TO‘XTASIN G‘OFURBEKOV
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi tarixi sahifalari



To‘xtasin G‘ofurbekov



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

To‘xtasin G‘ofurbekov

O‘zbekiston davlat konservatoriyasi tarixi sahifalari

Jamoaviy monografiya

Toshkent 2024

UO‘K78.071.1(575.1)(092)
G 23
KBK85.313(5O')
G 23

Mamadjanova, E. U.
To‘xtasin G‘ofurbekov. O‘zbekiston davlat konservatoriyasi tarixi sahifalari. [Matn]: monografiyalar turkumi / E. U Mamadjanova, S. A. Gafurova. – Toshkent: 2024, 338-b.

O‘zbekiston respublikasi oliy ta’lim, fan va innovatsiyalar vazirligi
O‘zbekiston respublikasi madaniyat vazirligi
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“To‘xtasin G‘ofurbekov. O‘zbekiston davlat konservatoriyasi tarixi sahifalari” turkumidan – jamoaviy monografiya

Muharrir-tuzuvchi:
E. U. Mamadjanova – san’atshunoslik fanlari nomzodi, O’zbekiston davlat konservatoriyasi “Musiqa tarixi va tanqidi” kafedrasi professori

Mas’ul muharrir:
S. A. Gafurova – O‘zbekiston Respublikasida xizmat ko‘rsatgan artist, O‘zbekiston davlat konservatoriyasi fan va innovatsiyalar bo‘yicha prorektori, “Maxsus fortepiano” kafedrasi professori

Taqrizchilar:
S. B. Qosimxo‘jaeva – san’atshunoslik fanlari nomzodi, O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Musiqa tarixi va tanqidi” kafedrasi mudiri, professor
Ch. E. Ergasheva – PhD, O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “O‘zbek musiqasi tarixi” kafedrasi mudiri, dotsent

Mazkur monografiya taniqli olim musiqashunos, O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi, san’atshunoslik fanlari doktori va O‘zbekiston davlat konservatoriyasi professori To‘xtasin G‘ofurbekov tavalludining 85 yilligiga bag’ishlangan.

Materiallar mualliflik tahririda taqdim etilgan
Материалы представлены в авторской редакции

O‘zbekiston davlat konservatoriyasi © ISBN 978-9910-9099-0-0



Историк национальной музыкальной культуры, он обращен лицом и к европейским традициям. Я ценю в нем эту позицию. Это придает ему вес деятеля культуры мирового масштаба.

Муталь Бурхонов
Народный артист Узбекистана, автор гимна РУз



Qadrli do‘stlar!

To‘xtasin Botirovich G‘ofurbekov atoqli musiqashunos, mashhur olim, yirik pedagog hisoblanadi. Uning hayot yo‘li va ko‘plab xizmatlari bu – musiqa faniga bo‘lgan sodiqlik timsolidir. Uzoq yillik faoliyati davomida To‘xtasin Botirovich mintaqamiz musiqa madaniyatiga oid ko‘plab ilmiy ishlar, monografiyalar, qomusiy, tadqiqotchilikka oid va ma’rifiy maqolalar muallifi bo‘ldi. Shuni alohida qayd etib o‘tamanki, jahon ilmiy jamiyatining e’tiborini o‘ziga jalb qilgan mazkur chuqur asosli, yirik izlanishlar bizning musiqa merosiga bo‘lgan tushunchalarimizni kengaytiribgina qolmay, balki yangi ijodiy marralar sari boshlaydi.

Bu chinakam iste’dodli inson nafaqat ilmiy yutuqlari bilan tanilgan, balki jamiyat rivojiga va musiqachilarning butun bir avlodi yetishib chiqishiga ham ulkan hissa qo‘shgan. Uning o‘quvchilari O‘zbekiston va xorijiy mamlakatlarda o‘zlarining ilmiy-musiqiy faoliyatlarini olib bormoqdalar. Men o‘zimning talabalik davrimda shu olimning sinfida tahsil olish baxtiga muyassar bo‘lganimdan nihoyatda faxrlanaman.

Mazkur to‘plam o‘zbek musiqashunosligi yirik arbobining mehnatlari, bilimi, tarbiyasi hamda ilhomiga bo‘lgan cheksiz minnatdorchilik va tashakkur izhoridir.

Kamoliddin O‘rinboyev
O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan artist,
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi rektori

Дорогие друзья!

Тухтасин Батырович Гафурбеков – поистине выдающийся музыковед, ученый, педагог, чей жизненный путь и многочисленные заслуги – это история преданности музыкальной науке. За долгие годы активной деятельности Тухтасин Батырович стал автором множества научных работ, монографий, энциклопедических, исследовательских и просветительских статей, посвященных музыкальной культуре нашего края. И отмечу, что эти монументальные исследования, привлекшие внимание мировой научной общественности, не только расширяют наше понимание музыкального наследия, но и воодушевляют на творческие подвиги.

Этот действительно гениальный человек известен не только научными достижениями, но и ценнейшим вкладом в развитие музыкальной культуры и воспитание целых поколений музыкантов, ведь сегодня его ученики ведут научно-музыкальную деятельность не только в Узбекистане, но и далеко за его пределами.

Данный сборник – выражение благодарности и признательности корифею узбекского музыковедения за труд, знания, воспитание и вдохновение.

Камолиддин Уринбаев
Заслуженный артист Республики Узбекистан,
ректор Государственной консерватории Узбекистана



Сайёра Гафурова

Заслуженная артистка

Республики Узбекистан,

профессор, проректор

по науке и инновациям

Государственной консерватории

Узбекистана

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО ВЫПУСКАЮЩЕГО РЕДАКТОРА

Офелия Юсупова, Тухтасин Гафурбеков, чета Янов-Яновских – эти и другие значимые имена знает каждый кто имеет отношение к музыке и искусству в целом в Узбекистане и далеко за его пределами.

Серия монографий «Страницы истории Государственной консерватории» отражает основные вехи формирования узбекской музыкальной культуры и освящает деятельность выдающихся личностей.

Героем настоящей монографии стал Тухтасин Гафурбеков – Заслуженный деятель искусств Узбекистана, известный музыковед, доктор искусствоведения, профессор консерватории Узбекистана.

Творческой, научно-просветительской, педагогической и общественной деятельностью Тухтасин Ботирович вложил неоценимый вклад не только в становление узбекской школы музыковедения, но и способствовал привлечению научного интереса исследователей со всего мира.

Особого внимания достойны его выступления с докладами на международных конференциях, симпозиумах, участия в теле и радиопрограммах, публикациях в периодической печати и т.д.

Т. Б. Гафурбеков – автор большого количества научных, энциклопедических, исследовательских и просветительских статей, монографий и трудов, посвященных актуальным проблемам музыкального искусства. Среди них: монографии «Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества», «Творческие ресурсы

национальной монодии и их преломление в узбекской музыке», «Ўзбек бастакорлик санъати: тарих, тақдир, келажак», “Сайланма”; более 120 научно-методических статей – «Об обработках узбекского песенного фольклора», «К истории изучения музыкального творчества в Средней Азии», «Мобильные ресурсы узбекской монодии»; ряд многочисленных публикаций на иностранных языках.

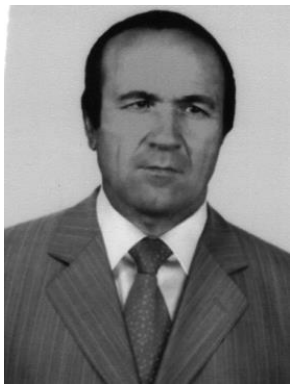
Другой сферой деятельности, ключевой в настоящее время, является руководство Специализированным Научным Советом при Государственной консерватории Узбекистана. При председательстве Тухтасина Гафурбекова защищены десятки кандидатских и докторских диссертаций, в том числе PhD и DSc.

В целях охватить все сферы деятельности ученого, мы выделили три основных раздела в настоящей монографии, для наиболее полного отображения его многолетних достижений. Так, I – Тухтасин Гафурбеков и современники – Т. Б. Гафурбекову и его научной деятельности; II – Перспективы научного наследия Т. Б. Гафурбекова в современном музыковедении – научному наследию ученого в проекции современного музыкознания; III – Студенты – учителю – будущие музыковеды отдают дань уважения своему учителю.

Т. Б. Гафурбеков – пример глубокого служения музыкальному искусству, музыкальной науке.

Мы поздравляем юбиляра, и желаем ему долгих лет жизни и энергии во имя процветания музыкального искусства, музыкальной науки. Приносим огромную благодарность нашим коллегам из-за рубежа, известным ученым и музыкантам из России, Таджикистана, Азербайджана, Казахстана, Великобритании, которые приняли участие в подготовке данной книги.

I BOB
TO‘XTASIN G‘OFURBEKOV VA ZAMONDOSHLAR
ГЛАВА I
ТУХТАСИН ГАФУРБЕКОВ И СОВРЕМЕННИКИ



Аскарали Раджабов

Заслуженнй деятель искусств Республики Таджикистан, заведующий отделом Истории искусств института истории, археологии и этнографии им. Ахмада Дониша, доктор исторических наук, профессор

ВЕДУЩИЙ УЧЕНЫЙ И ПЕДАГОГ

Доктор искусствоведения, ведущий музыковед, педагог, Заслуженный деятель искусств Узбекистана, профессор Тухтасин Батирович Гафурбеков внес весомый вклад в исследование музыкальной культуры и творчества выдающихся деятелей народной, классической и современной музыки не только узбекского, но и других народов Центральной Азии. Он в своей научной и педагогической, особенно научно-организационной деятельности стал одним из известных ученых-теоретиков музыкальной науки и ведущих педагогов Узбекистана.

Гафурбеков Т. Б. является ученым-теоретиком проблемы истории и современной музыкальной науки, особенно много сделавшем в сфере изучения и пропаганды музыкального творческого наследия узбекского народа и его исторической взаимосвязи с другими народами Центральной Азии. Научная и педагогическая деятельность и многогранные интересы профессора Тухтасина Батировича Гафурбекова неразрывно связаны с процессами развития музыкальной культуры прошлого и современного Узбекистана. В частности, его инитересовали проблемы истории и теории народно-профессионального, музыкально-поэтического и классического наследия, преемственность и общность традиций, связанные с исследованием историко-культурного наследия узбекского народа: от фольклора до классического искусства макома, от фольклора до композиторского творчества и он шел к общей современной проблеме музыкальной культурной узбеков и народов Центральной Азии.

Профессор Гафурбеков Т. Б. создал не только свою научную музыковедческую школу и ряд лет работал в Национальной энциклопедии

Узбекистана и одновременно выполнял большую научно-организационную работу как заведущий кафедрой истории музыки, проректор по научно-творческой работе Ташкентской государственной консерватории, директор ведущего искусствоведского центра Средней Азии и Казахстана – научно-исследовательского института искусствознания имени Хамзы Хаким-заде Ниязи, председателем регионального диссертационного совета по защите кандидатских и докторских диссертаций, председателем фольклорной и музыковедческой комиссии Союза композиторов Узбекистана, председателем секции музыки и исполнительства в Комитете по Государственным премиям Республики Узбекистан, председателем секции музыки Национальной энциклопедии Узбекистана. Кроме того, он активно выступал с научными докладами на международных симпозиумах и конференциях в Ташкенте, Душанбе, Хиве, Бухаре, Самарканде, Калькутте, Алматы, Москве, Ленинграде, Мафраге, Софии, Хасково, Токио, Киото, Кашихаре, Париже, оппонировал мнгочисленные кандидатские и докторские диссертации.

Профессор Гафурбеков Т. Б. как крупный ученый-теоретик музыки представлял узбекскую музыкальную науку за рубежом, многократно выступал с научным докладами по важным проблемам, таким как «Концерт из сочинений композиторов Румынии», «Б.Асафьев о музыке устной традиции», «Узбекское инструментальное наследие», «Б. Асафьев об узбекском музыкальном наследии», «Творцы монодийных произведений в Средней Азии», «Борбадово искусство: суть и судьба», «Навои и иранская культура», «Искусствоведение Узбекистана: обретения, потери, перспективы», «Музыка эпохи Темура и его образ в творчестве композиторов Европы», «Макомы в творчестве бастакоров», «Полимонодия в традиционной авторской музыке Центральной Азии» и др.

Профессора Гафурбекова Т. Б. интересуют конкретные проблемы музыкальной культуры узбекского и других народов в прошлом и настоящем. Его теоретические труды «Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества», «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской современной музыке», «Ўзбек бастакорлик санъати: тарих, тақдир, келажак», «Сайланма», «О фольклорных истоках узбекского профессионального музыкального творчества» и др. отразили актуальные проблемы музыкальной культуры узбекского народа.

Значительны и интересны работы профессора Гафурбекова Т. Б. по проблемам национальной специфики развития музыкальной культуры узбекского народа, которые он рассматривает в тесной связи с современной

национальной музыкальной культурой в жизни и творчестве бастакоров и композиторов.

Профессор Гафурбеков Т. Б. как ученый-теоретик глубоко исследовал проблемы объективно-исторического анализа процесса истории музыкально-творческой деятельности узбекских бастакоров в развитии новой современной музыкальной культуры Узбекистана.

Научно-теоретические работы профессора Гафурбекова Т. Б. изданы на русском, узбекском, таджикском, английском, немецком, румынском и других языках. У профессора Гафурбекова Т. Б. стиль научного изложения на узбекском и на русском языках одинаков. Под руководством профессора Гафурбекова Т. Б. выполнены и защищены 4 кандидатских и 3 докторских диссертаций по искусствоведению, он автор более 10 учебников по актуальным проблемам узбекской музыкальной культуры.

Любовь профессора Гафурбекова Т. Б. к культурному наследию узбеков – не просто слова, а самая суть его мировоззрения, его души и сердца. Его коллеги очень высоко оценивают его ум, эрудицию, образованность и, главное, его искреннюю и глубокую увлеченность проблемами истории и культуры узбекского народа. Профессор Гафурбеков Т. Б. является не только крупным ученым, педагогом, но и искренним интеллигентным человеком в самом высоком смысле этого слова, и он занимает почетное место в галерее выдающихся деятелей современной узбекской культуры и науки.

Хочется пожелать Тухтасину Батировичу здоровья, счастья, жизненного и творческого долголетия!

Использованная литература

1. Гафурбеков Т. Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. -Ташкент, 1984.
2. Гафурбеков Т. Б. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской современной музыке. -Ташкент, 1987
3. Гафурбеков Т.Б. Борбадово искусство: суть и судьба\\Борбад и худ. традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. -Душанбе, 1990.
4. Гофурбеков Т. Б. Ўзбек бастакорлик санъати: тарих, тақдир, келажак. Ташкент,1997.
5. Гафурбеков Т.Б. Сайланма. Избранное.-Ташкент, 2009.
6. Гафурбеков Т.Б. О фольклорных истоках узбекского профессионального музыкального творчества - Автореф.канд. дисс. Л., 1977.

7. Гафурбеков Т.Б. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской сов. музыке- Автореф. докт. дисс., -М.,1989.
8. Муз.энциклопедия, том VI. М.,1 982.
9. Энциклопедия «Ўзбекистон ССР». -Т., 1981, “Тошкент”. Т., 1989.
10. “Музыкально-энциклопедический словарь». -М., 1990 .



Рустам Абдуллаев
Ўзбекистон композиторлари ва
бастакорлари уюшмаси раиси,
Ўзбекистон Республикаси санъат арбоби,
Давлат мукофоти совриндори, композитор,
профессор

ЎЗБЕКИСТОН МУСИҚАШУНОСЛИК МАКТАБИ ҚАҲРАМОНИГА ЭҲТИРОМ

(*устоз Тўхтасин Ғофурбеков таваллудининг 85 йиллигига бағишланади)*

Ўзбекистон мусиқашунослиги мактабининг ёрқин намоёндаси, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, «Эл юрт ҳурмати» ордени соҳиби, атоқли мусиқашунос олим Тўхтасин Ғофурбеков фундаментал билимга эга бўлган етук мутахассис, мусиқашунос олим, профессор. Тўхтасин акани 1962 йилдан буён, Ҳамза номидаги мусиқа билим юртига ўқишга кирганимдан буён танийман. Ўша даврда Тўхтасин ака консерваториянинг бошланғич курсларида таҳсил олиб юрган йиллари эди. Олим ўқиш йилларини шундай эслайди: “Ўн саккиз ёшимда Тошкентга келиб, Ҳамза номидаги марказий мусиқа билим юртида – Евгений Александрович Финченко ва Раиси Алексеевна Олимпиева каби Устозлардан баҳраманд бўлдим. Ниҳоят, Тошкент давлат Консерваториясида – Николай Фёдорович Орлов, Юзеф Гейманович Кон ва Ксения Михайловна Успенскаялар туфайли – мусиқашунос сифатида касбий йўналишларимни эгалладим” [1; 48]. Консерваторияни битириши арафасида академик Б.В.Асафьевнинг биринчи шогирларидан бўлган, санъатшунослик фанлари доктори, Ленинград консерваториясининг профессори Анатолий Никодимович Дмитриевда “Мусиқа таҳлили” фанидан сабоқ олганлиги ва келажакда бу инсон Тўхтасин аканинг етук мутахассис бўлиб етишишида катта ўрин эгаллаганлигини ҳам таъкидлайди. Ўз касбининг усталари ва жонкуярлари бўлган Устозлар синфида таҳсил олган Тўхтасин ака ўзининг тиришқоқлиги, ўз устида тинимисиз ишлаши, изланувчанлиги, кўзланган мақсад сари илдам қадам ташлаб олдига қўйилган вазифани ўз вақтида амалга ошириши билан ажралиб турар эди. Мана шу хислатлари ва фазилатлари олимнинг том маънода мусиқашунос бўлиб шаклланишига, мусиқа илмини янада ривожлантириб бойитишига, мазкур соҳада бир неча

авлодга Устозлик қилишига замин яратди. Т.Ғофурбековнинг юқори илмий салоҳияти унинг 1970 йилда Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмасига аъзо бўлишига асос бўлди. Тўхтасин Ботирович ҳақида сўз борганда Ўзбекистон Республикаси Мадҳиясининг мусиқа муаллифи, Ўзбекистон халқ артисти, Давлат мукофотлари совриндори, атоқли композитор Мутал Бурҳоновнинг Тўхтасин ака ҳақида "Миллий мусиқа маданияти тарихчиси, у европа анъаналарига ҳам юзланган. Мен унда бундай ёндашувни қадрлайман. Бу олимга жаҳон аҳамиятидаги маданият арбоби даражасини беради" [2; 5], деган фикрини эслаш ўринлидир. Чунки олим олиб борган серқирра фаолият миллий маданиятимизни жаҳон ҳамжамиятида тутган ўрнини ҳам белгилаб беради.

Тўхтасин Ғофурбеков фаолиятини бир нечита қисмга бўлиш мумкин. Булар илмий, педагоглик, раҳбарлик ва жамоатчилик фаолиятлари. Бир қарашда фаолият турлари ҳар хил кўринади. Бироқ, улар бир-бири билан чамбарчас боғлиқ бўлиб, барчаси ягона ғоя ва мақсадга – ўзбек ва жаҳон мусиқа санъатини тадқиқ қилиш, ривожлантириш, миллий мусиқашунослик мактабини янги ижодий босқичларга олиб чиқишга хизмат қилади.

Олим сифатида Тўхтасин Ғофурбеков Шарқ ва Ғарб мусиқа маданиятини ўрганди, илмий тадқиқ қилди, илмий қарашларини мусиқашунослик назариясига сингиб боришига эришди. Ўзбек мусиқаси қатламларини ташкил этган фольклор, оғзаки анъанадаги касбий мусиқа, бастакорлик ва композиторлик ижодиёти, Шарқ мусиқасини характерловчи монодия, полимонодия мавзулари, жаҳон композиторлик ижодиётида Шарқ мавзуларининг аҳамияти, Шарқий Европа мусиқа намоёндалари бўлмиш Д.Шостакович, А.Хачатурян, В.Моцарт, Л.Бетховен, К.Шимановский, В.Лютославский каби ғарбий Европа композиторлари мусиқасининг долзарб муаммоларини изчил тадқиқ қилиб мусиқашунослик соҳасида ўзига хос йўналишни яратди. Ўзбекистонда биринчилардан бўлиб буюк соҳибқирон Амир Темур даври мусиқаси Европа опера ижодиётида мавзуси доирасида тадқиқотлар ўтказиб Гендель, Александро Скарлатти, Антонио Скарлатти каби жаҳон композиторлари ижодида 10 га яқин Амир Темурга бағишланган операларни топишга муваффақ бўлди. Собиқ совет мусиқашунослигининг асосчиларидан бўлган таниқли мусиқашунос олим, Халқ артисти, академик, мусиқа танқидчиси, композитор Борис Владимирович Асафьевнинг шарқ ва ўзбек мусиқасига оид фикрлари Т.Ғофурбековнинг «Б.Асафьев оғзаки анъанадаги мусиқа хусусида», «Б.Асафьев ўзбек мусиқа мероси ҳақида» каби мақолаларида илк маротаба ўрганилди. Унинг ўзбек ва чет тилларда нашр юзини кўрган 500 дан ортиқ мақолалари, "Сайланма", "Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества", "Творческие

ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской музыке”, “Бастакорлик ижодиёти: тарихи, таҳлили, тақдири” монографиялари, “Ўзбекистон мусиқа маданияти” ўқув қўлланмаси ўзбек ва жаҳон мусиқасини ўрганишда муҳим ўрин тутади.

Олим томонидан кашф этилган “монообработка”, “полимонодия”, “первое интонирование”, “интонационное самовыражение”, “зулижодий тафаккур” ва бошқа атамалар нафақат республикамиз, балки МДҲ давлатлари, чет элларда ҳам тан олинган бўлиб, мусиқа илмига кенг тадбиқ этилган. “Т.Ғофурбеков ўзининг монодик ижод ҳақидаги таълимотида, - дейди ўз мақоласида Тожикистонлик олим, санъатшунослик фанлари доктори, профессор Фируз Улмасов, - унинг (монодиянинг) кўпвариантлилик, локализация, оҳанг луғати, ўзини мусиқий-ижодий ифодалаш турлари ва бошқа базавий омилларини ҳам ишлаб чиқади” [2; 18].

2021-2023 йиллар мобайнида мусиқага оид 30 дан ортиқ илмий мақолалари билан халқаро миқёсдаги конференцияларда, журналларда чиқишлар қилди. “Талқинларда қиёфаланган Хонанда” (Ботир Зокиров. Хотиралар. –Т., 2021), “Ҳожи Абдулазиз – сароянда ва оҳангсози бузург” (Самак (тожик тилида). 2021), “Об одном докладе Ю.Г.Кона” («Musiqa» журнали, 2022 № 3-4), “О журнале “Музыкальное искусство Евразии” (“Москва” журнали, 2023. № 3) шулар жумласидан.

“Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси”, “Тошкент Энциклопедияси”дан ўрин олган мусиқага оид бир қатор мақолалар айнан Т.Гафурбеков томонидан тайёрланган. Олимнинг илмий ишлари Россия, Руминия, Болгария, Туркия, Германия, Япония, Иорданияда нашр юзини кўрган. Т.Гафурбеков Европа, Россия, Марказий Осиё давлатларида марузалар килиб, Москва, Душанба, Ашхабод, Бишкек, Минск, Уфа, Қозон, Олма ота олимлари диссертацияларига оппонентлик килди.

Тўхтасин Гафуребековнинг Устоз сифатида фаолият доираси кенг қамровлидир. 63 йилдан буён Ўзбекистон давлат консерваториясида педагоглик фаолиятини олиб бориб, 40 дан ортиқ бакалавр, 3 та магистр мусиқашуносларни етиштириб чиқди. Олим раҳбарлигида 4 та санъатшунослик фанлари номзоди, жумладан, Эльнора Мамаджонова, Саида Қосимхўжаева, Гулшаной Турсунова, 6 та санъатшунослик фанлари бўйича фалсафа докторлари (PhD) – Венера Закирова, Феруза Мухамедова, Мохина Абророва (2019), Равшаной Турсунова (2021), Лайло Жўраева (2021), Татьяна Седих (2023), 4 та фан доктори – Ҳ.Нурматов, Рустамбек Абдуллаев, Хожиакбар Ҳамидов, Гулшаной Турсунова (2024) диссертацияларини ёқладилар. Юзлаб шогирдлари Ўзбекистон мусиқашунослигини юқори поғоналарга кўтаришда хизмат қилиб келмоқдалар.

Тўхтасин Ғофурбеков бир неча йиллар давомида Тошкент (ҳозирги Ўзбекистон) давлат консерваториясида илмий ишлар бўйича проректор, кафедра мудири, Ҳамза номидаги санъатшунослик илмий-тадқиқот институти директори лавозимларида ишлаб таълим жараёнини янада бойитиш, етук кадрларни етиштириш ишларида фаоллик кўрсатди. 1993 йилдан Т.Гафурбеков ташаббуси билан Санъатшунослик илмий-тадқиқот институтида минтақавий Ихтисослашган илмий кенгаш фаолият бошлади. Унда МДҲ олимларининг 31 та докторлик, 80 га яқин номзодлик диссертациялари ҳимояси қабул қилинди. Олимнинг саъй ҳаракатлари билан 2003-2008 йилларда Ўзбекистон давлат консерваториясида «Мусиқий танқид ва журналистика» кафедраси фаолият юритди.

Жамоатчилик асосида 1971 йилдан Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмаси Фаоллар кенгаши аъзоси, 1990-1995 йилларда Тошкент шаҳар кенгаши депутати сифатида фаоллик кўрсатиб келмоқда.Т.Гафурбековнинг ҳаёти ва ижодий фаолияти В.Плунгян ва И.Галушенколарнинг “Тухтасин Гафурбеков” (Т.,1997), таваллудининг 75 йиллиги муносабати билан нашр юзини кўрган “Мусиқа менинг борлиғим” (Т., 2015) “Ғофурбеков замондошлар наздида” (Т.,2021) монографияларида ўз аксини топди.

Тўхтасин аканинг инсонийлик хислатларини ҳам айтиб ўтиш жоиз. Ажойиб инсон, яхши дўст, тўрт ўғилни тарбиялаб вояга етказган гўзал оила бошлиғи. Тўхтасин аканинг олийжаноблиги, инсонпарварлиги нафақат юртимизда, балки чет давлатларда ҳам маълум. Шогирдларни ҳам фарзандидек кўриб қаноти остига олиб уларнинг илм оламида зафарларга эришишларида бош-қош бўлиб турувчи устоз.

Шу кунларда Устозимиз Тўхтасин Ғофурбековнинг муборак 85 йилликлари нишонланмоқда. Қувонарлиси, бу санани Тўхтасин ака дўстлар, ҳамкасблар, шогирдлар даврасида кутиб олмоқдалар. Тўхтасин акага узоқ умр, соғлик-саломатлик, яна кўп йиллар давомида ўзбек мусиқашунослиги мактабининг қаҳрамони, гултожиси бўлиб юришларини тилаб қоламан. Ёшларимизга ҳам Устозни йўлларини берсин.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Ғофурбеков Т., Мусиқа менинг борлиғим. “Navro‘z” нашриёти, -Т., 2015, 175 б.
2. Тўхтасин Ғофурбеков замондошлари наздида. “Muharrir” нашриёти, 2021, 164 б.
3. Жабборов А., Ўзбекистон композиторлари, бастакорлари ва мусиқашунослари. Маълумотнома. “Musiqa” нашриёти, -Т., 2018, 440 б.
4. Ғофурбеков Т., “Ўзбекистон мусиқа маданияти” фанидан ўқув қўлланма. “Musiqa” нашриёти, -Т., 2019, 96 б.
5. Плунгян В., Галушенко И., Тухтасин Гафурбеков. “Яни”, -Т., 1998, 152 б.



Бахтиёр Азимов
Педагогик фанлар номзоди,
Ўзбекистон давлат консерваторияси
“Мусиқий педагогика”
кафедраси доценти

ТЎХТАСИН ҒОФУРБЕКОВ СОҲАМИЗ БИЛИМДОНИ, АЗИЗ ИНСОН!

Бугунги Мустақил Ўзбекистон диёрида миллий мусиқий қадриятларни эъзозлаш, уларни ижтимоий-маданий ҳаётга кенг жорий қилиш, ёш авлодга миллий ва жаҳон мусиқа намуналари асосида таълим-тарбия бериш каби муҳим ҳаётбахш ишларни йўлга қўйишда устоз-олимлар фаолиятидан унумли фойдаланиш, тарғибот қилиш ҳам аҳамиятлидир. Мусиқа санъати соҳаси истеъдод, қобилият, изчил меҳнатни талаб этадиган соҳа. Унга ёшликдан кўнгил қўйиш, меҳнатдан қочмаслик, ижод қилишга интилиш, ижодкорлар фаолияти билан танишиб бориш, ибрат олиш зарур. Ибратли соҳа вакилларидан бири ҳақида сўз юритамиз.

Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори, санъатшунослик фанлари доктори, мусиқашунос олим Тўхтасин Ғофурбеков таваллудига 85 йил тўлди. Шу йиллар давомида олим Ўзбекистон мусиқашунослигини ривожлантиришда, ўзбек мусиқасини жаҳонга тарғиб қилишда, кўп йиллик педагоглик фаолияти, босиб ўтган ижодий йўли, инсоний фазилатлари ҳақида сўзлаш, барчага ибратли, намунали қирраларини эътироф этиш муҳим, деб ҳисоблайман. Тўхтасин Ботирович Ғафурбеков забардаст олим, илмий тадқиқотчи, ўқитувчи-устоз, илмий ишларга раҳбар, жамоатчилик фаолияти билан нафақат мусиқашунослик фанига, балки замонавий ўзбек мусиқа санъатининг тарғиботига катта ҳисса қўшиб келмоқдалар. Мен Тўхтасин акани 1963 йилдан ҳозирги Ўзбекистон давлат консерваторияси (ТДКга ўқишга кирганимдан) танийман, улар билан кўришиш, учрашиш, сўзлашиш кишига завқ, қувонч бағишлайди, Уларнинг илмий-маърифий ва ўқув нашрлари, радио ва телевидениедаги қатор чиқишлари, Ўзбекистон ва хорижий мамлакатларда ўқиган маърузалари, жамоамиздаги чиқишлари барчани мафтун этади. Эътиборга лойиқ ишларини нафақат ўзимизда, балки

чет элларда ҳам тарғиб қилишлари, Ўзбек мусиқа санъатини чет элликлар эътиборига ҳавола этишлари жуда муҳим воқеалар деб ҳисоблайман.

Т. Ғафурбеков 1970 йилдан Тошкент давлат консерваторияси (ҳозирги Ўзбекистон давлат консерваторияси)га асосий ишга ўтиб педагогик фаолиятларини изчил олиб бордилар, кўп сонли талабаларга сабоқ бериб келмоқдалар, талаба-ёшларни мусиқа санъатини севиш, изланиш, касбига фидойи бўлиш ва муҳими инсонийлик фазилатини сингидиришдаги фаолиятларини қадрлайман. Уларнинг камтаринликлари, камсўзлик, лекин сўзга эътиборли, ҳар бир сўз салмоғини билиб, билдирилган фикрни асослаб ёндашишлари тахсинга сазовордир. Устоз-олим, ўтмиш ва замонавий жаҳон мусиқа санъати билимдони Т. Ғафурбеков узоқ йиллардан бери ёш композитор-талабаларнинг диплом ишларига, магистрлар, изланувчи докторантларнинг номзодлик, докторлик диссертацияларига раҳбарлик қилиш фаолиятларида шунга амал этишларини кузатамиз. Устоз билан учрашган, сўзлашган, бирор бир мавзу, савол бўйича мурожаат этган ҳар бир киши ушбу дақиқаларни хурсанд бўлиб эслайди, Тўхтасин Ботировичга миннатдорчилик билдиради. Чунки устоз ҳеч кимни беэътибор қолдирмайди, қўлидан келганча ёрдам беради, тўғри йўналтиради. Бундай олийжанблик, ҳар бир инсонга ҳурмат кўзи билан қарашлари ҳақида В. З. Плунгян, И. Г. Галущенколарнинг “Тўхтасин Гафурбеков” номли монографияларида (Тошкент, “ЯНИ” нашриёти, 1998 й.) олимнинг илмий педагогик, лекторлик ва мусиқий танқид бобидаги фаолиятлари ёритилган.

2021 йилда эса Тўхтасин Ботирович Ғофурбеков таваллудининг 80 йиллиги муносабати билан “Тўхтасин Ғофурбеков замондошлари наздида” номли тўплам чоп этилди. Унда олимнинг серқирра ижодий фаолияти ёритилган.

Ҳар бир халқ ўз тарихи, маданий-маънавий мероси билан фаҳрлангани каби, ҳар бир соҳа вакили босиб ўтган йўли, фаолияти, ўзи ардоқлаган жамоаси анъаналари, тарихи, қувончлари билан фаҳр туйиб яшайди. Меҳнат фаолияти давомида ибратли, намунали, фидойи устозлар ўгитлари, насиҳатлари, таълим-тарбия берган ардоқли ҳамкасб ва устозлари ҳақида доим фахрланиб сўзлайди.

Мен ҳам Т. Б. Ғофурбековнинг юксак маданийлиги, етук олим, инсонийлик қиёфаси, барчага яхшиликни раво кўрувчи, қўлларидан келганча ёрдамларини аямайдиган ва шу билан бирга талабчан, адолатли устозликларини ҳурмат қиламан. Улар илмий изланишнинг барча босқичларини босиб ўтиб, катта тажриба орттирганлар, шунинг учун ҳам уларнинг раҳбарликларида ҳимоя қилинган ишлар мазмунли, сифатли, фойдали бўлиши билан ажралиб туради. Талабаларнинг билими учун зарур

бўлган ўқув адабиётларини ўзбек тилига ўгириш, ўқув жараёнида самарали фойдаланиш, ёш композиторларнинг ижодига салмоқли таъсир этиш ҳам устознинг тажрибаси, маҳоратидан дарак беради. Уларнинг яна бир қирралари Ўзбекистон композиторлари асарларини таҳлил этиб, жаҳонга танитишдаги хизматлари ҳам тахсинга лойиқ. Уларнинг кўп қиррали фаолиятларини талабалар орасида тарғиб қилиш, ижодий учрашувлар ўтказиб туриш ҳозирги кунда ўта муҳим деб ҳисоблайман. Шундай устозларни қадрлаш, эъзозлаш, ҳурмат қилиш, ибрат олиш зарур. Ёш ўқитувчи, стажёрлар ҳам ибрат, намуна олса арзийди. Шундай устоз билан бир жамоада ишлаётганимдан, ҳамкасблигимдан фахрланаман, ғурурланаман, улар билан яна кўп йиллар бирга фаолият юритиш насиб этишини тилаб қоламан.



Марфуа Хамидова

Доктор искусствоведения, профессор кафедры
«Академического пения и оперной подготовки»
Государственной консерватории Узбекистана

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МАЭСТРО Т.Б. ГАФУРБЕКОВЕ В ДЕНЬ ЕГО ЮБИЛЕЯ

Ещё не начав писать о Т. Б. Гафурбекове, я стала волноваться, будто сдаю экзамен, который для меня очень много значит. Поскольку слова, которые мы часто произносим, во многом потеряли своё значение, отдалившись от настоящего, искреннего, глубокого, проникновенного своей чистотой, величием и правдой. Потому о моём старшем коллеге, большом друге, замечательном человеке, крупном ученом и профессоре ГКУз буду писать сердцем, которое гораздо искренней, будучи проникнуто светлым чувством благодарности за всё доброе, человечное, что я получала в процессе общения с Тохтасином Батыровичем на протяжении всей моей сознательной жизни.

Крупный ученый-исследователь, педагог от Бога, автор замечательных трудов, научный руководитель целого отряда аспирантов, докторантов, занявших достойное место в ряду ученых-исследователей в области музыки, внес огромный вклад в искусствоведческую и педагогическую школы Узбекистана. Об этом хорошо знают и коллеги, и ученики Т. Б. Гафурбекова.

О рыцарских же подвигах нашего маэстро знают далеко не все. Поскольку рыцарь и на то рыцарь, что не кичится своими завоеваниями, успехами, ограничиваясь несколько смущенной улыбкой при упоминании об этом.

Могу сказать о широте души и доброте натуры Тохтасина Батыровича, всегда готового прийти на помощь в самых непредвиденных ситуациях, когда этого даже не ожидаешь. А сам лично скромно молчит в тех случаях, когда поддержка бывает и ему порой необходима.

По окончании аспирантуры в НИИ искусствознания Узбекистана, свою кандидатскую диссертацию мне повезло защищать в Грузинском театральном институте имени Шота Руставели. А по возвращении в родной институт, далеко не все поспешили поздравить свою коллегу с успешной

защитой, как это порой бывает. И первым, кто это сделал – был Тохтасин Батырович, работавший в это же время в отделе Музыки НИИ искусствознания одним из ведущих специалистов.

Он также посоветовал мне не останавливаться на достигнутом, а продолжить научную деятельность уже в качестве докторанта. Я смертельно перепугалась, как будто попала под грозу с дождём и молниями …

Мне казалось, что Вы очень сильный и решительный человек. Неужели я ошибся? —заметил Тохтасин Батырович.

Эти слова меня задели сильно. Единственно, что мне пришло в голову – это начать работу над докторской, без поступления в докторантуру. Тохтасин Батырович тихо одобрил моё решение. Были довольны мы оба.

Настало время представить диссертацию на обсуждение в отдел Театра и хореографии… Что там творились…и смешно и грустно! Через некоторое время работа прошла обсуждение на Учёном Совете института. Одна группа лиц – целиком и полностью одобрила диссертацию, а другая – занервничала, разволновалась. А мне просто хотелось узнать мнение коллег, получить замечания, чтобы ещё и ещё поработать над материалом.

Но этого делать не пришлось. Ко мне подошел Тохтасин Батырович и тихо шепнул: -Вы ничего одобрительного от этих людей не услышите и не получите, даже если напишете новую работу. Я так думаю.

-Не буду защищать докторскую, мне и кандидатской достаточно-, разволновалась я.

-Здесь не нужно, я с Вами согласен. Поедете в Москву в головной НИИ. Там Вам точно скажут - стоит работа чего-то или не стоит, примут её на предмет защиты, или нет.

Сделала всё так, как посоветовал Тохтасин Батырович, и через некоторое время успешно защитила докторскую диссертацию и даже получила приглашение работать в Министерстве культуры РФ. И это сделал мой первый оппонент – доктор искусствоведения Вадим Петрович Дёмин – тогда заместитель министра культуры РФ.

А как мне жить без моих друзей, коллег, родных и близких? Никак… Мой дом здесь. Моё место тоже здесь. И я счастлива…

Вот эти дни – празднование юбилея моего учителя, друга, наставника, коллеги Тохтасина Батыровича Гафурбекова – Человека с «Большой буквы». Мне дороги не только мой маэстро, но и вся его многочисленная семья. Его добрые советы, беседы на разные темы, а главное – то доверие, которое мне оказано с его стороны – вот настоящее, реальное, бесценное, что нужно мне в этой жизни как всякому другому человеку.

Я люблю Вас, мой маэстро! Люблю Холидахоним – Вашу супругу, подругу по жизни – верную, заботливую, прекрасную женщину! Желаю Вам дальнейшего крепкого здоровья, процветания, ещё много-много замечательных научных трудов, благополучия в семье, в деле и долготерпения в процессе работы с многочисленными учениками, которые любят Вас, и Вы любите их. А это знаки здоровой, полноценной жизни на этой земле.

Ваша Марфуа Хамидова



Эльнора Мамаджанова

Кандидат искусствоведения,

профессор кафедры

«Истории музыки и критики»

Государственной консерватории Узбекистана

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ УЧИТЕЛЯ.

Наверное, нелегко говорить о человеке, который вел тебя по жизни после окончания школы, и по сути является одним из значимых людей в твоей судьбе. Ты должна сооветствовать тем планкам, которые были поставлены перед тобой, если не смогла дойти до них, то, вероятно, и не имеешь права заявлять о себе как о специалисте. К Тохтасыну Батыровичу Гафурбекову в класс по специализации я попала не по чьей-либо протекции, не по каким-то определенным критериям, что стремилась к нему и т д, скорее всего это было по наитию, по интуиции, или же чертой характера идти наперекор чему-либо, он вызывал у меня страх, неуверенность в себе, или наверное можно обьяснить это тем состоянием и выражением, которые часто нами руководят в трудную минуту - будь что будет…

Тем самым я себе подписала «приговор» на чрезвычайную выносливость, жесткую дисциплину, колоссальную нагрузку и это при том, что не было в семье ни одного человека, кто бы разбирался в музыкальном искусстве на профессиональном уровне, с кем можно было обсудить некоторые проблемы или поставленные педагогом задачи. Учитель не терпел прогулов, невыполнения заданий, и это было основным критерием с самого начала на многие годы. Я благодарна за это качество, ибо оно сохранилось до сих пор, и более того, я стараюсь быть такой же по отношению к своим ученикам.

В памяти сохранились все занятия с Т. Б. Гафурбековым, и в консерватории, и дома во время каникул. Было всякое: и перечеркивание написанного, и строгий взгляд, но никогда он не позволял себе повышать голос на меня и на других студентов, старался доходчиво объяснять, что конкретно нужно сделать. Навсегда в памяти октябрь 1980 года, когда он сказал, что трое его студентов едут в Казань на Всесоюзную научно-практическую конференцию с докладами, которые необходимо было написать в течение нескольких дней.

Никаких отговорок не принималось, помню ночи с чайниками кофе, за которые был написан доклад, который стал настолько знаменательным в моей жизни, что переоценить его невозможно. Спустя несколько лет выбранная тема стала основой моего дипломного проекта, а потом и кандидатской диссертации. Страшный холод, пустые полки продуктовых магазинов, задержка самолета на сутки в Казани того времени ничто по сравнению с первой в моей жизни, пусть небольшой брошюре, в которой были напечатаны тезисы наших докладов. Кроме этого, и выступление на телевидении тоже было первым. Тохтасын Батырович и дальше из лучших побуждений продолжал делать такие сюрпризы, хотя о некоторых здесь вспоминать не совсем хочется. Об учителе можно писать многое, ибо твое становление, твое мировоззрение зависело от него во многом. Поэтому постараюсь разделить все пласты на особую матрицу, которая, по-моему мнению, составляет облик творческого человека.

Мир музыканта

Как известно, музыковедами не рождаются, ими становятся по прошествии нескольких лет, иногда и после обретения другой специальности. Так, и Тохтасын Гафурбеков сначала занимался по классу трубы в музыкальной школе, и достаточно успешно, он до сих пор помнит пьесы, которые исполнял на этом инструменте. Учеба в Ташкентской консерватории в классе С. М. Векслера по «музыковедению» не сразу дала возможность работать преподавателем по избранной специальности.

Были пройдены этапы, которые лишь укрепили желание заниматься наукой: концертмейстер, лаборант в НИИ искусствознания. Т. Гафурбеков интересовался узбекским музыкальным фольклором, его локальными стилями, а затем и их «возможностями», которые занимали прочное место в творчестве композиторов. Молодого ученого на долгие годы увлекла тема монодии, особенностей ее преломления в искусстве бастакоров и композиторов. Впоследствии была написана кандидатская диссертация на тему «О фольклорных истоках узбекского профессионального музыкального творчества» (в 1977 г. в Ленинграде), спустя 12 лет докторская диссертация «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской музыке» (в 1989 в Москве). Целеустремленность Т. Б. Гафурбекова отразилась в многочисленных статьях, публикациях в прессе, в энциклопедии, выступлениях на республиканских и международных научно-практических конференциях и семинарах. До сих пор Т. Б. Гафурбеков в курсе всех событий, и продолжает заниматься исследованиями, которые не закончатся, настолько глубокие темы взяты в обьекты научного кругозора.

«Карьера» в науке

Убеждена, что человек, имеющий отношение к науке, мало думает о карьере, его скорее занимают мысли, какое место его труды займут в иерархии научных открытий. Так и наш герой с упорством постигал нераскрытые своими учителями и коллегами по цеху актуальные проблемы музыковедения. Гафурбекова интересовали особенности монодийной музыки и преломления ее возможностей в композиторском искусстве Узбекистана, тема Востока в творчестве различных композиторов, как западных, так и своего региона, общность традиций классической музыки центрально-азиатского региона, особенности искусства бастакоров, наконец, творчество композиторов Восточной Европы и многое другое. Большое количество книг, статей в сборниках, в энциклопедиях заняли важное место в узбекском музыкознании. Ученого интересовали вопросы интеграции музыки Запада и Востока, взаимовлияния различных культур. Во второй половине XX века были весьма актуальными темы взаимодействия культур, национальное и интернациональное. Есть и еще одна черта Гафурбекова – то, чем он интересовался в какой-то период времени, он старался вовлечь в это и своих студентов, стараясь прийти к совместным результатам в исследовании. Так, мне была предложена тема «Импровизационность в творчестве композиторов Узбекистана», которую я спроецировала на творчество Арама Хачатуряна и Сулеймана Юдакова. А дальше тема «Восток в Востоке» дала новые горизонты в нашем исследовании.

У человека, занимающегося наукой, занимаемые должности близки к научной работе. Так. и Т. Б. Гафурбеков работал в должностях заведующего кафедрой «Истории музыки» в Ташкентской консерватории (с 1983-1992 гг), проректора по науке (с 1989-1991 гг), директора НИИ искусствознания им. Хамзы (1992-1998 гг), с этого же года он являлся Председателем регионального Специализированного Совета по защите докторских диссертаций. В данный момент Т. Б. Гафурбеков Председатель Специализированного Совета по присуждению званий PhD и DSc в Государственной консерватории Узбекистана. Т. Б. Гафурбеков любит повторять, что никогда не стремился к высоким должностям, ибо он – человек науки, и она не терпит того, чтобы отнимали время на посторонние дела.

Партитура научных взглядов

Т. Б. Гафурбеков часто вспоминает слова своей матери, сказанные ему в детстве: «…сынок, ходи рядом с большими людьми, у тебя будет пример, к чему стремиться». Для него этими людьми были и есть кумиры по сей день: Ф. М. Кароматов, Д. Д. Шостакович, К. Штокхаузен и многие другие.

Расписывая партитуру своих научных поисков, Гафурбеков стремился к скурпулезному алгоритму в сочетании уже приобретенных знаний и новых интересных находок. И это было не по какой-либо обозначенной цели, ведь многое у людей, занимающихся наукой, происходит спонтанно, что-то приходит на ум, идея, как говорится свет в туннеле, и далее к конечной цели, выводам, и соответственно радость от достижения цели. Так, были интересные находки во время изучения особенностей и возможностей монодии, ученым были предложены так называемые ее «мобильные ресурсы» в образцах изустно-профессионального творчества, появились мысли о полимонодии, ее составляющих и истоках.

Терминология в научных трудах Т. Б. Гафурбекова

Терминология. Зачем она, в чем необходимость создавать некую обертку, матрицу мыслей? Ради того, чтобы стояло имя создателя, или для определения некоего достигнутого уровня научной мысли? Для чего, говоря об искусстве, создавать барьер? Искусством надо восхищаться, а не ограничиваться в некоторых случаях не всем понятными терминами. С другой стороны, музыкальная наука, как любая другая область научной мысли, требует заостренности, значимости достигнутых результатов. Выработка терминов у Т. Б. Гафурбекова – это далеко не самоцель. За более чем полувековой период научной деятельности муаллим пришел к тому, что необходимо классифицировать термины, дать возможность другим ученым использовать их в своих исследованиях. Некоторые из них пришлось, как говорится, «примерить» на себе, выбрав составляющей темы диссертации, термин муаллима.

Так, в далекие 90-е в процессе создания диссертации мы остановились на названии «внутривосточная тематика», которая прошла «апробацию» в длительных спорах с моим научным руководителем, и, в конце концов, к началу создания автореферата диссертации была облачена в сносках, как термин Т. Б. Гафурбекова. Он настаивал, что под этим термином мы будем подразумевать все, что связано с мусульманским Востоком относительно узбекской культуры. К теме моей диссертации мы шли несколько лет, через дипломную работу. Гафурбеков предложил тему «Внутривосточная тематика в творчестве композиторов Узбекистана», подразумевая взаимодействие культур мусульманского Востока, и преломление данного процесса в конкретных произведениях. Это был настоящий творческий процесс, в котором взаимодействие руководителя и аспиранта дало положительный эффект в успешной защите диссертации, присвоении ученой степени в самый короткий срок в Москве, а также послужило импульсом в последующих поисках по данному направлению.

Алгоритм жизни

Начнем с некоторых особенностей педагогики Т. Б. Гафурбекова. Занятия начинаются с 8.30 утра при общем расписании по консерватории с 9 утра. Это правило педагог обозначил для всех давно, и студенты, которые обычно редко не опаздывают к 9, к Гафурбекову стараются прийти к назначенному времени. Т.Б.Гафурбеков не любит халтурщиков (кто их любит то), и к семинару относится весьма требовательно, задавая студентам, порою немыслимые по сложности задания. Некоторые из них порой и педагогам сложно выполнить. Так, и мои некоторые студенты по специальности периодически обращаются с надеждой ко мне, но я, признаюсь, иногда с трудом могу им помочь. Несколько раз были и такие случаи.

-Пожалуйста, можете нас отпустить с пары пораньше?

-Причина?

-Тохтасын Батырович поручил обязательно посмотреть передачу по каналу «Культура», записать все в тетради и составить по несколько вопросов, мы можем не успеть.

Вроде совсем недавно сама была студенткой, училась у него, но сейчас иногда хочется оспорить с ним некоторые вопросы по методике ведения курса «Истории музыки». Однако, с другой стороны, музыковедение – это предмет, включающий в себя научный процесс, это Вселенная, которая не может быть втиснута в определенные рамки, методики и правила в ее изучении. А студентов XXI века необходимо заинтересовывать новыми подходами, цифровой век диктует свои законы. До сих пор у него в папке лист бумаги, на котором все расписано по дням и часам, какие мероприятия и что нужно выполнить. Часто пыталась повторить за ним, но не получилось, или лист бумаги терялся или понимала, что это не совсем мое…

Время идет вперед, не замедляя свои шаги ни на минуту. Мы не знаем, что нас ждет через сто лет. Парадокс в том, что и первые этномузыковеды страны также не знали ответа на этот вопрос, они лишь усиленно изучали неизведанный ранее на глубоком уровне музыкальный фольклор, традиционные жанры центрально-азиатского региона, взаимодействие и результаты данного процесса в конкретных образцах богатейшего искусства нашего народа. В. А. Успенский, И. Акбаров, Е. Романовская, В. Беляев, Ю. Раджаби, Т. С. Вызго, Ф. М. Карроматли, Н. С. Янов-Яновская, С. А.Закржевская, С. П. Галицкая и многие другие внесли огромный вклад в музыковедческую науку Узбекистана. Так и жизнь и деятельность Тохтасына Батыровича Гафурбекова связана с значительным периодом в науке, и является звеном в развитии узбекистанского музыковедения.



Saida Qosimxo‘jaeva

San’atshunoslik fanlari nomzodi, professor,

O‘zbekiston davlat konservatoriyasi

“Musiqa tarixi va tanqidi”

kafedrasi mudiri

ILMIY ATAMALARNING YUZAGA KELISHIGA DOIR...

Xar bir davr ilm oldida yangi talablarni qo‘yib o‘ziga monand ravishda yangi tushunchalar va ularning lug‘aviy belgisi sifatida yangi atatmalarni yuzaga keltiradi. Zamona zayli tufayli ba’zi atamalar o‘tmish chorraxalarida qolib ketib, ularning o‘rnini yangi tushunchalar egallab oladi. Boshqalari esa aksincha davr o‘tishiga qaramasdan o‘z dozarbligini yoqotmay ilm rivojiga o‘z hisssini qo‘shib kelaveradi.

Ma’lumki, bugungi kun O‘zbekiston musiqa ilmi ikki ulkan asosga ega bo‘lib, ulardan biri qadimiy Sharq musiqa bilimi bo‘lsa, ikkinchisi XX-asrda mamlakatimizda shiddat bilan rivojlangan Yevropa andozalari asosidagi musiqashunoslikdir. Bugungi kun musiqa san’atini idrok etish uchun bu ikki qanotga tayangan holda harakat qilish zaruratini hech kim inkor eta olmaydi. Ana shunday zarurat XX-asrda ba’zi tushunchalarga aniq va lo‘nda nom berib ularning maqsad va vazifalarini belgilashda ko‘zga tashlanadi.

Ma’lumki, XX-asrning boshlarida Turkiston xududida XX- asrgacha bo‘lgan ilm-fanning boshqa tarmoqlari kabi musiqa ilmi ham diniy-teologik qarashlardan batamom ajralib chiqib, uning yangi ilmiy nazariy asoslari yuzaga kela boshladi. Musiqa san’atida yangicha tamoyillar, jumladan besh chiziqli yevropacha nota yozuvi va boshqa zamonaviy yozuv uslublarini kirib kelishi , yangi musiqiy janrlar kiritilishi, yangi metodik qo‘llanma va adabiyotlar yaratilishi bilan o‘zbek musiqasi taraqqiyoti yanada jadallashdi.

Turkiy xalqlarga qadim qadimdan xos bo‘lgan yondashuv – turkiylikning boshqa Sharq xalqlaridan farqini anglash Maxmud Qoshg‘ariyning “Devoni lug‘ati turk”(XI-asr)(turkiy qavmlar lug‘ati)ni yaratishda, Mirzo Ulug‘bekning “To‘rt ulus tarixi”(XVasr)-asarida va nihoyat XX-asrda jadidlarning xarakati va ular tashkil etgan O‘zbeklarni o‘rganish qumitasi faoliyatida namoyon bo‘ladi. Shu intilishning tadrijiy davomi bo‘lib o‘tgan asrning 20-yillarida A.Fitrat tomonidan “O‘zbek klassik musiqasi” atamasi ilgari surildi.

Ma’lumki, “klassik” tushunchasi insoniyat badiiy merosining oltin zahirasi sifatida tan olingan eng mukammal , vaqt sinoviga dosh bera oladigan, dunyoviy ahamiyatga molik namunalariga nisbatan ishlatiladi. Bu o‘rinda A. Fitrat ko‘p hollarda maqomlar haqida so‘z yuritganda “Bizning klassik musiqamiz “Shashmaqom” ismi bilan yurguzilgan olti qator kuylardan iboratdir”[1],–deb anqlik kiritadi. Yuqorida keltirilgan iqtiboslardan shuni anglab olish mumkinki, A.Fitrat “O‘zbek klassik musiqasi” deganida avvalambor maqom ladlarini nazarda tutgan. Bunday yondashuv umum Sharq tafakkuriga xos bo‘lib, jumladan bugungi kun arab musiqasida ham asarning mazmunini (semantikasi) faqat ladlar belgilab beradi. Shuning uchun A. Fitrat ham “O‘zbek klassik musiqasi” atamasini bevosita ladlar majmuasiga nisbatan qo‘llagan va shu bilan ularning mazmun va mohiyatini belgilab bergan.

Tarixdan shunisi ma’lumki, 30-40yillar qatag‘onlari nafaqat olimlarning umriga zavol bo‘lgan, balki ularning ilmiy qarashlari, ilmiy maktablari ham ta’qib ostiga olingan. Bu o‘rinda jadidlarning taqdiri ayniqsa ayanchlidir.Ularning ilmiy qarashlariga nisbatan bo‘lgan salbiy munosabat keyingi o‘n yilliklar davomida ham saqlanib turgan. Bu esa o‘z navbatida maqomlarni o‘rganishga ham sun’iy to‘siqlar yaratgan.

Madaniyatimizning ajralmas qismi bo‘lgan maqomlarga nisbatan qiziqish 50-yillarning oxiriga kelib sekin astalik bilan tiklana boshlangan. Shunda ham bo‘lsa olimlar bu madaniyatni “oqlaganday” – “...maqomlar saroy madaniyati emas...diniy emas...”-degan kirish so‘zlari bilan saqlab qolishga, pirovard natijada targ‘ib qilishga harakat qilganlar.

F. M. Karomatov “Профессиональная музика устной традиции” – “Og‘zaki an’anadagi professional (kasbiy) musiqa”-degan atamani ilgari surgan. Davr talabidan kelib chiqib “og‘zaki an’anada” ham professionallik mavjud ekanligini isbotlash talab etilgan. Ya’ni yevropa madaniyatidan tubdan farq qiladigan “og‘zaki an’ana” mavjud ekanligi va bu madaniyat o‘z axamiyati va badiiy yetukligi bilan boshqalardan kam emasligi konsepsiyasi ilgari surilgan.

Shu yo‘la 40-50-yillarda barcha sohalarda xalq ijodini – qaysidir ma’noda xalqchillikni ustun qo‘yish kabi yondashuvlardan qisman bo‘lsa ham chekinish ko‘zga tashlana boshlagan. Zero , avvalgi o‘n yillikdagi siyosiy – mafkuraviy taziiqlar xamlasidan madaniy meros, ularning yaratuvchilari va ijrochilarini saqlab qolishning yagona yo‘li – bu madaniyatni folklor-ya’niy xalq ijodi kesimida o‘rganish bo‘lgan. Faqat 50-yillarning oxirlarida bir oz bo‘lsada esa boshlagan “erkinlik shabadasi” musiqashunoslikda ham tamoilli o‘zgarishlarga olib kelgan.

[1] А.Фитрат. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи.-1927й

50-yillarning oxiri-60-yillarning boshlaridan e’tiboran “Maqom san’ati” ijrochilikda, ijodda, ilmda o‘ziga yarasha o‘rinni egallay boshlagan.

60-70-yillarga kelib “Og‘zaki an’anadagi professional musiqa” atamasining o‘rniga T. B. G‘ofurbekov tomonidan “kasbiy musiqa” atamasi ilgari surildi. Bir ko‘rinishda ancha ixcham bo‘lgan mazkur atama o‘z ichiga nisbatan keng ma’noni qamrab oldi. Sababi 70-yillarga kelib bir tomondan ijodkor va ijrochilar ikkinchi tomondan ilm axli mazkur yo‘nalishda ulkan yutuqlarni qo‘lga kirita olishdi. Maqom san’ati o‘zining betakror ko‘rinishlarini namoyon eta oldi, uning qamrovi benihoya kengaydi Shuning uchun mazkur davrga kelib turli ko‘rinishlarda jilolanayotgan bu madaniyatni “og‘zaki” yoki “an’anaviy” ekanligini isbotlashga talab qolmadi. Undan tashqari ,“kasbiy musiqa” atamasi faqat maqomlargagina emas, balki professional san’atning turli shakl va ko‘rinishlarga nisbatan ham ishlatila boshlandi. Sababi mazkur atama ularning barchasini o‘z ichiga qamrab olar edi.

T. B. G‘ofurbekov tomonidan ilgari surilgan mazkur atama ,olimning ko‘p yillik izlanishlarining samarasi bo‘ldi. Ustoz o‘z ilmiy izlanishlarida musiqiy meros masalalari bilan kompozitorlik ijodini uzviy birlikda taxlil etdi.

XX-asr davomida musiqa madaniyati erisha olgan yutuq va yoqotishlariga qaramasdan tadrijiy o‘sib kelgani haqidagi fikr ustozning barcha ilmiy tadqiqotlarida qayta qayta isbotlandi.

Foydalangan adabiyotlar

1. A.Fitrat. O‘zbek klassik musiqasi va uning tarixi.-1927y
2. Узбекская инструментальная музыка (наследие). -Ташкент, 1972
3. Т.Гафурбеков. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. -Ташкент, 1984.
4. Т. Гафурбеков. Творческие ресурсы национальой монодии и их преломление в узбекской советской музыке. -Ташкент, 1987.



Инесса Гульзарова

Заслуженный работник культуры Республики Узбекистан, профессор кафедры «Истории музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана

Т. Б. ГАФУРБЕКОВ – ЧЕЛОВЕК, УЧЕНЫЙ, ПЕДАГОГ

(штрихи к портрету мэтра музыковедения)

Как невероятно быстро летит время! Вроде, недавно отмечали 80-летний юбилей нашего коллеги и педагога, когда я назвала его «музыковедом от Бога», а сегодня, 7 мая 2024 года, уже прошло пять лет с того памятного дня. Хотя, кажется, будто все это было вчера. Помню, тогда я написала статью, которую опубликовала в «Новостях Узбекистана». Впрочем, процитирую ее начало.

Среди профессоров Государственной консерватории Узбекистана осталась небольшая, но особая когорта, представителей которой называют: «титаны», «столпы», «могикане»… Эти люди в своей области, как правило, знают все и обо всем, умеют делать свое дело лучше других, умеют также объяснить, как надо делать это дело. Это у них учились несколько поколений студентов, а сами они учились у тех, кто давно причислен к классикам.

Авторитет этих профессоров столь высок, что не поддается никаким сравнениям. Все это можно сказать об известном ученом, педагоге, докторе искусствоведения, профессоре, заслуженном деятеле искусств Узбекистана, музыкальном критике, лекторе, бессменном члене Правления Союза композиторов и бастакоров республики, общественном деятеле, обладателе высоких правительственных наград Тухтасине Батыровиче Гафурбекове.

В этом году у него – одного из крупнейших, современных отечественных музыковедов – очередная юбилейная дата. Подходя к своему 85-летию, он сохранил все, чем был наделен изначально: интеллигентность, порядочность, надежность, высокую эрудицию, принципиальность, энергичность, необычайную творческую одаренность и фантастическую трудоспособность. Для Тухтасина Батыровича главное – честь, достоинство и преданное служение избранному делу. Ему, родившемуся ближе к середине XX века, было суждено пережить и деятельно осмыслить перемены, постигшие как искусство бывшего Союза, так и культуру родного отечества.

Сейчас трудно даже представить, насколько тяжелым было то время начала 90-х для этого ученого (да и многих его коллег), исследующего западную и узбекскую культуру. Но, невзирая на препятствия, он создал труды, которые помогают сегодняшнему поколению постигать историю музыки.

Тухтасин Гафурбеков всегда хорошо учился, рано определился с профессией и с легкостью поступил поначалу в Государственное музыкальное училище имени Хамзы, а потом в Ташкентскую консерваторию. В тот год абитуриентов музыковедческого отделения было всего двадцать восемь. А так как у него был красный диплом, то ему нужно было сдать только один экзамен – коллоквиум. Вот как об этом вспоминает сам Тухтасин Батырович: «Помню его, как сейчас. Приемная комиссия состояла из известных профессоров консерватории: Яна Борисовича Пеккера, Ильяса Акбаровича Акбарова, Файзуллы Музафаровича Кароматова, Самуила Марковича Векслера и многих других. Экзаменационных билетов не было. Мы заходили по одному, садились перед приемной комиссией и отвечали на вопросы, которые «сыпались» на нас, как из рога изобилия. Это был первый этап коллоквиума. А второй представлял собой «Музыкальную викторину» – любой из членов комиссии садился за рояль и играл каждому абитуриенту музыкальные фрагменты из произведений композиторов западноевропейской классики и композиторов Узбекистана, ну а мы должны были назвать автора и его сочинение. Оценивали нас очень строго. В итоге только двое из двадцати восьми получили в тот день отличные отметки – это Гала Амбарцумова, выпускница школы Успенского и я. Счастью нашему не было предела».[2]

И в этом нет ничего удивительного: Гафурбеков был и остается неутомимым тружеником на профессиональной ниве. Он принадлежит к тем людям, у которых можно учиться, не уставая. Великолепный ученый он не перестает удивлять лаконичностью и исчерпанностью определений, смелостью и точностью музыкальных характеристик. Замечу, лаконизм – это вообще отличительная черта Тухтасина Батыровича. Он такой в жизни, и в научной работе.

Сфера научных интересов Т. Б. Гафурбекова поражает широким кругом тем и глубиной их постижения автором. Его исследовательский багаж насчитывает более 150 статей о западной и восточной музыке. В этих работах, написанных на основе собственного многолетнего научно-педагогического опыта, затронуты вопросы современного музыкального образования, исполнительства, проблемы традиций и новаторства в современной музыкальной педагогике, актуальные проблемы творчества бастакоров и композиторов, музыковедов и музыкальных критиков. Он

написал несколько монографий: «Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества», «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке», «Творчество бастакоров: история, анализ, судьба», «О фольклорных истоках узбекского профессионального творчества», «Сайланма», «Музыка – моя Вселенная», «Тухтасин Гафурбеков в воззрениях современников». Отличительная черта их автора – неустанное движение вперед, открытие новых путей в науке. Труды Тухтасина Батыровича являются ярким примером того, что историк музыки должен быть еще и высококомпетентным теоретиком и наоборот.

Известный таджикский музыковед, доктор искусствоведения, профессор Ф. А. Ульмасов в своей статье «Монодическое творчество Т. Гафурбекова в контексте некоторых научных проблем 70-80-х годов XX века» анализирует две первые монографии Тухтасина Батыровича, названные выше. Обе они посвящены проблемам монодического творчества, «поиску имманентных творческих ресурсов монодии, выявлению преемственной творческой и научной связи между средневековыми и современными музыкантами и учеными, осмыслению вопросов истории и теории узбекской профессиональной музыки изустной и письменной традиции». [6, с.13]

Автор отмечает большую собирательскую и источниковедческую работу, проделанную Гафурбековым, включая анализ и обобщение солидного научного и музыкального материала и многое другое, что позволило ему «сформулировать основополагающие для концепции ученого понятия и определения. Приведем некоторые из них, которые вошли в научный обиход как термины, предложенные Т. Гафурбековым: «изустно-профессиональная музыка», «индивидуально-авторское переинтонирование исходной модели», «полимонодия», «монодическая обработка» и другие. [6, с.16-17]

Во второй монографии «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке» автор изумляет обилием малоизвестного источниковедческого материала привлеченного в ее первой части. Он проводит глубокий анализ трактатов от Фараби до Дарвиша Али Чанги, став первым, среди узбекских ученых отразившим солидную картину проникновения величайших мыслителей в глубинные процессы монодического творчества, в которое вошли: эстетика, семантика, структура лада, ритма, мелодики, композиционное строение, жанры и названная выше терминология.

Затрагивает профессор Гафурбеков и важные вопросы современного музыкального образования. Например, в музыковедческом опусе «Курс

«Истории музыки» в контексте исторических реалий: XX – начало XXI веков», автор предлагает инновационные методы разработки данного курса. С неослабевающим интересом читается актуальная и захватывающая тема «Восток и Рахманинов», в которой ученый раскрывает целый ряд связей, сближающих творчество великого русского композитора с такими традициями восточной музыки, как внушительная роль ритмического начала, мелодическая широта, мелизматика.

Нельзя не отметить и достаточно объемный очерк Тухтасина Гафурбекова «Классик при жизни», посвященный известному польскому композитору и дирижеру, одному из классиков и крупнейшему музыканту XX века Витольду Лютославскому и его творчеству, в котором музыковед вначале вводит читателя в небольшой экскурс истории узбекско-польских связей. Так, он пишет о первом появлении поляков на узбекской земле, о статьях, посвященных выдающимся польским композиторам – Шопену, Шимановскому, Лютославскому, Монюшко в «Узбекской национальной Энциклопедии», исполнении их произведений на сценических площадках Узбекистана, выступлении выдающейся пианистки Галины Черны-Стефаньски, мировой премьере комической оперы «Проделки Майсары» С. Юдакова в Лодзи, лекции крупнейшего польского музыковеда Зофьи Лисы. Отмечает автор и выступления на Международных симпозиумах в Самарканде другого польского музыковеда – Анны Чекановска и т.д.

Ну а затем Гафурбеков дает глубокий анализ ряда сочинений В. Лютославского: «Вариации на тему Паганини», Концерт для оркестра, «Траурная музыка» для струнного оркестра, посвященная памяти Б. Бартока, «Три поэмы Анри Мишо», удостоенные премии Шведской Королевской академии музыки, справедливо называя «откровениями, ставшими творческими феноменами для многих молодых авторов».[1, с.32]

Неоднократно приходилось наблюдать толерантность профессора Гафурбекова в отношении к исследованиям других ученых. Наверное, поэтому его так любят приглашать в качестве официального оппонента на защиты диссертаций, ведь Тухтасин Батырович всегда ищет в этих трудах с начала достоинства, а уж потом – в силу требований жанра – недостатки.

Кстати, высочайший отзыв написал на докторскую диссертацию Гафурбекова «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской музыке» известный российский музыковед, доктор искусствоведения М. Е. Тараканов, отметивший не только оригинальность и смелость суждений докторанта, но и то, что его работа «является новым словом в осмыслении и в исследовании ее отношений с традицией

европейской на путях межнационального общения двух культур, двух систем музыкального мышления». [5, с.119]

Всю свою научную и творческую жизнь Гафурбеков посвятил исследовательской и просветительской деятельности на ниве отечественной культуры. Его хорошо знают как автора серьезных искусствоведческих трудов, человека, обладающего поистине энциклопедическими познаниями в области музыковедения. Такой высочайший профессионализм и преданность любимому делу заслуживают искреннего уважения.

Большой и важной областью деятельности Тухтасина Батыровича является составление, редактирование научных сборников и учебников, справочных изданий, буклетов. Он проводил большую работу по подготовке статей, посвященных музыкальному искусству в Национальной энциклопедии Узбекистана, являясь председателем секции музыки с 2000-2006 года.

В журналах и газетах Тухтасином Гафурбековым опубликовано большое количество статей, посвященных знаменательным событиям культурной жизни республики, написаны рецензии на книги, концерты и музыкальные спектакли. Его материалы, интервью с деятелями культуры и искусства всегда отличаются ярким профессионализмом и живостью изложения. Судьба подарила Тухтасину Батыровичу встречи со многими выдающимися людьми, в числе которых Мать Тереза, принцесса Иордании Виждан Али, музыковеды Анатолий Дмитриев, Виктор Цуккерман, Лев Мазель, Михаил Друскин, композиторы Дмитрий Шостакович, Эдисон Денисов и многие другие.

В 70-80 годы прошлого столетия Гафурбеков как лектор-музыковед и лектор общества «Знание» выступал поначалу с циклом лекций по темам «Ф. Шопен», «И. Штраус» и другим, побывав во многих городах и областях нашей республики. Он был своеобразным проводником между широкой публикой и высоким музыкальным искусством, открывая путь к сокровищам, которые сразу разглядеть и оценить порою бывает сложно. Он был изобретательным, привлекал в помощь и театральные приемы, и весь свой интеллектуальный потенциал, оставаясь максимально творческим человеком, показывая людям мощь и величие произведений, созданных композиторами.

А как Тухтасин Батырович проводил концертные циклы для школьников и студентов? Вот здесь у него был простор для творчества! В его руках было воспитание будущего поколения, наших будущих слушателей. Для них им был разработан цикл лекций. Он всегда учитывал специфику той или иной группы слушательской аудитории, в результате которой появились такие тематические блоки, как познавательный курс о жанрах и формах музыки

(европейской, русской, узбекской классики); музыкальные инструменты; оркестр и его разновидности.

Органично вписались и циклы: «Музыкальная классика Европы» (Гайдн-Моцарт-Бетховен; Шопен-Шуберт-Шуман-Шуберт-Лист; Григ-Сметана-Монюшка и другие); «Русская классика» («Могучая кучка»; Глинка-Чайковский, Рахманинов-Скрябин и другие). Не осталась без внимания и «Классика XX столетия»: Малер-Стравинский; Онеггер-Пуленк-Мийо; Кодаи-Барток; Мясковский-Прокофьев-Шостакович). К этому перечню следует добавить и такие лекции-концерты как «Бастакоры в контексте музыки XX века», так и «Композиторы Узбекистана и Центральной Азии». Каждый раз перед Тухтасиным Батыровичем возникали разные слушатели, залы, программы. И каждый раз он подбирал «ключи» к сердцам очень непростых, закрытых людей. Ну а если это ему удавалось, и у слушателей к финалу концерта появлялась хотя бы едва заметная скупая улыбка на лице, то это считалось его очередной победой. Таким образом, Гафурбеков провел более 1000 встреч и бесед в клубах, школах, концертных залах.

Для него музыка была и остается не бездумно заученным уроком с опорой на распространенное мнение, а собственные впечатления, позволяющие тонко анализировать подмеченные им свойства. Она – его Вселенная. Тухтасина Гафурбекова нельзя считать кабинетным ученым: его энциклопедические знания получены не только из книг, но и в результате активного участия в музыкальной жизни и живых контактов с выдающимися музыкантами-современниками. От его профессионального взгляда не ускользает ни один из фестивалей, ни одна из премьер в Ташкенте. Он участник различных музыковедческих симпозиумов и конференций, проводимых как в Узбекистане, так и за его пределами.

За плечами Т.Б.Гафурбекова – свыше шести десятилетий педагогической деятельности. Этот его путь начался в далеком 1959 году в ДМШ, затем был культпросветтехникум, после которого музыкальное училище имени Хамзы, а в 1967 году Ташкентская консерватория. Будучи еще студентом, он стал педагогом – случай поистине уникальный в истории известного музыкального вуза. Причем, он был первым преподавателем на кафедре, свободно читавшим курсы на двух языках – русском и узбекском. Как отмечают авторы монографии о Гафурбекове В. Плунгян и И. Галущенко: «Уже в те годы Тухтасин Батырович принадлежал к числу наиболее активных, целеустремленных музыковедов-историков, которым суждено было определить направление современной музыкальной науки Узбекистана. Несмотря на свои молодые годы, он казался значительной фигурой в консерватории».[3, с.71]

После окончания вуза Гафурбекова оставили работать на кафедре истории музыки, доверив читать два курса – историю узбекской музыки и историю западноевропейской, руководство курсовыми работами и дипломными в классе специализации. По отзывам его учеников, нынешних выдающихся музыкантов, молодой, скромный педагог не позволял себе затеряться среди великих мастеров и педагогов, работавших в консерватории, таких, как Н. Ф. Орлов, С. М. Векслер, Я. Б. Пеккер, Ф. М. Карроматов, И. А. Акбаров, Б. И. Зейдман и другие.Его лекции были содержательными, глубокими, необыкновенно интересными, даже самый сложный музыкальный материал он преподносил в интересной и доступной форме. Впрочем, почему были? Они и сегодня подобны редкостным жемчужинам и запоминаются на всю жизнь: в них не только насыщенный лекционный материал, но и беседы о музыке, о литературе, об искусстве вообще, и ценные жизненные советы. Меня всегда поражает полет мысли, свобода, с какой он мгновенно проводит параллели между различными областями.

Часы общения с Тухтасином Батырович на лекциях и семинарских занятиях лично для меня по-прежнему незабываемы. Через технику письма А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна, П. Хиндемита, К. Орфа и многих других, я проникала со своими однокурсниками в 70-е годы прошлого столетия в тайну необычности и совершенства композиций этих мастеров XX столетия. Под чутким руководством нашего профессора мы анализировали их сочинения. Для нас это был бесценный опыт. А сколько еще было всего интересного! Не счесть! Достаточно вспомнить польский музыкальный журнал «Рух музычны», с которым Тухтасин Батырович нас познакомил и часто цитировал. Ведь в нем публиковались рецензии на новые произведения современных композиторов, отчеты о музыкальных фестивалях, давались обзоры музыкальной жизни разных городов Польши. Важное место в этом журнале занимал иностранный отдел, в котором публиковались статьи об исполнении произведений польских композиторов за рубежом. На страницах «Рух музычны» мы с интересом прочли об успешной постановке первой узбекской комической оперы «Проделки Майсары» С. Юдакова в Лодзи.

Профессор и сегодня учит студентов не просто анализировать творчество того или иного композитора, но и быть настоящими музыкантами, которые должны уметь вникать в стиль каждой эпохи и адекватно воплощать это в семинарские занятия по истории музыки. Экзамены Гафурбекову сдавать нелегко: он требует от своих подопечных глубокого и досконального знания музыки, а потом уже и научной литературы по теме. Так что педагог он очень требовательный и

взыскательный. Вместе с тем, его глубокая мудрость сочетается с задорным жизнелюбием и прекрасным чувством юмора. Но главное, конечно, – это любовь к студентам и огромная радость от их успехов. Из его класса вышли не только дипломированные специалисты, но и остепененные кандидаты и доктора искусствоведения, а также доктора философии (PhD).

Кстати, с 1983 по 1989 годы Т. Б. Гафурбеков руководил кафедрой истории музыки нашей консерватории, уделяя большое внимание обсуждению не только научных и методических трудов, но и конспектам лекционных и семинарских занятий. Своей многогранной деятельностью он утверждал авторитет кафедры, способствовал научному росту как студентов, аспирантов, так и молодых педагогов.

Нельзя не отметить и скрупулезную работу профессора, которую он проводил, готовя к изданию учебные пособия на узбекском языке. Это такие его редакторские работы, как «Элементар мусика назарияси» В. Вахромеева, «Узбек мусикаси тарихи», «Мусика шакли» И. Способина, «Чет элар мусика тарихи» Б. Левика. Под научной редакцией неутомимого Гафурбекова вышло два издания (первое – в 1987 году, второе – в 1997) первого в нашей республике музыкального словаря И. Акбарова.

К Тухтасину Батыровичу невозможно относиться только как к выдающемуся ученому и педагогу. Я, например, вижу в нем, прежде всего, благородного, щедро дарящего себя людям человека. С ним не страшно «пойти в разведку» не только в дремучие леса, но и в «нравственные и духовные кущи», произрастающие на ниве искусства и науки, которые продолжают манить к себе всех, кто не боится нехоженых троп. С профессором всегда интересно общаться, получая не только мудрые советы и компетентные ответы на самые разные вопросы, но и колоссальный заряд положительной энергии.

Талант, профессионализм и энтузиазм благоприятствуют и другой сфере продуктивной деятельности Т. Б. Гафурбекова. Так, как отмечалось выше, в течение шести лет он заведовал кафедрой истории музыки (1983-1989) и был проректором по научно-творческой работе Ташкентской консерватории (1989-1991), директором Научно-исследовательского института искусствознания Академии Наук Республики Узбекистан (1992-1998), более двадцати лет являлся председателем регионального Специализированного совета по защитам докторских диссертаций при НИИ АН РУз. Помимо этого, он – обладатель многих других престижных рангов и титулов.

Это о Гафурбекове, характеризуя его деятельность, композитор Манас Левиев сказал: «Педагог, музыкант с очень высокой эрудицией, боевой

глашатай, пропагандист не только узбекской, но и русской и западноевропейской музыкальных культур». [3, с.4]

Эти же профессиональные качества отмечает и известный музыковед, доктор искусствоведения, профессор Наталия Янов-Яновская: «Т. Б. Гафурбеков – один из редких представителей узбекского музыкознания, кто сочетает прекрасные знания своей национальной культуры с широтой и разнообразием творческих интересов, в равной мере владея анализом мелодической, современной многоголосной музыки». [3, с.4]

А профессор В. З. Плунгян в своей статье написала: «Всем известно, что Гафурбеков первый узбекский музыковед, удостоившийся монографии еще в конце прошлого века. Как историк музыки он непрерывно продуцирует, оставляя своими трудами след в истории. Как ученый энциклопедист, критик, педагог, научный редактор, рецензент, оппонент десятка изданий в Узбекистане и за его пределами, заслуженно удостоен многих ученых степеней, почетных званий, регалий. Словом, «Гафурбековская научная школа» в конце XX – начале XXI веков уверенно вышла за пределы «отечественного круга» и известна всему миру». [4, с.98]

Для полноты портрета юбиляра добавлю еще один штрих: Гафурбеков создал большую, замечательную семью, дух которой ощущается сразу при входе в дом, – это любовь, предельное уважение друг к другу, непозволительность даже намека на резкое слово. Вот уже полвека он живет в счастливом браке с Холидой Мухаммедовной – верной и преданной спутницей жизни, знакомство с которой состоялось еще в студенческие годы. Сегодня у них четыре сына и девять внуков – живое наследие их любви. А секрет счастливого супружества этой пары заключается в том, что они продолжают дышать, жить и беречь друг друга. Сам юбиляр считает, что ему в жизни очень повезло: у него есть семья, работа, коллеги, друзья, ученики. И это, на мой взгляд, его счастье, созданное из мгновений, озаряющих его жизнь.

В свои 85 лет Тухтасин Батырович Гафурбеков такой же неутомимый, деятельный, готовый обсуждать любые научные и творческие проблемы. Он полон творческих сил и научных идей, свидетельством чего являются подготовленные им очередные рукописи. А свои новые научные труды, я уверена, профессор еще создаст, как и уверена в том, что свой юбилей он будет отмечать, занимаясь своими любимыми делами: писать новые музыковедческие опусы, редактировать работы своих подопечных, готовиться к лекциям или научным симпозиумам, проводить лекционные занятия или Научный совет по присуждению научных степеней (PhD и DSc). Может, поэтому он по-прежнему энергичен и востребован – как в профессии,

так и в жизни. Но главное – Т. Б. Гафурбеков навсегда записал свое имя на страницах истории музыкальной культуры Узбекистана: он – выдающийся ученый и человек. Пожелаем нашему дорогому профессору здоровья, успехов, а главное – удачи!

Использованная литература

1. Гафурбеков Т. Классик при жизни (к столетию В. Лютославского)// Музыка – моя Вселенная. Монографический сборник. -Т., 2015.
2. Гульзарова И. Галина Амбарцумова: Человек с большой буквы. Новости Узбекистана. 27.03.2023.
3. Плунгян В. Галущенко И. Тухтасин Гафурбеков. -Т., 1997.
4. Плунгян В. Мэтр музыкознания Узбекистана// Тухтасин Гафурбеков Музыка – моя Вселенная. Монографический сборник. -Т., 2015.
5. Тараканов М. Отзыв на диссертацию// Тухтасин Гафурбеков Музыка – моя Вселенная. Монографический сборник. -Т., 2015.
6. Ульмасов Ф. Монодическое творчество Т. Гафурбекова в контексте некоторых научных проблем 70-80-х годов XX века// Тухтасин Гафурбеков в воззрениях современников. Монографический сборник. -Т., 2021.



Феруза Мухамедова

PhD, доцент, проректор по науке и инновациям Института национального эстрадного искусства им.Б.Закирова при Государственной консерватории Узбекистана

ОБ ОДНОЙ ИЗ ВАЖНЫХ ГРАНЕЙ ТВОРЧЕСТВА УЧЁНОГО

Как известно, фортепианное искусство играет значительную роль в сохранении и развитии национальных традиций, а фортепианная музыка Узбекистана проявляет себя во всех известных в мировом пространстве жанрах и формах, последовательно преломляя при этом глубинные национальные традиции узбекской монодии. Сохраняя общепринятый комплекс жанровых признаков в области мировой фортепианной музыки, узбекская фортепианная музыка характеризуются оригинальными художественными экспериментами в области композиционных решений, образного строя, драматургии и формообразования. Приоритетным и показательным практически для всего творчества композиторов Узбекистана является опора на монодийные основы узбекского музыкального наследия. Как отметил Заслуженный деятель искусств Узбекистана, доктор искусствоведения, профессор Т.Гафурбеков: «….узбекская монодия – это всеобъемлющая художественная ценность. Ее образцы – всеобщее достояние, которое не может произвольно раствориться даже в самых современных средствах композиторской техники, скорее наоборот, достояние это должно стать прочным гарантом последующих подлинно национальных сочинений» [3, с.109].

Тухтасин Батырович Гафурбеков является видным представителем музыкознания Узбекистана, научная мысль которого отличается глубиной и многогранностью. Знаток узбекской музыки, проникший в её истоки, Тухтасин Батырович также посвятил немало работ и мировому композиторскому творчеству, изучил ряд музыковедческих проблем и ввел в научный обиход новые понятия и термины.

Среди трудов Т.Гафурбекова – монографии, посвящённые различным аспектам отечественной и зарубежной музыки, научные статьи и публицистические заметки, редакторские предисловия, рецензии, отзывы

и многое другое. Преданность Тухтасин Батыровича музыкальному искусству выражается в его глубоком интересе к сфере исполнительского творчества, в частности, к вопросам интерпретации музыкальных сочинений.

Большое внимание этому аспекту уделяет Т. Гафурбеков на своих лекциях и беседах со студентами, рассказывает, что интерпретации разных солистов обладают художественной ценностью, свойственной индивидуальности исполнителя. Именно в связи с понятием «интерпретация» Т. Гафурбеков ввел в научный обиход такие термины, как «полимонодия» и «первоинтонирование». В монографии «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке» “широкий семантический спектр музыкального творчества” рассматривается ученым как “специфические формы музыкально-творческого *самовыражения*” [3, с.4]. Ретроспективно изучая монодическое творчество, Т. Гафурбеков неоднократно упоминает о важности творческого процесса интерпретации тех или иных сочетаний и жанров. Именно на этой категории исполнительства основывалось наше диссертационное исследование, опирающееся на практический опыт и нескольких совместных проектов с научным руководителем в форме концертов-лекций.

Т. Гафурбеков в своих научных взысканиях неоднократно обращался к проблеме интерпретации музыки таких композиторов, как Л. Бетховен, С. Рахманинов, В. Лютославкий, А. Хачатурян, а также многих композиторов XX века. Одним из любимых композиторов Т. Гафурбекова является Д. Шостакович, с которым его связывала многолетняя творческая дружба. Так, на одной из их встреч в Москве композитором была подарена рукопись партитуры опуса «Семь стихотворений А. Блока» для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано, соч.27 (1967). Тухтасин Батырович поделился идеей проведения цикла концертов под названием «Шедевры XX века» и желанием услышать сочинение Д. Шостаковича «Семь стихотворений А.Блока» в стенах Государственной консерватории Узбекистана. Таким образом, ансамбль исполнителей, состоявший из лауреатов международных и республиканских конкурсов Дилрабо Курбановой (сопрано), Динары Сабитовой (скрипка), Сардора Ибрагимова (виолончель) и Ферузы Мухамедовой (фортепиано), исполнил данное произведение в Органном зале Государственной консерватории Узбекистана. Этот оригинальный по построению цикл, состоящий из семи частей под названиями: «Песня Офелии», «Гамаюн, птица вещая», «Мы были вместе…», «Город спит», «Буря», «Тайные знаки…», «Музыка», выражает тревогу, беспокойство и мятежность начала XX века. Задача нашей интерпретации данного опуса, все части которого абсолютно не связаны содержанием, состояла в том, чтобы

глубоко и тонко передать различные грани человеческой души, контрастные оттенки мироощущения. Как отмечено в рецензии к этому концерту: «Полноценному художественно-эстетическому восприятию цикла способствовали глубоко содержательные вступительное слово и комментарии Т.Гафурбекова, музыковедческая речь которого помогала слушателям понять сложное образное содержание произведения, написанное на понятном современным музыкантам языке» [1].

Следующим концертом цикла «Шедевры XX века» стала творческая встреча, посвященная 80-летию Т.Б.Гафурбекова, где в ансамбле с Д.Ислямовой мы исполнили одно из любимых сочинений юбиляра «Вариации на тему Паганини» (1978) В.Лютославского. Необходимо отметить, что Тухтасин Батырович всегда увлекательно рассказывает студентам о творчестве крупнейшего польского композитора и дирижера В.Лютославском, «чьи опусы - откровения стали я в л е н и е м музыки XX и несомненно XXI веков, творческими феноменами для многих молодых авторов» [2, с.24], и предлагает послушать оркестровые, вокальные, камерные сочинения композитора. Но особый интерес у него вызывает виртуозное произведение «Вариации на тему Паганини» для двух фортепиано, которое мы интерпретировали как краткий рассказ о жизни великого итальянского скрипача, особо уделяя внимание интонированию знаменитой темы Паганини на основе ритмической пульсации и динамических контрастов.

Исходя из вышеизложенного, отметим, что Тухтасин Батырович призывает рассматривать вопросы интерпретации музыки, находясь в центре социально востребованной темы «композитор-исполнитель-слушатель» и направляет к изучению музыкально-исторических дисциплин не только путем пристального анализа, но и непосредственно, вживую слушая то или иное произведение, глубоко вникая в суть интерпретируемого художественного содержания музыки. Подобная «музыкально-интонационная чуткость» является, несомненно, важной гранью творчества ученого, который в своей научно-исследовательской деятельности уделяет большое внимание процессу интерпретации, считая это актуальной темой XXI века.

Отрадно то, что Тухтасын Батырович всегда с особым вниманием относится к музыкантам-исполнителям и является одним из немногих, кто поверил и поддержал автора этих строк в научных устремлениях, тем самым открыв новую веху в отечественном музыкознании – исполнительское музыковедение. Пользуясь случаем, хочется выразить огромную

благодарность моему научному руководителю и чистосердечно пожелать ему долголетия и всех благ!

Использованная литература

1. Галущенко И. Музыкальное посвящение великому композитору // Вечерний Ташкент. № 194 (16.10.2018).
2. Гафурбеков Т. Классик при жизни (к столетию В.Лютославского) // Музыка – моя вселенная. -Т., 2015. - 110 с.
3. Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. -Т., 1987. - 110 с.



Гулшаной Турсунова

Кандидат искусствоведения,

доцент кафедры

«Истории музыки и критики»

Государственной консерватории Узбекистана

О НАУЧНЫХ ТЕРМИНАХ И НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКОВЕДА Т. Б. ГАФУРБЕКОВА

Введение новых научных терминов – это длительный и сложный процесс, требующий от исследователя глубоких знаний, критического мышления, коммуникативных навыков и авторитета в своей области.

Таким ученым является Т. Б. Гафурбеков, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Истории музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана. Его творческая и профессиональная деятельность давно известна за пределами нашей страны и привлекает глубиной и неординарным подходом внимание широкого круга специалистов.

Т. Б. Гафурбеков – музыковед-энциклопедист, обладающий глубокими и обширными знаниями во всех областях музыкальной культуры. Он досконально разбирается в истории музыки, обладает широким кругозором в смежных дисциплинах, таких как искусствоведение, литературоведение, история, философия. В этом смысле он хранитель, пропагандист и проводник музыкальной культуры.

Как музыковеда его отличают глубокие знания в истории и теории музыки, музыкальной эстетике, исполнительстве, фольклористике и других смежных дисциплинах. В своих трудах ученый особое внимание уделяет вопросам развития национальной музыки, особенностям различных музыкальных стилей и эпох, а также взаимосвязи музыки с другими видами искусства и культуры. Широкая эрудиция позволяет ему глубже понимать контекст музыкальных явлений современности. Это подтверждают не только многочисленные авторские работы, монографии, научные статьи и выступления на международных и республиканских форумах, но и целый круг тем диссертационных исследований его учеников.

О научном наследии ученого можно говорить много, это отдельный большой пласт для исследований. В рамках нашей статьи я, как его ученица (закончила аспирантуру, а затем и докторантуру), хотела бы остановиться на некоторых аспектах работы над исследованиями.

Еще будучи студенткой консерватории на первых лекционных и семинарских занятиях по «Узбекской музыке», я отметила для себя: Т. Б. Гафурбеков уже с первых шагов стремился к тому, чтобы мы, будущие музыковеды, старались видеть и объективно оценивать музыкальные произведения и явления, не поддаваясь субъективным суждениям и стереотипам.

В этом смысле каждая научная теория, даже известная a priori, а также новые знания, полученные в процессе лекционных занятий в области музыкально-исторических дисциплин, проходили «фильтрацию» нашего независимого, субъективного взгляда. Такой подход иногда казался чересчур «дерзким», когда дело касалось выявления недостатков или существенных проблем в исследованиях именитых ученых и поиска собственных студенческих решений.

Со временем пришло понимание того, что с первых уроков в классе Т. Б. Гафурбекова он воспитывал в нас очень важную черту, необходимую для дальнейшего нашего профессионального роста и критического мышления. Последнее позволяет, в свою очередь, каждому музыковеду аргументированно отстаивать свою точку зрения, опираясь на логику и факты, уметь объективно оценивать музыкальные произведения и явления исследуемого объекта.

Т. Б. Гафурбеков проявлял особый интерес к нестандартным подходам и решениям, к темам, не ограниченным рамками общепринятых представлений. Всегда по-особому, с теплотой он поощрял новые подходы к изучению вопросов и проблем искусствоведения, к способности формулировать оригинальные идеи. Среди его изречений, подтверждающих вышесказанное, приведу одно его высказывание: «… темы научных работ могут быть как «замкнутыми», так и «разомкнутыми», т.е. проблематика, дающая выход на другие смежные дисциплины или требующая глубокого продолжительного исследования».

Умение отделять факты от интерпретаций, отличать достоверную информацию от сомнительной и не доверять слепо авторитетным мнениям – всегда стояло и по сей день стоит во главе угла его семинарских занятий. В свою очередь, в классе по специальности в работе над текстом наших студенческих, а в дальнейшем научных работ в качестве руководителя и научного консультанта он требует от нас, музыковедов, умения ясно и

доступно излагать свои мысли и идеи как в устной, так и в письменной форме

Это стало для многих из нас основой формирования научного стиля, навыков написания статей, книг, рецензий и других текстов. Тем самым творческий подход Т. Б. Гафурбекова к педагогике стал трамплином в мир самостоятельных исследований для многих его учеников (сегодня плодотворно ведущие научную и педагогическую деятельность в стенах консерватории – Р. С. Абдуллаев, С. Б. Косимходжаева, Э. У. Мамаджанова, Г. А. Турсунова, Р. А. Турсунова, М. Ф. Абрарова, Л. Ш. Джураева и др.).

Строгость, направленная на воспитание целеустремленности и упорства в этой сложной и кропотливой работе музыковеда, проявляющаяся в твердом, «несгибаемом», принципиальном характере педагога (и по сей день аудиторию в консерватории Т. Б. Гафурбекова студенты обходят с особой осторожностью), граничит с его способностью «разряжать» любую сложную ситуацию шутливыми, «ферганскими» остроумными высказываниями. Ученый родом из Ферганской области, народ которой отличается особым отношением к юмору, к искусству народных сказителей «аския». В этом смысле образ педагога в моем сознании иногда ассоциируется с образом И. С. Баха, и думаю, это не случайно.

Как известно, в процессе работы над определенной научной проблематикой исследователи нередко сталкиваются с необходимостью введения новых терминов для обозначения явлений, концепций или методов, которые по определенным объективным причинам были скрыты или недосягаемы в музыковедении.

Долгая работа Т. Б. Гафурбекова в качестве председателя защитного совета НИИ искусствознания, проректора по науке Ташкентской государственной консерватории им. М. Ашрафи, заведующего кафедрами «История музыки» и «Музыкальная критика и журналистика» ГКУз позволила ему всегда безошибочно определять актуальные и востребованные темы для исследовательских работ молодых исследователей.

Тут следует отметить, что определение актуальной темы – важный навык, можно сказать даже «дар», для любого музыковеда, будь то исследователь, преподаватель, исполнитель или критик. Актуальная тема – это тема, которая востребована в данный момент времени, соответствует текущим тенденциям в музыкознании и имеет потенциал для развития. Определение актуальной темы – это процесс творческий и индивидуальный. В этом смысле Т. Б. Гафурбекова отличает научная любознательность, постоянный интерес к новым открытиям в области музыки и культуры. На его рабочем столе всегда лежит «свежая» работа или литература, присланная

его коллегами из бывшего СНГ, интересные статьи по искусствоведению, авторефераты последних диссертаций с именными автографами для автора, с которыми он знакомит своих учеников.

Стремление держать руку «на пульсе» времени помогает ему безошибочно формулировать не только направления научных изысканий, но и выработку новых терминологий, с которыми он щедро делится в исследованиях своих учеников. Остановлюсь на своем личном опыте.

В работе над кандидатской диссертацией, посвященной одной из ярких легендарных музыкальных и актерских династий Узбекистана, основанной Каримом Закировым, выдающимся оперным певцом, Т.Б. Гафурбеков предложил использовать термин «интонационный образ».

Помимо анализа вокальных качеств, тембровой окраски голосов этой династии, их возможностей и интерпретации произведений, предложенный термин «интонационный образ» помог раскрыть эмоциональную составляющую воздействия голоса на слушателя, вызывая образную привязку не только к личности исполнителя, но и ассоциацию с исторической эпохой и временем, когда жил и творил исполнитель. В этом смысле интонационный образ наиболее ярко проявлен в интерпретации Карима Закирова «Каримкулбеги» и вокальных партий «Мулладуста» в опере С. Юдакова «Проделки Майсыры», в трактовке «Арабское танго» Батыра Закирова. Идентичная аналогия с интерпретацией многих других исполнителей, как например «Гулузорим кани» Журахона Султонова, «Салламно» Расулкори Мамадалиева.

Это всего лишь один мой личный пример поиска и использования новых терминологий из арсенала научных изысканий Тухтасина Ботировича Гафурбекова, Заслуженного деятеля искусств Узбекистана, доктора искусствоведения, члена Правления Союза композиторов, ведущего специалиста регионального музыкознания и музыкального образования, профессора кафедры истории музыки и критики Государственной консерватории Узбекистана

В преддверии юбилея хочется отметить вклад Т. Б. Гафурбекова в отечественную науку и пожелать ему крепкого здоровья, неиссякаемой энергии, новых творческих достижений и плодотворной работы в деле пропаганды музыкального искусства Узбекистана!



Бахтиёр Ашуров

PhD, Ўзбекистон давлат консерваторияси

илмий бўлим бошлиғи,

“Ўзбек мусиқа тарихи” кафедраси доценти

САНЪАТШУНОС ДОКТОРИМИЗ МУБОРАК ЁШДА!

Санъатда устоз-шогирд муносабатлари бир томонлама ўтадиган оддий нарса эмас. Оғзаки мусиқа шароитида устоздан таълим олишлик, унинг изига эргашишлик бевосита тажрибадан, хар бир алоҳида вазиятда ўз қонунларини тақозо қиладиган ҳаётий мактаб.

Айрим шогирдлар узоқ йиллар давомида устознинг паноҳида юриб маҳорат сирларини ўзлаштиради.

Баъзан ёш санъаткор бирон устозни ўзига “йўлчи юлдуз” қилиб унинг ижодини ўзи мустақил ўргана бошлайди. Шу йўлга абадий садоқат сақлайди.

Гоҳо шундай устозлар бўлади-ки, ўзлари қулоч ёзиб шогирдларга ҳомийлик қиладилар. Ўз санъат ҳазиналарининг охирги жавоҳирларигача шогирдларга тўкиш ҳаракат қиладилар.

Устоз-шогирд муносабатларини бирон қолипга тушириб бўлмайди. Бу жараён санъатнинг ўзидек андозага сиғмайдиган ҳол.

Тўхтасин Ботирович менга илмий раҳбар бўлмасалар ҳам, олимлик йўлини танлаб, пинхона уларга шогирдман, десам муболаға бўлмас. Чунки уларга қачон, қайси масала билан мурожаат қилманг, албатта яхшилик йўлини, тўғри йўлни кўрсатадилар ва шунга қайсидир маънода ундайдилар.

Ҳар бир олимнинг илму-маърифат йўлидаги мақсадлари жуда катта бўлади. Уларнинг барчасига ҳам олимнинг фақат ўзи эриша олмайди. У бошқаларни ҳам, шогирдларини ҳам, ҳамкасбларини ҳам ана шу мақсад сари бошлай олса, орзулар ҳеч қачон армонга айланмайди. Бунинг учун эса ўша олим холис, ҳақиқатпараст, қадршунос бўлса бас.

Мен шундай инсон, жонкуяр, хушчақчақ ва зукко олим Тўхтасин Ботирович билан мана бир неча йилларда давомида илм ўрганиб келмоқдаман. Қолаверса, улар раислигида консерватория ҳузуридаги илмий даража берувчи Илмий кенгашда ишлаётганлигимдан мамнунман. Илм соҳасида янада юқори чўққиларни эгаллаб, шогирдларига раҳнамо ва ибрат кўрсатиб юраверсинлар.

Биз шогирдларга берган билимлари, олимлик сиру асрорларини яна бир қанча шогирдларга татигулик бўлсин.

Устозимиз Тўхтасин Ботировичга узоқ умр, сиҳат-саломатлик тилаб қоламан. Оллоҳим яна кўпгина мана шундай юбилей саналарига етказсинлар. Омин.



Абрарова Мохина

PhD, Ўзбекистон давлат консерваторияси

“Мусиқа тарихи ва танқиди”

кафедраси доценти

ЎЗБЕКИСТОН КОМПОЗИТОРЛИК ИЖОДИЁТИДА УМУМШАРҚОНА ТАФАККУР – МАДАНИЯТЛАР СИНТЕЗИ ОМИЛИ

«Будущее за музыкой Востока»
И.Стравинский

XX асрнинг иккинчи ярми мусиқа маданияти, хусусан ижод жараёнида катта ўзгаришлар, техник тараққиётининг янгиланиш даври сифатида тан олинмоқда. Ўзбекистонда шаклланган ва ривож топган композиторларимиз ижоди ҳам анъанавий жанрлар тубдан янгиланиш ҳамда ижодкорлар тафаккурининг намоён бўлиши билан гавдаланди Санъатнинг турли жабҳаларида кенг кўламлилик, кўп услублик, плюрализм анъаналари юзага келган. Композиторларнинг умумшарқона тафаккури ривож топиб, мусиқанинг янги маъно ва мазмуни, турфа услуб ва оҳанглар билан бойитилишига йўл очмоқда.

Умумшарқона тафаккур *(“поливосточное мышление”)* атамасини мусиқашуносликка илк бор тарихчи, этнолог Л.Н.Гумилев киритган. Ўзиннг 1984 йил ёзган “Мусиқашунослик ва этнография” (“Музыковедение и этнография”) асарида мазкур тафаккурни, инсоннинг бир вақтнинг ўзида турли маданиятлар кесимида фикрлай олиш қобилияти – деб таърифлаган. Бу қобилият турли соҳа вакилларига хос бўлишига қарамай, олимнинг фикрига кўра, айнан санъат намоёндалари ва хусусан, композиторлик ижодиётида энг ёрқин ифодасини топади.

Маълумки, жаҳон миқёсида XX аср композиторлик ижодиётида Шарққа қизиқиш кескин ортди. Бу даврнинг дарға ижодкорлари меросида ***умумшарқона тафаккур*** намоён бўлгани сўзимизнинг ёрқин далилидир. Хусусан, XX аср мусиқасининг атоқли композитори С. Рахманинов (1873-1943) ижодида асл шарқона оҳанг ва усуллар қўлланилганлиги санъатшунослик фанлари доктори, профессор Т. Ғофурбеков томонидан эътироф этилган. Олимнинг “Назаримда бу ижодкор ўзининг салафлари –

Вена классиклари (Гайдн, Глюк ва Бетховен), рус “Қудратли тўда” (Балакирев, Римский –Корсаков, Бородин каби) вакилларидан фарқли ўлароқ, Шарқ мусиқаси тамойилларига экзотик-этнографик ёинки иллюзор-ориенталистик нуқтаи назардан эмас, балки том маънодаги ш а р қ о н а услубнинг бевосита ифода воситалари асосида и з ч и л ёндошиб келган. Бутун ижоди жараёнида мазкур услубни теран англаш ва тўлақонли акс эттиришга астойдил интилган” – деб ёзгани бежиз эмас[2]. Композиторнинг Прелюдиялари, фортепиано ва оркестр учун Концертларида шарққа қизиқиши намоён бўлган. Айниқса, унинг қаламига мансуб вокал асарларда умумшарқона тафаккур янада ёрқин намоён бўлади. “Куйлама, соҳибжамол” ор.4 №4, “Симфоник рақслар” ва бошқа кўплаб асарлар бунга мисол бўлиши мумкин.

Шунингдек, жаҳон миқёсида ўз ижодида ўзга миллат унсурларини миллийлик билан уйғунлаштиришда XX асрнинг даҳо композиторларидан бири Игорь Стравинский (1882-1971) ҳам қатор ютуқларга эришган. Хусусан, унинг “Псалмлар Симфонияси”да рус черков мусиқаси унсурлари, ғарбий Европа симфонизми ва яхудийлар литургик мусиқаси билан мужассамланган. Ёинки умрининг сўнгги йилларида япон ва бошқа Шарқ шеъриятига мурожаатларини эслатиш ўринлидир. Яна бир XX асрнинг атоқли композитори Оливье Мессиан (1908-1992) ижодидаги “Турангалила Симфонияси” да хинд оҳанг ва усуллари, француз мусиқаси анъаналари билан уйғунлашган. Умумшарқона тафаккурни рус мусиқаси вакиллари ижодида ҳам яққол кузатиш мумкин. Жумладан, рус композитори, педагог ва жамоат арбоби Н.Римский-Корсаков (1844-1908) Шарқ халқлари мусиқасига катта қизиқиш билдирган. Композитор қаламига мансуб, “Шох Султон ҳақидаги эртак”, айниқса “Шахризода” симфоник сюитаси каби асарларнинг мусиқаси шарқона оҳанглардан униб чиққан.

Ўзбекистонда умумшарқона тафаккур масаласини Т. Ғофурбеков бир қатор тадқиқотларида кўтаргани диққатга сазовордир. Олимнинг кўп йиллик кузатувлари ва илмий қарашларига кўра, **умумшарқона тафаккур** шунчаки, турли маданиятларни юзаки бирлаштириш ҳисобигагина намоён бўлмай, турли маданиятлар ўртасида ўзаро алоқадорлик ва табиий синтез жараёнлари содирдир. Дарҳақиқат, мусиқа ижодиётида композиторлар учун чуқур тафаккур ва кенг дунёқарашга эга бўлишлик, айнан **умумшарқона тафаккур**ни шакллантиришга хизмат қилади.

Умуман олганда, Шарқда ўзига хос тафаккур шаклланишининг илдизлари Ўрта асрларга бориб тақалади. Хусусан, XI асрда хоразмшоҳ Абу

[2] Т.Ғофурбеков. Шарқ ва Рахманинов.//Мусиқа менинг Борлиғим. Т., 2015. 14 б.

л Аббос Маъмун томонидан олимларни илм даргохида тўплаш ғояси нафақат илмда, балки, мусиқа санъатида ҳам тафаккур моҳиятининг аҳамиятини ортишига хизмат қилди. Хусусан, мусиқани математика билан боғлиқликда тадқиқ этиш ғояси ўша давр олимлари томонидан илгари сурилиб, XX- XXI асрларда бу ғоя янада ривожлантирилди. Хусусан, XX аср композиторларидан София Губайдулина ижодида математик олим Фибоначчининг рақамлар ғоясига таяниб, мусиқий асарлари ритмини аниқлашга ёрдам беради. “Рубоёт” кантатаси бунга мисол бўлиши мумкин. Ўзбекистон композиторларидан М.Бафоев (1946), Д.Сайдаминова (1943) ларнинг ижодида ҳам ритм масаласига алоҳида эътибор қаратилиб, умумшарқона тафаккурни намоён этишда асосий ифодаларидан бирига урғу берилган.

Мусиқада умумшарқона тафаккур – ижод маҳсули сифатида, турли анъана ва маданиятларнинг ўзига хос унсурларини уйғунлаштириш замини демакдир. Зукко композиторлар ўз ижодида нафақат ўз миллий маданиятлари анъаналарига балки, умуминсоний тамойилларга таяниб асарлар яратмоқдалар. Ва улар яратган ўлмас намуналар умуминсоний маданиятлар кесимида нодир асар сифатида тан олинади. Умумшарқона тафаккур композиторлар томоиндан асарларни яратиш жараёнида ўзга миллатларга чолғуларини танлашда, куй ва оҳанг йўлларида, ритм ва гармонияда қолаверса, бошқа мусиқа унсурларида намоён бўлиши мумкин. Бундай ёндашув учун ижодкор кенг дунёқарашга, билим ва истеъдодга эга бўлиши шарт. Умумшарқона тафаккур композиторга янги имкониятлар эшигини очишга хизмат қилади. Турли миллий маданиятларнинг бир асар кесимида уйғунлашуви янгидан-янги топилмаларнинг яратилишига ва маданиятларнинг ўзаро синтезлашувига олиб келади. Айнан умумшарқона тафаккур орқали композиторлар замонавий санъатнинг буткул жозибадорлигини, кенг кўламлигини ишонарли ифодалаб беришга имкон туғдиради. Умумшарқона тафаккур-самарали ёндошув бўлиб, композиторларга янгидан-янги асарларни яратишга ёрдам беради. Ўзбекистонда умумшарқона тафаккурни ўз ижодида намоён этган бир қатор композиторлар фаолият юритиб, уларнинг қаторига С. Юдаков (1916-1990), М. Бурҳонов (1916-2002), Икром Акбаров (1921-2011), ҳозирги кунда М. Бафоев (1946) ва айрим ёш муаллифларни киритиш мумкин.

С. Юдаков ижодида умумшарқона тафаккур ёрқин намоён бўлиб, бунда композитор ўзбек, тожик, озарбайжон миллий мусиқаларига ўз асарларида мурожаат этгани диққатга сазовордир. Ўзбек мавзулари композитор қаламига мансуб “Майсаранинг иши” биринчи ўзбек ҳажвий операсида ёрқин намоён бўлди. Мазкур асарни композиторнинг ўзига хос ташриф қоғози (“визит

карточкаси”) дейиш мумкин. Маълумки, Тожикистон республикасининг Давлат мадҳияси ҳам С. Юдаков қаламига мансуб. Атоқли шоир Лоҳутий сўзига яратилган мадҳия, бугунги кунда ҳам сўзлари ўзгартирилган ҳолда янграб келмоқда. Мусиқашуносларнинг қайд этишича, С. Юдаковнинг мусиқаси ўзбек ва тожик халқ ижодиёти таъсирида шаклланган, бироқ таъкидлаш ўринлики, композитор ўз асарларида мустақил умумшарқона тафаккурини, ўз услуби ва қаламини намоён этишга муяссар бўлган. Шу боис, ҳам композитор яратган асарларнинг биринчи тактиданоқ, унинг муаллифи ким эканлиги яққол сезилиб туради. Мусиқашунос В. З. Плунгян “С. Юдаков в воспоминаниях современников” китобида қуйидагиларни ёзган: “С. Юдаков асарлари Шарқнинг турли мусиқа маданиятлари синтезини намоён этиб, Ўзбекистон чегарасидан анчайин чиқиб, катта тингловчилар аудиториясини қамраб олди”[3].

Композитор Икром Акбаров ижодида умумшарқона тафаккур ўзига хос намоён бўлган. Хусусан, унинг етук асарларидан бири бўлмиш Чингиз Айтматовнинг “Момо ер” (1965 й) қиссаси асосидаги, Т. Тўла либреттосига мусиқали драмаси, испан шоири Г. Лорка пьесасига 1973 йил яратилган “Қонли тўй” мусиқали драмалари бунга ёрқин мисол бўла олади. Композиторнинг асарлари мусиқашунос Э. Мамаджановнинг “Воплощение внутривосточной тематики в творчестве композиторов Узбекистана: методы, эволюция”[4] деб номланган номзодлик диссертацияси доирасида таҳлил қилингани диққатга сазовор. Тадқиқотнинг хулосасида, олима умумшарқона тафаккурнинг истиқболлари, келгуси ривожини аниқ белгилаб берган. Бу фикрнинг исботини бугунги кунда ижод қилаётган ёш композиторлар асарлари мисолида ҳам кузатиш мумкинлиги, қувонарли ҳолдир.

Икром Акбаровнинг “Қонли тўй” мусиқали драмасида миллий урф одатлар, оилавий маросимлар кўрсатилган бўлиб, Г.Лорканинг пьесасида умумшарқона тафаккур испан илдизларининг синтезлашувида кўринади. Асарда қўлланилган испанча “Канте”, “хонде” – анъаналари ўринли топилгандир. Демак, мазкур мусиқали драмада композитор умумшарқона тафаккурни испан, хинд ҳамда ўзбек миллий оҳанглари синтези орқали акс эттирган. Назаримизда, Икром Акбаровнинг айнан Г. Лорка пьесасига мурожаати ҳам бежиз бўлмаган. Зеро, турли миллат урф одатлари ва маросимларини, мусиқанинг архаик қатламини замонавий композиторлик

[3] В.З.Плунгян “С.Юдаков в воспоминаниях современников”. - Ташкент 2003, стр. 16.

[4] Э.Мамаджанова. Воплощение внутривосточной тематики в творчестве композиторов Узбекистана: методы, эволюция Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Т., 1991.

техникаси воситасида уйғунлаштириш унинг умумшарқона тафаккурини намоён этишга ёрдам берган.

Ўзбекистон давлат мадҳияси муаллифи М. Бурҳонов ўз ижодида умумшарқона тафаккурни намоён этишга муваффақ бўлган. Композиторнинг ижоди мусиқашунос олима, санъатшунослик фанлари доктори, профессор Н.Янов-Яновская томонидан тадқиқ этилиб, 1999 йил “Муталь Бурханов. Время, жизнь, творчество” – деб номланган монографиясида ёритилган. Шунингдек, композитор ижоди мусиқашунос Т.Ғофурбековнинг илмий изланишлари доирасидан жой олиб, олим, М.Бурхоновнинг мусиқий-шеърий яъни ***зулижодий тафаккур***ига алоҳида эътибор қаратган. Композитор ижодий бисотидаги ўзбек, тожик, қорақалпоқ, уйғур, қозоқ, афғон, эрон халқ қўшиқларининг хор учун мослаштирилган кўринишларида умумшарқона тафаккури энг ёрқин намуналарига айланган.

Хулоса ўрнида, шуни қайд этиш лозимки, ***умумшарқона тафаккур***га эришиш йўлида композиторлар кўп йиллар давомида машаққатли ижод жараёнини амалга оширишлари зарур. Бунинг учун кенг дунёқараш, чуқур билим, қобилият ва истеъдод талаб этилади. Ёш композиторлар умумшарқона тафаккурга эга бўлиш йўлида тинимсиз изланиб, жаҳон саҳналарини забт этувчи, нодир асарларни яратишлари керак! Зеро, Гёте таъбирига кўра: “Нур- ҳамиша Шарқдан”дир!

Фойдаланилган адабиётлар

1. Гумилев, Л. Н. Музыковедение и этнография // Советская музыка. – 1984. – № 8. – С. 90-95.
2. Ғофурбеков Т.Б. Мусиқа менинг борлиғим. -Т., 2015.
3. Плунгян В.З. “С.Юдаков в воспоминания современников”. -Ташкент 2003, стр. 16.
4. Мамаджанова Э. У. Воплощение внутривосточной тематики в творчестве композиторов Узбекистана: методы, эволюция Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Т., 1991.
5. Янов-Яновская Н. С. Муталь Бурханов. Время, жизнь, творчество. -Т., 1999.



Равшаной Турсунова

PhD , доцент кафедры

«Истории музыки и критики»

Государственной консерватории Узбекистана

МУЗЫКАЛЬНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Т. ГАФУРБЕКОВА В ГАЗЕТЕ «ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА»

С момента своего появления печатные издания играли важную роль в жизни общества, являясь рупором идей, знаний и культурных ценностей. Особое внимание в них всегда уделялось вопросам искусства, в том числе музыкальной культуре, которая, как известно, является неотъемлемой частью духовной жизни любого народа.

Публикации в средствах массовой информации (СМИ) стали не просто способом самовыражения для деятелей культуры, науки и общественных деятелей, но и мощным инструментом формирования самосознания, духовной культуры и общественного мнения.

Как известно, СМИ играют многогранную роль в жизни общества: они расширяют кругозор и знания людей, способствуют развитию критического мышления, формируют ценностные ориентации и гражданскую позицию, объединяют людей вокруг общих интересов и целей, способствуют духовному развитию человека.

В истории Узбекистана газета «Культура Узбекистана», основанная в 1956 году, а затем с 1981 года до конца 2023 года известная как «Литература и искусство Узбекистана», занимала особое место среди печатных изданий.

Газета была направлена на пропаганду искусства, в частности, на освещение вопросов, связанных с музыкальной культурой Узбекистана. Основное содержание публикаций было направлено на панораму музыкального творчества Узбекистан, на раскрытие актуальных вопросов и проблем музыкальной культуры, а также дискуссионные статьи, вызывавшие общественный резонанс.

Газета имела ценное значение как важный источник информации для исследователей, литературоведов, искусствоведов, а также инструмент для всех, кто интересуется вопросами духовно-нравственного развития личности. На протяжении своей истории газета освещала многие аспекты жизни человека, культурные и духовно-нравственные ценности узбекского народа,

и подчёркивала связь этих ценностей с литературой и искусством. На её страницах нашли отражение публикации произведения узбекских поэтов и писателей, вопросы исследования классической узбекской литературы, духовного наследия, литературоведения и языковедения, проблемы искусствоведения, в частности, отечественного музыкознания. Раскрывались достижения в области кино, театра, архитектуры, хореографии, балета, дизайна, изобразительного и прикладного искусства. Одним из ведущих авторов газеты на протяжении многих лет стал Т.Б.Гафурбеков[5].

Тухтасин Ботирович Гафурбеков – один из ведущих музыковедов Узбекистана, внесший значительный вклад в изучение и популяризацию музыкального наследия страны. На протяжении многих лет он плодотворно сотрудничал с газетой «Литература и искусство Узбекистана», где публиковал статьи, посвященные различным аспектам узбекской музыки. Статьи Гафурбекова охватывают широкий спектр тем, актуальных для развития и понимания музыкальной культуры Узбекистана. Он с глубоким знанием предмета и мастерски анализирует трактовку и интерпретационное мастерство исполнителей (например, в статье «Мастерство интерпретации С.Кабуловой»[6]), поднимает актуальные вопросы развития классической музыки (статьи «Пусть станет традицией» (О республиканском конкурсе исполнителей макама)[7] и «Животворящая сердечная энергия»[8])), исследует взаимосвязь восточной и западной музыкальных культур (статьи «Музыкальная мысль Хазрата Навои»[9] и «Восток и Бетховен»[10]), а также анализирует влияние узбекской музыки на творчество зарубежных композиторов (статья «Вдохновение – с Востока (Узбекская тематика в произведениях зарубежных авторов»[11]). Особое внимание Гафурбеков уделяет роли фольклора в современном музыкальном искусстве (статья «Фольклор – чистый родник»[12]).

Статьи Т.Б.Гафурбекова не только знакомят читателей с богатым миром узбекской музыки, но и побуждают их к размышлению о важных вопросах развития музыкального искусства. Влияние восточной музыки, в том числе и узбекской, на творчество западных композиторов – тема, которая привлекает

---

[5] O'zbekiston adabiyoti va san'ati http://press.natlib.uz/uz/publications/uzbekistan-adabiyoti-va-sanati

[6] С.Қобулованинг талқинчилик маҳорати. // ЎзАС. 24 декабр, 2010.

[7] Анъанага айлансин. Мақом ижрочиларининг Республика танловига доир. // ЎзАС. 18 февраль, 1983.

[8] Қўнгил қуввати хушнавоздин. // ЎзАС. 15 июня 1988.

[9] Ҳазрат Навоийнинг мусиқа тафаккури. // ЎзАС. 3 мая 2002.

[10] Шарқ ва Бетховен. // ЎзАС. 20 декабря 2002.

[11] Илҳом – Шарқдан. // ЎзАС. 18 января 2008.

[12] Фольклор – шаффоф булоқ. // ЎзАС. 22 августа 2008.

внимание исследователей на протяжении многих лет. Так статья «Вдохновение – с Востока (Узбекская тематика в произведениях зарубежных авторов)» является ценным источником информации о том, как Восточная, в том числе и узбекская музыкальная традиция повлияла на творчество композиторов разных стран и эпох. В статье «Вдохновение – с Востока (Узбекская тематика в произведениях зарубежных авторов)» Т. Б. Гафурбеков не только знакомит читателей с богатым миром узбекской музыки, но и предлагает методологические подходы к изучению этой темы. Автор приводит внушительный список произведения западных и восточноевропейских авторов среди которых Гендель (опера «Тамерлан»), Гренвилл Банток (опера «Жемчужина Ирана», балеты «Лалла Рук», «Миср», «Умар Хайям», «Золотое путешествие в Самарканд»), Арам Хачатурян («Трио для кларнета, скрипки и фортепиано», «Танцевальная сюита» (использование узбекской мелодии «Кора соч»)), И. Добровольский (публикация нот узбекских, кыргызских, туркменских и кавказских мелодий), С. Кленовский («Этнографический концерт» (исполнение узбекской народной песни «Карайверсам, корынмайди»)) и В.Золотарев («Ферганский марш», «Узбекская рапсодия», «Ферганская танцевальная сюита», «6 газелей Навои»)[13].

Т. Б. Гафурбеков использует комплексный подход, сочетающий в себе: анализ музыкальных текстов; сравнительный анализ произведений западных композиторов, вдохновленных узбекской музыкой, с аутентичными узбекскими музыкальными произведениями. Выявляя общие черты, заимствования, а также элементы, преломленных сквозь призму западной музыкальной традиции он акцентирует свое внимание на проблеме «Восток и Запад» ставшей ключевой темой многих его научных исследований. Предпринята попытка выявить влияния востоковедных тенденций, моды на экзотику, а также интереса к восточной философии и духовным практикам. Отдельное внимание уделяется изучение контекста, в котором создавались произведения, с учетом исторических, социальных и культурных факторов.

Помимо исторических и культурных аспектов данного вопроса рассмотрено влияния аудитории на композиторов и роли социальных и культурных норм в восприятии восточной музыки.

Использование комплексного подхода позволило автору сделать ряд важных выводов: влияние узбекской музыки на творчество зарубежных композиторов не было однородным и менялось с течением времени; на ранних этапах (например, у Генделя) Восток предстает в экзотическом,

[13] Тўхтасин Ғафурбеков. Илҳом... Шарқдан (ўзбек мавзулари хориж муаллифлари ижодида) (2008) https://ziyouz.uz/matbuot/hozirgi-davr-matbuoti/2008-2/

сказочном свете; позднее композиторы (например, Банток) начинают глубже изучать восточную музыку, использовать ее аутентичные элементы. А в XX веке (Хачатурян) происходит синтез восточных и западных музыкальных традиций. В статьях затронуты вопросы обогащения музыкальной палитры западных композиторов, расширение тематики и образного содержания произведений и их влияние на развитие музыкальных стилей и жанров. В этом смысле вышеперечисленные статьи стали ценным источник информации о влиянии узбекской музыки на мировую музыкальную культуру, призывом к дальнейшему изучению и популяризации узбекской музыки.

Данные опусы отличает не только глубокий анализ и знание предмета, но и научно-методологическая основа. Он использует различные методы исследования, такие как анализ музыкальных текстов, сравнительный анализ, историко-культурный и социокультурный анализ. Это позволяет ему не только давать точную оценку музыкальным произведениям и исполнительскому мастерству, но и выявлять глубинные связи между музыкой и другими сферами культуры.

Завершая небольшой обзор, отметим, что статьи Т. Б. Гафурбекова вышедшие в разные годы на страницах газеты «Литература и искусство Узбекистана», представляют собой ценный вклад в изучение влияния узбекской музыки на мировую музыкальную культуру. Научные исследования автора даже в малых формах печатного издания способствуют популяризации музыкального наследия страны, направлены на развитие музыкальной критики и музыкознания, вместе с тем укрепляют международные связи в области музыкальной культуры.

Использованная литература

1. Гафурбеков Т. Музыка моя вселенная. -Т.: Navro’z, 2015 – 172 с.
2. Тухтасин Гафурбеков в воззрениях современников. -Т.: Muharrir nashriyoti, 2021 – 162 с.
3. O‘zbekiston adabiyoti va san’ati http://press.natlib.uz/uz/publications/uzbekistan-adabiyoti-va-sanati
4. Тўхтасин Ғафурбеков. Илҳом... Шарқдан (ўзбек мавзулари хориж муаллифлари ижодида) (2008) https://ziyouz.uz/matbuot/hozirgi-davr-matbuoti/2008-2/



Алина Кутлучурина

PhD, преподаватель кафедры

«Теории музыки»,

Государственной консерватории Узбекистана

ОСМЫСЛЕНИЕ ТЕРМИНА «ПОЛИМОНОДИЯ» Т. ГАФУРБЕКОВА В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ ФЕНОМЕНА МОНОДИИ В ЗАРУБЕЖНОМ И УЗБЕКСКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ

Феномен монодии в целом и в контексте композиторского творчества привлекал и будет привлекать музыковедов-исследователей. Под «монодией» понимается одна из систем музыкального мышления, на протяжении многих столетий представляющая собой целое художественное явление, с богатейшим арсеналом выразительных средств и возможностей. Впервые в монодийном искусстве зародились и получили свое дальнейшее развитие базовые принципы музыкального искусства. Так, например, осмыслен звук и его значимость, а также такие теоретические параметры музыкального языка как лад, мелодия и ритм.

Традиционная[14] монодия и отражение ее ресурсов в композиторском творчестве имеет много аспектов, которые можно развернуть в синхронном и диахронном параметрах. Проблемы традиционной монодии рассматриваются в работах Х.Кушнарева, А.Коральского, Ю.Кона, Т.Вызго, В.Виноградова, Ю.Плахова[15], У.Гаджибекова, С.Галицкой, Т.Гафурбекова, Н.Янов-Яновской, А.Азимовой[16], О.Матъякубова, Т.Осиной, Е.Шмидта, А.Штерна,

[14] Под традиционным искусством мы понимаем искусство, сформировавшееся на базе устного творчества. Традиционная музыка представлена фольклором (народное творчество), изустно-профессиональной музыкой (катта ашула, макомы) и творчеством бастакоров. Р. Абдуллаев. Узбекская традиционная музыка как часть современности//Узбекская музыка на стыке столетий (XX – XXI вв): тенденции, проблемы. Т.,2008, С.18

[15] Наряду с базовыми источниками по традиционной монодии, важное место занимает труд Ю.Н. Плахова «Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии», в котором рассматривается актуальная для музыковедения проблема художественного канона в системе восточной традиционной музыки. В монографии разработана каноничность в сферах содержания и структуры традиционной инструментальной музыки. В центре внимания - исследование импровизации как формы реализации художественного канона средствами инструментальной монодии.

[16] Большой вклад в исследование традиционной монодии внесла монография А.Н. Азимовой – «Традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпакского и уйгурского народов», в которой предпринята попытка осмысления базовых сторон языка монодии: основополагающих единиц, организации и семантических параметров, а также комбинаторных свойств на примере традиционной музыки узбекского, каракалпакского и уйгурского народов. Исследователь Азимова А.Н. разрабатывает актуальные и

Ч.Насыровой, С. Хисамовой, И. Кожабекова, К. Худабашян, Ф. Ульмасова, С. Фархадовой, Л. Киваловой, Л. Вишневской[17], С. Матъякубовой.

Особую ценность представляют следующие фундаментальные труды: Х. Кушнарев «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», С. П. Галицкая «Теоретические вопросы монодии», С. П. Галицкая, А.Н.Плахова «Монодия: проблемы теории», Т. Б. Гафурбеков «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке», А. Н. Азимова «Вопросы синтаксиса восточной монодии» и «Традиционный музыкальный язык узбекского, каракалпакского и уйгурского народов», Ю. Н. Плахов «Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии», а также С. Фархадова «Муга – монодия как тип мышления».

В современных музыковедческих трудах термин «монодия»[18] получил более сложную и многоплановую трактовку. Одним из первых к этому понятию обратился Х. С. Кушнарев в монографии «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки», где учёный предлагает следующую формулировку: «Монодия – музыкальное произведение, в образовании формы которого мелодическое начало выступает в качестве самодовлеющего» [1; 3].

На основе этих соображений, С. П. Галицкая вводит своё понимание монодии. Цитируя Х. С. Кушнарёва, в своей работе «Монодия: проблемы теории» отмечает: «… под монодией следует понимать не только каждое отдельное произведение соответствующего типа и их как бы

малоизученные аспекты традиционной музыки Центральной Азии – характерные особенности музыкального языка и речи на уровне лада, метроритма и формы.

[17] Исследователь Л. А. Вишневская, пытаясь обобщить труды в области монодического искусства, в своей работе «Северокавказское вокальное многоголосие: типология певческих моделей», указывает на следующие принципы монодийного мышления: «1) принцип «повышенной неоднородности элементов» (С. Галицкая) на базе ограниченного и однородного круга интонационно-ритмических и ладовых средств; 2) специфичный тип интонирования в кругу мелодических структур узкого диапазона и «самоорганизация» на основе детализации, дифференциации и комбинаторики типовых попевок; 3) принцип варьирования как средство достижения «повышенной неоднородности элементов»; 4) фазовый тип раскрытия ладовой формы и ретроспективное осмысление ладового результата; 5) ладовая переменность на уровне функциональной градации опорно-устойчивой сферы лада; 6) принцип координационного соподчинения элементов лада»

[18] Термин «монодия» встречается в разных энциклопедиях, приведём лишь базовые его толкования:

«1) Монодия (от греческого – песня одного, сольная песня). В Древней Греции - пение одного певца, сольное, а также в сопровождении авлоса, китары или лиры, реже нескольких инструментов. Термин «Монодия» применялся главным образом к исполнявшимся певцами партиям трагедии (в древне - греческих комедиях более позднего времени встречаются пародии на эти партии). В настоящее время нередко под монодией понимают любые сольные песни Древней Греции в противовес песням хоровым, любые предназначенные для пения партии в древне - греческой и римской комедии; 2) вид сольного пения с инструментальным сопровождением, возникший в XVI веке в Италии во Флорентийской камерате, стремившейся к возрождению античного музыкального искусства. Своё зрелое выражение этот стиль, названным «речитативным» (stile recitativo) получил в операх и сольных мадригалах Я. Пери, Дж. Каччини и К. Монтеверди;3) в широком смысле - всякая одноголосная мелодия, всякая основывающаяся на одноголосии область музыкальной культуры (например, монодия григорианского пения, древне – русского церковного пения и т. п.)» Музыкальная энциклопедия. Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3 – М.,1976, С 646

арифметическую сумму, но и взятый целостно весь массив подобных произведений. Поэтому вполне возможно говорить о монодийном музыкально-художественном виде творчества, о монодийном мышлении» [2; 29].

Существует ещё одна монография, в которой монодия рассматривается как тип музыкального мышления. Это одно из новых исследований азербайджанского музыковеда С. Т. Фархадовой: «Муга – монодия как тип мышления». В данной книге рассматриваются проблемы монодического искусства, где одно из важных мест отведено вопросам мышления. В труде Фархадовой исследуются вопросы монодийной музыки, как духовный фактор. По этому поводу ученый пишет, что этот метод изучения создает предпосылку для более глубокого постижения сути монодии как явления, для формулировки ее значимости и роли в развитии азербайджанской музыкальной культуры. На наш взгляд, данная монография, имеющая больше культурологическую направленность, носит описательный характер и вопросам специфики монодии не уделено достаточного внимания.

Наряду с вышеназванными работами, восточная монодия, определяемая не как тип мышления, а более широко – как исторически сложившаяся, стилистически завершенная система музыкального мышления, рассматривается в работе Н. Янов-Яновской «Узбекская музыка и XX век». Ученый, исследуя явление монодии в сравнении с европейским многоголосием, приходит к выводу, что в условиях их взаимодействия зародились и получили развитие композиторские школы многих советских восточных республик. Н. Янов-Яновская акцентирует свое внимание на жизнестойкости монодийного пласта и пишет об идее сосуществовании двух систем – монодии и многоголосия: «Традиционная монодия…не стала прошлым, она вошла в современную художественную жизнь как ее важнейшая составная часть, основа, фундамент. В восточных культурах в силу иных исторических условий происходит не смена, а сосуществование старого и нового стилей в рамках национального искусства» [3; 5-6].

Таким образом, вышеназванные труды, внесли огромный вклад в изучение традиционного монодийного искусства, его теории и истории (Х. Кушнарев), его специфических свойств (С. П. Галицкая), систематизации некоторых принципов мышления (Л. Вишневская), синтаксиса и семантики (А. Н. Азимова), а также художественного канона (Ю. Н. Плахов).

Обратимся к рассмотрению феномена монодии, отраженного в композиторском творчестве XX и XXI вв.

Данная проблематика освещена в работах И. Земцовского, Г. Головинского, Е. Скурко, Ю. Насыровой (в контексте проблемы «композитор

и фольклор»), Т. Гафурбекова (к вопросу преломления творческих ресурсов монодии в композиторском творчестве), Н. Янов-Яновской (в рамках отражения национальных традиций в современном композиторском творчестве), Н. Шахназаровой (в ключе проблемы сравнительного анализа двух типов музыкального профессионализма – восточной традиции (макомно-мугамный цикл) и европейской (сонатно-симфонический цикл), Ф. Мухтаровой (к проблеме полифонического формообразования в произведениях композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркменистана), С. Гончаренко (к проблеме монодии в творчестве российских композиторов в аспекте современного формообразования), Е.Теминой (к вопросу взаимодействия устной и письменной традиции на материале творчества М. Ашрафи), М. Дрожжиной (к проблеме композиторских школ Востока как явления в музыке XX века), Е.Свиридовой[19] (в рамках монодического ладообразования в творчестве Д. Шостаковича), Ю. Холопова[20] (к изучению монодии как типу лада), Т. Бершадской[21] (к рассмотрению монодии как типа фактуры), В. Джани-заде (к проблеме анализа национального в творчестве К. Караева).

---

[19] Интересный взгляд на проблему монодии и принципов монодийного мышления в рамках многоголосия отражен в статье А. В. Свиридовой «Монодические принципы ладообразования в инструментальном тематизме Д. Шостаковича». Здесь ученый исследует данное явление с точки зрения ладового развертывания и приходит к следующим выводам: «1) ладовые связи обусловлены линеарным сопряжением тонов мелодической линии; логика интонационного развития подчиняется координации тонов по горизонтали, тяготением к постоянно меняющимся опорным тонам. 2) характер функциональных отношений базируется на мелодическом импульсе, линеарной активности движения. 3) ладовое движение в форме определяется свободным перемещением равноправных опор при их «автономности» на микроучастках длительного интонационного развертывания». Из этих соображений можно сделать вывод о том, что ученый акцентирует своё внимание на специфике монодического развёртывания, опирающегося на ладовую переменность и ладовую драматургию формы. А.В.Свиридовой «Монодические принципы ладообразования в инструментальном тематизме Д. Шостаковича»// Актуальные проблемы ладогармонического мышления. Сб трудов. Вып 63. М., 1982, С. 91.

[20] Монодия, определяемая как «модальная монодия» и являющаяся типом лада, ладовой организацией, освещена в труде «Гармония. Теоретический курс» Ю. Н. Холопова, где ученый отмечает: «Если взять всю музыку в целом, то окажется, что модальная монодия может быть признана количественно преобладающим типом лада, ладовой организации. Она свойственна древнегреческой музыке, древним восточным, африканским, европейским культурам, народной музыке всех стран, грегорианским мелодиям, древнерусским роспевам, а также – в составе многоголосной ткани – европейской полифонии и гомофонии. Новый импульс к развитию модальное одноголосие получило в музыке XX века». Действительно, из соображений Холопова заметно, что рассматриваемая тема - достаточно широкое явление, занимающее в современном композиторском творчестве особое место. Холопов Ю. Н. Гармония. Теоретический курс М.,1988, С. 161

[21]Каждый ученый предлагает свое видение и понимание монодии. Так, например, Т. С. Бершадская в «Лекциях по гармонии» рассматривает феномен монодии как одно из проявлений фактуры многоголосной музыки: «Монодический склад — склад принципиально одноголосный, в котором конструктивным элементом ткани является единичный тон, координируемый с другими тонами только в последовательности. Монодический склад получает очень широкое распространение в современной музыке. Тенденция к примату мелодии как организующего фактора, возникшая в XIX веке, естественным образом приводит к возрождению монодии – формы мышления, при которой мелодическое начало из ведущего фактора превращается в единственный». Высказывания Бершадской вполне убедительны и не вызывают вопросов. Ссылаясь на её определения, у начинающего ученого-музыковеда формируется достаточно понятная установка в оценке роли монодического изложения в многоголосной музыке. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. 2-ое, доп. изд.Л.,1985, С. 206

Среди названных трудов особое место занимает труд отечественного музыковеда Т. Б. Гафурбекова – «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке», в котором весь фокус внимания концентрируется на взаимовлияния узбекского профессионального музыкального искусства в современных условиях, а также способы его обогащения.

В монографии прослеживается творческий потенциал монодийного искусства, а также его влияния на развитие в Узбекистане творчества бастакоров и композиторского творчества 70 – 80х годов. На наш взгляд, исследование раскрывает явление монодии в двух направлениях:

1.Монодия в системе национальной творческой традиции, в которой рассматривается учение о монодическом творчестве, его генезисе и эволюции, а также раскрытии имманентно-творческих ресурсов узбекской монодии.

2.Национальная монодия и современность, в которой осмысливается творчество бастакоров как носителей и созидателей творческих ресурсов национальной монодии, а также преломление мобильных ресурсов монодийного искусства в творчестве композиторов Узбекистана.

Монодия оценивается Т. Гафурбековым на высоком уровне художественного обобщения как равноправный с многоголосием тип развертывания музыкальной мысли.

В монографии феномен монодии проявляется на уровне общего (жанровый, образно-эмоциональный и драматургический) и конкретного (фактурный, тематический, интонационный, метро - ритмический) факторы.

Рассмотрим проявления монодии на уровне конкретного, в частности, фактурного фактора.

Проблема фактуры – как одного из ведущих факторов проявления монодийного мышления в узбекском композиторском творчестве имеет ряд субпроблем. Одна из них – это 1) проблема понимания феномена монодии – явления музыкального языка, получившей в современной литературе двухстороннее освещение: 1. Монодия – как способ мышления (Галицкая С.).2. Монодия как тип фактуры (склада) (Т. Бершадская).

Важно отметить, что с точки зрения изучения современного композиторского творчества, важное значение имеет понимание монодии как типа фактуры (склада), на что в свое время указывали исследования Ю.Н.Тюлина и Т.С.Бершадской. Несмотря на это обстоятельство, ряд музыкальных культур, традиционно определяемых как монодические, дают многочисленные образцы двух и трехголосного музицирования.

Базируясь на выше сказанных соображениях, можно выделить следующую важнейшую проблему 2) «монодическое многоголосие»[22], нашедшее свое отражение в исследованиях Ф. Кароматова[23], И. Земцовского[24], Т. Гафурбекова[25], Н. Янов-Яновской[26], Е. Трембовельского[27]. Э. Алексеева[28]. Ученые по-разному трактуют данное понятие, однако их позиции объединяет компромиссное решение данной проблемы в силу бытования и распространения монодийных жанров с многоголосной фактурой. Приведем некоторые соображения И. Земцовского: «Мы должны допустить сосуществование разных музыкальных концепций одновременности. Монодическое многоголосие – специфический мир, плохо осмысляемый с позиции традиционной европейской полифонии или гомофонии и поэтому требующий особой методики изучения и описания» [4; 394]. Продолжая мысль И. Земцовского, Н. Янов-Яновская считает, что совсем неверно рассматривать монодию с позиции композиторского творчества (это не зародыши полифонии, а развитые формы монодии), сформулировав схожий термин – «монодийное многоголосие»[29]. Исследуя явления монодии и многоголосия с точки зрения идеи взаимодополнения или различия этих двух полярных явлений, свой термин – «полимонодия» – также предложил Т. Гафурбеков[30].

Остановимся более подробнее на этом термине. Что называется, полимонодией или полимонодийностью? На чем базировался ученый Т. Гафурбеков, вводя этот термин в музыковедение?

---

[22] Термин Н. Янов-Яновской.

[23] Кароматов Ф. Узбекская домбровая музыка Т.,1962; Узбекская инструментальная музыка. Т.1972

[24]Земцовский И. Проблема многоголосия в теории монодии// Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность.Д.,1990, С. 394

[25]Борбад и художественные традиции народов Центральный и Передней Азии: история и современность: материалы Междунар. симп. - Душанбе, 1990 (рукопись)

[26]Борбад и художественные традиции народов Центральный и Передней Азии: история и современность: материалы Междунар. симп. - Душанбе, 1990 (рукопись)

[27]Осмысливая современные исследования, в которых разрабатываются проблемы монодического многоголосия, выделим позицию Е.Трембовельского, рассматривающего монодию как разновидность гетерофонии: «Столь широкий спектр проявлений не помешает нам охватить все разновидности гетерофонии едиными и, на первый взгляд, несколько парадоксальными определениями: «многоголосная монодия», «одноголосное разноголосие». Или же – иносказаниями типа асафьевского и мессиановского: «ствол и ветви», «косматые древесные разветвления», разлившаяся на рукава река, пучок или куст мелодических линий, многоструйный поток. Монодическая природы явления отразилась, в частности, и в том, что избранные дефиниции-метафоры употреблены именно в единственном числе: ствол, река, пучок, куст, поток…». Трембовельский Е. Г. Гетерофония: типология фактур — эволюция ткани//Музыкальная академия. 2001, № 4.

[28] Алексеев Э.Есть ли у якутов многоголосие? //Советская музыка 1967 / 5. С. 97-105

[29]Термин Н.С.Янов-Яновской. Янов-Яновская Н. К проблеме освоения многоголосия монодийными культурами // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур Азии и Африки.Т., 1983; У истоков многоголосия в узбекской музыке // Музыка народов Азии и Африки. М., 1984. Вып. 4 Узбекская музыка и XX век. Т.,2008

[30] Гафурбеков Т. Полимонодия в традиционном монодийном творчестве Центральной Азии//Сайланма 70 Избранное Т., 2009.С 162

Как известно, данный термин получил свое внедрение и апробирование в таких исследованиях ученого как «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке» (Т.1987), материалах Международного Симпозиума, посвященного 1400-летию Борбада (Д. 1990), Национальной Энциклопедии Республики Узбекистан. Том VII (Т., 2001) и том XI (Т.,2006).

В своей статье «Полимонодия в традиционном монодийном творчестве Центральной Азии» Т. Гафурбеков, понимая монодию как тип мышления, пишет о том, что: «Принципиально новые стилевые реалии в национальном бастакоровском искусстве начали проявляться в середине XX века и они в первую очередь связаны с именем известного исполнителя (на чанге и дутаре) и утонченного бастакора Фахриддина Садыкова. В его ансамблевых инструментальных произведениях…можно заметить особую красоту тембрально окрашенного звучания каждого инструмента, порой отделяемого от всего ансамбля» [5;161]. Далее, эта «традиция колорированного монодического стиля»[31] была активно внедрена Ф. Садыковым как инструменталистам, так и певцам, представляя собой «тембрально полифонизированный стиль исполнения»[32]. «Учитывая, что феноменальная особенность этого авторского творчества в главном исходит из реалий мелодического мышления и в известной мере европейского полифонического стиля мы сочли возможным назвать его полимонодией» [6;162].

Осмысливая глубокие мысли ученого, важно обратить внимание на то, что термин, предложенный Т. Гафурбековым, на первый взгляд, имеет схожее значение с термином, предложенным Н. Янов-Яновской – «монодическое многоголосие». Однако в термине Т. Гафурбекова коренится сама идея синтетического единства мелодического мышления, то есть доминирующего значения мелодии и естественное, органичное расщепление, расслоение интонационной звукоткани (сопряжение с тембровыми красками национального инструментария), не воспринимаемой как второй или третий голос, а ориентированной на единую линию.

Осознавая термин «полимонодия», приходишь к выводу, что «поли» – это много, а «монодия» в понимании Т. Гафурбекова – это не простое одноголосие (унисонное или октавное), а это своего рода особый тип монодии, определенный утонченный стиль (тембрально окрашенное колорирование), метод или способ мелодического мышления, высоко

[31] Гафурбеков Т. Полимонодия в традиционном монодийном творчестве Центральной Азии//Сайланма 70 Избранное Т.,2009, С.162
[32] Гафурбеков Т. Полимонодия в традиционном монодийном творчестве Центральной Азии//Сайланма 70 Избранное Т.,2009, С.162

художественное творчество, авторское искусство, в основе которого лежит идея примата мелодии.

В качестве ярких образцов ученый приводит такие подлинные произведения, как «Ҳолим сўрма» Абдухашима Исмаилова для гиджака и ансамбля традиционных народных инструментов, а также сочинения Неъматжона Куллабдуллаева под названием «Ўйламант» для гиджака и рубаба. Также, по словам, Т. Гафурбекова, явления полимонодии можно наблюдать и в творчестве О. Мессиана, Л. Ноно, Комитаса, С. Агаджаняна, Ф. Амирова, Н. Аливердибекова и в образцах богатой традиционной музыки Центральной Азии, Ближнего и Среднего Востока («Антология казахской музыки», азербайджанские мугамы и др).

Таким образом, мы рассмотрели феномен монодии в целом и в контексте композиторского творчества. Делая экскурс по источникам, отражающих данную проблематику, можно сделать вывод о том, что чем «дальше вглубь специфически монодийных возможностей погружается композитор, тем органичнее тяготеет он к современному профессиональному письму и наоборот, чем современнее художественное мышление автора, тем более зорко видит он творческие потенции монодического наследия» [7;75].

Резюмируя, завершим свой очерк высказываниями Т. Гафурбекова о монодии, которая представляет собой подлинное высокохудожественное искусство, наследие которого имеет непревзойденное значение: «Узбекская монодия – это всеобъемлющая художественная ценность. Ее образцы – всеобщее достояние, которые не может произвольно раствориться даже в самых современных средствах композиторской техники, скорее наоборот, достояние — это должно стать прочным гарантом последующих подлинно национальных сочинений» [8;109].

Использованная литература

1. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. -Л., 1958, С. 3.
2. Галицкая С.П. Монодия: проблемы теории. -М.,2013, С. 29
3. Янов-Яновская Н.С. Узбекская музыка и XX век. -Т.,2007, С. 5- 6
4. Земцовский И. Проблема многоголосия в теории монодии// Борбад и художественные 1990, С. 394
5. Гафурбеков Т. Полимонодия в традиционном монодийном творчестве Центральной Азии//Сайланма 70 Избранное. -Т.,2009. С. 161
6. Гафурбеков Т. Полимонодия в традиционном монодийном творчестве Центральной Азии//Сайланма 70 Избранное. -Т.,2009, С.162
7. Янов-Яновская Н. Узбекская музыка и XX век. -Т.,2007, С. 75
8. Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. -Т.,1987, С. 109.



Нурали Эркаев

Ўзбекистон давлат консерваторияси

“Композиторлик ва чолғулаштириш”

кафедраси катта ўқитувчиси

ЎЗБЕК МУСИҚАШУНОСЛИГИНИНГ БАСТАКОРЛИК ВА КОМПОЗИТОРЛИК ИЖОДИЁТИДАГИ ЎРНИ

“Дарс - муқаддас!”
Тўхтасин Ботирович Ғофурбеков

Матонат, сабр, билим, масъулият ва тажриба сингари инсоний сифатлар Тўхтасин Ғофурбеков қиёфасида ўз аксини топган. Бу мартабаларга эришиш осон бўлмагани аниқ. Ҳаёт у кишини турли синов, машаққатли меҳнат йўлларида тоблади. Умрнинг ҳар бир палласида дуч келган синовларни мардонавор енгиб ўтиб, санъатшунос олим, моҳир педагог даражасига эришди.

Наинки ўзбек мусиқашунослиги, балки буткул санъатшунослиги соҳаларида XX асрда юзага келган феноменнинг ўзи – Тўхтасин Ғофурбековдир. Зеро, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, санъатшунослик фанлари доктори, профессор Тўхтасин Ботирович – теран тафаккур ва заковат, педагогик маҳорат, замонавий жаҳон мусиқаси жараёнларига доимий ҳамнафаслик орқали ўзбек мусиқашунослигида ўзининг бетакрор ўрнини эгаллади. У қарийб 65 йиллик илмий-ижодий фаолияти баробарида Устоз-шогирд анъанаси доирасида ўнлаб ёш авлод вакилларини илмий соҳага йўллади. Унинг илмий ижодхонасидан етишиб чиққан мутахассислар ҳозирги кун мусиқашунослигининг асосий контингентини ташкил этади. Улардан фан докторлари – Р. С. Абдуллаев, Ҳ. Нурматов, Х. Ҳамидов, санъатшунослик фанлари номзодлари – С. Қосимхўджаева, Г. Турсунова, Э. Мамаджонова, фалсафа фанлари докторлари (PhD) – М. Абророва, В. Зокирова ва докторантлар Л. Жўраева, Т. Седых, Ф. Муҳаммедова ва композитор – ушбу мақола муаллифини келтириш мумкин.

Узоқ йиллар давомида устоз Т. Б. Ғофурбеков бакалавр ва магистратура босқичларида таҳсил олаётган ёш композиторларга “Ўзбек мусиқаси

тарихи”, “Ўзбекистон мусиқа маданияти” ва “Замонавий мусиқа” каби фанлардан маърузалар ўқиб, махсус семинарлар ўтказадилар. Устознинг ҳар бир талабага бўлган эътибори ўзгача. Шогирднинг иқтидор даражаси ва маънавий дунёсини аниқлаганларидан сўнг, уларнинг ҳар бирига руҳий-маънавий эҳтиёжидан келиб ёндошади. Бугунги кун ёшларининг тарбиясида муҳим бўлган асосий омил – устознинг ҳар томонлама илғор бўлган педагогик технологияларга эга бўлишидир. Ҳақиқатан ҳам, Т. Ғофурбеков ўзининг педагогик фаолиятида доимий равишда янгидан-янги маълумотлар, нота адабиётлари, ғоялар каби воситалардан самарали фойдаланади.

Шогирдлар – Тўхтасин Ғофурбековнинг педагогик технологиясидаги доир кашфиётлар, ижод маҳсули.

“Устоз дарсга ўн дақиқа кеч қолса, талаба кейинги дарсга йигирма дақиқа кеч келади”[33]. Т.Ғофурбековнинг ушбу сўзлари авваламбор талабанинг хулқ-атвори ва унинг тарбиясига қаратилган. Талабаларнинг илк дарси блиц-семинардан бошланиб, унда талабанинг онги, дид-фаросати ва фикр билдириш имконияти даражаси аниқланади. Шу йўсинда Устоз талабалар билан том маънода танишади. Бу жараёнда талабага нисбатан муносабат ҳам шаклланади.

Тўхтасин Ботировичнинг талабаларга дарс ўтиш шаклини П. И. Чайковский, А. Оннегер, Д. Шостакович, биздан М. Тожиев каби композиторлар ижод қилган ва мусиқа санъатида долзарб ҳисобланган замонавий соната шаклига қиёслаш мумкин:

Adagio – **Пролог.** Устоз соната шаклидаги машғулотнинг бошланишида экспозицияга тегишли бош мавзуни баён этади. Бинобарин, бунда бош мавзу қарор топади. Масалан, **бош мавзу** – “Мирсодиқ Тожиев”: композиторнинг ҳаётий муҳити, асарнинг дунёга келиши батафсил ёритилади.

Ёндош мавзу – композитор билан бўлган ижодий мулоқотлар, воқеа-ходисалар.

Устоз ўз маърузаси давомида аниқ фактлар, партитуралар, оркестр таркиби, куй йўлининг қай тарзда ифода этилганлиги, тематизм, жанр, тембр, гармония, оркестрлаштириш, шакл, таққослаш, асарнинг ижроси, ноодатий воситалар хусусида қимматли маълумотларни келтиради. Эътиборга молик томони шундаки, машғулотлар чоғида композиторнинг ижодига тегишли партитуралар бўлиши шарт.

Allegro-Ривожлов. М.Тожиевнинг асари тингланади ва асар бўйича талабалар ўз таассуротларини ифодалашади. Машғулот чоғида Тўхтасин

[33] Устоз Т.Б.Ғофурбеков билан суҳбатдан ёзиб олинган. 29.04.2019 й.

Ғофурбеков асар билан боғлиқ барча тафсилотлар, унинг яратилиш тарихи, ижро талқини хусусида ўзининг фикр-мулоҳазаларини баён этади.

Авж – Апогей. Авжда асарнинг янгилиги, ноодатий композиторлик техникаси ва бевосита Устознинг асар бўйича фикрлари, илмий изланишлари акс этади.

Шу билан бирга, Устоз "кайфият учун" ҳар бир дарсда қизиқарли воқеалар, оммавий ахборот воситаларидаги кузатувларга доир қимматли маълумотлар ҳам келтиради. Устоз доимий равишда Россия телевиденияси орқали намойиш этиладиган "Нескучная классика", "Абсолютный слух" сингари кўрсатувларни кузатиб боради ва талабаларга ҳам муносабат билдиришни тавсия этади. Телевидения орқали намойиш этилган ҳар бир кўрсатувдан сўнг машғулот чоғида кўрсатувнинг мавзуси юзасидан суҳбатлар ўтказилади. Билдирилган ёзма баёнларнинг энг маъқул вариантларига Бонус устоз томонидан берилади.

Тўхтасин Ғофурбековнинг қизғин дарслари шу тарзда доимо ўз шиддати билан қуйидаги мавзуларда ўтади: ўзбек операларидан "Бўрон", "Лайли ва Мажнун", "Зайнаб ва Омон", "Майсаранинг иши" опералари, мусиқали драма ва комедиялардан "Халима", "Нурхон", "Олтин кўл", "Момо ер", ўзбек композитор ва бастакорларидан Тўхтасин Жалилов, А.Козловский, В. Успенский, М. Левиев, И. Акбаров, М. Бурҳонов, Н. Зокиров, М. Тожиев, М. Маҳмудов, XX аср буюк рус композиторларидан – Д. Шостакович, И. Стравинский, С. Рахманинов; Ғарбий европадан – Г. Малер, К.Шимановский, В. Лютославский, К. Пендерецкий; Янги Вена мактаби намояндалари А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн каби ижодкорларнинг симфоник ва камер асарлари ҳамиша Устознинг эътибор марказида туради. Албатта, бундай мураккаб мавзулар бўйича кейинчалик семинарлар ўтказилади.

Репризa. Семинар топшириш алоҳида масъулият талаб этади. Семинарда талабалар китобдаги маълумотларни гапирса, устоз дарҳол тўхтатиб, қайси китобдан ўқигани, китобнинг нашр этилган йили, ҳатто бетларини ҳам эслатиб ўтади, ҳамда – клавир ва партитура бўйича шахсий фикр билдиришини талаб қилади. Эслатиб ўтиш керакки, Тўхтасин Ғофурбеков ҳар бир шогирдига илм шамчироғини тутқазади. Талаба-шогирд шу шамчироқ ёрдамида изланиши, ўз истиқболини ёритиши лозим. Умуман олганда, вақт ғанимат, дея изланишга, меҳнат қилишга ундайди.

Талаба репризa бўлмиш семинарда маъруза маълумотларини кўчириб ўтиши ёки такрорлашини ёқтирмайди. Репризa албатта бойитилиши, янгиланиши, ўзгариши билан жозибали бўлади. Лўнда қилиб айтганда, биринчи талабанинг изоҳини иккинчи талаба такрорламаслиги, партитура

юзасидан янги қараш, янги маълумот ва изланишлар натижаси устоз учун муҳимдир.

Эпилог – якун. Мусиқа – Тўхтасин Ботировичнинг Борлиғидир. Устоз ҳар бир нарсани мусиқа билан боғлайди. Шу боис бўлса керак, бу инсон унинг шахсига атаб яратилган махсус монографияга сазовор бўлган мусиқашуносдир.[34] Coda ўрнида айтиш керакки, мусиқашунослар, композиторлар ва мусиқа ижрочиларининг илмий-ижодий ишларига раҳбарлик, муҳаррирлик, оппонентлик ҳамда тақриз бериш баробарида Устозим дунёга машҳур “Ғофурбеков илмий-ижодий мактаби”ни яратдилар. Бугунги кунда Тўхтасин Ғофурбеков педагогик фаолиятининг маҳсули, шогирдлари – ўз тадқиқотлари, илмий изланишлари билан ўзбек ва жаҳон мусиқа маданияти тизимида ўз сўзини айтмоқда.

[34] Плунгян В., Галушенко И. Тўхтасин Ғофурбеков. – Тошкент: “ЯНИ”,1997.



Лайло Джураева

PhD, Ўзбекистон давлат консерваторияси

“Ўзбек мусиқаси тарихи”

кафедраси катта ўқитувчиси

ТЎХТАСИН ҒОФУРБЕКОВНИНГ МУҲАРРИРЛИК ФАОЛИЯТИ ҲАҚИДА

Бугунги илм-фан тараққиётидаги долзарб соҳалардан бири, балки асосийси, бу муҳаррирлик, яъни илмий матн таҳлилидир. Муҳаррирлик барча илмий йўналишларнинг алоҳида кўриниши бўлиб, унинг ўзига хос мураккабликлари, шакллари мавжуд. Афсуски, айни дамда мазкур йўналиш йўқолиб кетиш арафасида турибди. Хусусан, мусиқашуносликда соҳанинг мазкур тармоғида махсус малака ҳосил қилинмайди. Аммо нашр этилаётган ҳар қандай фикр, илмий тадқиқот ишида баён этилаётган ҳар бир жумла илмий асосланиши, муҳаррир “фильтри”дан ўтиши шарт. Бундай вазифани бажариш бугунги кунда устоз-шогирд деб аталмиш ўзига хос “мактаб”да шаклланади. Устозлар ўз шогирдларининг ёзма ишларини, илмий мақолаларини таҳрирлар экан, бевосита муҳаррирлик фаолиятини ҳам уқтириб, ўргатиб борадилар.

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, санъатшунослик фанлари доктори, профессор Тўхтасин Ғофурбеков нафақат серқирра ижодкор, бешта монография ва ўқув қўлланмалар, юзлаб хорижий ва республика журнал, газета, тўпламларда илмий мақолалар муаллифи, 1961 йилдан талабаларга қаттиққўл ва талабчан устоз, мусиқашуносликнинг долзарб муаммоларини ўрганишга қаратилган йирик диссертацияларга илмий раҳбар, Шарқу Ғарб мусиқа илмида ўз сўзига эга олим, бир неча йиллар маданият ва санъат соҳасида раҳбарлик фаолиятларини олиб борган давлат арбоби, қалами ўткир мунаққид, қомус яратиш илми бўйича ҳам етарли малакага эга. Аммо устознинг муҳаррирлик маҳорати ҳам борки, уни алоҳида ёритиш керак.

Мени илк бор мақола ёзишга ундаган ва уни таҳрир қилиш баробарида мақола ёзиш тартиб-қоидаларини ўргатган устозим Тўхтасин Ботирович Ғофурбеков бўлади. Дастлабки мақолам Ўзбекистонда хизмат кўрсатган мураббий, марҳум Т. А. Поповичнинг шогирдлари концертига ёзилган тақриз бўлиб, “Ўзбекистон адабиёти ва санъати” газетасининг 2007 йил 6-сонида

эълон қилинганди. Устоз нафақат тақриз, мақола ёзиш сир-асрорларини ўргатди, балки республикамиздаги нуфузли нашрлардан бўлган мазкур рўзнома билан ҳамкорлик ўрнатишимга сабабчи бўлган.

“Муҳаррир” атамаси арабча сўздан олинган бўлиб озод этувчи, таҳрир қилувчи, ёзувчи каби маъноларни билдиради. Ўзбек тилининг изоҳли луғатида унга қуйидаги таъриф берилган: “Муҳаррир – 1. Нашриёт ёки бошқа масъул нашрларда муайян матнни турли жиҳатдан таҳрир қилиб, босмага тайёрловчи ходим. Адабий муҳаррир, техник муҳаррир, бош муҳаррир, масъул муҳаррир” [6; 663]. Муҳаррирлик шунчаси матннинг орфографик хатоларини топиб тузатишдан иборат эмас. Аксинча, муҳаррирнинг вазифаси муаллифнинг ёзиш услубини сақлаган ҳолда, матн мазмуни тўла-тўкис чиқишига кўмаклашиш, бошқача айтганда, ўз тажрибасини ишга солиб, матнга илмий-ижодий ёндошиш демакдир. Шунинг учун ҳам, Шарқу Ғарбда яқин ўтмишда ҳам муҳаррирлик машаққати муаллиф ишига тенглаштирилиб келинган. Бу борада Т. Ғофурбековнинг ўзи қуйидагиларни келтиради: **“Муҳаррир”** – нависанда, ва озадкунанда; ва ба фатҳи рои аввал (яъни муҳаррир) навишташуда ва озадкардашуда (аз “Мунтаҳаб”) [8; 237]. Яъни муҳаррир, ҳам ёзувчи, ҳам эркин тарзда иш олиб борувчи. Таърифларнинг давомида Т. Ғофурбеков Миллий энциклопедиядаги аниқ фикрга ҳам эътибор қаратади. “Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси”да эса (орада 160-170 йил ўтгач яна) таъкидланадики: “Амалиётда таҳрир (муҳаррирлик), ягона ижодий жараён бўлиб, муаллифнинг ўзига хос услубини сақлаган ҳолда мазмун ва шаклда *мукаммалликка* (қайд – Т. Ғофурбековники) эришиш мақсадига қаратилади” [7; 317]. Ғофурбеков давом этаркан, “Демакки, буткул Шарқда узоқ ва яқин ўтмишда ҳам муҳаррирлик (албатта соҳага ижодан ёндашилганда) том маънодаги, ҳаттоки муаллифлик даражасидаги машаққатли илмий-ижодий жараён сифатида англаниб келинган” [9; 77] деб ўз қарашини зикр этган. Муҳаррирлик фаолиятининг турли хил йўналишлари, иш юритиш соҳалари ҳақида маълумот беришдан олдин мусиқашуносликдаги муҳаррирликнинг мазмуни нимадан иборат эканлигини аниқлаб олиш лозим кўринади. Мусиқашуноснинг муҳаррирлик ишининг асосий мазмуни – қўлёзмани мазмунан текшириш ва тўғрилаш, тартибга келтириш, қайта ишлаш, нашрга раҳбарлик қилиш, шу билан бирга мусиқий матнни ҳам текшириш ва тузатишдир. Муҳаррир шунингдек, матннинг хатосизлигидан ташқари унда кўчирмачилик, яъни плагият ҳолати бор ёки йўқлиги нуқтаи назаридан ҳам текширувчидир, муҳаррир ишлов берилаётган матнга ҳар томонлама жавоб берувчи мутахассис ҳисобланади.

Мусиқашуносликка оид китоблардан маълум бўладики, уларда муҳаррирликнинг бош муҳаррир, илмий муҳаррир, махсус муҳаррир, масъул муҳаррир, мусиқий муҳаррир, тузувчи муҳаррир каби турларини учратишимиз мумкин. Таъкидлаш жоизки, Т. Ғофурбеков санаб ўтилган муҳаррирлик турларининг деярли ҳаммаси бўйича ҳали-ҳануз фаолият олиб бормоқда. Ҳаттоки олим баъзи нашрларда адабий муҳаррир сифатида ҳам танилган. Т. Ғофурбеков “Мусиқа – менинг борлиғим” монографияда муҳаррирлик фаолиятига кириб келишини шундай хотирлайди: “Бундан қарийб ярим аср аввал (1959 йил) Тошкентдаги Толибжон Содиқов номидаги Болалар мусиқа мактабида “Мусиқа адабиёти” фанидан ўқувчиларга уй вазифаси тарзида ўтилган дарс, у ёки бу жанр, муайян композитор ҳақида маълум фикр-мулоҳазаларини қоғозга тушириб келишни топширардим. Бу услуб наинки дарс мазмунини мустаҳкамлаш, балки ўқувчиларда ўйлаш, ўз фикрини қоғозга туширишдек кўникмаларни юзага келтирарди. Табиийки, болаларнинг ёзма баёнларида талайгина нуқсонлар, фикрлар узвийлиги, мантиқий хулосалар борасида камчиликлар бўлиб, айнан шуларни маълум тартибга солиш ва жажжи муаллифларга қайтариб бериш тақозо этиларди” [9; 78,79].

Т. Ғофурбеков 1981-1984 йиллардан бошлаб синфидаги битирувчиларнинг диплом ишлари ўзбек тилида ёзилишини жорий этади. Натижада ўзбек мусиқий атамалари шакллана бошлайди. Айтиш жоизки, энциклопедик нашрларда фаолият олиб бориш камдан-кам олимларга насиб этган. Сабаби, қомусчилик ўз соҳасида бошланиш нуқтасидан то ҳозирги кунгача бўлган тарихий жараённи кузатишни, воқеликни ўрганиш ва соҳа янгиликларидан бохабар бўлишни талаб этади. “Ўзбекистон миллий энциклопедияси” мусиқашунослик бўйича Бош таҳририят томонидан айнан Т. Ғофурбековнинг маслаҳат кенгаши раиси этиб тайинланиши олимнинг бу соҳада танилган ва тан олинган мутахассис эканидан далолатдир.

Кўп йиллик қомусчилик тажрибаси ўтган асримизнинг сўнгги чорагидан бошланган махсус мусиқий таълим тизимининг маълум босқичларига мўлжалланган, рус ва бошқа тиллардан таржима қилинган ҳамда ўзбек олимларининг дарсликлари, ўқув қўлланмаларига махсус ёки масъул илмий муҳаррирлик қилишга йўл очди. Дастлабки иш В. А. Вахромеевнинг “Музиканинг элементар назарияси” [қаранг: 2] китобининг ўзбек тилига таржимаси бўлди. Бу таржимон томонидан йўл қўйилган бир қатор камчиликлар бартараф этилган, жиддий хатолари тузатилган, илова қисмига Т. Ғофурбеков томонидан таржима қилинган “Мусиқий атамаларнинг қисқача луғати” жойлаштирилган 2-нашри эди (таржимон Маҳмуд Аҳмедов, 1-нашри муҳаррири Тўрахон Мирзаев). Махсус муҳаррирликдаги иккинчи

босқич 1979 йил Москвадаги “Музыка” нашриётида бир гуруҳ муаллифлар томонидан ёзилган (тузувчи муҳаррир Т. Е. Соломонова) “Ўзбек мусиқаси тарихи” [қаранг: 5] ўқув қўлланмасининг таржимаси бўлди. Навбатдаги муҳаррирлик иши И. В. Способиннинг “Музика шакли” [қаранг: 4] дарслигининг ўзбек тилига таржимаси бўлиб, бу консерваторияда мусиқа назариясини ўрганаётган талабалар ва мусиқий асарлар таҳлили курсини олиб борадиган педагоглар учун зарур дарсликдир. Мазкур жараёнда қайси сўзлар таржима қилинадию қайси атамалар европа ибораларида қолдирилади, ўзбекча истилоҳларнинг қай бирини қўллаш тўғрироқ бўлади каби нозик саволлар олдида бош қотиришга тўғри келган. Айни муҳим ва масъулиятли вазифани устоз талабчанлик билан уддалай олди. Кейин ҳам у бир қанча дарслик ва ўқув қўлланмаларнига муҳаррирлик қилди. Шунингдек, устоз муҳаррирлиги остида Илёс Акбаровнинг “Музика луғати” [қаранг: 1] китоби икки марта нашр этилди. Бу асар биринчи ва иккинчи нашрларининг қиёсий таҳлили остида муҳаррирлик стратегияси, яъни замон талабидан келиб чиққан ҳозиржавоблик ва муҳаррир тафаккурининг эволюцияси ҳақида маълум хулосаларга келиш мумкин.

Т.Ғофурбеков қайси асарга муҳаррирлик қилмасин, албатта, муаллиф ёки таржимон билан ҳамкорликда, ҳамфикрликда иш олиб боради. Таклиф мулоҳазаларини, тузатишларини муаллифнинг услубига мос ҳолда киритади. Энг асосийси, ҳар битта сўз, ҳар битта атама устида ишлайди.

Орадан 30-35 йил вақт ўтди ҳамки Т. Ғофурбеков муҳаррирлигида чоп этилган, рус тилидан таржима қилинган дарсликлар барча босқич таълим тизимида долзарблигини йўқотгани йўқ. Мазкур дарсликларни замон нуқтаи назаридан қайта нашр эттириш ёш авлод мусиқашунос-муҳаррирлар зиммасида. Зеро, илм – бу замонлар оша ривожланиб, янгиланиб, атама ва истилоҳлар ҳам ўзгариб бораверадиган жараён.

Қомусий адабиётлар борасида ҳам олдимизда шундай улкан вазифалар турибди. Барча соҳада энциклопедия ёзиш, қомусий луғатлар тузиш жадал ривожланмоқда. Буни адабиёт, ижтимой-гуманитар фанлар, юридик фанлар, техника, тиббиёт ва бошқа соҳалар фаолиятида кузатиш мумкин. Таассуфки, негадир мусиқашунолик соҳаси бу борада анча ортда қолаётгандек. Юқорида айтиб ўтганимиз – “Музыкальная энциклопедия” (6 жилдли рус тилида), Илёс акбаровнинг мўжазгина “Музика луғати” ва яқиндагина нашр эттирилган Исҳоқ Ражабовнинг “Шарқ мусиқа атамаларининг қисқача луғати” [қаранг: 3]дан бошқа қомусимиз йўқ.

Устознинг мен ҳавас қиладиган фазилатлари талайгина. Устоз ишга барвақт келади, дарсга кеч қолган талабани ёмон кўради. Хонасида гулларни севиб парваришлайди. Талабалардан она тилимизда соф сўзлашни, ўзбекча

фикрлашни талаб қилади. Ҳаққонийлик, тўғрилик, ҳалолликни яхши кўради, ҳақиқатни ҳар қандай нарсадан афзал билади. Муборак 85 ёшни қарши олаётган устозим, мусиқа санъатининг жонкуяри, “Эл-юрт ҳурмати” ордени соҳиби Тўхтасин Ботирович Ғофурбековга саломатлик тилайман.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Акбаров И.А. Музика луғати. -Т.: “Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти”. 1987.
2. Вахромеев В.А. Музиканинг элементар назарияси. -Т.: “Ўқитувчи”. 1980.
3. Ражабов И. Шарқ мусиқа атамаларининг қисқача луғати. -Т.: “Тамаддун”. 2023.
4. Способин И.В. Музика шакли. -Т.: “Ўқитувчи”. 1982.
5. Ўзбек музикаси тарихи. Тузувчи: Соломонова Т. Е. -Т.: “Ўқитувчи”. 1981.
6. Ўзбек тилининг изоҳли луғати. Электрон варианти. М ҳарфи -Т.: “ЎзМЭ” давлат илмий нашриёти.
7. Ўзбекистон миллий энциклопедияси. 12 жилдлик. 8-жилд. -Т.: “ЎзМЭ” давлат илмий нашриёти, 2004.
8. Ғиёс-ул луғот. Иборат аз се чилд. -Душанбе: “Адиб” чилди 2. 1988.
9. Ғофурбеков Т.Б. Мусиқа – менинг борлиғим. -Т.: “NAVRO‘Z”. 2015.



Шоҳистахон Лутфуллаева
Ўзбекистон давлат консерваторияси
“Мусиқа назарияси” кафедраси
катта ўқитувчиси

БЕБАҲО ИБРАТ МАКТАБИ

Инсон талабалик чоғида унинг ижодига, келажагига ўз хиссаси билан таъсир этадиган жуда кўп устозларни учратади. Кенг профессионал қирраларига эга бўлган устоз – Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган санъат арбоби, санъатшунослик фанлари доктори, “Мусиқа тарихи ва танқиди” кафедраси профессори Тўхтасин Ботирович Ғофурбеков синфида таълим олиш ҳам бахт, ҳам ғурур ҳиссини уйғотади. 2014-йилда “Эл юрт ордени” ва медаллар билан тақдирланган устозимиз мусиқашунослик илмини ривожлантиришда ўз меҳнатларини аямайдиган фидокорона мусиқашунос олимдир.

Т. Ғофурбековнинг нашр этилган мақола ва монографиялари, Шарқ ва Ғарб мавзусидаги тадқиқодлари, илмий–маърифий ва ўқув нашрлари эътиборга моликдир. У ўзининг илмий-тадқиқот ишлари ва жамоатчилик фаолияти билан нафақат мусиқашунослик илмига, балки замонавий ўзбек мусиқа санъатининг тарғиботига ҳам катта ҳисса қўшиб келмоқда. “Фольклорные истоки узбекского профессионального творчества”, “Творческие ресурсы национальной мелодии и их преломление в узбекской музыке”, “Ўзбек бастакорлик санъати: тарих, танқид, келажак”, “Сайланма” каби монографиялари, 150га яқин илмий-назарий мақолалар, ундан ташқари болгар, румин, инглиз, япон, француз, немис тилларида нашр этилган бир қатор илмий-назарий, тарихий асарларнинг муаллифидир.

Аслида, Ҳамза номидаги Тошкент мусиқа билим юртида тахсил олган пайтларимда қаҳрамонимизнинг турмуш ўртоқлари бўлмиш Холида Ғофурбекова инъикосида устозни сийратларини кўрганлигимни англаганман. 2000 йилнинг бошларида Ўзбекистон давлат консерваториясида “ХХ –аср ўзбек мусиқаси тарихи”, кейинчалик “Ўзбекистон мусиқа маданияти” фани бўйича дарсларга қатнаган вақтимда Тўхтасин Ботирович ўзининг энциклопедик илмга эга юқори даражада интеллект соҳиби эканлиги билан ҳамда ўзбек тилини ниҳоятда нозик қирраларини кўрсатиб бера оладиган

олим сифатида мени ҳайратга солганлар. Устоз – мусиқашуносликнинг турли йўналишларида илмий изланишлар олиб борувчи забардаст олимлардан биридир.

Бир кун навбатдаги дарсга эрталабдан келар эканмиз, аудиторияда бир ёш келинчак бизга “Келин салом” урфини амалга оширдилар. Барча курсдошларим билан илҳомланиб кетдик. Устоз шу вақт ўз шогирдлари эканлигини айтиб, бизга таништирдилар. Мана неча йил бўлдики, мен бу манзарани нафақат унута олмайман, балки ҳар сафар такрорланмас суръат сифатида ёдга оламан.

У даврни эслаб, бугун, улар билан кечган жонли мулоқотларимизнинг нақадар роҳатбахш эканлиги, фикр ва мулоҳазаларни алмашинуви қизиқарли маълумотлар билан йўғрилганлигини таъкидламаслик мумкин эмас. Профессор Т.Б.Ғофурбековнинг маърузалари мавзуни чуқур етказа олиши, ноёб фактлар, ишончли хулосалар, илмий терминологиялари бизга сифатли билим олишимизга замин бўлди деб баралла айта оламан. Мусиқашунос олим синфида бугунги кунда тахсил олаётган ёш мусиқашунослар ҳам келажакда *бебаҳо ибрат мактаби*ни миннатдорлик билан таъкидлашлигига ишончим комил.



Венера Закирова

PhD, старший научный сотрудник

Института искусствознания АН Республики

Узбекистан

НАУЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Т. Б. ГАФУРБЕКОВА В СВЕТЕ ПРОБЛЕМ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Вторая половина XX столетия в истории узбекского музыкознания явилась временем изучения музыки народов мусульманского Востока, ее роли в контексте музыкальной культуры региона на современном этапе. В центре внимания ученых оказались проблемы жанрового фонда, музыкального языка, стиля, инструментария, исполнительского искусства, разработка которых велась с целью научного осмысления имеющихся сведений о музыкальных традициях, эстетике, культурном коде народов Ближнего и Среднего Востока[35].

Большая работа в этом направлении проводилась музыковедами Узбекистана. Весомый вклад в разработку целого ряда вопросов по взаимодействию традиционной музыки и композиторского творчества внес видный узбекский ученый, доктор искусствоведения, профессор Тухтасин Батырович Гафурбеков. Многие годы он занимается разработкой сложнейших и до определенного времени неразработанных в музыкальном востоковедении проблем, связанных с историей и теорией музыки народов Центральной Азии, культурного взаимодействия Востока и Запада, современного функционирования и развития национальных традиций.

Тухтасин Батырович начал свою научную деятельность в конце 1960-х годов, как раз в то время, когда в отечественном музыкознании преобладали «стандарты» западной теоретической мысли. Многие подходы к осмыслению процессов развития музыкального искусства в Узбекистане, как известно, были восприняты извне, главным образом, в музыкальной науке Запада. И

[35] О масштабности проводимых научно-исследовательских работ можно судить по многочисленным публикациям и крупным международным конференциям, проходившим в 1970-1980-е годы. Среди особо значимых следует назвать Международные музыковедческие симпозиумы (Самарканд, 1978, 1983 и 1987 гг.), по итогам которых при содействии Института искусствознания АН РУз (НИИ искусствознания им. Хамзы) были изданы только два сборника материалов [1, 2].

если для изучения композиторского творчества такой метод частично может быть применен, то для осмысления проблем в области традиционной музыки он абсолютно неприемлем. Опираясь на каноны устоявшихся в западном музыковедении методов анализа музыкального произведения и всех, связанных с ним средств выразительности – языка, формы, содержания, исполнительского состава – отечественные музыковеды обращались к целому ряду формулировок, специальных терминов, порой не отвечающих, либо вовсе не соответствующих природе рассматриваемого объекта исследования. Подобный «европоцентристский» подход не позволял в полной мере выявить специфику узбекской музыки, обосновать логику музыкального развития многих композиций, дать научное осмысление жанрово-стилевому своеобразию традиционной музыки. Постепенно стало очевидно, что «в XX веке представления о европейских критериях как универсальных теряют почву» [3; 59].

Серьезные задачи, стоявшие перед музыкальным востоковедение во второй половине XX столетия, предстояло решать ученым, изнутри понимающим природу музыкального искусства народов Центральноазиатского региона и, шире, всего Ближнего и Среднего Востока. Об этом свидетельствуют многочисленные высказывания специалистов этих стран, в частности, доктора искусствоведения, профессора Фируза Ульмасова (Таджикистан): «Одной из побудительных причин развития научной мысли рассматриваемой эпохи становится необходимость доказывания самим себе и другим наличия собственных высокопрофессиональных музыкальных традиций, своего особого исторического пути. Все это активизировало разработку новых подходов и понятий, которые максимально полно должны были выражать существо национального музыкального искусства, принципы его художественного моделирования» [4; 14].

В Узбекистане решением этих проблем занимались ученые нескольких поколений. Активную исследовательскую работу в этом направлении ведет Тухтасин Батырович Гафурбеков. Изучая широкий круг вопросов по музыкальному наследию узбекского народа и его влиянию на композиторское творчество, ученый обратил внимание на серьезные проблемы в сфере музыкальной терминологии, которая нуждалась в тщательной переработке, обновлении, усовершенствовании в соответствии с теми традициями, языковыми нормами, теоретическими взглядами, заложенными средневековыми учеными. В частности, рассуждая о применяемом в музыковедении понятийном аппарате, связанном с сочинителями произведений традиционных жанров, Гафурбеков отмечал: «Самое обидное в том, что, дожив до двадцать первого века, музыкознание

до сих пор даже не нашло логические термины и понятия научно соответствующие самой профессии авторов монодийных произведений. Вместо этого, наши ученые прошли весьма лёгким путём, и начали применять искусственные европейские термины, такие как “композитор-мелодист” (применяемое в Узбекистане, Таджикистане), “кюйши-композитор” (в Казахстане) и другие схожие “соединения”» [5; 160]. Глубоко погруженный в изучаемый материал, Гафурбеков разработал понятийный аппарат, позволивший пересмотреть целый ряд вопросов и важных аспектов в области традиционного музыкального наследия, форм его бытования, методов развития, принципов функционирования в исполнительской практике. Многие из предложенных музыковедом терминов в последствии прочно вошли в научный обиход, сохраняя актуальность и на современном этапе.

Среди наиболее ранних и вместе с тем одним из наиболее значимых (что подтверждается многолетней практикой) музыкальных терминов, разработанных Гафурбековым, стало понятие «изустно-профессиональная музыка». Оно появилось в конце 1960-х годов как альтернатива термину «профессиональная музыка устной традиции» (введен Ф.Карроматовым) и применяется многими учеными, занимающимися изучением теории монодии. Следует подчеркнуть, что монодия как особый вид музыкально-творческого процесса в странах Востока всегда находилась в центре внимания Тухтасина Батыровича. Он рассматривает ее в неразрывной связи с поэзией, отчего в предложенном определении «изустно-профессиональная музыка» выявляются новые грани, глубоко и всесторонне раскрывающие его семантику.

Рассматривая монодию как особый тип мышления музыкантов – создателей и исполнителей музыкальных сочинений, Тухтасин Батырович предложил заменить словосочетание «композитор-мелодист» на «бастакор». «Ученый вводит в научный обиход термин “музыкально-творческий профессионализм” применительно к исконно монодическим, а ныне ассимилирующим многоголосное искусство, культурам» [6; 50].

Исследуя музыкальное искусство Узбекистана как взаимодействующие пласты народного, в том числе изустно-профессионального, и композиторского творчества, Гафурбеков обращает пристальное внимание на проблему перспективности их развития в тесном взаимодействии, подразумевая, главным образом, все более глубинное проникновение фольклора и, в особенности, макомного искусства, в произведения узбекских авторов. «Надо ли говорить, насколько качественно украсили и обогатили бы

творчество композиторов Узбекистана симфонические и хоровые макомы, а исследования наших музыковедов – термин “макомность”» [7; 110].

Научное обоснование многих музыкальных терминов, введенных Гафурбековым, обстоятельно представлено в его двух фундаментальных трудах, отражающих основную научную концепцию исследователя – «о мобильных ресурсах монодического творчества» [6; 46]. Это «Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества» (Т., 1984) и «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке» (Т., 1987), ставшие результатом многолетних изысканий ученого в области традиционной музыки. Квинтэссенцией научных идей Гафурбекова, облеченных в развитую и обоснованную теоретическую концепцию, стала вторая книга – «Творческие ресурсы национальной монодии…», в которой вопросам мобильности ресурсов монодии в творчестве композиторов Узбекистана посвящена специальная глава – четвертая, заключительная, как бы подытоживающая весь изученный материал по бытованию традиционного музыкального наследия в условиях современного музыкального искусства.

Кроме того, именно в данном издании впервые встречается термин «полимонодийность», получивший поначалу самые разные, порой полярные оценки специалистов. Однако, как показывает время и реальная композиторская практика, «полимонодийность» достаточно точно и емко определяет характер изложения музыкальной мысли, применяемый композиторами, опирающимися на монодийные принципы мышления. В дальнейшем Гафурбеков стал активно использовать понятие «полимонодия», посвятив этой теоретической проблеме специальные исследования.

Наблюдая за тем, как под воздействием жанров традиционной музыки меняется музыкальное мышление современных композиторов, приближаясь все более к той форме, которая присуща музыкантам монодийной культуры – бастакорам, нельзя не отметить, что многие авторы также испытывали значительные преобразования мышления под воздействием многоголосной музыкальной культуры. В результате, мы наблюдаем взаимно направленный процесс качественного обновления музыкального языка, стиля многих сочинений, их семантики.

Учитывая тот факт, что в XX веке в музыкальной среде произошла мощная «полифонизация сознания» (А. Шнитке), то предложенный Гафурбековым термин «полимонодия» приобретает еще более весомый и многогранный смысл. Его применение, на наш взгляд, возможно в разных аспектах. С одной стороны, под определением «полимонодия» следует подразумевать внутреннюю многослойность мелодики многих традиционных

жанров, т.е. выделение в ней нескольких пластов, отчего линеарность тематизма видится объемной, многоуровневой. Эти свойства произведений изустно-профессионального творчества дали многим композиторам импульс для поиска оригинальных звуковых решений, с применением разнообразных фактурных и регистровых вариантов интерпретации мелодической темы, используемой в современной композиции.

С другой стороны, мощный расцвет полифонии, вызвавший, как было отмечено ранее, «полифонизацию сознания», повлиял и на экспериментирования композиторов в сфере соединения монодийных (восточных) и полифонических (западных) принципов изложения музыкальной мысли. В результате, возникло то самое явление, которое можно обозначить термином «полимонодия», проецирующемся в данном контексте на процессы работы композиторов с музыкальным материалом, на принципы развития тематизма, на выстраивание драматургии как самой музыкальной темы, так и всего произведения в целом. Вспомним, симфонические полотна М. Таджиева, М. Махмудова, Н. Гиясова или хоровые партитуры М. Бурханова, Б. Лутфуллаева, полифонические пьесы Ф. Назарова, А. Хашимова, Р. Абдуллаева, Н. Гиясова, О. Абдуллаевой и многие другие жанры узбекского композиторского творчества. В них монодийная по природе мелодика изустно-профессиональной музыки, главным образом, макомов, подвергается развитию средствами полифонического письма, отражая ***полимонодийное мышление*** узбекских авторов.

Полифонические опусы последних десятилетий показывают, что две сложившиеся в музыкальной практике европейских и восточных народов традиции имеют большой потенциал и перспективы взаимодействия как на уровне мышления, так и в отношении музыкального материала. Поиску ответов на подобные актуальные в теоретическом музыкознании вопросы посвящен специальный раздел учебного пособии «Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана» (Т., 2023), разработанный автором этих строк. Анализ ряда полифонических произведений отечественных композиторов осуществлен с позиций восприятия горизонтали восточной монодии как объемной линеарности со скрытым многоолосием [8; 47]. Таким образом, «полимонодийность», о которой написал Гафурбеков еще несколько десятилетий назад, стала в определенном смысле характерным признаком многих современных полифонических произведений, их спецификой, значительно отличающей от полифонических произведений зарубежных композиторов.

Научные интересы Тухтасина Ботировича отличаются широтой охвата самых разных сфер, порой полярных по отношению друг к другу, но всегда

актуальных для современного узбекского музыкознания. Одной из таких является область эстрадной музыки, в которой Гафурбеков обнаружил весьма важные тенденции. В частности, проникновение в эстрадную музыку фольклорных мелодий и ритмов, особенностей структурного оформления музыкальных композиций, которые придали многим песням национальный колорит, стали их изюминкой, полюбившись широкой аудитории.

Сложные процессы взаимодействия эстрадных жанров и музыкального фольклора Гафурбеков обозначает специальным термином – «эстрадизация» узбекского фольклора, в котором более ощущается тенденция привнесения эстрадных принципов в сферу народной музыки. В качестве основополагающего принципа Гафурбеков называет высокоуважительное отношение музыкантов к фольклорным и отдельным авторским первоисточникам (принадлежащим узбекским бастакорам), способствуя созданию эстрадных аранжировок на весьма профессиональном уровне [9; 140], приводя в пример творчество группы НОЛА. Вместе с тем, нельзя не отметить активно проявляющийся обратный процесс – наполнение поп-музыки интонационным строем узбекского мелоса, который получает всестороннее развитие, представляя собой некую ***фольклоризацию эстрадной музыки***. Более детально проблеме музыкального своеобразия современных эстрадных композиций, основанных на фольклорных образцах, посвящены работы Н. Амановой, М. Оринбаевой, А. Мельдебекова, Р. Собирова и других.

Отметим еще на одну значительную сферу деятельности музыковеда. Как известно, научные воззрения Гафурбекова получили отражение не только в его многочисленных музыковедческих публикациях, но и постепенно внедрялись в педагогическую практику, способствуя концептуальному обновлению всего комплекса курсов «Истории музыки» с ориентацией на Восток [10; 15]. В качестве одного из приоритетных и перспективных направлений в отечественном музыкознании Тухтасин Батырович предложил «переосмысление феномена «Запад-Восток» на биофеномен «Восток-Запад» в контексте всех музыкально-исторических дисциплин» [10; 16]. И как следствие этого процесса, по убеждению ученого, необходимо разработать новый курс «История музыки Ближнего и Среднего Востока». Казалось бы, в предложенной формулировке поменялись местами категории Запад и Восток, но насколько изменился вектор научного исследования, как сместились акценты и возникли новые подходы к изучению музыкальной культуры, в том числе и композиторского творчества.

Думается, идеи Гафурбекова относительно все более проявляющейся значимости искусства восточного региона чрезвычайно актуальны и своевременны, так как в нынешних реалиях культура, традиции, наследие народов стран Востока приобретает особый смысл, влияя на многие процессы развития мирового музыкального искусства в XXI веке. Об этом красноречиво свидетельствуют высказывания ученых разных стран, отмечающие значимость традиционного музыкального наследия стран Востока. В частности, в одном из выступлений на XI Международном симпозиуме Исследовательской группы «Макам» (Санкт-Петербург, 11-13 ноября 2021 г.) доктор искусствоведения, профессор И.В.Мациевский подчеркнул, что «как раз в **макаме** со всеми его многонациональными и региональными разновидностями (***дастгях*** Ирана и Азербаджана, хорезмским ***макомом***, бухарским ***шашмакомом***, алжирской ***нибетом*** и т.д.) – подобно европейской симфонии, опере, типологии инструментария, жанровой, ритмо-гармонической, композиционной системам и т.п. – наиболее ярко реализовались цивилизации, отражаемые как в эстетико-философской и общехудожественной системе образов, так и в типологии и структурировании музыкальных форм» [11; 21].

Справедливо по этому поводу и высказывание доктора искусствоведения, известного узбекистанского музыковеда Наталии Соломоновны Янов-Яновской: «Неслучайно современную эпоху в музыке подчас называют периодом восточного ренессанса – искусство Востока, действительно, все более являет миру красоту и мощь своих традиций, форм, эстетических идеалов» [3, с. 58]. В свете обозначенных тенденций научная деятельность Гафурбекова представляет непреходящее значение, а его труды – большую научную ценность для всего восточного музыкознания, так как в них – история музыки народов мусульманского Востока, его культурный код, высокий духовный и интеллектуальный капитал, изучение которого вслед за своим мудрым Учителем, крупным ученым Тухтасином Батыровичем Гафурбековым продолжат его ученики, многочисленные последователи, которые посвятят свою жизнь и профессиональную деятельность развитию музыкальной науки. Аминь!

Использованная литература

1. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. -Т.: Изд. лит. и искусства им. Г.Гуляма, 1981. – 312 с.
2. Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. -М.: Сов. композитор, 1987. – 328 с.

3. Янов-Яновская Н. Национальные традиции и современное композиторское творчество (о становлении восточных композиторских школ) // Н.Янов-Яновская. Узбекская музыка и XX век. -Т., 2007. – С. 58-80.
4. Ульмасов Ф.А. Монодическое творчество Т.Гафурбекова в контексте некоторых научных проблем 70-80-х годов XX в. // Тўхтасин Ғофурбеков замондошлари наздида. Тухтасин Гафурбеков в воззрениях современников. -Т.: Muharrir nashriyoti, 2021. – 164 б.
5. Ғофурбеков Т. Полимонодия в традиционном монодийном творчестве Центральной Азии // Т. Ғофурбеков Сайланма – 70. Избранное. -Т.: Musiqa, 2009. – С. 159-163.
6. Плунгян В., Галущенко И. Тухтасин Гафурбеков. -Т.: ЯНИ, 1998. – 152 с.
7. Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. -Т.: Ўқитувчи, 1984. – 117 с.
8. Шарипова А., Закирова В. Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана. -Т.: Nur-star shines, 2023. – 112 с.
9. Ғофурбеков Т. «Эстрадизация» узбекского фольклора // Т. Ғофурбеков Сайланма – 70. Избранное. -Т.: Musiqa, 2009. – С. 138-141.
10. Ғофурбеков Т. Курс «Истории музыки» в контексте исторических реалий: XX – начало XXI вв. // Т. Ғофурбеков Мусиқа – менинг борлиғим. Музыка – моя вселенная. -Т.: NAVRO’Z, 2015. – С. 12-16.
11. Мациевский И.В. Макам в кругу мировых музыкальных цивилизаций // Макамат в истории исламской цивилизации: взаимосвязи и взаимодействия: Тезисы и материалы XI Международного симпозиума Исследовательской группы «Макам» Международного совета по традиционной музыке. -М.: ООО «Садра», 2021. – С. 20-21.



Гулрух Миршохидзода

Базовый докторант

Государственной консерватории Узбекистана

ИННОВАЦИОННАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В НАУЧНЫХ ТРУДАХ Т. Б. ГАФУРБЕКОВА

Изучение музыковедческого творчества Т. Б. Гафурбекова позволяет признать, что оно изобилует инновационными понятиями. Терминологический аппарат ученого самобытен, своеобразен. Во-первых, это индивидуальный музыковедческий язык. Задача каждого ученого-исследователя состоит в том, чтобы найти свой собственный оригинальный научный стиль, который отличал бы его от таковых других авторов. Например, у Б. В. Асафьева яркий и неповторимый самобытный глубинно широкий язык, своеобразный стиль, узнаваемый буквально с первых же строк его исследовательских трудов. Т. Б. Гафурбеков относится к числу музыковедов, обладающих удивительно выразительным научным стилем, стремлением выделять главное в своих исследованиях ключевые слова, выражения и мысли в разрядку или курсивах. Этот научный принцип изложения обнаруживается, по сути, во всех его монографиях и публикациях. Так, в монографии «Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке» Т. Б. Гафурбеков выделяет в разрядку такое слово, как «импровизировать», стремясь акцентировать внимание читателя, на литературно-научном стиле великих поэтов-мыслителей Востока Низами, Арузи, Самарканди [1; 15].

В глубоко содержательной объёмной недавней статье «Музыкальная палитра Узбекистана рубежа XX-XXI столетий в реалиях Евразии» (Москва, 2020) Т. Б. Гафурбеков даёт в разрядку наиболее важные слова, усиливающие смысл его научных мыслей. Так, в рассмотрении Третьей симфонии М. Таджиева он выделяет в разрядку слово «о с о б у ю», подчеркивая значимость данной партитуры [2; 86].

Использование метода разрядки является одним из многолетних принципов научного мышления Т. Б. Гафурбекова. Также, у него имеются

понятия, которые часто встречаются в его литературных трудах, например, *реалии, новации, парадоксы, палитра, ретроспекция.*

Научные работы Т. Б. Гафурбекова характеризуются ярким индивидуальным стилем изложения его мыслей. Это очень важно для молодого ученого, который ищет свой оригинальный литературный язык, стиль, помогающий индивидуально формулировать научные идеи. Если в музыкальном исполнительском искусстве мы выделяем, например стиль игры Генриха Негауза, сравнивая его с игрой Святослава Рихтера, Офелии Юсуповой, с исполнением Мадины Файзиевой, Адибы Шариповой, Захро Мухамеджановой, то в музыковедении это гораздо сложнее, поскольку индивидуальным научным арсеналом обладают лишь немногие ученые.

В этом смысле Т. Б. Гафурбеков является автором целого ряда терминов, которые последовательно используются в его научной деятельности. Из многообразия терминологии Т. Б. Гафурбекова я остановлюсь на «эстрадизацияи» узбекского фольклора, которая обоснована в научной статье «Эстрадизация узбекского фольклора: PRO ET CONTRA» в монографии «Сайланма – 70 Избранное» [3;138-141].

Появление такого инновационного понятия как: «эстрадизация узбекского фольклора» в терминологическом аппарате Т. Б. Гафурбекова не случайно. Оно созрело в научном сознании, мышлении ученого, интересующегося не только жанром симфонии, современным композиторским творчеством, но и эстрадной музыкой. Известно, что корифеем-интерпретатором для него является Батыр Закиров, к которому он относится с особым уважением и слушая его голос находит новые идеи в своем научном творчестве. С интенсивным развитием эстрадного искусства в годы Независимости и открытием эстрадного факультета в консерватории (1996), Т. Б. Гафурбеков стал задумываться об изучении связи узбекской эстрадной музыки с фольклором. В этом плане уже было написано исследование С. Вахидова «Узбекская советская песня», которое вышло в свет в Ташкенте 1976 году. Естественно, что в годы Независимости появилось новое отношение к эстрадному искусству, которое и выразил в своей статье Т. Б. Гафурбеков.

Изучая процесс исторического музыкального развития культуры Узбекистана, Т. Б. Гафурбеков, как всегда, подходит к проблеме с очень широких эстетических позиций, в частности, он пишет: «Рубеж XX-XXI вв., а точнее последняя четверть минувшего и первые годы нынешнего столетий – это период глобального сближения эстрадной музыки с фольклором (в самом широком смысле)» [3;138]. Обращаясь к рубежу веков ученый заостряет внимание на глубокую связь между эстрадным искусством и

фольклором, в связи с чем, понятие «эстрадизация узбекского фольклора» даёт возможность раскрыть сложные формы взаимодействия современной эстрадной музыки с традициями узбекского народного творчества. Действительно, своеобразие и самобытность узбекской эстрадной музыки, особенно вокальной, неотделимы от фольклора. На современном уровне узбекский фольклор порой удачно соединяется со стилевыми тенденциями, приёмами письма, всевозможными новациями и в то же время превращается совершенно в новую структуру, но при этом связь с фольклором сохранятся. Так, например, Т. Б. Гафурбеков отмечает «высоко уважительное отношение к фольклорным и отдельным авторским первоисточникам (принадлежащим узбекским бастакорам), эстрадные аранжировки которых создаются на весьма профессиональном уровне (в качестве примера – популярная песня «Сенсан севарим» бастакора Орифхона Хотамова – в её версии ансамбля «Нола» [3;140].

Несомненно, инновационным, широко используемым в СНГ термином Т. Б. Гафурбекова является «полимонодия», определение, которое он сформулировал в статье «Полимонодия в традиционном монодийном творчестве Цеентральной Азии» [3; 159-163]. На сегодняшний день термин «полимонодия», является одним из значимых для Т. Б. Гафурбекова. Многолетнее изучение монодийного творчества привело ученого к понятию «полимонодии», которое возникло не только в процессе исследования творчества узбекских бастакоров, но и традиционного музыкального искусства Евразии.

Рассматривая процессы развития монодийного искусства и композиторского творчества в научной музыкальной мысли у Т. Б. Гафурбекова появилось это понятие. Оно сформулировано им следующим образом: «Учитывая, что феноменальная особенность этого авторского творчества в главном исходит из реалий мелодического мышления и в известной мере европейского полифонического стиля мы сочли возможным назвать его *полимонодия*» [3; с162]. Поэтому данное инновационное понятие имеет очень важное значение для осмысления процессов не только современной узбекской музыки, но и зарубежной. Т. Б. Гафурбеков делает вывод: «Интересно, что на рубеже XX-XXI вв. специфические черты полимонодии имеют место в творчестве известнейших западных (О. Мессиана и его ученика Л. Ноно), а также ряда армянских (Комитас, С. Агаджанян), азербайджанских (Ф. Амиров, Н. Аливердибеков) и естественно узбекских бастакоров и композиторов» [3; 163]. Учитывая актуальную проблему полимонодии, возникла необходимость публикации этой статьи в

зарубежных сборниках, в частности, в Казахстане «Музыка тюркского мира» и других изданиях.

Обобщая наблюдения над инновационной терминологией, последовательно вводимой в научный обиход, Т. Б. Гафурбековым, необходимо отметить пытливость научной мысли ученого, открывающего новации в современном музыкознании.

Использованная литература

1. Гафурбеков Т. Б. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. -Ташкент: Фан, 1987. – 109с.
2. Гафурбеков Т. Б. Музыкальная палитра Узбекистана рубежа XX-XXI столетий в реалиях Евразии //Тухтасин Гафурбеков в воззрениях современников. -Т.: Muharrir nashriyoti,2021. – С. 82-92.
3. Гафурбеков Т. Б. Сайланма - 70 Избранное.- Монография. -Ташкент: Musiqa нашриёти, 2009.- 175с.



Татьяна Седых

PhD, доцент кафедры

«Инструментальное исполнительство и

музыкально-теоретические дисциплины»

Государственного института искусств

и культуры Узбекистана

ОДИН ИЗ АСПЕКТОВ МНОГОГРАННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ТУХТАСИНА ГАФУРБЕКОВА

Музыковед для меня, понятие широкое.
Это профессия многогранная.
Можно сказать, энциклопедическая.
А при полном постижении – благодатная.
Т.Гафурбеков

Тухтасин Батырович Гафурбеков – учёный-музыковед Узбекистана, ключевая фигура узбекской музыкальной культуры XXI века, творец передовых методов, инновационных технологий. Заслуженный деятель искусств Узбекистана, обладатель ордена «Эл-юрт хурмати», доктор искусствоведения, профессор Государственной консерватории Узбекистана, член Правления Союза композиторов и бастакоров Узбекистана. Именно о таких специалистах, как Т.Гафурбеков характеризовано высказывание нашего Президента. На расширенном заседании Республиканского совета по духовности и просветительству 23 декабря 2023 года глава государства Ш.Мирзиёев сказал: «В настоящее время, когда наша страна вступает на новый, высокий этап своего развития, нам как вода и воздух необходимы такие, как предки-джадиды, зрелые кадры, которые наряду с освоением достижений западной науки также воспитаны в духе национальных ценностей» [1.С.1].

Многогранную научную и педагогическую деятельность Т.Гафурбеков посвятил взаимообогащению культур Востока и Запада. Он занимается теоретическими проблемами фольклористики, функционированием и развитием национальных традиций. «Золотые зерна народной музыки, – пишет Т.Гафурбеков, – дают совершенные побеги, когда к ним прикасается рука художника с утончённым вкусом и творческой фантазией, большим интеллектом и профессиональным мастерством, художника, глубоко

изучившего все лучшие достижения в этой области мировой музыкальной классики и современной музыки» [2, с. 110].

Научные труды Т.Гафурбекова содержат глубочайшие мысли, открытия, раскрывающие духовный фундамент личности. Одним из важных высказываний учёного является следующее: «Духовность не ограничивается сферой искусств и культуры. Чем шире она распространится на другие специальности и отрасли, тем богаче будет все общество». Безгранично поле научной мысли учёного-исследователя современной музыкальной культуры, не имеющей территориальных границ, устанавливающей взаимосвязи творческих традиций. Это не удивительно, ведь язык музыки универсален, он не требует перевода, но требует пристального вслушивания, расшифровки глубокого смысла, заложенного в симантике восточного, а также и европейского типов творчества.

Среди узбекских музыковедов Т.Гафурбеков, авторитетный ученый. выделяется смелостью и проницательностью в постановке и решении, сложнейших вопросов формирования основ национальной школы музыкального искусства. Именно эти качества свидетельствуют о глубоком исследовании фольклора разных народов – «Эстрадизация» узбекского фольклора: pro et contra» [3]. Так, ещё в юности он заинтересовался одним из современных видов музыкального искусства – джазом. Что же этому способствовало?

В годы воспитания в детском доме в Фергане Т. Гафурбеков играл в духовом оркестре на трубе, развивая чувство коллективного исполнения. В годы обучения в Ташкентской государственной консерватории, он увлеченно играл на трубе и аккордеоне в студенческом ансамбле. Хорошо зная основы теории и гармонии, свободно импровизировал, сочинял музыку, открывал грани монодии и в расцвете научной деятельности пришел к такому термину, как полимонодия. Не случайно и вполне закономерно, что в джазовой импровизации имеется тяготение к полимонодическим соединениям различных мелодических линий.

Следует отметить, что в годы возмужания Т.Гафурбекова, музыкальная жизнь Узбекистана была бурной и разножанровой. Особенно в 1950-е годы в музыкальном искусстве Узбекистана активно развивается искусство джаза. Именно приехавшие музыканты из Шанхая (Китай) – В.Шаганов (ф-но), В.Коптевский (труба), Н.Слёзкин (скрипка), А.Франскевич (тромбон), Б.Бочаров (ударные) [4], джаз-ансамбли под руководством Д.Штерна, концертной деятельностью активизировали развитие джаза Узбекистана. Ежедневные концерты в парке культуры и отдыха имени Тельмана, а также в кинотеатрах Ташкента перед началом кинофильма, еще больше развило

увлечение молодежи джазом в крупных городах республики, Фергане, Самарканде.

Летом 1962 года джаз-оркестр «короля свинга» Бенни Гудмана (организатор и руководитель Биг-бэнда, кларнетист), за шесть недель провел 32 концерта, это: Москва, Сочи, Тбилиси, Киев, Ленинград (Санкт-Петербург). В Ташкенте, состоявшиеся концерты с 10 по17 июня, проходили в переполненном зале имени Я.Свердлова. В программе джаз-оркестра звучали разные композиции, а также транскрипции классических произведений, так как Б.Гудман просил Б.Бартока что-нибудь написать для джаз-оркестра – это «Контрасты». «Б.Гудман стал первым джазменом, исполнившим классическую музыку. В его репертуаре были «Контрасты» (для скрипки, кларнета и фортепиано) Бартока, Концерты для кларнета и симфонического оркестра Моцарта, Копленда и Хиндемита» [4.135-137].

Отрадно, что на этих концертах присутствовали Тухтасин Гафурбеков, Дамир Рузыбаев (Народный Художник Узбекистана), Улугбек Салихов (композитор), Зося Трацевская (поэтесса), Шавкат Исанбаев (кларнетист), Сергей Гилёв (джазмен), Павел Канцыбко (педагог Ташкентской государственной консерватории, контрабасист).

Мастерство исполнителей произвело неизгладимое впечатление на слушателей, повлияло на узбекистанских музыкантов, художников, литераторов. В беседе с Т.Гафурбековым стало известно, что «Джаз-оркестр отличался слаженностью ансамбля, уровень исполнения был высокопрофессиональным, музыканты изысканно «проводили» импровизации» [беседа в январе 2019].

В 1969 году в Ташкенте состоялись гастроли (два концерта) Биг-бэнда Иллинойского университета под руководством Дж. Гарви. Особо важным событием стало участие (в связи с внезапной болезнью музыканта на ударных инструментах) в программе этих концертов Заслуженного артиста Узбекистана, профессора Одила Камолходжаева. Солируя и импровизируя джазовые ритмы на дойре, он был приглашен вместе с коллективом выступать в Москве и Ленинграде. Несколько позже состоялись творческие встречи О.Камолходжаева с коллективами «Битлз» (1970), «АББА» (1971), «Бони-М» (1973). Следует отметить, что Т.Гафурбеков, также был на концерте Иллинойского Биг-бэнда и слушал мастерское и артистичное выступление узбекистанского музыканта, покорившего его и слушателей различными джазовыми ритмами.

Выступления американских джаз-оркестров вызвали у молодого музыканта Т. Гафурбекова восторг. Посещение концертов джазовой музыки сформировали его отношение к джазу. Отрадно, что и сейчас Т. Гафурбеков,

прекрасно владея фортепиано, играет джазовые композиции, среди которых популярнейшее произведение Дж. Гершвина «Любимый мой». Все это свидетельствует о многогранной личности профессора – мэтра, Устоза Тухтасина Батыровича Гафурбекова, для которого Музыка – его Вселенная, что получило отражение в названии одной из множества его книг [1.].

Использованная литература

1. 1.Мирзиёев Ш. Сфера духовности должна опережать на десять шаговдругие сферы, духовность должна превратиться в новую силу, новое движение// Правда Востока №267(30304), 2023г. 23 декабря, – С.1.
2. Гафурбеков Т. Народно-национальные хоры М.Бурханова// Музыкальная трибуна Азии. -Москва. 1975. – С.110.
3. Гафурбеков Т. Эстрадизация узбекского фольклора: PRO ET CONTRA// Анъанавий халқ маданияти сақлаш муаммолари. «Бойсун баҳори – 2». -Тошкент. 2003.
4. Гилёв С. Беседы о джазе. -Т.: 2008. – С.83-84



Farida Maksumova
Andijon davlat pedagogika instituti
“Tasviriy san’at va musiqa ta’limi”
kafedrasi assistent o‘qituvchisi

G‘OFURBEKOV TO‘XTASINBEK BATIROVICHNING PEDAGOGLIK FAOLIYATI TALABA-SHOGIRDLARI ESTALIKLARIDA

Ustoz – bu taqdir tuhfasi
T.B.G‘ofurbekov

O‘zbekiston Respublikasi san’at arbobi, san’atshunoslik fanlari doktori, professor G‘ofurbekov To‘xtasinbek Batirovich o‘zbek musiqashunoslik ilmiga, o‘zbekcha fikrlaydigan yoshlarni tarbiya etib, milliy musiqashunoslik maktabini yaratib bergan ustozdir. T.G‘ofurbekovdan uch o‘quv yili davomida bilim olganmiz. Ushbu yillar davomida mushiqashunos mutaxassis uchun zarur barcha bilim hamda ko‘nikmalarga ega bo‘lganmiz. 2014-2015 o‘quv yilida birinchi bosqich talabasi sifatida Musiqiy-tanqid ilmining asoslari nomli fandan dars berganlar. Ma’ruza hamda seminarlarida ishtirok etganmiz. Ilk ma’ruzalarini tinglagan kun hech qachon unitilmaydi. Auditoriyada ustozni pedagog sifatida o‘zini tutishlari, fikrlari, mavzuni bayon etishda foydalangan so‘z boyliklari har bir talabani hayratlantirgan desak mubolag‘a emas. Fanni bosqichma-bosqich tushuntirib borishda, musiqa san’ati dunyosida va aynan O‘zbekiston hududida bo‘lib turgan jarayonlarga adolatli tahlil hamda tanqidlari o‘rinlidir. T.G‘ofurbekovni boshqa pedagoglardan tub manoda ajratib turadigan jihatlari, talabani mustaqil fikrlashga undaganidir. Misol uchun: bugungi kun O‘zbekiston hududida musiqa san’ati qanday jarayonlarda davom etmoqda? degan savol bilan har bir talabaga mahalliy gazata va jurnallarni taqsimlab berganlar. Biz esa o‘zimizga tegishli gazata yoki jurnallar bilan tanishib chiqib, o‘sha sonida musiqa san’atiga oid qanday mavzu yoritilganligini avval o‘zimiz tushunib, so‘ng ustozga tahliliy-xulosaviy bayon yozib kelganmiz. Shunda ham ustoz fikrlar va so‘zlar mutanosibligi, mantiq hamda adolatli yondoshuvga asoslanganligiga alohida e’tibor qaratganlar. Bir so‘z bilan aytganda fanga hamda talabaga bunday

munosabat ortidan yangicha fikrlaydigan, keyingi bosqichlar uchun maktab bo‘ladigan oddiy lekin kerakli uslubni qo‘llaganlar. Bundan tashqari, Sharq musiqiy manbashunosligi ilmidan ham ozroq ko‘nikma hamda tasavvur berganlar desak to‘g‘ri bo‘ladi. A.Navoiy, Z.M.Bobur, D.A.Changiy kabi allomalarni risolalar (g‘azallar, ruboiylar)da musiqaga oid mavzular, fikrlarni topib, uni tushunganimiz qadar tahlil qilib berishni ham o‘qitganlar. Aynan bizni yozib borgan kichik hajmli ishimizga alohida e’tibor berib, yuqori baholaganlari ishonch hamda qat’iyatimizni mustahkamlagan. Shunday natijalar bilan birinchi bosqichni yakunlab, 2015-2016 o‘quv yilini boshlab olganmiz. Bu yili o‘zbek musiqasi tarixi fanidan dars berganlar. Albatta bu fan bizga begona emas, musiqa maktabi, san’at kolleji davridan tanishib kelganmiz. Ammo, ustoz o‘zbek musiqasi tarixida yaratilgan asarlarni kim yaratganini tushuntirishdan boshlaganlar. *Bastakor* hamda *kompozitor*ni farqi, ish-amali nimalarda ajralib turishi, shu bilan birga kompozitor yoki *bastakorlik*dan chiqqan *kompozitor* asarlari farqi, undagi ohang, yondoshuv, musiqiy til tushunchalarini keng yoritib berganlar. XX-asr o‘zbek musiqasi tarixida yaratilgan musiqali dramma, opera, simfonik asarlar bosqichma-bosqich tahlil qilingan. Ushbu jarayon shunchaki asarni tinglab emas, imkon qadar mavjud nota misollari bilan birga tahlil qilingan. Misol uchun: dars jarayonida (nota misoli, asar audio yozuvi, kerak joyida fortepiano cholg‘usi bor) asarlarni e’tibor bilan tinglab, har bir qism, parcha muallifni shaxsiy musiqiy tilidan, yoki mavjud xalq folklor kuy-qo‘shiq, balkim maqom yo‘llaridan namuna ekanligi birinchi navbatda aniqlanadi. Keyingi bosqich asarni tonalligi, shakli va ijro mahorati ya’ni ijro yoki, talqin bu ham aniqlab olingan.

I J R O – bu biror cholg‘u yoki ashula asarini obdon yod olib, o‘rganib ijro etib bermoqdir. Bu yerda deyarli temp, texnika, dinamika hammasi o‘z o‘rnida bo‘lmog‘ligi shart. Lekin nimadir kamlik qiladi...

T A L Q I N – bu ham xuddi ijro atamasida mavjud bosqichlardan o‘tadi, ammo farqi shundaki asarga ijro etayotgan inson qalbining bir bo‘lagi jo bo‘ladi, uni o‘zidan o‘tkazib, bor vujudi bilan tinglovchiga yetkazib beradi. Temp, texnika, dinamika bularning barchasi yaratgan muallifi (bastakor yoki kompozitor) ko‘rsatib bergan nuqtasidan ham aniqroq ohanglarni ifodalaydi36. Zero, yurak-qalb bilan ulanmagan ijro borki his-hayajon va dardli ohang tarannum etishga qodir emas37.

Ma’ruzalarni tinglab, asarlarni nota yordamida ko‘rib, eshitib tahlil qilib seminar bosqichida ustozga baho uchun topshirish jarayoni vaqtini e’lon qilishda vazifalar orasida ...agar kimdir kitoblardan o‘qib kelib topshirsa “uch” baho olishi

[36] G'ofurbekov T.B. O‘zbekiston Respublikasi san’at arbobi, san’atshunoslik fanlari doktori, O‘zbekiston davlat konservatoriyasi professori ma’ruzalaridan

[37] Begmatov S.M. Hofizlik san’ati (O‘quv-uslubiy qo‘llanma) – Toshkent: “Musiqa” nashriyoti. 2007, 5-b

ogohlantirilgan. Barcha bajarilgan bosqichlarga kitoblarni ham qidirib topib, o‘qib-o‘rganish shart deb bilangan. Lekin, kitoblardagi fikrlargagina suyanib qolmay, talaba mustaqil fikr yuritishi shart deb bilganlar. Chunki, yuqorida ustozga ta’rif berish jarayonida aytib o‘tilgan gapni eslaymiz, talabani mustaqil fikrlashga undaganlar. T.G‘ofurbekovni ilmiy hamda pedagogik faoliyatini havas qilib kuzatgan talabasi sifatida shuni aytish o‘rinliki, ular har kun kitob varoqlaydilar, yangidan-yangi fikrlar olishga intiladilar. Bizlardan ham shunday yondashuvni talab qilgan vaqtlari bir gapni ko‘p takrorlaganlar: “Intilganga tole yor degan maqol bor, aslida intilganga emas, izlanganga, harakat qilganga tole yor bo‘ladi. Buning sababi, inson turmay, yurmay, o‘tirgan joyida ham intilishi mumkin, turib harakat qilsagina yaxshi natijalarga erishadi”.

Talabalarni yaxshi mutaxassis bo‘lishlari uchun ajoyib ilmga chorlovchi, ruxlantiruvchi gaplaridan yana biri, biror fikrni bayon qilayotib – “...biz bu mavzuga magistratura bosqichida yana qaytamiz” deb ta’kidlab, qiziqtirib qo‘yardilar. Bundan tashqari so‘z va ohang birligi ustoz uchun alohida ahamiyatga ega hisoblanadi.

Dramma, opera, simfonik musiqalar misolida keltirib o‘tsak, “Nurxon” musiqali drammasi, “Momo yer”, musiqali drammasi, “Maysaraning ishi” operasi kabi asarlarni har bir qismi hamda qahramonlar ijrosi, nota misollarini yozilish tartibi tahlillarda yoritilgan. Ushbu sanab o‘tilgan yirik janrdagi asarlarda ohang va matn mutanosibligi qanday ifodalanganligini tushunish, his etmoq biz talabalarga-da unchalik murakkab bo‘lmasligi mumkin. Biroq, Mirsodiq Tojiyevning o‘zbek simfonik musiqasiga qo‘shgan hissasini asarlari yordamida ko‘rib chiqqanmiz, ustoz bilan birgalikda tahlillarda tushunganimiz alohida e’tiborga loyiqdir. Dastavval, T.G‘ofurbekovni haqqoniylik, to‘g‘rilik, halollikni yaxshi ko‘rib, har fikrlarida buni bildirib o‘tishlarini takrorlamoqlikni istadik. Natijada, haqiqatni har qanday narsadan afzal bilib, buning uchun baralla kurashgani esa taqsinga loyiqdir. Ustoz, har bir mavzuni bayon qilish vaqtida, o‘sha mavzuga oid voqea-hodisalarni to‘liq bayon qilib berardilar.

Kerak bo‘lsa, asar yaratgan muallifi bilan bog‘liq bo‘lsin, yoinki, ustozni hayotida o‘sha asar qanday darajada ahamiyatli ekanligi hayotiy, ilmiy misollar yordamida isbotlangan. Aynan M.Tojiyev ijodiga murojaat qilingan vaqtda ham bu an’ana davom etgan. Ya’ni, M.Tojiyev bilan T.G‘oferbekov qo‘shni bo‘lib yashaganlari, ijodiy fikrdosh hamda musiqa san’ati taqdiri yo‘lida ikki mutaxassisni adolat uchun ziddiyatli fikrlari ham bo‘lib turganini eslab o‘tganlar. Shu bilan birga M.Tojiyev bastakorlikdan chiqqan kompozitor ekanligi aytilgan. O‘zbekiston musiqa madaniyati ravnaqiga ulkan hissa qo‘shgan san’ati darg‘alari safida alohida o‘rin tutganligi tushuntirilgan.

Barcha o‘tilgan fanlar va undagi yoritilgan mavzularni bitta maqola estaliklarida to‘liq yoritib berish mumkin emas. Ustoz, T.G‘ofurbekov biz shogirdlari uchun musiqashunoslik ilmida yetib borishimiz mushkul bo‘lgan cho‘qqidir. Pedagoglik faoliyatida esa havas qilsakda, ulardek adolatli, ilmiy asoslangan hamda turli davr, makon hamda voqealarni jamlab berishda hali ko‘p o‘qib o‘rganishni talab etadi. 2016-2017 o‘quv yilida Zamonaviy musiqa fanidan Chet el kompozitorlarini yangi musiqiy tili, uslubi va asosiy qirralari ifodalangan ohanglarni qabul qilish oson bo‘lmagan. XX-asr dunyo xalqlari hayotida yuz bergan urushlar, ijodkorlar asarlarida yangragan ohang, negadir quloqqa o‘rnamagandi. Shunda ham, ustoz T.G‘ofurbekov talaba va yaratilgan asar o‘rtasida adolatli oltin o‘rtalikni topib berganlar. Ustoz T.G‘ofurbekovni ilmlari bundanda ziyoda bo‘lsin, alloh umrlarini uzoq qilsin. Biz shogirdlariga esa ustozni havasli ilm yo‘llarini bersin.

II BOB
TO‘XTASIN G‘OFURBEKOVNING
ILMIY MEROSI ZAMONAVIY MUSIQASHUNOSLIK ISTIQBOLIDA
ГЛАВА II
ПЕРСПЕКТИВЫ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ Т.Б. ГАФУРБЕКОВА
В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ



Константин Зенкин

Доктор искусствоведения, профессор,

проректор по научной и воспитательной работе

Московской государственной консерватории

им. П.Чайковского

АВАНГАРДНЫЕ ПОИСКИ В СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ: В КООРДИНАТАХ «ЗАПАД – ВОСТОК»

Начало 20 века – «Серебряный век» (конец Российской империи Романовых) – эпоха расцвета русской культуры, которая восприняла все достижения западноевропейской культуры и стала впереди художественного прогресса. Русская музыка стала частью западноевропейской только в 18 веке (до этого она выступала специфической наследницей восточно-европейской и восточно-христианской византийской культуры). И только в 19 веке в России появились гениальные композиторы «первого ряда». Возможно, в этом – одна из причин специфики развития русской музыки и в 20 веке, ознаменованном, по крайней мере, двумя мощными всплесками авангардного искусства, сопровождавшими обе мировые войны. Приведу мнение современного русского композитора Юрия Воронцова: «Главнейшие явления в нашей музыке: Глинка, Чайковский, Шостакович, Прокофьев, – никто из них не являлся глобальным реформатором языка. Это абсолютно не наше. Наше – глубина осмысления процессов, философичность какая-то […], обязательное затрагивание глубинных вопросов бытия, смысла жизни – что постоянно вызывает снисходительно-юмористическое отношение Запада. Но мы – такие. Это – реально наше, и, наверное, мы этим интересны. Стремиться здесь во что бы то ни стало что-то опередить в авангарде – не получалось никогда. Тот же Ефим Голышев, хоть и написал серийный квартет на несколько лет раньше Шёнберга, но эта ласточка погоды не сделала» [1;209]

Исследователь А.А. Амрахова, автор приведенного текста, неслучайно вспомнила о Голышеве, но умолчала об одном важнейшем авангардном явлении русской музыки, определившем (наряду с Шёнбергом) музыкальный 20 век: о раннем Стравинском и его балете «Весна Священная», родившемся на фоне «Русских сезонов» Сергея Дягилева. Именно в России (точнее, в Санкт-Петербурге) зародился этот важнейший очаг мирового художественного авангарда.

Октябрьский переворот и установление коммунистической диктатуры в 1920-е годы на первых порах сыграли стимулирующую роль в развитии авангардных идей в искусстве. В этот период авангард в творчестве и социальной сфере (революция) часто шли вместе. Достаточно назвать имена художников Марка Шагала, Казимира Малевича, Василия Кандинского, композиторов Николая Рославца, Александра Мосолова, Артура Лурье, Дмитрия Шостаковича, чтобы оценить значение русского искусства в становлении мирового авангарда. В этом отношении показательна судьба абсурдистской футуристической оперы «Победа над солнцем» (музыка Михаила Матюшина, либретто Кручёных, художественное оформление Малевича), поставленной в 1913 году. Наивная идея торжества человека над природой оказалась очень созвучной революционной идеологии. Вторая постановка состоялась в 1920 году в Витебске. После этого, вплоть до 1980-х годов опера не ставилась. Между прочим, именно в контексте постановки 1913 года в оформлении Малевича возникла фигура черного квадрата (но пока еще не в качестве отдельной самостоятельной картины). Черный квадрат противопоставлялся светлому круглому солнцу как искусственно-интеллектуальное – природному.

Часть композиторов-новаторов после 1917 года покинули Россию. Среди них были не только Стравинский и Прокофьев (вернувшийся в СССР через 14 лет), но и представители постскрябинского мистериального синтетичекого искусства – Николай Обухов, Иван Вышнеградский (1893-1979).

Многие техники и приемы, ставшие типичными для авангарда второй половины 20 века, были опробованы в России 1910-1920-х годов. Достаточно вспомнить уже упомянутый «Черный квадрат» Малевича и его супрематизм – геометрический абстракционизм. Символично сотрудничество Кандинского с Шёнбергом и группой «Синий всадник». Русские музыканты также, независимо от Шёнберга, приходили к идее серийной техники, либо к техникам, представляющим ее варианты. Свой вариант двенадцатитоновой техники создал Ефим Голышев, близкие идеи разделяли Обухов и Рославец (1880- 1944), создавший теорию синтетаккордов (шестизвучных аккордов, во

многом аналогичных додекафонной серии). Даже в 1963 году Стравинский отнес музыку Рославца к серийной, а Каратыгин называл композитора «русским Шёнбергом». Однако Рославец пришел к идее синтетаккордов – по сути дела формул, из которых выводится все произведение, еще в 1913 году, а полностью завершил свою теорию к 1919 году.

Обухов создал теорию «абсолютной гармонии» (тотальной гармонии), в его технике единицей языка становится 12-тоновый аккорд. Сейчас нет необходимости разбирать в деталях различия техник Шёнберга, Рославца, Обухова и Голышева. Моя задача – показать, что русские музыканты своевременно чувствовали тенденции времени и давали на них ответы в русле общей логики развития новейшего европейского искусства.

Наряду с освоением разных вариантов серийной техники (главного открытия авангарда первой половины 20 века), русские музыканты уделяли внимание микрохроматике. Идеи об использовании интервалов, меньших чем полутон возникали еще с начала 20 века – от знаменитого манифеста Бузони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1906) и четвертитоновых пьес Айвза, однако широкое внедрение в музыкальную практику эти идеи получили только во второй половине 20 столетия (Авангард-2). В России первым в данном направлении был Николай Кульбин (1868-1917), врач, работавший в Генеральном Штабе царской армии, действительный тайный советник, и при этом – «отец русского футуризма», который высказал идеи о микрохроматичекой музыке спустя 2 года после манифеста Бузони, в 1908 году. В 1915 году появляется манифест Артура Лурье «К музыке высшего хроматизма», а также «Руководство для изучения четвертей тона для скрипки» Матюшина.

Григорий Римский-Корсаков, внук композитора Николая Римского-Корсакова, основал в 1923 году в Санкт-Петербургской консерватории «Кружок четвертитоновой музыки», в который также входил Вышнеградский – автор «Семи вариаций на ноте До» для двух роялей, настроенных с разницей в четверть тона (в точности, как у Кейджа). В 1927 году концерт микрохроматической музыки состоялся в Москве, при участии композитора Виссариона Шебалина и пианиста Льва Оборина. Даже коммунист Луначарский – народный комиссар (то есть министр) просвещения писал в своих статьях не только о Шопене, но и о четвертитоновой музыке.

Другие формы обновления музыкального материала, получившие особенно сильное развитие после Второй мировой войны, – шумовая музыка и электроакустическая музыка. В области шумовой музыки выступили Кульбин, Лурье, Авраамов (автор «Симфонии гудков», 1922) и Голышев (автор «Антисимфонии»). От Льва Термена – изобретателя

электроинструмента «терменвокс» – ведет начало электроакустическая музыка в Московской консерватории.

Были и еще более смелые открытия: в 1914 году Голышев (1897-1970) создает Zwoelftondauer-Musik (опубликована в 1925), в которой имеется не только серия из 12 высот, но и из 12 длительностей. Таким образом, русский композитор сделал шаг в направлении тотального сериализма задолго до «Четырех ритмических этюдов» Мессиана, не говоря уже о Булезе и Штокхаузене.

Изменение культурной политики в Советском Союзе в 1930-е годы привело к забвению авангардных экспериментов 1920-х, главным стало не стремление к новому, а понятность искусства простым людям.

Диалог советского искусства с традицией Запада, органично пришедшей к авангарду, оказался крайне суженным, если не прерванным. Надолго ведущим принципом советской музыки стал традиционализм, и даже неоклассические опусы Прокофьева и Шостаковича получали на протяжении 1930-х - 1948 годов обвинения в «формализме». «Формализмом» советские идеологи называли использование новых средств (даже в рамках расширенной тональности), которые не были на слуху у «массового слушателя» и поэтому объявлялись чуждым, «буржуазным» влиянием. Эстетическая доктрина сталинизма настаивала на утверждении во всех видах искусств метода социалистического реализма. Что такое реализм в музыке – вопрос очень сложный. Тем более сложен вопрос о социалистическом реализме. За исключением программных названий трудно выявить в самой музыке, в ее языке и стиле какие-то черты данного направления. Поэтому вопрос упрощался до крайности: реализм – это когда музыка понятна сразу, а социалистический реализм – когда она понятна практически всему народу. А раз использование новых средств затрудняет восприятие и понимание, значит, это – буржуазный формализм. Тем самым творческая суть искусства как самостоятельной духовной ценности практически игнорировалась.

Возобновление интереса к новым техникам произошло в конце 1950-х - 1960-е годы, во время так называемой «хрущевской оттепели».

Композитор и теоретик Филипп Гершкович, ученик Берга и Веберна, стал непосредственным связующим звеном между Нововенской школой и советским авангардом. Невольно оказавшись в СССР в 1940 году, когда территория Западной Молдавии была присоединена, он потом жил и работал в Ташкенте, Москве, общаясь с новым поколением музыкантов. Пионером среди этого нового поколения стал Андрей Волконский, впервые использовавший додекафонию в 1956 году в фортепианной Musica stricta, затем – в «Сюите зеркал» (1960), «Жалобах Щазы» (1962), и уже во Франции

– в «Странствующем концерте» (1967) и «Узелках времени». Тогда же происходили важные события в концертно-гастрольной жизни СССР: в 1957 году Глен Гульд исполнил в России сочинения Шёнберга, Веберна, Берга и Кшенека (кстати, напомню, что первым испольнителем фортепианных пьес Шёнберга в России был Прокофьев – в рамках «Вечеров современной музыки» в Санкт-Петербурге). В 1959 году Леонард Бернстайн продирижировал «Весной Священной» Стравинского, а через 3 года в Москве торжественно встречали и самого композитора в связи с его 80-летием. По злой иронии судьбы совсем незадолго до приезда Стравинского была уволена из числа профессоров Института имени Гнесиных пианистка Мария Юдина – ей инкриминировалась пропаганда «антисоветской» музыки Стравинского и исполнение его произведений. В 1964 году Булез исполнил Шёнберга, Веберна и свои произведения.

За Волконским, в период 1960-1980-х годов к додекафонии обращались самые разные композиторы: Арво Пярт (оратория «Путь мира», 1961), Каретников (балеты «Ванина Ванини», 1961, «Мистерия Апостола Павла», 1968, «Крошка Цахес», 1970, опера «Тиль Уленшпигель», 1984), Альфред Шнитке (Первая скрипичная соната, 1963), Эдисон Денисов (кантата «Солнце инков», 1964, «Романтическая музыка», 1968, «Живопись» для оркестра, 1970), Арно Бабаджанян, широко известный популярными эстрадными песнями и киномузыкой, в 1966 году пишет «Шесть картин для фортепиано», Софья Губайдулина (кантата «Ночь а Мемфисе», 1968, цикл романсов «Розы», 1970). Больше других уделяли внимание серийной технике Денисов, Каретников, а также ученик Гершковича Леонид Гофман. При этом Денисов подчеркивал, что додекафонная техника для него – только импульс, он использует ее свободно. Тотальный сериализм не стал значительным этапом для советского авангарда: к 1960-м годам он и в среде Дармштадта перерождается в целый ряд постсериальных техник, в том числе в электронной музыке. После упомянутого произведения Голышева стоит выделить «Солнце инков» Денисова, основанном на сериях из 6 тонов, 6 тембров и 6 динамических оттенков.

Впрочем, использование двенадцатитоновых рядов стало не редкостью и в творчестве многих композиторов традиционной ориентации, например, Шостаковича, Кара Караева, Сергея Слонимского, Николая Сидельникова (единственное серийное произведение – концертная симфония «Дуэли», 1974) и многих других.

Главная тема статьи – соотношение «русского авангарда» с мировым музыкальным авангардом и внеевропейскими музыкальными культурами (при этом выясняется условность понятия «русский музыкальный авангард»

применительно ко второй половине 20 века, обусловленная специфическим культурным контекстом Советского Союза).

Поэкспериментировав в использовании новейших техник (тотальный сериализм, электронная музыка, алеаторика и др.), русские композиторы очень быстро перешли от авангарда к поставангарду (постмодернизму), который стимулировал широкий круг межкультурных взаимодействий. Волконский с его кавказскими и среднеазиатскими увлечениями, Шнитке, синтезировавший русскую традицию с немецкой, а также восточной, Губайдулина – православная христианка и представительница татарской культуры – все эти примеры демонстрируют важность межкультурных взаимодействий в процессе создания новой музыки.

Использование новых техник и нового стиля в 1960-1970-е годы воспринималось как своеобразное диссидентство в искусстве (хотя вовсе не обязательно композиторы при этом были политическими диссидентами). При этом новые композиторские техники возникали на стыке различных национальных традиций и, более того, активизировали их актуализацию – достаточно назвать Тертеряна, Пярта, Губайдулину. Новые техники в условиях Советского Союза, а также Польши, были символом авангарда, авангард – символом освобождения от политической диктатуры в искусстве (как и в Дармштадте конца 1940 – 1950-х годов).

Если в Дармштадте установилась диктатура новых авангардных техник (Булеза и Штокхаузена), которую не вынесли Хенце и Б.А. Циммерман, то русские композиторы не были подвержены такой диктатуре. Для них сериальная техника стала только трамплином в мир новых, безграничных возможностей. Губайдулина говорила, что «ее отношения с серийной техникой складывались не так, как у других композиторов, в частности у Денисова и Шнитке. Они вошли в эту технику активным образом и в ее рамках прожили важный этап своей жизни. Я же вошла в додекафонию как исследователь, досконально изучив ее с тем усердием, с которым изучается любой другой исторический период. […] Для меня додекафония была уже сложившейся традицией, совершенной и, пожалуй, завершенной. Поэтому сразу же я поставила перед собой задачу преодолеть традицию» [4; 40].

Собственно, принадлежность Шнитке, Денисова и Губайдулиной к авангарду определяется именно использованием этими композиторами серийной и других новейших техник. Каждый из них написал по одному электронному произведению для синтезатора АНС (аббревиатура – инициалы Александра Николаевича Скрябина) – изобретение инженера Мурзина, работавшего над ним в течение 12 лет. В додекафонной технике и свободной технике тотального сериализма дольше всех работал Денисов.

Шнитке, создав знаменитую Первую симфонию в 1970 году и исполненную в закрытом городе Горький (сейчас – Нижний Новгород), перешел к коллажной полистилистике, продолжив направление Берндта Циммермана и Лючано Берио и тем самым эстетически перейдя к прямой противоположности авангарда – постмодернизму. Именно Шнитке, автор ряда теоретических работ, ввел в употребление термин «полистилистика». Впрочем, дальнейший путь Шнитке нельзя назвать и полностью постмодернистским. Во многих случаях он представлял различные варианты стилей с приставкой «нео» – необарокко с элементами полистилистики (Реквием, кантата «История доктора Фауста»), неоромантизм (Вторая, Четвертая симфонии) и даже неоренессанса (опера «Джезуальдо»). Широкий спектр стилей дополнялся контрастом национальных истоков: упомянутая кантата «История доктора Фауста», Вторая симфония «Санкт-Флориан» связаны с немецкой культурой. Само происхождение Шнитке символизирует единство немецких и русских истоков. «Стихи покаянные» опираются на традицию русского средневекового церковного пения a capella, Концерт для хора на слова Нарекаци – с древним армянским пением. В Четвертой симфонии Шнитке сочиняет специальные лады для разных религий – иудаизма, православия, лютеранства, католицизма, и в заключении Симфонии они соединяются, образуя синтез.

Начавший как авангардист, Шнитке затем стал одним из крупнейших русских симфонистов, продолжив линию драматического симфонизма Малера – Шостаковича. Постепенно его творчество, испытавшее воздействия авангарда и постмодернизма, все больше входило в русло широко понимаемой неоклассики.

Стилевые истоки музыки Шнитке, за исключением, возможно, Хорового концерта на слова Нарекаци, сосредоточены в музыкальных традициях Европы. Излишне говорить, насколько важны были хотя бы тонкие нити контактов с западноевропейскими традициями (достаточно вспомнить о роли Гершковича). Однако для 20 века, и прежде всего, для авангардистов Запада, наиболее характерным стали различные формы западно-восточного синтеза, поскольку именно этот синтез впервые продемонстрировал способность рационалистической Европы открыться восточному ощущению мира, времени, пространства и звука.

В русской музыке, которая традиционно была тесно связана со «своим собственным» Востоком (Глинка, Бородин, Балакирев, Римский-Корсаков), во второй половине 20 века наиболее интересные и значительные результаты связаны с именами Волконского и Губайдулиной.

Волконский проложил путь всему «советскому авангарду», использовав серийную технику в Musica stricta и «Сюите зеркал» на слова Гарсиа Лорки. Однако достаточное ли это основание для отнесения композитора второй половины 20 века к авангарду? Нет, но, начиная с «Сюиты зеркал» стиль Волконского (ощущение времени и звука, сочетание темы, ритма, развития и фактуры) действительно соприкасался с языком Булеза. Однако сам композитор имел свой особый взгляд на эту проблему.

«Я ведь, по сути, не был авангардистом, потому что современный язык – это еще не авангардизм. Я считаю очень неудачным свое произведение «Узелки времени» (на персидские тексты – К.З.). Сам его замысел уже был «авангардным», потому что я хотел идти от порядка к беспорядку. А традиция – это как раз проявление порядка, – доброго порядка, – то есть я перестал быть ДОБРОпорядочным. Искусство в том и заключается, чтобы идти от беспорядка к порядку, а не наоборот.

Волконский хорошо знал музыку различных азиатских традиций – от Арабского мира до Японии, что отразилось и в перечне его сочинений, включающем «Мугам для тара и клавесина» и «Две японские песни». Он некоторое время жил в Средней Азии и на Кавказе, который любил с особой силой. Кавказская поэзия дала основу для самого известного произведения Волконского – «Жалобы Щазы», а авангардный язык оказался максимально созвучен традициям неевропейского, исламского мировоззрения и искусства. «Это произведение, – объясняет автор, – углубляет предыдущие открытия. Музыкальная речь здесь «рубленая», а время дискретное» [3; 124].

Заметим, что дискретность, атомарность времени – одна из существенных черт мусульманской, особенно древней суфийской культуры (хотя от Аристотеля средневековый арабский Восток усвоил и континуальное понимание времени).

«Странствующий концерт» создавался на Кавказе. Волконский выбрал самые пессимистические, беспросветные стихи Хайяма, созвучные Экклезиасту и экзистенциалистам XX века. В этом сочинении авангардное ощущение времени как прерывной материи еще более углубилось. Волконский не скрывал, что ставит задачу найти новую форму и синтаксис, которые бы соответствовали новому языку. В Концерте есть алеаторика (то есть нотный текст не до конца фиксирован и может давать различные конкретные формы звучания). «Каждый из солистов может выбирать свой «маршрут» <…> Правила игры там не только очень тщательно продуманы, но – более того – они конструктивны Искусство для меня – это прежде всего конструкция» [3; 35].

Однако результатом автор доволен не был: ему не давали покоя паузы, по-видимому, нарушавшие органичность времени. И лишь спустя многие годы, услышав «Странствующий концерт» в исполнении Тимура Мынбаева, Волконский понял, что «со своей задачей все-таки справился!» «Московское исполнение оказалось самым точным, потому что чувство пространства у Мынбаева было совершенно изумительным! Я думаю, это случилось еще и потому, что он казах и понимает, что такое пустыня... Он единственный, кто почувствовал мой Странствующий концерт правильно еще и потому, что сумел ощутить, что такое паузы, – и дело именно в них, потому что они рождают напряжение», – писал композитор [3;126].

Наконец, о «самом неудачном произведении» – «Узелки времени»: «Название появилось из персидской книги, однако время в нем никак не организовано, – оно бесплотно. А время ни в коем случае не должно прерываться» [Там же].

Самым непосредственным соприкосновением Волконского с музыкой Востока стал его Мугам для тара и клавесина, созданный в 1974 году, уже в годы парижской эмиграции. Однако его предыстория уходит еще в советскую пору, связанную с поездками по Кавказу. «Однажды, путешествуя по Азербайджану в поисках музыки для фильма Сергея Параджанова *Саят-Нова,* – вспоминает композитор, – я услышал потрясающего *тариста*. Его игра настолько меня поразила, что я включил его музыку в фильм» [3; 204]. Возникла даже идея о совместном выступлении с этим исполнителем на таре в Малом зале Ленинградской филармонии – конечно, в условиях строго регламентированной концертной жизни Советского Союза эта экспериментальная идея не получила поддержки и не была осуществлена. «Но идея поселилась во мне, и когда мне устроили участие в фестивале в Ла-Рошели, я, не долго думая, предложил: «Нужно ведь что-то новое, сногсшибательное. Я сделаю специальное сочинение» [Там же]. Для выступления пригласили тариста из Ирана, с которым Волконский долго репетировал. Результат этого эксперимента – «Мугам», в который проникли принципы европейской импровизации, гармонизированные с азиатским инструментальным музицированием. «Это был интереснейший опыт, и я постоянно решал вопрос: «Могут ли *сговориться* восточный и западный музыканты? Может ли *встретиться* Восток с Западом?» Очень интересная тема, которую я пытался решать не в первый раз. Сейчас я думаю, что в каком-то смысле Киплинг был прав, отрицая эту возможность, – для него это было бы просто чудовищно!» [3; 205].

Сам Волконский здесь не разъясняет, «в каком именно смысле» был бы прав Киплинг. Но практика уже дала ответ на этот вопрос. Если мы

рассматриваем Восток и Запад в их первозданном, аутентичном виде, то тогда, конечно, взаимодействие нарушит чистоту и своеобразие данных миров. Но если важны импульсы и принципы, исходящие от Запада и Востока, в целях создания принципиально нового, то такие встречи уже многократно бывали – как у композиторов Запада (Мессиан, Жоливе, Штокхаузен, Кейдж), так и Востока (Такэмицу, Тань Дунь, И Сан Юн и многие другие). Волконский же в данном вопросе проявлял осторожность, но его композиторские открытия во многом обязаны широким межкультурным контактам.

Губайдулина, будучи татаркой по национальности, сама непосредственно представляет восточную культуру, также как поволжский немец Шнитке – западную. Она же представляет и западно-восточный синтез, приняв православное христианство не по наследству (ее дед служил муллой в мечети), а сознательно, в зрелом возрасте. И ее форма синтеза ни на минуту не допускала сомнений, о которых говорил Волконский. Скорее она аналогична Кейджу, достигшего в результате синтеза Запада и Востока совершенно нового качества.

Ее отход от авангарда был именно преодолением (ее слова о преодолении додекафонии были приведены выше). Очень редко – в кантате «Час души» (1976) и Концерте для двух оркестров, эстрадного и симфонического (1976) она использовала, вслед за Первой симфонией Шнитке (очень ею любимой) коллажную полистилистику. Но после этого она не соприкасалась с полистилистикой, равно как с неоклассицизмом, неоромантизмом или необарокко. Ее стиль, как и стиль Денисова, – целен и с трудом впускает в себя чуждые элементы. Его можно определить как поставангардный, сочетающий рациональные принципы конструирования с новой простотой. При этом все знакомые элементы, невозможные в собственно авангардной музыке, например, мажорное трезвучие, воспринимаются вне контекста какого-либо стиля прошлого. Европейский рационализм, достигший кульминации в авангарде 1950-х годов, проявляется в произведениях Губайдулиной прежде всего в конструировании ритмических рядов (длительностей, пауз и разделов формы), которые очень часто подчиняются числовым рядам Фибоначчи. Это – любимый метод конструирования у Губайдулиной, поскольку ряды Фибоначчи основаны на принципе динамической симметрии, содержащие в себе золотую пропорцию. Как подчеркивает Губайдулина, динамическая симметрия, в отличие от статической, присуща живой природе и поэтому широко используется ею как принцип формообразования.

Связь с западноевропейской традицией проявляется и в обращении к жанрам католического богослужения: Introitus, Концерт для скрипки с оркестром Offertorium (1980 – 1986), De Profundis для баяна соло (1978), «Семь слов» для виолончели, баса и струнного оркестра (1982), «Страсти по Иоанну», «Пасха по Иоанну», а также трио для альта, фагота и фортепиано Quasi hoketus (1984), In croce для виолончели и органа (1979), «Размышления о хорале И.С. Баха», Duo sonata для двух фаготов. В западный контекст органично могут включаться элементы православной традиции. Так, в «Аллилуйя» и Pro et contra используется древнее православное песнопение, а «Из Часослова» (Aus dem Stundenbuch) для виолончели, оркестра, мужского хора и речитатива написано на стихи из книги Райнера Марии Рильке, созданной после поездки в Россию. Героем этой книги является исповедующийся русский монах.

Восточные мотивы в музыке Губайдулиной очень разнообразны и не исчерпываются ее родной татарской культурой (примером претворения татарского фольклора стали 3 тетради пьес для домры и фортепиано).

Соответствующая образность, отраженная в названиях, присутствует в кантате «Ночь в Мемфисе» (1968) на древнеегипетские тексты в переводе Анны Ахматовой и Веры Потаповой, «Рубайят» (1969) на слова Хакани, Хафиза и Хайяма, трио «Сад радости и печали» (1980), написанном под впечатлением от книги Ива Оганова «Саят-Нова», но при этом включающем в качестве эпилога чтение немецкого стихотворения Франциско Танцера, «В тени дерева» для японских инструментов кото, бас-кото, шена и симфонического оркестра.Губайдулина широко использует неевропейские инструменты, наряду с фольклорными европейскими, независимо от тематики произведений. В кантате «Час души» используется азиатский чанг, в «Юбиляции» (1979) для четырех ударников использованы китайские и монгольские тарелки, китайские гангу, тагу, яогу, баньгу, му-юй (темпл-блоки), среднеазиатская нагара, чукотский ярар, русские колокола и трещотка, ближневосточная раганелла, испанские кастаньеты, альпийские колокольчики и другие.

Пьеса «Чет и нечет» для ударных и клавесина (1991) была написана для ударных, в том числе храмовых гонгов и африканских барабанов, и клавесина по незаписанной импровизации, основанной на китайской «Книги перемен» (И-цзин). В основе названия – древняя китайская символика чисел 2 и 3 (Земля и Небо). Ритмические ряды этой пьесы основаны на рассчитанных комбинациях четных и нечетных чисел.

Губайдулина как-то назвала Денисова классиком, поскольку в его музыке суть – в самом материале, Шнитке – романтиком, так как, по ее

мнению, в его музыке самое существенное в отношениях между материалом. Себя Губайдулина причисляет скорее к архаике и связывает это со своим восточным происхождением – но к архаике новейшего этапа, на основе которой когда-нибудь сложится новый классический стиль. Поэтому она – исследователь, стремящийся проникнуть во внутреннее пространство звука, в его время и материю. Очень интересно и амбивалентно ее восприятие времени. С одной стороны, она ощущает прежде всего настоящее время, что опять-таки укоренено в традициях ислама. Для мусульман вечность не отделена от времени и не вне конечного времени, как у христиан, но само время образует бесконечную вечность.

Приведем наиболее значимые из высказываний Губайдулиной по проблеме времени: «Искусство – та область, где происходят очень важные вещи, с моей точки зрения: это *Настоящее Длящееся Время* [в оригинале – разр.]. Только в искусстве, и только в религиозном акте и, может быть, в сновидении» [2; 355]; «По сути дела, времени не существует. […] И все же мы живем в реальном космическом времени – вечно длящемся настоящем. Но это время не искуплено. Оно искупляется только в искусстве – там происходит творение сущностного времени» [4; 93].

Особенно интересен поистине глобальный межцивилизационный сплав: говоря о времени как длящемся настоящем, что характерно для внеевропейских культур, Губайдулина применяет такие чисто христианские идеи, как, во-первых, идею искупления, а во-вторых, идею творения времени.

Иными словами, музыкальное время произведений Губайдулиной близко понятию статической формы, как его исследовал и описал Шнитке. Но при этом в музыке Губайдулиной сохраняется бинарная драматургия с драматическими оппозициями. В отличие от момент-формы Штокхаузена, моменты не существуют автономно, в качестве отражений вечности, а едва заметно складываются в процесс. Поэтому можно говорить, что путь Губайдулиной отразил всю логику истории музыкального авангарда и поставангарда, но при этом отразил и принципы европейской классико-романтической симфонической драматургии. Статическая форма, по мысли Шнитке, не есть неподвижность, также как для восточного сознания медитация не означает абсолютного внутреннего покоя.

Шнитке выразил свое, нетрадиционное понимание статики в следующем положении: «Под внешней статикой незамкнутой, непроцессуальной формы таятся магнитные поля поляпных тяготений, пересекающихся в каждой точке формы и наполняющих ее взрывчатой силой конденсированной динамики» [5;74]. И далее: «Не достигают абсолютной статики ни Штокхаузен, ни

Булез, ни Лигети, ни Кейдж – при максимальном приближении к внешней статичности формы они лишь открыли новую внутреннюю динамику» [5;75].

Как видим, русские композиторы приняли непосредственное участие в этом процессе, сказав в развертывающемся и набирающем силу диалоге культур свое веское слово.

Использованная литература

1. Амрахова А.А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. -М.:«Композитор», 2009.
2. Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. -М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009.
3. Пекарский М. Назад к Волконскому вперед. -М.: Композитор, 2005.
4. Холопова В.Н. София Губайдулина. -М.: Изд-во «Композитор», 2008.
5. Шнитке А.Г. Статьи о музыке. -М.: Композитор, 2004.



Фируз Ульмасов

Доктор искусствоведения, профессор

Таджикского государственного института

культуры и искусств им. М. Турсунзаде,

почетный профессор

Государственной консерватории Узбекистана

О КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ОСНОВАХ СОЛЬНОГО ФЕНОМЕНА ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

Сольное музицирование является наиболее распространенной формой творческой деятельности в музыкальных традициях народов Востока, одним из актуальных объектов изучения восточной монодии, отображающий ее специфику. Именно через сольные виды музицирования практически реализуются созидательные, творческие функции, обеспечивающие данную монодическую систему неограниченными ресурсами развития, предоставляют музыканту максимальные возможности творческого самовыражения. Сольность выступает как особое направление практического проявления индивидуальности в музицировании, представляет сферу активного смыслопорождения, где многообразно осуществляется процесс «переинтонирования» и создания новых идей.

Как известно, термин «монодия» греческого происхождения, в своем исходном смысловом содержании означает сольное, одиночное пение [6; 43]. Этому пониманию соответствует формулировка монодии, предложенная Б. Асафьевым: «монодия – это одноголосное пение с инструментальным сопровождением, подчиненным мелодии» [2; 87]. В этом определении одноголосное пение нужно понимать как пение одного человека (представление одной мелодии). Исходный смысловой аспект монодии, в основе которого фиксируется форма практической музыкальной деятельности, т.е. музицирование, существенно отличается от другого понимания, в котором одноголосие рассматривается как одномерный (однолийнейный) в ладофункциональном отношении тип музыкального мышления.

Рассмотрение монодии, основанное на древней традиции сольного музицирования, восходящее еще к античным временам, в полной мере отражает особенности музыкальных культур народов Центральной Азии, Ближнего и Среднего Востока. О значении сольных форм творчества писали

многие ученые. Так, например, видный исследователь музыки арабского Востока И.Еолян констатирует, что данной традиции «свойственны формы сольного исполнительства», которым присуща высокая «культура вдохновенного импровизационного творчества» [8;19]. В этом же аспекте приведем соображение известного музыкального деятеля Индии Нараяна Менона. Размышляя о возможности взаимодействия с европейской профессиональной композиторской музыкой, он высказал следующую мысль: «Нет причин, по которым наша традиционная сольная музыка не могла бы расцветать бок о бок с новыми типами музыки, которые, возможно, являются предвестниками того, что еще придет» [12; 89]. Автор в явной форме подчеркивает сольную природу индийской музыки.

В методологическом аспекте исследование специфики различных видов музицирования чрезвычайно плодотворно, так как именно в контексте исполнительской практики во многом формируются особенности музыкального мышления. В статье рассматриваются концептуальные основы сольного вида музицирования системы восточной монодии, которые в обобщенном – логическом – плане выступают как его принципы деятельности.

В качестве концептуальных основ избираются самодовлеющий статус творческого «я» музыканта-солиста, его центральность в музыкальном процессе и принцип единоличного управления собственной сольной презентацией. Существенным аспектом реализации сольного музицирования выступает ментально-мировоззренческий компонент творческого «я» музыканта, формирующийся соответствующими национальными традициями.

Наиболее распространенным видом сольного музицирования в системе восточной монодии является выступление певца, сопровождающего свое пение на струнном инструменте («голос-инструмент»). Используются в основном струнно-щипковые – *танбур, дутар, рубаб, тар, домбра, комуз* и др. Одной из важных побудительных причин сопровождения пения именно на таких инструментах является объективное положение: они обладают богатыми ритмо-аккомпанементными качествами, способствующими упорядочению ритмики музыкально-поэтического текста, могут поддерживать ладовую структуру мелодической линии певца или инструмента воспроизведением основного тона в форме бурдона.

Особое значение имеет гриф струнно-щипкового инструмента. Во многих национальных традициях он представляет четко структурированное звукорядное построение, которое дает возможность осознавать каждый высотный элемент как особую самостоятельную единицу. Такое строение грифа содействовало

превращению простой отметки определенного уровня звукового пространства («парда») в сложную интеллектуально развитую систему, послужившую основой образования оригинальных музыкально-циклических произведений и научных теорий. Вопросы влияния конструктивных особенностей инструмента на структуру исполняемой на нем музыки получили активную разработку со стороны исследователей [1]. В этом контексте приведем мысль видного узбекского музыковеда Т. Гафурбекова – музыкальный инструмент «становится для исполнителя его вторым «я», ибо через него и происходит самовыражение музыканта-творца» [4; 64].

Рассматриваемый вид сольного музицирования «голос-инструмент» дает возможность музыканту максимально свободно выражать себя. Его художественное самораскрытие способно обходиться без помощи других, сугубо автономно. Музыкант-солист способен в этой форме использовать все имеющиеся у него средства выразительности и полноценно передавать свои творческие устремления. Данный аспект Т. Гафурбеков определяет как *индивидуальные самовыражения музыканта*, которые и есть собственно исходные ресурсы монодии, поскольку именно они – музыканты – являются их непосредственными носителями [16;17].

В этом контексте приведем другую проницательную мысль Т. Гафурбекова, в которой раскрываются некоторые особенности процесса творческой самореализации музыканта: «при индивидуальном вхождении исполнителя-творца в мир родного мелодического словаря каждое интонационное движение, т.е. переинтонирование, интонационное расширение и усечение, интонационное интегрирование (фокусирование интонаций из других произведений в одном образце), разинтонирование (в отличие от переинтонирования – разрушение известной интонации) и переосмысление интонаций ведут к интонационному созиданию, с позиций чего и необходимо искать ключи к семантической сокровищнице той или иной монодии» [4;71].

Значение сольности проявляется также в инструментальном исполнительстве, которое в своей значительной части реализует смысловые приоритеты вокально-инструментального музицирования «голос-инструмент», широко представленного в различных жанрах народного творчества, профессиональной музыке народов Востока. Например, в таджикской и узбекской традиционной музыке – в эпическом творчестве (*Гуругли*), в песенной лирической сфере (*газалхони*, *рубоихони*), устно-профессиональной классике (*Шашмаком*) и др.

Специфика «голос-инструмент» состоит в четком разграничении функций: ведущий – голос (вокал) и сопровождающий – инструмент.

Последний в этой структуре возможен только как сопровождающий. Он не имеет возможности самостоятельно и полностью автономизироваться, не является наравне с голосом носителем индивидуально-личностного начала, основного структурного и смыслового содержания музыки. Роль человеческого голоса – помимо интонационно-музыкальной – особенно велика как носителя словесно-поэтической информации, которая может быть и религиозной. Основное развитие инструментального сопровождения шло по пути подстраивания под пение солиста. В партии инструмента развивались только те качества, которые «не перечили» вокалу, не выходили из рамок подчинения голосу, а также из рамок первичных форм многоголосия (бурдон, параллелизмы, гетерофония), которые органично представлены в сольном вокально-инструментальном музицировании.

Подчинение инструмента голосу певца во многом определило фактическую сохранность и неизменность названных форм многоголосия, которые не получили в данной структуре соотношений самостоятельного развития. Но вместе с тем сущностные аспекты сольного музицирования обеспечили безграничными возможностями обогащения горизонтально-мелодическое начало в восточной монодии. В качестве подтверждения приведем мысль знаменитого индийского музыканта Р.Шанкара: «...именно мелодия была развита и доведена до очень высокого уровня с бесконечным разнообразием и тонкостью деталей, которые абсолютно не известны в западной музыке» [19;307]. В этом же контексте отметим мысль Т. Гафурбекова о «формировании специфического монодийного мелодизма и методов его развертывания и развития» [5;5].

Концептуальные основы сольного феномена формируются двумя взаимосвязанными и основополагающими качествами. Это сольность как социальная форма обнаружения субъектности (личностной специфики) отдельного индивидуума и субстанциональность творческого «я» музыканта-солиста. Субъектность представляет отдельную «единицу» в социально-коммуникативных отношениях, обладает сугубо своим индивидуальным сознанием и восприятием. В сольной форме взаимодействия и общения две стороны коммуникации – передатчик информации и её получатель – не смешиваются, а четко – функционально и структурно – отделены друг от друга.

Что касается смыслового содержания понятия «субстанциональность»[38], используемого применительно к восточной монодии, оно подразумевает

[38] Смысловое содержание понятия «субстанциональный» в своей основе восходит к латинскому термину substantia – «субстанция», которое означает первооснову, сущность, то, что лежит в основе, существует самостоятельно само по себе . В этом смысловом контексте используется данное понятие.

основополагающий, самодовлеющий статус творческого «я» музыканта-солиста в своей презентации, которое персонифицируется с его индивидуальной мелодической формой представления. В этом контексте отметим сущностное свойство сольного музицирования, монодического типа музыкального мышления в целом – субстанциональное положение занимает одна мелодическая линия. Предложенное понимание монодии включает в себя возможность использования звуковысотных структур в вертикальном срезе, но их количество и качество ограничивается необходимостью сохранять и поддерживать доминирующий статус мелодии музыканта-солиста [17; 59].

Осмысление монодии в связи с музыкой народов Востока, где приоритетное положение занимают виды музицирования, презентирующие одну мелодическую линию, находило в той или иной форме понимание у разных ученых. В качестве примера приведем суждение Рави Шанкара, который сформулировал следующее положение: «...индийская музыка опирается не на созвучия различных мелодий и аккордовых построений (т.е. вертикальное развитие), как это принято на Западе, а на горизонтальное развитие – развертывание одной мелодической линии» [19; 309].

В рассмотрении мелодического феномена монодии определились две основные формы музицирования, в которых продуцируется одна мелодия: коллективная унисонная монодия (преимущественно вокальная) и сольная монодия (вокальная, инструментальная, вокально-инструментальная). Данные два аспекта реализации монодии распространены во всех музыкальных культурах народов мира в том или ином соотношении. В историческом плане становления монодии как особого социо-культурного феномена эти формы стали основой образования двух разных художественных систем: европейской культовой (церковной) унисонной монодии и восточной монодии, в которой основным видом в лирических, эпических и классических жанрах профессиональной традиции является сольное вокально-инструментальное музицирование.

Принципиальное отличие двух обозначенных аспектов монодии заключается в том, что в вокальном унисоне, как коллективном единогласии, музицирование не ориентировано на возможные «здесь и сейчас» вариантные изменения текста (музыкального, словесного), на импровизацию и создание новых построений непосредственно в процесе исполнения. Совершенно иные возможности представляет сольное музицирование, которое выполняет основную креативную функцию в системе восточной монодии. Именно в связи с этим существенным обстоятельством репрезентативным феноменом данной монодической системы определяется

сольное музицирование в его наиболее распространенной в исполнительских традициях народов Востока форме сольного пения с инструментальным сопровождением. В качестве последнего может выступать также отдельно от солиста ансамбль инструментов.

Вид сольного музицирования – «голос-инструмент» – избран в качестве базовой структуры, в которой максимально полно реализуются потенциальные творческие возможности музыканта. В этом контексте, продолжая размышления о специфике функции центральности творческого «я» музыканта-солиста в музыкальном процессе отметим, что она понимается как его волевое сквозное действие, пронизывающее все элементы и структуры, формируя тем самым единство композиции. С одной стороны, здесь присутствуют творческие намерения музыканта, особенности видения им своих представлений, тогда как с другой – реализация этих аспектов на основе единоличного управления развертыванием собственной презентации.

В ходе реализации сквозного действия творческого «я» музыканта, существенное значение имеют идеи ментально-мировоззренческого плана. Они отражают жизнебытие музыканта в конкретном времени, культуре, традиции, оказывают на его сознание и творческую волю определенное воздействие. Другим аспектом реализации выступают элементы собственно музыкальной структуры.

У каждой стороны творческого «я» сольного феномена своя сфера «ответственности». Ментально-мировоззренческий параметр определяет духовные и идеологические приоритеты музыканта, что, естественно, отражается на особенностях конструирования музыкальной композиции, на жанровых и стилевых предпочтениях. К этому аспекту можно отнести существующие в каждой национальной традиции доминирующие идеи и концепции, в качестве которых выступают религия, культово-обрядовая сфера жизни человека, сложившиеся представления, в том числе и в отношении конкретной эстетико-художественной направленности, в частности, это формирование особого пространства личности музыканта [13].

Приведем пример структурного отражения этапов постижения суфийской концепции познания истины в формировании композиции макомных произведений в классической музыке таджиков и узбеков.

Основной идеей здесь, как известно, является «постижение Абсолютной Истины, духовное единение с Творцом в состоянии экстаза (важд)» в ходе прохождения определенного пути (*тарикат*), имеющего временные этапы (*макамы*), которые должен пройти «путник» (*салик*). Этапы восхождения к вершине включают в себя «семь стоянок (стадий, остановок), которые по-

арабски называются макомами.... достигаемых поочередно путником (*салик, мюрид*), идущим по пути нравственного самосовершенствования» [10; 9].

Аспекты идейного концепта суфийского миропонимания получили определенное структурное воплощение в музыкальной системе Шашмакома и иллюстрируют влияние ментально-мировоззренческой сферы творческого «я» музыканта-солиста на конструирование макомного процесса. Отметим следующие моменты. Восхождение к вершине – истине – нашло свое структурное решение, как считает О. Ибрагимов, в новом мелодическом стиле, «основу которого составляет восходящая направленность мелодического движения. Целью последнего является достижение кульминационной зоны (*ауджа*) и последующий затем возврат к исходной точке» [10; 8].

По мнению А. Низамова, верхняя кульминационная точка – *аудж* «имеет прямое отношение к одному из центральных аспектов *Самоъ*, а именно – достижение экстаза (после прохождения нескольких ступеней) и выражение при этом большой радости (через танец и т.д.)» [14;217].

В несколько ином аспекте предложила свое понимание С. Галицкая. Она считает, что идея единоладовости, определяющая принципы звуковысотного строения каждого макомного цикла, сопоставима в определенных аспектах с исламской монотеистической концепцией *ат-таухид* [3;103].

Музыкально-структурная реализация суфийской концепции в макамате не была результатом искусственного создания системы соотношений элементов, воплощающие вклад только одного музыканта. В этой связи отметим мысль Г. Шамилли: «Классические музыкальные композиции не создаются каким-либо одним автором-«композитором»» [18;103]. Безусловно, что в создании такой сложной – макомной – композиции принимали участие многие выдающиеся музыканты на протяжении длительного времени. Но каждый музыкант вносил свое сугубо индивидуальное понимание в развитие системы макамата, в чем выразилось его личное участие.

Рассмотрим другое направление – структурно-музыкальный аспект реализации сквозного действия центральности творческого «я» музыканта-солиста. Он связан с формированием определенных элементов и построений в композиции, выполняющих функции неких опор, посредством которых осуществляются «объединительные» устремления творческого «я». К этим опорам можно отнести все, что обусловлено проявлениями стабильности, остинатности, повторяемости, обеспечивающие целостность и единство композиционной структуры, развертываемой во времени. Так, например, в ладовом аспекте обозначенное сквозное действие наиболее ярко проявляется

в функции основного устоя лада, тонического центра, на основе которого выстраиваются все элементы ладомелодического построения. Тонический центр имеет существенное структурно-содержательное значение в музыке народов Востока. Реализуется в двух формах: явной и скрытой, латентной.

В явной форме он воспроизводится в качестве бурдона музыкальным инструментом, сопровождающим пение, а также мелодическую линию инструмента. Использование бурдона широко распространено в инструментальном творчестве народов Центральной Азии. В этой форме обнаруживается ясная осознанность и структурная вычлененность функции бурдона как носителя основного устоя лада. Его значение на примере *мугама* отмечает Т. Джани-заде: «тоническая функция в мугаме обозначена очень ярко в виде остинатного звука на протяжении всей импровизации» [7; 67]. В этом же контексте отметим использование в индийской музыкальной традиции специального инструмента – *танпуры*. Его функция заключается исключительно и только в воспроизведении основного тона. Для того, чтобы музыкант или слушатель воспринимали взаимосвязь между звуками «в любой музыкальной композиции тоника должна быть слышимой постоянно» [19; 309].

В скрытой форме сквозное действие основного устоя лада сохраняется во внутреннем плане мыслительных и психических процессов, изнутри координирующих структурное развитие мелодической линии. Внешне это проявляется в различных видах мелодического возврата к основному устою, интонационное подчеркивание, подтверждающее функциональное значение его именно как структурного и психологического центра. Реализация функции основного устоя лада в скрытой форме является базовой, так как отражает внутренние многомерные аспекты мышления и восприятия, являющиеся основой координации мелодического развертывания, осуществляемого в контексте системной логической взаимосвязанности всех элементов.

Фундаментальным свойством традиционного монодического сольного музицирования является неизбежность единоличного управления музыкальным процессом. Музыкант-солист руководит своей музыкальной презентацией, которая, как минимум, включает понимание того, что он собирается исполнять и как это примерно будет выглядеть в реальности. В этом контексте управление понимается как реализация творческой воли музыканта в создании музыкального целого на основе выбора и объединения в единый процессуальный поток его различных элементов. Отмеченные два действия находятся в тесном взаимодействии друг с другом.

Поскольку реально другая воля не существует в сольной творческой реализации, неизбежно детерминируется и активизируется мотивация, связанная с развитием у солиста особых потребностей, побуждающих его овладевать необходимыми знаниями, вырабатывать практические навыки, позволяющие полноценно выполнять сольную самореализацию в музицировании. Овладение начинается от «простого» повторения какого-либо напева и продолжается до получения обширных знаний в ходе многолетнего обучения в контексте соответствующих традиционных школ «устод-шогирд» («учитель-ученик»), в которых музыкантом нарабатывается опыт постижения сложных и развитых профессиональных жанров монодической музыки (маком, мугам, рага и др.). В этом же ряду отметим необходимость совмещать сочинительские и исполнительские аспекты в практической деятельности, поэтические (а также и религиозные) тексты с музыкой; продумывать выстраивание всей композиции, включая осмысление ее компонентов: мелодических, поэтических, ритмических, структурных и т.д.

Рассматриваемые особенности сольного феномена существенно отличают его от изустных коллективных многоголосных традиций, где каждый участник не является единоличным «управляющим» всем музыкальным процессом и носителем всей музыкальной информации, а представляет в исполнении только ее часть. В несколько ином плане аналогичное положение наблюдается также и в ансамблевых формах монодического музицирования, например, в таджикской и узбекской традиционной музыке, но в которых, все же, основную функцию смыслосодержания всегда несет солист.

Важным аспектом понимания специфики управления сольным музицированием является наличие двух взаимосвязанных ресурсов решения творческой задачи: выбор конкретной исполнительской модели из существующего и сложившегося набора вариантов в своей индивидуальной интерпретации и необходимость предвидения и планирования того, что возможно будет в развертывании композиции для решения «здесь и сейчас» неожиданных и новых творческих решений. Объем и содержание необходимой информации для обеспечения полноценной деятельности музыканта-солиста определяются конкретными жанрами, сложившимися в национальных музыкальных традициях, а также общественными потребностями и историческими особенностями конкретной эпохи.

Вершиной становления традиционного музыканта в овладении теоретическими знаниями и практическими навыками является такой этап его развития, когда осуществляется формирование и реализация уже

собственных творческо-исполнительских и научных концепций в соответствующих музыкальных научных трактатах. Подобных примеров в истории музыкальной культуры народов Востока предостаточно. Отметим, в частности, деятельность выдающихся ученых-теоретиков и музыкантов-исполнителей средневекового Востока, внесших существенный вклад в развитие концепции макамата – Сафиуддина Урмави (ок. 1217-1294) и Абдулкадира Мараги (1353-1435). Они «были одновременно блестящими теоретиками и музыкантами-виртуозами» [11; 53]. В этом же аспекте приведем справедливую мысль Т.Гафурбекова: «музыкальное творчество, как художественный процесс, поднимается в их трактатах на качественно новый уровень научно-практических обобщений» [4; 26].

Что касается проблемы выбора музыкантом-солистом той или иной модели формирования композиционной структуры во время исполнения, отметим известное и широко распространенное в таджикской и узбекской традиционной музыкальной классике Шашмаком явление – намуды. Они представляют, сложившуюся в макомном творчестве практику использования мелодических построений из одного шуъба (раздела) или макома в других аналогичных построениях, преимущественно в кульминационных частях композиции. При этом «переносе» сохраняются определенные мелодико-ритмические особенности первоначального построения. В музыкальной практике сложился определенный алгоритм возможностей выбора вариантов использования того или иного намуда в том или ином шуъба или макоме [15;127-138]. В ходе сольного музицирования у музыканта есть возможность выбора конкретных решений, которые во многом обусловлены его личными качествами и особенностями конкретного исполнительского процесса. В ансамблевых формах музицирования такой свободы выбора в ходе непосредственного исполнения нет.

В среде распространения искусства макамата слушательская аудитория, как правило, хорошо разбирается в выборе исполнителем того или иного намуда и может справедливо оценивать уровень его мастерства: насколько гармонично встроен намуд в структуру музыкальной композиции, как создаются и реализуются неожиданные – нестандартные – творческие решения. Естественно, что у разных музыкантов, в зависимости от масштаба дарования и особенностей жизненного и творческого пути, по-разному определяется объем получения и использования необходимых знаний и навыков. Совместимость всех слагаемых в единоличном управлении музыкальным процессом неизбежно обусловила формирование такого важного качества традиционного музыканта, как полифункциональность его творческого «я».

Отметим соединенность различного в одном, нерасчлененность, внутреннюю противоречивость, амбивалентность, когда в одно и то же время музыкантом выполняются различные функции, когда «я» и «не-я» взаимопересечены и составляют основу целостности. Музыкант может одновременно являться сочинителем, исполнителем, а также ученым, философом, поэтом. При этом музыкант сохраняет целостность своего творческого «я», единство составляющих его сторон. Объединение полифункциональности проявлений с сохранением целостности, идентичности творческого «я» музыканта, его центральности во всем художественном процессе-становлении имеет системообразующий характер. Так, относительно, например, особенностей ладовой организации оно проявляется в особом сочетании ладовой переменности и централизованности.

Резюмируя изложенное, можно в общем плане констатировать следующие аспекты концептуальных основ деятельности творческого «я» музыканта-солиста:

– единоличное управление всеми элементами композиции на основе сложившихся норм и канонов, подразумевающих, тем не менее, возможность осуществления поиска, рождения и реализации новых творческих решений;

– объединение различных элементов в единую музыкальную структуру на основе выбора и сочетания элементов из потенциально возможного алгоритма вариантов в принятии творческих решений;

– многовариантное структурное и функциональное инобытие творческого «я» музыканта-солиста, понимаемого как презентация единства и цельности его индивидуальности в многообразных формах реализации.

Современное положение традиционных музыкальных культур народов Центральной Азии свидетельствует, что сольное монодическое музицирование, наряду с новыми европейскими формами многоголосной профессиональной музыки, продолжает полноценно функционировать и не предполагает каких-либо принципиальных изменений своей исходной природы в обозримом будущем. В этом контексте приведем суждение известного исследователя проблем многоголосия грузинского ученого И.Жордания: «Даже беглого обзора достаточно, чтобы убедиться в том, что в обозримом историческом прошлом ни одна одноголосная традиционная музыкальная культура не стала многоголосной, т.е. ни в одной традиционной культуре мы не наблюдаем перерождения монодической песенной системы в полифоническую» [9; 69].

Изучение концептуальных основ творчества сольного феномена в системе восточной монодии является актуальным научным направлением,

которое способствует расширению и углублению знаний о специфике традиционного музыкального искусства народов Востока.

Использованная литература

1. Абдурашидов А. Танбур и его функции в изучении ладовой системы Шашмакома: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. -Ташкент, 1991.
2. Асафьев, Б.В. Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. - М.; Музыка, 1978.
3. Галицкая С. Еще раз о макамате как явлении мусульманской музыкальной культуры //Сибирский музыкальный Альманах. - Новосибирск, 2001. С. 101-114.
4. Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. -Ташкент, 1987.
5. Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. -Ташкент, 1984
6. Герцман Е. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. – СПб.: Изд-во Н. И. Новикова, 2013.
7. Джани-заде Т. Мугам – импровизация на лад // Современные методы исследования в музыковедении. -М.,1977. С. 56-82.
8. Еолян И. Р. Традиционная музыка арабского Востока. -М.: Музыка, 1990.
9. Жордания И. Исчезновение традиционного многоголосного песнопения как проблема культурной антропологии //Южно-Российский музыкальный альманах, 2011. Вып. 2. С. 67–75.
10. Ибрагимов О. Семантика макомов. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. -Ташкент, 1998.
11. Матякубов О. Узбекская классическая музыка. Кн. 1: Истоки. -Ташкент: Янги аср авлоди, 2015.
12. Менон, Н. Значение традиции в современной музыкальной жизни Индии //Музыкальная трибуна Азии. -М.: Сов. композитор, 1975.
13. Мозгот С.А. Персональное пространство в музыке: концептуальная модель «Я-Я» // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2013. Вып. 2. С. 189-195.
14. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. -Душанбе, Ирфон, 2000.
15. Раджабов И. Р. Макомы: дис. … д-ра искусствоведения. -Ташкент; Ереван, 1970.

16. Ульмасов Ф. Монодическое творчество Т.Гафурбекова в контексте некоторых научных проблем 70-80-х годов XX в. //Тухтасин Гафурбеков в воззрениях современников. -Ташкент, 2021. С. 13-21.
17. Ульмасов Ф. О многомерности восточной монодии // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 56-63
18. Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. -М.: Изд. Дом "Композитор", 2007.
19. Шанкар Р. Унаследованное мною //Музыка народов Азии и Африки. Вып.4. -М.: Советский композитор,1984. С. 302-327.



Тамила Джани-заде

Кандидат искусствоведения,

доцент кафедры «Истории музыки»

Российской академии музыки имени Гнесиных

ИНСТРУМЕНТ КУПУЗ-И ОЗАН В КУЛЬТУРЕ ИСЛАМСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Один из актуальных вопросов в истории музыки мусульманского Востока возникает при изучении тюркского фактора в культуре средневековой Исламской цивилизации (далее – ИЦ). Культурологический ракурс исследования музыки в обширном регионе, завоеванном арабами, принявшими в VII веке ислам, дает возможность определять не только суть употребляемых понятий «исламская цивилизация», «исламская музыка», «искусство макамат», «классическая музыка» Среднего Востока, но и увидеть ту эволюцию музыкальной практики городского музицирования мусульман, которая являлась следствием пробуждения их национального самосознания и тех обширных культурных контактов, в которые было вовлечено огромное население ИЦ, как внутри ее границ, так и за ее пределами. Думаю, исторические представления об ИЦ важны современных исследователей, чтобы, с одной стороны, понимать общность многих признаков, возникавших в целом ряде музыкальных явлений Среднего Востока в средние века, а, с другой стороны, видеть многослойность и неоднородность тех музыкальных пластов городской культуры, которые формировали позже национальные музыкально-региональные традиции. В музыкальной истории исламизированных народов цивилизационно-исламский период охватывает примерно вторую половину VII века по XVII век включительно. Мною выделяются три этапа, характеризуемые доминированием в музыке арабской субкультуры на первом этапе (конец VII-X/XI вв.), иранской – на втором (XI-XVвв.) и тюркской – на третьем (XVI-XVII вв.) [3; 4; 7]. При этом важно понять, что в данном случае речь не идет об этносах, а именно о субкультурах. Несмотря на то, что язык является основным показателем культуры того или иного этноса, новые «исламские» музыкальные феномены опирались на другой уровень развития языка – на его литературные формы, связанные с письменностью и авторством. При

этом в городском и придворном музыкальном репертуаре формировались особые правила создания новых музыкальных явлений, особый «исламский музыкальный профессионализм».

Тюркские (тюрко-монгольские) признаки стали обнаруживать себя в музыке на поздней стадии развития ИЦ. И это понятно, поскольку создание литературы на тюркских языках началось только в XV веке, и поэтических текстов для их распевания в художественных моделях, которые уже были созданы в результате арабо-персидского музыкального симбиоза на первых двух стадиях, было очень мало. Способ соединения стихов и музыки в исламской музыкальном профессионализме был не такой, как в фольклоре, поскольку стих не был первостепенным, он, по сути, вставлялся в метрические и ладо-мелодические художественные модели, созданные музыкантами. Подчиненных музыкальным законам стихов на литературном тюркском языке было недостаточно для того, чтобы заменять ими поэзию на персидском языке. Поэтому в классическом певческом репертуаре городов Азербайджана, Турции и Средней Азии вплоть до XX века распевались преимущественно тексты персидских поэтов-классиков (подробнее см.: [6; 4]). В результате проявление тюркской доминанты способствовало усилению роли инструментальных жанров на позднем этапе ИЦ (XVI-XVII вв.), который отличался повсеместным затуханием трактатной музыкальной традиции и усилением региональных и локальных музыкальных практик. Городские традиции пополнялись обновленными инструментально-модальными формами (*пешрев, таксим* и др.) особенно в тех регионах, где укреплялась власть тюркских и монгольских правителей. И, как подчеркивают все историки музыки, важным на данном этапе оказался начавшийся процесс фольклоризации городского музыкального репертуара, его пополнение новыми инструментами и народно-профессиональными жанрами. Наиболее ярко это выразилось в создании западными тюрками (азербайджанцами и турками) нового тюрко-исламского фольклора, определяемого сегодня как искусство *ашыков/ашугов*. Музыканты с таким названием появятся на «музыкальной сцене» в городах Османской Турции в XVI веке [25] и в Азербайджане, как считает Эмина Эльдарова, в XIV-XV веках [15: *8*]. Хотя сам термин *ашык/ашыг* имеет арабское происхождение (араб. «влюбленный»), репертуар этих певцов и их манера сольного пения существенно отличались и отличаются до сих пор от арабо-персидской музыкальной «классики», от манеры сольного исполнения классических газелей певцами-*газалчи* в Турции и певцами-*хананде* в Азербайджане. В советское время Уз. Гаджибеков писал (в 1926 году), что «ашыгский

ансамбль часто абсолютно ничего не знает о «мугамате» и «дастгахах, «репертуар» их составляют народные песни и сказки» [цит. по 15:*12*].

О наличии этих двух разделенных между собой профессионально-музыкальных пластов в культуре тюркских мусульман – «исламской музыкальной классики» и «фольклора тюркских бардов» – мы можем судить и сегодня, поскольку это определяется не только их различным репертуаром, но и хорошо слышимой разницей в постановке голоса тех и других певцов. При этом исследователи искусства *ашугов* (старо-османское – [12: *613*]), указывают на связь их творчества с певцами, называемыми *озанчи* – от тюркского слова *озан* (старо-османское и турецко-историческое [там же]) или *узан* (средне-кыпчачакское [там же]). Эти певцы, действительно, схожи с легендарными кельтскими «бардами», поскольку в исторических описаниях они тоже исполняли собственного сочинения тексты, сопровождая свое пение непременно игрой на струнном инструменте. У *ашыков* таковым стал инструмент с новым персидским названием *саз*, родственный туркменскому *дутару*[39]. Однако инструментом их предшественников *озанов* был инструмент с тюркским наименованием *кобуз/купуз.* Термин *кобуз* хорошо известен, поскольку употребляется по сей день в разных диалектных формах для обозначения целого ряда инструментов у тюркских народов: от хордофонов, как смычковых (например, *кобыз,* известный у казахов, каракалпаков, узбеков и *кубуз/кыяк* у киргизов [5; 9]), так и щипковых (*кобуз/гопуз/купуз*, *комус, кобза*) – до идиофонов в виде челюстной арфы с тем же наименованием и его вариантом – *хомус*. Ни у кого не вызывает сомнение, что термин *кобуз* (древне-уйгурское [12: *614*]) имеет обшетюркское происхождение и, скорее всего у тюрко-алтайских народов он обозначал некие инструментально-музыкальные конструкции в целом, что было характерно для всех древних культур при обозначении инструментов[40]. О неразрывной связи певца-*озана* с инструментом *кобуз* мы знаем из тюркского эпоса, который был записан на персидском языке в «Книге моего деда Коркуда» (*Китаб-е дедем Коркуд*). Она была составлена, по мнению В.В. Бартольда, в последней четверти XV века [10:*120*] и относится скорее к

---

[39] *Дутар* – это ново-персидское наименование двухструнного *танбура.*

[40] К варианту слова *кобуз* можно добавить еще монгольский термин *хур,* который с точки зрения лингвистов родственен термину *кобуз* [18]. Действительно, аналогичный большому смычковому среднеазиатскому *кобызу* инструмент имелся в XVIII веке у калмыков с названием *хур* (*хогур)*. Он изображен на рисунке П.С. Палласа вместе с другим смычковым инструментом, родственным китайским смычковым хордфонам семейства *ху-цинь* (букв. «монгольский цинь»), который в свою очередь похож по конструкции на *гиджак и кеманчу*, но назван Палласом, а вслед за ним А. Эйхгорном – «бива» [5: *143-144*]. Сегодня слово *хур,* как мы знаем, составляет основу названий смычковых хордофонов и исполнителей на нем (*моринхур, хурчи*) у монгол.

закавказскому, нежели к турецкому варианту огузского эпоса, распространенного среди западных тюрок и туркмен. Этот эпос, создавался огузскими племенами, долго проживавшими ранее в Средней Азии, предположительно с XII века, и в основном уже в исламизированной культуре [там же: *123*]. Образ «белобородого старца», «мудрого певца и советника» обозначается в тексте *узаном* (*бахши*) – «с кобзой в руке от народа к народу, от бека к беку идет певец: кто из мужей отважен, кто негоден – знает певец» [там же: *122*][41]. При этом, однако, подробных описаний инструмента, которым сопровождает свое пение легендарный предводитель тюркских племен, мы не имеем. Какой *кобуз* был в руках Коркуда – смычковый хордофон среднеазиатских племенных шаманов или все же щипковый? Об этом мы можем судить в основном по данным инструментальной практики Нового времени, в которой сольное пение тюркских бардов сопровождалось разными видами хордофонов[42]. Тем не менее, музыкальная иконография, а главное – описание инструмента с наименованием *купуз-и озан*, которое появляется в письменных источниках того же XV века, способны приблизить нас к ответу на вопрос, что это за инструмент и как он выглядел.

В своих предшествующих работах я не раз обращалась к истории инструментов в музыкальной культуре ИЦ [8; 9] и досоветской Средней Азии [5], к разнообразным видам хордофонов, и в частности – к инструменту *купуз-и озан,* описание которого появится у ‘Абд ал-Кадира ал Мараги) [17]. В данной статье я уделяю внимание некоторым новым данным, которые следует принять во внимание, изучая тюркский фактор в музыке ИЦ в целом и конкретно – инструменту с тюркским наименованием *кобуз/купуз*. При этом я опираюсь на результаты своих предшествующих статей, в которых было предложено разделение хордофонов, имевшее место внутри самой культуры ИЦ. Дело в том, что в наше время представления о «лютне» слишком расширены, что выразилось в классификационной системе инструментов мира, созданной Э.М. фон Хорнбостелем и К. Заксом в 1914 [14]. В результате их классификации под названием «лютня» искусствоведы и музыковеды подразумевают сегодня не только арабский *уд* или персидский *барбат*, но все сложно-составленные хордофоны, включая и «пико-лютни» (т.е. смычковые *кеманча, гиджак, ху-цинь, рабаб* арабских кочевников-бедуинов, монгольский *моринхур* и др.), и также все виды *танбуров.* В своих исследованиях я прихожу к выводу, что на самом деле в культуре ИЦ

[41] Эпос о певце Коркуд/Коркут очень популярен по сей день среди туркмен, азербайджанцев, турок. Он также отражен в узбекском эпосе «Алпамыш».

[42] Щипковые *кобузы* раннего вида имеются у шорцев, алтайцев, телеутов и др. народов.

существовала собственная классификация струнных инструментов (*алат дават ал-аутар*). И в культуре ислама лютня-*уд* никогда не смешивалась с другими хордофонами. А в работах Ал-Фараби и Ал-Мараги вырисовывается собственная средневековая «исламская» классификация струнных инструментов [9]. Достаточно подробно проанализированная мною эта аутентичная систематизация, во-первых, отделяет хордофоны со сложно-составленным корпусом от инструментов с «пустыми струнами» (арфа-*чанг*, *канун*), а во-вторых, отделяет щипковые хордофоны от смычковых, названных Ал-Мараги *маджрурат* – это отдельно описываемая им группа инструментов с единой конструкцией. Ее имеют *гиджак, кеманча, йектар* у Ал-Мараги. Следует иметь в виду, что среди этих смычковых хордофонов у него отсутствуют такие инструменты, как *кобуз/купуз* и *рубаб* – они описываются им отдельно. И такая точка зрения близка современной органологии, поскольку инструменты, рассматриваемые Ал-Мараги в качестве смычковых, не имеют общности с *удом*, называемым европейцами «лютней». Более того, смычковые хордофоны, включая спицевидные конструкции, в средние века получали негативную оценку в кругах мусульманской элиты в первую очередь [8]. Тогда как другие смычковые инструменты (типа *кобызы/кыяка*), имеющиеся сегодня у бывших кочевников Центральной Азии упоминались в трактатах, например, описанный Ал-Фараби смычковый *рубаб*, поскольку этот хордофон родственен лютне-*уд* и относится по своей морфологии к семейству *рубабовидных* (см. подробнее: [5; 9]).

Хордофоны в трактате «Собрание мелодий» (*Джами‘ ал-алхан,* нач. XV в.) Ал Мараги бытовали как в центре, так и в восточной части ИЦ, населенной иранцами, тюрками, отуреченными монголами, взаимодействующими в позднем средневековье с Индией. Видовое разнообразие именно щипковых хордофонов, существовавших в то время, представлено в его трактате достаточно четко. Благодаря переводам Г.Дж. Фармера и его органологическим исследованиям [19; 20; 22 и др.], я прихожу к выводу, что Ал-Мараги выделяет по сути три семейства хордофонов: *лютневидные* (с короткой шейкой и колковой коробкой), *рубабовидные* (родственные лютне-*уд,* но с би-резонаторным корпусом и, как правило, частично покрытым кожей), *танбуровидные* (с длинной шейкой и без коробки для колков, которая здесь не нужна, поскольку все *танбуры* – это по сути монохорды, использующие одну струну для воспроизведения мелодии, тогда как остальные струны на них – бурдонирующие). Сегодня, как и в прошлом, щипковые хордофоны разделяются по количеству струн на них – *дутар, сетар, шаштар* и т.п. Богатейшая коллекция разно-струнных

среднеазиатских *танбуров* последней трети XIX века представлена в собрании инструментов Августа Эйхгорна в Национальном музее музыки в Москве [5: *112-126*]. Помимо хорошо известного с начала возникновения ИЦ названия *хорасанский танбур*, выделялись его локальные виды, бытовавшие и в центральной зоне ИЦ. Так, вслед за Ал-Фараби, который выделял, например, *багдадский танбур*, у Ал-Мараги появляются *танбур тюрки, ширавнский танбур* и др. Для нас крайне важно, что он рассматривает еще и *рубабовидные* инструменты (*рубаб* и *кобуз/купуз*), причем отдельно не только от *танбуров*, но и от *лютен*. На изображении инструментов в трактате «Сокровищница даров» (*Канз ат-тухаф,* ок. 1355) персидского автора Хасана Кашани мы можем судить о том, как выглядел *рубаб* во второй половине XIV века. Он имеет двойной резонаторный корпус («два брюха» – в подписи Ал-Кашани) и удлиненную шейку. И этот инструмент практически тождественен *памирскому рубабу*, поскольку кроме корпуса «с ушками» не имеет также ладков на своем грифе, что отличает его от *уда*, который изображен тут же вместе со смычковым *гиджаком* (см. иллюстрации в: [5:*135*; 9:*250* и *87*]). Рядом с *рубабом* Ал-Мараги называет еще два вида *купуза*/*кобуза*: *купуз руми* («византийский кобуз») и *купуз-и озан* («кобуз озанов») или просто *озан. Купус руми,* согласно Ал-Мараги, имел пустой внутри корпус и пять сдвоенных струн, настроенных в кварту, как на *уде.* Тогда как *копуз-и озан* отличался наличием трех струн и тем, что на нем играют деревянным плектром, а еще инструмент *озан* предназначался для сопровождения турецких сказаний (*хикайат*), распеваемых в стихах и в прозе. *Кобуз* упоминался позже также придворным турецким музыкантом Ал-Ладики, а в XVII веке – Эвлием Челеби и Дервишем Али Чанги. Следует отметить, что инструмент с наименованием *кубуз* и *узон*, а также музыкант «бахши», который «у чаготайских тюрков назывался ‘узон’» [13:32] описывает Абдурауф Фитрат в своей истории узбекской классической музыки, написанной в 1926 году.

Специальные исследования, посвященные *рубабовидным* хордофонам, мне не известны. Тем не менее, именно данный вид инструментов требуют к себе пристального внимания со стороны органологов, поскольку именно эти «лютни» получили широкое распространение за пределами ИЦ, как в Индии, так и в Западной Европе. Ведь культура ИЦ, наследующая культуры древних цивилизаций Востока, сохраняла и развивала огромный арсенал самых разнообразных музыкальных «орудий». Процесс усовершенствования старых инструментальных конструкций, а также создание новых шел постоянно в

данном регионе мира[43]. Изображения целого ряда щипковых *рубабов* в их исторических видах на территории ИЦ можно видеть в моих ранних публикациях [9: *260-264*]. В различных музеях мира и в книжной миниатюре представлены многочисленные *рубабовидные* инструменты, названия которых мы не знаем. Они датируются периодом с IX по XVIII века. Самые ранние изображения «восточных гитар» мы имеем на каменном фризе Айртамского буддистского святилища (Бактрия, II в.н.э.), представленном в Эрмитаже [9: *241* и *78*]. К еще более раннему периоду относится обнаруженное мною изображение музыканта с длинношейковым «рубабом» в музее Анатолийских цивилизаций (Анкара) на каменном рельефе времен бронзового века (эпоха Аладжа-Хёюк, Хеттское царство, 1339-1301 годы до н.э.

Щипковые *рубабы* стали играть заметную роль в поздний период исламской цивилизации (XV–XVII века), когда культура развивалась под сильным воздействием не только тюркской, но и индийской моды, исходившей от мусульманских правителей Индии. Звуковой идеал с древности был рожден в Индии медитативной практикой, опиравшейся на один долго звучащий тон, который достигался на всех индийских хордофонах преувеличенно большими и глубокими резонаторами и удвоением резонирующих полостей в конструкции, имевшей часто дополнительную тыкву, а также наличием симпатических струн. Поэтому в XVI–XVII веках *рубабовидные* инструменты становятся особенно популярны при дворе Великих моголов. Об этом свидетельствует не только богатая иконография данного периода, но и сохраняющиеся до наших дней многочисленные виды индийских «рубабов», как смычковых, так и щипковых. *Рубабовидные* инструменты нашли свое бурное развитие на Юго-Востоке Ирана (Афганистан) и в Северо-Западной Индии. Причем здесь они по сей день бытуют с названиями, образованными от ранних персидских слов – *руд*[44] и *рубаб* (например, смычковая *дильруба* – «сердечный *рубаб*» или

[43] О возникновении в позднем Средневековье не только новых рубабовидных конструкций («танбуровидных *рубабов»* с длинной шейкой), но и новых хордофонов смешанного типа (*удо-танбуров* в моем определении), как, например, сконструированный в середине XIII века Сафи ад-Дином из Урмии инструмент *мугни*, который послужил основанием индийского инструмента *ситар* смотри подробнее в: [9: *252-253*].

[44] Слово *руд* означало в древней культуре Большого Ирана также «струну» и включалось в образование наименований разных хордофонов (*со-руд/ сарод, шах-руд,* у Ал-Мараги – разновидность лютни с названием *тараб руд* – «веселый руд»). Слово *руд* могло обозначать в древности, видимо, все семейство лютневидных инструментов, включая *барбат*/*барбут*, поскольку название *руд* имело собирательный характер. Инструмент с названием *руд* упоминался в первые века исламской эры в качестве самостоятельного (на

смычковый *соруд* у белуджей, который очень похож на среднеазиатский смычковый *кобыз*). Использование данных терминов свидетельствует об общности арийско-ведической древней лексики (в средне-персидском языке), что выражено также и в других наименованиях: индийская *вина/бин* (это среднеперсидское *ван/вон*) или индийская *тампура* (это пехлевийский *тампур/танбур*). В Северной Индии одним из поздних и наиболее популярных концертных инструментов, наряду с *ситаром*, стал индийский рубабовидный инструмент *сарод* (перс. – *соруд*), называемый часто «идийской гитарой». И не случайно, национальным инструментом Афганистана является *рубаб.* Его отличает массивная колковая коробка и короткая шейка, что наилучшим образом выражает близость такого *рубаба* к конструкции *уда* (или *барбата*) и к технике игры на короткошейковой лютне. Великолепные экземпляры афганского и памирского *рубабов* сохраняются в коллекции среднеазиатских инструментов А. Эйхгорна [5:*132-142*].

Одна из важнейших проблем в области исторической органологии – это создание реконструкций музыкальных инструментов прошлого, которая имеет место в некоторых музеях на постсоветском пространстве. Эта деятельность не может подменять собой собирание и хранение подлинных исторических инструментов, как артефактов, которые имеются в музейных коллекциях и описываются научными сотрудниками музеев. Я обращаю внимание коллег на необходимость подчеркивать в своих исследованиях, какого происхождения музыкальные инструменты представлены в их работах. Так, в прекрасно изданном альбоме азербайджанского мастера, реставратора инструментов Меджуна Керима представлены инструменты, которые, как указано, хранятся в Государственного музее музыкальной культуры Азербайджана. Однако, ряд из них, по-видимому, является изделием современных мастеров (или одного мастера). Мы можем только догадываться, что, видимо, хордофоны, представленные в альбоме, выполнены самим его автором, но, к сожалению, без должных комментариев, которые необходимы и соответствуют научным описаниям. Так, мое внимание привлек длинношейковый *рубаб,* который, возможно был реконструирован, а не изготовлен мастером в соответствии с его представлениями о *рубабах*.

Интересно, что *рубаб* из азербайджанского музея намного ближе к современному ирано-азербайджанскому *тару*, который в свою очередь тоже принадлежит к семейству *рубабовидных* инструментов. С другой стороны,

---

некоем *руде* играл поэт Рудаки). И по мнению авторитетного переводчика, историка музыки Экхарада Нойбауэра к персидскому *руд* восходит арабское слово *ал-'уд*.

этот *рубаб* имеет еще и признаки *танбура*, поскольку на нем колковая коробка не выделена так, как на инструменте *тар* и на памирском *рубабе*. Думаю, следует учитывать, что специально изготавливаемая коробка с колками, появившаяся на иранском *барбате*, позволяла лучше держать строй на многострунном щипково-ударном инструменте, каковым был *уд* (и его предшественник – *бабрбат*). Поэтому *уд* и считался в средние века наиболее совершенным («шахом») из всех ударно-щипковых хордофонов. Такой экземпляр *танбуровидного рубаба*, что мы видим, мог существовать в реальности, поскольку мы имеем аналогичные подлинные экземпляры *рубабов* (*памирский, кашгарский рубабы*) с длинными шейками. Они свидетельствуют, по моим представлениям, об исторически переходном периоде к созданию более совершенных музыкальных конструкций, основанных на смешении свойств *уда* и *танбура*. А данный *рубабо-танбур* имеет длинную шейку и уже с большим количеством ладков, т.е. он ближе к танбуровидным инструментам. Это существенно, поскольку *танбур* отличается от лютни-*уд*, на которой используется однопозиционная техника игры, активным использованием многопозиционной техники в движении левой руки вдоль струны. Среди инструментов, которые очевидно не являются историческими артефактами, а выполнены в наши дни, в альбоме представлен также инструмент с названием *гопуз*. Этот атрибутируемый как *кобуз/копуз* инструмент является трех-струнным щипковым хордофоном, который, однако, не является родственником *рубабов*, а представляет собой *танбур*, поскольку не имеет колковой коробки. В этом случае такой «гопуз» может быть идентифицирован как разновидность «древнего саза», но только вряд ли он назывался *кобузом/гопузом.* Ведь необходимо провести специальное исследование, чтобы представить исторический образ того хордофона, который назывался *кобузом*. Способ изготовления этого инструмента и его материал указывают на другой внешне похожий инструмент с названием *руд*, выполненный скорее всего одним и тем же современным мастером. Такая идентификация реконструируемого инструмента представляется мне возможной, поскольку морфология его родственна семейству *рубабовидных* хордофонов. А их отличает от *танбуровидных* наличие колковой коробки, подобной *уду*, и корпус с двойным резонатором.

Среди многообразия *рубабовидных* инструментов, появившихся в позднем исламском средневековье найти щипковый хордофон с названием *купуз-и озан* не просто. И все же его изображения появляются на миниатюрах тимуридского периода, где инструмент этот определяется современными музыковедами часто как *рубаб* или длинношейковая *лютня*. Однако,

найденный мною среди китайских инструментов хордофон с тюркским названием *купуз* (по-китайский – *хоу-пу-ссу, хуньбусы, хобусы. хопусы*) дает уверенность в том, что во времена поздней династии Мин (1368-1644) действительно существовал щипковый длинношейковый *кобуз/копус* с таким наименованием. Мы можем видеть фото этого *копуза* среди других инструментов императорского оркестра в Коллекции инструментов Научно-исследовательского института китайской национальной музыки при Центральной консерватории в Пекине.

Более того, щипковый *рубабовидный* хордофон с названием *кабус* можно встретить в Мекке и Омане (*канбус* – в Хадрамауте). Он появился в Аравии, как пишет Фармер, во времена правления там тюрок-сельджукидов и сохраняется в коллекции «мекканских музыкальных инструментов» Этнографического музея в Лейдене [22: *82–83*]. Этот инструмент с названием *канбус* или *тараб* (араб. – «веселье») сегодня широко распространен в Йемене. Этот вариант рубабовидного *кабуза* мы видим в руках йеменского музыканта на фото.

Учитывая все эти факты можно сделать вывод, что именно *копуз-и озан* изображен на известных миниатюрах XVI-XVII веков, которые даются в моих работах, где я идентифицирую один и тот же длиннойшековый *рубабовидный* инструмент именно как тюркский *кобуз (купуз-и озан*). И этот инструмент представлен: на известной миниатюре из Британского музея, где юный монгольский воин держит изящный шестиструнный *купуз/кобуз*, играя на нем плектром; на другой миниатюре художника Ага Риза из музея изящных искусств Бостона, где точно на таком же инструменте играет пятый могольский правитель династии Бабура.

Тот же самый щипковый *кобуз* появляется на миниатюре XVI века в «Книге побед» эмира Тимура (*Зафар-наме,* конец XIV – начало XV веков) Шарафа ад-Дина Али Йазди. Кроме перечисленных еще одно изображение щипкового *рубаба* (идентифицируемого мною, как *кобуз*) можно видеть на миниатюре первой половины XVI века. Она найдена мною в Российской национальной библиотеке Санкт-Петербурга с описанием: «Искандер у наставника. Икандер слушает советы своего наставника перед отправкой в поход на Восток». Миниатюра из рукописи «Искандер-наме» Ахведи, 1523 (Санкт-Петербург, Государственная публичная библиотека, Дорн 565, л.28). Именно это изображение, думаю, можно отнести к прообразам азербайджано-иранского *тара,* поскольку инструмент здесь имеет углубленный бирезонаторный корпус и достаточно длинную шейку с загнутой назад головкой, в которую вставлены четыре основных колка

(четыре колка с другой стороны головки указывают, скорее всего, на сдвоенные струны).

Мы до сих пор не знаем историю появления инструмента с названием *тар*. И думаю, тут очень важно понимать, что в изучении его истории мы должны искать именно инструмент *тар,* как самостоятельную *рубабовидную* конструкцию, близкую к *копузу озанов*. Инструмент с названием *тар* получил необыкновенную популярность в эпоху правления династии Каджаров в Иране и Азербайджане (конец XVIII – начало XX веков). И живопись позднего каджарского периода наполнена изображениями музыкантов, преимущественно женщин, играющих на инструменте *тар*, как, например, на изображении художника (?) Ширин (ок.1840). Каджарский *тар* в своем виде близок к современному *тару* (до реформы его Садыхджаном в Азербайджане в последней четверти XIX века), т.е. – к *тару* иранского образца, который азербайджанские инструментоведы определяют как старый пяти-струнный *тар* [1]. При этом в изучении истории инструмента *тар* музыковеды порой не учитывают разницу между появлением самостоятельной игровой конструкции с названием *тар*, и обозначением по-персидски струны тем же термином *тар* [11]. Термин *тар* в качестве указания на струну употреблялся широко и в трактатах по музыке, и в поэзии, и намного раньше, чем появился сам инструмент, историческим предшественником которого, можно считать, как мне представляется, только *копуз-и озан*. Отсутствие ранних иконографических документов с изображением инструмента, похожего на современный *тар,* который выделяется своим глубоким корпусом в виде «муравья», как говорили на Востоке, и сложной по своей морфологии *рубабовидной* конструкцией, свидетельствуют о появлении инструмента *тар* не ранее XVI века. При этом наличие у современного *тара* не одной, а двух мелодических струн указывает на то, что этот хордофон совместил в себе все качества и богатство возможностей трех основных семейств исламских хордофонов – *уда, рубаба* и *танбура*. Можно с уверенностью сказать, что ирано-азербайджанский *тар* стал одним из наиболее совершенных образцов щипкового длинношейкового *рубаба,* бытовавшего среди тюркских мусульман в поздний период ИЦ с наименованием *кобуз/купуз*, закончив, таким образом, эволюцию исламских «лютен» уже в постцивилизационное время.

Использованя литература

1. Абдүлгасымов Вагиф. Азәрбајҹан тары. – Бакы: Ишыг, 1989
2. Алендер З. И./ Музыкальные инструменты Китая. Иллюстрированный очерк. Авт. перевода и ред. И.З. Алендер. -М.: Гос. муз. изд., 1958.

3. Джани-заде, Т. М. Музыка Исламской цивилизации / Вестник Российского гуманитарного научного фонда. № 1(30). -Москва, 2003. – С. 156-169
4. Джани-заде, Тамила. Музыкальная категория макам в истории Исламской цивилизации (VII-XVII вв.) и в постцивилизационное время. История и антропология музыки мусульманского мира: традиции регионов: сб. статей // Ислам и музыка. Вып.2 / пер. с перс. И.Р. Гибадуллина, Б.В. Норика; пер. с англ. И.Р. Гибадуллина, Т.М. Джани-заде, Т.Г. Корнеевой, С.А. Шелеповой; с нем. Т.М. Джани-заде; сост. и научн. ред. Т.М. Джани-заде. -М.: ООО «Садра», 2023. – С. 509-646
5. Джани-заде, Т.М. Музыкальная культура Русского Туркестана по материалам музыкально-этнографического собрания Августа Эйхгорна, военного капельмейстера в Ташкенте (1870-1883 гг.). -М.: ВМОМК им. М.И. Глинки, 2013
6. Джани-заде, Т.М. По следам Великого шелкового пути: исламская музыкальная классика узбекской и таджикской национальных культур и сарты Русского Туркестана // Оазисы Шелкового пути: современные проблемы этнографии, истории и источниковедения народов Центральной Азии. К 100-летию доктора исторических наук Балкис Халиловны Кармышевой (1916-2000) / Сб. науч. ст., отв. ред. Котюкова Т.В. -М.: Исламская книга, 2018. – С. 368-393
7. Джани-заде Т.М. Приближение к музыкальной истории Исламской цивилизации / Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. Гл. ред. И.С. Стогний. № 4 (31) 2019. – С. 88-95
8. Джани-заде, Т.М. Прислушайся к голосу флейты… Музыкальные инструменты как символ исламской культуры. Культура и время. Вып. 4 (22), 2006. М. – С. 126-149
9. Джани-заде, Т.М. Типология «лютен» в культуре исламской цивилизации / Антропология культуры. Вып. 4. – М.: Институт мировой культуры МГУ, 2010. –С. 227-272; 2 доп. изд.: Вопросы этномузыкознания № 1 (10), 2015. Российская академия музыки имени Гнесиных. – С. 66-113
10. Книга моего деда Коркута. Огузский героический эпос. Пер. В. Бартольда, Москва–Ленинград: Изд. АН СССР, 1962.
11. Меджнун, Керим. Азербайджанские музыкальные инструменты. Изд.2 . Баку: indigo, 2010
12. Тенишев Э.Р. и др. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Лексика. Отв. ред. Э.Р. Тенишев. -Москва: Наука, 2001. (Изд. 2)

13. Фитрат, Абдурауф. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. -Тошкент: Фан, 1993
14. Хорнбостель Э. М. фон, Закс, К. Систематика музыкальных инструментов /Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1, под общ. ред. Е.В. Гиппиуса. -Москва: Сов. комп., 1987. – С. 229-261
15. Эльдарова, Э. Искусство ашыгов Азербайджана. -Баку: Ишыг, 1984
16. Courant, M. Chine et Corée. Lavignac A. Encyclopedie de la Musique. -Paris, 1921
17. Djani-Zade T. Die organologische und ikonographische Gestalt der
18. Türkischen Lauten (Über das historische Zupfinstrument qupuz-i ozan). Studia instrumentorum musicae popularis XV. International Council for Traditional Music, Study Group on Folk Musical Instruments. -Stockholm, 2005. – P. 63–87.
19. Doerfer G. Türkische und Mongolische Elemente im Neupersischen. Bd. III. – Wiesbaden, 1967
20. Farmer H. G. ‘Ud. (The lute). Encyclopedia of Islam. Vol. IV. – Leiden – London, 1934. – P. 985–988.
21. Farmer H.G. The Origin of the Arabian Lute and Rebec / The Science of Music in Islam. Instruments and Military Music, vol. 2. Ed. by E. Neubauer. – Frankfurt am Main, 1997. -P. 101-119.
22. Farmer H.G. Islam / Musikgeschichte in Bildern. Musik des Mittelalters und der Renaissance Herausgegeben von H. Besseler und M. Schneider. Bd. III, Lief. 2. -Leipzig, 1976 (2. Ausg.)
23. Farmer H. G. Meccan Musical Instruments / The Science of Music in Islam. Instruments and Military Music, vol. 2. Ed. by E. Neubauer. – Frankfurt am Main, 1997. – P. 81-100
24. Lambert, Jean & Mokrani, Samir. Qanbus, Ṭarab. Le Luth Monoxyle & La Musique du Yémen. – Paris: CEFAS GEUTHNER, 2013
25. Qajar Paintings. Persian Oil Paintings of the 18th &19th Centuries by S.J.Falk/ Faber and Faber Limited. -London, 1972
26. Reinhard, Ursula & Pinto Tiago de Oliveira. Sänger und Poeten mit der Laute. Turkische Āşık and Ozan. Museum für Völkerkunde . -Berlin, 1989



Dr June Fileti

EdD, Managing Director

of The International School of Musicians

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE DOYRA AND BODHRÁN DRUMS: CULTURAL SIGNIFICANCE AND PRACTICES FROM UZBEKISTAN TO IRELAND

Dedication

Tokhtasin Gafurbekov is the esteemed musicologist, professor of the State Conservatory in Tashkent and Honoured artist of Uzbekistan has written much on the interaction between the cultures of the East and West, specifically within the field of music traditions and genres. This chapter is dedicated to Professor Gafurbekov and seeks to highlight similarities between the cultural significance of the drum in traditional Uzbek and Irish folk music.

Introduction

The Doyra and the Bodhrán (pronounced *boor-an*) are both traditional drums, each deeply rooted in the cultural fabric of their respective regions - Central Asia for the Doyra and Ireland for the Bodhrán. These percussion instruments provide rhythm and depth to musical compositions and serve as cultural symbols, reflecting their societies' historical, social, and artistic nuances. This chapter compares the Doyra and Bodhrán drums, focusing on their construction, playing techniques, traditional and contemporary music roles, and cultural significance and practices. The Doyra is steeped with centuries-old traditions, yet surprisingly, the Bodhrán can be considered a relatively new instrument by comparison.

Construction and Design

The Doyra is a frame drum widely used in Central Asia, especially in Uzbekistan and neighbouring Tajikistan. It features a circular wood frame with tightly stretched skin on one side, traditionally made from goat or sheepskin. The frame often incorporates metal rings or jingles, adding a distinct timbre when shaken or struck. This construction enables a combination of percussive beats and melodic jingles, which are characteristics of Central Asian music.

Similarly, the Bodhrán is an Irish frame drum ranging from 25 to 65 centimetres in diameter. Its frame is traditionally made from hardwood, and the

playing surface is typically goat skin. Unlike the Doyra, the skin tension of the Bodhrán can often be adjusted to vary the pitch and sound quality, which is a feature modern players tend to exploit for musical expression. The Bodhrán is played with a wooden beater called a tipper, which varies in length and shape, allowing for different playing styles, timbres and rhythms.

Playing Techniques

The playing techniques of the Doyra and Bodhrán reflect the unique musical traditions and customs of their cultures. Doyra players use their fingers and palms to create sounds, from sharp, high-pitched snaps to deeper, resonant tones. The metal jingles add a shimmering layer to the rhythm, essential for the dynamic and intricate melodies of Central Asian music.

Bodhrán players, on the other hand, use the tipper to strike the drum's surface. The technique involves holding the tipper between the thumb and index finger, allowing it to pivot and bounce off the skin, producing various sounds. Players can also modulate the tone by applying pressure on the skin with their other hand from the inside of the drum. This control over the instrument's timbre makes the Bodhrán versatile in traditional Irish music and a wide range of contemporary genres.

Historical Cultural Significance and Practices

The cultural significance of the Doyra and Bodhrán extends beyond their musical roles, embodying their peoples' history, spirituality, and social practices. In Central Asia, the Doyra is often associated with traditional celebrations, ceremonies, and storytelling. It plays a pivotal role in weddings, where it accompanies songs and dances, acting as a medium to express joy and communal unity. The Doyra is also integral to the classical music of the region, particularly within the genre of Shashmaqam, highlighting its versatility and cultural depth (Levin, 1993).

The Doyra has a rich history dating back to the 6th and 4th Centuries B.C. As discussed by Karomatov (1972), translated by Mark Slobin, Uzbek musical art reaches far back into deep antiquity, confirmed by evidence provided in archaeological finds.

The Bodhrán's significance in Irish culture is equally profound yet unusually in a more modern context, as much of its history remains a mystery. Unlike the Doyra, where scholars such as Professor Gafurbekov and Professor Elnora Mamadjanova have done much to write about and draw attention to traditional instruments and their history and role in Uzbek music, less is known and written about the Bodhrán. The origins of the Bodhrán drum in Ireland are not well-documented, and as late as the mid-20th century, it was a relatively unknown instrument and lacked standardisation, according to Forsthoff and Kruspe (2013).

The Bodhrán's rise in prominence was significantly influenced by the prominent Irish composer Seán Ó Riada and his ensemble, Ceoltóirí Chualann, in 1960. This event marked the beginning of a newfound interest in the instrument among aspiring musicians, instrument makers and craftsmen. Along with its growing popularity, the design and manufacturing of the Bodhrán have seen several changes to better suit evolving techniques and the use of new materials. This is perhaps unsurprising, given that historically, some researchers maintain that Bodhrán was originally used as a farming tool rather than a musical instrument (Ó Luain and Forbes, 2021).

Despite its unclear trajectory, the Bodhrán has since become synonymous with Irish identity and nationalism, especially in the context of the folk music revival of the 1960s and 1970s. The Bodhrán is central to Irish music sessions, a communal activity where musicians gather to play, offering a sense of belonging and cultural continuity. Its presence in modern compositions and performances worldwide continues to promote Irish culture globally. Yet it is important to point out that this has only been since the latter half of the 20th Century. This is in stark contrast with Uzbek traditional music, where preservation has played a key role in shaping the narrative of music in the Uzbek peoples' lives for centuries.

There is a misconception about the Irish Bodhrán, that it could easily be romanticised as an instrument that fully fills the air with Irish history and culture, yet prior to 1960, the term Bodhrán, in reference to a drum, had not been used. Instead, the Bodhrán was known as a tambourine, similar to the Doyra, with metal jingles, possibly played in rural settings, pubs and the home. It is presumed that Ó Riada, who popularised the instrument, coined the name Bodhrán, which, in Irish Gaelic, means deaf or dull sounding (Boydell, 2013). The key point in this comparative analysis is that the Uzbek Doyra has been a main feature of traditional music in Central Asia for centuries if not thousands of years. Although the Bodhrán is a relative newcomer, the instrument has established itself well as a main feature in Irish folk music that, for those outside of the Western shores of Ireland, might possibly be led to believe otherwise. In terms of traditional Irish musical instruments, the Bodhrán, with its newly acquired fame and unsure origins has been described as the black sheep in the family. As one researcher has stated, 'no other instrument in Irish folk music has shown such a comparable rate of development' (Such, 1982: 9).

Conclusion

The Doyra and the Bodhrán have adapted to contemporary music scenes while retaining their cultural essence. The Doyra is now featured in world music ensembles, fusion projects, and pop music, showcasing its adaptability to various musical genres. Similarly, the Bodhrán has found a place in diverse musical

contexts, from traditional Irish bands to international folk and rock groups, demonstrating its versatility as what could be perceived as a relatively new percussion instrument. The Doyra and Bodhrán drums are more than mere musical instruments; they are cultural artefacts that carry the essence of their respective societies. Their construction, playing techniques, and roles in music and social practices reflect the history, spirituality, and communal values of Central Asian and Irish cultures. Despite their differences, both drums commonly adapt to contemporary musical landscapes while preserving their traditional roots. This comparative analysis underscores the importance of understanding musical instruments within their cultural contexts, revealing the intricate relationships between culture, history, and musical expression.

References

1. Boydell, B. (2013). *The Encyclopaedia of Music in Ireland.* Ireland: University College Dublin Press
2. Forsthoff, K & Kruspe, A. (2013). The Irish Bodhrán in Context: Celebrating the Evolutions of a Modern Tradition, *Percussive Notes,* Vol. 51(5).
3. Karomatov, F., & Slobin, M. (1972). On the Regional Styles of Uzbek Music. *Asian Music,* 4(1): 48–58.
4. Levin, T. (1993). 'The Reterritorialization of Culture in the New Central Asian States: A Report from Uzbekistan'. *Yearbook for Traditional Music,* 25, 51–59. doi:10.2307/768683.
5. Ó Luain, B.S & Forbes, A-M. (2021). 'Sounds from Foreign Shores: Non-Traditional String Instruments and the Irish Folk Music Movement 1960–1979', *Musicology Australia,* 43(1-2): 78-107.
6. Such, D. G. (1985). 'The Bodhrán: The Black Sheep in the Family of Traditional Irish Musical Instruments'. *The Galpin Society Journal,* 38: 9-19.



Рена Мамедова (Сарабская)

Доктор искусствоведения, профессор

Института архитектуры и искусства НАН

Азербайджана

ОБ ИЗУЧЕНИИ ЭВОЛЮЦИОННЫХ ПРОЦЕССОВ В НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

Исследование функционирования мелоформул на разнообразном музыкальном тюркском материале подтверждает закономерность динамики эволюции музыкальных культур «от простого к сложному». Изучение тюркских культур в их эволюции возможно на основе этногенетических реалий. Если представить себе формульный тип интонирования как своего рода реликт раннефольклорного интонирования, обладающий полистадиальной семантикой, возможен сравнительный анализ в данном ракурсе.

Мотивация данной проблемы заключена и в трудах Т. Б. Гафурбекова. Так, ученый считал, что традиционную музыку Ближнего и Среднего Востока объединяют основы монодийных образцов.

По мнению исследователей, «музыка разных народов, при всех своих национальных особенностях, подчиняется некоторым общим закономерностям. Можно предполагать, что интонационное образование диатонических ладов в музыке всех народов идет тремя основными путями: секундовое опевание опорных тонов, скачок в мелодии (терцовый и квартовый в первую очередь) и мелодическое заполнение скачка» [1, с. 282].

Надо сказать, что азербайджанские этномузыковеды не всегда единодушны в мнении об определении «возрастных пластов» азербайджанской музыки. Вместе с тем, развитие азербайджанской музыки, стабильные и мобильные элементы структуры связаны с изменениями эволюционного порядка. В соответствии с этим выстраивается аналитическая схема:

Малообъемные лады;

Квартовые лады;

Квинтовый ладовый круг;

Лады с увеличенной секундой.

Подчеркнем, что олигатоника имеет важное значение в изучении музыкальной культуры тюркоязычных народов. Именно функционирование олигатонных структур позволяет анализировать образцы музыкальной культуры прошлого и, соответственно, рассуждать о геноформульных рядах. Так, К. Квитка считал, что «олигатонные звукоряды следует отнести к числу первобытных» [4, с. 295].

Олигатоника как древний субстрат музыкальной структуры, безусловно, может иметь надэтнический характер. Вместе с тем, существуют определенные реалии мелогенеза, свидетельствующие об известной этнодифференцированности данного явления. Олигатоника имеет разную природу, разную звуковысотную специфику и т.д. Мы ориентируемся на материал азербайджанского музыкального фольклора, который позволяет рассуждать о функционально значимой содержательности олигатоники. Опуская известную современную теорию «ладоакустических полей» (Е.М.Алкон) олигатоники, но учитывая ее основные векторы мы будем опираться на категории азербайджанской ладовой системы, обладающей ясными функциональными параметрами. Однако, подчеркнем, что и в контексте теории «ладоакустических полей» речь идет о возможных ладофункциональных основаниях олигатоники [2]. Таким образом, следует констатировать, что в музыкальных образцах с опорой на малообъемные звукоряды фигурирует звуковысотная устойчивость как основа лада.

По мнению исследователей, ладовая семантика играет решающую роль в определении звукового центра олигатоники. И если включить в анализ этос азербайджанских ладов, то идентификации геноформульного ряда будут высвечены, безусловно, ярче [3]. В этом смысле олигатонные структуры в силу фиксированного влияния кратких узкообъемных моделей на слушательское восприятие, имеют особенность, концентрированность которых определяет и степень их суггестии. В этом смысле олигатонные мелоинтонации имеют определенные смыслообразующие функции. Так, выдвигаемая идея Е.М.Алкон о «ладоакустических полях» олигатоники возможно идентифицировать с мелоформулами азербайджанской ладовой системы.

Идеи о ранних формах проявлениях музыки ведущих этномузыкологов Европы конца XIX – начала XX века были проанализированы К.Квиткой в его научном труде «Первобытные звукоряды» [4]. К. Квитка приводит многочисленные труды ученых, среди которых Г. Риман, А. Гельмгольц, А. Фаминцын, Э. Хорнбостель, Г. Адлер, К. Закс, Ч. Вид, Т. Уилсон, Р. Валлашек, К. Штумф, Л. Ландри, Г. Порри, Э. Эгген, Дж. Роубосм, Р. Лах, Ф. Торрефранк, Г. Грей, М. Портман, А. Эллис и другие. Рассматриваемый нами

материал относится к истории этномузыкознания. Данный материал является ценным опытом этномузыкознания, необходимым для разработок современной азербайджанской этномузыкологии. Так, «Словацкий музыковед А. Эльшекова в своей статье «Древние структурные формы ладовых систем в славянской народной музыке» вполне обоснованно считает мелодии, построенные на би-, три-, и тетрахордных звукорядах, реликтами древнейшей стадии музыкальной культуры славян» [4, с. 277].

Олигатонные диатонические ряды, в частности, трихорды К. Квитка считал «самостоятельной, жизнеспособной и древней ладовой системой» [4, с. 275]. Более того, подчеркивал важность функциональных связей в организации олигатонных структур. О неприемлемом игнорировании олигатоники К. Квитка писал следующее: «Я считаю, что мы … должны признать мелодические типы с наименьшим тональным объемом древнейшими» [4, с. 273]. В. Л. Гошовский в комментариях к трудам К. Квитки отметил, что «сегодня, при существующем состоянии изучение данной стадии музыкального мышления, предположения К. Квитки о существовании древних диатонических трихордных ладовых систем полностью подтвердилось» [4, с. 275].

В конце позапрошлого XIX века – в начале XX века ученые считали, что в контекст эволюционной, исторической схемы развития с необходимостью следует включать мелодические образцы раннефольклорного интонирования. Безусловно, в современной науке известны и противники этой теории, но, в то же время, нет и научных трудов, которые бы на обширном материале ее опровергали. Будем учитывать основной вектор концепции «от простого к сложному» – наиболее ранние образцы музыкального фольклора ограничиваются узким звуковым диапазоном. Примечательно, что рассматривая музыкальные образцы олигатоники, этномузыкологи считали их тонально состоятельными. В работах известных этномузыковедов не раз характеризовались устойчивые мелодические типы, выявляемые в процессе анализа музыкального фольклора того или иного региона. Достаточно было указать на диапазон, интервалику диапазона и заключительный устой.

К. Квитка считал, что необходима генетическая систематизация музыкального фольклора. Позже появилось такое направление как музыкальное славяноведение с несущим термином архетипа В. Л. Гошовского, теория формульности И. Земцовского. Обзор концепции К. Квитка, обращение к мнению ведущих этномузыкологов конца XIX века – начала XX века Европы и России, опора на современные исследования древних ладовых систем позволяют говорить о том, что на протяжении веков музыкальное искусство эволюционировало по нескольким векторам. Так, с

одной стороны, существовал процесс саморазвития первичных импульсов, формирования аутентичных традиций. С другой стороны, в результате взаимодействия с инонациональным музыкальным материалом, шло обогащение локальной культуры.

Рассматривая некоторые методы изучения древних пластов музыки в истории теоретического и исторического этномузыкознания начала XX века отметим, что по мнению К. Квитки «при попытках познать тайну ранних этапов музыкальной эволюции исследователи пользуются… следующими методами:

1. Изучением письменных памятников тех народов, которые имели музыкально-теоретическую литературу в древнейшие времена;

2. Сравнительным изучением музыки тех народов, которые стоят на низших ступенях развития, и музыки консервативных слоев культурно-развитых народов;

3. Исследованием музыкально-филогенетических параллелей;

4. Изучением тех напевов песен, тексты которых и функции указывают на их древнее происхождение» [4, с. 218].

Соответственно необходимым материалом изучения эволюции азербайджанской народной музыки являются:

Обрядовая музыкальная культура;

Детский, материнский фольклор;

Использование данных онто- и филогенеза;

Опора на музыкальные образцы с преимущественным преобразованием узкого диапазона;

Письменные источники по музыкальной науке средневекового периода истории Азербайджана.

Обратим внимание, что жанровая система – это не эволюция азербайджанской музыки, это жанровая морфологическая система, функционирующая в азербайджанской народной музыке, которая несет в себе и определенный стадиальный аспект.

Обращение к трудам К. Квитки обусловлено не только их значением в истории этномузыкознания. В азербайджанском этномузыкознании работы К. Квитки не анализировались и не были основой методологических основ в трудах азербайджанских музыковедов. Комментируя только одну работу К. Квитки «Первобытные звукоряды» В. Л. Гошовский писал: «Работа Квитки, не имеющая себе равной в музыковедческой литературе, осталась неизвестной за пределами Советского Союза, а большинство советских музыковедов проявило к ней полное равнодушие. Тем не менее «Первобытные звукоряды» - поворотный пункт в области исследования

древнейших ладовых систем, как с точки зрения методологии, так и критического охвата материала. Это – выдающиеся достижения мировой науки, предвосхитившее на тридцать с лишним лет развития научной мысли в странах Европы [4, с. 276].

Приведу лишь один пример.

Идеи Ф. Торрефранка были близки идеям К.Квитки: «…первобытный человек не мог различать много музыкальных звуков… на первичной стадии своего музыкального развития люди ограничивались только двумя звуками, находящимися на небольшом расстоянии друг от друга, так как им легче было установить интервал целого тона. Больших интервалов они достигали малыми поступенными ходами или скользящим звуком» [4, с. 227].

В основе эволюционных процессов лежат механизмы адаптации. Если принять за основу, что мелоформула является одним из таких адаптационных механизмов, можно утверждать, что эволюционное развитие в музыке тюркских народов имело некий регулятор, отзывающийся на многочисленные региональные и этногенетические изменения. Генетическая память при этом сохраняет глубинные, коренные свойства, а региональные ориентиры выступают в качестве вариантов основных музыкальных типов в контексте тюркского мира. История музыки тюркоязычных народов свидетельствует не только о национальной специфике музыкальной культуры тюркского мира, но и существенных универсалиях, объединяющих его в единое целое. При этом будем учитывать, что музыкальная система – это совокупность кодифицированных элементов, маркирующих специфику той или иной музыкальной культуры.

Использованная литература

1. Махмудова Г. Р. Генезис и эволюция остинатности в азербайджанской музыке. -Баку, Нурлан, 2006.
2. Алкон Е.М. Классификация ладовых архетипов и современные проблемы музыкального образования. «Музыкальное искусство и образование» , 2019, № 2, с. 77-95.
3. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. -Баку, Язычы, 1985, 3-е издание.
4. Квитка К. Избранные труды в двух томах. Том 1. М., Сов. композитор, 1971.



Арзу Азимова
Доктор искусствоведения,
профессор кафедры «Теории музыки»
Государственной консерватории Узбекистана

РАВНОЧЛЕННАЯ ПАРНОСТЬ КАК ПЕРВИЧНЫЙ ПРИЕМ ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ

Говоря о музыке не только очень отдаленного прошлого, но ближайших столетий, мы можем только апеллировать к косвенным данным – теоретическим положениям трактатов, описаниям инструментов, поэзии и так далее. Но о живом ее звучании сказать что-то определенное не представляется возможным. Значит ли это, что взгляд на музыку «в прошлом» принципиально невозможен. Нам представляется вполне плодотворной попытка реконструкции, если не самого звучания, то некоторых базовых конструктивных закономерностей формирования мелодического высказывания, отталкиваясь от соображения, что развитие музыкального языка, как и всякого системного явления, протекало в определенном русле и по определенным законам. И еще, ничто, найденное в процессе эволюции, не было отброшено и продолжает, в том или ином виде, функционировать в системе. А это значит, что дошедший до нас музыкальный язык является носителем неких очень древних констант и универсальных закономерностей.

В своем выступлении хотелось бы привлечь внимание к одной такой закономерности, которая, как представляется, является одной из первичных в структуре музыкального языка. Установление ее связано с формированием того пласта художественное творчества, который порывает с ритуальным мировосприятием. Имеется в виду круг неприуроченных песенных жанров, которые также называются лирическими. Особенности бытования лирических жанров, то есть независимость от места и времени исполнения, тех или иных способов действия приводит к усилению значимости эстетических посылов и соответственно, усилению значимости собственно музыкального текста.

Последнее особенно четко проявляется в факте осознания Времени как базового музыкального качества. Время становится основным

координатором отношений элементов в музыкальном тексте, о чём свидетельствует упорядоченность временных отношений.

Связанная с формированием лирических жанров это кардинальная, точнее революционная перестройка музыкального языка, прежде всего проявилась в формообразовании. И именно здесь установились те первичные приемы организации течения музыкального времени, которые в процессе дальнейшего развития трансформировались, обогащались, но не теряли своих сущностных качеств.

К такого рода приемам мы относим принцип *равночленной парности.* Он является базовым структурным приемом, организующим мелодическую формулу, выявлен он был при изучении наиболее простых лирических узбекских, каракалпакских, уйгурских песен. Можно говорить о трех разновидностях реализации парного принципа – контрастный (АВ), дополнительный (АА1), точно повторенный (АА).

Не буду подробно останавливаться на описании данных моделей, но хотелось бы попытаться выстроить условную историческую последовательность формирования указанных видов парных формул.

Если исходить из положения, что основным в поступательном развитии музыкального языка было направление, связанное с поисками путей организации все большего временного объема (означающего становление имманентных законов организации музыкального текста), то можно гипотетически выстроить историческую последовательность формирования парных формул — АВ, АА1, АА.

Оппозиционный тип отношений — АВ — ведет свое происхождение от принципа соположения двух различных самостоятельных мелодических формул. В новых языковых условиях он (принцип) введен во временные рамки и обогащен мелодическими приемами связи. Привлечение этих связей обусловлено изменением статуса формулы, которая предстает не только как элемент текста, но и как единица системы. Однако уровень целостности данной формулы невысок, так как связь между компонентами слаба и достигается чисто внешними приемами — единый масштаб, мелодическая связка, то есть сохраняется автономность составляющих формулу единиц. Если исходить из соображения, что «эволюция динамического целого происходит, как правило, в направлении увеличения связности» [1, 34], то можно отнести оппозиционный тип отношений к исторически наиболее ранним.

Отношения АА1 также имеют архаические корни, и здесь, видимо, исходным был прием импровизационного повторения одной мелодической формулы. Новый языковой контекст (лирика) обусловил полное

перерождение этого принципа: формируется целостная единица, в пределах которой функционируют два, масштабно равных, соотносящихся как варианты, компонента; установление между ними функциональных отношений, уравновешенность, а также «баланс сходства и различия» создают более оптимальные условия для объединения. Перечисленные отличительные свойства парной формулы АА1 — свидетельство функционирования единицы в системе более высокого уровня детерминированности и, соответственно — сравнительно более позднего происхождения.

Парную формулу АА можно считать дальнейшей модификацией модели АА1, порожденной усилением внутрисистемных связей, обусловивших «привязанность» формулы АА к определенному месту и функционированию в определенной связке. Подобная детерминированность системных отношений характеризует следующие этапы развития музыкального языка.

Предложенная историческая последовательность становления типов парных формул находит неожиданное подтверждение в выводах Е. А. Гуревича, к которым он пришел, отталкиваясь от семантической классификации парных формул в эддической поэзии: «Если обратиться к сопоставлению понятий, выраженных формулами оппозиционными и формулами дополнительными, то нельзя не заметить, что они отражают различные пласты сознания: первые — категории мировоззренческие (мифологические и связанные со строением рода и мира), неподвижные и первоначальные, вторые — категории поведенческие, динамичные в основе своей, изменяющиеся, отражающие непосредственно или подразумевающие героическое и бытовое поведение человека... Устойчивость и неизменность противопоставлений, нашедших свое выражение в оппозиционном типе формул, вполне могут служить залогом архаичности и самих формул этого типа, в то время как неустойчивость сочетания понятий внутри дополнительного типа формул... свидетельствует против этого» [2, 66- 67].

Выше, в описании парной формулы, основной акцент был сделан на формальных характеристиках. Однако формула (как и всякий элемент художественного высказывания) — это, прежде всего, смыслообразующее явление. Исследуя этот аспект парной формулы, заметим, что обращение к поэтическому тексту здесь мало продуктивно, так как такое фундаментальное качество фольклора, как контаминация, делает содержательную связь вербального и музыкального текстов весьма опосредованной.

Представляется, что приблизиться к решению вопроса можно, исходя из следующих соображений. Любой логический феномен, в данном случае —

структурная модель, является порождением мира традиционных представлений. Парная формула — своеобразная константа, отражающая некие глубинные канонические значения. Каков конкретно этот смысл, или, точнее — к каким узлам традиционного содержания «взывает» тот или иной вид парной формулы, невозможно определить, опираясь только на музыкальный текст. Но, вот что пишет Е. А. Гуревич относительно парной формулы эддической поэзии: «Формулы, организованные по способу оппозиции, содержат следующие семантические подгруппы: природные стихии, мифологические существа, противопоставление полов и внутриродовые оппозиции, пространственные и временные противопоставления, цвета... Формулы же, связанные отношениями дополнительности, распадаются на три основные семантические группы: героическую, бытовую и воплощающую житейскую мудрость» [2,65-66]. Подобное «прочтение» и мелодической парной формулы возможно и представляется достаточно обоснованным. Но, одновременно, это вызывает немало вопросов более общего плана и в частности такой: может ли, в принципе, музыкальная формула (активно функционируя и в современном музыкальном языке) действительно быть аккумулятором значений, имевших очень дальний исторический адрес? Ведь, в отличии от формул приуроченного пласта творчества, здесь отсутствует непосредственная связь с определенным ритуалом, подразумевающим изначальную общность содержательной и формальной сторон. Способна ли формула удержать все напластования смыслов, можно ли говорить о содержательной памяти формулы? Эти вопросы по отношению к музыкальной формуле еще не ставились и не решались, но по отношению к слову, которое трактуется как одно из проявлений формульности, есть вполне сложившиеся представления: «... душу слова невозможно исчерпать хотя бы приблизительно. Она есть все то, что осадилось с течением веков на внешней форме, хотя и не оставляя вещественных или иных извне учитываемых следов... но: «... можно сделать вывод о возможности наличия в смысловой структуре слова некоторого измерения (хотя бы потенциального), соотнесенного с «историческим», т.е. с этимологией этого слова ... всегда нужно иметь в виду эту потенциальную часть, которая в некоторых предельных ситуациях может вступать в полноправную и — более того — определяющую все основные смыслы игру» [3,355].

Думается, что в музыкальном языке, сегменты которого не несут конкретной смысловой информации, так называемая «потенциальная часть» играет значительно большую роль. А в музыкальном фольклоре, опирающимся на значение в «свернутом» виде, сохраняются и

содержательные напластования, малая часть которых поддается расшифровке, доступна описанию, а большая — удерживается памятью человечества, в основном — бессознательно, интуитивно, иногда же — более реально, связываясь с конкретными жизненными явлениями, но влюбом случае — порождая эмоциональные переживания большей или меньшей силы.

В заключение хотелось бы сказать, что исследование узбекских, каракалпакских и уйгурских лирических песенных жанров, дает основание считать, что выявленные модели равночленных парных формул, могут трактоваться в качестве некой общетюркской формообразовательной универсалии. Более того, вполне возможно, что описанные модели имеют гораздо больший ареал функционирования. Решение этого вопроса – дело будущего.

Использованная литература

1. Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов.- Л.: ИЛГУ, 1974.- 254 с.
2. Гуревич Е. А. Парная формула в эддической поэзии. Опыт анализа. //Художественный язык Средневековья.- М.: Наука, 1982. – 84 с.
3. Флоренский П. А. Строение слова. //Контекст-72. -М.: Наука, 1973. – 423 с .



Шахида Бердиханова

PhD, старший преподаватель кафедры
«Истории и теории узбекского макома»
Института узбекского национального
музыкального искусства им. Ю.Раджаби

К НЕКОТОРЫМ ВОПРОСАМ ИЗУЧЕНИЯ КАРАКАЛПАКСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ

В современном мире особое значение придается вопросам возрождения, сохранения и пропаганды национальных традиций, среди которых большое внимание уделяется музыкальному наследию. В этой связи, вопросы исследования музыкальной науки, а именно, музыкальной культуры Центральной Азии, духовного наследия традиционного музыкального искусства становится сегодня особенно актуальным.

Каракалпакская традиционная музыка, его музыкально теоретические особенности представляют собой одну из малоизученных направлении, требующих специального научного исследования в области теоретического музыковедения.

Каракалпакская традиционная музыка характеризуется прежде всего народным вокальным, инструментальным и эпическим наследием среди которых эпос является одним из ведущих жанров.

История возникновения эпоса в целом, уходит в глубокую древность, о котором свидетельствуют сохранившиеся исторические памятники древнетюркских племен. Здесь веками, а подчас тысячелетиями в устной форме сохранились легенды и предания, передававшиеся от поколения к поколению, от народа к народу. По мнению исследователей, первые письменные истоки формирования эпоса сводятся к орхоно-енисейским надписям, датирующимся VIII-XII вв. Данные памятники содержат небольшие тексты на надгробных камнях, в которых зафиксированы исторические сведения о правителях Восточнотюркского каганата. Важным источником, отражающим эстетические представления древнетюркской литературы и эпоса в том числе, является «Диван лугат ат-турк» («Собрание тюркских наречий») Махмуда Кашгарий написанный в 1073 г. Наряду с лексикографическими комментариями в данный словарь, включены образцы устного народного творчества и письменной поэзии, где также содержатся отрывки из героического эпоса [2].

Первые шаги в изучении и записи устного эпического творчества были сделаны в XIX веке, такими учеными, как Армин (Герман) Вамбери, Чокан Валиханов, Абубакир Ахмеджанович Диваев, Василий Васильевич Радлов, заложившими базу для последующих исследований эпоса в XX столетии.

Произведения устного народного творчества создаются и хранятся благодаря искусству народных сказителей – его творцов и исполнителей, сочетающих в себе актёра, рассказчика, певца и поэта. Следует отметить, что в отличие от других народов центральноазиатского региона, в каракалпакском эпическом наследии исторически сложились две исполнительские традиции дастанного творчества – *бахсы* и *жырау*, которые сохраняются и в настоящее время. Необходимо подчеркнуть, что бахсы и жырау, являются ведущим направлением творческой деятельности каракалпаков, олицетворяющих специфику музыкального языка каракалпакского эпоса. *Бахсы* исполняют в основном дастаны лирического содержания, а *жырау* – героического.

Первые сведения о творчестве народных исполнителей были представлены в трудах филологов-фольклористов. Как отмечает И.Сагитов: «Каракалпакский народ, вынужденный не раз покидать родные места и искать лучшей жизни на новых землях, в своем эпосе отразил бурные и трагические события своей многовековой истории» [3,41].

Особенностью исполнительской манеры жырау является пение «горловым» (внутренним закрытым) голосом, который под аккомпанемент кобыза создает необычайную завораживающую слушателя атмосферу.Жырау используют мелодии не только как внешнее обрамление, они являются неотъемлемым элементом сказительского искусства, служившим для раскрытия каждого образа и действия.

Анализ напевов каракалпакских героических дастанов, убедились в том, что названия напевов носят достаточно условный характер, то есть один и тот же напев с аналогичным наименованием может иметь различную трактовку, как в плане текстового содержания, так и музыкальной организации. Данное положение, зависит от множества факторов, а именно от эпохи и времени проживания жырау, школы, взаимовлияний исполнительских традиции сопредельных культур, а также поздней фиксацией самого музыкального наследия. Как известно, каракалпаки вели кочевой образ жизни, и в определенный период подразделялись на верхних и нижних каракалпаков, что оказало влияние на творчество народных исполнителей. Н.Давкараев в своем исследовании «Очерки истории каракалпакской литературы» приводит ценнейшие сведения о представителях верхних и нижних исполнительских школ. По мнению

автора, к основателям верхних каракалпаков относится школа Жиен жырау Тарагай и его последователей, репертуар и техника которых взаимосвязан с узбекской булунгурской школой исполнительства. Истоки традиции исполнителей нижних каракалпаков восходит к школе Соппаслы Сыпра жырау, в их творчестве прослеживается взаимовлияние с хорезмским, туркменским и казахским эпическим наследием [2,102].

Изучая каракалпакское эпическое наследие, определили, что имеется лишь небольшое количество аудио и нотных записей дастанов, которые, несомненно, вызвали определённые сложности при изучении музыкального языка дастанов. Кроме того, значительная часть записей дастанов и в целом образцов каракалпакского устного народного творчества в основном проводилась в период 30-80-х годов XX столетия.

Следует отметить, что имеются достаточно полные записи текстов дастанов и проделана значительная работа филологами-фольклористами по изучению художественного, поэтического содержания эпоса, но при этом музыкальная составляющая оставалась вне поля зрения исследователей. Причиной тому, на наш взгляд, является недооценка музыкального творчества народных исполнителей бахсы и жырау, а также отсутствие специалистов музыковедов. Данная ситуация оказала негативное влияние на судьбу эпоса, многие напевы в целостном виде не дошли до нас или же трансформировались, а магнитные записи стали непригодными для применения, значительная же их часть была утеряна. В связи, с которым возникли ряд проблем, требующих изучения, а именно:

В исследованиях каракапакских ученых отсутствует полноценная картина о жанровом составе каракалпакского эпоса, что требует своего дальнейшего изучения;

Отсутствие сведений о периодизации, специфике и содержании дастанов, что свидетельствует о необходимости создания и обоснования источниковой базы по данной области;

Отсутствие учебной литературы, освещающей историко-теоретические вопросы традиционной каракалпакской музыки;

На наш взгляд, решение вышеизложенных проблем, важны для дальнейшего осмысления всех форм проявления музыкального языка, фундаментом которого является устная традиционная музыка, богатейшее культурное наследие каракалпакского народа [4,43].

Использованная литература

1. Адамбаева Т. Қарақалпақ совет музыкасы тарийхынан. -Нөкис: Қарақалпақстан, 1985. – С.176.

2. Дәўқараев Н. Шығармаларының толық жыйнағы. Т. 2. -Нөкис: Қарақалпақстан, 1977. – С.355.
3. Бердиханова Ш.Н. Метроритмические основы каракалпакских дастанов. Рукопись дисс…док..иск…(PhD) -Т., 2022
4. Бердиханова Ш.Н. Метроритмические основы каракалпакских дастанов. Автореферат дисс…док..иск…(PhD). -Т., 2022



Айгуль Байбек

Кандидат искусствоведения,

доцент Казахского национального

университета искусств

КУРС ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО: ИНТЕГРАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР ВОСТОКА И ЗАПАДА

На сегодня, **интеграция традиций устных и письменных культур Востока и Запада в курсе Этносольфеджио** является наиболее оптимальным способом обучения традиционных музыкантов, способных гибко реагировать на изменения культурного контекста и новые слушательские потребности. Поскольку, сегодня в современных музыкальных учебных заведениях всё более актуальным становится формирование *синтетического музыканта нового типа,* который может нести базовые ценности казахской традиционной музыкальной культуры. Кроме того, пользуясь возможностями, привнесёнными знанием нотной грамоты и классической европейской музыки, он должен адаптироваться в различных новых направлениях культурной деятельности, обусловленных развитием современного общества. Это непросто, так как в современной культуре идёт активное взаимодействие различных музыкально-стилевых систем и функций музыкантов. Традиционная музыка всё чаще включается в произведения композиторов европейской традиции, нередки совместные музицирования джазовых, поп и традиционных музыкантов. Становятся всё более популярными совместные музицирования традиционных исполнителей разных национальных традиций. И эти тенденции приобретают глобальный характер.

В системе обучения традиционных музыкантов профилирующий курс Этносольфеджио, основанный на материале традиционной инструментальной и песенной культуры, интегрирует традиции устных и письменных музыкальных культур Востока и Запада. Таким образом, в курсе через связь культурологических, теоретических и практических аспектов, через использование различных ***как устных, так и письменных форм работы*** происходит не только усвоение казахского традиционного музыкального языка, но и, прежде всего, формируется база для осмысления

исторического развития традиционной казахской музыки, её роли в современных культурных контекстах и понимания необходимости её сохранения и дальнейшего развития [1, 49].

Задачи Этносольфеджио – это освоение традиционного музыкального языка локальных и индивидуально-стилевых систем традиционной сочинений. Понимание закономерностей строения казахской музыкальной речи, определённого локального стиля является основой исполнительской деятельности: деятельности по воссозданию в звучании неповторимого художественного мира как инструментальной, так песенной культур, их открытия и донесения до слушателя их глубинных смыслов, не лежащих на поверхности пластов. Это требует *развития креативности музыканта, актуализации тех ценностных качеств традиционной музыки, которые связаны с ее исконно устной природой, её коммуникативной направленностью.*

Все формы работы в курсе Этносольфеджио опираются на использование комплекса музыкально-теоретических и практических знаний, полученных непосредственно в Этносольфеджио и других музыкально-исторических и теоретических курсах.

Методическими доминантами курса Этносольфеджио являются формы работы, свойственные *традиционному музыкальному мышлению Восточных культур*:

Устность. Устные формы работы воспроизводят традиционную систему обучения и обеспечивают активизацию мышления, памяти и слуха.

Импровизационность. Творческий метод, призванный развивать и демонстрировать степень овладения закономерностями песенного музыкально-поэтического мышления и языка, в идеале воспитывающий певцов, способных творчески развивать песенную культуру в современных условиях.

Творческое общение. Включение традиционных форм песенно-поэтического (таких как *жар-жар, қара өлең, қайым өлең и айтыс*), так и инструментального общения (тартыс – инструментальное состязание) осуществляемое в игровых формах, активизирует усвоение материала, даёт возможность реализации творческого начала.

Таким образом, одной из первостепенных задач курса Этносольфеджио является формирование навыков устного восприятия, особенно у домбристов, так как обучение по специальности у них полностью построено на нотном обучении. У певцов формирование навыков устного восприятия связано с тем, что песня выступает как продукт синкретического творчества.

В числе устных форм работы, связанных с привычной системой восприятия традиционных песен является *устный музыкальный диктант,* так как именно устная фиксация, кровно связанная с вековой традицией устного музицирования отражает традиционный метод усовершенствование слуха и памяти. Эта форма работы, сопровождающая стилистическим анализом, прививает студентам – умение давать эстетическую оценку услышанной песни и кюя.

Введение в Этносольфеджио системы *творческих форм работ* обусловлено рядом приоритетных задач, поставленных перед системой образования в целом. Это – воспитание креативной личности, раскрепощение и развитие творческого потенциала учащегося для эффективной общественно-профессиональной деятельности музыканта в самых различных сферах.

Таким образом, курс Этносольфеджио, проецирующий собой модель традиционного исполнительства ориентирован на восстановление специфики слуха музыкантов устной традиции, способствует освоению импровизационных навыков и активизации творческих способностей. Владение техникой импровизации необходимо для музыкантов, поскольку: 1) импровизация служит специфической формой существования народного творчества; 2) по тому, как народный исполнитель владел искусством импровизации, судили о его таланте и мастерстве. Освоение импровизаторских навыков и активизация творческих способностей способствует в первую очередь осмыслению студентами исполняемых ими сочинений, а также служит толчком для индивидуального творчества. В целом, различные формы работы над импровизацией-сочинением в курсе Этносольфеджио формируют в студентах понимание индивидуального стиля народных композиторов-классиков и предоставляют возможность реализовывать через свой опыт сочинительства взаимосвязь импровизаторского и исполнительского творчества. Ведь Создание индивидуальных «оригинальных» музыкальных сочинений (песен и кюев), ориентированных на лучшие композиционные шедевры классических сочинений, может быть *реализовано только в тесном соприкосновении с предшествующим опытом – традицией.*

Вместе с тем, большое место в Этносольфеджио занимают ***формы письменной работы, связанных с традициями письменных культур Запада.***

С самого начала курса идёт последовательное формирование навыков письменной фиксации музыки. Вначале – это небольшие фрагменты, далее – более крупные части произведений, к концу курса формируется осознанное,

аналитическое восприятие музыкального текста, что позволяет студентам быстро и качественно фиксировать его в нотной записи.

Так, например, в первые десятилетия развития современной системы музыкального образования в Казахстане (40-60-е годы XX века) учебный репертуар выпускников консерватории, следовательно, и концертный репертуар солистов был довольно ограничен. Для домбристов, закончивших консерваторию в те годы, нотировка кюев была большой проблемой. Мало кто из них овладевали этим искусством поэтому нотировщики кюев среди домбристов были большой редкостью. Это объясняется тем, что студенты, обучаясь Сольфеджио по унифицированной всесоюзной программе, основанной на европейской музыке, не получали опыта нотировки домбровой музыки. Так как программа строилась на изучении закономерностей (грамматики) европейской музыки, звучащей на фортепиано, и не формировала навыки аналитического слышания традиционной казахской музыки и, следовательно, её письменной фиксации [2, 431].

В 1970-е годы происходит постепенное расширение репертуара, в настоящее время в обучении представлен репертуар практически всех основных домбровых школ. Это стало возможным благодаря массовому появлению новых сборников кюев, составителями которых в основном стало поколение домбристов, обучавшихся в Алматинской консерватории в 70-80-е годы. Современные домбристы, прошедшие курс Этносольфеджио, приобретают важные навыки и умения, в частности умение быстро и точно сделать нотную запись традиционного устного кюя. Всё это активно повлияло на расширение традиционного репертуара не только в учебном процессе, но и обогащение концертных программ. В последнее десятилетие деятельность музыкантов по нотированию традиционной музыки активизируется за счёт появления песенных сборников.

Также надо отметить, что наряду с получением профессионально-исполнительских навыков и познанием законов импровизации, перед студентами ставится задача обретения навыков расшифровки исполняемых образцов, т.е. нотирование своего собственного репертуара – кюев и песен. Особенно расшифровки вокальных жанров – песен и *терме, толғау* (малых эпических жанров) выполняются с инструментальным сопровождением, которые могут осуществлять только сами исполнители.

Среди форм работы, связанных с письменной традицией, большое место занимает транспонирование песен на домбровый строй, а также реконструкция песен. Речь идёт о записях песен первоначального периода их собирания, когда отсутствовала звукозаписывающая техника (первые

нотировки А.Затаевича, затем Б.Ерзаковича, А.Жубанова и др.), или собиратель, не зная казахского языка, не имел возможности пользоваться помощью переводчика (А.Затаевич) [3].

Объективно признавая эти записи бесценными, в то же время необходимо признать, что они требуют определённого к себе подхода. Музыковеды для своих теоретико-аналитических исследований давно производят их реконструкцию, воссоздавая в той степени, в которой это возможно, их полноценный облик [4].

Навыки аналитического подхода к песне, приобретаемые как на основе устного восприятия песни, так и на основе анализа нотного текста, позволяют студентам в курсе Этносольфеджио редактировать и реконструировать ранее изданные нотировки песен, чтобы в дальнейшем ввести их в свой репертуар.

Расширение своего концертного репертуара требует также освоения навыков транспонирования. Сборники песен, применяемые на уроке Этносольфеджио, многочисленны. Большинство из них содержат записи, фиксирующие точную физическую высоту звучания. Это многочисленные сборники музыковедов по фольклору и устно-профессиональной песенной культуры, применяемые в курсе Этносольфеджио (сборники Т. Бекхожиной, А. Темирбековой, Б. Ерзаковича, З. Коспакова, К. Жузбасова и др.). Вместе с тем, в современной этномузыковедческой практике стали преобладать сборники, где песни нотированы в релятивной системе, которые в большинстве своем выполнены самими исполнителями (сборники Б. Муптекеева, Б. Бабижан, Т. Токжан и М. Абугазы и многих других). Не следует забывать и о том, что записи домбровой музыки ещё со времён А.Жубанова произведены в релятивной системе, в домбровом строе *ре-соль*. Это было обусловлено задачами оркестрового музицирования. Поэтому для того, чтобы исполнять песни в сопровождении домбры, студентам необходимо освоить транспонирование, чтобы свободно переводить образцы песен, записанных во всех 24-х тональностях темперированной системы в систему релятивной записи.

Транспонирование как одна из форм работы даёт возможность студентам пополнить репертуар редкими фольклорными и устно-профессиональными образцами, изданными в сборниках. Внедрение такой формы работы, как транспонирование песен в домбровый строй, занимающей особое место в рамках курса Этносольфеджио, так же, как и реконструкция, может способствовать возрождению в концертной практике редких и уникальных песен, записанных видными музыковедами

(классическое письмо) ещё в советский период, однако оставшихся на долгое время лежать «мёртвым» грузом.

Таким образом, сегодня курс Этносольфеджио для народных певцов, *интегрирующий устные и письменные формы работы Востока и Запада*, складывается из следующих навыков:

1) знание основных фольклорных и профессиональных стилей традиционной песни, и исполнение традиционных песен различных стилей в современной концертной практике;

2) владение навыками аналитического мышления в категориях современного этномузыкознания, предполагающее владение терминологией европейской и казахской традиционной теории музыки и теории стихосложения;

3) владение навыками обрядово-организационной деятельности народных музыкантов (организация тоев и различных общественных мероприятий, импровизация стихов и песен «на случай», создание аранжировок песен, навыки тамады);

4) умение анализировать вербальный текст песен и знание контекста исполнения песен различных жанров;

5) умение импровизировать и создать (сочинить) новую песню в традиционном стиле;

6) знание нот для самостоятельного разучивания и возрождения новых песен;

7) умение фиксировать песни в нотах, реконструировать неполные записи, сделанные в ранний период собирания.

Курс Этносольфеджио как система обучения, интегрирующая традиции устных и письменных музыкальных культур Востока и Запада служит целям дальнейшего сохранения и развития традиционной музыкальной культуры. Формирование и воспитание же нового типа синтетического музыканта и принципиальная позиция в оценке этих вопросов поможет будущим исполнителям выработке ценностных установок и противостоять невольному втягиванию традиционных музыкантов в негативные процессы глобализации, с её «попсовизацией» наследия через СМИ, и готовности участвовать в позитивных глобализационных процессах – изучать музыку родственных устно-профессиональных культур, пропагандировать казахскую классическую традиционную музыку в мире.

Музыканты, освоившие курс Этносольфеджио, помимо исполнительской и преподавательской деятельности, способны реализовать себя в следующих видах деятельности:

1) исполнение традиционных песен различных стилей в современной концертной практике; расширение исполнительского репертуара на основе знания нот и навыков для самостоятельного разучивания и возрождения новых песен;

2) создание этнографических сборников на основе владения навыками аналитического мышления в категориях современного этномузыкознания, умения фиксировать песни в нотах, реконструировать неполные записи, сделанные в ранний период собирания и владения терминологией европейской и казахской традиционной теории музыки и теории стихосложения;

3) организация концертов, праздников, тоев, различных мероприятий, создание новых песен «на случай», импровизация в ситуации на основе знания контекста исполнения песен различных жанров, овладения навыками музыкально-речевой импровизации и общения.

Разработанная система обучения народных исполнителей в курсе Этносольфеджио, интегрирующая традиции устных и письменных музыкальных культур Востока и Запада в первую очередь должна аккумулировать не только практические, теоретические и исторические знания устной традиционной культуры, но и учитывать постановку проблемы, которая связана с письменной традицией. Необходимо формировать не только музыканта, воспроизводящего музыкальные тексты прошлого, но музыканта, понимающего внутренние закономерности развития традиционного искусства в современных условиях, способного творчески его развивать.

Использованная литература

1. Байбек А. Трансляция песенной традиции в современном обучении профессиональных музыкантов (курс Этносольфеджио). Учебное пособие. Алматы: «Асыл кітап», 2020. – 268 с.
2. Аманов Б., Мухамбетова А., Омарова Г., Раимбергенова С., Утегалиева С. Программа этносольфеджио для студентов народного факультета // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век: сборник научных и научно-популярных статей. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. – С. 429-451.
3. Затаевич А. 500 казахских песен кюев. – Алматы, 2007. – 1136 с. 159.
4. Кузбакова Г. О реконструкции обрядовых песен в записи А.Затаевича // Известия Минестерства науки – АН РК. Серия филологическая. – Алматы, 1996. – № 2. – С. 62-65.



Гюльзар Махмудова

Заслуженный учитель Азербайджана,

доктор искусствоведения, профессор

Бакинской музыкальной Академии

им. Узеира Гадижбейли

КОНЦЕПЦИЯ МНОГОГОЛОСИЯ В ВОСТОЧНОЙ МУЗЫКЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX ВЕКА

Восточная музыка устной традиции – это вечная неиссякаемая «сокровищница тайн» для современного музыкознания, которое уделяет серьезное внимание изучению традиционного музыкального искусства Востока.

Как известно, еще со второй половины XX столетия среди проблем теоретического музыкознания задачи, связанные с наблюдением приемов многоголосного изложения, всегда представляли значительный и серьезный интерес. Поскольку средства многоголосного выражения, как правило, оказывались одним из действенных, результативных и интенсивных факторов «обнаружения» художественного содержания.

Более того, насущность и научная необходимость исследования концепции многоголосия в период второй половины прошлого века были усилены еще и тем фактом, что применительно к искусству восточных устных музыкальных традиций вопрос этот, к сожалению, оставался недостаточно изученным, а постановка его представлялась некоторым образом непривычной, если не сказать подчас даже и остро дискуссионной.

Последнее, на наш взгляд, имело ряд причин, которые сводились к недостаточной разработке подобных теоретических проблем в истории музыкальной науки. Как хорошо известно, многоголосие представлялось как комплексно-вертикальный склад, комплексно-вертикальный "срез" тематизма, все же остальное расценивалось как унисонная, одноголосная или монодическая характеристика.

Закономерно, что подобные исследовательские подходы естественно привели к укреплению в научно-теоретическом обиходе стереотипных представлений о музыке восточных национальных устных традиций лишь как о явлении сугубо монодическом, одноголосном.

Однако анализ практических образцов музыки устной традиции восточных народов вскрывает в них в полной мере убедительные и красноречивые факты многоголосных проявлений. Поэтому не случайно, что спорность и даже правомочность прежних, заметим сразу, устаревших подходов к концепции восточных традиционных музыкальных культур как к категории однозначно и принципиально одноголосной, со временем оказались справедливо несостоятельными и закономерно подлежали качественному пересмотру.

В этом смысле чрезвычайно интересным и знаменательным оказывается то, что изложенные проблемы еще в самом начале XX века, в период становления современной композиторской школы и музыкальной науки в Азербайджане кардинально занимали творческое воображение и научную мысль классиков и выдающихся деятелей национального музыкального искусства. Так, Узеир Гаджибеков, впервые выводя азербайджанское музыкальное искусство на путь композиторского творчества, параллельно решал и ряд музыкально-эстетических, музыкально-научных, просветительских, общественных и пр. задач, обусловленных не только спецификой индивидуально-композиторского порядка. Выпавшие на жизненно-творческую долю Художника судьбоносный знак и миссия первого азербайджанского композитора-классика, основоположника азербайджанской композиторской школы ставили перед ним цели и более глобальные, общезначимые, сопряженные с органикой собственно национального композиторского творчества как такового. Среди подобных вопросов задачи, связанные, к примеру, с формированием приемов многоголосия, представляются нам очень актуальными и значительными. Значимость эта еще более усиливается, если вспомнить, что долгие годы азербайджанская музыка устной традиции принималась и оценивалась лишь как одноголосная. В этой связи становится понятным тот факт, что проблема "организации" многоголосия, являющаяся одной из важнейших в музыкальном искусстве, имела для Узеира Гаджибекова принципиальное значение и постоянно занимала научную мысль и художественное воображение азербайджанского композитора.

«Вопросы естественной, органической связи приемов многоголосного полифонического изложения с условиями стилевых особенностей азербайджанской музыки, рождение отсюда яркого живого полифонического языка национального музыкального искусства, теоретическое обоснование называемой задачи всегда волновали ум и творческое воображение Узеира Гаджибекова» [2; 127]. Так, уже в период написания своего фундаментального научного труда «Основы азербайджанской народной

музыки» Узеир Гаджибеков отводит этому вопросу лаконичный, но емкий по содержательности, плодотворный, перспективный в своей научной значимости раздел, названный автором следующим образом: «Проблема многоголосия в азербайджанской музыке».

Ознакомление читателя с содержанием названного раздела приводит к заключению о том, что Узеир Гаджибеков на основании многолетней, глубокой и масштабной изыскательской работы приходит к закономерному выводу. Последний заключен в том, что именно азербайджанские лады, их стройная система, а также законы образования осмысленной мелодии являются прекрасным фундаментом «в деле построения» крупных многоголосных форм и никаким образом не препятствуют введению многоголосия.

Завершив свою книгу «Основы азербайджанской народной музыки», он продолжал глубоко размышлять над проблемой многоголосия в азербайджанской музыке устной традиции – проблемой, кстати, вообще активно занимавшей умы представителей национальной композиторской школы того периода (Муслим Магомаев, Зульфугар Гаджибеков и др.). Называемые проблемы часто выносились Узеиром Гаджибековым в тематические заявки его дискуссионно-публицистических выступлений, ставились и освещались на многих страницах теоретических исследований и, наконец, нашли свое реальное воплощение в музыкальном творчестве самого композитора. Более того, этой проблеме Узеир Гаджибеков предполагал посвятить специальный труд, который собирался представить вниманию общественности республики в конце 40-х гг. Однако столь благородному и монументальному замыслу, к трагическому сожалению, не суждено было осуществиться... [2; 39].

Несмотря на это, начатый Узеиром Гаджибековым еще в первой трети XX столетия аспект научного осмысления и толкования музыки устной традиции Азербайджана, а шире, народов Востока, еще и как явления с сильным, ярким, но в то же время и универсальным многоголосно-интонационным потенциалом в процессуальном развитии всеобщей теоретической науки, со временем получил все большее развитие, утвердительность и апробированность. Ставшая буквально хрестоматийной важная идея Узеира Гаджибекова о «стройной системе азербайджанских ладов и строгих законах образования осмысленной мелодии, не только не препятствующих введению многоголосия, а наоборот, представляющих собой крепкий фундамент дня строительства крупных многоголосных форм, основанных не на мертвых (похороненных Маттесоном) гаммах, а на живых и жизнеспособных ладах азербайджанской народной музыки» [5; 45]

оказалась поистине объективным исследовательским «кредо» в изучении многоголосной специфики музыки устной традиции Азербайджана.

В свое время идея эта была поддержана и другим талантливым представителем азербайджанской композиторской школы – Кара Караевым, который не раз убежденно высказывался в поддержку "концепции" азербайджанского многоголосия [1; 184] и, кстати, выдвинул и сформулировал эту идею в выразительное и поэтически-емкое определение. Кара Караев, действенно ратуя за поиск новых творческих ресурсов, глубинных подходов к изучению и освоению азербайджанского национального музыкального искусства, акцентировал и потенциальные возможности азербайджанской народной музыки к многоголосию.

В последующем свой значительный вклад на путях научного переосмысления исследовательской концепции о многоголосии в музыке устной традиции народов Востока, безусловно, внесли проведенные в разное время нынешнего столетия сбор, запись, детальное изучение и целеустремленный анализ произведений восточного традиционного музыкального творчества и, в частности, азербайджанского.

Более того, достаточно широко представленные в последние десятилетия прошлого столетия теории знаково-семантического и функционального анализа совершенно закономерно расширяли рамки понимания и осмысления многих явлений в музыкальном творчестве. Справедливо подвергся пересмотру целый ряд привычных научных представлений о тех или иных музыкальных аспектах творчества, что позволило иначе взглянуть, а иной раз и более адекватно оценить их содержательно-эстетические и интонационно-формообразующие возможности. Добавим, что к разряду подобных явлений в восточном традиционном музыкальном искусстве относится и концепция многоголосия. Отсюда понятен тот безоговорочный и успешный ввод в научный обиход соответствующего ракурса толкования и понимания концепции многоголосия, связанной с восточной традиционной музыкой, и уверенная апробация подобных научно-методических позиций в среде международной музыкально-научной общественности.

Свою весомую и достойную лепту в разработку названной проблемы привнесла неоднократная работа впечатляющих по своему размаху известных Международных Конгрессов и Симпозиумов [4,10,11], посвященных музыкальной культуре народов Востока, дискуссионная трибуна которых отражала непростую, а порою даже и остро напряженную борьбу мнений в указанном направлении. В этой связи, заслуженно отмечая деятельность ученых-музыкантов Ближнего и Дальнего зарубежья – Москвы,

Ленинграда (ныне Санкт-Петербурга), Польши, США, Франции, Германии, Ирана, Турции и др., столь много творческих сил и энергии отдавших изучению названной проблемы, хотелось бы особенно подчеркнуть приоритетную роль и упорную, настойчивую и последовательную работу представителей музыкальной науки республик Средней Азии, Азербайджана, Татарстана, Башкирии.

Таким образом, вопросы изучения концепции многоголосия в восточной музыке устной традиции представлялись особенно актуальными и существенными, поскольку, как известно, восточная традиционная музыка располагает исключительно самобытными, острохарактерными и, главное, индивидуальными свойствами многоголосного изложения. Об этом достаточно убедительно говорят соответствующие исследования теоретического музыкознания, носившие в последние десятилетия XX века систематический и стабильный характер. Т.е. положения о многоголосных особенностях в музыке устной традиции Востока получают довольно прочное утверждение на страницах теоретических трудов музыковедов, обращенных к тем или иным проблемам изучения национальной традиционной музыки. Особенно подчеркнем тот факт, что многое в этой области к концу XX столетия было уже достаточно апробировано в музыкально-научном мире, получило признание и, что особенно важно, со временем находило все большее плодотворное развитие и подтверждение.

Между тем, еще в 60-70-е годы прошлого века вопрос о многоголосных проявлениях в музыке устной традиции Востока представлялся более чем дискуссионным. Так, в частности, в материалах Ташкентской Межреспубликанской научно-теоретической конференции 1975 года в докладах и сообщениях видных музыкальных деятелей и ученых Узбекистана. Таджикистана, Туркмении, России и Азербайджана природа национального музыкального искусства устной традиции Востока однозначно характеризовалась и квалифицировалась лишь как «унисонная, одноголосная (или монодическая)»[9].

Однако упомянутые сбор, запись и детальное изучение произведений восточного национального традиционного музыкального творчества и, в частности, азербайджанского, с опорой на называемые выше новые в музыкознании теории знаково-семантического и функционального анализа закономерно подводят музыковедческую мысль к постепенному изменению устоявшегося, «стереотипного» взгляда на восточное музыкальное искусство, как на культуру целиком и полностью одноголосную, монодическую, понимая последнее определение в достаточно узком его толковании – именно как одноголосие. Целый ряд музыковедов приходит к выводу о том, что в

музыке устной традиции Востока и, в частности, Азербайджана, изначально существуют яркие и самобытные элементы, признаки многоголосных свойств, отраженные в самых различных формах своего проявления.

Концепция функционирования многоголосия в азербайджанской народной музыке и, шире, восточной, получает все большее свое утверждение и развитие, и все большее число музыковедов различных национальных научных школ оказывается приверженцами и исследователями называемой научной идеи. Конкретным и документальным подтверждением этой мысли являются материалы упомянутых выше Международных музыковедческих симпозиумов, проводимых в Ташкенте в 1981 году [10], Самарканде в 1986 году [11] и Душанбе в 1990 году [4].

Кардинальный поворот взглядов и признание изначального существования первичных элементов многоголосия в восточной и, в частности, азербайджанской монодии был документально подтвержден на Международном научно-теоретическом Симпозиуме, состоявшемся в Душанбе 23-29 апреля 1990 года, где указанным вопросам, в частности, проблемам многоголосия, были посвящены специальные рабочие дни-заседания, а диапазон участников соответствующих дискуссий и, главное, авторов, работающих в называемом направлении, охватывал различные регионы «Востока и Запада». В частности, интересующей нас проблеме соотношения монодии и многоголосия был посвящен целый ряд докладов и сообщений видных музыковедов Азербайджана, России, Таджикистана, Узбекистана, Башкирии, Грузии.

К проблеме соотношения монодии и многоголосия был обращен доклад видного ученого Узбекистана Тухтасина Гафурбекова. Профессор Т. Гафурбеков осветил ретроспективную иерархию понятий: протомонодии-монодии-полимонодии. Расшифровывая явление полимонодии как конгенеративного феномена авторского (борбадово) монодического творчества, ученый раскрыл «пути проникновения в специфику творческого процесса монодийных авторов, их перспективу для творчества композиторов Ближнего и Среднего Востока, для становления подлинно национального многоголосия» [6; 60].

В свою очередь, в докладах представителей России – И. И. Земцовского, Таджикистана – Ф. Ульмасова, Башкирии – Х. Ихтисамова и Азербайджана – Н. Алиевой содержатся заключения о многоголосном потенциале восточной устно-традиционной музыки.

В своем выступлении, освещающем проблему многоголосия в теории монодии, профессор И. И. Земцовский справедливо подчеркивает, что «Монодия не тождественна одноголосию, что ее реализация допускает и

многоголосные звучания, что многоголосные проявления монодии не противоречат ее музыкальной сущности. Это значит также, что многоголосие как явление может выступать атрибутом музыкального мышления разного типа – и монодического, и полифонического, и гармонического» [7; 391].

В свою очередь, представитель из Азербайджана, профессор Н.Алиева в докладе, обращенном к вопросу полифонического многоголосия в азербайджанском мугаме, акцентирует тот факт, что «Анализ образцов азербайджанского мугамного искусства вскрывает в них устойчивую систему различных приемов многоголосного изложения, охватывающую как собственно мелодическое качество называемых образцов, так и особенности их многоголосно-полифонического изложения» [3; 347]

Таджикский ученый Ф. Ульмасов, раскрывая свой взгляд на восточную монодию, отмечает, что «для подавляющего большинства жанров восточной традиционной музыки характерна структура, состоящая из соотношения голоса (вокала) и инструмента (мелодического, ударного)… И именно культивирование структуры «голос-инструмент» как своеобразной самостоятельной художественной системы во многом обусловило монодичность развития музыкальных культур народов Востока» [12; 464-465]. Ученый приходит к закономерному выводу о том, что «Профессиональное многоголосие в регионе Востока явилось не результатом саморазвития монодии от простого к сложному, а следствием взаимодействия, взаимопроникновения различных типов музыкального мышления» [12; 466].

Ученый из Башкирии Х. Ихтисамов предлагает рассматривать 4 типа многоголосия, свойственных восточной музыке устной традиции. «Начало восточной монодии и многоголосия в исторической ретроспективе можно искать в следующих жанровых образованиях:

1.солирующий голос и сопровождающий инструмент;

2.солирующий инструмент и сопровождающие инструменты;

3.ведущий голос и сопровождающие голоса;

4.ведущая сольно-мелодическая струна и сопровождающие струны» [8; 399] .

Как очевидно, целый ряд из перечисленных элементов восточного устного традиционного многоголосия достаточно рельефно проявляется и в музыке устной традиции Азербайджана. В частности, такие многоголосные соотношения, как солирующий голос и сопровождающий инструмент (1-ое), солирующий инструмент и сопровождающие инструменты (2-ое), а также ведущая сольно-мелодическая струна и сопровождающие струны (4-ое)

довольно очевидны как в мугамном, так и в ашыгском музыкальном творчестве.

Наряду с этими выводами, в выступлении Х. Ихтисамова присутствует и целый ряд интересных положений, которые при их обобщении сводятся, в целом, к следующему. «Ориентация на свободно развивающуюся мелодию – вот что, по мысли этих сообщений, является незыблемым эстетическим критерием восточной музыки устной традиции. Отсюда звуковым идеалом восточного «традиционного» музыкального мышления логически оказывается достижение непрерывности развертывания мелодии, которое в ансамблевой интерпретации следует при поддержке других голосов, инструментов, ритмоформульного аккомпанемента ударных и пр. А этому идеалу, как очевидно, более всего отвечает гетерофонное многоголосие, куда, кстати, что очень важно, входит и остинатная гетерофония» [8, 399]. Ведь оказывается, что, как в прошлых, так и в современных, к примеру, ансамблевых формах восточного традиционного музицирования, непременным условием возникновения многоголосия, учитывая совместное пение и совместную игру на инструментах, является широко трактуемая остинатность – т.е. опора движущегося голоса на выдержанный тон, либо на стабильную интонационность параллельно развивающегося с ним гетерофонного голоса, либо на постоянную мелодическую фигурацию.

Кроме того, необходимо отметить, что профессор И.Земцовский предложил участникам Симпозиума даже специальный термин – «монодическое многоголосие» – определяющий образцы многоголосия в монодийных музыкальных культурах. Вместе с тем надо сказать, что термин «монодическое многоголосие», хотя и может быть принят в виде рабочего определения, тем не менее рождает различные мнения и взгляды. Сам И. Земцовский отмечает, что «Монодическое многоголосие – специфический мир, плохо осмысляемый с позиций традиционной европейской полифонии или гомофонии и поэтому требующий особой методики изучения и описания» [7; 394]. И потому, как принимая к сведению предложенный термин, так и понимая некоторую его дискуссионность, остановимся на другом. Привлечем внимание к тому, что уже в последние десятилетия XX века собственно терминологическое понятие «многоголосие» научно апробировано соотносилось со свойствами музыки устной традиции Востока и могло характеризовать определенные формы ее проявления. В этом свете музыка устной традиции Азербайджана является превосходным примером и весомым фактологическим подтверждением приведенных положений, а национальное музыкознание, безусловно, оказывается одним из приоритетных на путях исследования подобной научной проблемы.

Использованная литература

1. Абезгауз И.В. Опера «Кероглу» Узеира Гаджибекова (о художественных открытиях композитора). -М.: Советский композитор, 1987. 232 с.
2. Алиева Н.А. Некоторые принципы полифонии и полифонические формы в творчестве Узеира Гаджибекова//Известия Академии наук Азерб.ССР. -Баку, издательство АН Азерб.ССР, 1969, вып.3 с. 127-136.
3. Алиева Н.А. К вопросу полифонического многоголосия в азербайджанском мугаме// Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Тезисы докладов и выступлений. -Душанбе, Дониш, 1990. с.347-349.
4. Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Тезисы докладов и выступлений. -Душанбе, Дониш, 1990. 345 с.
5. Гаджибеков Узеир. Основы азербайджанской народной музыки. -Баку, Язычы, 1985, 3-е издание. 145 с
6. Гафурбеков Т.Б. Борбадово искусство: суть и судьба// Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Тезисы докладов и выступлений. -Душанбе, Дониш, 1990. с.60.
7. Земцовский И.И. Проблема многоголосия в теории монодии// Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Тезисы докладов и выступлений. -Душанбе, Дониш, 1990. с.391-395.
8. Ихтисамов Х. Общетеоретический взгляд на восточную монодию и инструментальное многоголосие// Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Тезисы докладов и выступлений. -Душанбе, Дониш, 1990. с.398-401.
9. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество (сборник материалов Межреспубликанской научно-теоретической конференции). -Ташкент: ГИЛИ им.Г.Гуляма, 1978. 295 с.
10. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. -Ташкент: ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1981. 315 с.
11. Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Материалы 2-го Международного музыковедческого симпозиума. -Самарканд. М: Советский композитор, 1987. 328 с.
12. Ульмасов Ф.А. Восточная монодия: генезис и некоторые принципы формирования органичного взаимодействия монодийных и многоголосных культур на современном этапе// Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. Тезисы докладов и выступлений. -Душанбе, Дониш, 1990. с.463-466.



Саида Елеманова

Доктор искусствоведения,

профессор Казахской национальной

консерватории им.Курмангазы

К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ ЭТНОМУЗЫКОЗНАНИЯ В КАЗАХСТАНЕ

Возрастающее внимание к традиционной культуре народов мира, к ее сути и судьбе обусловлено тем, что сегодня народная музыкальная культура находится в уязвимом, а порой и опасном для дальнейшего существования положении. Порой это объясняется отсутствием объективных условий для ее сохранения и развития. В любом случае, очевидны сложности научного определения и осмысления традиционной культуры в силу необычности, «неакадемичности» как объекта, так и предмета.

С практической, жизненной точки зрения, традиционное музыкальное искусство, существующее в основном благодаря музыкантам-мастерам – носителям традиционной музыкальной культуры – инструменталистам и певцам, эпическим сказителям, постепенно сходит с жизненной «сцены», так и не передав свое искусство, не воспитав последователей, не имея учеников.

Но в общественном сознании современного общества и гуманитарной науке постепенно укореняется мысль о важности *национального культурного наследия*, которое восходит к истокам человеческой культуры, ее смыслам и определяет перспективы развития. Рассмотрение этих вопросов давно стало целым направлением в деятельности таких крупных международных общественных организаций, как Международный Совет по традиционной музыке (ICTM), принимавший участие в организации Всемирных конкурсов Шедевры устного и нематериального наследия человечества (Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity), проходивших в 2001-2005 гг. Международный Совет по традиционной музыке проводит биенальные Всемирные конференции ICTM на всех континентах планеты, основной темой которых является традиционная музыкальная культура.

Будучи частью как музыкальной науки, так и этнографии, фольклористики, этномузыковедение определяет себя как наука комплексная, учитывающая широкий спектр внемузыкальных явлений,

социальный, психологический и исторический контекст, и потому данная работа предполагает свое место в русле современных методологических подходов музыкознания, этномузыкознания, музыкальной социологии и фольклористики/этнологии, культурологии, культурной антропологии и истории. Таким образом, методология настоящего исследования синтезирует все вышеназванные подходы в *системном*, комплексном рассмотрении традиционной музыкальной культуры, максимально приближенном к ее живой природе, звучащей реальности и социально-культурной практике.

Автор опирается на труды культурологов, социологов и эстетиков музыки, семиотиков (А. Байбурин, А. Гуревич, Ю. Лотман, Е. Мелетинский, Е. Новик, А. Сохор, В. Успенский, О. Фрейденберг, Н. Шахназарова), теорию интонации и концепции музыкального языка и мышления (Б.Асафьев, М. Арановский, В. Медушевский, Е. Назайкинский, М. Бонфельд, А. Сохор, Г. Орлов, Г. Тараева, В. Холопова), теории монодии (Х. Кушнарев, С. Галицкая, А. Азимова, Ф. Ульмасов). Принципиальное значение для данной работы имеют труды советских/российских этномузыковедов (Е. Гиппиус, И. Земцовский, И. Мациевский), так как именно в этой отрасли музыкальные явления рассматриваются как феномены устной культуры, само порождение и существование, а также исполнительское своеобразие которых закреплено **только традицией**. Взгляды автора сформировались в русле казахстанской фольклорно-этнологической и филологической (А. Маргулан, М. Ауэзов, Е. Турсунов, А. Толеубаев и др.) науки.

Для нас важно определить, что есть этномузыковедческий подход к казахской традиционной музыкальной культуре. Соответственно, необходимы определения понятий *традиции, носителя традиции, сообщества, исполнительства*.

Этномузыковедение или этномузыкология – название науки, распространившееся на территории бывшего Советского Союза последние двадцать пять – тридцать лет. И. И. Земцовский, автор статей Народная музыка и Этнография музыкальная [1, С.887-904] еще не использует данное определение, хотя в 1985 г., на конференции памяти Е. В. Гиппиуса в докладе и в вводной статье вышедшего после конференции сборника (в аннотации сборника написано, что он составлен на основе II Гиппиусовских чтений – конференции, *посвященной 100-летию этномузыкознания как науки*. ЛГИТМиК, 1989 г.), пишет о столетии этномузыкознания, отмечавшегося в различных научных центрах мира. 1885 год - год «программного вычленения Г. Адлером музыкальной этнографии в качестве специальной музыковедческой дисциплины и год первой (англоязычной) публикации одной из крупных работ А. Эллиса (1814-1890) «Музыкальные звукоряды

разных наций» [2, С.7-17]. О принятии нового обозначения науки – музыкальная фольклористика, музыкальная этнография – на бывшем постсоветском пространстве свидетельствует множество фактов: соответствующие кафедры (кафедры этномузыкологии) Санкт-Петербургской, Саратовской, да и других консерваторий, конференции и сборники трудов.

Западное (европейское и американское) этномузыковедение называет имя Я. Кунста (1891-1960), который впервые употребил термин этномузыкология в 1950 г. Но в целом это научное направление обычно связывается не только с именем А. Эллиса (1814-1890), но и именами Дж. Херцога (1901-1983) и М. Херсковиц (1895-1963), применивших методы культурной антропологии к музыкознанию. Об этом пишет не только И. Земцовский, но и М. МакЛин (MervinMcLean) «Точки поворота: не потеряло ли этномузыковедение свой путь?» (“Turning points: has ethnomusicology lost its way?”) и Т.Райс в своей брошюре «Весьма краткое введение в этномузыкологию» [3, p.132-139].

В казахстанской музыкальной науке можно назвать много исследований, которые безусловно относятся к этномузыкологии. Кроме того, этномузыковедческий дискурс присутствует во многих направлениях гуманитарного изучения казахской культуры. Казахская традиционная музыкальная культура – постоянный объект не только музыкальной, но и в целом гуманитарной науки Казахстана. Благодаря нескольким поколениям собирателей и исследователей достаточно подробно или обзорно описаны различные явления казахской традиционной культуры и дана ее общая характеристика, постепенно выявляется их культурный смысл. Музыкознание уделяло большое внимание особенностям казахской традиционной инструментальной музыки, песенному искусству, несколько меньше – эпическим, речитативным традициям.

Совершенно очевидно, что описание и изучение традиционной музыкальной культуры в этномузыковедческом плане оказывается более плодотворным в ее живом, целостном, исполнительском виде, в процессе наблюдения за жизнью и творчеством музыкантов и реакцией публики. Но этномузыковедческое, то есть комплексное изучение этих традиций, может проводиться также благодаря литературным описаниям, историческим документам, архивным источникам культуры, хотя зачастую эти описания делались не специально, мимоходом. В целом, изучение казахской традиционной музыкальной культуры в этномузыковедческом плане базируется и на письменном описании музыки в культуре и его документации, и - до начала аудиовизуальной эпохи - на нотной записи/

фиксации, при этом в музыкально-этнографических сборниках весьма важны примечания собирателя, его комментарии после встреч и общения с респондентами.

Записи и описание казахской музыкальной культуры начались еще в 18 веке [4, 9-38 с.]. Систематический характер музыкально-этнографическая работа приобрела со времени легендарных сборников А. В. Затаевича «1000 песен казахского народа» и «500 казахских песен и кюев», которые особенно ценны благодаря литературным примечаниям собирателя. В них можно почерпнуть большое количество информации и о музыке, ее месте в культуре, и о статусе исполнителя [5]. Всеобъемлющий характер музыкально-этнографической работе придал член-корреспондент Академии наук Казахстана, доктор искусствоведения Б. Г. Ерзакович. Им было записано и опубликовано не менее четырех тысяч песен и кюев и издано несколько обобщающих монографий и сборников [6]. Большой вклад в казахстанское этномузыковедение внесла Т. Бекхожина [7].

Книги академика, композитора и музыковеда Ахмета Куановича Жубанова «Струны столетий» и «Соловьи столетий» [8] с момента их выхода в свет стали уникальным духовным памятником. Это настольные (можно даже сказать, хрестоматийные) книги о казахской культуре, которыми зачитывались несколько поколений читателей Казахстана. Это что-то вроде учебника, которым пользуются в музыкальных учебных заведениях республики по сию пору. В то же время эти книги – удивительный исторический документ, каждое прочтение которого открывает новые пласты в традиционной культуре, в той эпохе, когда жили творцы казахской музыки, и в нашем знании о ней. Читатель, безусловно, доверяет тому, что в них написано, потому что они отражают подлинную суть и дух традиционной музыкальной культуры. Несмотря на то, что более поздние исследователи казахской музыкальной культуры и исторических документов, связанных с народными композиторами (профессор Петр Васильевич Аравин, доктор искусствоведения, член-корреспондент АН КазССР Борис Григорьевич Ерзакович) обнаружили многие новые факты и уточнили некоторые обстоятельства и даты жизни народных музыкантов, читатели в поисках сведений о казахских народных композиторах обращаются, прежде всего, к книгам А.К.Жубанова. Литературный стиль изложения этих книг доносит главное – историческую правду, а глубина и смысл музыки получают адекватное отражение в скорее художественных, чем теоретических обобщениях.

В книгах А. К. Жубанова помещены очерки о 34 авторах и исполнителях традиционной казахской музыки. Кроме того, в приложении и внутри

очерков речь идет еще о нескольких персоналиях, о которых Ахмет Куанович отдельно не пишет (к примеру, это гениальный кюйши 20 века Сугур, великие певцы Габбас Айтпаев, Жарлыгапберли, Газиз, Шашубай, Калка, Сатмаганбет, русская девушка, сочинившая песню «Дударай» Мария Рыкина, Кемпирбай, акын-импровизатор Иса Байзаков и мн.др.)

Чрезвычайно важно, что очерки А. К. Жубанова, благодаря своей художественности, глубине понимания народного искусства и верности его духу, правдиво воссоздают характер, саму ментальность казахской традиционной музыки, как совершенно особого явления мировой культуры. А.Жубанов не сомневается в том, что кюи Курмангазы или Таттимбета, песни Биржана и Ибрая прекрасны сами по себе, имеют непреходящую ценность и занимают уникальное, только им присущее место в мировом художественном процессе.

Удивительным было формирование подобных взглядов Ахмета Куановича во времена тоталитарного режима и «колониального» сознания большинства. Причины такого отношения во многом связаны со старшим братом Ахмета Куановича – Кудайбергеном, ученым-лингвистом и первым казахским профессором языкознания (расстрелян в 1938 г.) Кудайбергену принадлежит замечательное и непревзойденное до сих пор по широте исторического контекста и теоретических гипотез исследование «К вопросу о происхождении казахского музыкального жанра кюй» [9,19 с.]. Эти взгляды необыкновенно актуальны сегодня, когда отношение к традиционной музыке (благодаря нынешней открытости нашего общества) стало модулировать к признанию ее самоценности в соответствии с тем, как относятся во всем мире к традиционному искусству.

Подходы к сугубо этномузыковедческому, то есть целостному и ценностному анализу казахской эпической традиции были четко определены в статьях и кандидатской диссертации А. Б. Кунанбаевой «Проблемы казахской эпической традиции 1960-1980 гг.». Не просто широко известными, но сенсационными стали работы доктора искусствоведения А. И. Мухамбетовой, как самых ранние (1972 г.), так и более поздние. Ею впервые было обращено внимание на ценностную и культурологическую характеристику казахской инструментальной музыки. Казахская традиционная музыка определялась как культура номадическая, обладающей высоким уровнем в связи с профессионализмом ее носителей. В этих работах вызревали не только этномузыковедческие, но и обобщающие музыкально-культурологические идеи, которым А. И. Мухамбетова посвятила совместно с доктором искусствоведения Г. Н. Омаровой несколько крупных публицистических статей. Докторская диссертация А. И. Мухамбетовой

«Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов» рассматривает традиционную музыкальную культуру с точки зрения важнейших мировоззренческих категорий. Особенно ценно то, что мировоззренческие категории кочевой культуры казахов рассмотрены автором как ключ «к пониманию глубинных основ менталитета кочевников-казахов, особенностей культуры и музыкального мышления, клановo-возрастной стратификации общества, определивших типологию профессиональных носителей музыкально-поэтического творчества и жанровую систему фольклора и традиционной профессиональной музыки»[10].

С позиций сравнительно-исторического и синхронно-диахронного подхода к региональным инструментальным стилям казахской музыки было осуществлено глубокое этномузыкологическое исследование Г.Н.Омаровой «Казахский кюй: культурно-исторический контекст и региональные стили» (защищено в качестве докторской диссертации в 2012 г. в Ташкенте), оно во многом заполнило «белые пятна» в изучении локальных инструментальных традиций казахской музыки.

В самом общем плане отличия этномузыковедческого подхода от академического диктуются тем, что музыковедение, как правило, изучает только музыку (в основном, с помощью нотного текста), вынося ее контекст и предпосылки (сфера происхождения и бытования/музицирования) за скобки, а этномузыковедение изучает музыку в культуре, принимая в расчет все, что ее порождает и что ей сопутствует и наполняет. В западном музыкознании проблематику музыки в культуре, как известно, разрабатывал известный американский ученый М. Херсковиц и его ученик А. Мериэм (Alan P. Merriam) в своих книгах «Антропология музыки». С тем же названием в 1984 году в Австрии вышла книга В. Зуппана [11].

Не надо доказывать то, что этномузыковедческое исследование обладает спецификой, значительно отличающей его от академического музыковедческого подхода. Общим же между двумя направлениями музыкальной науки является то, что этномузыкология, как и музыковедение, направлены на рассмотрение музыки и ее выразительных средств. Но так как каждая этническая музыка связана с определенными, только ей присущими культурными особенностями, разным хозяйственным укладом и различной ментальностью людей, и обращение к ней неизбежно выводит исследователей на исторический и этнографический контекст культуры. Сама по себе констатация наличия другого культурного контекста не решает стоящих перед наукой задач. Главная проблема этномузыковедения как специальной отрасли музыковедческого знания – это поиск связи между

культурными явлениями и их музыкальным проявлением, обнаружение обусловленности, зависимости музыки от национальных культурных феноменов.

Необходимость в дифференцированном подходе к анализу этнических музыкальных культур, их строению и смыслу, назревала постепенно. Разнообразие этнических музыкальных культур, историко-типологические различия потребовали или разработки универсальных подходов, которые бы снимали неизбежную ограниченность прежнего подхода, или возникновения специальной отрасли знания, а именно - этномузыковедения как новой научной парадигмы, пригодной для исследования тех культур, которые не входили в орбиту европейской классической музыки нового времени.

Этномузыковедение переносит акцент в исследовании этнической музыки с изучения музыкальной системы как таковой на изучение тех обстоятельств и условий, которые предшествовали появлению этой системы, как они на нее повлияли. На наш взгляд, все направления изучения музыкальных явлений этнической культуры объединяются одной идеей, одним общим ментальным содержанием – культурными смыслами музыки. Именно это сближает этномузыковедение/этномузыкологию и культурологию, так как последняя – это, по образному выражению одного из культурологов, наука о смыслах.

Анализ музыкальных/звуковых компонентов и музыки как относительно самостоятельного, автономного искусства всецело зависит от того, какое место в структуре культуры они занимают, какое содержание и смыслы несут и какие функции исполняют.

Объект и предмет этномузыкологии и культурологии музыки – один и тот же – традиционная музыкальная культура. Но степень приближения и подробность рассмотрения ее в разных науках различны: детальное рассмотрение собственно музыкальных аспектов в этномузыкологии и общее, обзорное описание музыки – в культурологии.

Этномузыковедение, так же, как и культурологию музыки, интересует совокупность вопросов происхождения, закономерности функционирования и развития культуры, ее содержание и смысл. Так же, как и культурология, этномузыкология – наука социально и антропологически ориентированная.

Культурология, в качестве способа описания и осмысления культуры как важнейшей составляющей существования общества, находит свое место на стыке социального и гуманитарного, искусствоведческого знания и объективно является или должна быть продолжением и теоретическим обобщением того комплекса подходов, которым характеризуется этномузыковедение.

В этномузыкологии все музыкально-культурные проявления, спонтанный или профессионально организованный музыкальный творческий процесс не существуют вне определенного социального контекста, социальных общностей, вне их носителей и вне среды, которая их воспринимает. Мы акцентируем эти вопросы для того, чтобы привлечь внимание к новому пониманию традиции в этномузыковедении.

Традиция – это не просто средства музыкальной выразительности, музыкальная (интонационно-ладовая и ритмическая, метрическая, композиционная) система, существующая как бы сама по себе, абстрактно (например, в нотах или в уме композитора и исполнителя), но, прежде всего, в творчестве и деятельности человека: носителя традиции, творца, исполнителя. Не менее важна и та среда, которая его воспроизвела.

В связи с этим определяется и статус традиционной музыкальной культуры. Она отнюдь не является совокупностью отдельных музыкальных произведений. Это социально, исторически и культурно обусловленное творческое созидание и коммуникация/общение людей в процессе совместной жизни и деятельности. То есть мы хотим подчеркнуть деятельностный аспект традиционной культуры и ее социально-историческую определенность, системность.

Содержание, смысловая наполненность отдельных традиций, их соотношение/взаимодействие зависит от их происхождения, истории и во многом определяется состоянием общества во время появления и существования этих традиций. То, как люди воспринимают жизнь/действительность, как переживают, как действуют и самовыражают себя в отношении нее, и представляет собой пласт культурных смыслов и ценностей.

На наш взгляд, это - краеугольный камень этномузыкологии, потому что в числе ее целей находится сущностная характеристика традиционной культуры, а также описание различных этнических музыкально-культурных традиций, ценностей и смыслов.

Как известно, понятие культурных смыслов изначально разрабатывалось в культурологии (Культурный смысл – это средоточие уникальных секретов культурного процесса того или иного самобытного сообщества людей, требующее жизненного соучастия в нём.»// Культура и культурология. Справочник.http://www.artap.ru/cult/smsl.htm). Здесь культурный смысл определяется как сформированное в процессе получения опыта знание о жизни. Именно с его помощью общество создает свой особый способ бытия, осваивает окружающий мир и постигает своё назначение. Важно то, что это знание эмоционально окрашено, психологически наполнено.

Смыслы культуры близки к понятию ценностей, они тесно взаимодействуют, обладая своим объемом значений – смыслы – познавательным, ценности – аксиологическим. И те, и другие глубоко, эмоционально переживаются человеком и сообществом. Понимание культурного смысла предполагает его нахождение внутри человеческого мира, он проникает во все «поры» этого культурного мира. Как подчеркивают культурологи, смыслы нельзя изобрести, придумать: они всепоглощающи и универсальны для всех носителей данной культуры, это живое «ядро» традиции. Смыслы являются квинтэссенцией человеческого бытия, и их дает человеку культура.

Понятно, что культурные смыслы не существуют отдельно, сами по себе, они воплощаются в отдельных явлениях, обычаях, обрядах или традициях. В некоторых случаях культурное явление или традиция, содержащие смыслы, обретают в своем появлении и дальнейшем существовании определенную устойчивую социальную или социально-культурную форму, институцию, отграничивающую/отличающую их от других.

У казахов это баксылык/шаманство, акындык/институт акынов/поэтов-певцов-импровизаторов, институт салов и серэ, институт жырау/создателей и исполнителей эпоса. Все эти традиции в совокупности не только составляли ментальный портрет культуры, неповторимую целостность, но и выражали себя в конкретной, исторически определенной социально-культурной структуре и выполняли определенные функции.

При этом состав и строение культуры подвержены историческим модификациям. Но, даже в том случае, если самой институции уже не существует, и она живет лишь в памяти культуры, культурные смыслы традиций в целом сохраняются достаточно долго и продолжают влиять на текущее состояние культуры. Они как бы становятся «кодами» культуры и в таком виде передаются поколениям с помощью языка традиций.

В связи с этим, весьма важными являются вопросы актуального современного состава, строения и функционирования традиций музыкальной культуры. Изучив специфичные исходные культурные институты внутри каждого общества, его истории, можно исследовать нынешнее состояние и состав современной культуры, определяя «болевые точки», образовавшиеся в результате слома традиционного уклада, индустриализации, повлекшей маргинализацию общества.

Тоталитарная культурная политика в постсоветскую эпоху сменяется стихийным рынком искусства или же хаотичными культурными движениями, по инерции продолжающими прежние тенденции.

Традиционные культурные ценности предоставлены сами себе. Но социальная среда, их породившая, изменилась. Новые условия жизни, как правило, не способствуют сохранности и развитию традиций. Это требует анализа современной культурной ситуации, осмысления и выработки концепции их функционирования. Поэтому особенно актуальными в посттрадиционном обществе становятся вопросы сохранения самобытного культурного наследия.

У разработки культурных смыслов есть, как это мы уже выяснили, и противоположный вектор рассмотрения – стилистический, собственно музыковедческий анализ традиций, который интерпретирует самую «ткань» музыки, то, каким образом культурный смысл проявляет себя в рамках музыки как искусства и музыки как звуковой организации. Как и почему культурный смысл, его переживание актуализируются при звуках традиционной музыки?

И.Земцовский совершенно справедливо указывает на то, что звук «в устах музицирующего человека волшебно превращается в интонацию, т.е. в категорию специфически музыкального смысла – смысла как порождения культуры» (курсив автора цитаты) [12, С.11]. Изучение музыкального выражения культурного смысла в этномузыкологии и является одним из магистральных направлений данного исследования.

В связи с этим аналитическим подходом этномузыковедческого изучения становятся актуальными и необходимыми понятия, связанные с музыкальным языком – это содержание, семантика, смысл, значение, выразительные средства музыки и ее отдельных жанров.

В устной традиционной культуре эта информация распространяется в обществе с помощью прозвучавшей музыки, сказанному/спетому слову, особым движениям, игре и внешнему виду носителя традиции.

Носитель традиции – центральное звено в цепи передачи традиции. Он является средоточием как социальных, психологических свойств, так и языковых, содержательных и выразительных средств традиции. Как правило, носитель традиции не существует изолированно, сам по себе (Это случается тогда, когда традиция затухает и уходят в прошлое все ее носители и слушатели.). Он часть традиции, системы, и потому многозначное понятие коллективности имеет отношение не только к фольклору, но и в целом ко всей традиционной музыкальной культуре.

В социологическом плане выражением коллективности адекватно выступает понятие сообщества. Именно это понятие – сообщество – используется во всех документах/текстах, связанных с Конвенцией Юнеско о сохранении нематериального культурного наследия 2003 г. Сообщество –

социальная группа. Это совокупность людей, как правило, живущих в одной местности, у казахов часто сообщество является синонимом одного рода. Сообщество объединено общей историей, самим местом проживания, климатом, конкретными обстоятельствами жизни. Сообщество является таким же обладателем традиции, как и отдельный ее носитель. Менталитет сообщества – это почва, на которой произрастает традиция, это воздух, которым она дышит.

Сообществу известен и понятен музыкальный язык традиции, ее контекст и подтекст. Оно выступает экспертом традиции, ее цензором, в то же время ее подлинным ценителем и хранителем. В отношении сообщества является справедливой мысль о самоценности и самоцельности творческой деятельности, о соревновательности в творчестве.

Музыкально-поэтическая традиция, которой обладает сообщество и каждый конкретный носитель – это система, функционирующая в обществе с помощью вербального и музыкального языка, передающаяся согласно языковым законам и в соответствии с этнической/исторической социально-культурной организацией.

Этномузыковедение или этномузыкология как специальная научная музыкальная дисциплина начинается не только с осознания иного места, значения в культуре и обстоятельств исполнения музыки, но и особого, нетемперированного строя этнической музыки, ее особого звука и специфических приемов его извлечения, особой музыкальной организации. Изучение музыкально-языковых и музыкально-стилевых черт этнических устно-профессиональных традиций, на наш взгляд, должно опираться на смысловые константы, выраженные в самобытной звуковой форме.

Нет нужды объяснять, что эта сторона не может быть освоена с помощью письменности. В том случае, если традиция в ее социокультурном смысле (учитель-ученик-публика-и обратно) практически разрушена, восстановить или реконструировать исполнительскую традицию возможно при помощи аудио и видеозаписи носителей традиции, которые фиксируют звук и тембр, артикуляцию. Таким образом, именно исполнительский звук, вбирающий в себя тембр инструмента и голоса, особые штрихи, здесь выступает как некая системная целостность в идеальной форме доносящая культурные смыслы традиции, ее содержание, ее семантику.

Подытоживая определения, заметим, что этномузыковедческие понятия носитель традиции, сообщество и самой традиции являются ключевыми понятиями, связывающими воедино структурный, социальный/социологический и творческий/музыкально-языковой параметры.

Академическое музыкознание, будучи плотью от плоти европейской музыкальной культуры нового времени, выработало свою собственную, соответствующую музыке аналитическую систему. Применение этой системы к другим музыкальным культурам, как правило, не было адекватно иному, неевропейскому этническому материалу или нуждалось в больших поправках. В связи с этим молодое этномузыкознание также встало перед задачей выработки аналитического метода, способного отразить специфику устной культуры. В каждом случае это должен был быть новый подход, максимально учитывающий как структуру этнической культуры, так и ее культурные смыслы.

Таким образом, можно констатировать, что движение к постижению ранее неизвестных науке музыкальных культур осуществлялось по двум направлениям: 1) выработке универсальных подходов, которые можно применить к самым разным культурам; 2) накоплению и оформлению внутри академической музыкальной науки нового методологического подхода и соответственно, новой интегративной дисциплины – этномузыковедения.

Становление этномузыкологии – сложный и длительный процесс, так как сознанию ученых приходится преодолевать привычные рамки рассмотрения музыки, отказываться от готовых, априорных утверждений и подходов, сформировавшихся на примере другой культуры.

Складывается несколько самостоятельных направлений исследования этнической музыкальной культуры. Среди них выделяются: 1.направление изучения звуковой материи традиции, и одним из русел такого изучения является исследование «этнического звукоидеала» (Ф.Бозе), 2.направление изучения социально-культурных функций музыки и исторических типов музыкальной культуры, 3.направление семантического анализа или расшифровка значения музыкально-выразительных средств традиции.

Понимание этого методологического обновления, включающего рассмотрение культурных смыслов, изучение звуковой материи этнической музыки и ее социально-культурной и эстетической характеристики приобретает исключительную важность в синкретических жанрах. Смысл таких музыкальных/звуковых компонентов постигается не только самими носителями культуры, традиции, но и должен быть понят в ходе этномузыкологического или культурологического изучения. Прежде всего, это имеет отношение к обрядовому и бытовому фольклору, к тем древним синкретическим сферам, в которых музыка всего лишь один из компонентов.

Нетрадиционная сторона этномузыковедческого и культурологического изучения понятий носитель традиции, сообщество - это исследование социально-культурного положения, социально-культурного статуса носителя

традиции, автора и исполнителя музыкально-творческого процесса. Проблематика устного профессионализма открывает связь сохранения традиции от того, какое место в социальной структуре культуры занимает носитель традиции и его сообщество. Необходимо не только знать, но и детально исследовать, каковы социально-культурные и социально-экономические механизмы, с помощью которых они существуют или не существуют, то есть деградируют, поскольку от наличия или отсутствия профессионализма устной или письменной традиции напрямую зависит структура музыкальной культуры.

Вопросы состава, строения и функционирования традиций рассматриваются при помощи инструментария социологии музыки. Имея четко выраженную общесоциологическую составляющую, они требуют разработки соответствующих категорий в музыкальной науке. Социологическая проблематика фольклора и профессионализма устной традиции появилась в музыкальной науке с начала 70-х годов прошлого века, первоначально в отношении казахского традиционного кюя. Позже в отечественном музыкознании утвердилась исследовательская сфера казахской устно-профессиональной песни [13].

Разделение казахской традиционной песенной культуры на народную и народно-профессиональную, имеющее этномузыковедческий и культурологический смысл, произошло еще со времен А. Затаевича и А. Жубанова, у них повсеместно применялась (без специальных пояснений) такая дифференциация.

Теоретическое обоснование профессионализма устной традиции в казахской песенной культуре, повлекшее за собой разработку социологических параметров этого явления, стало толчком и для использования в этномузыковедческом и культурологическом изучении вопроса. Критерии же и объем понятия профессионализма устной традиции в соотношении с музыковедческими характеристиками позволяет определить конкретный состав традиционной культуры, ее строение, движение и изменения на каждом историческом этапе.

Использованная литература

1. Земцовский, И. И. Народная музыка [Текст] / И.И. Земцовский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. -М., 1976. – Т. 3. – С. 887-904; Земцовский, И. И. Этнография музыкальная [Текст] / И.И. Земцовский // Музыкальная энцикл. -М., 1982. – Т. 6. – С. 577-581.

2. Земцовский, И. И. Этномузыкознание: столетний путь [Текст] / И.И. Земцовский // Народная музыка: история и типология. Памяти проф. Е.В. Гиппиуса (1903-1985): сб. науч. тр. -Л., 1989. – С.7-17.
3. Thimoty Rice, ETHNOMUSICOLOGY A VERY SHORT INTRODUCTION ISBN-13: 978-0199794379 ISBN-10: 0199794375
4. Казахский музыкальный фольклор [Текст] // Музыкально-этнограф. сб. -Алма-Ата, 1980.
5. Затаевич, А. В. 1000 песен казахского народа [Текст] / А.В. Затаевич. -Алма-Ата: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.: Затаевич А. В. 500 казахских песен и кюев [Текст] / под ред. И.Кожабекова. -Алматы: Дайк-пресс, 2002. – 378 с.
6. Ерзакович, Б.Г. Народные песни Казахстана [Текст] / Б.Г. Ерзакович. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. – 146 с.
7. Бекхожина, Т. 200 казахских песен [Текст]: муз.-этногр. сб. / Т. Бекхожина. -Алма-Ата: Наука, 1972. – 231 с.
8. Жубанов, А. Струны столетий [Текст] / А. Жубанов. – Алма-Ата: Дайк-Пресс, 2001. – 280 с.; Жубанов. А. Соловьи столетий [Текст]. -Алма-Ата: Дайк-Пресс, 2002. – 456 с.
9. Жубанов, К. Қазақ музыкасында күй жанрының пайда болуы жәйлі [Текст] / К. Жубанов. -Кзыл-Орда: [б-сыз], 1936. – 19 б.
10. Мухамбетова А. Тенгрианский календарь и традиционная музыкальная культура казахов [Текст]: автореф. дис. … д-ра искусствоведения / А.И. Мухамбетова. -Ташкент, 2005. – 41 с.
11. Suppan, W. Der musizlerende Mensch [Text] / W. Suppan // Eine Anthropologie der Music. -Mainz, 1984. – S. 28-31.
12. Земцовский, И.И. Этнография исполнения: музицирование — интонирование-артикулирование [Текст] / И.И. Земцовский // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР. -М., 1989. – С. 97.
13. Елеманова, С. Профессионализм устной традиции в песенной культуре казахов [Текст]: дис. … канд. искусствоведения / С. Елеманова. -Л., 1984. – 22 с.



Равшан Юнусов

Санъатшунослик фанлари номзоди,

Юнус Ражабий номидаги

Ўзбек миллий мусиқа санъати

институти профессори

ЎЗБЕК МУМТОЗ МУСИҚА САНЪАТИ ВА ОЛИЙ ТАЪЛИМ ОДИМЛАРИ

Бундан икки йил муқаддам Юнус Ражабий номидаги Ўзбек миллий мусиқа санъати институтида “Мумтоз мусиқанинг шарқона анъаналари: илм-фан ва таълим” мавзусида Халқаро илмий-амалий конференция бўлиб ўтди. Ушбу нуфузли тадбир пойтахт консерваториясида ташкил этилган “Шарқ мусиқаси” кафедрасининг ярим асрлик санасига бағишланди. Ўрта Осиёда ягона бўлган олий махсус мусиқа ўқув юртида 1972/73 ўқув йили “анъанавий чолғу ижрочилиги”, сўнгра “анъанавий хонандалик” таълим йўналишлари очилиб, “мусиқашунослик”да Шарқ халқлари мусиқа санъати бўйича ихтисосланиш бошланган эди.

“Шарқ мусиқаси” кафедрасининг асосчиси, ташкилотчиси ва биринчи раҳбари атоқли мусиқашунос, санъатшунослик фанлари доктори, профессор Файзулла Музаффарович Кароматов шахсан бошлаган хайрли ишнинг жасур ҳимоячиси, толмас тарғиботчиси ҳам бўлган. Устоз шарқона илмий-амалий мусиқа йўналиши таълимига йўл очиш ғоясини илгари суриб, олий мақсад ва касб вазифаларини қайта-қайта сўзлаб ҳам, ёзиб ҳам тушунтиришдан эринмасди. Олий малакали мумтоз ўзбек мусиқа мутахассислари, – хонанда ва созандаларни консерваторияда тарбиялаш, айни пайтда араб, форс, урду-ҳинди тилларни ўзлаштирган ёш шарқшунос-мусиқашуносларни ҳам етиштиришнинг жонкуяри бўлган.

Ўзбекистон композиторлар союзи (ҳозирги Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмаси) ҳамда пойтахт консерваторияси жамоасида, қолаверса республикамиз мусиқа жамоатчилиги ўртасида Шарқ мусиқаси йўналиши бўйича таълимни жорий этиш баҳс-мунозараларни келтирди. Қарама-қаршиликлар авжга чиққан паллада бу масалани Мухтор Ашрафий раислигидаги ўқув юртининг Илмий кенгаш мажлисларида қайта-қайта муҳокама қилишга тўғри келган.

Ўша кезлари камина тўртинчи босқич талабаси эдим, асосан “Халқ чолғулари” кафедрасидаги етакчи ўқитувчилар, айрим “Мусиқа назарияси” кафедраси аъзоларидан: “Ўқишни битирган ёш мутахассислар қаерга бориб ишлайди?”, “Мақом ансамблига ёш хонанда ва созандалар керак экан, Юнус Ражабий радио ҳузурида ўқув студиясини ташкил этиб уларни тарбияласа бўлади-ку!”, “мақомчилар консерваторияда ўқиши шартми?”, – деган эътирозли гаплар қулоққа чалиниб тургани рост. Қаршилик кўрсатишни давом эттирган кучлар кўпроқ шахсий манфаатлардан келиб чиқишган кўринади. Улар узоқ муддатда жамоатчилик фикрни ўз томонига оғдиришга, ҳатто ёшларни чалғитишга уриниш учун яхши созланиб олишгани сезилди. Вазият тақозо этганда сиёсий-мафкуравий важларни ўртага ташлашга тайёр туришган.

Ўзбек мақом ижрочилигини амалий ўзлаштиришга, Шарқона мусиқа дунёсини ўрганишга аввалига саноқли консерватория талабалари бел боғлади. Шунга қарамасдан кўҳна ва умрбоқий мумтоз мусиқа ижодкорлиги ва ижрочилиги, илми ва маърифати ўзига тобора кучлироқ тортади. Маданий-мусиқий муҳитни аҳоли эҳтиёжига яраша озиқлантирган ҳолда, келгусида катта фойда бериши ойдин кўринади. Масалан, Ўрта Осиё халқлари ҳамда Кавказ ортидан озарбайжон халқи мусиқа санъатининг яқин бадиий ва эстетик тамойиллари, тарихий алоқалари, ижод турлари ва қонуниятлари, ижро хусусиятлари, тинглов одатларининг ўхшашлиги санъат намояндалари фикри-зикрини жалб этади. Ўзаро ўқув ва илмий алоқалар мустаҳкамланади, ижодий ҳамкорлик йил сайин яхши йўлга қўйилади, Шарқ мусиқаси кафедраси фаолияти тез орада халқаро миқёсда эътироф этила бошлайди.

Роппа-расо йигирма йил ўтгач мазкур кафедранинг тармоқлари етуклик босқичига кўтарилган экан, негизида “Анъанавий ижрочилик” ҳамда “Мусиқий шарқшунослик” кафедралари ташкил этилади. Кейинги тарихий босқичда эса таълим андозаларига мувофиқ тарзда мусиқий ижрочилик йўналиши “Анъанавий хонандалик” ҳамда “Анъанавий чолғу ижрочилиги” кафедраларга ажралади. Мусиқашуносликка тегишлиси эса 2018 йилга келиб “Ўзбек мақоми тарихи ва назарияси” деб номланди. Ўзбекистон давлат консерваториясининг расо факультетига жамланган мазкур ўқув бўлинмалари 2020 йил сентябрь ойи бошидан ҳукумат қарорига биноан янги ташкил этилган Юнус Ражабий номидаги Ўзбек миллий мусиқа санъати институти таркибида ўз фаолиятини давом эттиради.

Бир қарашда сўнгги ярим аср оралиғида республикамиз мусиқа таълимининг босиб ўтган йўли равон ва чароғон кўринади. Зеро халқ ва мумтоз мусиқа санъати, хусусан унинг мақом ижодкорлиги ва ижрочилиги,

композиторлик ижодиёти, илм-фани ва тарғиботи бир-бирига озми-кўпми боғлиқ ҳолда ривожланиб борди. Аслида эса мустақиллик даврига қадар миллий мусиқамиз, унинг фани ва таълими ҳар бир тарихий босқичда анча-мунча қийинчиликларни енгишга тўғри келгани сир эмас. Ўта мураккаб вазиятларда муаммонинг бирдан-бир тўғри ечимини топиб ҳаракатланиш туфайли муайян ютуқларни қўлга киритишга муваффақ бўлинди. Халқаро майдонларда: касбий танловларда, фестиваль ва концерт саҳналарида, илмий-амалий семинарларда, конференция ва симпозиум минбарлари орқали ва ҳ.к. Бунда катта устозлар ўзларининг қимматли ўгитларини, узоқни кўра билиб доно маслаҳатларини беминнат улашганларини миннатдорлик ила эслаймиз.

Олий мусиқа таълими даргоҳида асл миллий мусиқа санъатимиз ижрочилиги ила мусиқашунослик таълимини Шарқ мусиқаси кафедрасида йўлга солишда иштирок этган устозларни дилда доим сақлаб, тилга олишимиз ўринлидир. Ўзбек халқи мусиқа мероси намуналарини, жумладан мақом йўлларини тўплаб нотага олган, замонавий мақом ижрочилигига жон бағишлаган, республикамиз Мақом ансамбли асосчиси ва биринчи раҳбари, академик **Юнус Ражабий** (1897-1976), атоқли мусиқашунос олим, “Шарқ мусиқаси” кафедраси асосчиси ва биринчи раҳбари **Файзулла Музаффарович Кароматов** (1925-2014), атоқли созанда, беназир бастакор, ўзбек мақом ижрочилиги замонавий таълимининг асосчиси **Фахриддин Содиқов** (1914-1977), атоқли шарқшунос ва мусиқий манбашунос олим, мақомшунослик фани асосчиси **Исҳоқ Ризқиевич Ражабов** (1927-1982) хизматлари алоҳида эътироф этилишига лойиқ.

Ўзбекистон мусиқа маданияти тарихини тўлиқ ёритиш, ортда қолган воқеа ва ҳодисаларга ҳаққоний баҳо бериш, ҳозирги бунёдкорона ўзгаришларни тўғри англаш, – эришилаётган янги ютуқларнинг холисона тафсилоти учун ҳам аҳамиятлидир. Миллий мусиқа санъатимиз ижрочилигига оид таълим йўналишлари даставвал олий, 1980 йилларнинг иккинчи ярмида ўрта махсус ўқув юртлари, истиқлол даврига келиб бошланғич ўқув бўғинига жорий этилгани маълум. Ҳозирга қадар иштирокчи ёки гувоҳ бўлиб келаётган ёши улуғ олимлар-у соз аҳлининг хотирасида муҳрланиб қолган дейиш мумкин. Шу сафдагилардан кенг кўламли илмий-ижодий фаолият олиб бораётган ўзбек мусиқашунослик илм-фани оқсоқоли, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, “Эл-юрт ҳурмати” ордени нишондори, санъатшунослик фанлари доктори, профессор **Тўхтасинбек Ботирович Ғофурбеков** яхши танилган. Муҳтарам устозларнинг устози ўзининг теран ва серқирра тадқиқотлари, дарслик ва ўқув қўлланмалари, мазмундор илмий, услубий ва танқидий мақолаларисиз Ўзбекистон

мусиқашунослигини тасаввур этиб бўлмайди. Табаррук ёшга тўлган ул зот мусиқа илмининг муҳим ва долзарб масалаларини ёритишда пешқадамликни қўлдан бой бермасдан келаётган ёрқин шахсдир.

Пойтахт консерваториясининг мусиқашунослик кафедралари ўртасида баъзан тушунмовчиликлар ёки рақобат ўзини зимдан намоён этиб қоларди. Т.Б.Ғофурбеков “Мусиқа тарихи” кафедрасида ўқитувчилигини бошлаб, номзодлик диссертацияси устида ишлаб юрган кезлари яхши обрў орттиради, ҳар-хил баҳсли мулоқотлардан узоқроқда юради. Вақт-соати келиб кафедра мудири “курсига ўтириши” биланоқ Шарқ мусиқаси кафедраси билан яқин ҳамкорликни ўрнатади. Ҳатто, масалан, фанлар тизимини бутлаш мақсадида “Ўзбек мусиқаси тарихи” номли ўқув фани тўлиқ ҳолда Шарқ кафедраси ихтиёрига ўтказилишига розилик берган. 1988 йилда етук мусиқа олими консерваториянинг илмий ишлар проректори лавозимига тайинланди. Шунда турли ёшдаги аёллардан иборат жамоага жонажон кафедрасини қаттиқ қўл ўринбосар - эркак мусиқашунослардан бири раҳбар бўлиши истагини билдиради. Шу ниятда мудирликка камина номзодини қўллаб-қувватлагани рост.

Профессор Т. Б. Ғофурбеков 1992 йилда Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти директори этиб тайинланади. Асосий иш жойи ўзгарган бўлса-да, у ўриндош тарзида олий махсус мусиқа ўқув юртида муаллимлик фаолиятини давом эттиради. Тақдир тақозоси билан камина пойтахт консерваторияси илмий ишлар проректори лавозимида иш юритиб, Институт билан ўзаро илмий-ижодий ҳамкорликни йўлга қўйишга муваффақ бўлдик. 1994 йилда биргаликда илк бор ўтказилган “Ражабийхонлик” илмий-амалий анжуман ҳамда ортидан чоп эттирилган мазмундор материаллари бунинг тасдиғидир. Жами 19 та мақоладан иборат илмий тўпламни ҳануз изланувчи ўқитувчи ва талабалар томонидан мутолаа қилинаётганини кўриш мумкин.

Мамлакатимизда 1997 йилда қабул қилинган “Таълим тўғрисида”ги Қонунга асосан олий таълим бакалавриат ва магистратура босқичларига ажратиладиган бўлди. Шу муносабат билан консерватория таркибидаги барча кафедралар ўқув режаларини шакллантириш учун таклифлар устида иш олиб боришди. Мусиқий шарқшунослик кафедраси йиғинида магистратура босқичида ўқитиладиган бўлғуси фанлар ҳақида фикр алмашилди. Шунда анъанавий ижрочилик кафедрасидан жўяли бир таклиф келиб тушган. Унга биноан мазкур кафедра талабалари учун “Шарқ халқлари мақомлари” номли фан жорий этилиши юзасидан илтимоснома берилган эди. Дарвоқе, шу кунга қадар бу фан ўқитилар экан, мазмунан бир неча бор қайта ишланиб, ўқув қўлланмаси ҳам тайёрланиб чоп этилди.

Навбати билан Ўзбекистон мусиқа санъатига оид фан киритилиши бўйича фикр ва мулоҳазалар ўртага ташланди. Баракавриатда ўзлаштириладиган “Ўзбек мусиқаси тарихи” ўқув фани ўқитилишни давом эттириш сўралди. Бу таклиф маъқувл келмагани сабаби, магистратура бакалавриатнинг бевосита давоми эмаслиги билан изоҳланди. Муҳокамада иштирок этган Тўхтасин Ботирович қуйидаги фикрни билдирди: “Шундай мавзулар борки, уларни бакалавриатда ўтиш ҳали эрта. Масалан, ўзбек симфонизми мавзуси айнан магистратурада ўрганилиши керак”. Тажрибали олим ва устоз “Ўзбекистон мусиқа маданияти” номли ўқув фани мавзуларини, шунингдек фан ўқув дастурини, маърузалар матнини, ниҳоят, ўқув қўлланмасини яратиб, чоп эттиришга муваффақ бўлди. Шу кунга қадар ҳурматли домла мазкур фанни композиторлик ва мусиқашунослик бўлими талабалари учун ўзбек ва рус тилларида маъруза ўқиб келмоқда.

Ўша мажлисда анъанавий ижрочилик кафедрасидан тушган таклиф ҳам инобатга олинди. Бўлғуси хонанда ва созандаларга бакалавриатдаги “Мақом асослари” фани ўзбек халқи мусиқа мероси мисолида ўтилади. Магистратура босқичида эса хорижий Шарқ халқлари мақомоти мисолида фан ўқитилиши мантиқан асосли бўлгани учун таклиф маъқулланди. Тегишли мавзуларини ишлаб чиқиш, ўқув дастурини тайёрлаш топшириғи каминага берилганди. Табиийки, йил сайин мазкур фан мавзу ва масалалар доираси кенгайиб, айримлари чуқурлашиб, такомиллаштириш ишлари мудом давом эттирилади. Эндиликда консерватория факультетлари, Миллий эстрада санъати институти, Ўзбек миллий мусиқа санъати институти белгиланган мақсад ва вазифаларидан келиб чиққан ҳолда, мутахассисликлар учун мослаштириб, мунтазам янгиланиб боради.

Алқисса, Ўзбекистонда анъанавий мусиқа таълими концепциясини, бу борада амалий ишларни янада такомиллаштириш саъй-ҳаракатларни астойдил қўллаб-қувватлаш керак, албатта. Марказий Осиё, қолаверса Яқин ва Ўрта Шарқ мамлакат арбоблари ўртасида ўзбек моделининг афзалликлари “ҳавас қиладиган даражада”, – деб қайта-қайта эътироф этилаётгани бежиз эмас.



Азатгул Ташматова

Доктор искусствоведения, профессор кафедры

«Исполнительство на народных инструментах»

Государственной консерватории Узбекистана

ИННОВАЦИОННАЯ МОДИФИКАЦИЯ УЗБЕКСКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: ОПЫТ ВНЕДРЕНИЯ ИЗОБРЕТЕНИЙ

Научно-исследовательские поиски создания модифицированных узбекских народных музыкальных инструментов являются одной из важных тенденций развития современного музыкознания. В этом направлении накоплен опыт изобретения модифицированных детского традиционного дутара, кашгарского рубаба и кашгарского концертного рубаба для учащихся детских школ музыки и искусств, специализированных школ искусств, для студентов и профессиональных исполнителей также модифицированы рубабы примы, концертный рубаб и афганский рубаб в соответствии с современных требований исполнительства. Создание и внедрение в практику модифицированных узбекских народных инструментов стало возможным в результате научной разработки конструкций музыкальных инструментов, экспериментальных опытов, что осуществлено ряд проблем, связанных с модификацией [1; 3-4] .

Инновационные аспекты модификации узбекских народных инструментов обусловлены стремлением музыкантов-исполнителей открывать возможности обогащения звукового мира национальной музыки. На это, в частности обращает внимание Т. Б. Гафурбеков: «В последние годы наметились сдвиги в плане претворения узбекского музыкального наследия. Появляется интерес композиторов не столько к определенным жанрам, как таковым, сколько к специфике национального музыкального мышления, к творческим и исполнительским традициям, богатейшим видам национальной мелизматики» [2; 111]. Это ценное для автора данной статьи рассуждение учёного имеет важное методологическое значение в реализации модификации узбекских народных музыкальных инструментов.

Отсутствие до модификации специально созданных узбекских народных музыкальных инструментов, для учащихся детских школ музыки и искусств

негативно отражалось на уровне интеллекта и общего гармоничного развития детей. Эта проблема несомненно требует особого внимания. Сегодня не только в детских школах музыки и искусств, но и во всех общеобразовательных школах Узбекистана обучение игре на узбекских народных инструментах является одной из актуальных задач.

До настоящего времени изготовление и обеспечение специальных музыкальных образовательных учреждений и творческих коллективов модифицированными музыкальными инструментами являются актуальными проблемами. В этом отношении все еще существуют нерешенные проблемы. Большинство из них связано с несоответствием музыкальных инструментов, применяемых на практике различным (возрасту, телосложению, физическим данным) категориям обучающихся исполнителей (учащимся школ, студентам). Талантливые учащиеся детских школ музыки и искусства обучаются на инструментах, применяемых в практике, профессиональных исполнителей. Негативные результаты этого заключаются в следующем:

неполноценность усвоения исполнительских умений обучающихся;

отсутствие эффективных способов развития

исполнительского мастерства;

недостаточность свободного владения исполнительскими навыками игры на инструменте;

невозможность добиться точного, чистого и качественного звучания инструмента;

невозможность всесторонне продемонстрировать исполнительское мастерство;

неблагоприятность воздействия на физическое развитие обучающихся;

– опасность искривления позвоночника, вследствие неправильной постановки.

В процессе игры на инструментах, предназначенных для взрослых исполнителей, дети испытывали неудобство, которое привносил вред их здоровью. Данная проблема привела к созданию модифицированных инструментов, и в первую очередь в создании модифицированного детского традиционного дутара.

Сущность модификации заключается в создании детского традиционного дутара соответствующего физиологии учащихся 1-3 классов детской школы музыки и искусств, и начальных классов общеобразовательных школ, в сольном, ансамблевом и оркестровом исполнительстве, обеспечивающие полноценное, качественное воспроизведение звука, удобного при игре и полностью отвечающего современным требованиям.

Для того, чтобы дети могли свободно владеть музыкальным инструментом, корпус инструмента и гриф изготовлены на научной основе. Учащиеся, при исполнении точно нажимая лады, получают возможность ярко и чисто воспроизводить требуемый звук. А также, исполнение на данном инструменте не имеет негативное влияние на развитие организма.

Основная цель изобретения – создание модифицированного инновационного детского традиционного дутара для учащихся 1-3 классов детской школы музыки и искусств, отвечающего требованиям современной исполнительской практики. Для осуществления поставленной цели необходимо создание инструмента с уменьшенным корпусом, мензурой и расстоянием между ладами, узким грифом, удобного для достижения полноценного звучания.

До создания модифицированного детского традиционного дутара я на протяжении долгого времени систематически наблюдала за исполнением учащихся детских школ музыки и искусств, особенно начальных классов. Эмпирическим методом научного анализа на основе опыта и интуиции я пришла к выводу о необходимости изготовления инструмента, соответствующего детской физиологии. Вместе с мастерами проводились эксперименты по изготовлению инструментов различного размера, вносились конструктивные изменения в грифе и корпусе инструмента.

Затем шел поиск размера мензуры, подставки и струны, где вместо 0,6 мм. была натянута 0,5мм. и разбивки ладов детского традиционного дутара в соответствии с корпусом. Таким образом, были изготовлены несколько образцов, среди которых избрана мензура, равная 740 мм. В процессе модификации я беседовала с ведущими специалистами-инструменталистами и педагогами, имеющими большой опыт в исполнительской практике, хорошо знающие конструкцию инструмента. Несколько раз проводились апробации, которые помогли нам найти золотую серединку инструмента. С помощью общепринятых единиц измерения, были достигнуты конкретные величины мензуры и ладов. И конце концов мы остановились на инструменте, отвечающим современным требованиям исполнительства.

Качественное звукоизвлечение является одним из основных свойств музыкального инструмента. Поэтому в «Студии звукозаписи» Государственной консерватории Узбекистана были записаны и проведены анализы акустических свойств традиционного дутара для студентов и профессиональных исполнителей и модифицированного детского традиционного дутара.

В результате анализа выяснилось, что детский традиционный дутар, имеющий маленькую форму незначительно отличается по звучанию от

традиционного дутара для студентов и профессиональных исполнителей. Из-за тонкой струны (0,5 мм) и маленькой мензуры детский традиционный дутар превзошел, по широте амплитуды обертонов и ярко выраженной частотой от традиционного дутара для студентов и профессиональных исполнителей.

В нижеследующей схеме приведен научно-сравнительный анализ традиционных дутаров.

Детский традиционный дутар рекомендован к исполнительской практике педагогами детских школ музыки и искусств (Справка Министерства культуры Республики Узбекистан № 05-11-10-35 от 8 января 2021 года). В результате, впервые создан модифицированный инновационный детский традиционный дутар для учащихся 1-3 классов, всесторонне удобный, соответствующий их физиологию и полностью отвечающий современным требованиям сегодняшнего дня. Данный инструмент можно использовать в исполнительской практике во всех направлениях музыкального искусства.

На **кашгарском рубабе**, изготовленном для студентов и профессиональных исполнителей применяемом на практике, из-за короткой мензуры не было возможности извлекать качественный и полноценный звук. В верхнем регистре звук инструмента был сухим и жестким, ему не доставало мягкости. Простое расширение грифа инструмента, могло-бы привести к неправильному расположению ладов. Поэтому, для обеспечения правильного расположения мензуры инструмента и разбивки ладов, потребовалась разработка их на научной основе.

Основной целью изобретения было создать и рекомендовать к применению модифицированный инновационный кашгарский рубаб для учащихся младших классов детских школ музыки и искусств, полностью отвечающий современным требованиям, с расширенными исполнительскими возможностями, в верхнем регистре имеющий качественный и полноценный звук.

В процессе модификации кашгарского рубаба мы опирались на различные методы исследования. Эмпирическим методом научного анализа были изготовлены инструменты с различной мензурой. Первый вариант с малой мензурой звучал не полноценно, второй оказался длинным, наконец, мы разработали кашгарский рубаб с мензурой 768 мм.

С помощью общепринятых единиц измерения, были достигнуты конкретные расстояния между ладами. Затем их апробировали, в результате, инструмент с мензурой 768 мм. оказался соответствующим физиологию учащихся 1-3 классов детской школы музыки и искусств. И мы остановились

на данном инструменте, отвечающим современным требованиям исполнительства.

В результате проведенного анализа акустических свойств применяемого на практике кашгарского рубаба для студентов и профессиональных исполнителей и модифицированного кашгарского рубаба выявилась, что кашгарский рубаб имеет неопределенное звучание и движение обертонов, а также множество шумовых звуков на расстоянии от 4000 Гц до 10000 Гц.

Благодаря широкой мензуре, модифицированный кашгарский рубаб превзошел качественным звуком, широкой амплитудой обертонов, точностью частот, а также отсутствием шумовых звуков на расстоянии от 4000 Гц до 10000 Гц.

Кашгарский рубаб одобрен педагогами и рекомендован к образовательной практике младших классов детских школ музыки и искусств (Справка Министерства культуры Республики Узбекистан № 05-11-10-35 от 8 января 2021 года). В результате, создан модифицированный инновационный кашгарский рубаб в соответствии с физиологией учащихся 1-3 классов, полностью отвечающий требованиям сегодняшнего дня, не оказывающее негативное влияние на здоровье детей.

Концертный рубаб, изготовленный для студентов и профессиональных исполнителей, создавал неудобству учащимся детских школ музыки и искусств, специализированных школ искусств и в исполнительской практике приводил к ряду неблагоприятным осложнениям. Следствием этого является, то что, данный инструмент имел длинный гриф и тяжелый корпус. При исполнении на нем учащихся различного возраста наблюдался перегиб тела на правую сторону. Это неблагоприятное положение могло навредить на их здоровье и привести к искривлению позвоночника. Длинная мензура, широкое расстояние между ладами, не доступность пальцев к определенным ладам, приводил к фальшивому звучанию и достаточно не раскрывалось исполнительское мастерство учащихся.

Основная цель изобретения – создать и широко рекомендовать к практике модифицированный инновационный **кашгарский концертный рубаб** для различного возраста обучающихся в детских школах музыки и искусств, а также специализированных школ искусств, всесторонне удобного, соответствующего их физиологию, полностью отвечающего требованиям сегодняшнего дня, имеющего чистый и качественный звук.

При модификации концертного рубаба эмпирическим методом была разработана новая мензура и разбивка ладов, обеспечивающие высокое качество звучания музыкального инструмента, соответствующих акустическим параметрам. С помощью общепринятых единиц измерения,

были достигнуты конкретные величины между ладами. Этимологический фактор модификации обеспечивает преемственность в процессе модификации музыкальных инструментов, взаимосвязи традиционного и совре-менного в исполнительской практике, способствует сохранению национальной самобытности звукового мира народных музыкальных инструментов, идентич-ности самовыражения национальной ментальности. Проведенные анализы акустических свойств концертного рубаба для студентов и профессиональных исполнителей и модифицированного кашгарского концертного рубаба показали, что концертный рубаб имеет неровность и неопределенность амплитуды обертонов. Модифицированный кашгарский концертный рубаб для учащихся различного возраста, несмотря на меньшую мензуру имеет явное преимущество чистым звучанием, ровным движением амплитуды обертонов над концертным рубабом.

Кашгарский концертный рубаб рекомендован к исполнительской практике педагогами детской школы музыки и искусств, а также специализированных школ искусств (Справка Министерства культуры РУз № 05-11-10-35 от 8 января 2021 года). В результате, создан модифицированный инновационный кашгарский концертный рубаб для учащихся различного возраста в соответствии их физиологии, всесторонне удобный, полностью отвечающий требованиям сегодняшнего дня, не оказывающее негативное влияние на здоровье детей. По тембру не отличающийся от инструмента, предназначенного для студентов и профессиональных исполнителей, в верхнем регистре тоже издающий полноценный и красивый звук.

Рубаб прима, изготовленный для студентов и профессиональных исполнителей, занимающий самый высокий регистр в семействе рубабов своим резким звучанием сильно отличался среди оркестровых инструментов и не сливался с семейством рубабов. Из-за короткой мензуры инструмента расстояние между ладами было узкое, что и требовала от исполнителей больших усилий для достижения точного и чистого звукоизвлечения. Особенно, при исполнении виртуозных произведений возникали определенные трудности и воспроизводились неточные, фальшивые звуки. А так же, звук инструмента был сухим и жестким, ему не доставало одухотворённости. Поэтому, при расширение грифа инструмента, для обеспечения правильного расположения мензуры и разбивки ладов, целесообразно разработать на научной основе.

Основная цель изобретения – создать модифицированный, инновационный инструмент для студентов и профессиональных исполнителей всесторонне удобный, полностью отвечающий современным

требованиям, с расширенными диапазоном и исполнительскими возможностями.

Я, долгое время работая в оркестре народных инструментов, наблюдала над звукоизвлечением рубаба примы, которое действительно не отвечало современным требованиям исполнительства. И тогда же задумалась о модификации данного инструмента. При модификации вместе с мастерами проводились эксперименты, по изготовлению инструментов, различного размера, вносились конструктивные изменения в грифе и в корпусе инструмента.

Затем шел поиск размера мензуры и разбивки ладов. С помощью общепринятых единиц измерения, были достигнуты конкретные величины между ладами. Были изготовлены несколько образцов модифицированных инструментов разной мензуры, которые апробировались студентами и профессиональными музыкантами. При увеличении мензуры модифицированных рубабов прим во время исполнении часто лопалась струна, в связи с этим пришлось полностью менять их на более толстые сечением. В результате, среди множества рубабов прим были избраны два вида инструмента, с мензурой 380 мм. и 400 мм. отвечающие современным требованиям исполнительства.

При проведении анализов акустических свойств рубабов прим для студентов и профессиональных исполни-телей выявилось, что модифицированныйрубаб прима, созданный для студентов и профессиональных исполнителей, превалирует четким и равномерным движением амплитуды обертонов, чистотой звучания и отсутствием шумовых звуков.

Рубаб прима для студентов и профессиональных музыкантов, отвечающий современным требованиям исполнительства, мензура и разбивка ладов заново разработанный, во всех регистрах звукоизвлечение соответствующее семейству рубабов, исполнительские возможности более расширенный инструмент рекомендован к практике педагогами кафедры «Исполнительства на народных инструментах» Государственной консерватории Узбекистана, музыкантами Государственного Академического оркестра народных инструментов и Государственного камерного оркестра народных инструментов «Согдиана» (Справка Государственной Филармонии Узбекистана № 04-08-14 от 12 января 2021 года). В результате создан высококачественный модифицированный инновационный рубаб прима для студентов и профессиональных музыкантов, полностью отвечающий современным требованиям

исполнительства, с нежным, качественным и приятным звуком, имеющим важное значение в ансамбле и оркестре.

Корпус **афганского рубаба** имеет своеобразную форму, поэтому при исполнении в верхнем регистре пальцы музыканта не достигали до определенных ладов. Большой палец левой руки, выполняющий точку опоры, должен был находиться над грифом. Из-за неудобства при игре его спускали вниз. Несоблюдение правильной постановки приводило к возникновению неточного и некачественного звукоизвлечения. Музыкант не мог полноценно исполнять произведение и в значительной мере продемонстрировать свое мастерство. Для достижения качественного и чистого звука он был вынужден играть изгибая тело в левую сторону. Для решения данных проблем само время диктовало создание модифицированного афганского рубаба.

Основная цель изобретения – создать на научной основе модифицированный инновационный афганский рубаб для студентов и профессиональных исполнителей, всесторонне удобный, имеющий качественное и полноценное звукоизвлечение, с расширенным диапазоном и исполнительскими возможностями.

Для осуществлении цели, вместо пятиструнного афганского рубаба необходимо было создать семиструнный афганский рубаб, полностью отвечающий современным требованиям, имеющий возможность в верхнем регистре свободно исполнять и издавать качественные звуки.

Я более сорока лет своей творческой и исследовательской деятельности систематически наблюдала за исполнением учащихся и студентов на афганском рубабе, так, как я сама обучалась на этом инструменте. Эмпирическим методом научного анализа на основе многолетнего опыта и интуиции я пришла к выводу о необходимости изготовления инструмента, соответствующего современным требованиям исполнительства. Вместе с мастерами проводились эксперименты, по изготовлению инструментов различного размера, вносились конструктивные изменения в грифе и в корпусе инструмента.

Затем шел поиск размера мензуры и разбивки ладов. В процессе модификации я беседовала с ведущими специалистами-инструменталистами и педагогами, имеющими большой опыт в исполнительской практике. Несколько раз проводились апробации. С помощью общепринятых единиц измерения, были достигнуты конкретные величины мензуры и ладов. Таким образом, были изготовлены несколько образцов, среди которых избрана мензура, равная 608 мм.

Анализ, проведенные по акустическим свойствам афганских рубабов для студентов и профессиональных исполнителей показал, что по сравнению с пятиструнным афганским рубабом модифицированный семиструнный афганский рубаб превалирует четким и равномерным движением амплитуды обертонов, отсутствием шумовых звуков на расстоянии от 4000 Гц до 10000 Гц.

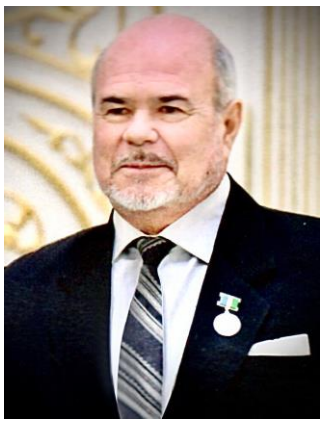
Модифицированный семиструнный афганский рубаб рекомендован к практике педагогами кафедры «Исполнительства на народных инструментах» Государственной консерватории Узбекистана, Государственным Академическим оркестром народных инструментов, Государственным камерным оркестром народных инструментов «Согдиана», а также виртуозным исполнителем, обладателем Государственной премии «Ниҳол» ведущим педагогом Республиканского колледжа искусств Фазлиддином Шафоатовым (Справка Государственной Филармонии Узбекистана № 04-08-14 от 12 января 2021 года). В результате, создан модифицированный инновационный семиструнный афганский рубаб, полностью отвечающий современным требованиям исполнительства.

Таким образом, созданные нами инновационные модифицированные узбекские народные музыкальные инструменты раскрывают новые грани исполнительских возможностей. Расширение диапазона обеспечивают удобство свободного владения инструментом, качественное и чистое звучание. Многолетняя практика подтвердила востребованность данных инструментов, соответствующих современным требованиям музыкального исполнительства.

Внедрение в практику инновационных модифицированных узбекских народных музыкальных инструментов достоверно подтверждает целесообразность продолжения начатой работы по модификации, которая, несомненно, будет способствовать дальнейшему совершенствованию исполнительского искусства игры на узбекских народных музыкальных инструментах, гармоничному развитию молодого поколения, интеллектуальному развитию личности XXI века.

Использованная литература

1. Ташматова А. Создание модифицированных узбекских народных музыкальных инструментов Презентация для получения научной степени доктора искусствоведения (DSc) на основе патентов на изобретение без защиты диссертации. -Ташкент, 2023. – 40 с.
2. Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. -Т., 1984. – 118 с.



Рауф Кадыров
Заслуженный наставник молодежи
Республики Узбекистан,
кандидат педагогических наук, профессор кафедры
«Музыкальной педагогики» Государственной
консерватории Узбекистана

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ АЛИШЕРА НАВОИ

Тухтасын Батырович Гафурбеков в своих научных исследованиях не раз обращался к гениальным творцам прошлого и в особенности Алишера Навои. В нашей статье мы тоже даем ссылки на исследования Т.Б. Гафурбекова.

Низомиддин Мир Алишер, Навои – великий узбекский поэт мыслитель, государственный деятель.

Родился Алишер Навои 9 февраля 1441 года в Герате в знатной семье, приближенной к династии темуридов. С детства воспитывался вместе с будущим султаном Хусейном Байкарой. Рано начал учиться, уже с 4-х лет пошел в школу и быстро освоил азы знаний. Помимо узбекского языка, он в совершенстве овладел фарси. С 10 лет начал писать стихи, в 15 лет уже стал признанным поэтом. Стихи на тюркском языке он писал под псевдонимом Навои (что означает «мелодичный»), а на фарси под псевдонимом – Фони («Бренный»).

В период (1455-1457) после смерти отца и правителя Харасана Абулкасима Бабура Алишер Навои сильно переживает утрату этих самых близких ему людей. Положение усугубилось, когда в 1457 году к власти приходит султан Абу Саид. Навои в это время учился в медресе, затем переехал в Герат, но все же был вынужден уехать в Самарканд, где он жил, учился и работал в 1456-1469 годах.

Новая жизнь для Алишера Навои начинается, когда к власти в Харасане приходит султан Хусейн Байкара. Алишер Навои в 1469 году возвращается в Герат и преподносит посвященную своему другу и соратнику свою новую касиду «Хилолия». Хусейн Байкара назначает Алишера Навои сначала хранителем печати, затем советником, а в 1472 году – главным визирем. На этом посту Алишер Навои проработал 15 лет. Эти годы в Харасане были

годами расцвета науки, культуры, искусства, мира и благополучия (не велось ни одной войны). Строятся медресе, мечети, библиотеки, больницы и др. В эти мероприятия часто вкладывал средства и сам Навои. В Харасане этого периода живут и работают великие ученые, музыканты, художники. Среди них великий миниатюрист и художник Камалиддин Бехзод, поэт, ученый и философ Абдурахман Джами, которого Алишер Навои считал своим учителем (пиром) и другом. Навои посвятил Джами крупную касиду «Туҳфат ул-афкор» на языке фарси. На тюркско-узбекском языке в этот период Навои создает еще несколько крупных поэтических сборников-диванов – «Бадоеъ ул-бидон» («Бадийлик иптидоси»), «Наводир ун-ниҳон» («Беҳат нодирликлар»), «Чихил ҳадис» («40 хадисов»), а также свой литературоведческий труд «Муфрадод» о методах написания проблемных вопросов в стихах. И наконец в 1483-1485 гг. Навои создает свою знаменитую «Пятерицу» («Хамса»), состоящую из пяти поэм: «Смятение праведных», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь планет», «Стена Искандера». Это гениальное произведение прославило узбекскую поэзию и вошло в сокровищницу мировой литературы.

Все возрастающий авторитет Алишера Навои в народе, плодотворность его творчества, общее благополучие вызывает зависть и приводит к дворцовым интригам против него. И в 1487 году Хусейн Байкара снимает Навои с должности главного визиря и отправляет его хакимом в Астрабад, где он также занимается благоустройством, поэзией и наукой. В Астрабаде он пишет свой «Чёр девон» («Четыре сборника»). Однако, через два года, чувствуя незаменимость Алишера Навои в государственных делах и осознавая его авторитет среди народа Хусейн Байкара возвращает Навои в Герат. Однако Навои отказывается от предлагаемые ему государственных должностей. Чтобы удержать Навои во дворце специально для него была введена должность «Самого приближенного к султану лица». В этой должности он мог принимать участие во всех государственных делах и встречаться с султаном. Несмотря на это, Навои все меньше интересуется государственными делами, а больше занимается творчеством. Алишер Навои сильно переживает смерть своих друзей, поэтов и ученых, это – Саид Хасан Ардашер (1488), Абдурахман Джами (1492), Пахлавон Мухаммад (1493). В память о них он пишет несколько произведений. Также сильно переживает убийство любимого внука Хусейна Байкары, своего ученика Мумина Мирзо, на которого он возлагал большие надежды как на будущего государственного деятеля. Все это, безусловно, не могло не отразиться на здоровье Навои.

Последние годы жизни Навои продолжает активно заниматься творчеством. Из-под его гениального пера выходят такие жемчужины поэзии,

истории, науки, педагогики, как: «Мажолис ун-нафоис» («Собрание утонченных», 1492), «Мезон ул-авзон» («Весы размеров», 1494), «Насойим ул-мухаббат» («Мухаббат шабадалари», 1495), «Чер девон» («Четыре сборника-дивана», 1498-1499), «Девони Фоний» («Сборник стихов Фони», 1499), «Лисон ут-тайр» («Язык птиц», 1499), «Муҳокамат ул-луғатайн» («Суждение о двух языках», 1499), «Маҳбуб ул-қулуб» («Возлюбленный сердец», 1450) и многие другие.

В начале 1501 года султан Хусейн Байкара возвращается из военного похода. Алишер Навои написал султану свое последнее стихотворение и 3 января 1501 года при торжественной встрече с ним, потеряв сознание, ушел из жизни великий поэт. «Горевали все – от султана до ремесленника, – писал летописец, – от криков, поднявшихся к небу, его синева закрылась облаками и на землю потоком полились слезы»[45].

Литературное наследие Алишера Навои является культурным достоянием всего человечества. Гений таланта Навои безграничен. Поэтические образы его произведений, мудрость и благородство мыслей озаряют жизнь чистотой светлых идеалов. В народе слагаются легенды и придания о великом Навои. Родители называют своих детей его именем. Города и поселки, улицы и площади, театры и учебные заведения с гордостью носят его имя. В Узбекистане учреждена государственная премия имени Алишера Навои. Писатели и композиторы, художники и скульпторы посвящают ему свои произведения.

В педагогике, музыке, музыкальной педагогике авторитет Навои огромен. На его книгах и произведениях воспитывают молодежь. В сочинениях: «Хамса» («Пятерица» – «Смятение праведных», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь планет», «Стена Искандера»), «Сокровищница мысли», «Возлюбленный сердец», «Суждение о двух языках» и др. говорится о высоких нравственных и эстетических идеалах, воспевается любовь к матери, отцу, семье, труду, учебе. В произведениях Навои ценятся такие качества личности, как честность, скромность, сострадание, великодушие, ум, доброта, благородство, даются наставления о хороших манерах поведения, поощряется стремление к знаниям, благоустройству жизни, быта, возвеличивается духовная красота человека. Педагогические взгляды Навои рациональны, духовны, эстетически возвышенны и глубоко гуманистичны.

В музыкальном искусстве с именем Навои связано большое, если не сказать огромное, количество музыкальных произведений народного и

[45] Айбек, Ал.Дейч. Вступительная статья //Навои. Избранные произведения. М., 1948, с. 21.

композиторского творчества. Недаром имя и само слово «Навои» означает «мелодичный». Навои в детстве учился музыке у известного в то время музыканта, бастакора Ходжи Юсуфа Бурхана[46]. И сам тоже сочинял мелодии и песни[47]. Навои всегда покровительствовал музыкантам. В вышеназванных работах он описывает музыкальные инструменты, говорит о певцах и исполнителях, макомах, силе музыки, особенностях ее восприятия, о музыкальном воспитании.

Дядя Алишера Навои (со стороны матери) Мухаммад Али, псевдоним «Ғарибий» «… хорошо играл на многих инструментах. Тембр и ритм ему хорошо удавались… Был он также осведомлен в теории музыки»[48].

Алишер Навои в своем произведении «Собрании писем» («Муншоот») приводит свое послание приемному сыну, но не называет его имени. Письмо имеет монологический характер, где он выражает свои негодования по поводу неблагоприятного поведения сына, воспитанию которого он приложил много сил и внимания. В письме есть следующие упреки сыну: «Я сделал тебя Пифагором (Фисоғурс) эпохи, ты преуспел в теории музыки, ты достиг тех высот, которые отличали Абу Насра Фараби, благодаря этим качествам ты удостоился бесед и собраний известных людей, даже властителя. Но, увы, ты не дорожил всем этим и вновь предался разгулу и непристойностям. Не раз просил прощения, и вновь ты уходил в мир смуты и падших людишек»[49].

Научные работы о музыке его современников Абдурахмана Джами, Зайнулабидина Хусайни были написаны по совету, а некоторые посвящены Алишеру Навои[50].

Существует масса народных песен, катта ашула и макомной музыки на слова А.Навои. Например, музыковед Зарифа Каримова в своей книге «Навои в музыке» отмечает, что в баязе (сборнике различных авторов) «Армуғони Хислат» («Подарок Хислата»)[51], составленного из репертуара известного ташкентского хафиза Муллы Туйчи Ташмухамедова (1863-1943), газель Навои «+ора кызим» («Черные глаза») – исполнялась на мелодию «Ушшоқ», «Сохар Ховар» («Солнце утренней зари») – на мелодию «Савти бает».

---

[46] Шарафуддинов А. Алишер Навои. Т., 1948, с. 29.

[47] Сведение о том, что Навои сочинял музыку, имеются у Бабура в «Бабурнамэ», у Вамбери А. Очерки Средней Азии. М., 1868 г., а также у Фитрата в кн: Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. С., 1927; Т., 1993.

[48] Перевод С.Ганиевой. Собрание избранных // Алишер Навои. Сочинения в 10 тт. Т. IX. Т., 1970, с. 59.

[49] Перевод С.Ганиевой // Алишер Навои. Мукаммал асарлар тыплами «Муншоот». 14 том, Т., 1998, 215-218 б.

[50] Абдурахман Джами. Трактат о музыке //Перевод А.Н.Болдырева, ред. и комм. В.М.Беляева; Аль-Хусейни. Научные и практические правила музыки /пер. И.Раджабова //Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.

[51] Арму\они Хислат. Т., 1329 хиджры (1911), с. 16, 102, 217.

Академик Юнус Ражаби отмечает, что в макомах – «Баёт II», «Гульзорим», «Ушшоқ», «Қўш чинор», «Кўча боғи II», «Харгиз», «Ҳануз», «Чоргоҳ II» и в старинной песне «Яли-яли» – используются слова Навои. Эти произведения, которые в течение долгого времени, исполняются только на слова А. Навои[52]. В исследованиях Тухтасына Гафурбекова, помимо выше представленной народной музыки на слова Навои, указываются еще также макомы «Наво», «Дугоҳ», «Ирок», где большое количество музыки исполняется на газели Навои. А в трактате о музыке Дарвиша Али Чанги (XVI в.) отмечается, что из 12 существующих древних усулей 7 из них по праву принадлежат Алишеру Навои[53]. Можно привести еще массу примеров использования стихов Навои в народной музыке.

Если в народном музыкальном творчестве с именем Алишера Навои связано огромное количество произведений, то в композиторском творчестве этому количеству нет счета. Все это наталкивает на мысль о необходимости создания словаря, каталога «Навои и музыка». В 1920-х годах поэтом и драматургом Хуршидом были поставлены спектакли «Фархад и Ширин» (1922), «Лейли и Меджнун» (1925). К ним подбиралась музыка, в основном народная. «Лейли и Меджнун» в отличие от других спектаклей полностью был поставлен в сопровождении музыки. Поэтому в обиходе его стали называть оперой. Музыку к спектаклю сочинил Талибджан Садыков. Однако, народная, макомная музыка в спектакле также использовалась. Ставятся музыкальные драмы: Н.Н.Миронов и Т.Садыков «Лейли и Меджнун» (1933), В.А.Успенский «Фархад и Ширин» (1934), которая в 1936 году была переработана совместно с Г.Мушелем. В 1940 году появляется одна из первых узбекских опер – Р.М.Глиэр и Т.Садыков «Лейли и Меджнун» (либретто Хуршида). Затем на основе поэмы «Семь планет» появляются: балет М.Левиева «Сухайль и Мехри» (1948), опера М.Ашрафи «Диларам» (1958). В симфоническом творчестве появляются произведения: Вторая симфония Г.Мушеля (1941), вокально-симфоническая сюита В.Золоторева «6 газелей Навои» (1941), кантата «Доноларга ыгитлар» А.Ф.Козловского (1948), М.Бурханова «Ода Алишеру Навои» (1968) и его же опера «Алишер Навои» (1986), М.Таджиева «Любовь поэта» для чтеца и симфонического оркестра (1968), музыкальная драма Юнуса Ражаби и С.Джалила «Навои в Астрабаде» (1967), музыка М.Бурханова к драме Уйгуна и И.Султана «Алишер Навои» (1943), музыка Р.М.Глиэра и Т.Садыкова к кинофильму «Алишер Навои» (1948), симфоническая поэма Р.Абдуллаева «Памяти

[52] Каримова З.Г. Навои в музыке. Т., 1988, с. 22-24.

[53] Гафурбеков Т.Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. Т., 1981, с. 17-23.

Навои» (1971), поэма «Памяти поэта» (1954), поэма «Хамса» (1988), балет «Лейли и Меджнун» (1968) И.Акбарова, «Концерт-рапсодия», «Рубаи» на стихи Навои (1979) М.Бафоева, поэма Н.Закирова «Истадим» (1968), «Поэма на газели Навои» Х.Рахимова (1990) и др.

Вышеприведенный перечень произведений далеко не в полной мере охватывает музыкальные сочинения крупной формы. Однако, уже на этом примере, можно представить, насколько велик объем сочинений на тематику «Алишера Навои». Естественно, что объем вокальных сочинений малой формы на слова Навои – песен, романсов, вокальных циклов, хоровых произведений значительно превышает все другие жанры.

Вся эта масса музыкальной литературы активно используется в музыкальной педагогике.



Дилором Каромат

PhD, ведущий научный сотрудник

Института Искусствознания АН РУз

ОБРАЗ ИНДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Географически и исторически территория Узбекистана находилась на Великом шелковом пути, на перекрестке важных азиатских культурных традиций, искусства и музыки. Чем же является *Восток* для Востока? Повышенный интерес композиторов Узбекистана к музыкальной культуре Индии, появился с середины XX века и был вызван конкретными историческими, политическими, экономическими и культурными событиями.

Необходимо отметить, что образ Южной Азии и особенно Индии для жителей Центральной Азии не был таким экзотичным, как это было для русских или европейских деятелей культуры[54]. Если для европейцев, начиная с периода романтизма, «путешествие на Восток стало своеобразным ритуалом и модой» [1; 19], то для народов Центральной Азии – это было символом единого культурного пространства. Однако сложившийся образ Индии был воспринят среднеазиатскими композиторами, наряду с музыкальными традициями, из России и Запада. Например, в русской музыке XIX века можно назвать всего несколько примеров связанных с далеким востоком – Индией, это опера А. Аренского «Наль и Дамаянти», «Ферамос» А. Рубинштейна и популярная песня индийского гостя из оперы «Садко» Н. Римского-Корсакова. Влияние индийской музыкальной эстетики в отношении соответствия цветов и тональностей можно наблюдать в творчестве А. Н. Скрябина[55], а его «Мистерия», по замыслу композитора,

[54] Среди Европейских композиторов следует упомянуть работы Оливье Мессиана (1908-1992), среди которых «Трактат о ритме, цвете и орнитологии». Мессиан был реформатором в области ритма, в частности мастерски использовал индийские ритмические формулы – *тала*. Одна из идей заключалась в добавочной или изъятой малой доли, нарушающей равновесие двух- и трехдольного метра, второй – идея необратимых ритмов, которые в прямом и ракоходном движении читаются одинаково.

[55] Скрябин хотел построить в Индии Храм для исполнения своей Мистерии Преображения и уже вел переговоры о покупке земли для этого, но преждевременная смерть композитора оставила эти замыслы незавершенными.

предполагалась для исполнения тысячами музыкантов на берегу священной реки Ганги, призванная объединить всё человечество.

Караваны бороздили просторы Великого шелкового пути. Композитор Мухтар Ашрафи в своих воспоминаниях отмечал, что в юношестве «в старой Бухаре от купцов и путешественников из Индии» он «слышал чудесные индийские песни, которые запали» в его душу [2; 129]. До середины XX века, одной из форм литературы являлись рассказы о путешествиях в далекие страны, путевые заметки, называемые *сафарнама,* как правило, востребованные у читателей, а в настоящее время вызывающие неподдельный интерес у исследователей. М. Ашрафи часто вспоминал своё путешествие в Индию, например, в книге «Музыка в моей жизни» (1975 г.) имеются следующие строки:

«В составе культурной делегации я посетил многие города обширного Индостана. В течение полутора месяцев мы наслаждались всюду здесь звучавшей индийской музыкой, песнями, видели великолепные национальные танцы, которые приводили нас в восторг. Все было ново, своеобразно, самобытно, но не похожее на то скудное представление об индийской культуре, которое я имел до этой незабываемой для меня поездки 1955 г. По мере возможности, я старался глубже проникнуть и познать великую древнюю культуру. В нескольких городах удалось записать песни и причудливые ритмы индийской музыки, послушать выдающихся певцов-исполнителей. Обо всем увиденном и услышанном я записывал, насколько мог, подробно. Часть сделанных заметок была впоследствии издана в моей книге «Индийские дневники». Индия оставила во мне неизгладимый след и нашла отражение в моем дальнейшем творчестве. В написанной мною опере «Дилором» определенное место занимают интонации индийской музыки [3].

«Индийские дневники» (изд. 1956, на рус. и узб. яз.) Мухтара Ашрафи, книга, пропитанная яркими впечатлениями, привлекает читателей обилием интересных фактов, наблюдений, является важным источником для индологов, музыковедов и искусствоведов, изучающих Индию [4, 5][56]. В «Индийских дневниках» была освещена музыкальная культура Северной и Южной Индии, фольклор различных штатов, приведены нотирование раги и народных песен [7; 90-94]. Вероятно, беседуя с индийскими музыкантами, к композитору и государственному деятелю, приходило понимание необходимости изучения восточной музыки зарубежных стран, что в

[56] Эти заметки были созданы для публикации (в этом М. Ашрафи помогал Ю. Кон [6]), они разбиты на главы, каждая из которых является вполне связным повествованием об одном из этапов путешествия, позволяющая узнать читателю культурные и бытовые стороны местной жизни.

последующем, сыграло свою роль в поддержании инициативы создания «Восточной кафедры» в стенах Ташкентской Консерватории. О своей беседе со знатоком индийской классической музыки профессором Мадрасского Университета Самбамурти, М. Ашрафи пишет следующее:

«Я с огромным удовлетворением посетил классы индийской музыки и провел очень интересную беседу… «За время пребывания в Индии, – я сказал моему собеседнику, – я убедился, что в ней имеет место значительное различие между жанрами профессиональной и непрофессиональной народной музыки. Это напоминает мне аналогичные явления в узбекской и таджикской музыкальных культурах. Народная узбекская и таджикская песня обычно невелика по размерам, проста по своему строению. В противоположность этому узбекские и таджикские макомы отличаются большой протяженностью и сложностью структуры. Считаете ли вы эту аналогию правильной?» «Вы совершенно правы, коллега, – ответил профессор Самбамурти. – В индийской музыке непрофессиональная народная песня также проста, невелика по объему. Она отличается выразительной мелодией, в особенности в Пенджабе и в Бенгалии. В противоположность этому, наша старинная профессиональная музыка, которую принято называть классической будучи своими корнями связанной с народной песней, так же отличаясь выразительностью мелодий и глубиной содержания, представляет собой крупные произведения, исполнение которых обычно длится часами». [7; 87].

Об индийских путевых заметках М. Ашрафи можно говорить много [8; 75-78], а образ Индии является одной из «путеводных звезд» композиторского творчества Ашрафи.

Культура Индии становиться более популярной и привлекает внимание композиторов уже после приобретения Индией независимости в 1947 году и в последующий период в связи с установлением тесных связей на всех уровнях. Второй «волной» стал «Утсав» (фестиваль) 1987 года, который длился целый год. Выдающиеся мастера и простые жители из штатов Индии выступали на площадях и сценах городов, и Индия была «открыта» заново и засияла новыми красками для жителей Узбекистана. Это вдохновило композиторов на просторах Узбекистана, Таджикистана и Туркменистана, посвятить этой стране чудес свои сочинения. Обращение к индийской тематике и воплощение образа Индии в произведениях всегда имело особое значение для среднеазиатских композиторов, несмотря на то, что доступ к классической индийской музыке был ограничен. Однако, это не сковывало, еще в марте 1941 года, в одном из писем, В. Успенский обращается к В. Беляеву со следующей просьбой: «Поищи, пожалуйста, *тему для танца*

Индийского – у тебя же все есть. Хотят ввести в «Фархад», а темы найти не могу. Очень прошу, *если можно 2-3 темы*, чтобы можно было выбрать» [9; 362]. В. Беляев в ответном письме пишет: «Посылаю тебе просимые индийские мелодии – может быть, найдешь среди них что-нибудь подходящее. Можешь из них сделать быстрый танец с медленной серединой и с головокружительным заключением, начинающийся большим медленным вступлением» [9; 362][57].

Изучение сочинений, выбранных композиторами мелодий и либретто/драматических произведений, указывают на частое использование народных мелодий Бенгалии, патриотической песни «Ванде Матарам», и обращение к творчеству Рабиндранатха Тагора, в частности. Это произведения: М. Ашрафи «Размышление» на тему Тагора для виолончели и ф-но (1934), С. Юдаков «Дочь Ганга», ст. Т. Тулы по роману Рабиндранатха Тагора (1956), И. Акбаров музыка к спектаклю «Почта» (1961), «Симфонические картинки» по пьесе Р. Тагора «Почта» (1970), , М. Бафоев «Раджа» (1987), М. Бафоев «Посвящение Р. Тагору».

Основными путями формирования образа Индии во второй половине XX века в тогдашнем пространстве массовой культуры были – кино и телевидение, музыка, декоративное искусство, периодическая печатать, публикация специальных изданий, появление товаров массового спроса [1; 22]. Композиторов вдохновляли концерты мастеров индийского искусства, проходившие в рамках культурных программ и фестивалей. Например, первый концерт индийских музыкантов и танцоров в Ташкенте, состоялся 29 сентября 1954 года. В то же время источником вдохновения была и музыка индийского кино, которая заняла особое место в сердцах коренного населения, и в первую очередь благодаря песням из фильмов Раджа Капура. Многие композиторы в детстве заслушивались чарующими песнями индийских кинофильмов, были «пронизаны» индийскими мелодиями из кинофильмов, поскольку они шли во всех кинотеатрах.

Необходимо отметить, что присуждение премии первого премьер министра Индии Дж. Неру троим советским композиторам в начале 70-х годов XX столетия стало знаменательным событием. Ими стали С. Баласанян за балет «Шакунтала» (1970), Ш. Мшвелидзе за «Индийскую Сюиту» (1973) и М. Ашрафи за балет «Амулет любви» (1969 г.; премия присуждена в 1972 г.). Согласно директору мемориального музея М. Ашрафи Н.К. Гуновой, в фонде музея храниться «письмо Индиры Ганди с благодарностью маэстро за его дар индийскому народу – созданный и поставленный в Дели балет

[57] В письмах имеется ввиду опера «Фархад и Ширин», В.А. Успенский в соавторстве с. Г. Мушелем (1941).

«Амулет любви», которым, заверяла она, мог бы гордиться её отец Джавахарлал Неру, тонкий ценитель и поклонник искусства узбекского народа [3]. Кроме перечисленных ранее произведений, индийская тематика получила свое воплощение в таких сочинениях композитора, как «Кашмирда» (ст. Фурката, 1960), музыкальная драма «Мирзо Иззат в Индии» (пьеса и либр. Балванта Гарги, перевод Х. Муминова и А. Бабаджана; Бухара, 1963), музыка к кинофильму «Восход над Гангом» (реж. Л. Файзиев; Таджикфильм, Индия).

Композитор М. Бафоев является автором нескольких циклов, посвященных Великому шелковому пути , среди которых «Буюк ипак йули» (1996) и Шелковый путь (2007, 10 пьес для фортепиано). Балет-спектакль «Буюк ипак йули»[58] состоит из 16 серий (музыкальных сюит). «Караван» (четвертый отрывок) переносит нас в Индию каскадом звуков, имитирующих игру на *cumape.* Пятая сюита посвящена Индии и называется «Сон священной коровы». Образный мир музыки передает богатый мир средневековой Индии, используются музыкальные интонации, ритмы и лады индийской музыки. Философский мир и красота края показаны преимущественно с помощью традиционного индийского музыкального инструмента *cumap.* Мелодия базара смешана с лейтмотивом каравана, прерывается темой (на фортепиано) Александра Великого, много веков назад пришедшего в Индию. Слушатели вновь окунаются и растворяются в атмосфере базаров, духовности, философии и природы Индии. Караван продолжает путь, обогащённый индийскими мелодиями, дальше.

В музыкальной культуре Узбекистана образ Индии получил своё отражение в различных музыкальных жанрах, таких как музыкальная драма/музыка к спектаклям и опера (среди которых «Шакунтала» – 9 картин по пьесе Калидасы, И. Акбарова, 1978 г.; сцена рыбаков и индийских послов в опере «Улугбек» А. Козловского), балет (Г. Мушель «Легенда о Кашмире», 1961г.; У. Мусаев «В долине легенд», новая ред. «Индийская поэма» по «Кашмирской песне» Ш. Рашидова, либреттисты и постановщики Ю. Папко, Ю. Скотт; и др.), камерная инструментальная музыка (А. Козловский «Индийская поэма» для симфонического оркестра, 1955 г.; Г. Мушель «Сюита из балета «Кашмирская легенда», Х. Рахимов «Пьеса на индийскую мелодию», «Хиндча куй», 1998; и др.), песни (например, «Хинди-руси бхай-бхай» музыка С. Юдакова, поэзия А. Суркова; И. Акбаров «4 романса для голоса с камерным оркестром», на стихи М. Бедиля, 1992; А. Хасанов

[58] Балет-спектакль «Буюк ипак йули» был показан в Театре Мариньи (Париж, 1997), Первом фестивале «Шарк тароналари» (Самарканд, Регистан, 1997), В Театре имени Хамида Олимджана (Самарканд, 1998).

«Кашмирда») и музыка кино (например, Владимир Милов и Рахул Дев Барман «Али Баба и 40 разбойников», 1979 г.). События конца XX века внесли ощутимые изменения и расширили тематику музыкальных композиций, географию охвата, методов исполнения и использования традиционных индийских музыкальных инструментов.

Использованная литература

1. Сапанжа О. С. Образы Индии в советской повседневной культуре 1950–1960-х гг. // Вестник СПбГИК № 4 (37) декабрь, 2018. – С. 22-27. Источник: https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-indii-v-sovetskoy-povsednevnoy-kulture-1950-1960-h-godov – 09 ноября
2. Ашрафи М. Музыка в моей жизни. -Т.: Изд. литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1985.
3. Багдасарова Г. Премьера балета Мухтара Ашрафи «Амулет любви» на сцене ГАБТ имени А.Навои // https://kultura.uz/view_2_r_9047.html или http://guarik-guhar.blogspot.com/2017/03/blog-post_25.html – 01 ноября
4. Коральский А. Путь в большое искусство // Проблемы музыкальной науки Узбекистана. -Т., 1973.
5. Абдуллаева Г. Индия в жизни и творчестве Мухтара Ашрафи // Muxtor Ashrafiy va XX asr. -Т.: “Baktria Press” nashriyoti, 2012. – С. 76-78.
6. Калужский В.М. Семь лет Кона // https://elibrary.ru – 09 ноября
7. Ашрафи М. Индийские дневники. -Т.: Гос. издательство Узбекской ССР. 1956.
8. Каромат Д. «Индийские дневники» Мухтара Ашрафи // Muxtor Ashrafiy – kompozitor, dirijyor, pedagog. -Т.: “Complex Print nashriyoti, 2023. – С.75-78.
9. Успенский В.А. Статьи, воспоминания, письма / Сост.: И.А. Акбаров. -Т.: Изд. лит. и искусства, 1980.



Назокат Каримова

Ўзбекистон давлат консерваторияси

“Ўзбек мусиқаси тарихи”

кафедраси катта ўқитувчиси

XX-АСР БАСТАКОРЛИК ИЖОДИЁТИ ВА МУҚИМИЙ

XX аср ўзбек мусиқа санъатида Муқимий сўзларига мумтоз қўшиқ, ялла, ашула, катта ашула, мақом йўллари ҳамда ўзбек бастакорларининг бадиий баркамол янги асарлари кўплаб ёзилди.

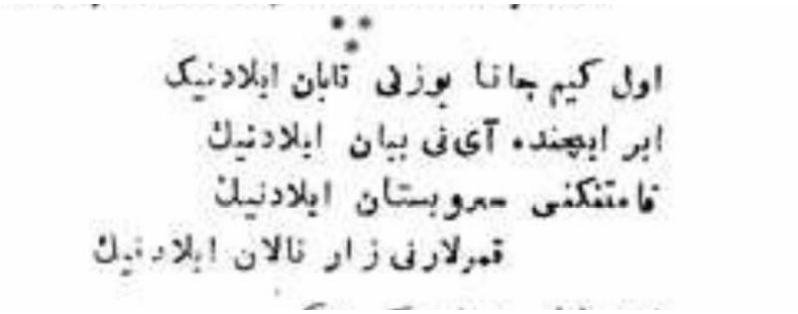
Фикримизнинг далили сифатида Имомжон Икромов (1891-1980), Жўрахон Султонов (1893-1965), Тўхтасин Жалилов (1896-1966), Юнус Ражабий (1897-1976), Отавали Нуриддинов (1900-?), Мухторжон Муртазоев (1909-1994), Муҳаммаджон Мирзаев (1913-1999), Фахриддин Содиқов (1914-1977), Комилжон Жабборов (1914-1975), Саиджон Калонов (1914-1972), Дадаали Соатқулов (1917-1985), Фаттоҳхон Мамадалиев (1923-1999), Орифхон Ҳотамов (1925-2002), Эсон Лутфуллаев (1935-2000) номларини келтириш ўринли.

Атоқли шоир меросини ўрганиб, уни кенг оммага етказишда хизматлари таҳсинга сазовор бўлган адабиётшунос олим Ғулом Каримовнинг эътироф этишича: “Муқимий шеър устида ишлаганда, айниқса, унинг жарангдорлигини, мусиқавийлигини таъмин этадиган вазн, қофия, радиф масалаларига катта эътибор берди. У, арузнинг бой, ранг-баранг баҳрларидан мукаммал хабардор эди” [1; 20]. Яна бунга асосий омиллардан бири, мураббаъ жанрининг тузилиш шакли халқ қўшиқ ва ашулаларига яқин бўлганлиги деб фикрлашимизга ҳам асос етарли бўлади. Сабаби, Муқимий шеъриятида бандларнинг тўртликлардан иборат бўлиши, қофия тизими, вазн ўлчовларини ҳар томонлама мос тушиши кузатилади.

Эътиборли томони, шоир аруз илмининг билимдони бўлганлиги учун ҳам уларнинг орасида энг халқчил, оҳангдор, мусиқий вазнларига алоҳида ёндашган, шу туфайли аксарият лирик шеърларини улар асосида яратган. Профессор Ғулом Каримов таъбири билан айтганда: “Эҳтимол, Муқимий ўз мураббаъларини яратишда халқ қўшиқларидан илҳомлангандир” [1; 20].

Балки шу сабабли унинг ижодий меросига мансуб бўлган шеърлар ҳаётлилик пайтиданоқ хонандалар орасида кенг ёйилган, ашула қилиб куйланган.

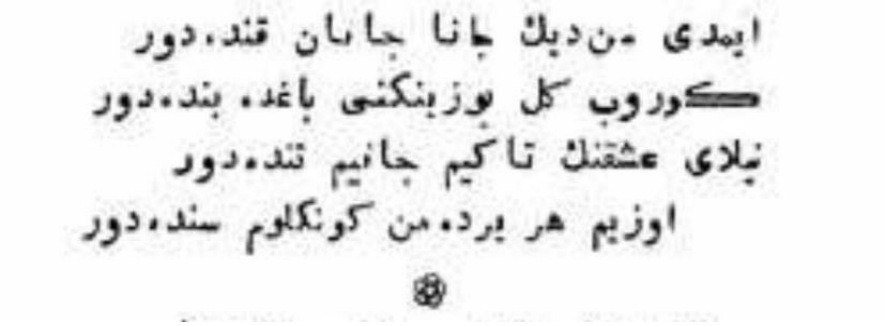
Машҳур рус тарихчи олими Михаил Алибеков ўзининг “Фарғона вилояти йилномаси” тўпламида “Қўқоннинг сўнгги хони Худоёрхоннинг оилавий ҳаёти (“Домашная жизнь последного Кокандского хана Худаярхана”)” сарлавҳаси остида чиққан мақоласида Қўқон хони Худоёрхон саройидаги канизлар қўшиқ қилиб ижро этган бир нечта шеърий матнларни келтиради. Муаллиф тутқинликка тушган канизларнинг ғам-андуҳга мубтало бўлганлиги ҳақидаги қўшиқлардан намуналар келтираркан, шулар ичидан тўрттаси Муқимий қаламига мансуб мураббаъ ва ғазаллари эканлиги эътиборлидир. Улардан бири қуйидагича бошланади: [2; 104, 106, 108].


اول کیم جانا یوزی تابان ایلادنیک
ابر ایچنده آی نی پنهان ایلادنیک
قامتنکنی سروبستان ایلادنیک
قمرلارنی زار نالان ایلادنیک

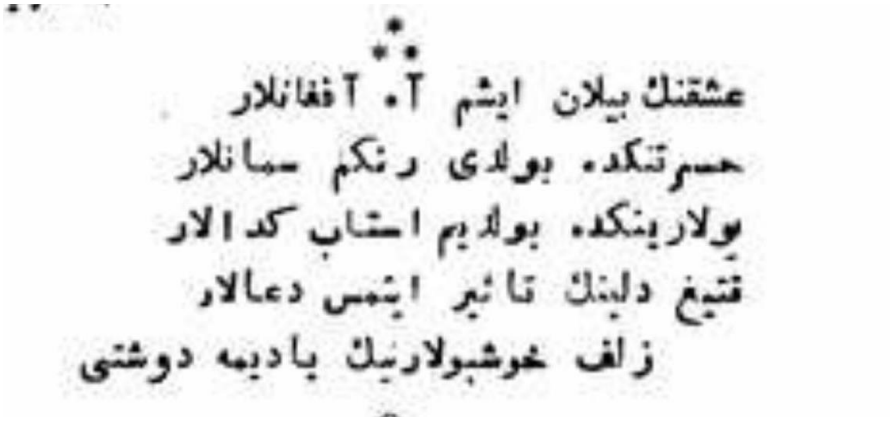
Улким, жоно, юзни тобон айладинг,
Абр ичинда ойни пинҳон айладинг,
Қоматингни сарви бўстон айладинг,
Қумриларни зори нолон айладинг.

Иккинчи мураббаънинг банди эса қуйидагича:

Эмди сендек, жоно, жонон қайдадур,
Кўруб гул юзингни боғда бандадур,
Сақлай ишқинг токим жоним тандадур
Ўзим ҳар ердаман, кўнглум сандадур.

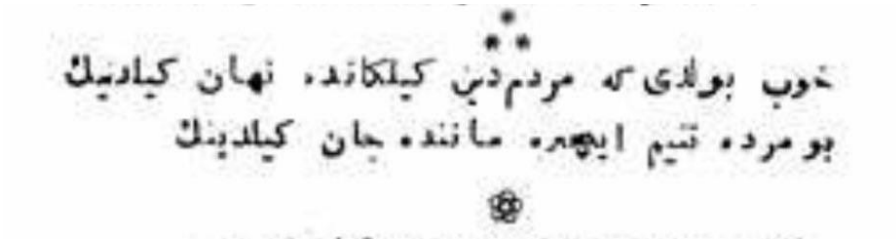

ایمدی من دیک جانا جانان قنده دور
کوروب کل یوزینکنی باغده بنده دور
بلای عشقنک تا کیم جانیم تنده دور
اوزیم هر یرده من کونکلوم سنده دور

Учинчи мураббаънинг банди эса қуйидагича берилган:

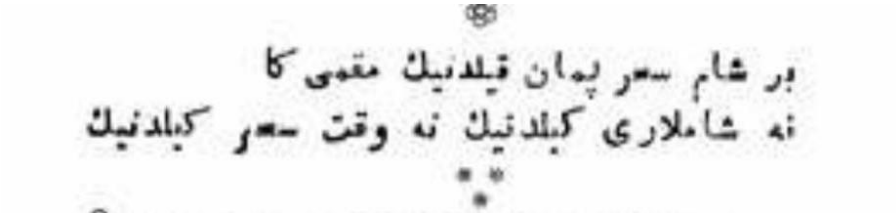

عشقنك بيلان ايشم آه آفغانلار
حسرتكده بولدى رنكم سمانلار
بولارينكده بولديم استاب كدالار
قتيغ دلبنك تاثير ايتمس دعالار
زلف خوشبولارنيك يادنمه دوشتى

Ишқинг билан ишим оҳу афғонлар,
Ҳасратингда бўлди рангим сомонлар,
Йўлларингда бўлдим истаб гадолар,
Қаттиқ дилинг таъсир этмиш дуолар
Зулфи ҳушбўйларинг ёдима тушти.

Мазкур мураббаъ Муқимийнинг 1974 йилда нашр қилинган “Асарлар” ичидан ўрин олган бўлиб, “Зору нолон айладинг” [1. 221] деб номланади. Фақат матнда ўзгартиришлар билан келганлигини ўқиймиз.


خوب بولدى كه مردم‌دين كيلكاندە نهان كيلدينك
بو مردە تنيم ايچره مانندە جان كيلدينك

Хўп бўлдики мардумдин, келганда ниҳон келдинг,
Бу мурда таним ичра монандаи жон келдинг.


بر شام سحر پيمان قيلدينك مقمى كا
نه شاملارى كيلدينك نه وقت سحر كيلدينك

Бир шому саҳар паймон қилдингу Муқимийга,
На шомлари келдинг, на вақти саҳар келдинг

– деган мисралар билан якунланувчи мураббаъси ҳам учрайди.

Биринчи мураббаъ “Ул кун жонон” – “Курд”, “Кўча боғи I”, “Фарғонача жонон”, “Оромижон” номи билан ҳофизлар томонидан ижро этиб келинади. “Кўнглим сандадур” номи билан танилган иккинчи мураббаъси “Энди сандек”, “Танавор II”, “Ўзганча”, “Ёлғиз”, “Азим дарё” каби ашулалари орқали маълум ва машҳур бўлди. Охирги ғазали эса “Келдинг” сарлавҳаси остидаги ғазали бўлиб, ҳофизлар томонидан маромига етказиб куйланиб келинган.

Муқимийшуносликка асос солган профессор Ғулом Каримовнинг тасдиқлашича: “.... Муқимийнинг биз фараз қилгандан кўра эртароқ, яъни 70 – йилларнинг ўрталаридаёқ шоир сифатида шуҳрат қозонгани, асарларининг халқ ўртасида кенг тарқалгани маълум бўлди. Чунки Худоёрхон ҳарами 1876 – йилгача, яъни Қўқон хонлиги барҳам топгунча “хон саройининг зийнати” сифатида яшаб ундан кейин тугатилган эди” [3; 55]. Юқорида келтирилган намуналар Муқимийнинг нафақат халқ орасида балки сарой ичида ҳам машҳурликка эришганлигидан далолат беради.

Ўз навбатида Мавлоно Муқимий шеърларига бастакорлар томонидан ижод қилинган мумтоз мусиқий намуналарни таҳлилан тадқиқ этиш эҳтиёжига зарурат юзага келади. Шу сабаб, уларнинг айримларига тўхтаб ўтишни лозим топдик.

Ўзбекистон мусиқа санъатида ўз ўрнига эга бўлган атоқли бастакор Тўхтасин Жалилов Муқимий шеърлари[59]га кўп маротаба мурожаат қилди. Уста-санъаткорнинг ижоди самарали кечган бўлиб, фаолияти давомида турфа хил кичик жанрлар – қўшиқ, ашула ва рақс куйларига мусиқа басталаш билан бир қаторда, мусиқали драма жанрларига ҳам мурожаат қилди.

Мусиқашунос Равшан Юнусовнинг берган аниқ ва дадил келтирган таърифига кўра: “Фарғона водийси мусиқа анъаналарининг қомусий билимдони бўлмиш Тўхтасин Жалиловнинг серқўлам ижодкорлиги туфайли янги замон ўзбек миллий куйи, қўшиғи, ашуласи, айниқса мазмундор мусиқий драма томошалари учун басталаган мусиқаси концерт майдонлари ҳамда республикамиз нуфузли театр саҳналари узра баралла янграй бошлади” [4; 14].

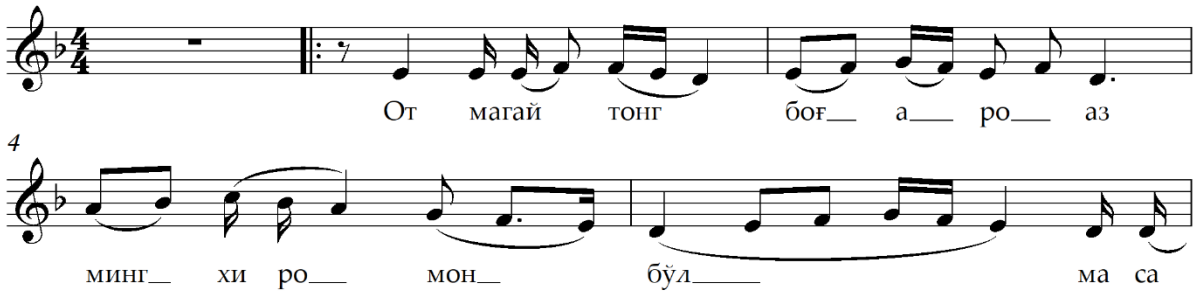
Шубҳа йўққи, Тўхтасин Жалилов мусиқаси билан машҳур бўлган “Тоҳир ва Зуҳра” мусиқали драмасини, кейинчалик Борис Бровцин билан ҳамкорликда айнан шу номда машҳур бўлган операни кекса санъат аҳли яхши эслайди. Ўша кезлари Республика театр саҳналарида кўп маротаба қўйилган, ўз даврида театр репертуарларидан тушмай муҳрланиб келган асарлардан ҳисобланади. “Биргина Муқимий номидаги мусиқали драма ва комедия театрида “Тоҳир ва Зуҳра” икки минг мартага яқин ўйналди” [5; 81], – дея изоҳлаган эди мусиқашунос олим Илёс Акбаров.

Бастакорнинг мазкур мусиқали драма учун ёзган аксар мусиқий намуналари санъаткорлар томонидан кўп бора ижро қилинди ва кенг оммага тақдим этилди. Бу ижод маҳсулларининг ичида “Ол хабар”[60] ашуласи алоҳида мавқега эга. Т.Жалиловнинг мазкур асари бадиий баркамол мусиқий

[59] “Гулистоним менинг”, “Ол хабар”, “Муқимий” тарихий-мусиқали драмасидан: “Ошкор ўлғай сирим”, “Навбаҳор”, “Мунча ҳам”, “Зору шайдо айладинг”.

[60] Халқ орасида “Дилхирож”, “Қаландар IV” куйи билан ҳам ижро этилади.

намуналардан саналади. Дарвоқе, “Ол хабар” куйининг асосий манбаси, икки бош қаҳрамоннинг дуэти, “Отмагай тонг” учун асос қилиб олинди. Бу ҳақида санъатшунослик фанлари доктори, профессор Тўхтасин Ғофурбеков билдирилган мулоҳазалар эътиборни тортади: “Бош қаҳрамонларнинг асл моҳияти, оҳангли қиёфаларини тўлақонли очиб берувчи бу мўъжизакор куй замирида машҳур (айниқса, устоз Ф.Мамадалиев талқинларидаги) “Ол хабар” халқ ашуласи бўлиб, унга Т.Жалилов шундай нозик сайқал берганларки, ҳозирги кунда аксарият ижрочилар ҳам мазкур жараённи сезмайди” [6; 191].



Дастлаб мазкур асар водийда ном қозонган, Андижон ижрочилик мактабининг йирик вакили, баланд ва ёқимли овозига эга бўлган Беркинбой Файзиев[6162] томонидан талқин қилинди. Машҳур санъаткор ижросида янграган мазкур ашула ўзининг оргиналлиги билан ажралиб туради. Унинг адабий мазмуни қуйидаги тўрт байтни қамраб олади:

Ол хабар ул сарви ноз уйқисидан турганмикин?
Ногоҳ турган бўлса, туш-муш ҳам сўранг, кўрганмикин?
Ботмасун кўргач ҳижолат абри ичра офтоб,
Турса ҳам чиқмай дебон эшикка, ўлтирганмикин?
Қатра-қатра дур нисор этмакчи эрди кўзларим,
Мақдамига билмадим, оёки топширганмикин?
Жўралар базмида арз айланг гаҳе Фарзинчага,
Эсидан чиқмай Муқимий ёдида турганмикин?

Ўзбекистон санъат усталари ҳақида баракали изланишлар олиб бораётган мусиқашунос олим Равшан Юсуповичнинг далилий кўрсатмаларига кўра: “Ушбу ёзув тахминан 1968 йилда граммофон пластинкалар тарзида кўпайтирилган. 1980 йилларнинг иккинчи ярмида Тошкент граммофон пластинкалар заводи томонидан “Нодир ёзувлар” рукнида аудио ҳужжат қайта босилиб чиқарилди. Унинг рақамли белгилари

[61] Беркинбой Файзиев (1885-1945) – Тошкент вилоятининг Бўстонлиқ туманида таваллуд топган, кейинчалик Андижонга бориб, ўша ерда яшаб ижод қилади. Муқимий қаламига мансуб “Ёр васли”, “Ул кун жонон”, “Айладинг” каби ашулаларни ижро қилган.

ГОСТ 5289-73; М30-41604. Маҳсулот ёрлиғидаги ёзувда расман “Тўхтасин Жалилов мусиқаси, Муқимий сўзи” [7; 141], – деб ёзилган.

“Ол хабар” ашуласи ўзбек мумтоз мусиқасида кўп қўлланиладиган “бум-бак” усулида янграйди. Магнит тасмасига муҳрланган намунада Б.Файзиев қўлида танбур ушлаб ижро этади. Бироқ шунга қарамай, доира чолғуси яққол сезилиб туради.

Ҳофиз куй йўлларини жуда баланд авжларни ихчамроқ тарзга келтириб, ижро этди. Забардаст ҳофиз юқори авж пардаларни ҳеч қандай қийинчиликларсиз забт эта олди. Оҳанг ва шеърий мисраларга жуда моҳирона ёндашади, яъни, жумлалар Б.Файзиев томонидан тўлиқ ҳолда ижро этилади. Куйнинг диапазони катта бўлишига қарамай, санъаткор буни маромига етказиб уддалади. Бу эса ўз навбатида ижрочидан катта маҳорат талаб қилади. Агар санъаткорда кенг нафас бўлмаса, бу талқинда ижро этиш мушкуллик туғдиради, албатта.

Асар пластинкада ёзиб олиш учун айтилганлиги сабабли, улгуриш мақсадида, ижро суръатининг ҳам тезлашганилиги эшитилади. Назаримизда, пластинкада вақт чегараси борлиги учун Беркинбой Файзиевда эркин ҳолда ижро этиш имконияти бўлмаган. Шу боисдан бўлса керак, бандлар орасидаги қайтарувларнинг аксари олиб ташланган. Санъаткорнинг жонли ижрода (яъни, пластинка учун эмас – Н.К.) қандай айтгани бизга номаълум.

Афсуски, бу намуна ҳозирги вақтда деярли унутилган. Оммавий ахборот воситалари ҳисобланган телевидение ва радиоэшиттиришларда Беркинбой Файзиев ижросидаги “Ол хабар” ашуласи деярли берилмайди. Бир сўз билан айтганда санъаткорлар репертуаридан чиқиб кетган. Анъанавий хонандаликдан дарс бераётган айрим ўқитувчилар билан суҳбатлашганда ҳатто бу ижро намунаси уларга янгиликдек туюлди.

Аксарият санъат аҳли “Ол хабар”ни ўзбек мумтоз мусиқаси тарихида ёрқин ўрин эгаллаган Фаттоҳхон Мамадалиев номи билан яхши билишади. Бастакорлик борасидаги изланишларини Муқимийнинг “Аҳд қилдим” ғазали билан бошлаган Фаттоҳхон Мамадалиев мусиқий меросини мумтоз[63] ҳамда ўзига замондош[64] бўлган шоирларнинг шеърлари билан бойитиб борди.

Айнан унинг асарлари ичида “Ол хабар” ашуласи янги қирраларини намоён қилиши билан ҳам эътиборлидир. Атоқли ҳофиз ва айни вақтда

[63] Алишер Навоий, Нодира, Огаҳий, Ҳайратий, Ҳувайдо, Улфатий, Муқимий, Фурқат.
[64] С.Абдулла, Ҳ.Азимий, Ҳ.Яҳёев, О.Холдор, В.Саъдулла,

бастакор сифатида қайта тиклаган мазкур намуна худди ўзининг муаллифлик асари бўлиб мусиқа меросида ўчмас бўлиб муҳрланди.

Ол хабар ул сарви ноз уйқусидин турганмукин?
Ногаҳон турган эса, туш-муш сўранг, кўрганмукин?

Вазни Рамали мусаммани махзуф баҳрида ёзилган.

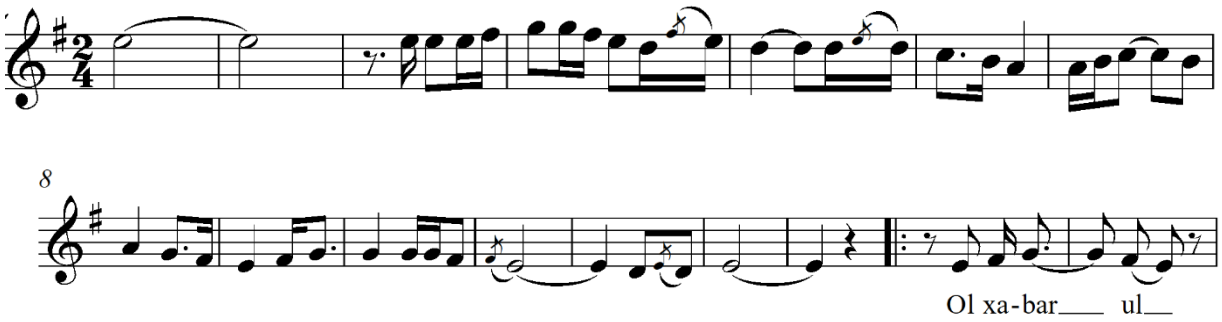
– **V** – – / – **V** – – / – **V** – – / – **V** –

Фо – ъи – ло - тун/ фо – ъи – ло - тун/ фо – ъи – ло – тун /фо – ъи – лун

Ол - ха - бар ул сар - ви - ноз уй - қу - си - дин тур – ган –му - кин?

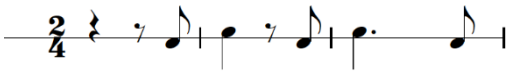
Но – га- ҳон тур - ган э - са, туш - муш сў - ранг, кўр – ган – му - кин?

Илк ижро (Беркинбой Файзиев – Н.К.)дан фарқли равишда, бош куй мавзуси оҳангини андоза қилиб олган чолғу қисмидан бошланади (1-14 тактлар).



Бу вариант ҳам беназир санъаткор Тўхтасин Жалилов басталаган “Отмагай тонг” оҳангида садоланади. Бироқ, бу намуна вазмин темпдаги сарахбор, яъни “бум-бак” усулида ижро этилади. Қадимдан “зарбул қадим” яъни “тан-тан” номи билан аталган. Эътибор берилса, ўзбек халқ мусиқаси меросидаги аксарият куй ва ашулалар сарахбор усулида садоланади. Абдурауф Фитрат келтирганидек: “Сарахбор усули бутун усулларнинг онаси, аслидир” [8. 13].

Асарнинг бошидан охиригача 2/4 ўлчовида, ҳиссалари тенг бўлган ми иолий ладида берилган. Даромади асосий пардани ва куй тизимини кўрсатиши билан характерлидир.



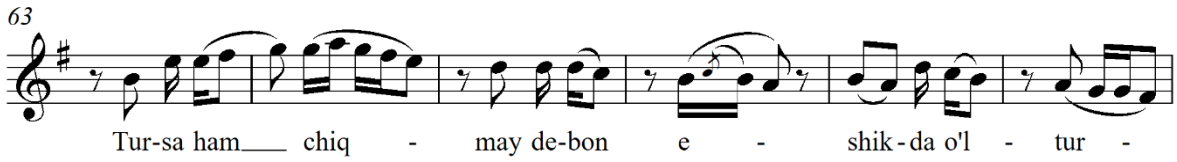
Куй ривожи борасида тўхталадиган бўлсак, вазмин характери, дардли мазмуни, диапазон кенглиги, усул-ритмининг сезиларли даражада мураккаблиги ва ижро услуби мукаммаллиги билан ажралиб туради.

Ашуланинг таркибий қисмлари ҳисобланган – даромад, миёнхат, дунаср, авж ва фуравардларнинг тартиб билан келиши Фарғона–Тошкент мақом йўлларидан нишона деса бўлади. Фаттоҳхон Мамадалиев бастакорлик ижодига оид “Ол хабар” ашуласи Дугоҳ пардасига асосланади.

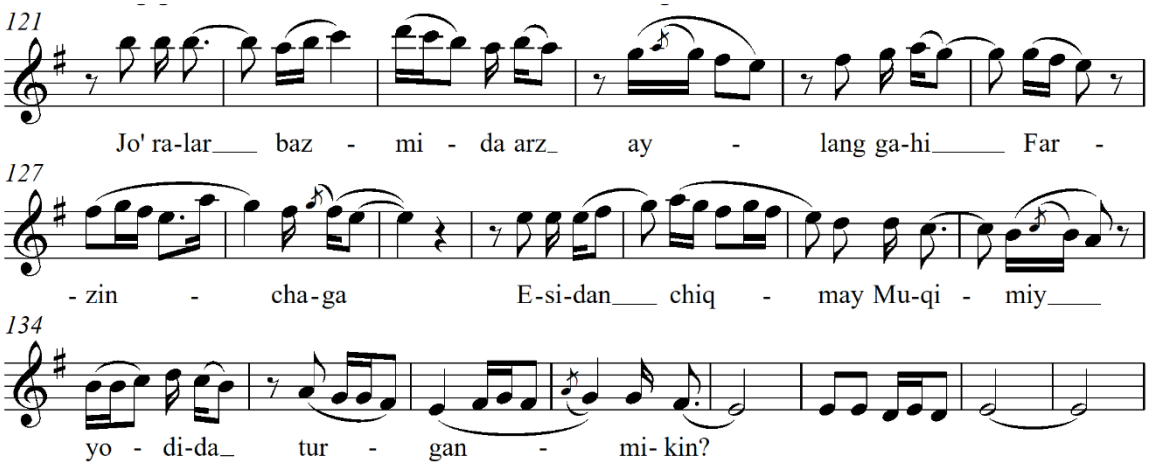
Фаттоҳхон Мамадалиев ижросидаги “турганмикин”, “кўрганмикин”, “ўлтирганмикин”, “топширганмикин” сингари сўзлар бўғинларга ажратиб

(бўлиниб) янграган. Битта ҳарфни чўзиб турган вақтда силташ билан безак бериб ўтган. Сўзларни мунгли оҳанг билан талқин қилади.

Атоқли ҳофиз “Турса ҳам чиқмай дебон эшикка, ўлтирганмикин?” мисрасидаги “эшикка” сўзини “эшикда” (67-такт) деб ўзгартиришга қарор қилди.



Назаримизда бу ўзгартириш атайлаб қилинган, авжда томонда куйлашга мосланган, юқори пардаларда авжларда чўзиб ижро этилганда сўзнинг маъноси ўзгаргандек туюлади, шу туфайли сўз бўғинларини тақсимлашда созанда-бастакор ибораларга ҳам ижодкорона ёндошганлигига амин бўлинади.



Ҳофиз-бастакор юқори авжлардан маҳорат билан пастки пардаларга мураккаб ижро техникаси орқали ўтади (121-138-тактлар). Асосий “ми” таянч поғона тасдиқланади.

Ўзбек халқ мусиқаси ичида “Қаландар IV”, “Ол хабар” деб номлар билан юритилаётган мазкур намуна нафақат айтим ва чолғу, якка ижро, балки, жўровозлик ва жўрнавозликка ҳам мосланган ижро талқинлари ҳам ижро этилади. Дуторчи қизлар ансамбли ижросида янграган “Ол хабар” бунга яққол мисол бўла олади. Улар ижросидаги мазкур ашула ўзга куй негизида талқин қилинди. Ансамблдаги қизлар ижросидаги намунада сўзларини аниқ, ҳар бир жумласи тўлиқ, оҳангга мос тушириб ижро этилган. Мусиқий безаклар ҳисобланган нолалари, қочиримлари меъёрида фойдаланилган.

Фаттоҳхон Мамадалиевнинг куйлаши баҳонасида “Ол хабар” ашуласи халқ орасида маълум ва машҳур бўлди. Мазкур ижод намунаси унинг талқинида маромига етказиб, мукаммал даражада басталаганки, ҳозирги вақтгача асар муаллифи сифатида Фаттоҳхон Мамадалиев тан олинади. Бунга асосий сабаблар:

усул-ритмининг сезиларли даражада мураккаблиги;
ижро услуби мукаммаллиги;
диапазон кенглиги;
ўзига хос куй ривожи;
вазмин характери;
ўзгача нолалари (мунгли);
сўзларни бўғинларга тақсимланиши;
ҳар бир байт икки маротабадан такрорланади;

Муқимийнинг “Ол хабар” шеърида қуйидаги мисралар ҳам (ўрин олган) мавжуд:

Ошнолиқ аҳдида маҳкам эрурмен устувор,
Айла мазмун ваъдасида, косидо юрганмукин!
Рози дил бир-бир садоға шарҳ қилдим, ёрга
Гар деган бўлса, мабодо тоза уктурганмукин?

Лекин муҳтарам халқ ҳофизларининг ижро бисотида бу мисралар тушириб қолдирилганлигини гувоҳи бўламиз.

Аксарият ҳофизлар ижро жараёнида ашула матнини қисқартириб ўзига мослаб айтишганида кўпинча шоир кўзлаган асосий мақсад яширинлигича қолади, Муқимийнинг ғазали ҳисобланган “Ақлу ҳуш” айнан шундай намуналар қаторига киради. Мазкур сўз матни “Илғор”, “Чоргоҳ IV”, “Қаландар IV” ашулаларига боғланиб ижро этиб келинган.

Таниқли адабиётшунос олим Шариф Юсуповнинг адабиёт ва санъатнинг муштарак ва фарқли томонларига бағишланган “Санъат ва ҳайрат” китобида: “Муқимийнинг “Ақлу ҳуш” деб аталадиган мувашшаҳини ашулага солиб айтиш вақтида ундаги айрим байтлар ўрни алмаштирилиши, айрим байтлар қисқартирилиши оқибатида ундан чиқадиган “Адолхоним” исми яширинлигича қолади” [9; 165]. Шу ўринда Адолхоним ҳақида тўхталиб ўтсак, ўша давр мусиқа ҳаётида нафақат эркаклар, балки аёл санъаткорларнинг ҳам ўрни беқиёс бўлган. Бу борада Шариф Юсупов ҳам керакли маълумотларни келтиради: “.... Адолхоним, Моҳзодахон, Нетайхон ва бошқа ўнга яқин аёл хонандаларнинг ижролари ҳам граммофон пластинкаларига ёзилиб, Туркистон, Бухоро, Хоразм ва кўпгина хорижий Шарқ мамлакатларига ҳам тарқалган эди” [10; 11].

Хулоса қилсак, Муқимий ғазал, мураббаъ, мухаммасларига XX асрда яшаб ижод қилган бастакор-созандаларнинг Фарғона-Тошкент мақом йўлларининг оҳанглари негизида куй, қўшиқ, ялла ва ашулалар яратиб келганликлари ўзбек халқ мусиқа ижодиётига чуқур сингиб кетганини кўрсатади. Бу эса ўз навбатида ўзбек бастакорлик ижодиётидаги забардаст шоир туфайли эришилган чўққиларни белгилаб беради.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Муқимий. Асарлар. Нашрга тайёрловчи ва сўз боши муаллифи Ғ.Каримов. -Тошкент, Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти, 1974, 20-бет.
2. Алибеков М. Домашняя жизнь последнего Коканского хана Худаярхана. Ежегодник Ферганской области. Том II. Выпуск 1903. -Маргелан, 1903. -Стр. 104, 106, 108.
3. Каримов Ғулом. Муқимий. -Тошкент Ғафур Ғулом номидаги бадиий адабиёт нашриёти. 1970, 55-бет.
4. Юнусов Равшан. Фахриддин Содиқов. -Тошкент “UNESCO” 2005, 14-бет.
5. Акбаров Илёс. Тўхтасин Жалилов. -Тошкент, “Ғафур Ғулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти”, 1978, 81-бет.
6. Ғофурбеков Тўхтасин. Бастакорлик ижодиёти: тарихи, таҳлили, тақдири. -Тошкент, 2019 йил, 191-бет.
7. Юнусов Равшан. Фаттоҳхон ҳофиз. -Тошкент, “Adast poligraf” нашриёти. 2022, 141-бет.
8. Абдурауф Фитрат. Ўзбек классик мусиқаси ва унинг тарихи. -Тошкент, Ўзбекистан Республикаси Фанлар академияси “Фан” нашриёти, 1993, 13-бет.
9. Юсупов Шариф. Санъат ва ҳайрат. -Тошкент, “Маънавият” 1997, 165-бет.
10. Юсупов Шариф. Ҳофизлар Сардори. Гулистон журнали. 1990, 1-сон, 11-бет.



Алишер Ахмедов

Доцент, декан факультета

«Инструментальное исполнительство»

Государственной консерватории Узбекистана

К ВОПРОСУ ИЗУЧЕНИЯ ПЕРЕЛОЖЕНИЙ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

(на примере сборника «Напевы гиджака» Обида Халмухамедова)

Создание переложений музыкальных произведений является одним из видов музыкально-творческой деятельности композиторов, музыковедов, музыкантов-исполнителей. Оно обусловлено разными причинами, главной из которых, на наш взгляд, является побуждение музыканта исполнить на своём музыкальном инструменте произведение, предназначенное для какого – либо другого инструмента, пения, ансамблевого состава, оркестра. Благодаря переложению музыкальное произведение получает новую жизнь и раскрывается новыми красками, обогащая концертный репертуар.

Переложения музыкальных произведений имеют многовековую историю, продолжающуюся и поныне, что подчёркивает практическую целесообразность и художественную ценность данного вида музыкально-творческой деятельности.

Проблема звукового воплощения музыкального произведения в различных исполнительских реалиях интересовала многих великих музыкантов, в частности, Иоганна Себастяна Баха, создавшего «Музыкальные переложения», допускающее возможность его исполнения разными исполнительскими составами, на различных музыкальных инструментах. Особую актуальность приобрела технология переложений музыкальных произведений в эпоху становления национальных композиторских школ, стремления исполнения популярных произведений мировой музыкальной классики на народных музыкальных инструментах. Таким образом, стало появляться множество различных переложений и наряду с ними, обработок, транскрипций, парафраз, допускающих в отличие от переложений, большую свободу общения с первоисточником.

В Узбекистане в связи с развитием исполнительского искусства игры на узбекских народных инструментах получили широкое распространение

переложения, осуществленных музыкантами-исполнителями. Значительный вклад в развитие искусства игры на гиджаке внес Обид Мухамеджанович Халмухамедов (1928-1990). Один из первых выпускников Ташкентской государственной консерватории по классу гиджака Игоря Петровича Благовещенского (1909-1962) он вошёл в историю узбекской музыкальной культуры как первый исполнитель на гиджаке сложнейших виртуозных сочинений для скрипки. Опираясь на методику преподавания игры на гиджаке И. П. Благовещенского, О. М. Халмухамедов творчески использовал приёмы игры на скрипке, проецируя их на исполниетельские особенности гиджака. «Эволюция исполнительского искусства, – по наблюдению И. П. Благовещенского, – вызванная новыми эстетическими запросами и обусловленная развитием скрипичного и виолончельного искусства, повлияла на радикальное изменение способов держания и игры смычком» [1; 7]. Вместе с этим О.М.Халмухамедов постоянно работал над поиском приспособления к музыкальному инструменту, находя новые ощущения и качества его звучания, тембрового своеобразия, интонационной гибкости.

На протяжении ряда лет О. М. Халмухамедов работал концертмейстером и солистом оркестра народных инструментов Узгосфилармонии, преподавал игру на гиджаке и гиджак альте в консерватории, создал школу узбекских гиджакистов, представленную такими замечательными именами, как Мурат Ташмухамедов, Абдувакил Умаров, Шухрат Юлдашев, Батыр Расулов, получивший также и дирижерское образование в классе М. Ашрафи.

Богатый исполнительский и педагогический опыт О. М. Халмухамедов обобщил в сборнике переложений музыкальных произведений для гиджака и фортепиано «Напевы гиджака», в котором опубликовал и своё собственное сочинение «Қувноқ рақс» («Весёлый танец») [2]. Примечательно обращение О. М. Халмухамедова к переложениям, которые по сравнению с обработками представляют собой более скромный вид творчества. «История музыки показывает, что обработки, являясь сложной и вместе с тем интереснейшей областью творчества, – справедливо полагает Т. Б. Гафурбеков, – для подлинного художника никогда не были преходящей ступенью в постижении основ национально-музыкального мышления» [3; 40]. В этом смысле позволим себе высказать аналогичное заключение касательно переложений, если они выполнены художественно полноценно, как это наблюдается в сборнике переложений «Напевы гиджака», вдохновенно и с любовью к гиджаку и народно-национальной культуре, осуществленных О. М. Халмухамедовым.

Во вступительном разделе к данному сборнику «От автора – составителя» О. М. Халмухамедов подчеркивал: «В сборник вошли

избранные вокальные и инструментальные произведения композиторов Узбекистана в переложении для гиджака и фортепиано, выполненным составителем данного сборника. Некоторые из произведений, помещенных в сборнике, требуют исполнения, связанного со сложившейся в творческой практике узбекской народной манерой. Они ставят своей целью приобщить молодых исполнителей к традиционному исполнительскому искусству» [2; 5]. В этих словах О. М. Халмухамедов ясно и четко выразил свою идейно-творческую позицию неотделимой взаимосвязанности современной народной музыкально-исполнительской культуры с традиционным исполнительством, что на практике раскрыл в переложениях.

В этом состоит несомненная актуальность переложений музыкальных произведений в сборнике О. М. Халмухамедова, их связи с прогрессивными тенденциями развития узбекского композиторского творчества и исполнительского искусства игры на узбекских народных инструментах, особенно на гиджаке, интонационный строй и тембр которого своей проникновенностью глубоко волнуют слушателей. Не случайно О. М. Халмухамедов осуществил переложения вокальных произведений узбекских композиторов, передал с присущим ему мастерством самобытность узбекской вокальной интонации выраженными средствами гиджака, отличающейся интонационной подвожностью. «Гиджак является одним из самых подвижных инструментов среди смычковой группы, в основном исполняет мелодическую функцию и играет ведущую роль в ансамбле и оркестре узбекских народных инструментов» [4; 79].

Каждое из произведений в переложениях для гиджака и фортепиано, осуществленных О. М. Халмухамедовым, приобретает качественно новые черты благодаря тщательно продуманной артикуляции, исполнительским штрихом и приемом игры, достоверно подтвержденных многолетней исполнительской и педагогической, творческой практикой. Так, в пьесе «Бахор» («Весна»), представляющей собой обработку узбекского народного танца Э. Шукруллаева, О. М. Халмухамедов использует отчетливую артикуляцию, короткие лиги, подчеркивающие танцевальный характер музыки. Короткие форшлаги усиливают национальный характер мелодии. В переложении О. М. Халмухамедова пьеса «Баҳор» передает праздничную картину Навруза, активную энергетику движения пробуждающейся природы. Э. Шукруллаев предназначил свою обработку для рубаба и фортепиано. В переложении для гиджака и фортепиано «Баҳор» приобрела более яркое, интонационно наполненное выражение. О. М. Халмухамедов рекомендовал исполнение данной пьесы как в сольном, так и в ансамблевом исполнении [2; 6].

В переложении «Алла» («Колыбельная») И. Акбарова, написанной композитором для голоса и фортепиано, О. М. Халмухамедов стремился передать ей мягкий, лирический характер, мелодическую распевность, используя *legato.* Применение актавного удвоения мелодии в кульминации пьесы направлено на усиление монодийности, тембровое обогащение мелодически краткой музыки И. Акбарова, приближенной к узбекской народной песни.

Лирический романс «Кўрмадим» («Не видел») Д. Закирова сохраняет в переложении вокальную природу мелоса, напевность и пластичность. Фразировочные линии в «Кўрмадим» рельефно оттеняют мелодическое движение в произведении Д. Закирова, национальный характер построения мотивов и фраз.

Переложение лирической «Баллады», написанной С. Хайитбаевым для рубаба и фортепиано, направлено на раскрытие повествовательного накала, приобретающего в переложении О. М. Халмухамедова более драматический характер. Применение яркой красочной звуковой динамики, разнообразных исполнительских штрихов углубляют образный мир «Баллады», придаёт ей психологическую выразительность звучания гиджака.

Пьеса «Хотира» («Воспоминание») А. Мансурова для альта и фортепиано в переложении для гиджака и фортепиано сохраняет свою образную лирико-драматическую сущность. Смена эмоционально-наполненных состояний, связанных со сложным миром воспоминаний, в переложении для гиджака и фортепиано приобретает ещё большую психологичности эмоциональных переживаний, различных воспоминаний, подчёркнутых сменой штрихов и приёмов игры. В переложениях вокальных и инструментальных произведений узбекских композиторов, О. М. Халмухамедов раскрывается не только как талантливый музыкант-исполнитель, но и как исполнитель – драматург, способный создать художественную исполнительскую концепцию, мастерство донесения образного содержания музыки до слушателя. Среди переложений произведений для узбекских народных инструментов, осуществлённых музыкантами-исполнителями и дирижёрами, таких как С. Алиев, Ф. Абдурахимова произведения О. М. Халмухамедова занимают важное место как образцы творческого вдохновения и мастерства, высокого художественного вкуса.

Использованная литература

1. Благовещенский И.П. Новое в постановке рук гиджакиста//Методика обучения и исполнительства на узбекских народных музыкальных

инструментах. Сборник статей. Составитель Ф.Н.Васильев. -Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1987.
2. Напевы гиджака. Книга I. Концертный репертуар гиджакиста. Составитель О. М. Халмухамедов. -Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1986.
3. Гафурбеков Т. Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. -Ташкент: Ўқитувчи, 1984.
4. Ташматова А. Р. Каталог музея музыкальных инструментов. -Ташкент: Фан, 2006.



Dilnoz Aripova
Farg‘ona ixtisoslashtirilgan san’at maktabi
“Musiqa nazariyasi” bo‘limi bosh o‘qituvchisi



Nozima A’zamjonova
Farg‘ona ixtisoslashtirilgan san’at maktabi
“Musiqa nazariyasi” bo‘limi o‘qituvchisi

FATTOHXON MAMADALIYEV IJOD USLUBIGA CHIZGILAR

“Milliy bastakorlik san’ati – yillar va asrlargina emas,
balki ming yilliklar davomida barcha sinovlarga bardosh berib,
usluban sanog‘i yo‘q musiqiy bitiklar tevaragida
o‘z an’analarini yo‘qotmay kelmoqda”[65].

Sharqning ko‘pgina xalqlari kabi o‘zbeklar o‘tmish avlodining musiqa san’atida kasbiylik (professionalizm) eramizning ilk asrlaridayoq vujudga keldi va asrlar davomida takomillasha borib,ijrochilik, muayyan ashula va cholg‘u musiqa asarlari yaratish sohalarida yuksak badiiy natijalarga erishdi.Ammo mahalliy ijodkorlar XX asrdagina o‘z amallarida nota yozuvini qo‘llaganliklari tufayli-o‘zbek musiqa merosining barcha namunalari, uzoq va yaqin o‘tmishda ijod etilgan yuzlab asarlar og‘zaki an‘anadagina keng tarqalib, o‘nlab avlodlar sinovidan o‘tib, saralanib bizgacha yetib kelgan.

O‘zbek professional ijrochilik san‘ati muayyan an’analar zaminida rivojlanganligi sababli xofiz va sozandalar oldiga qadim vaqtlardanoq alohida talablar qo‘yilgan. Havaskor sozanda va xonandalar mashhur ustozlardan uzoq yillar ta‘lim olganlaridan keying mustaqil faoliyat darajasiga yetishganlar. Indallosini olganda, musiqa ijrosi orasidagi ta’lim jarayoni taxminan quyidagicha bo‘lar edi: o‘z qobiliyatlari bilan ustoz e’tiborini qozongan o‘smir unga shogirdlikka tushib juda ko‘p miqdordagi musiqa asarlarini imkoni boricha batafsil yot olgan holda bir necha (odatda 13-15) yil davomidagina ijrochilik san’ati sirlarini puxta o‘zlashtirishga erishar edi. So‘ngra, ustoz va san’at ahli oldida qator

[65] G‘ofurbekov T. Bastakorlik ijodiyoti tarixidan. // Saylanma. – T., 2009. 9-b.

sinovlardan o‘tgan –teng huquqli professional ijrochi deb fotixa olar edi. Bulardan ayrimlari (masalan: surnaychi, karnaychi va nog‘orachilar, dorbozlar, qo‘g‘irchoqbozlar, raqqoslar bilan birgalikda) ma’lum uyushmalarga birlashar edilar. Bunday guruhlarga ham tajribali ustozlar rahbarlik qilar edi.Har bir uyushmaning maxsus qoidalari bo‘lib, unga shu guruhning barcha a’zolari itoat qilishlari shart edi.

O‘tmish olimlaridan qolgan yozma manbalar va ayrim zamondosh mualliflarning tadqiqoti asosida quyidagi xulosalarga kelindi:

“Musiqachilar uchun maxsus qoida (risola)lar mavjud bo‘lgan” va bunda quyidagilar inobatga olingan.

Xalq musiqachilari yashaydigan mavzeylar. Buxoroda hunarmandlar singari musiqachilar ham alohida ko‘chalarda yashashgan va bu ko‘chalar “Maddaxon” deb atalgan;

Boshqa kasb egalari (musiqachi bo‘lmaganlar) bilan oila qurish o‘rinsiz hisoblangan;

Musiqachilarni kelib chiqishiga qarab, jamiyatdagi o‘zga tabaqalarga taqqoslash;

Shogirdning o‘qish va yashash jarayoni ustoz uyida o‘tishi shart;

Aholiga xizmat qilish joylari (mahallalar) ustoz yo‘llanmasi bilangina belgilangan.

Har bir xalq o‘zining boshqalardan farqini qadrlaydi. Shu bilan birga umumiylik ko‘pdir. Barcha xalqlarning musiqasi bir yo ‘ldan rivojlanadi (lad,diatonika,usul ritm, janrlar umumiyligi).

Mustaqillikka qadar o‘zbek musiqa san’atida mavjud to‘rt qatlam– folklor,mumtoz musiqa, bastakorlar ijodiy va kompozitorlar asarlaridan faqat ohirgisiga urg‘u berilib kelingan. Bu faqatgina o‘zbek musiqasida emas balki barcha sharq xalqlar musiqasidagi muammodir.

Yirik musiqashunos olim O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi , “El yurt xurmati” ordeni soxibi, sanatshunoslik fanlari doktori, professor T.B.Gafurbekov ta’kidlab o‘tganlaridek “Fikrimizcha, avvalo uzoq o‘tmish ijodiyoti va amaliyotida tan olingan bastakor (O‘zbekiston, Tojikiston, Ozarbayjan, Turkiya, Eron), mulahhin (Misr va boshqa arab mamlakatlari), oqin (Qozog‘iston, Qirg‘iziston), baxshi (O‘zbekiston, Turkmaniston, Qoraqalpog‘iston), oshiq (Ozarbayjan, Turkiya) singari biri-biridan aniq atamalar tiklanishi zarur. Qarangki, bular muayyan, ba’zan o‘zigagina xos ijodiy tafakkur belgilarni ochib berayotganday toblanadi.[66]

[66] Aripova D. Diplom ishi. Fattoxon Mamadaliyev. – Toshkent, 1994.

Bastakor – forscha, tojikcha – (mashg‘ulot: “basta”, bog‘lov, “kor”- ish) monodiya uslubida asarlar yaratuvchi ijodkor. Bastakorlik an’analari o‘zbek musiqa merosida uzoq o‘tmishga borib taqaladi.[67]

Bastakorlik san’ati Markaziy Osiyo, Xuroson, Kavkaz boshqa Yaqin va O‘rta Sharq xalqlar madaniyatida yashab kelayotgan O‘n ikki maqom (Duvazdah maqom) kabi mukammal asarlar majmui paydo bo‘lishi, tugal shakllanishi va eng so‘nggi davrlardagi taraqqiyotda ham hal etuvchi omil bo‘lib kelgan.

O‘zbek va tojik xalqlari musiqasi merosining eng nufuzli qatlami– maqomlarga nazar tashlasak atoqli musiqashunos olim Isxoq Rajabov ta‘kidlaganlaridek:“ XV-XVII asr manbalarida bayon etilgan bastakorlik an’ananing davom ettirilishi natijasida. O‘n ikki maqom materiallari Shashmaqom formasigagina keltirilgan deb o‘ylash to‘g‘riroqdir”.

Bastakorlar shuningdek, turli kuy, qo‘shiq va o‘zga asarlar yaratishda, xususan hozircha qadar ma‘lum maqom an‘analariga ham izchil murojaat qilmoqdalar. Shu bilan bastakorlik ijodi qariyb XV asr davomida o‘zbek musiqasini yangidan-yangi shakllar bilan boyitib kelmoqda. Ming afsuski, so‘nggi yillargacha mualliflari “Notayin” va “Hatto”, “Muallifsiz” deya sanalayotgan o‘nlab, yuzlab asarlar bastakorlarimiz merosiga kam ahamiyat berilayotganining dalilidir. Hozirda xalq ijodkorlariga bo‘lgan qiziqish ortib bormoqda.Bu jarayon faqatgina ayrim kitoblar misol bo‘la oladi.

Og‘zaki an‘anadagi o‘zbek professional musiqasi o‘z janr va shakllarning rang-barangligi bilan xarakterlanadi.

Yuqorida zikr etilgan boy an’analarimizni xonanda va sozanda sifatida izchil targ‘ib qilib, yosh ijrochilarga tolmay singdirib kelgan atoqli hofiz va ichrochilardan biri – O‘zbekiston xalq hofizi Fattohxon Mamadaliyevdir. U diapazoni keng, o‘ziga xos, shirali xalq ta’biri bilan aytganda –dardli ovoz sohibi, dutor, g‘ijjak, tanbur va boshqa sozlarni mukammal egallagan, mohir sozanda ham bo‘lgan. Tajribali ustoz sifatida turli xavaskor va professional jamoalar, Toshkent Davlat Konservatoriyasining professori sifatida o‘nlab ijrochilarni tarbiyalab voyaga yetkazib, izlanuvchi ijodkor sifatida barakali ijod qilib kelgan.

F.Mamadaliyevning boy repertuari xalq va mumtoz musiqamiz yo‘llaridagi va o‘zi yaratgan mustaqil asarlaridan birining tahliliga nazar tashlamoqchimiz.

1993-yil Toshkent Davlat konservatoriyasi dotsenti A.P.Homidov o‘z vaqtida F.Mamadaliyev yaratgan asarlaridan, ashulalaridan o‘ntasidan bir to‘plam tuzib, ularni notaga tushirgan. Bu to‘plamda bastakorning Voxid Abdulla she‘riga bastalagan “Ulfat bilan”, Olimjon Xoldor so‘ziga “Dildoralar”, “Ulfat so‘zi bilan”, “Sensan o‘zing”, Azimiy so‘ziga “Dilkusho” va bastakorning o‘z so‘ziga

[67] Tursunov Rahmatjon. Xalq musiqa ijodiyoti. – Toshkent, 2002, 7-bet

bastalangan. “Guluzorim kelubdir”, “Ishqida” kabi ikki ashulasi o‘rin olgan. Bu asarlarni tahlil qilar ekanmiz, F.Mamadaliyevning o‘zbek xalq musiqa merosi ustida ko‘p yillardan beri ishlab kelayotganligi, xalq kuy va ashulalarning xilma xil variantlari, uslubi, usullari shakllarini chuqur bilimdoni ekanligining yana bir-bor guvohi bo‘lamiz.

To‘plam, bastakorning o‘z g‘azaliga yaratgan “Gulizorim kelibdur” ashulasi bilan boshlanadi. Avvallambor shuni ta’kidlab o‘tish kerak-ki, Andijonda ijod etayotgan davrda bastakor mahalliy ziyolilar bilan yaqin do‘stona muloqotlarda bo‘lgan. Bulardan taniqli shoir, olim va ziyolilar va o‘zga ziyolilar bo‘lib, bu jarayon bastakor ijodiga o‘z samarali ta’sirini ko‘rsatgan. Xususan, F.Mamadaliyevda azaliy she’riyatga bo‘lgan qiziqish chuqurlashgan. Ular bir qator o‘z g‘azallarini bitkanlar va o‘z g‘azallariga kuy bastalaganlar. Ayniqsa, an’anaviy aruz qonunlarini yaxshi bilgani uchun, bo‘g‘inlarini joy-joyiga qo‘yishda juda talabchandir. Bu esa kuyni barpo etishda yana kata omildir. Bastakorning o‘z so‘zi bo‘yicha: Avvalambor, g‘azalni tushunish kerak, g‘azal “Yeg‘layaptimi” yoki “O‘ynoqmi”. Agarda mungli bo‘lsa shunga bop nola parda topiladi. Asar pardalarini o‘ynatish va pardalardan nola hosil qilish bilan ta’sirchan, kuchli chiqadi. O‘ynoqi bo‘lsa tovushni o‘ynatishi kerak. Har bir musiqiy asar – ma‘lum bir usul, o‘lchovga rioya qilingan xoldagina yozilishi kerak. G‘azal baxri (vazni)ga qarab bog‘lovchi kuy jumlalari kerakli yoki keraksiz bo‘ladi.

“Gulizorim kelibdir” ashulasi o‘zbek musiqasida keng tarqalgan o‘lchovi, ya’ni ufor usulida yaratilgan. Asar lirik ashulalar jumlasiga kirib, uning mazmuni avvalo monand, mungli g‘azal bilan bog‘liq. Nihoyatda nozik did va mahorat bilan bitilgan g‘azaldan birgina misol “Gulim va uning makoni bo‘lmish” guluzorim so‘zlari orasidagi tabiiy birlik, shu bilan birga o‘zaro go‘zallik izchil, ko‘proqda bularga ma’nodosh “Intizorim”, “Navbahorim”, “Vafodorim”, “Xaridorim”, “Maddikorim” vanihoyat “Sevar yorim” iboralari ustalik bilan bir-biriga tizilib keladi.

Umumiy radif “Kelibdur” so‘zining takrorlanishi ham yaqqol namoyon bo‘ladi: deyarli har bir yakuni bir xil jumka – (tayanch) “mi” tovushida yakunlanadi.

Ashula ikki taktli usul, to‘rt taktli muqaddima bilan boshlanadi. Keyinchalik esa bir oz o‘zgargan holda misralar o‘rtasida takrorlanib, muhim bog‘lovchi manbayiga aylandi. Birinchi oktava “mi” tovushidan boshlangan ashulaning dastlabki jumlalari har yangi taktda bir pog‘ona ko‘tariladi. Keyingi bo‘limlarda mazkur jumla yanada yuqori pog‘onalarga asta-sekin ko‘tariladi va asar ohiridagina yana pastga qaytadi. Insonning ichki kechinmalari sodir bo‘layotgan holda ko‘chadi. To‘rtinchi misradan boshlab, ashula o‘z avji asri avvalgi jumlalar (O‘zgalarni xor aylab)dan farqli o‘laroq, jadal harakatlana boradi. Asarning

muxtasar (taktlar bo‘yicha) tuzilmasa: 1-2 taktlar usul bayoni; 3-6 taktlar cholg‘u muqaddima; 18 taktlar boshlang‘ich davriya bo‘lsa, avjida tuzilma ikkinchi misra ikki bor qaytarilmaganligi sabab qisqaradi. Asarning avji faqatgina so‘zlarda emas balki musiqada ham yaqqol namoyon bo‘ladi. Endigi to‘rt taktli bog‘lovchi qismi dinamizatsiyalanishni boshlab, ashula avjini tayyorlaydi. Kuy va ashulaning yuqori cho‘qqisi ikkinchi oktava “mi” tovushigacha boradi. (Har bir ishda er o‘lgay). Ohiri kuy yana asta-sekin pog‘onama-pog‘ona pasayib, “mi” tovushida yakunlanadi.

Ashulaning asosan o‘rta diapazonda yaratilganligini, sakrashlar yo‘qligi asta-sekin pog‘onama-pog‘ona ko‘tarilishi va avjdan so‘ng bosqichma-bosqich pastki tayanch tovushga qaytishi, uning ommabop Farg‘ona-Toshkent ashulalar an‘anasida yozilganidan dalolat beradi.

San’atsevar va shu bilan san’at xalqiga o‘ta talabchan xalqimiz dilida, ishonchimiz komilki, umrboqiy bir o‘rin egallshga muyassar bo‘lgan Fattahxon Mamadaliyevning “Ol xabar” u, “Dardu dilim”lar kabi betakror talqinlari abadul-abad bastakorlik xazinasidan munosib o‘rin olgan.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Plungan V., Galushenko I. To‘xtasin Gafurbekov. -Toshkent, 1988. 84-bet
2. G‘ofurbekov To‘xtasin. Bastakorlik ijodiyoti; tarixi, tahlili, taqdiri. -Toshkent, 2019.5-17 betlar
3. Abdullayev R. O‘zbek mumtoz musiqasi. -Toshkent, 2008. 9, 57-61 betlar
4. Begmatov Soibjon. Bastakorlar ijodi. -Toshkent, 2017. 106-110 betlar
5. Fattohon Mamadaliyev Milliy musiqa ijrochiligi masalalari. -Toshkent, 2001.
6. Tursunov Rahmatjon. Xalq musiqa ijodiyoti. -Toshkent, 2002. 7- bet



Axadjon Mamadaliyev
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Xalq cholg‘ularida ijrochilik” kafedrasi
dotsenti, Turon fanlar akademiyasi
faxriy professori

KOMPOZITOR OYDIN ABDULLAYEVANING XALQ CHOLG‘ULARI IJROCHILIGIDA TUTGAN O‘RNI

(Chang va fortepiano uchun maxsus yozilgan
“Bayram ufori” asari misolida)

Ushbu maqolani Ustozimiz O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi, san’atshunoslik fanlari doktori, professor To‘xtasin G‘ofurbekovning qo‘yidagi fikrlaridan iqtiboz keltirmoqchiman. “Bastakorligimiz-milliy boyligimiz, asl o‘zbekona musiqiy-ijodiy tafakkurini mahsuli sifatida, ertangi kunga qoldirilmay tadqiq etiladigan eng dolzarb mavzu deb tan olinishi va musiqashunoslarimiz tomonidan zukkolik bilan tahlil etiladigan ilmiy, ijodiy va amaliy ahamiyatga molik soha ekanligini e’tirof etaylik, tabarruk ona zaminimiz oldidagi farzandlik burchimizni iymon bilan ado etaylik” [1, 4 b].

Bugungi kunda bastakorlarimiz tomonidan milliy cholg‘ularimizga, xususan chang cholg‘usi uchun yangi-yangi asarlarni yaratayotganliklari taxsinga sazovordir. Bunday bastakorlarimizdan A. Otajonov, M. Bafoyev, H. Rahimov, A. Mansurov, M. Otajonov, O. Abdullayeva, Sh. Sobirovlarni misol qilib ko‘rsatishimiz mumkin. Shunday ekan ushbu maqolada mohir bastakor, professor Oydin Abdullayevaning ijodiy faoliyatini yoritib berishni maqsadga muvofiq deb bildik.

O‘zbekiston Bastakorlar uyushmasi a’zolari safiga yorqin iste’dod sohibi, Zulfiya nomidagi davlat mukofoti sovrindori, bastakor Oydin Abdullayeva 2000-yilda qabul qilindi. U konservatoriyada o‘qib yurgan paytlaridan boshlab o‘ziga xos “ovozi” va jamoatchilik faoliyati bilan zamonaviy o‘zbek professional musiqa san’atiga kirib keldi.

O.Abdullayeva 1997-yilda M. Ulug‘bek nomidagi Respublika jamg‘armasining 1-darajali mukofoti, 1998-yili Respublika yoshlar “Kamolot” jamg‘armasi mukofoti, 2000-yilda esa Zulfiya nomidagi Davlat mukofotiga sazovor bo‘ldi. U 2001-yilda Navoiy, Zulfiya va Erkin Vohidovlarning she’rlari asosida rejissyor Ferudin Safarov librettosiga “Vafo” opera-oratoriyasini

konservatoriyaning opera studiya jamoasi ijrosida (dirijyor G‘ani To‘laganov) komissiyaga havola etib, konservatoriyaning assistentura-stajirovkasini muvaffaqiyatli bitirdi. Uning fortepiano uchun uch qismli “Sonatina”si, “Prelyudiya va Tokkata”si, chang va fortepiano uchun “Bayram ufori”, violonchel uchun “Fantaziya”si, torli trio uchun “Syuita”si, truba va fortepiano uchun “Fantaziya”si, damli cholg‘ular kvarteti uchun “Variatsiyalar”i, torli orkestr uchun “Poema”si, bariton va fortepiano uchun U.Xayyom ruboiylariga besh qismli turkumi, rubob-prima va fortepiano uchun “Konsert kuyi”, simfonik orkestr uchun “Poema-fantaziya”, saksofonlar kvarteti uchun jaz uslubidagi miniatyuralari, 4 qismli torli kvarteti, simfonik orkestr uchun A.Bedilning “Komde va Modan” asari asosida “Sevgi haqida doston” simfoniyasi, qashqar rubobi va xalq cholg‘ulari orkestri uchun “Konsert”i, soprano va fortepiano uchun Zulfiya she’riga “Hijron kunlarida” va ayollar xori uchun romanslari, Hamroqul Rizo she’riga “Yor-yor” va Umar Xayyom ruboiylariga “Kelib ketmoqdamiz...”, “Jadidlar xotirasi” simfonik poemasi, 50 dan ortiq estrada qo‘shiqlari tinglovchilarga yaxshi tanish [2, 25 b].

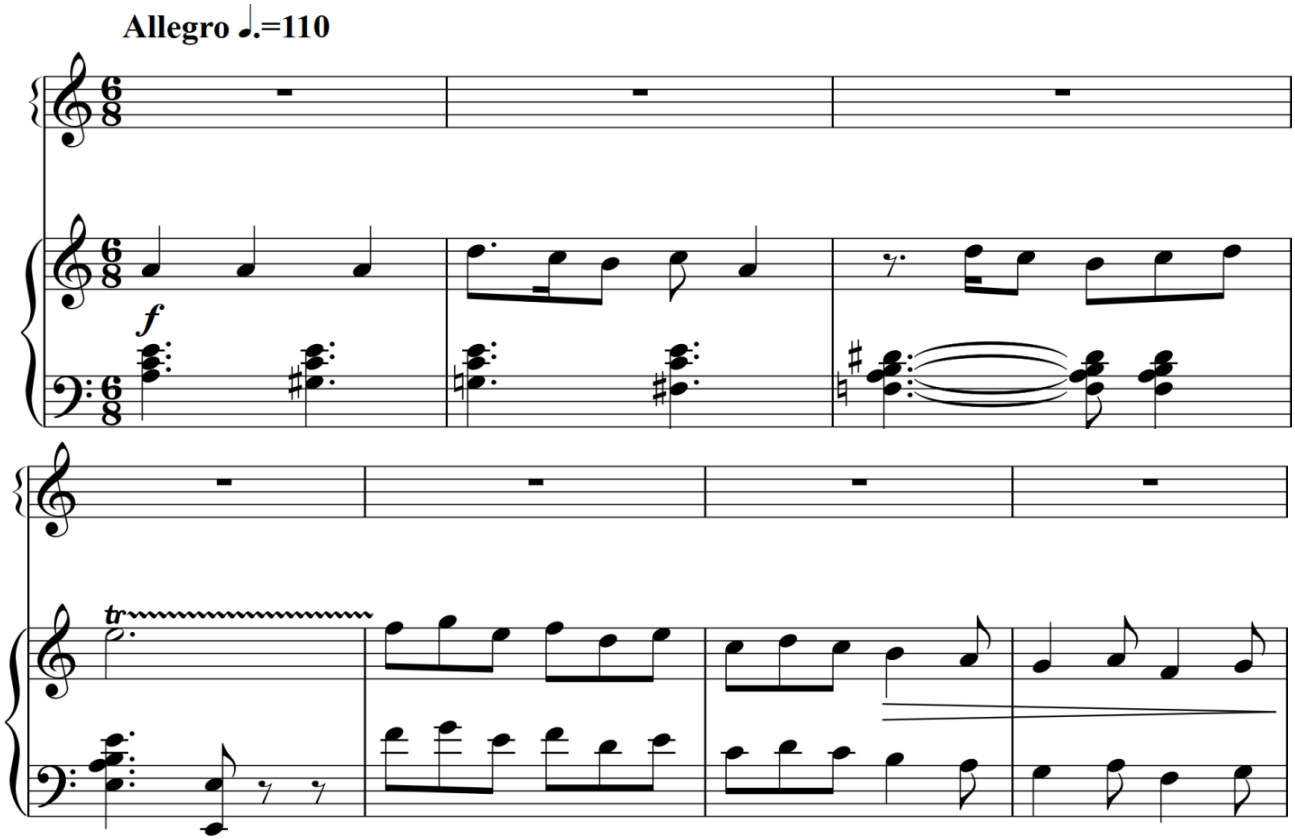
O.Abdullayeva teatr va kino musiqasi janrlarida ham faol ijod qilib kelmoqda. Uning “Osmonning bag‘ri keng”, “Farishtali ayol” (S. Sirojiddinov asarlari), “Ko‘nglimning ko‘chasi” (N.Abbosxon asari), “Tobutdan tovush” (A. Qahhor asari), “Qizi borning nozi bor” (X. Rasul asari), “Parivashga parvonaman” (N. Abbosxon asari) singari musiqali drama va komediyalari Muqimiy nomidagi O‘zbek davlat musiqali drama teatrida sahnalashtirilgan. 2004 yil “O‘zbekteatr” ijodiy birlashmasi tomonidan o‘tkazilgan “30+1” zamonaviy teatr spektakllarining Respublika tanlovida “Eng yaxshi musiqali drama uchun” nominatsiyasida “Osmonning bag‘ri keng” (S. Sirojiddinov asari) spektakliga yozgan musiqasi uchun g‘olib deb topilgan.

O‘zbekiston Davlat Milliy akademik teatrida ispan dramaturgi A.Kassone asari asosida sahnalashtirilgan “Daraxtlar tik turib jon beradi” spektakliga musiqa bastalagan. “Sevgi farishtasi”, “Yodgor” teleseriallarining, “Hikmat chirog‘i” nomli bolalar filmining musiqa muallifi [3, 26 b].

O.Abdullayeva “Ansambl cholg‘ularini o‘rganish”, musiqa va san’at maktablari uchun “Solfedjio” o‘quv qo‘llanmalari, “Yosh kompozitor tarbiyasida musiqiy-tarixiy fanlarning o‘rni”, “Kompozitorlik ijodiyotida estrada qo‘shig‘i yaratilishining amaliy masalalari” kabi maqolalar muallifi. Bugungi kunda ijod bilan birga O‘zbekiston Respublikasi Oliy majlis qonunchilik palatasi, Fan, ta’lim, madaniyat va sport masalalari qo‘mitasi a’zosi sifatida o‘z faoliyatini davom ettirib kelmoqda.

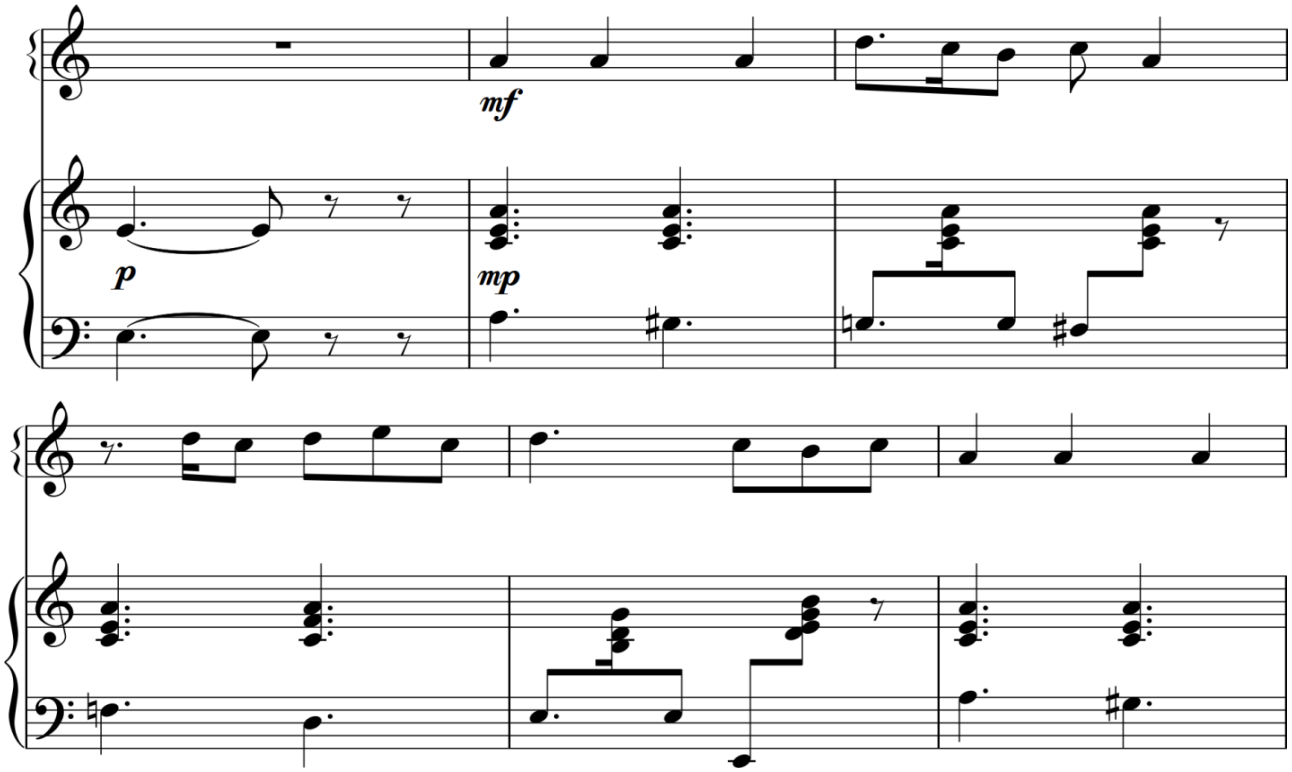
O. Abdullayevaning Chang va fortepiano uchun yozilgan «BAYRAM UFORI» asarining ijro tahlili

O.Abdullayevaning chang va fortepiano uchun yozilgan “Bayram ufori” asari 1995 yilda yaratilgan [4]. Asar milliy ohanglarga boy bo‘lib, chang ijrosi uchun juda ham qulay hisoblanadi. Texnik va lirik jihatidan mukammal bo‘lib, ijrochining xotirasida tez saqlanib qoladi. Asarda chang uchun xos bo‘lgan ijrochilik uslublari qo‘llanilgan. “Bayram ufori” asari bir qismli bo‘lib, garmonik ***a-moll*** tonalligida va, **6/8** o‘lchovida yozilgan. Kirish qismi **Allegro** tempida ***f*** dinamikasida boshlanadi. Misol №1



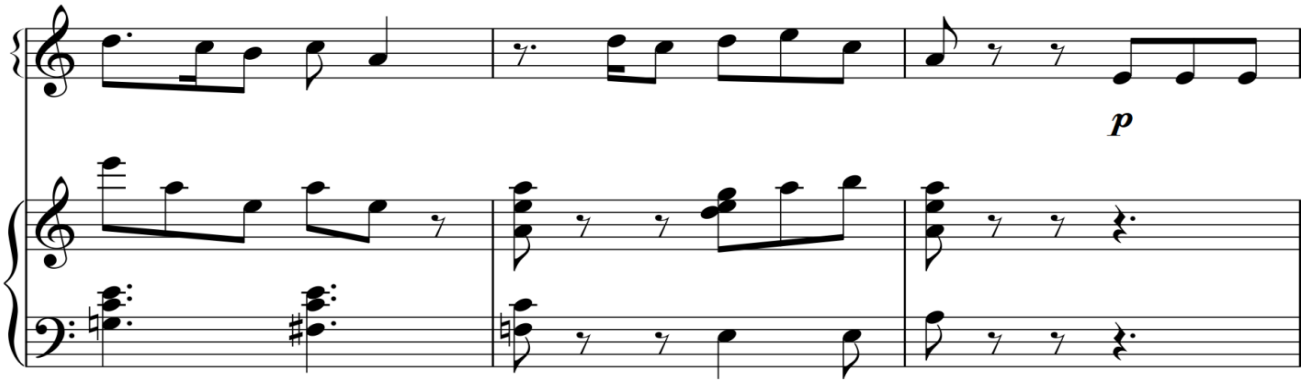
Sakkiz taktdan iborat kirish qismini fortepianoda tantanali ravishda ijro etgandan so‘ng, birinchi raqamdan chang cholg‘usi bosh mavzuni namoyon etadi. Bosh mavzu quvnoq xarakterda bo‘lib, ***mf*** dinamikasida jaranglaydi. Mavzuda trelli notalar tez-tez qo‘llanilgan. Bu esa o‘z navbatida ohangni yanada jozibador bo‘lishiga xizmat qiladi.

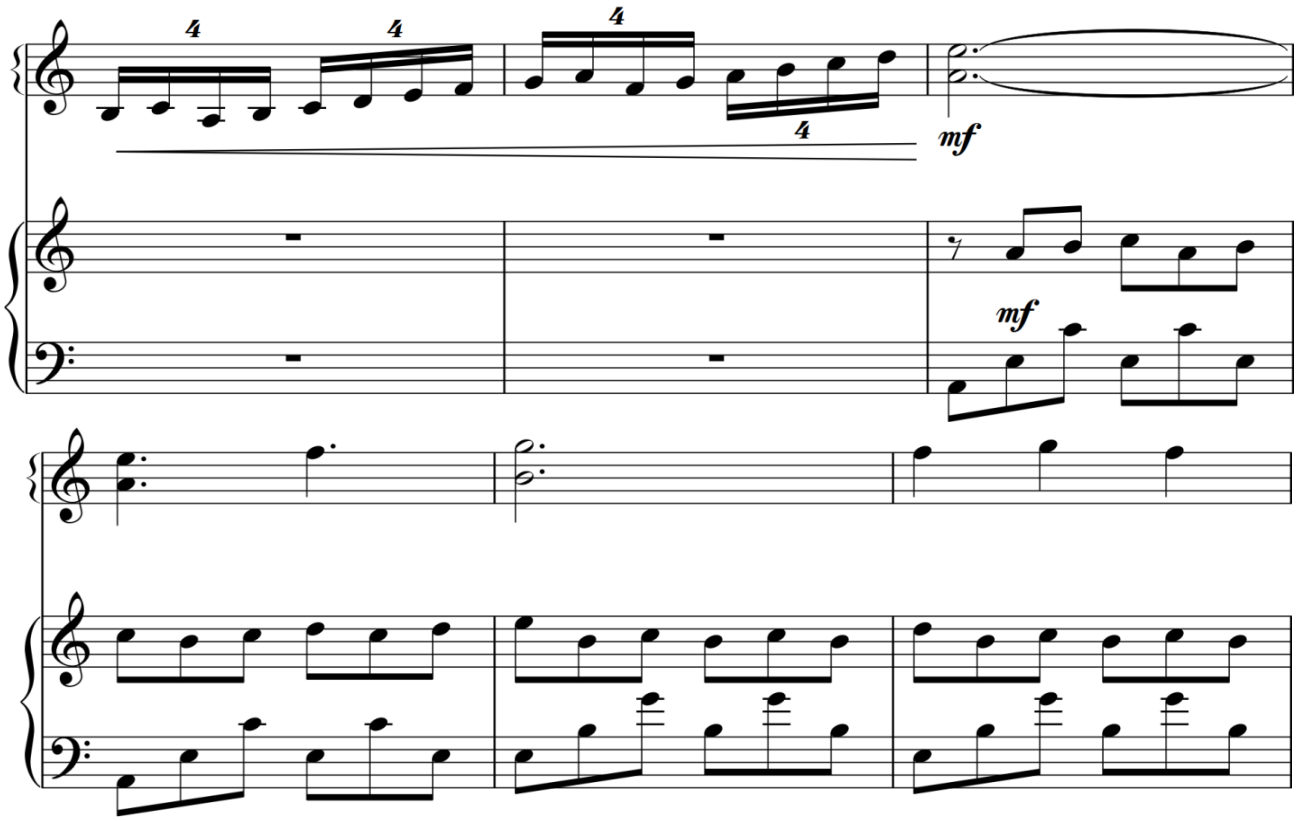
Misol №2



Ikkinchi raqamdan ***f*** dinamikasi bilan mavzuning dominanta tovushidan boshlab rivojlanadi. Mavzuning kichik avjidan so‘ng yana bosh mavzu ***mf*** dinamikasida keladi. Uchinchi raqamga ikki takt qolganida kvartolli passajlar bilan yordamchi mavzu kirib keladi. Bu passajlar ***p*** dinamikasidan asta-sekinlik bilan ***cresc*** ga erishadi. Uchinchi raqamdagi lirik mavzu tremolo shtrixida mayin ijro qilinadi. Fortepiano partiyasi esa mavzuning variatsiyalari bilan jo‘r bo‘ladi.

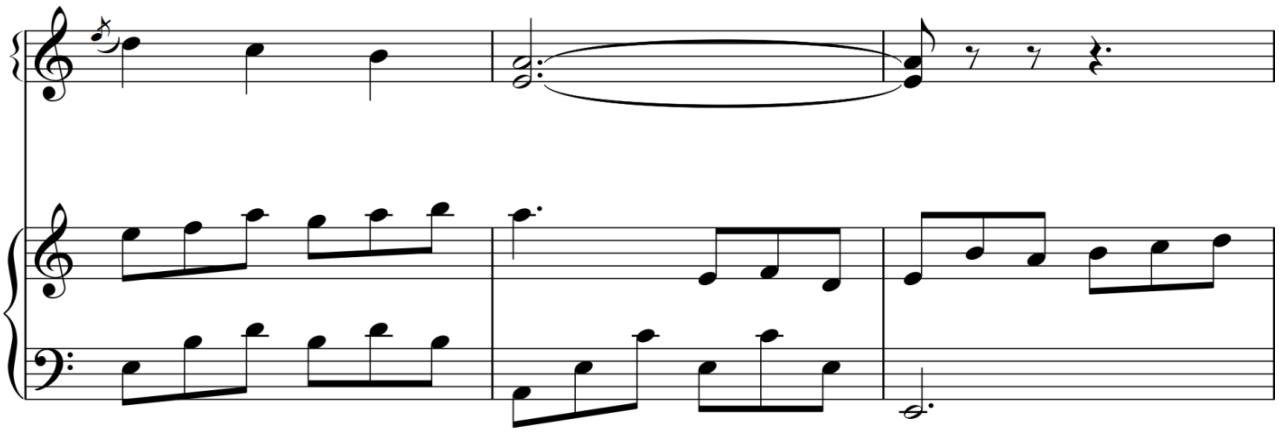
Misol №3

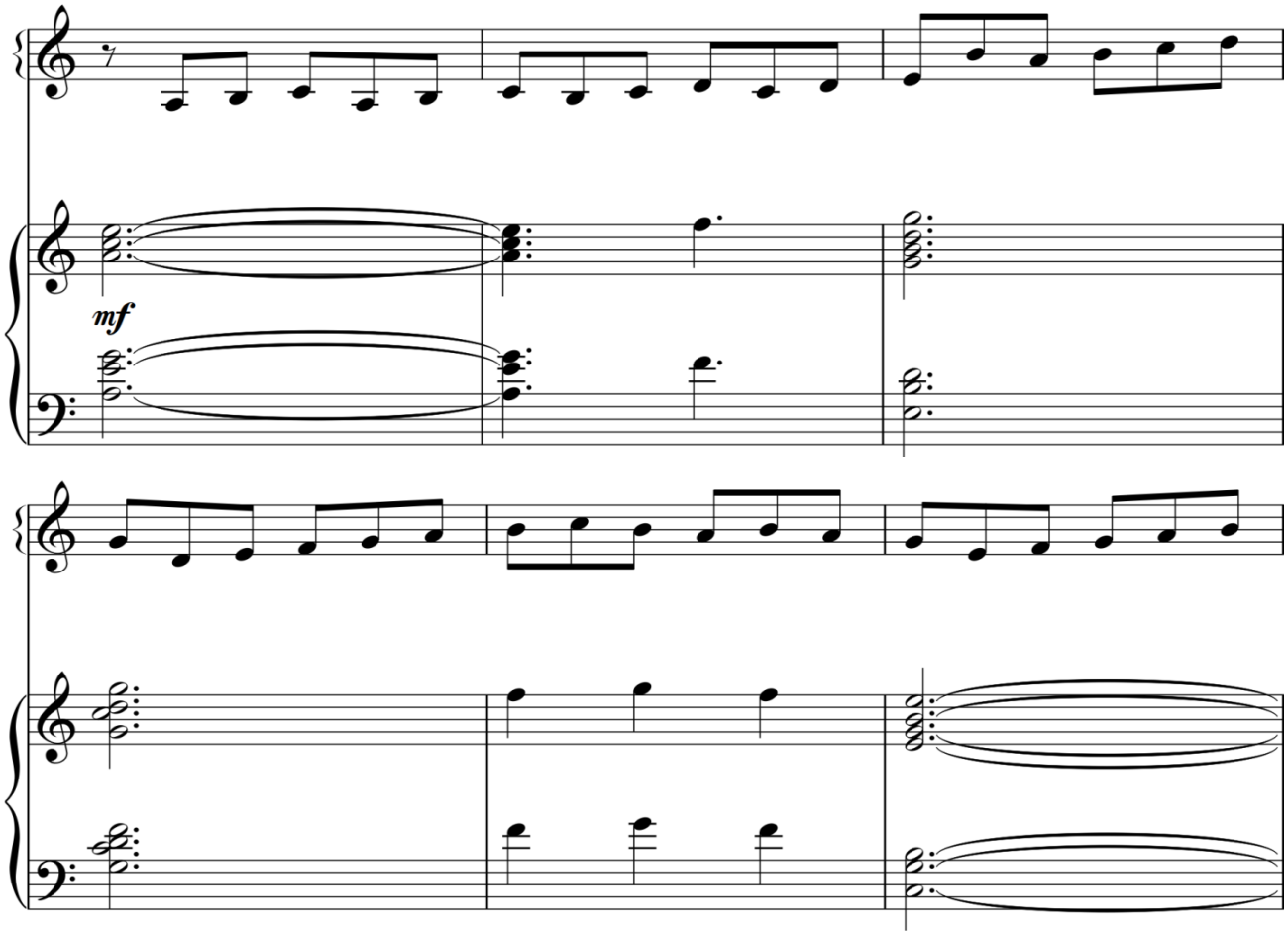




To‘rtinchi raqamdan chang va fortepiano partiyalari o‘rin almashadi. Bunda chang cholg‘usi fortepiano variatsiyalarini davom ettiradi. Fortepiano esa lirik ohangni ijro etadi. Chang partiyasidagi variatsiyalar texnik jihatdan murakkab bo‘lmasa-da, tekis va ravon ijro etish talab qilinadi.

Misol №4

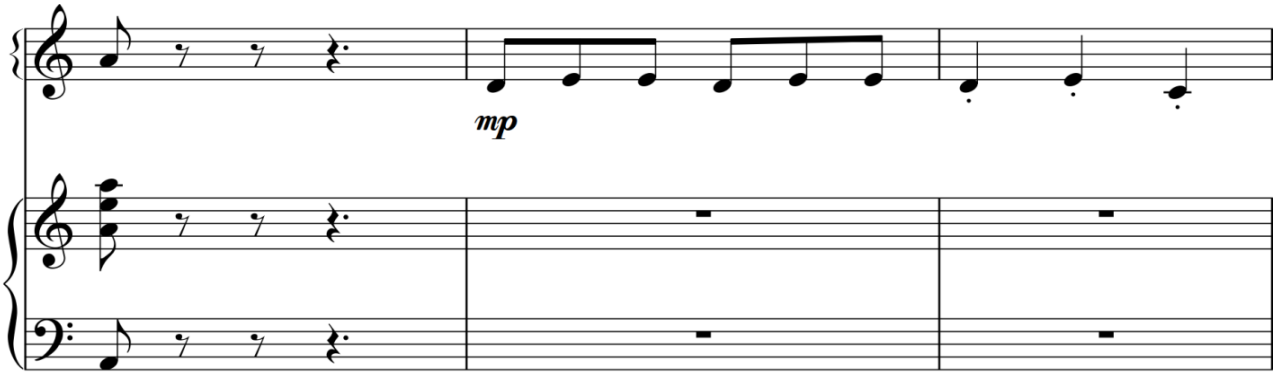


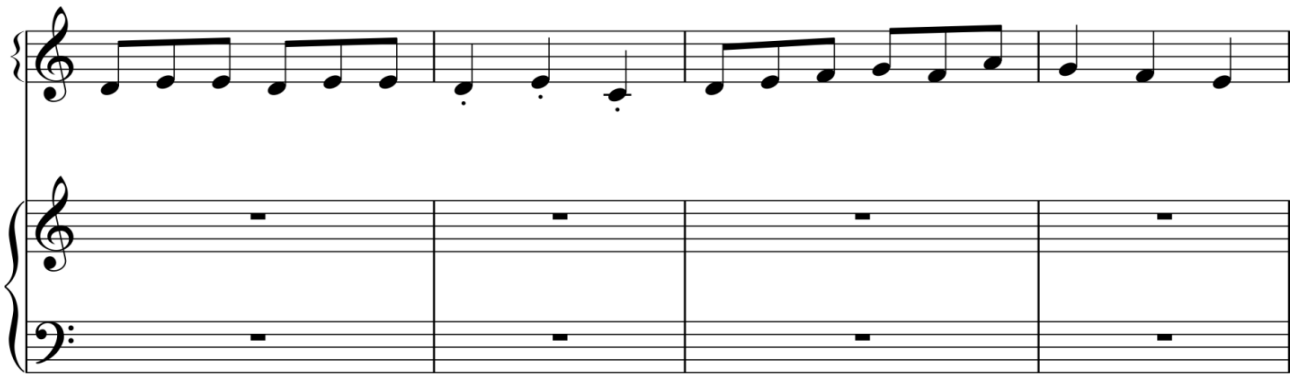


Beshinchi raqamdan bog‘lovchi partiya kirib keladi. Lirik mavzu shu raqamdan chekinadi. Oltinchi raqamdan esa yana bosh mavzu takrorlanadi.

Asarning rivojlov qismi yettinchi raqamdan boshlanadi. Yordamchi mavzuning elementlaridan foydalanib, sekvension variatsiyalar ***mp*** dinamikasida yangraydi. Asta-sekinlik bilan variatsiyalar garmonik jihatidan rivojlanadi.

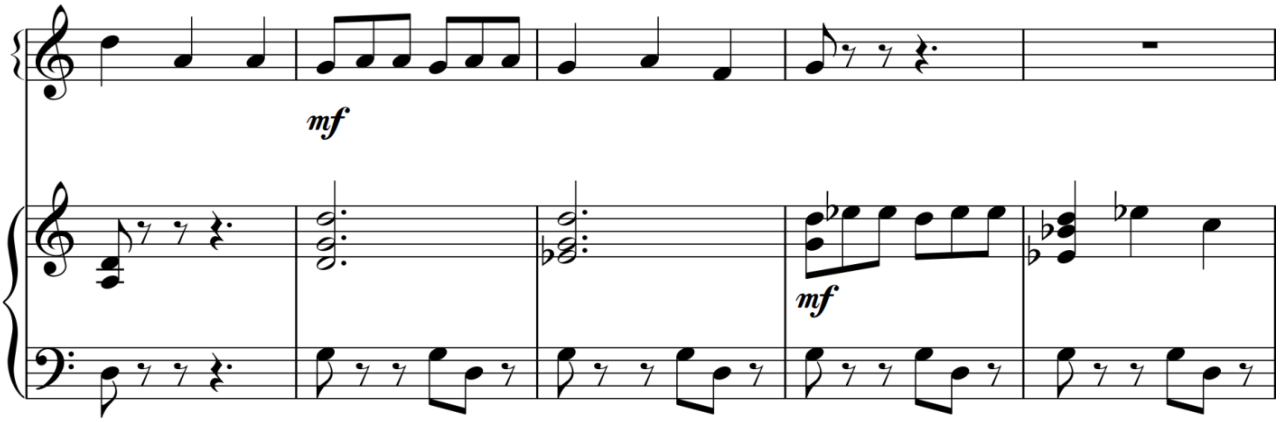
Misol №5





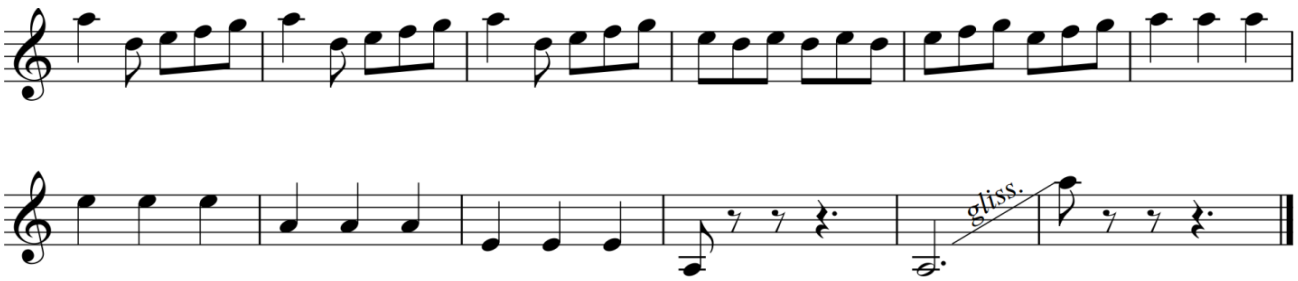
To‘qqizinchi raqamdan frigiy *a-moll* tonalligiga og‘ishma sodir bo‘ladi. Variatsiya davomida fortepianoning punktirli ritmlar jo‘r bo‘ladi. O‘ninchi raqamdan esa konsert janriga xos bo‘lgan bellashuvli jumlalar boshlanadi. Bunda ***g-moll***, ***d-moll*** frigiy hamda ***c-moll*** kabi tonalliklaridagi motivlarning o‘zaro kesishuviga guvoh bo‘lish mumkin.

Misol № 6



O‘n birinchi raqamdan chang cholg‘usi partiyasida reprizaga olib boruvchi harakatga boy jumlalar boshlanadi. O‘n ikkinchi raqamga to‘rt takt qolganida esa ***cresc*** dinamikasi yordamida reprizaga erishiladi. O‘n ikkinchi raqamdan repriza to‘liqsiz ravishda ***f*** dinamikasida namoyon bo‘ladi. O‘n ikkinchi raqamning o‘n to‘qqizinchi taktidan esa koda qismi boshlanadi. Asosiy tonnalikdagi sekvensiyalar va glissandoli tovush bilan asar o‘z nihoyasiga yetadi.

Misol № 7



Bastakor Oydin Abdullayevaning bugungi kundagi ijodi ham gullab-yashnamoqda. Bunga misol tariqasida Chang va fortepiano uchun yangi maxsus yozilgan “Sharq karvoni” asarini ko‘rsatishimiz mumkin. Bundan tashqari xalq

cholg‘ulari uchun ko‘plab yangi asarlarni ijod qilib kelmoqdalar. O.Abdullayeva ijodiy, o‘qituvchilik, ma’rifiy-jamoatchilik faoliyati bilan respublikamiz musiqiy rivojiga baholi qudrat hissa qo‘shib kelmoqda.

Fursatdan foydalanib, ustoz san’atkor, bastakor, professor Oydin Abdullayevaga ijodiy zafarlar tilab qolaman.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. T.G‘ofurbekov. Bastakorlik ijodiyoti: Tarixi, taxlili, taqdiri. – Toshkent, 2019.
2. A.Mamadaliyev. Xalq cholg‘ularida ijrochilik (chang). – Toshkent, 2022.
3. O.Abdullayeva. “Bayram ufori” chang va fortepiano uchun klavir (qo‘lyozma).



Одилжон Назаров

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист,

Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори

ЎЗБЕК ХАЛҚ ЧОЛҒУЛАРИДА ОЗАРБАЙЖОН КОМПОЗИТОРЛАРИ АСАРЛАРИ ТАЛҚИНИ

Туркий миллатлар сирасига кирувчи озарбайжон ва ўзбек халқларининг тили, яшаш тарзи, маданияти, урф-одатлари бир-бирига яқин эканлиги ҳаммага маълум. Шу сабабдан бўлса керак, бу икки халқнинг мусиқа санъатида ҳам ўзаро ўхшашликлар мавжуд. Биргина анъанавий мусиқа меросига мурожаат қиладиган бўлсак, ўзбекларда “мақом”, озарбайжонларда “мугам”, унинг таркибий қисмларининг ҳам ўхшаш, яъни, “Чоргоҳ-Чаргях”, “Сегоҳ-Сегях”, “Рост-Раст” деб номланиншини кузатиш мумкин.

Шу сабабдан бўлса керак озарбайжон мусиқа маданияти ўзбеклар орасида ўзига хос таъсирга эга. Ўзбек қўшиқчилик санъатида озарбайжон қўшиқлари, уларнинг оҳанглари, усуллари бевосита қўшилиб кетган. Бунинг натижасида халқ орасида шундай йўналишдаги кўплаб қўшиқлар яратилган. Шунингдек, ўзбек халқининг севимли асарларидан бирига айланган буюк озарбайжон композитори У.Ҳожибековнинг “Аршин мал-алан” асари Тошкентдаги Муқимий номидаги мусиқали театрда ва А.Ҳидоятов номидаги драма театрларида бир неча бор саҳналаштирилган бўлса, бу асар ўзбек миллий чолғулари оркестри ижро дастурларидан ҳам мустаҳкам ўрин олган.

Халқ чолғулари оркестри ҳақида гап кетганда “Сўғдиёна” ўзбек халқ чолғулари камер оркестри фаолиятида озарбайжон мусиқаси ҳақида тўхталиб ўтиш жоиз. Ушбу оркестр ўзбек халқ чолғуларида жаҳон композиторларининг хилма-хил асарларини ижро этиб дунёнинг кўплаб мамлакатларида ўзбек ижрочилик санъатини тарғиб қилиб келмоқда[68]. Айнан ушбу оркестр 2015 йилда Ўзбекистон давлат консерваториясининг Катта залида У.Ҳожибековнинг “Аршин мал-алан” асари мусиқаларидан тузилган катта концерт дастурини ижро этди. Тошкентдаги А.Навоий номидаги Катта театр бош режиссёри Фируддин Сафаров бу концерт ҳақида фикр билдирар

[68] ”Сўғдиёна”-ижод тилсими “Мусиқа” нашриёти, Т.,2015

экан “..менда ушбу концерт худди озарбайжон созандалари ижро этгандек таасурот қолдирди” [69] дея ҳаяжон билан эътироф этди.

Бундан ташқари оркестр 2009 йил май ойида “Лайли ва Мажнун” операсининг 100 йиллигига бағишлаб А.Навоий номидаги Катта театр залида ва шу йил декабр ойида Тошкентдаги Озарбайжон Республикаси элчихонасида концертлар берди. Жамоа 2015-2023 йилларда мунтазам равишда Ҳ.Алиев номидаги озарбайжон маданият марказида Озарбайжон Республикаси мустақиллиги муносабати билан ўтказилган концертларда тўлиқ озарбайжон композиторлари асарларини ижро этиб, тингловчилар олқишларига сазовор бўлиб келмоқда.

Икки халқ маданияти халқаро алоқаларда ҳам ўзига хос кўринишда узвийлик касб этади. Масалан, 2007 йилда Самарқандда ўтказилган I-Халқаро “Шарқ тароналари” мусиқа фестивалида озарбайжонлик хонанда Симара Иманова Гран при совринини қўлга киритган[70] бўлса, Баку шаҳрида ўтказиб келинаётган “Байналхақ муғам” фестивалида ўзбек хонандаларидан Юлдуз Турдиева 2009 йилда I ўрин, 2018 йилда Илёс Арабов 1-ўрин, 2023 йилда Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган артист М.Шомуродова “Гран При”, Д.Негматов 3-ўрин, қашқар рубобида эса Ю.Ражабий номидаги ММСИ талабаси Ш.Ёриев 2-ўрин соҳиби бўлдилар.

Созандалар томонидан ҳам қардош композиторлар асарларини ижро этиш янада тараққий этиб бормоқда. 2016 йилда Тошкентда ўтказилган “Она юрт оҳанглари” II-Халқаро танловда Озарбайжон Миллий консерваторияси I-курс талабаси Ибрагим Бабаев (I-ўрин,тор) ўзбек композитори Н.Норхўжаевнинг “Наврўз уфориси” асарини, Баку шаҳар мусиқа мактаби ўқувчилари Махир Гаджиев (2-ўрин, кеманча) ва Самир Азимов (3-ўрин, кеманча) ўзбек композитори М.Бафоевнинг “Ёшлик таронаси” асарини маромига етказиб ижро этиб тинглочилар ва мутахассислар олқишларига сазовор бўлдилар. Шунингдек, Ўзбекистон ва Озарбайжон республикалари ўртасида 2020 йилда ўтказилган Халқаро танловда ЎзДК “Халқ чолғуларида ижрочилик” кафедраси талабаси Д.Фозилов 1-ўринни қўлга киритди.

Юқорида таъкидланганидек, озарбайжон мусиқасига ўзбекистонлик ижрочиларнинг кенг кўламда мурожаат қилишлари, ушбу қардош халқ мусиқий асарлари ижроси ўзбек созандалари томонидан қандай амалга оширилиши, улар ижро этаётган асарларнинг бадиий жиҳатларини қай йўсинда ўзлаштирилиши, ижрода қандай умумийлик ва ўзига хосликлар мавжудлиги каби бир қанча масалалар хусусида озарбайжон композиторлари

[69] Фируддин Сафаров билан бўлган суҳбатдан.Тошкент 2009 йил 05 октябр
[70] Ш.Матёқубов. ”Анъанавий ижрочилик”. “Мусиқа” нашриёти, Т.,2015

асарларининг ўзбек халқ чолғуларида талқини мавзусидаги ушбу мақолада баҳоли қудрат фикр юритмоқчимиз.

XX асрнинг 30-40 йилларидан бошлаб ўзбек халқ чолғулари такомиллаштирилиши натижасида ушбу чолғуларда миллий куй-қўшиқларимиз билан бир қаторда жаҳон композиторлари асарларини ҳам ижро этиш имконияти пайдо бўлди. Натижада дастлаб Европа ва жаҳон композиторларининг кичик шакл ва ҳажмдаги асарлари намуналари ўзлаштирила бошланган бўлса, кейинчалик эса бир мунча йирик асарлар, турли жанр ва йўналишларга хос бўлган хилма-хил асарлар ижро этила бошлади[71]. Бугунги кунда эса жаҳон композиторлик мактабларининг йирик намоёндалари билан бир қаторда озарбайжон асарлари ҳам ўзбек халқ чолғуларида ижро этилмоқда.

Ўз навбатида озарбайжон созандалари томонидан ўзбекистон композиторларидан М.Бафоевнинг Қашқар рубоб ва оркестр учун “Поэма”, “Ёшлик таронаси”, Н.Норхўжаевнинг “Наврўз уфориси”, Т.Содиқов, Р.Глиэрнинг “Рақс”, Х.Ҳасановнинг “Концерт пьесаси”, О.Абдуллаевнинг “Байрам таронаси” каби асарлари ўрганиб келинаётгани маълум.

Ўзбекистонда асосан озарбайжон чолғуларидан бўлган тор ва кеманча учун яратилган асарларга кўпроқ мурожаат қилинади. Сабаби, кеманча ва ўзбек ғижжак чолғуларининг товуш чиқариш услуби, торлари ва созланиши бир-бирига жуда ўхшаш. Тор чолғуси эса ижро услуби ва товуши жиҳатидан қашқар рубобига яқин чолғулардан ҳисобланади. Бугун Ўзбекистонда халқ чолғуларида ўқитиш амалиётида С.Рустамов ва Ҳ.Ҳанмаммедовларнинг кеманча ва оркестр учун “Концерт”лари, Ф.Амировнинг “Мугам поэма”, “Озарбайжон марваридлари” асарлари ғижжак чолғусида ижро этиб келинаётган бўлса, қашқар рубоб, афғон рубоб, рубоб прима ва чанг чолғуларида У.Ҳожибековнинг Биринчи ва Иккинчи “Фантазия”лари, “Гўрўғли” операсидан “Рақс”, “Муқаддима”, С.Алескеровнинг Тор ва симфоник оркестр учун Иккинчи “Концерт”, Ҳ.Ҳанмаммедовнинг Иккинчи ва Учинчи “Концерт”лари, Т.Бакихановнинг Биринчи “Концерт”, А.Герайнинг “Бахчакюрд”, Т.Кулиевнинг “Гайдаки”, А.Бебировнинг “Концерт пьесаси” каби кўплаб асарлар ўрганиб келинмоқда. Болалар мусиқа ва санъат мактаблари ўқув дастурларидан Ф.Амировнинг “Баҳоримсан”, “Эрталаб кинофилмидан “Аслан қўшиғи”, халқ куйларидан “Туранджи” каби асарлари ўрин олган.

Озарбайжон мусиқасини ўрганиш босқичларини шартли равишда қуйидагича таснифлаш мумкин:

[71] А.Одилов. “Ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик тарихи” “Ўқитувчи” Т.,1995

а) аппликатурани тўғри қўллаш;

б) позициялардан тўғри фойдаланиш;

в) ўнг қўл техникаси устида ишлаш;

г) товуш чиқариш устида ишлаш;

д) миллий безакларни тўғри ўзлаштириш;

е) асарнинг асл ижроси ёзувларини тинглаш ва ҳ.

Маълумки озарбайжон мусиқасида миллий мусиқий безаклар енгил треллар, ўзига хос пассажлар ва ўнг қўл техникаси, ижро штрихларнинг бойлиги билан ажралиб туради. Ушбу мелизмларни ўзлаштириш орқали асар моҳияти тўлиқ очиб берилади. Шунинг учун ўзбек созандаси аввало асарнинг оригинал ижросини кўп бор тинглаши, уни иложи борича тўлиқроқ, аниқроқ, чуқурроқ ўзлаштириши талаб этилади. Бунда айниқса 6/8 ўлчовида ёзилган секин суръатли жумлаларнинг нота матни, уларнинг ритм ва усул жиҳатидан аниқ ўзлаштирилиши муҳим. Тажрибада талабаларнинг аксар қисми 6/8, 3/8, 9/8, 12/8 каби ўлчовли тактларда 16 талик чўзимларини саноғида қўпол хатоликларга йўл қўйишлари кузатилади. Улар бундай жумлаларни эшитиб ўрганишлари сабабли, нотўғри ўрганиб оладилар ва фортепиано жўрлигида қийинчиликка дуч келадилар. Бундай жумлалар айниқса секин сураътли қисмларда учрайди ва бой миллий безаклар асосида ижро этилади. Озарбайжон бўлмаган миллат вакили учун бундай миллийликни ўзлаштириш албатта, қийин кечади. Фақат иқтидорли созандагина бундай нозик жиҳатларни илғай олади. Шунинг учун талабалар билан ишлаганда ўқитувчи ҳар бир кичик жиҳатларни ўзи ижро этиб кўрсатиб бериши зарур. Кўпгина талабалар ушбу асарларни ўзлаштиришда миллий безакларни ноаниқ қўллаш, треллар ва вибратоларни аниқ ҳис эта олмаслик ҳолатлари кўзга ташланади. Бундай камчиликларни бартараф қилиш учун имкони борича оригинал ижролардан унумли фойдаланиш, ижро техникаси устида тинимсиз ишлаш, айниқса ўнг қўл ижро техникасини такомиллаштириш талаб этилади.

Таъкидлаб ўтилганидек, позицияларни алмаштириш усули ўзбек чолғуларида бир оз мураккаб. Мисол учун ўзбек чолғуларидан қашқар рубобининг дастаси тор чолғусига нисбатан узунлиги, торлардан бирининг (яъни 3-тор) ичакдан тайёрланганлиги ижрочига бир оз қийинчиликлар туғдиради. Бу борада чап қўл техникасини ривожлантириш, мураккаб пассажларни аниқлик билан ижро этишда кўпинча мизробли чолғуларда аппликатурани нотўғри қўллаш туфайли кўзланган мақсадга эришиш бир оз мушкул бўлади. Озарбайжон мусиқаси ижросида чап қўл асосан 1-2-3 бармоқлар билан ижро этади. Ўзбек чолғуларида эса 4-бармоқдан кенг фойдаланилади. Натижада озар мусиқасидаги енгиллик, треллар, безаклар ижросидаги нафис ижро чиқмай қолади. Бунинг учун чап қўл бармоқларини

катта терция қамровида кенг жойлаштириб фақат 1-2-3 бармоқлар билан триол чалиш яхши самара беради. Бунинг натижасида чап қўл бармоқлари ораси очилади ва уларнинг ҳаракатлари енгиллашади. Шу билан бирга бундай аппликатура асосида чалишда айнан озарбайжон оҳангларига хос бўлган нолалар ижросига эришиш мумкин.

Товуш чиқаришда товушни бошқариш, жумлаларни ҳис қилмаслик натижасида товушлар кераксиз жойда узилиши ёки қўшилиб кетиши, айниқса товуш хусусиятини сезмаслик, ҳис қилмаслик оқибатида товушлар қўпол ёки кўр-кўрона урилиши, ижро этилаётган нолалар ноўрин ёки нотўғри қўлланилиши, товушларни узиш пайтида қўпол хатоликларга йўл қўйилиши каби бир қанча жиҳатлар устида синчковлик билан ишлаш талаб этилади. Албатта, талаба дастлаб бундай кўникмаларни бирданига ўзлаштира олмайди. Сабаби, бошқа халқ мусиқаси, оҳанги. Шунинг учун озарбайжон композиторлари асарларини боқичма-босқич, “оддийдан-мураккабга” тамойили асосида ўзлаштириб бориш мақсадга мувофиқ.

Мизробли чолғуларда ўнг қўл техникаси устида гап кетганда асосан триол штрихи ва озар халқига мансуб бўлган турли штрихлар композициясини ўзлаштириш асосий масала сифатида юзага чиқади. Чанг ёки камонли чолғуларда ҳам триол товушларининг нотекислиги кўпинча талабалар ижросида кўзга ташланади. Бу эса асар хусуиятига путур етказади. Масалан, Т.Кулиевнинг “Гайдаки”, С.Алескеровнинг “Тарантелла” асарларидаги триол штрихидаги тўхтовсиз, енгил ҳаракатлар билан ижро этиш, ёки “Тўхтовсиз ҳаракат” асарида ўнг қўл билан фақат пастга зарб билан чалиш ижрочидан ўнг қўл техникасини юқори даражада бўлишини тақозо этади.

Озарбайжон композиторларининг миллий чолғулар учун ёзган Концертларидаги каденциялар алоҳида аҳамият касб этади. Улардаги миллийлик хусусиятлари, чолғунинг ижро имкониятлари кўрсатиб берилиши, юқори техниқа ва мураккаб пассажлар бу каденцияларнинг мукаммаллигини ташкил этади.

Ўзбек ижрочилари озарбайжон композиторлари асарларини ижро этишда мукаммалликка интилар экан, уларни ўзлаштириш жараёнида созанданинг дунёқараши кенгайиб, янги ижро услубларини, ўзига хос ижро штрихлари, ўнг қўл техникаси ва озарбайжон миллий мусиқа ижрочилик йўналишлари билан танишадилар. Бу эса ўзбек ва озарбайжон мусиқа ижрочилик санъатининг бевосита ўзаро муносабатларини шакллантириб, ҳар икки ижрочилик мактабларини янада равнақ топишида муҳим омиллардан бири бўлиб хизмат қилади.

Фойдаланилган адабиётлар:

1. “Сўғдиёна”-ижод тилсими “Мусиқа” нашриёти, -Т.,2015
2. А. Одилов. “Ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик тарихи” “Ўқитувчи” нашриёти, -Т.,1995
3. Ш. Матёқубов. “Анъанавий ижрочилик”. “Мусиқа” 2015
4. Ф. Саттаров билан бўлган 2009 йил 05 октябрдаги суҳбат



Екатерина Мустафина

Самостоятельный соискатель

Государственной консерватории Узбекистана

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ВОПЛОЩЕНИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

В современном мире особое значение приобретают вопросы возрождения духовных ценностей, изучения наследия великих мыслителей прошлого, воплощения исторических образов в искусстве. В мировой музыкальной науке изучение образов исторического прошлого актуализируется в аспекте возрождения духовно-эстетических ценностей народа. Проблема воссоздания образа исторического прошлого – одна из самых животрепещущих в музыкальном искусстве. На протяжении исторических этапов развития композиторской школы в Узбекистане данная проблематика занимает ведущее место. Обращение композиторов к историческому прошлому обусловлено стремлением отразить в музыке идеи времени на основе индивидуального осмысления исторических образов.

Воплощение композиторами образов исторического прошлого характеризуется широким спектром научных, творческих и индивидуальных подходов, направленных на раскрытие художественных концепций сочинений. Выявление сложных вопросов, связанных с изучением образов исторического прошлого в композиторском творчестве, требует применения научных методологических принципов, учитывающих достижения междисциплинарных наук. «Разумеется, для осмысления и исследования на самом современном уровне, – отмечает Т. Гафурбеков, – столь радикальных реалий музыки Узбекистана в контексте евразийской и мировой музыкальной культуры нужны были соответствующие музыковедческие потенциалы» [4; 92].

В годы Независимости образы исторического прошлого стали приобретать в творчестве композиторов качественно новые смыслы и значения. Это связано с тем, что многие исторические события получили новую интерпретацию с позиций художественно-эстетических взглядов и

принципов с проекцией их на духовно-нравственные закономерности общества. Как отмечает музыковед Р. Абдуллаев: «Отсюда внимание к проблемам исторической памяти, интерес к культурному наследию, духовным сокровищам народа выдвинули на первый план темы духовности, религии, исторического прошлого, но с современным мироощущением и восприятием» [1; 3]. Следует отметить, что в композиторском творчестве XX века получали воплощение в разных жанрах образы таких великих мыслителей прошлого, как Абу Али ибн Сино, Омар Хайям, Аль Хорезми, Алишер Навои, Мирзо Улугбек, а также творческие личности начала XX века, как Мукими, Фуркат, Хамза и другие. В годы Независимости были обнаружены новые аспекты воплощения исторических образов. Это прежде всего символически обобщенный образ джадидов, переклички прошлого и настоящего, возрождение великой исторической личности Амира Темура.

Особенно показательны в этом отношении инструментальные жанры, в частности, камерные и симфонические произведения, изученные в настоящей диссертации. Именно в инструментальной музыке возможно наиболее полное и глубокое психологическое выражение эмоционального отклика композитора на события и личности далекого и недавнего исторического прошлого. В камерно-инструментальных и симфонических произведениях композиторов Узбекистана выявлен высокий уровень художественного содержания, анализируемого с современных идейно-эстетических позиций. Как отмечает Н.Янов-Яновская: «Узбекская музыка современного периода – сложное многосоставное явление. И главнейшая задача исследователей – осознать этот факт, причем, осознать как истинное национальное богатство, складывающееся из вековых традиций и традиций, вновь обретенных» [24; 4]. Ни один народ не может представить свое будущее, не зная своей истории, не опираясь на духовное наследие. Активизация творческих процессов связана с возрождением культурно-духовных ценностей народа и появлением новых взглядов на историческое прошлое. Созданные произведения на историческую тематику характеризуются высокими художественными достоинствами, идейностью, концептуальностью, эстетическими качествами.

Для раскрытия актуальных аспектов изучения образов исторического прошлого исследовательское внимание концентрируется на таких научных методах как: историко-ретроспективный; системно-аналитический; сравнительно-сопоставительный; комплексный.

Историко-ретроспективный метод даёт возможность широкоохватного взгляда на изучаемое явление, процессов исторического развития,

исследование тенденций развития, установление связей между прошлым и настоящим, выявление форм отражения общественной позиции.

С помощью применения системно-аналитического метода осуществляется четкая классификация и анализ композиторских интерпретаций в творческом подходе, выявление причинно-следственных связей и закономерностей, анализ композиторских интерпретаций, систематизация аналитических наблюдений.

Сравнительно-сопоставительный метод направлен на раскрытие создаваемого образа с позиций разных композиторских подходов, исследование родственных и разноструктурных параметров, выявления общих и отличительных свойств и признаков, эволюция исторического образа в творчестве одного композитора, индивидуальная интерпретация исторического образа прошлого разными композиторами.

Комплексный метод позволяет рассмотреть воплощаемый исторический образ в совокупности выразительных средств, разностороннее и многоуровневое изучение воплощения исторического образа, применение понятийного аппарата из различных областей знаний, роль многоуровневых параметров в создании целостной концепции произведения.

Обозначенная методология сочетает в себе как общенаучные, так и частнонаучные методы. «Методология – это концептуальное изложение цели, содержания, методов исследования, которое обеспечивает получение максимально объективной, точной, систематизированной информации о происходящих процессах и явлениях» [19; 20]. В связи с этим, выбор методологических подходов был продиктован сложностью и многогранностью темы исследования.

Обращение композиторов Узбекистана к образам и событиям исторического прошлого наметилось еще в начале формирования узбекской композиторской школы. Это прежде всего творчество М. Ашрафи, М. Левиева, Д. Закирова, С. Юдакова, М. Бурханова, С. Бабаева, И.Акбарова. В настоящее время к образам исторического прошлого обращаются Р. Абдуллаев, М. Бафоев, Х. Рахимов, Д. Сайдаминова, Д. Амануллаева, О. Абдуллаева, А. Сафаров и другие. В их творчестве историческая тематика получает многогранное воплощение.

Для реализации идеи исследования была поставлена задача выработать понятийный аппарат, позволяющий углубить философско-эстетические и музыковедческие изыскания. Остро ощутилась необходимость прояснения и уточнения используемых научных понятий, встречающихся в трудах ученых. Для реализации поставленной цели и решения задач исследования был осмыслен накопленный опыт гуманитарных наук по отношению к

композиторскому творчеству. Как отмечает Н. Гуляницкая: «Наше время – время «перекрестия» различных подходов, распространенных в гуманитарном знании, требующих разумного использования методик в условиях конкретных музыкальных фактов» [6; 136].

В разработке концепции научной статьи особо значимы понятия художественного и музыкального образов и их интерпретации учеными. «Художественный образ – всеобщая категория художественного творчества, способ и результат освоения жизни в искусстве» [12; 608]. Это понятие является фундаментальным для различных видов искусства, частной же его формой является музыкальный образ. «Подобно всякому художественному образу вообще, музыкальный образ, – по мнению Ю. Кремлёва, – отражает закономерности реальной действительности в типизирующих ее, обобщенных и, вместе с тем, чувственно-конкретных формах» [7; 213]. Эти определения, которые встречаются в различных трудах, зачастую характеризуются как всеобщая категория творчества.

Говоря о создании музыкального образа, подразумевается идейно-художественный замысел, тематизм, фактурное оформление, средства музыкальной выразительности. «Музыка способна обобщать в своих образах типичные черты отражаемых явлений, и прежде всего человеческих настроений и характеров» [18; 104]. В музыкальном искусстве через образы отражается культура прошлого, его история, окружающий мир. В связи с этим актуализируется вопрос понятия образа исторического прошлого в музыке, необходимость формулировки определения, связанного с этой сферой.

В ракурсе изучения проблематики художественного и музыкального образов предлагается ключевое понятие **музыкальный образ исторического прошлого,** вбирающие в себя многообразные временные явления прошлого, художественно воплощенные композиторами. Музыкальный образ исторического прошлого представляет собой комплексное явление, включающее в себя: обобщенный символический образ прошлого (эхо, отзвуки, минувшее…), исторические события, документальные и художественные источники, великие исторические личности, исторические города, архитектурные памятники. Музыкальный образ исторического прошлого характеризуют следующие критерии: мировоззренческая позиция; высокая духовность; эмоциональная составляющая; информационная широта; изобразительность; выразительность, сочетание которых помогает объемнее воплотить исторический образ в искусстве.

Обращаясь к музыкальным образам исторического прошлого, композиторы открывают для себя неисчерпаемый источник идей и творческих подходов к их воплощению. Композиторы проводят ассоциативные параллели между историческим прошлым и современными событиями, акцентируя и подчас идеализируя образы прошлого в своих представлениях. «Музыкальное искусство, – отмечает Ю. Насырова, – апеллирует к эмоциональному состоянию индивида с учетом уровня его интеллектуального уровня, а так же духовного контекста развития и состояния общества, опираясь и связывая его с музыкальной символикой ярко выраженного локального типа – всё это функционализм высокого, многоуровневого характера» [14; 38].

Возникающие образные ассоциации приобретают сложные и многозначные семантические формы, дающие свободу художественного восприятия, фантазию и осмысление композиторских замыслов в воплощении образов исторического прошлого. «Это последнее обстоятельство – способность человека воссоздавать индивидуальные представления о картине мира – имеет особое значение в художественном творчестве – картина мира в его произведениях несет на себе отчетливый отпечаток личности художника, и от степени его таланта зависит степень адекватности представленной им картины реальной ситуации» [23; 93].

Огромное значение при создании образа композиторы отводят интонации, которая отражает специфику музыки как вида искусства и сущность музыкальной выразительности. «Интонация как элемент целостного произведения является элементарной формой музыкального обобщения, частицей музыкального образа» [15; 60]. Проблема интонации является одной из ключевых в искусстве и науке, и в этом смысле интерес представляют мнения ученых. Изучая интонацию в музыке, Б. Асафьев отмечал: «Интонация музыкальная – осмысление звучаний, уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей» [2; 198]. В данном определении интонация имеет общий смысловой параметр в совокупности выразительных средств. Развивая мысль о связи интонаций и времени, В. Медушевский отмечал: «Интонационный язык музыки хранит в себе память о всей истории человечества» [10; 58].

Рассуждая о музыкальной интонации, Ю. Кремлёв писал: «Она возникает на путях воплощения музыкой реальных интонаций, на путях образного музыкального звуковыражения (а следовательно, и звукоизображения) предметов и явлений действительности» [8; 59]. В этом аспекте весьма интересно определение В. Холоповой: «Интонация в музыке –

выразительно-смысловое единство, существующее в невербально-звуковом воплощении, функционирующее при участии опыта музыкально-содержательных и внемузыкальных ассоциативных представлений» [21; 23]. Все эти дефиниции имеют важное методологическое значение для данного исследования.

В современной музыке особое внимание уделяется тембру, как ведущему конструктивному фактору музыкальной ткани и системы выразительных средств. «Тембр – окраска звука; один из признаков музыкального звука (наряду с высотой, громкостью и длительностью), по которому различают звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные на разных инструментах, разными голосами или на одном инструменте, но разными способами, штрихами» [11; 487]. Такое широкое понимание тембра, привело к разнообразию тембровых красок, новаторскому видению и пониманию роли и природы тембра. По определению Е. Назайкинского: «Тембр, в сущности, есть нечто сложно-объемное» [13; 31]. Сочетание различных тембровых параметров привело к тому, что тембр стал «строительным материалом», а также приобрел формообразующее значение для создания тембрового пространства как особой структуры, служащей фундаментом всей композиции.

Композиторы, стремясь найти новые выразительные краски и по-новому запечатлеть образ исторического прошлого, передать атмосферу минувшего, обращаются к тембровым аспектам как к колористическому и изобразительному модусу, с помощью которого создают индивидуализированные характеристики образа. Тембровая сторона образа мыслится композиторами как неотъемлемая часть художественного воплощения его замысла. «Тембр, по существу, есть полная качественно-предметная характеристика звукового источника, складывающаяся для слуха по совокупности единичных проявлений, а наиболее эффективно – по длительному процессу, в котором вызвучиваются разнообразные оттенки голоса или какого-либо иного акустического излучателя» [13; 32].

Выразительные возможности различных музыкальных тембров и их сочетаний оказывают влияние на драматургию произведения, построенную на поисках взаимодействий образных сфер. Индивидуализация тембров является результатом оригинальности и неповторимости развития концепции, драматургии и образа. «Понятие драматургии предполагает образный мир произведения как многосоставное и вместе с тем единое целое – систему; как процесс сопоставления, взаимодействия, развития образно-смысловых начал и как законченную картину мира» [22; 3].

При разработке драматургической концепции произведения композиторы разнообразно используют выразительные возможности ритмо-тембровых средств, способствующих динамизации развития музыкального образа в его многогранном воплощении. «Богатство ритма, способного за счет огромного количества ритмоформул (усулей) разнообразить мелос и создавать импровизационный эффект» [9; 8]. Изучение процессов ритмо-тембровой драматургии музыки позволяет раскрыть эмоционально-психологические и семантико-символические аспекты исторического образа через призму современного мировосприятия.

Воплощение образов исторического прошлого предусматривает определенную логику развития композиторской мысли. Отсюда и множество творческих подходов к интерпретации образов исторического прошлого. Обращаясь к историческим образам, композиторы создают атмосферу прошлого, погружаются в мир минувшего и вместе с тем приближают историю к современности. Любое историческое событие, деятельность исторической личности в разные периоды времени могут быть подвергнуты переосмыслению.

В композиторском творчестве образы исторического прошлого получают индивидуальную интерпретацию. Временная дистанция позволяет по-новому увидеть и раскрыть их значение в жизни общества. Интерпретация композиторами произведений на исторический сюжет весьма разнообразна. Она зависит от многих факторов и причин, по которым создается произведение. Если в XX веке это были в основном сочинения посвященные лидерам и событиям по каким-либо конъюнктурным соображениям, то современные композиторы руководствуются при выборе сюжета и жанра эстетическими принципами духовности, философской глубиной, пониманием и осознанием величия исторического образа. Здесь уже имеет место раскрепощение творческой мысли композитора, выбирающего тему, на которую у него возникает эмоциональный отклик.

Проблема творческого процесса и его закономерностей очень сложная и обширная. Фактор индивидуального и неповторимого является здесь основополагающим, так как невозможно вместить в формальную схему творческого процесса воображение, фантазию, вдохновение, индивидуальные качества личности, непосредственно связанные с областью познания. Отсюда и появление понятия «тайна творческого процесса». В ходе бесед автора статьи с композиторами выявились следующие критерии, на которые опирались композиторы при создании исторических образов:

творческий процесс как совокупность духовных потребностей создания образа исторического прошлого, являющегося продуктом и результатом эмоционально-мыслительной деятельности композитора;

художественная фантазия как феномен связи мысли и воображения в создании образа, который композитор стремится воплотить в музыке на основе субъективного переосмысления информации;

диалогичность культур, приводящая к интеграции, в результате чего происходит синтез времен, получение нового опыта философского и виртуального. Процесс диалога – это процесс развития, формирования, обновления личности и выход за пределы хронотопа;

переосмысление созданного как умение оценивать собственное произведение в соответствии с первоначальным замыслом и идеей. Художнику необходимо не только самовыражение, но и получение отклика на созданное произведение, позволяющего композитору быть узнанным в сложном процессе воплощения прошлого. Все это возможно лишь при условии, что творческое воображение контролируется сознанием композитора;

индивидуальность художника, которая понимается как раскрытие характера личности в творчестве. При этом важно не утратить собственного «Я» в процессе создания образа.

Воплощение образов и событий прошлого – это прежде всего процесс, направленный на актуализацию художественной идеи и диалог культур, синтез прошлого и настоящего. Как отмечает исследователь Л. Репина: «Диалог с прошлым – постоянный и динамический фактор развития любой цивилизации, и историческая память, как «короткая», охватывающая события непосредственного прошлого, так и «опосредованная», «долговременная», является неотъемлемой частью культуры любого человеческого общества, хотя каждая эпоха отличается присущим ей способом и формами организации, структурирования и интерпретации накопленного исторического опыта, складывающимися в общественном сознании образами прошлого» [17; 84].

Художественное сознание исторической эпохи выступает как важнейшая характеристика культуры, которая определяет присущий ей способ организации накопленного исторического опыта. «Историческое сознание как способность философского осмысления интерпретируемого материала в его широком временном диапазоне развития во многом будет определять и модели будущего развития национального искусства» [20; 401]. Открытость мысли дает импульс перспективы исследования в исследуемом ракурсе. По мнению Т.Расуловой: «Это новое мышление проявилось и в

осмыслении исторического процесса, который стал пониматься не просто как собрание систематизированных, или, напротив, разрозненных, не связанных друг с другом событий и фактов далекого или близкого прошлого» [16; 11]. И, что немаловажно, исторические события отражают эмоциональную привязанность, основанную на способности человека к сопереживанию, к эмоциональному отклику. Человек испытывает различные эмоции по отношению к событиям давних лет. Одни воспринимают это, как будто речь идет о фактах их собственной жизни, другие – находясь в стороне, что позволяет взглянуть на прошлое как со своей точки зрения, так и с общественной стороны.

Историческая память является неотъемлемой частью культуры человеческого общества и включает в себя множество факторов: социальные и экономические условия, идеологию, образование, культурные ценности народа, идеи и взгляды. Она несет в себе историю народа, воспоминания о важных событиях и великих личностях прошлого. Историческая память отражает актуальные формы национального самосознания и является регулятором общественного сознания. Стремление познавать, сохранять традиции и обычаи своего народа, применять накопленный опыт является основой человеческого существования.

Историко-культурное наследие не имеет границ как достояние всего человечества. «Следует отметить, что чувство истории всегда резонировало известную социализацию художественного сознания, отражало авторское самоощущение и мировидение в контексте меняющихся политических и идеологических парадигм» [20; 393], – отмечает А. Хакимов. Особенно это важно на переломных этапах общественного развития, когда историческая память становится ориентиром для дальнейшего прогресса.

Музыкальная индивидуальная историческая память – понятие, характеризующее представления о прошлом в творческом сознании композитора и индивидуальные эмоционально окрашенные интерпретации исторических образов. Она отражает культурно-исторические процессы развития искусства и способствует созданию музыкальных произведений, мемуаров, дневников, воспоминаний, посвящений личного характера. Феномен музыкальной индивидуальной памяти заключается в том, что композитор находит близкий ему по духовным и эстетическим качествам исторический образ, который воплощает в своем творчестве на протяжении длительного времени. Это приводит к появлению макротемы и лейтобраза в творчестве композитора, раскрывающего разные стороны исторического прошлого.

Ярким примером музыкальной индивидуальной исторической памяти является образ Алишера Навои в творчестве М. Бурханова, который на протяжении своей жизни воплощал образ великого поэта в различных жанрах композиторского творчества от романса «Табассум қилмадинг» на стихи А. Навои, музыкальной драмы «Алишер Навои», «Касыды Алишеру Навои» на текст А. Арипова к опере «Алишер Навои».

Иное воплощение музыкальной индивидуальной исторической памяти обнаруживается в раскрытии исторических образов Великого шелкового пути в творчестве М. Бафоева, который в процессе творческой эволюции показал не только неисчерпаемые ресурсы творческого вдохновения, фантазии и воображения, но и масштабность философского мышления в реализации исторических образов, что привело к уникальным образцам современного композиторского творчества, таким как шоу-балет «Великий шелковый путь», концерт «Шелковый путь в моём воображении», 10 поэм «Великий шелковый путь» для фортепиано.

Музыкальная коллективная историческая память – понятие, характеризующее представления о прошлом в композиторском творчестве с идейных позиций общества, смысловых обобщений эстетико-художественных взглядов по отношению к историческим образам. Она предполагает наличие коммуникационного исторического опыта в музыкальном измерении и является непосредственным выражением музыкально-художественного сознания.

Коллективная память не мыслима без исторических личностей, и отличается от индивидуальной памяти тем, что индивидуумы объединены одной общей идеей. Следует понимать, что коллективная историческая память – это отражение в сознании не толпы, не массы людей, а личностей, объединенных единой духовно-нравственной и эстетической позицией. Она концентрирует личностное начало в общественно-коллективном сознании. Это личности, стремящиеся к реализации социальных проблем. Именно такие исторические образы получают многогранное воплощение в искусстве. Здесь важно обратить внимание на проведение значимых юбилейных дат: Алишер Навои (1991, 2021), Ахмад Яссави (1993), Мирзо Улугбек (1994), Ибн Сино (1995), Амир Темур (1996, 2016). Юбилейные события оказывают действенное влияние на творческие замыслы и служат стимулом для создания произведений различных видов искусства.

Необходимо отметить, что в Узбекистане первые музыковедческие исследования об Амире Темуре принадлежат Т. Гафурбекову. В своих работах ученый раскрыл историко-культурные связи, процессы развития науки и образования эпохи Темура. «Всеобъемлющий духовный подъем

эпохи Амира Темура, – отмечает Т. Гафурбеков, – породил особо интенсивное развитие основополагающих сфер всего музыкального искусства: инструментального и певческого исполнительства, творчества бастакоров (авторов монодийных произведений), науки о музыке и того традиционного базиса, на котором все они произрастают, – веками апробированной системы профессионального обучения, именуемой (и в других отраслях) «устоз – шогирд» (мастер – ученик)» [3; 122]. Важным этапом в изучении эпохи Амира Темура и Темуридов стал коллективный труд исследователей в области культуры и искусства Узбекистана, в котором раздел «Мусиқа» написан Т. Гафурбековым [5; 34 - 44].

К юбилейным событиям в музыкальном искусстве Узбекистана появились следующие произведения: оратория «Соҳибқирон абадияти» (1996) Х. Рахимова, «Амир Темур» для солиста и хора (1996) М. Насимова, опера «Буюк Темур» (1996) А. Икрамова, Симфония №2 «Амир Темур» (1996) Х.Назарова, Марш «Амир Темур» (2003) Н. Махарова, композиция «Амир Темур» (2010) Д. Сайдаминовой, Симфония №2 «Амир Темур» (2015) А. Сафарова, фантазия «Триумф Амира Темура» (2016) М. Бафоева, «Сны Амира Темура» (2018) Д. Амануллаевой.

К 660-летию Амира Темура в Ташкенте был открыт Государственный музей истории Темуридов, в котором представлено большое количество ценных экспонатов прошлого и современного. Центральный зал украшает панно «Великий Темур – великий созидатель» (1996), созданное группой узбекских художников. К образу Сахибкирана обратился Б.Джалалов, написав фреску «Под сводом вечности» (1995), на которой изобразил помимо Амира Темура великих предков от доисламского периода до мусульманского возрождения, ученых и мыслителей средневековья, обсерваторию Улугбека и знаки Зодиака. А.Аликулов создал величественную фреску «Амир Темур во всемирной истории» (2002), на которой изобразил Амира Темура в контексте его эпохи. На переднем плане фрески выступает могущественный образ Амира Темура со знаменем в руке. В глубине фрески изображены образ Самарканда, идущий караван по Великому шелковому пути, обсерватория Улугбека, его астрономические таблицы, знаки Зодиака, образы ученых Востока.

Таким образом, возрождение духовных ценностей исторического прошлого открыло новые перспективы и ресурсы композиторского творчества. Исторические образы стали важнейшей сферой современного общества и приобрели большое значение в научно-практической деятельности ученых XXI века.

Использованная литература

1. Абдуллаев Р. Обряд и музыка в контексте культуры Узбекистана и Центральной Азии. -Т., 2006. – 335 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Издание 2-е. -Л., 1971. – 377 с.
3. Гафурбеков Т. Музыкальное искусство во времена Амира Темура и Темуридов // Общественные науки в Узбекистане. -Т., 1996, № 7 – 10. – С. 121 – 128.
4. Гафурбеков Т. Музыкальная палитра Узбекистана рубежа XX – XXI столетий в реалиях Евразии // Тухтасин Гафурбеков в воззрениях современников. -Т., 2021. – С. 82 – 92.
5. Ғофурбеков Т. Мусиқа // Амир Темур ва Темурийлар даврида маданият ва санъат. -Т., 1996. - Б. 34 – 44.
6. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. -М., 2009. – 256 с.
7. Кремлёв Ю. Очерки по эстетике музыки. -М., 1972. – 272 с.
8. Кремлёв Ю. Интонация и образ в музыке // Кремлёв Ю. Избранные статьи. -Л., 1976. – С. 58 – 70.
9. Мамаджанова Э. Воплощение внутривосточной тематики в творчестве композиторов Узбекистана: методы, эволюция // Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство. -Т., 1991.
10. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Исследование. -М., 1993. – 262 с.
11. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Том 5. Главный редактор Ю. В. Келдыш. -М., 1981. – 1056 с.
12. Музыкальный энциклопедический словарь / Главный редактор Ю.В.Келдыш. -М., 1990. – 672 с.
13. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. -М., 1988. – 254 с.
14. Насырова Ю. Функциональный метод научной теории культуры. Культурология – музыкознание // Искусство в формировании гармонично-развитого поколения. Ежегодник 2010. -Т., 2010. – С. 34 – 40.
15. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. Л., 1985. – 112 с.
16. Расулова Т. Амир Тимур – Светоч Азии или знаки судьбы Сахибкирана (опыт исторической реконструкции образа). -Т., 2011, с. 11
17. Репина Л. События и образы прошлого в исторической и культурной памяти // Новое прошлое, 2016, №1. -С. 82 – 99.
18. Сохор А. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. 2-е издание, стереотипное. -СПб., 2018. – 128 с.
19. Тулаев Б. Методология научных исследований. Учебник. Т., 2020. – 199 с.
20. Хакимов А. История искусств Узбекистана. -Т., 2018. – 416 с.

21. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: Учебное пособие. 2-е издание. -СПб., 2010. – 368 с.
22. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. -М., 1984. – 144 с.
23. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики. Воспоминания о семье. -М., 2016. – 276 с.
24. Янов-Яновская Н. Предисловие (О морфологии современной узбекской музыки) // Узбекская музыка на стыке столетий (XX – XXI вв.): тенденции, проблемы. Коллективная монография. -Т., 2008. – С. 4 – 8.



Эльнура Мирзакамалова

Старший преподаватель кафедры

«Специального фортепиано»

Государственной консерватории Узбекистана

НАЦИОНАЛЬНАЯ СУЩНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ КОМПОЗИТОРА РУСТАМА АБДУЛЛАЕВА

Одной из актуальных проблем современного музыкального Узбекистана является изучение тенденций развития музыкального театра, его жанров, форм, стилей. Методологической основой в этом сложном и многогранном изучении важное значение имеют научные наблюдения и суждения музыковеда Т. Б. Гафурбекова. В его труде «Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества» полностью сформулирован идейно–художественный постулат, являющейся идейно – художественной парадигмой узбекского музыкального театра: «Опора на национальное музыкальное наследие в рождении и последующем развитии узбекских музыкально – сценических жанров обусловила обильное использование фольклора и произведений изустно – профессионального творчества в ранних узбекских операх» [1;97].Этот постулат сохранил свою ценность и значение на всех этапах развития узбекских музыкально – театральных жанров, в том числе и в произведениях для музыки театра композитора Р. Абдуллаева.

В современной социо-культурно-художественной практике музыкального театра Узбекистана происходят интереснейшие творческие процессы, связанные с поисками новых эффективных механизмов обновления исторически сложившихся закономерностей драматургии, поисками инновационных закодированных практик, новых инструментов, исследования театрального универсума, в котором соединяются различные виды искусств на уровнях лингвистической семиотики. Коммуникационный универсум музыкального театра обуславливает множественность исследовательских подходов к его изучению, одним из важнейших и наиболее значимых, на наш взгляд, является личностно – ориентированной, устремленной к творческой личности композитора как ключевой фигуры в

создании музыкального - сценического произведения. Обращение к феномену личности композитора Рустама Абдуллаева обусловлено значимостью его художественной практики в сфере музыкального театра Узбекистана. В связи с этим положением нашего исследования выдвигаются следующие аргументы:

Первый аргумент – национальная проблематика в аспекте лингвистической семиотики музыкального театра;

Второй аргумент – хронотоп сюжетной фабулы музыкально - сценического произведения;

Третий аргумент – комплект музыкальных выразительных средств, определяющих ракурс сценической драматургии;

Четвертый аргумент – театральность как закономерность музыкально - сценического произведения;

Пятый аргумент – аксиоматическая сущность идейной концепции музыкально-сценического произведения.

В обозначенном векторе направлений творческой деятельности Р. Абдуллаева в сфере музыкального театра реально ощутима опора на национальные и общечеловеческие духовные ценности и традиции, преемственность с исторически сложившимися жанрами и формами музыкального театра, из которых приоритетными для Р. Абдуллаева являются опера и балет. Предпочитая эти классические жанры музыкального искусства, Р. Абдуллаев многообразно использует ресурсы и механизмы театральности. Это отнюдь не случайно. Театральность как имманентное свойство музыкального театра Р.Абдуллаев впитал в себя уже в раннем детстве в Хиве, где играл в оркестре музыкально-драматического театра.

«На сцене этого театра, – рассказывал композитор автору статьи, – я впервые увидел такие спектакли , как «Кёроглы», «Ошик гариб ва Шахсонам» «Ровшан ва Зулхимор». Они оказали, на меня неизгладимое впечатление и уже тогда я решил для себя, что буду сочинять, музыкальные сценические произведения на национальные сюжеты и героями моих произведений будет яркие творческие личности. Под воздействием спектаклей в моем воображении возникали различные образы, которые я воссоздавал в своей музыкальной фантазии». Работа будущего композитора в музыкально - драматическом театре в городе Хивы благоприятно способствовала музыкально - творческому развитию Рустама, в результате чего возникали сочинения программного содержания, проявляя огромный интерес к национальной литературе, истории, и на их основе сценарии лирико-сценических произведений (1. Из моей беседы автора статьи с композитора Р.Абдуллаева 28 февраля 2024 года).

Таким образом уже в раннем детсве у Р. Абдуллаева стало формироваться театральное мышление оно ярко проявилось в раннем вокальном цикле «Хиросима фареди» (Плач Хирасимы) на стихи японских поэтов. Позже появилось неодолимая тяготение к познанию творчества Зулфии, философия ее жизни. Так появились романсы и вокальные циклы на стихи Зулфии, а от них путь к опере «Садокат» («Верность»). Опера «Садокат» – это центральная магистраль творчества Р.Абдуллаева, художественное творческое воплощение философии его жизни. В чем заключается сущность философии жизни Р. Абдуллаева? Прежде всего, в философии творческого самовыражения личности, своего мироощущения, миропознания, и мировосприятия. В связи с этим весьма интересно ощущение философии, которое предложил Мераб Мамардашвили: «Я хочу определять философию как сознание вслух, как явленное сознание. То есть существует феномен сознания – не вообще всякого сознания, а того, которое я бы назвал обостренным чувством сознания, для человека судьбоносным, поскольку от этого сознания человек, как живое существо не может отказаться »[2; с 57-58]. В этом смысле именно обостренное чувством судьбоносное сознание в полной мере присуще феномену Р.Абдуллаева как философа и композитора, художника и мыслителя. Особенно ярко, глубоко раскрылись философия жизни и творчества композитора и опере «Садокат» где чувства выраженных вслух музыкальной мыслью обусловили колоссальную силу воздействия на слушателя. Трудно переоценить значение оперы «Садокат» для молодежи, формирующей сое сознание и выбирающей свой путь в жизни.

Не случайно оперу «Садокат» изучают во всех образовательных организациях Узбекистана как современную музыкальную классику. Опера «Садокат» изобилует множеством смелых новаций. Композитор сознательно не демонстрирует в ней авангардных технологий композиторского письма. В этом и есть такая его философия композиторская мудрость: новации можно просветить и обычными выразительными средствами. Все дело в том, каким образом и где их применить, где они уместны и являются сильнодействующим фактором сценического драматического действия. А таких ситуаций в опере достаточно.

Во первых следует отметить новаторский подход к решению праздничной картине «Навруз» имеющей место в ряде узбекских опер. Композитор вносит в эту картину тонкий психологический штрих – встречу Зулфии и Алимжана, что озаряет массовую сцену личностным началом. В хоровой картине Р.Абдуллаев использует прием контактно – ораториальных жанров, что придает этой сцене эпический маштаб. Принцип хронотопа

позволил композитору раздвинуть сценическое действие в широкой пространственно – временной перспективе. Музыкальная драматургия, усиленная сценической драматургией обеспечивает высокого художественный результат полноценного восприятия спектакля. С высоким творческим вдохновением работал и главный режиссер ГАБТа имени А.Навои, Народный артист Узбекистана и Азербайджана Фируддин Сафаров: Особый интерес у меня вызвала опера Р.Абдуллаева «Садокат». Поразила сама тема – современная и актуальная, а главное, близкая и понятная широкой аудитории [3; с155].Ценные духовно - нравственные демократические принципы оперного произведения Р.Абдуллаева стали надежным гарантом его устойчивости в репертуаре ГАБТа имени А.Навои. Не случайно каждый сезон театра открывается спектаклем «Садокат» как символом узбекской национальной оперы. Замечательный оперный драматург Р.Абдуллаев сумел в опере «Садокат» соединить личное и общественное , национальное и общечеловеческое ,что присуще таким великим мастерам оперного искусства как Дж.Верди, В.А.Моцарт , Дж. Россини , Н. Римский-Корсаков , С. Прокофьев ,Д. Шостакович . «Несомненно удача композитора , - отметила Венера Закирова , - сцены из народной жизни , а именно картина весеннего праздника Навруз , сопровождаемая традиционными для этого дня песнями , танцами, играми, театральными представлениями маскарабозов, кизикчи, канатоходцев» [4; с 43].

Музыкальная драматургия оперы «Садокат» отличается глубоким и доскональным знанием композитора закономерностей оперной сцены, логикой построения сцен, ярким яркими контрастами. Все это представляет постановочным группам благодатный материал для разработки сценической драматургии, и добиться высоких результатов спектакля, восторженного приема выступлений артистов. Изучению оперного искусства Р.Абдуллаев уделяет много времени, поскольку именно в опере он видит возможность общения художника с разными социальными слоями зрителей, которых музыкальный театр должен воспевать, обогащать и совершенствовать в духовно- нравственном и музыкально - эстетическом плане. Особое внимание уделяет он выбору сюжета и разработке сценария и либретто оперы.

Свои оперные принципы Р.Абдуллаев изложил в литературном труде «Оперная драматургия» [5].

Концертируя композиторский взгляд на художественном образе, он рассматривает его как сложнейшую структуру человеческой деятельности во взаимосвязи с окружающей действительностью. Художественный образ в

опере является отражением творческой деятельности и музыкального мышления композитора. Присущее Р.Абдуллаеву яркое образное мышление получает отражение в героях его оперных произведений. Именно такова Зулфия в опере «Садокат» наделенная художественным ощущением действительности, поэтичностью восприятия мира, духовным богатством. Создавая ее оперный образ композитор использовал возможности вокальных выразительных средств, направленных на национальную самобытность мелоса, опираясь на ладо - интонационные и метро – ритмические особенности узбекской песни, нашел индивидуальные интонации, отражающие неповторимо прекрасный облик Зулфии. Художественный образ Зулфии в опере сложен в своей сущности, динамичен в развитии. Он воплощает различные эмоционально - психологические состояния душевной жизни Зулфии, ее мысли и чувства радости, печали, впечатления, почерпнутые из жизни.

Структуру создания художественного образа Р.Абдуллаева связывает с общей концепцией оперы. Тем самым достигается целостность оперы. Яркое театральное воображение Р.Абдуллаева помогает ему находить образные характеристики оперных персонажей, как, например Гафур Гулям в «Садокат». Композитор – драматург Р.Абдуллаев обладает художественным образным мышлением, благодаря которому художественный образ в его интерпретации становится музыкальным образом, то есть уникальным индивидуумом. Самобытное интонационное мышление Р.Абдуллаева многогранно раскрывается в музыкальных характеристиках Зульфии в различных драматических ситуациях, в процессе которых создается целостный музыкально-художественный образ. Оперная драматургия Р.Абдуллаева является отражением философии его творчества, глубоких размышлений о жизни, познания национальной и общечеловеческой культуры, аналитических наблюдений над повседневной реальностью.

Во время пандемии 2020 года находясь в закрытом пространстве, композитор Р.Абдуллаев много читает художественной литературы, творчески проникает в искусство современных писателей. Роман Мухаммада Али «Великий Амир Темур» натолкнул композитора к созданию моно оперы, где действующее лицо и единственный образ великий полководец Амир Темур. Р.Абдуллаев поставил своей задачей выстроить музыкальную драматургию в ярком раскрытии его человеческих сторон, чувство страсти, столкновения и конфликты.

Так по мотивам романа – эпопеи Мухамада Али «Великий Амир темур» 2020 году была написана моно опера-балет для баритона «Сохиб киран» из пяти картин на либретто Мухамад Али.

В этом же году начинается работа над оперой «Совесть» на либретто Заслуженного деятеля искусств Андрея Слонима. Действующие лица: Он - баритон, Она меццо-сопрано. «И это не только воплощение двух земных исконных начал – мужского и женского, это разнообразные превращения форм общения некими над человеческими силами и с неумолкающий голосом собственной совести… » А.Слоном пролог одноактная опера из пяти картин полностью завершена в 2021 году.

Столь же интересна и содержательна балетная драматургия Р. Абдуллаева. Балет , как и опера , является сферой неустанных поисков Р.Абдуллаева, новых путей в узбекском музыкальном театре. «Балетное искусство в Узбекистане, – говорит Р. Абдуллаев, — развивается очень интенсивно и перспективно, прогрессивно». Национальная хореография придает балету необычное своеобразие, самобытную пластику движений, семантику и символику в спектакле на балетной сцене. Исходя из этого композитор должен создать такую музыку, которая заключала бы все это в себе самой. К этому я стремлюсь, сочиняя балетную музыку. Мой новый балет «Джалолиддин Мангюберди» о великой исторической личности я считаю этапным событием как в моем творчестве , так и в истории узбекского балета. По сути это первый балет на узбекскую национальную историческую тему. Я создавал его с огромным вдохновением воодушевлённо и творчески активно. Очень плодотворным оказалось сотрудничество с турецким хореографом и либреттистом Мехметом Балканом. Балет «Джалолиддин Мангюберди» воплощает идею возрождения духовных ценностей, эпоху борьбы за национальную независимость. Вдохновленный патриотической идеей Р.Абдуллаев обогатил свой музыкальный стиль героическими интонациями , использованием новых технологий композиции , приемами оркестрового письма , монодийным стилем. Либретто Мехмета Балкана способствовало созданию динамической музыкальной драматургии, основанной на принципе образного контраста. Это, в свою очередь, обусловило столь же яркую сценическую драматургию и обеспечило огромный успех спектакля. Переосмыслив источники хорезмской традиционной музыки, используя современные техники композиции, Р.Абдуллаев создал яркую выразительную музыку в соединении хореографическим искусством на балетной сцене покорившей публику. Балет «Джалолиддин Мангюберди» стал достижением современного музыкального театра, открыл новые пути узбекского балета . К художественной интерпретации исторической темы в балетном жанре Р.Абдуллаев подошел с позиции современного философско – эстетического осмысления исторических событий и поэтому балет «Джалолиддин

Мангюберди» воспринимается как величественная героико- эпическая фреска оказавшая неизгладимое впечатление на зрителя .

Таким образом, музыкальный театр композитора Р.Абдуллаева – это школа жизни, познания национальной истории и осмысления ее в сознании человека XX века.

Поэтому вправе ожидать от композитора новых замыслов и их свершений в благодатной сфере музыкального театра.

Использованная литература

1. Гафурбеков Т. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества -Т.,1984 -118с.
2. Мамардашвили М. Как я понимаю философию – Сост. И предисл. Ю.П. Сенкосова -М. Прог. 1990 -368 с
3. Сафаров Ф. Встреча, ознаменованная творчеством и дружбой // Композитор Р.Абдуллаев. Жизнь в музыке. Коллективная монография ответственный редактор и составитель Б.Ашуров – Янги авлод 2019 с 155
4. Закирова В. Волшебство оперного спектакля: премьера оперы «Садокат» Р.Абдуллаев // San’at ,2016 #3/- с 42-43
5. Абдуллаев Р. Опера драматургияси. -Т: УзДК тахрир нашриет булими 2007- 90 б.



Рахима Туйчиева

Преподаватель кафедры

«Камерной музыки»

Государственной консерватории Узбекистана

ОБ ИЗУЧЕНИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРОБЛЕМ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЕВОГО ТВОРЧЕСТВА С.ЮДАКОВА

Камерно-инструментальное ансамблевое творчество композиторов Узбекистана является неотъемлемой частью музыкальной культуры Узбекистана. Камерно-инструментальные ансамблевые сочинения узбекских композиторов широко востребованы в учебно-педагогической и концертно-исполнительской практике, входят в программые требования и условия на Республиканских и международных конкурсах, фестивалей музыкантов исполнителей. Значительное место в камерно-инструментальном ансамблевом исполнительстве занимает творчество классика узбекской музыки 20 века Сулеймана Юдакова. Камерно-инструментальное ансамблевое музыкальное исполнительство Узбекистана активно развивается, постоянно обогащая исполнительские выразительные средства, приемы игры и принципы интерпретации.

В этом отношении камерно-инструментальная музыка С. Юдакова открывает музыкантам исполнителям, ансамблистам широкие возможности проявления своей яркой творческой индивидуальности. В творчестве Юдакова камерно-инструментальные произведения характеризуются очень широким спектром жанров и музыкальных форм: три сюиты для струнного квартета, «Фантазия» для струнного квартета, Восточная поэма для скрипки и фортепиано, трио Фантазия для скрипки, виолончели и фортепиано и т.д. Сулейман Юдаков стоял у истоков камерно-инструментальной ансамблевой музыки. Творчество Юдакова характеризуется ярким национальным колоритом, образностью, тесной связью с народными национальными истоками, что отмечает в своих исследованиях Т.Б.Гафурбеков, уделяя внимание сфере камерных жанров С. Юдакова. «Среди камерных ансамблей по сей день популярны «Восточная поэма» для скрипки и фортепиано, «Фантазия» для трио Юдакова. Отметим прежде всего их общие черты. По

структуре оба сочинения – это трехчастные композиции с контрастной серединой, причем в обоих случаях с лирико-романтическим характером крайних частей. Но главная объединяющая черта – это их тематизм, который мы определяем как поливосточный, то есть концентрирующий в себе разнонациональные ладоинтонационные и метроритмические истоки, в данном случае узбекского, таджикского(памирского), а также иранского музыкального наследия».[1; 236] Необходимо отметить познавательный интерес Юдакова к народно-национальным истокам не только узбекской, но и зарубежной восточной музыке. Органично соединяя национальные особенности узбекской мелодики, ритмики, ладоорганизации Юдаков подчинял их своему неповторимо самобытному индивидуальному композиторскому стилю. Его камерно-инструментальные ансамблевые сочинения живут сегодня полноценной музыкальной жизнью и с огромным вдохновеньем исполняются как мастерами музыкального ансамбля так и молодыми музыкантами.

В связи с этим хотелось бы остановиться подробнее на ,,Фантазии” для скрипки, виолончелии и фортепиано, которая успешно исполняется студентами класса камерного ансамбля Государственной консерватории Узбекистана Туйчиевой Рахимы Хажимуратовны. Это произведение студенты моего класса исполняли на фестивалях и различных концертных сценах , праздниках. Работая над «Фантазией» Юдакова, следует уделить внимание, что автор стремится раскрыть ансамблевые свойства инструменталистов и подчинить их раскрытию яркого колоритного образного содержания, раскрыть природу узбекского национального инструментального ансамблевого музицирования. Эти черты очень тонко, отмечены исследователем Т. Гафурбековым: «В «Фантазии» основная тема свободно «передается» от скрипки – к виолончели, от виолончели – к фортепиано, от фортепиано –возвращается к скрипке и т.п., что теснейшим образом связано с традициями восточного инструментального музицирования».[1;236] Жизнеспособность «Фантазии» для скрипки, виолончели и фортепиано во многом обусловленно богатой, красочной, очень эффектной фортепианной партией, которая является базисом ансамбля. Роль фортепиано в «Фантазии» очень значительна. Она не только поддерживает партии скрипки и виолончели, но и темброво обогащает их роскошной фортепианной фактурой, сложными ритмическими фигурациями, мелодико-гармоническими фигурациями, полифоническими приемами письма, широким охватом диапазона всех регистров инструмента. Композитор использует в «Фантазии» драматургические принципы фактурного контраста, благодаря которому произведение производит

неотразимое впечатление и активизирует восприятие слушателя. Так в частности виртуозные арпеджированные фигурации чередуются с широко развернутыми арпеджированными аккордами. Разнообразны и темповые градации в «Фантазии» постоянно сменяющиеся и передающие динамичность развитие музыкальной мысли Юдакова. Так, в частности начало «Фантазии» исполняется в темпе Moderato assai, но уже буквально через несколько тактов происходит постепенное ускорение темпа, такие как piu mosso, после которого возобновляется moderato assai и далее темповая драматургия гибко отражает смену эмоциональных состояний музыкального развития.

В этом отношении Юдаков проявляет себя мастером инструментального жанра такого как фантазия. Уже само понятие фантазии оно предполагает яркую смену контрастных образов, непредвиденных кульминаций, движений мысли, непредсказуемых смен темпов, характера типов фактуры. В этом плане «Фантазия» представляет музыкантам исполнителям широкое поле воображения и вдохновения.

Ценными музыкальными исполнительскими средствами «Фантазия» привлекает молодых музыкантов и благодатно способствует развитию их музыкального мышления. Динамичное музыкальное развитие приводит к танцевальной части Фантазии Allegro moderato, в котором Юдаков использует энергичный уфарный ритм создающий яркий темперамент народного танца. На фоне ритмически четкого танцевального усуля фортепиано, скрипка и виолончель демонстрирует свое мелодическое мастерство, разнообразие штрихов и приемов игры, что приводит к поступенным повышениям тесситуры к яркой и напряженной кульминации – ауджу.

В этой великолепной кульминации Юдаков демонстрирует изумительное мастерство инструментального ансамбля, звучание, которого красочно передает яркую, восточную, колоритную, жизнеутверждающую красоту мира. После кульминации мобилизуются силы ансамблистов в выражении звукового богатства «музыкального пиршества» наступает реприза, которая уравновешивает музыкальную форму «Фантазия» и создает гармоничное единство музыкальной композиции и приводит к репризе в еще более динамичном воплощении, приводя к апофиозу жизнеутверждающего настроения в коде Фантазии.

Изучение данной «Фантазия» в классе камерного ансамбля является настоящим праздником как для студентов и педагогов, потому что работа над ней открывает перспективный путь сотрудничества, сотворчества студентов и педагога, воплощающего со своими учениками исполнительский замысел

«Фантазия» классического произведения современного камерного ансамблевого репертуара.

Особого внимания заслуживает изучение „Восточной поэмы” для скрипки и фортепиано Юдакова созданная в 1946 году. Она является одним из первых сочинений в узбекском композиторском творчестве в данном жанре. Как отмечала в монографии о С. Юдакове исследователь его творчества музыковед В. Плунгян в своем анализе «Восточной поэмы»: «Одно из первых произведений подобного жанра в узбекской музыкальной литературе, она, тем не менее, наиболее часто исполняема. Не вызывает сомнений ее общевосточный характер» [2; 20-21]. Необходимо отметить, что жанр поэмы присуще узбекским композиторам. Причина этого тяготения композиторов к жанру поэмы и, прежде всего, симфонической, заключается в свободном творческом мышлении и стремлении найти в этом жанре созвучность с импровизационным мышлением, истоки которого восходит к узбекским макомам.

В этом отношении Восточная поэма отразила широкий круг музыкальных образов, присущих узбекской композиторской музыке. Это, прежде всего, общевосточный характер мелодики, являющийся особенностью индивидуального стиля Юдакова, ярко отразившегося в сочинении и обеспечившим ему жизнеспособность и востребованность в концертно-исполнительской практике. Восточная поэма отличается удивительным единством стиля взаимодействием партии скрипки и фортепиано, их диалогичности и взаимосвязанности, красочный гармонический язык, богатая интонационная и ритмическая разработка тематического материала делают «Восточную поэму» Юдакова одной из вершин камерно инструментального ансамблевого репертуара. Восточная поэма открывает музыканту-исследователю широкий простор как развития научно-творческой, так и исполнительской-интерпретаторской мысли. Каждый музыкант исполнитель может открыть в этом произведений новый музыкальный мир, новые звуковые краски и в этом заключается художественная ценность данного сочинения.

В глубоко содержательной монографии музыковеда Т. Головянц раскрывается сложный многообразный пусть становления и развитие камерно-инструментального ансамблевого развития Узбекистана. [3] В данном исследовании освящаются по сути все жанры камерно-инструментального творчества композиторов Узбекистана, в том числе и Юдакова. Так, Т. Головянц анализирует такие его произведения, как три сюиты для струнного квартета, Восточная поэма для скрипки и фортепиано, Фантазия для скрипки виолончели и фортепиано. Подробно останавливаясь

на трио «Фантазии» для скрипки, виолончели и фортепиано, который представляет большой интерес в плане раскрытия ансамблевых качеств музыкантов. «Импровизационный склад и в то же время внутренняя расчлененность разделов, большая, чем в третьей сюите, свободна в отборе гармонических средств, разнообразно использованная ансамблевая фактура-характерные черты сочинения С. Юдакова».[3; 28] «Фантазия» очень интересна своим лирико-песенным и танцевальным жанрами.

Популярность и востребованность камерно-инструментальной ансамблевой музыки Юдакова, также как и других его жанров и особенно искрометной комической оперы «Проделки Майсары» являются подтверждением его неиссякаемого оптимизма радости в жизни, его гармоническом богатстве, красок, настроений и впечатлений. В сборнике, посвященному столетию со дня рождения композитора Сулейман Юдаков «Музыка на все времена», авторы составители В.Плунгян и С.Бабаев раскрыли многообразные сферы творчества композитора –юбиляра, особо подчеркнув жизнерадостность его музыки. Музыковед В. Плунгян отмечала:«Соломону Александровичу, жизнерадостному человеку, очень понравилось в одном из поздравлений адресованных мне, шутливое пожелание «новых изысканий» в области сулейманистики, юдакологии, майсароведения».[4; 18] Продолжая творческую мысль музыковеда В. Плунгян, добавим и еще одну важнейшую для камерно-инструментальных ансамблевых исполнителей дефиницию в сфере изучения научно-исследовательской деятельности наследия классика музыки XX века – «ансамблевоведение». И действительно такая наука, как «ансамблевоведение» Юдакова, должна стать одной из перспективных направлений изучения камерного инструментального ансамблевого творчества композитора, которая живет полнокровной жизнью на концертных сценах Узбекистана и зарубежных стран.

Использованная литература

1. Гафурбеков Т. О народно- национальных истоках узбекской камерно-инструментальной музыки.//Музыкальная культура Узбекской ССР. Сборник статей. -М.1981.- С.224-243.
2. Плунгян В. Сулейман Юдаков. -Т.1979.-120с.
3. Головянц Т. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана. Монография.-Т.-1920.-112с.
4. Плунгян В. Творец жизнерадостной музыки. //Музыка на все времена.-Т.2016.-С.16-34



Vasila Umarova
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Maxsus fortepiano”
kafedrasi katta o‘qituvchisi

O‘ZBEKISTON KOMPOZITORLARINING FORTEPIANO ASARLARIDA MILLIY INTONATSIYALARNI QO‘LLANISHI

O‘zbekiston davlati o‘z mustaqilligining yillar davomida, milliy qadriyatlarni ulug‘lash, o‘zlikni anglashga alohida e’tibor qaratilib kelmoqda. Shu ma’noda, har bir ijodiy, musiqiy asarlarga asoslangan mavzu o‘zining zarurligi va dolzarbligi jihatidan yangicha qirralar namoyon qilmoqda.

O‘zbek kompozitorlarining fortepiano ijodida an’anaviy milliy meros bilan bog‘liq bo‘lgan tomonlari yaqqol sezilib turadi. Ma’lumki, Respublikamiz mustaqillikka erishgandan so‘ng barcha madaniy-ma’rifiy sohalar singari fortepiano uchun turli janrlarda yozilgan asarlar ham yangilanish sari intilishlar orqali yuzaga keldi. O‘zbekiston kompozitorlarining o‘zining badiiy qimmati va mohiyatiga asosan XX-XXI asrlarda fortepiano uchun yaratilganasarlari alohida o‘rin tutadi

Xususan, O‘zbekiston kompozitorlarining oldiga ijodiy maqsad sifatida milliy qadriyatlarni e’zozlash, milliy g‘urur va vatanparvarlik tuyg‘ularini madh etish, qadimgi urf-odatlarni tiklash bilan bog‘liq mavzularni o‘zlashtirish kabi muhim vazifalar qo‘yildi. XX-XXI asrlar davomida fortepiano musiqasida aynan syuita, poema, fantaziya, dasturiy pesa janrlariga diqqat-e’tibor kuchayib borganligi, estetik va badiiy qarashlari o‘zgarib borayotganligi ijrochilarning diqqat-e’tiboridan chetda qolmadi. O‘zbekiston kompozitorlarning fortepiano uchun yozilgan qiziqarli va mazmunli asarlari o‘quv repertuarida keng qo‘llanib kelmoqda. Fortepiano ijrochilik san’atida kelajagimizning asosi bo‘lgan yosh avlodni milliy qadriyatlar ruhida tarbiyalash, ularni ongini, milliy g‘ururini shakllantirishda musiqa san’atiga alohida e’tibor qaratilmoqda.

O‘zbekiston kompozitorlarning asarlarini o‘rganish bilan birgalikda, ularni ijro orqali ommalashtirish bugungi kunda muhim vazifalaridan biri hisoblanadi. O‘zbek fortepiano ijrochilik san’atining rivojlanishi bevosita zamonaviy, badiiy va texnik jihatdan talabaning ijro darajasini, uning imkoniyatlarini ko‘tarish bilan uzviy bog‘liqdir. Ijro jarayonida talaba o‘zbek musiqasini badiiy va texnika

tomonidan mukammal o‘rganish bilan birga, kompozitorning asar oldiga qo‘yilgan vazifalari, uning o‘ylagan mavzularini yuqori saviyada tinglovchilarga yetkazishi lozim.

Ijrochi kompozitor tomonidan yozilgan asarning mazmunini chuqur anglab, kuyning ijro yo‘llarini tez o‘zlashtirishga, mavzularning mazmuniga munosib inotatsiya nolalarni qo‘llashga, kuy matni orqali hissiyotini yetkazishga harakat qiladi. Buni o‘zlashtirishga yordam beradigan jarayon xalqimizning boy madaniyatini aks etirgan madaniy yodgorliklar, musiqiy meroslarnin turli qirralari ijrochini shaklanishida katta yordam beradi.

O‘zbekiston kompozitorlarini turli janrdagi asarlarining talqin etilishi ijrochini musiqiy fikrlash, badiiy ifoda vositalaridan keng foydalanishga undaydi.

XX-XXI asrlar davomida ijod qilib kelayotgan O‘zbekiston kompozitorlari ijodida bir qatorda, istiqlol yillarida yaratilgan, yangi davr hissi bilan yo‘g‘rilgan, yangi ifoda vositalari izlab topish orqali klassik merosga nisbatan yangicha munosabat aks etgan asarlar ulkan qiziqish uyg‘otadi. Bu borada kompozitor musiqa san’atida doimo yangi yo‘llar izlagan A. Nabievning “Tanavor” asari e’tiborga molikdir.

“Tanavor” o‘zbek xalq ijodiyotida eng taniqli asar bo‘lib, tinglovchilar orasida keng ommalashgan kuylardan biridir. “Tanavor” ikki so‘zdan iborat bo‘lib, “Tan” –jism, “ovar” – olib kelish ma’nosi bildiradi. O‘zbekistonda 20 dan ortiq “Tanavor” turlari mavjud bo‘lib, xar bir tur o‘zini nomi bilan ataladi. “Har bir musiqiy asar nomlanishidan tortib, toki tinglovchiga taqdim etilishigacha, ya’ni ijro jarayonigacha o‘z xususiyati va an’anasiga ega bo‘ladi“Tanavor” ham xalq orasida ma’lum sharoitlarda va o‘ziga xos yo‘nalishida yaratilgan asarlaridan biridir” -deb yozgan musiqashunos I.Ganieva[72]

O‘zbek musiqa san’atida “Tanavor” kuyi turli musiqa cholg‘u asboblarida ham ijro etilgan. “Qo‘qoncha tanavor” xam cholg‘u ijro asarlar turiga kiradi. A.Nabievning “Tanavor” asariga asos qilinib, “Qo‘qoncha tanavor” kuyi olingan. Kompozitorning bu asari asosida “Qo‘qoncha tanavor” kuyining lad xususiyatlari, usul bilan bog‘liq bo‘lgan jixatlari, kuy-oxang tuzilishlarida o‘xshashlikni eshitishish mumkin. “Qo‘qoncha tanavor”dagi usul asarni boshidan -oxirigacha A.Nabiev tomonidan qo‘llangan. Kompozitorning fortepiano cholg‘usidagi ijro talqini yaratishga muvaffiq bo‘lagan. Kuy bir qator ko‘rinishida yozilgan, shu bilan birga asar milliy cholg‘u dutor ijro uslubiga xos. A.Nabievning “Tanavor” asarida muntazam takrorlanuvchi ritmik usullar, tonalliklarni almashib turishi, turli melizmlarni (glissando) qo‘llanishi, chap pedal yordamida dutorni nozik jihatlarini ko‘rsatish kuyga milliy kolorit baxsh etadi. Ma’lumki, o‘zbek folklorining ritmika

[72] И.Ганиева “Тановарлар” тўплами.Т.,2003

qatlamida sinkopa alohida muhim jihat hisoblanadi. Tabiiyki, shu sababdan ham O‘zbekiston kompozitorlarining asarlarida sinkopalar saqlanib qolgan.Funktsional qonuniyatlarga asoslangan garmonik vositalar, tabiiy ladlar unsurlari bilan bezaladi. O‘zbek musiqasi lad muhimliklariga boy,garmonik bo‘yoqlar shaffofligi, xususan, usulni taqlid etuvchi ritmik ixchamlik,xalq qo‘shiqchiligi janridagi ohang tayanchi umuman fortepiano kuylariga xosbo‘lgan qirralardir. O‘zbek ustozona musiqa ijodi bilan bog‘liqlik kuytuzilishini registrdagi boshlang‘ich notalardan namoyon bo‘ladi. O‘zbek melosiga xos muhimliklaridan sanalgan sekundali yurishlar, pastlovchi harakatning ustunligi, avj fazasiga olib keluvchi quvvat manbaining astasekinlik bilan to‘planishi kuylari uchun ham zarur bo‘lib, u yerda qiyofa rivoji va hissiy keskinlik ortishi, borgan sari yuqori registrlarning zabt etilishi bilan amalga oshiriladi. Bu asosdashaklning qaror topishi simmetrik iboralardan to‘g‘ridan-to‘g‘ri tuzilmalarga o‘tish yo‘li bilan amalga oshadi.

Ushbu kuyni ijro jarayonida dutor cholg‘u asosbini imitatsiyasini ko‘rsatish uchun, shtrixni qo‘llanishi, urg‘ularni aniq berish, dinamik rejasini va to‘g‘ri pedal ishlatish, o‘zbek kuyiga mos aniq qochirimlarini mohirlik bilan ijro etish talab qilinadi. Shu orqali kuydagi dutor ijrosini to'la tasavvur qilish mumkin.

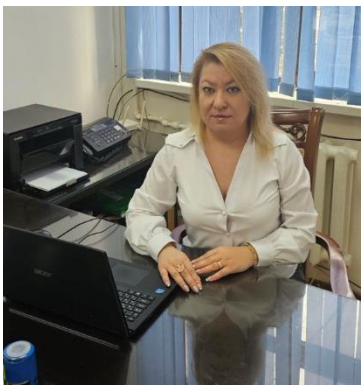
O‘zbekiston kompozitorlari fortepiano uchun yozilgan yorqin asarlaridan biri N.Giyosovning “Naqshlar”. Bu kompozitorning zamonaviy aleatorika yo‘nalishida yaratilgan asarlardan biri bo‘lib, XX asr musiqasidagi “avandardlik”ka xos bo‘lgan ohanglardan iborat. Asar 4 qismdan iborat bo‘lib, xar bir qism turli kayfiyatlarni namoyon etadi. N.Giyosovning “Naqshlar” mavzu asosida kuy va ritm emas, balki xarakterli tovushlar orqali rangin ovozlar tashkil etadi. Birinchi qism – Lento improvisator sur’atida yozililgan bo‘lib, sokinlik holatida ijro etish lozim. Ijro davomida o‘zbek naqqoshlik san’atiga tegishlik nozik, go‘zal naqshlarni his qilish mumkin. Kuyni ijro etish davomida bu holatlarini oldindan sezish, ifodalab berish zarur. Ikkinchi qism ham birinchi qismdagi xolatni davomi ettirib “attaco” orqali o‘tadi. Nota matnida o‘zgarish bo‘lishiga qarama , ritm jihatdan o‘zgarmaydi. Asosiy olingan motiv o‘z rivojini olgan holda, dinamik kuchayishga olib keladi.Kuyning avji uchinchi qism hisoblanadi. **“Allegro” –** sur’atida yozilgan kism turli go‘zal passajlarga boy, jo‘shqin vaqt xarakati o‘ziga yanada tortadi.

To‘rtinchi qism – **“Andante non rubato”** tinglovchini oldingi xolatga qaraytarish harakat qiladi, sokinlikni o‘rniga ko‘tarinlik-yuksaklik xarakteri qo‘llanadi.N.Giyosovning bu asari ijrochidan yuqori texnika talab qilmaydi, undan kuyning mavzuini aniq bilishi, emotsional tasavvurga ega bo‘dishi, qismlardagi turlicha xolatlarni ifoda qila olishi kabi muhim vazifalar quyiladi.

XX-XXI asrlar davomida O‘zbekiston kompozitorlari fortepiano ijodida ijro etiladigan yorqin asarlar namunasi G. Mushel, M. Bafoev, R. Abdullaev, D. Amanullaeva, O. Abdullaevalarning misolida ko‘rib chiqish mumkin.

Foydalangan adabiyotlar

1. I.Ganieva. Tanovarlar to‘plami.-T., 2003
2. Т. Гафурбеков. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. -Ташкент, 1984.
3. Т. Гафурбеков. Творческие ресурсы национальой монодии и их преломление в узбекской советской музыке. -Ташкент ,1987.



Ленара Аппазова

Самостоятельный соискатель

Государственной консерватории Узбекистана

О ТРАДИЦИЯХ КАТТА АШУЛА В РОМАНСАХ КАМИЛЯ КЕНЖАЕВА И ОЙДИН АБДУЛЛАЕВОЙ

Изучение романса ставит перед исследователем множество проблем, касающихся интерпретации жанра, поэтического источника, приемов развития музыкального материала, формы, стиля. При этом одной из важнейших задач является раскрытие особенностей вокальной мелодии, интонационного строя, орнаментики, являющихся основополагающими компонентами национальной образности музыки. Орнаментальность вокальной мелодии узбекских романсов обусловлена своеобразно неповторимой и самобытной напевностью, тончайшими вибрациями, проявляющимися в индивидуальном исполнительском процессе, которые подчас трудно точно зафиксировать в нотной записи. «Композитор может, не нарушая общих контуров речевого ритма и интонации, углубить акценты, растянуть ударные гласные (количественный акцент), изменить скачки к ударным гласным (мелодический акцент), заполнить скачки плавным мелодическим движением на безударных гласных (вместо повторения одной ноты)» [1; 244]. Но даже такая предельно тщательная детализация нотной записи, вокализации поэтического текста, ее выразительных средств, всегда подвергается индивидуальному восприятию и интерпретации певцом в соответствии с тембром голоса, эмоциональным состоянием.

Все это обнаруживается в уникальном искусстве катта ашула, которое оказывает существенное влияние на функционирование и развитие узбекского романса. «Богатейшие (и далеко еще не исследованные) пласты узбекского музыкального наследия располагают многими жанрами, преломление которых в творчестве композиторов либо еще не началось, либо оставляет желать лучшего» [2; 108]. Глубокая исследовательская мысль Т. Гафурбекова нацеливает научную мысль на поиск параметров анализа средств музыкальной выразительности, используемые композиторами воплощения мелодического и ритмического богатства узбекского

исполнительского наследия и, в частности, жанра катта ашула. Этот песенный жанр, сложившийся в Ферганской долине, предоставляет композиторам неисчерпаемое богатство выразительных средств для развития образного мира романсов.

Традиции искусства катта ашула сохранили художественно-эстетическую ценность для современного композиторского творчества и прежде всего для его обновления. «В чем же, заключается то особое, отличительное, что придает произведениям современной узбекской музыки черты неповторимого своеобразия? Прежде всего, конечно, во всем том, что связывает их с художественными традициями народа» [3; 12]. В этом смысле узбекские композиторы ощутили потребность поиска новаций в национальном наследи и вокально – песенный жанр катта ашула открыл им поистине неисчерпаемые возможности. «Творческое претворение катта ашула, дастанов и других еще не вскрытых жанров, более полное выявление и разработка возможностей макомов, глубокое преломление богатейшей природы национального музыкального мышления – актуальная задача композиторов Узбекистана». [2;110]

Все это обнаруживается в современных узбекских романсах, отражающих духовный мир личности, через призму индивидуально переосмысленных традиций искусства катта ашула, его колоссального эмоционального воздействия на слушателя. Осознавая духовную силу жанра катта ашула, композиторы стремились глубоко проникнуть в тайны исполнительского мастерства хафизов, чтобы претворить в своих романсах их художественно – эстетические принципы, постигнуть манеру национального пения, его тембровую характерность, яркость звучности, передать широко объёмность (передать широту и объемность) дыхания, вибрации. Вокальные приемы катта ашула композиторы используют в романсах очень индивидуально в соответствии со своими художественно – эстетическими принципами.

Говоря о вокальной музыке Камиля Кенжаева, следует прежде всего отметить теснейшую связь его творчества с узбекской народной культурой, на прочном фундаменте которой, ярко раскрылось индивидуальное своеобразие его музыкального языка. Опираясь на интонационный строй узбекского мелоса, ритмические особенности, принципы формообразования и приемы интонирования К.Кенжаев создал собственный творческий почерк, сочетающий национальные традиции с мышлением современного профессионального композитора. Переосмысление приемов исполнительских традиций катта ашула обнаруживаются в романсе К.Кенжаева «Битта ўзим биламан….» («Знаю я один…») на слова Х. Мухаммада. В этом

произведении композитору удалось подчинить традиционные приемы исполнения оригинальному композиторскому стилю, ставшие средствами его индивидуального музыкального языка. При этом традиция катта ашула обнаруживается здесь в индивидуальном претворении особенностей жанра. «Теория и эстетика музыкальных жанров не может быть оторвана от их истории» [4; 232]. Исходя из этого исторические традиции развития жанра органично были претворены в романсе К. Кенжаева. Организационные связи с традициями катта ашула приобретают в романсе неповторимое своеобразие.

Романс раскрывает чувства и мысли героя, пытающегося проанализировать ситуацию, найти ответ на жизненно важные философские вопросы бытия требующие решения. «К новым приемам вокального звукоизвлечения очевидного инструментального происхождения можно отнести и непривычное использование выхода, когда воздух сам по себе становится источником звука» [5; 48]. К. Кенжаев использует данный вокальный прием для передачи психологически сложных эмоциональных состояний героя, передающих творческие муки, противопоставляя свою личность обыденным чувствам, лишенным возвышенного поэтического пафоса творчества. В роли лейтмотивной интонации выступает мелодико-ритмическое зерно, состоящее из нисходящей секундовой попевки, из которой вырастает все тематическое образование. Появляясь в инструментальном вступлении, эта лейтмотивная интонация приобретает новый психологический оттенок в начальной сфере вокальной партии и в дальнейшем видоизменяется в зависимости от эмоционального оттенка. Завершается романс инструментальным рефреном на материале вступления, что образует смысловую арку-обрамление, придающее произведению еще большую целостность.

В романсе К. Кенжаева «Розимасман» («Не согласен я») на стихи Хамида Алимджана, привлекшая композитора к психологическая глубина лирико-философского содержания получила необычное воплощение в жанре вальса. Исполнительские традиции жанра катта ашула обнаруживаются в выразительной роли регистрово-тембрового фактора музыкального развития. Композитор не случайно обратился к семантике вальса, который как никакой другой музыкальный жанр, проникает в сознание слушателя, глубоко затрагивая струны его души. При утонченной эмоциональной гибкости вальс способен красочно отражать различные ситуации, сложные психологические коллизии. Романс выдержан в подвижном темпе Andantino. Особое значение для характера произведения имеет ремарка композитора Tempo di valse, что придает ощущение легкости кружения и некой взволнованности. Романс

имеет строфическую форму. Произведение имеет четкую границу разделов, обозначенную повышением тесситуры, изменением интонационного, метроритмического параметров.

Вокальная партия по своему диапазону варьируется в пределах квинты. В построении музыкальных фраз обнаруживаются черты общности с особенностями развития музыкального материала в катта ашула. Это проявляется в постепенном повышением тесситуры, плавности и гибкости мелодической линии. Каждая фраза имеет законченность, обособленность и яркую мелодическую направленность. Большое значение в романсе имеют выразительные возможности регистрово-тембрового фактора музыкального развития. Символично, что во многом именно эти качества обеспечили романсу «Розимасман» востребованность и популярность. Данное произведение широко используется в учебном процессе в концертно-исполнительской практике, в программах концертов вокалистов.

Инструментальная партия романса обогащает лирические чувства, душевные порывы, выраженные в поэтических строках. Инструментальная фактура прозрачна и кристально ясна. Композитор широко использует выразительные возможности мажора и минора, гармонических ладов, аккордов терцовой и кварто-квинтовой структуры. Большое внимание он уделяет мелодическому движению, что способствует раскрытию природы музыки романса.

Романс Ойдин Абдуллаевой «Нур мисоли» («Луч света») для сопрано и фортепиано на слова Гульчехры Нуруллаевой, посвященный раскрытию темы любви, по смысловому содержанию, актуален в плане социализации проблем современной жизни. Поэтический текст Г.Нуруллаевой, связан с борьбой узбекских женщин за гуманистические идеалы, за гендерное равенство. В романсе оригинально претворяются исполнительские традиции катта ашула. Композитор использует приёмы, характерные для данного жанра: вокализация на гласную «О», частые внутритактовые распевы. Все это свидетельствует о претворении композитором традиций катта ашула.

Композитор углубляет выразительные средства катта ашула, воплощая сложные чувства любви, переживания, страдания, присущие современной узбекской женской поэзии. В этом отношении романс «Нур мисоли» проникнут идеями нынешнего времени, стремлениями, духом борьбы против насилия, чувствами самоутверждения личности.

Стихи Г. Нуруллаевой получили новую жизнь и чувственное воплощение в романсе О. Абдуллаевой. Поэтические строки переосмыслены композитором. Романс «Нур мисоли» поражает глубоким внутренним единством поэтического текста и музыкальной мысли, единством вокальной

и фортепианной партий. Гармоничный синтез вокальной и фортепианной партий, диалоги, чередующиеся между собой в передаче настроений, достигаются регистровыми взаимодополнениями элементов музыкальной ткани. Таким образом, колористические смысловые нюансы лирико-медитативной вокальной и фортепианной партий отражают специфику лирических разделов катта ашула.

В драматургическом плане в романсе «Нур мисоли» наблюдается сквозная линия сюжетного развития, внутреннего стремления к счастью. Фортепианная фактура во вступлении представляет собой размеренный звуковой фон. Красочные полиаккорды, лучезарные всплески форшлагов в высочайшем регистре подобны судьбоносным лучам мыслей, освещающих жизненный путь героини романса. Вокальная партия отличается удивительной красотой, раскрывающей духовный мир женской души. Композитор использует для этого изумительные мелодические образования, мелизматику, внутрислоговую распевность и речитативные интонации.

В процессе музыкального развития важное значение приобретает принцип импровизационного развертывания, свойственный катта ашула. Он способствует непрерывности и текучести, музыкальной мысли, воплощению внутреннего духовного мира героини романса, ее переживаниям, мыслям и чувствам. «Даже талантливому опытному автору трудно найти тонкие методы внесения подвижных зон в стабильные структуры и естественно использовать контакт фиксированной музыки с мобильными фрагментами в горизонтали и вертикали, сохранив при этом свою власть над художественными нюансами результата» [6; 62]. в этом отношении О.Абдуллаевой удалось найти отражение соединение стройной композиторской структуры и импровизационности, благодаря чему традиция катта ашула обобщила стиль произведения.

Романс О. Абдуллаевой «Ҳижрон кунларида» («В дни разлуки») для голоса сопрано и фортепиано на стихи Зульфии, в творчестве которой образ Хамида Алимджана занимает основополагающее место, символизиру тему разлуки, любви и верности. Поэтический мир Зульфии очень богат и красочен, в нем ярко отражена эмоционально насыщенная жизнь женской души. В творчестве О. Абдуллаевой личность Зульфии и ее поэзия занимают особое место. Их связывает неустанный поиск выразительных форм отражение истины через творчество.

Романс «Ҳижрон кунларида» представляет собой своеобразную поэму-откровение, где раскрывается возвышенный образ любви, преданности, восхищения, а также присутствует образ светлой печали и погружения в личные воспоминания. Этот романс отличается глубиной образного

содержания и богатством поэтической души. Лирико-философское содержание романса раскрывается композитором с непревзойденным мастерством.

Романс имеет трехчастную репризную форму, в которой кульминация находится в третьей части. Музыка романса отличается подвижностью музыкальной мысли. Для вокальной партии характерна сдержанность мелодических линий, которые дополняются чувственными порывами в фортепианной партии. Мелодия романса в пределах сексты строится на постепенном восходящем движении и небольших скачках в конце поэтических строк. Композитор использует остинатность мелодической линии, отталкивается от текста, обогащает его интонационные и ритмические особенности. В романсе отсутствуют сложные структуры и контрасты, что создаёт ощущение гармоничности и целостности душевных откровений.

Партия фортепиано не ограничивается ролью аккомпанемента, а является полноправным участником музыкальной драматургии и также отражает настроение поэтических строк, богатство и разнообразие эмоционально-смысловых нюансов поэзии Зульфии. Подчеркивая сугубо инструментальную природу текстовой фактуры, Е. Назайкинский писал: «Множественность вибраторов – струн, жестко закрепленных на общей резонансной основе и четко отграниченных от нее, способствует подчеркиванию их тоновой высотной уникальности на фоне тембрового единства» [7; 35]. Музыка и слово очень тесно переплетены в романсе и неделимы.

Переход от одной части к другой осуществляется путем инструментальной связки, которая основывается на мелодическом материале следующей части. Все мелодическое развитие романса представляет собой общую волну душевных откровений. Лаконизм музыкального выражения обусловлен жанром камерно- вокальной лирики. Романс объединён единством сюжетного стержня, общей идеей и настроением, общей образным содержанием. Все части романса воспринимаются единым целым. Драматическим центром является средняя часть. Звучит E dur, это кульминация всего произведения. Музыкальное развитие и эмоциональная кульминация поэтического текста получают здесь яркое воплощение. Вокальная партия развивается по принципу, постепенного повышения тесситуры. Аудж -кульминация звучит в нюансе ff, передавая эмоциональное напряжения чувств.

Необходимо отметить, что в данном романсе, обнаруживается, что музыка воплощает не только эмоциональную поэзию Зульфии, но и мысли самого композитора. Это произведение воспринимается как монолог-

размышление, лаконичный и законченный по форме, в котором важную выразительную играют произносимые речевые интонации. «Содержательность и осмысленность речевых интонаций несомненны» [8; 10]. Исходя из этого в данном романсе каждая речевая интонация наполнена глубоким смыслом.

В раскрытии образного содержания романса следует поочередность важность монологичности: «Для музыки имела особенное значение именно та, наиболее условная с точки зрения жизненного правдоподобия, форма монолога, в которой раскрывается внутренний мир человека: монолог-самовыражение, монолог-медитация» [9; 99]. Этот романс поражает глубиной композиторской мысли и единством музыки и поэзии.

Обобщая аналитические наблюдения над романсами Камиля Кенжаева и Ойдин Абдуллаевой, следует подчеркнуть, что художественная ценность заключается в том, что, обратившись к воплощению любовно – лирических стихотворений узбекских поэтов, композиторы творчески претворили традиции катта ашула и раскрыли богатый мир мыслей и чувств впечатляющими выразительными музыкальными средствами, отражая духовный мир современного человека. В раскрытии образного содержания музыки, теоретическом анализе системы выразительных средств огромную помощь исследователю оказывают труды Т.Гафурбекова, изобилующие ценными наблюдениями, понятиями и терминами.

Изучая научные работы, Т. Гафурбекова можно найти объяснения тем или иным проблемам, приёмам выразительных средств, использованных композиторами в романсах, а также провести параллели между традициями и современностью.

Использовананя литература

1. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Отв. редактор О. П. Коловский. - Л.: Музыка, 1988.-352с.

2. Гафурбеков Т.Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. -Т., 1984. – 118 с.

3. Вызго Т.С. Узбекское музыкознание на современном этапе // Узбекская музыка на современном этапе. -Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1977. С. 5-16.

4. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке //Вопросы социологии и эстетики музыки II. Статьи и исследования. -Л., 1981. – С. 291-293.

5. Савенко С.К. К проблеме нового вокального письма в музыке XX столетия // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века. -М. 2003 – С. 44-49
6. Сапонов М.А. Искусство импровизации: Импровизация виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. -Москва: Музыка, 1982, - 77 с.
7. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. -М.: Музыка, 1988. – 254 с.
8. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. - Москва: Музыка, 1983. – 72 с.
9. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово /2. Интонация. 3. Композиция. -М.: Музыка, 1978. – 368 с.



Nargiza Foziljonova
Bekobod ixtisoslashtirilgan
san'at maktabining katta o'qituvchisi

KOMILJON JABBOROVNING "ETMASMIDIM" ASHULASINI TINGLAB…

O'zbekiston musiqa madaniyati rivojiga ulkan hissa qo'shgan Komiljon Jabborov yorqin nomoyandalardan biridir. Avvalo, zabardast san'atkor Komiljon Jabborov milliy mumtoz musiqa ijrochiligida o'ziga xos betakror g'ijjak uslubini yaratgani bilan e'tiroflanadi. Xususan, uning ijodi xalqchillik, ona vatan tuyg'usi va unga bo'lgan muhabbati bilan chuqur sug'orilgan. Komiljon Jabborovning ijodiy va ijroviy bisoti mumtoz kuy-ohanglarga boy bo'lib, musiqa shinavandalari ko'ngliga yaqinligi bilan ajralib turadi.

Komiljon Jabborov bastalagan asarlar davr ruhini yorqin ranglar bilan ifoda etganligi uchun hozirgi kunda ham o'z qimmatini yo'qotmagan. O'zining bastakorlik ijodida mumtoz musiqa, ya'ni maqom, ashula, kuy kabi kasbiy janrlarda qaror topgan shakl andozalariga tayanadi. Lekin, bu jarayonda an'anaviy shakl ko'rinishlari asarning bosh g'oyasi va mazmunidan kelib chiqqan holda turlicha ifoda etilishini ko'ramiz. Jumladan, bastakor qalamiga mansub ashulalar tuzilishi jihatidan rivojlangan ashula yo'llarini eslatadi. Komiljon Jabborovning aksariyat o'zbek mumtoz va zamondosh shoirlarining g'azallariga murojaat etgani bois, ashulalari milliy ohanglarga boy va nihoyatda go'zalligi bilan ajralib turadi.

Shu asnoda A.Navoiy "Senga", "Nazzora qil", "Ey pari", "Mubtalo bo'ldim senga", Lutfiy "Bu ko'ngil", Fuzukiy "Etmasmidim", Muqimiy "Assalom", Furqat "Aylanay", Uvaysiy "Tokay", E.Oxunova "Kel", S. Abdulla "Toza lutf", P.Mo'min "Shifokorlar", T.To'la "Birma-bir", "Ko'rgim kelur", S.Zunnunova "Yor keladi" kabi mumtoz va zamondosh shoirlar nazmiga asoslangan ashula - qo'shiqlar ijod etiladi.[1.53] Bastakor Komiljon Jabborovning ushbu lirik uslubda yaratilgan ashulalari mumtoz bastakorlik an'analarini davom ettirgan har bir xonanda va sozandalarning ijro repertuarlaridan o'rin egallagan.

Komiljon Jabborov o'zbek mumtoz musiqaning yetakchi janrlari bo'lgan maqomlarni ustozlari yordamida yaxshi o'zlashtirgan edi. U maqom ohanglaridan

namuna andazasi sifatida samarali foydalana olgan betakror bastakordir. Shuni teran anglagan holda ijodkor o‘z asarlarida maqomlardan unumli foydalana olganligini uning ijodidan bilib olish mumkin. Jumladan, bastakorning ijodiga mansub bir qancha asarlari masalan, “Etmasmidim” ashulasi Navo maqomi ohanglari, “Bu ko‘ngil” ashulasi Dugoh Husayniy maqom yo‘li, “Jafo qilmish” – Bayot 2 va Bozurgoniy asarlariga tayangan holda, “Lutf” ashulasi-“Qalandar” va “To‘ylar muborak” ashulalari ohanglari asosida yaratilganligini guvohi bo‘lamiz.

Bastakorning ijod namunalaridan sanalgan shoir Fuzuliyning g‘azaliga bastalangan “Etmasmidim” ashulasi o‘tgan asrning 60-yillarda yozilgan bo‘lib, ijodidagi durdona asarlari qatoridan joy egalladi. Ma’lumki, bastakor Komiljon Jabborovning “Etmasmidim” kuyini bastalar ekan, bastakorlikka xos kuchli dramatizm nomoyon bo‘ladi. Ushbu ashulani bir qator xalqimizning sevimli hofizlari tomonidan o‘zgacha tarovat ila ijro etib kelinmoqda. Mazkur ashulani birinchi marotaba O‘zbekiston Respublikasi xalq artisti Saodat Qobulova ijro etgan. Xonanda ijrosidagi latofat, o‘zgacha joziba alohida ahamiyatga egadir. Shirali va maftunkor ovozi, sehrli kuy va pirovardida purma’no uyg‘unlik kasb etgan ediki, tarannumi bilan tinglovchilarni zabt etadi va ularning qalbiga zavq-shavq baxsh etar edi. Saodat Qobulova iste’dodining yana bir xususiyati bastakorning istak va xohishlarini hisobga olgan holda asardagi asosiy g‘oyani tez fahmlab olish qobiliyatidir. Ustoz san’atkorning ijrosidagi talqin haligacha mumtoz ashula ixlosmandlarining qalblarini tark etgani yo‘q. Komiljon Jabborovning “Etmasmidim” ashulasini Saodat Qobulovadan keyin bir qancha el ardog‘idagi xonandalar ham sevib ijro etishdi. O‘zbekiston xalq hofizi Fattohxon Mamadaliev hamda Tojikiston xalq artisti Barno Isoqovalar ham ushbu taronani ijro etishgani ma’lum.



Ashula janriga mansub bo‘lgan ushbu asar maqomlarga xos tarkibiy tuzilmaga egadir. Betakror va go‘zal asarning ichki tarkibiy qismlari shakliy tuzilishi, lad, metro–ritmik asoslari, mavzu va mavzuiyligining ketma–ketligi, maqomlarga xos rivojlanish mezoni asarning mukammal dramatizmni hosil qilib beradi. Asarning keng diapazoni, original mavzu, sokin usul negizida lirik uyg‘unlikni ta’minlab, mumtoz musiqa namunalari asosida yaratilganligini ko‘rsatadi. Ashula ijrochiligida she’r va kuy vaznlarining bir-biriga mos kelishi asosiy mezonlaridan birdir. Asarning so‘z matni va uning ma’nosi mazkur kuyga mos kelganligini ta’kidlab, kuyning ham she’r vazni rukni asosida tarkib topganini guvohi bo‘lamiz. Asarning matni go‘yoki musiqiy ohangning asosiy mazmunidan kelib chiqqanligini ko‘rsatadi. Lekin, nazarimizda bastakor bu asarni matn mazmuniga asoslab yaratgan. Shu bois so‘z va ohangning har tomonlama mutanosib ekanligini e’tirof etib o‘tamiz.

Ishq muhabbatni ifodalovchi ushbu she’r matni quyidagi satrlar ila boshlanadi:

Aql yor o‘lsaydi tarki ishqi yor etmasmidim?
Ixtiyor o‘lsaydi rohat ixtiyor etmasmidim?

Bastakor Komiljon Jabborov “Etmasmidim” ashulasini Fuzuliy g‘azali asosida yaratdi. G‘azal juda ham nafis va o‘ziga xos *Ramali musammani maxzuf* vaznda yozilgan:

– **V** – – / – **V** – – / – **V** – – / – **V** –
Fo – ‘i – lo - tun/ fo – ‘i – lo - tun/ fo – ‘i – lo - tun/fo – ‘i – lun
A - ql - yor - o‘l – say -di tar - ki ish – qi yor - et mas -mi - dim?
Ix - ti - yor – o‘l – say –di – ro - hat ix - ti yor - et mas –mi- dim?

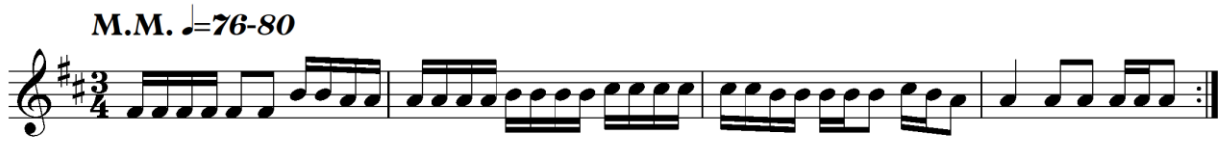
“Etmasmidim” – maqomlar yo‘liga mansub bo‘lgan ashula shaklida yaratilgan. Shakl jihatidan cholg‘u muqaddima, daromad, miyonxat va avjlar tizimiga egadir. Tuzilmalarning o‘ziga xos mavzusi asar davomida o‘zgarmagan holda galma–galdan rivojlanib keladi. Asar harakatlarning qay darajada ifodalanishi bastakor tomonidan belgilanadi, qolaversa ijrochi talqinida jonlanadi.

“Etmasmidim” ashulasi miksolidiy va ioniy xalq ladlari xususiyatlarini o‘zida mujassam etgan, asosiy tayanch “*lya*” pardasida ijro etiladi. Asarning ovoz ko‘lami (ya’ni diapozoni) ancha keng ikki oktavadan oshgan bo‘lib, kichik oktava “*lya*” tovushidan ikkinchi oktava “*do*” gacha bo‘lgan diapozonni qamrab oladi. Ashulada bastakor tomonidan uch hissali o‘lchov, ya’ni ¾ o‘lchoviga asoslangan. Bu borada muallif metro-ritmdan keng ko‘lamda asosiy va nisbiy urg‘ularini saqlab qolgan holda foydalanganligini ko‘rishimiz mumkin.

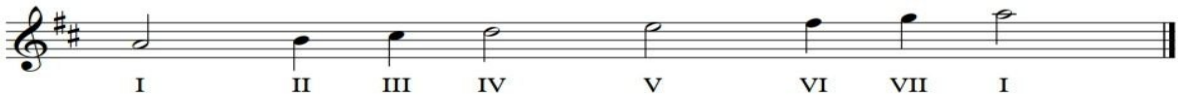
Ashula asari o‘zgacha tarovat bilan cholg‘u muqaddima boshlanadi. Kuy ohangining o‘ziga xosligi muallifning avvalo uslubida yozilgan bo‘lsa, asarning asosiy g‘oyasini ifoda etuvchi ohang mag‘zini tashkil etadi.

Etmasmidim

Fuzuliy g'azali K. Jabborov musiqasi

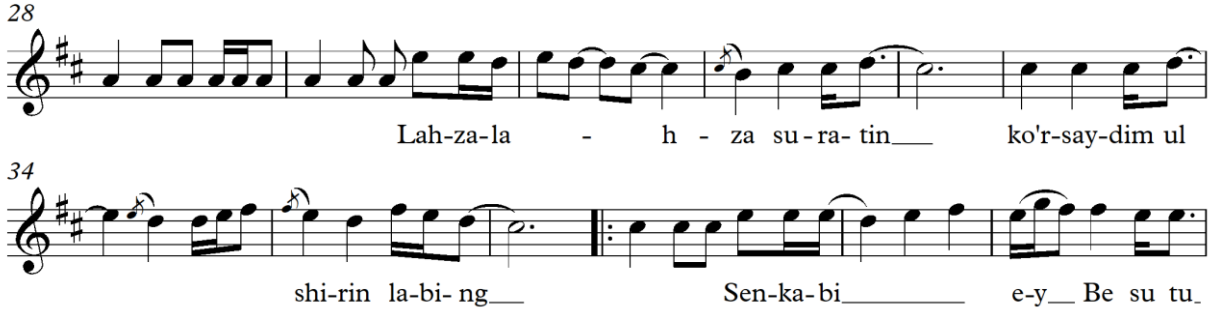


Ushbu mavzuni ladning asosiy bosqichini tasdiqlovchi pardalar sifatida ifodasini topganligini ko‘ramiz. Unga ko‘ra asarning asosiy tovushqator pardalari quyidagicha tartibda bo‘ladi:



Musiqashunos olim Otanazar Matyoqubovning “Оғзаки анъанадаги профессионал мусиқа асосларига кириш” kitobida keltirilishicha: “Asarning bir xati tarkiban ikki kichik nimxatlardan tashkil topgan”.[1.54] Unga ko‘ra har bir xat kuy harakatida ma’lum vazifani bajaradi. 1-xat daromad ko‘rinishida asarning asosiy xarakterini ifodalab, kuyning bosh asosiy pardasini ko‘rsatadi. 2-xat– Miyonxona (miyonxat) vazifasida keladigan bu qism asarning asosiy ohangini o‘ziga xos tarzda rivojlantiradi. Daromadning asosiy kuy mavzusi ravon taralib, mayin ohanglar xarakterida talqin etiladi. Kuy ohanggi sekin astalik bilan o‘zgacha tarovat ila rivojlanib boradi. Rivojlanish natijasida cholg‘u kuyi yordamida ashulaning keyingi tuzilmasi miyonxatga olib keladi.

Miyonxat “B” ikki sakkiz taktli ($b+b_1$) qismida sof kvinta yuqorida ijro etilishida ifodalanadi. Miyonxatning birinchi va ikkinchi nimxatlari ohang jihatidan o‘xshash bo‘lsada, ammo ikkinchi nimxatda yuqori tomon harakatlanib “*sol*^{2}” pardalariga o‘tishi natijasida ohangda o‘zgarishni ko‘ramiz.

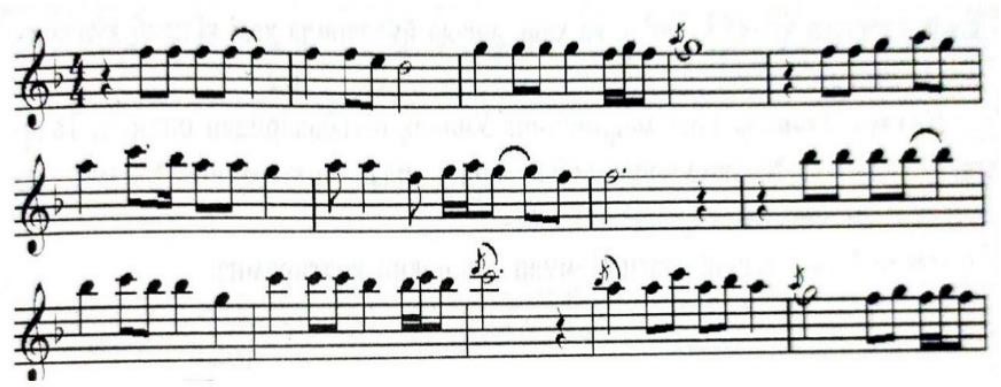


Miyonxatdan so‘ng keladigan to‘rt taktli cholg‘u qismi keyingi keladigan xatni ya’ni avjni tayyorlab beradi. Ashulaning avj qismi cholg‘u jumlasi bilan boshlanadi. U o‘z navbatida asosiy tayanch “*lya*^{2}” pardasini avjga, ya’ni bir oktava yuqori pardalarga olib chiqib, ushbu balandlikdagi tovushlar bir-biriga zanjir bo‘lib harakatlanadi.

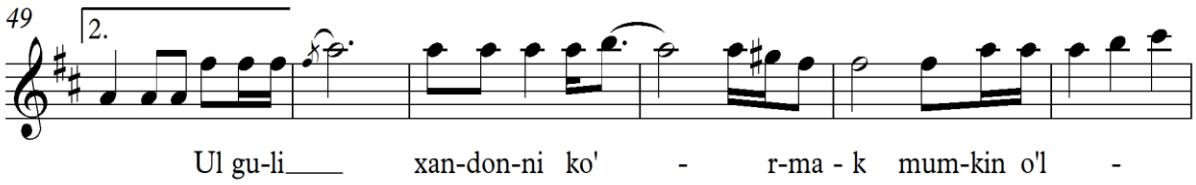
Asarning avj qismi o‘zbek mumtoz ashula tarkibidagi xususiyatlar bilan sug‘orilgan. Avvalo, avj rivoji asarning kulminatsion bosqichini namoyon etib beradi hamda III-xat–avj qismiga xos xususiyatlarni mujassam etib, alohida e’tibor talab qiladi. Bunda yuqori pardalardagi kuy tuzilmalariga she’riy matnning rivojlangan cho‘qqi misralari uyg‘unlashadi. Kuy tuzilmalari yuqori pardalarda bo‘lib, tovushlari rivojlanib boradi va eng yuqori tovushi ikkinchi oktava “*do*^{2}” tovushiga chiqadi. Ikki nimxat orasida keladiga cholg‘u kuyi ham bir oktava yuqorida ijro etiladi.

Maqom namunalarini chuqur his qilgan san’atkor Komiljon Jabborov “Etmasmidim” ashulasida qo‘llagan uslubi namudlarga bo‘lgan munosabatni ko‘rsatadi. Xususan, bastakor Navo maqomidan olingan Navo namudini ashulaning avjida andoza sifatida foydalangan. Avj tuzilishida ushbu namudning aniq ko‘rinishi aks etmasada uning ohang tarovati o‘zgartirilgan holda bayon etiladi. Namudning assosiy ohang mag‘ziga e’tibor qaratib uning rangi asosida asarining avj qismini yaratadi.

Namudi Navo



Bizga ma’lumki, oz‘ vaqtida maqomdon olim Исҳоқ Ражабов қуйидагича таъриф берган: “Namudi Navo juda o‘zgaruvchan bo‘lib, maqom ashula yo‘llarida turli ko‘rinishda uchraydi. U eshituvchiga tanish bo‘lgan va surnayda ijro etiladigan Navo cholg‘u yo‘llarini eslatadi. Shuning uchun Namudi Navoni turli ashulalar tarkibida har qanday shaklda kelganiga qaramay, ajratib olish qiyin emas.”[2.187] Komiljon Jabborov ushbu Navo namudning ko‘rinishlaridan bastakorona foydalangan holda avj qismida keltirib o‘tadi.



Asarning eng ifodali jarayonlaridan biri bo‘lgan avj qismidan so‘ng an’anaviy ohanglarning rivojlangan majmuasida “furovard” qismi keladi. Furovard asosiy pardada va o‘ylangan g‘oyani kuy harakati orqali nihoyasiga etkazadi.

Shuni ta’kidlash joizki, bastakor Komiljon Jabborovning mazkur mumtoz ashulasi ijodiy uslubining xarakterlovchi ahamiyatli asarlardan biridir. Asarning shakliy va tarkibiy tuzilishi ham shunga mos, mumtozona uslubga xosdir.

Komiljon Jabborovning bastakorlik ijodini o‘rganar ekanmiz, uni sermahsul ijodkor bo‘lishida birinchi galda butun faoliyati davomida zamonasining san’atkorlari bilan hamnafas bo‘lganligi, ikkinchidan xalqonaligi, oddiyligi,

soddaligi va albatta uning asarlarini xalq tomonidan iliq kutib olinganligini guvohi bo‘lamiz.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Гофурбекова Х. Бастакор Комилжон Жабборов. Мусиқа ижодиёти масалалари. -Т., 1997. 51- 53-bet.
2. Matyoqubov O. Оғзаки анъанадаги профессионал мусиқа асосларига кириш. -Т., 1983., 54-bet.
3. Ражабов И. Мақомлар. San’at. -Т., 2006., 187-bet.



Нодира Дадамухамедова
Лауреат государственной премии
имени Зульфии, самостоятельный соискатель,
преподаватель кафедры
«Межфакультетное фортепианное
исполнительство»
Государственной консерватории Узбекистана

МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА В УЗБЕКСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ

Узбекская фортепианная музыка представляет собой многообразную сферу национального музыкального искусства, самобытность которой обусловлена прочной опорой на фольклоре. Методы претворения фольклора в узбекской фортепианной музыке постоянно обновляется, что требует разработки новых методологических изучений. «Богатейшие (и далеко еще не исследованные) пласты узбекского музыкального наследия располагают многими жанрами, преломление которых в творчестве композиторов либо еще не началось, либо оставляет желать лучшего» [1;108]

Музыкальный инструмент фортепиано обладает уникальными возможностями звукового многоголосного разнообразия, широкообъемным диапазоном и темброво красочными регистровыми зонами, в поисках благодатной почвы для художественных творческих экспериментов. Это прежде всего такие сферы музыкальных выразительных средств, как мелодия, лад, гармония, ритм, тембр, форма.

Музыкальные выразительные средства призваны обеспечивать создание ярких национально самобытных неповторимых в своей впечатляющей силе воздействия звуковых образов, усиливаемых фольклорными ресурсами. Именно фольклорные ресурсы придают звуковым образам необходимую магическую притягательность, красоту и совершенство.

В создании мелодии наиболее востребованным является метод переосмысленного композитором переинтонирования традиционной народной манеры пения. Применение форшлагов, хониш, нолиш, кочирим, придает мелодии неповторимую национально самобытную окраску. Известно, что интонирование на фортепиано является одной из самых сложных проблем исполнительства и композитору, стремящему передать

народную природу мелодического развития, приходится пользоваться выразительными влзможностями орнаментики, различными приемами исполнительских традиций в народном, песенном искусстве, а также и в инструментальной практике.

Проблема передачи на фортепиано специфики традиционного исполнительского, как вокального, так и инструментального интонирования представляет одну из самых сложных в узбекском фортепианном творчестве. Сложность решения данной художественно-эстетической проблемы состоит в том, что передать микроинтервальную природу узбекской народной музыки в условиях фортепианного темперированного строя весьма проблематично. В этом отношении следует учитывать опыт исследования исторического процесса решения проблемы фортепианного интонирования А. В. Малинковской на основе глубоких историко-теоретических наблюдений. В результате изучения фортепианного исполнительского интонирования А. В. Малинковская приходит к выводу, имеющему определенное значение для концепции нашего исследования: "возможности, пути и методы, источники и закономерности исполнительского познания музыкального произведения и на этой основе интерпретации как единства объективного и субъективного начал." [2;174]. В этом смысле наша научная позиция и исследовательская интерпретация претворения фольклора в фортепианном творчестве композиторов Узбекистана основываются на единстве объективного и субъективного начал в процессе художественного познания музыкальных произведений.

Применяемый нами на уровне гипотезы метод переосмысленного переинтонирования фольклора позволяет наиболее достоверно и эстетически полноценно передать национальную неповторимость и самобытность мелодии, её психологические эмоциональные оттенки, воспринятые композитором и отражённые художественным сознанием в его музыке.

Обращаясь к такой сложной сфере музыкальной выразительности как лад, необходимо отметить стремление композиторов отразить в своих фортепианных произведениях самобытность узбекского народного ладового мышления. Особенности ладовой организации узбекской народной музыки и, в частности, народной песни глубоко изучены учёным-теоретиком Ю. Г. Коном, рассматривающим лады в неотделимой связи с мелодиями. «Анализ мелодики, – подчёркивал Ю. Г. Кон, – путь к вскрытию ладовых закономерностей, если понимать их как процесс, как взаимодействие звуков, а не как схему» [3;6] Данное наблюдение музыковеда имеет важные методологическое значение в ходе изучения претворения фольклора в композиторском творчестве.

Необходимо отметить, что научная концепция Ю. Г. Кона опирается на многовековой опыт развития ладовой функциональности в народном музыкальном творчестве. «Первый слой раннефольклорной мелодики — это напевы, элементарная функциональности которых имеет чисто звукорядный характер.» [4;147]

Натурально-ладовая природа узбекского фольклора с присущей ей переменностью устоев, импровизационным развёртыванием мелодических образований получает индивидуальные претворения в композиторском творчестве практически во всех жанрах фортепианной музыки.

В изучении претворения фольклора в узбекской фортепианной музыке метод главного компонента позволяет выявить стилеобразующие свойства фольклорного источника, используемого композитором. «Метод главных компонент заключается в получении нескольких новых показателей — главных компонент, являющихся линейными комбинациями исходных показателей (напомним, что линейной комбинацией называется взвешенная сумма), полученных в результате эксперимента.» [5;241] Данный метод, проецируемый на специфику нашего исследования, предоставляет возможность выявить процессы интонационного преобразования фольклорных компонентов в стилевые особенности монодийного мышления композиторов в их фортепианных сочинениях.

Композиторы творчески используют ресурсы узбекских ладов, соединяя их с гармонией, основанной на закономерностях народного инструментального музицирования, особенно дутарного. Это обусловило значительную роль полиаккордов, образующихся в результате слияния кварто-квинтовых и секундовых сочетаний вертикалей. Характерно, что полиаккорды включают в себя красочные орнаменты, украшающие вертикальные структуры. В этом отношении весьма показательно аналитическое наблюдение Б. В. Асафьева: «В народной инструментальной гармонии выработались своеобразные колоритно комплексные звучания, связанные с изощренной мелизматикой.» [6;20]. Такого рода звуковые комплексы характерны для узбекской фортепианной фактуры, изобилующей красочными возможностями выразительных средств. Творчески претворяя вокальные и инструментальные выразительные средства узбекской народной музыки, композиторы на основе закономерностей фольклора создали неповторимые самобытные национальные образцы в узбекской фортепианной музыке.

Ритмическая организация узбекской фортепианной музыки в своей основе восходит к закономерностям ритмов дойры, их многообразным ритмоформулам-усулям, придающим узбекским фортепианным сочинениям

особую энергетику, импульсивность и динамичность. По наблюдению учёного-исследователя Ф. М. Кароматова: «Дойра обязательна также при игре солиста на том или ином инструменте – гиджаке, уде, рубабе, танбуре, арфе» [7;222] Добавим к этому и фортепиано, поскольку наряду с имитацией игры на дойре средствами фортепианной выразительности, композиторы используют дойру как главную компоненту национально самобытной, колоритной, звуковой фортепианной ауры.

Тембровое богатство узбекской народной вокальной и инструментальной музыки находит индивидуальное претворение в фортепианных сочинениях узбекских композиторов, способствуя раскрытию их тембрового своеобразия. В изучении тембровой сферы претворения фольклора в узбекской фортепианной музыке наиболее приемлемым оказывается ассоциативный метод анализа, благодаря которому возможно раскрыть неповторимое своеобразие узбекской фортепианный музыки как уникального явления не только национальной, но и общечеловеческой музыкальной культуры.

Сфера формообразования в узбекской фортепианной музыке также обусловлена спецификой народного композиционного склада творческого мышления. Полярные сущности — миниатюризм и цикличность наблюдаются в стремлении композиторов объединить небольшие пьесы в циклы, что является одной из закономерностей профессионального композиторского творчества, источники которого заложены в узбекском фольклоре. Отсюда и предпочтение сюитных форм, преобладающих в узбекской фортепианной музыке над сонатными.

Обращаясь к жанрам и формам, сложившимся в мировой музыкальной практике, узбекские композиторы синтезируют их с народными традициями и принципами современного музыкального мышления и создают уникальные образцы фортепианного искусства, требующие глубокого осмысления в музыкальной науке.

Фольклор является питательной средой вдохновения музыкантов, которые будучи представителями гуманитарной культуры своего времени, воплощали в художественных образах его неповторимые самобытные черты. «Золотые зерна народной музыки дают совершенные побеги, когда к ним прикасается рука художника с утончённым вкусом и творческой фантазией, большим интеллектом и профессиональным мастерством, художника, глубоко изучившего все лучшие достижения в этой области мировой музыкальной классики и музыки нашего столетия». [1;110] Эти мудрые слова узбекского учёного-музыковеда Т.Б. Гафурбекова имеют исключительно важное методологическое значение как для композиторов, исполнителей, так

и для исследователей, изучающих значимость фольклора в развитии профессионального музыкального искусства и художественного мышления человека, познающего смыслообразующую сущность музыки. Большое внимание в своих трудах Т.Б. Гафурбеков уделял использованию фольклора в композиторском творчестве.

Обобщая результаты аналитических рассуждений о методах претворения фольклора в фортепианном творчестве композиторов Узбекистана, следует отметить следующее:

фольклор является неисчерпаемым источником творческих фантазий и вдохновений композиторов;

фольклор используется практически во всех жанрах композиторского творчества на разных уровнях в соответствии с целями, задачами сочинений;

фольклор служит логической организации музыкального материала как фактор исторической закономерности и преемственности;

фольклор выполняет функцию устойчивого гаранта национальной самобытности узбекской фортепианной музыки.

Использованная литература

1. Гафурбеков Т. Б Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. -Ташкент, 1984
2. Малинковская А. В. Фортепианное исполнительское интонирование. Очерки. -М: Музыка,1990
3. Кон Ю.Г Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и её гармонизации. -Ташкент: Фан, 1979
4. Алексеев Э.Е. Проблемы формирования лада (на материале Якутской народной песни) -М: Музыка.1976
5. Новиков А. М., Новиков Д.А. Методология научного исследования -М.: Либроком,2010
6. Асафьев Б.В. О народной музыке.-Л.1987
7. Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка (Наследие) -Т.1972



Dilafruz Rasulova

Farg‘ona ixtisoslashtirilgan san’at maktabi

“Musiqiy-nazariy fanlar” bo‘limi o‘qituvchisi

LYUDVIG VAN BETXOVEN IJODIDA SHARQ MAVZULARI

Rimda ilk bor “Nur Sharqdandur!” deyilgan naql, mana bir necha ming yilliklardan buyon Yevropaning mashhur ijodkorlari ta’birida takrorlanib, yangidan-yangi mo‘jizakor asarlarning yuzaga kelishiga asos bo‘lmoqda.

T. G‘ofurbekov

Qadim zamonlardan Sharq va G‘arb karvon yo‘llari orqali savdo-sotiq, siyosiy va madaniy aloqada bo‘lganlar. Shuni aytish joizki, uyg‘onish davri G‘arbga nisbatan Sharqda ancha oldin boshlangan.

Bu Sharq madaniyati va san’ati rivojlanganligidan dalolat beradi. Bu oz ta’sirini G‘arb davlatlariga ham o‘tkazgan. Dunyo xalqlarining eng qadimiy ma’naviy boyliklaridan dalolat beruvchi ashyoviy dalillar ham O‘rta Osiyo hududidan topilganligi va topilayotganligini jahon olimlari ko‘p e‘tirof etadilar.[73]

Sharqda XIV-XV asrlarda musiqa san’atining rivojlanishi yuqori darajaga ko‘tarilgan va saroylarda sozanda va honandalardan iborat ansambllar o‘gzaki an‘anadagi professional kuy va ashulalarni ijro etadilar.

Tarixdan ma’lumki, G‘arb kompozitorlar ijodida mavzu sayozligi sezilganda Sharq ularga ilhom bag‘ishlagan va yangi imkoniyatlar eshigini ochgan.[74]

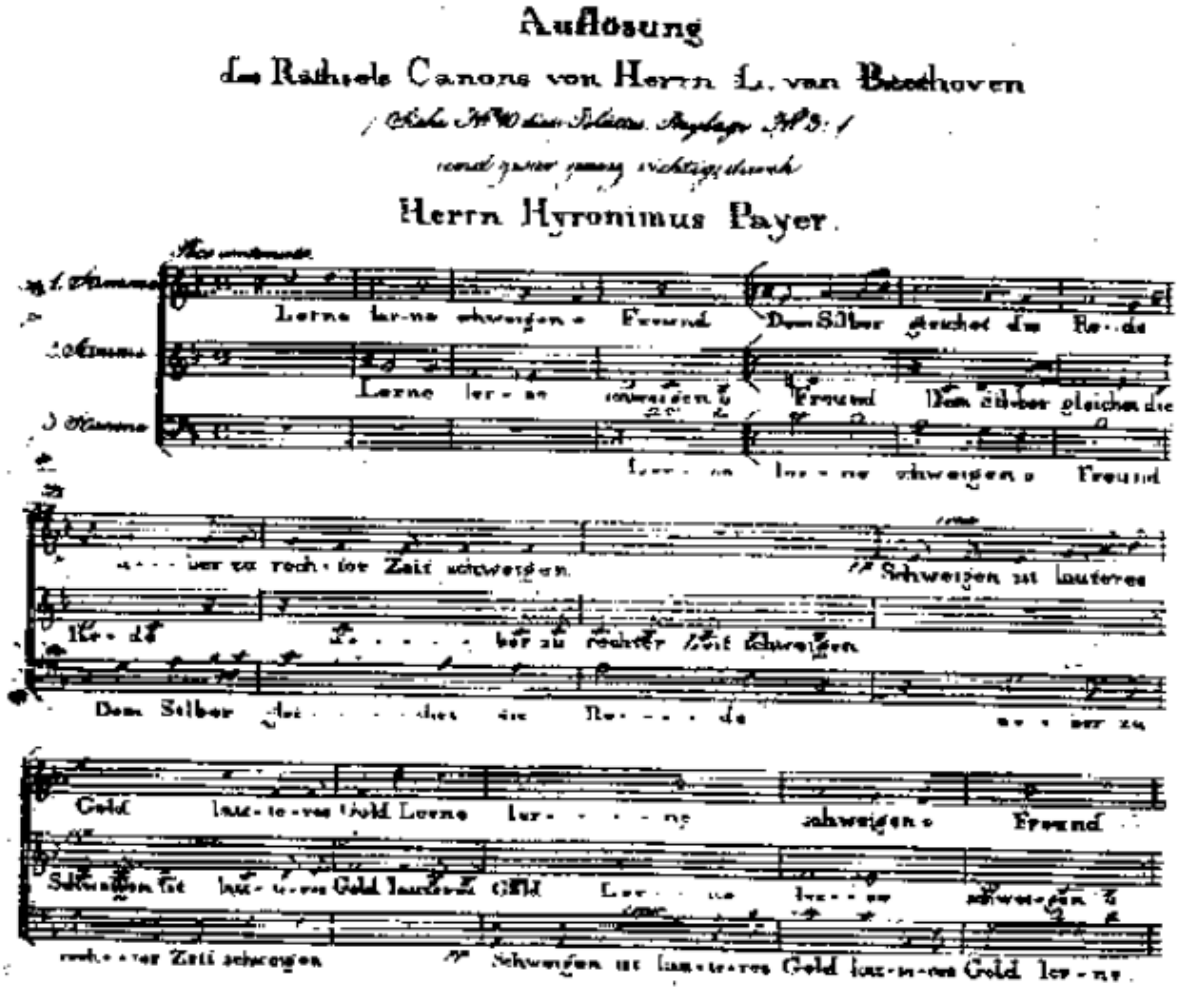
Dastlab, XVI-qisman XVII asrlarda sharqona mavzular Yevropa kompozitorlari Genri Pyorsel yoki, Jan Filipp Ramolar, tomonidan usluban noaniq aks ettirilgan bo‘lsa, XIX-XX asrlarda Grenvill Bantok va Olivie Messian ijodlarida Sharq musiqiy an‘analari ustun bo‘lgan.

Ular o‘z asarlarida Sharq musiqa mavzu sharqona kuylar yoki Sharq mutaffakirlari g‘azallari yoki asarlaridan syujetlarga murojaat qilganlar. Bunga misol qilib buyuk nemis kompozitori Betxoven sharqona mavzuda yoki Sharq

[73] Nur-Sharqdandur! O‘zbekiston adabiyoti va san’ati. 1999. 7 may-0,2 bet

[74] Sharq va Betxoven O‘zAS. 2002. 20-dekabr.-0,4 bet

mavzulari asosida bir nechta asarlar yaratgan. Ular Avgust Kosebuning “Afina xarobalari” dramasiga yozgan musiqasi va Sa’di Sheroziy she’rlariga birin-ketin ijro etiladigan “O‘rgan, sukunat saqlashga” (serne, serne schweigen”) va “So‘zla, so‘zla” (Rede, rede) nomli kanonlaridir. "Jim bo'lishni o'rgan, ey do'stim. Gap kumushga o'xshaydi, ammo o'z vaqtida sukut saqlash - sof oltin". Betxoven "Das Schweigen" va Herderning keyingi misrasidagi ikkinchi kanonni "Das Reden" ni o'sha davrning taniqli musiqachisi, mohir pianinochi, violonchel ijrochisi, o'qituvchi va ingliz bastakori Charlz Neatga bag‘ishladi. Rasmda kompozitor ushbu kanonining bizgacha saqlanib qolgan qo‘lyozmasi.[75]



Lyudvig van Betxoven 1770-yilda Germaniyaning Bonn shahrida saroy sozandasi oilasida tug‘ilgan. Bo‘lajak kompozitorning musiqiy qobiliyati juda erta namoyon bo‘ldi. 1782-yilda ajoyib pedagog, kompozitor va organ ijrochisi Xristian Nefe bilan tanishuvi Bethoven hayotidagi baxtli voqea bo‘ldi. Nefe unga buyuk nemis kompozitorlari Bax, Gendel, Gaydn, Motsart asarlari bilan tanishtirdi va musiqa yaratish sirlarini o‘rgatdi. Shu davrda Betxoven o‘zining dastlabki asarlarini: klavesin uchun uchta sonata, variatsiyalar yaratdi.

[75] https://www.liveinternet.ru/users/4373400/post461714149/

Agar kompozitorning ijodini 2 qatlamga ajratsak, hayotining 1- yarmida ozodlik, tenglik, g‘oyalarni madh etuvchi kuylar yaratgan. Ular har xil janrdagi: fortepiano sonatalari, simfoniyalar “Patetik” va “Oy sonatasi”, “Qahramonlik simfoniyasi”, bir nechta uvertyuralar, fortepiano va orkestr, skripka va orkestr uchun konsertlar yaratgan.

Ijodining ikkinchi yarmida, 30 yoshda qulog‘ining eshitmaganligi, ruhiy ezilishi tufayli chuqur mazmunli, falsafiy, sevgi muhabbatni aks ettiruvchi kuy va qo‘shiqlar yaratgan. Bu davrda asosan likir qo‘shiq janriga qiziqish uyg‘onadi va bu Betxovenni romantik ideal bilan bog‘laydi. Shuningdek, simfoniya “Egmont” va “Koriolan” uvertyuralari, fortepiano uchun sonatalar, “Appossionata” skripka va orkestr “Kreyser”, sonatasi fortepiano va orkestr uchun konsert, “Fidelio” operasi simfoniya janrida yangilik deb e’tirof etilgan 9-simfoniyasi, bir necha qo‘shiqlar, sahna asarlari yaratgan.

Uning vokal ijodi asosan hayotining ikkinchi yarmiga tog‘ri keladi. Bu davrda Betxoven Gyotening falsafiy she’rlari va tarjimalariga asoslangan qo‘shiqlar yozadi. Ular Gyote tarjimasidan Sadi Sheroziyning “Sukunat saqlashga o‘rgan” va “So‘zla, so‘zla” bo‘lib ushbu asarlar birin-ketin so‘zlar jo‘rligisiz xonandalar ijrosiga mo‘ljallangan.

Shuningdek, Betxoven bir qancha uvertyuralar yaratadi. Ular: “Prometey”, “Fidello” operasiga uvertyura, “Koriolan”.

Lyudvig van Betxovenga 1811-yilda teatr buyurtmasi tushadi. Imperator Frans Peshtani qozonish uchun u yerda unga yangi teatr qurishga joylashadi. Teatrning tantanali ochilish marosimiga imperatorni maqtovchi p’yesani musiqa kerak bo‘ladi. P’yesani yozuvchi, “Freimutpige” nashriyotining muharriri Avgust Kosebu yozadi.

Uning kirish qismi - "Qirol Stefan" - Vengriyaning tasvirini chizdi;

Yakuniy qism “Afina xarobalari” deb nomlangan.

Dramaturg Avgust fon Kotzebu tomonidan ushbu voqea uchun maxsus yozilgan p’yesa 1812 yil 10 fevralda Peshtda (Budapeshtning bir qismi) yangi imperator teatrining ochilish marosimida taqdim etilishi kerak edi. Asar voqeaning rasmiy vatanparvarlik maqomiga mos keladi. Premyera juda muvaffaqiyatli bo'ldi, garchi hozirda bu asar Betxovenning eng kam ijro etilgan asarlari qatorida.

Avgust fon Kotzebu (1761-1819) – nemis dramaturgi, o‘sha davrning eng sermahsul yozuvchilaridan biri, hissiy va axloqiy ruhi tufayli Gyote va Shiller dramalaridan ko‘ra ko‘proq muvaffaqiyat qozongan ko‘plab tarixiy p’yesalar va komediyalar muallifi.

Asarning 1-qismi “Qirol Stefan” deb nomlangan bo‘lib ushbu qismda ezgulik, adolat tarafdori bo‘lgan Qirol Stefan madh etilgan. Asarning yakuniy qismida saroy va saroy atrofidagi hayot, Afinaning taqdiri tasvirlangan qism “Afinaning

harobalari ijro etilgan. Ushbu qism musiqasini kompozitor Betxoven o‘ziga xos tarzda bastalagan. Asarning syujeti ham Afinada mavjud bo‘lgan Xudolar bilan bog‘liq bo‘lgan holda sodir bo‘ladi.

Uning mazmuni quyidagicha: Zevs buyuk grek faylasufini o ldirish maqsadida va bunga donishmandlik Xudosi Minerva to‘sqinlik qilmasligi uchun Minervani 2000 yillik uyquga mahkum qiladi.

Piesa Minervaning Afinaga qaytishi bilan boshlanadi

U qayg‘u bilan turk hokimligi ostidagi qadimiy shaharning harobalarini ko‘radi. Merkuriy Xudosi unga botiniy va go‘zal hayot markazi bo‘lishi Peita yangi qurilgan teatrni ko‘rsatadi. Shunda fan, madaniyat va san‘at markazi bo‘lishi Minerva imperator Frans Byustiga mokadano‘qib chiqqan lavr guldastasini tuhfa etadi. Bunda Betxovenga Afinani tasvirlashda revolyutsion g‘oyalari halaqit bermagan.

“Afina xarobalari” syujeti: donolik ma‘budasi Minerva buyuk yunon faylasufi Sokratning o‘limiga yo‘l qo‘ygani uchun Zevs tomonidan ikki ming yillik uyquga ketadi. O‘yin Minervaning Afinaga qaytishi bilan boshlanadi. U turklar hukmronligi ostidagi qadimiy shahar xarobalarini afsus bilan ko‘radi. Xudo Merkuriy unga ruhiy hayotning markazi qayerda joylashganligini ko‘rsatadi: u Peshtni yangi teatri - fanlar va san'at markazi bilan nomlaydi. Manzara o‘zgaradi. Minerva lyukdan o‘sib chiqqan imperator Fransning byustiga dafna gulchambari bilan toj kiydiradi.

Undagi musiqiy nomerlar quyidagicha tartibda:

Uvertura, Xor, Duet, Darveshlar xori, Turk marshi, Marsh va xor, Rechitativ, Xor, Ariya va xor, Xor.

“Afina xarobalari”ning uverturasi butun musiqaning boshqa ba’zi qismlaridan, ayniqsa mashhur turk marshidan sezilarli darajada past, ammo bu o‘ziga xos tarzda qiziq, bu yerda kuchli kreshendolarda seziladi, quvonchli his-tuyg‘ularni ifodalash kuchida Muqaddima boshidagi ba‘zi tafsilotlar ham e‘tiborni tortadi. Aynan shu davrda Betxovenning turli xalqlar musiqasiga qiziqishi kuchayganligi sababli, bastakor “Afina xarobalari” asariga musiqa yozar ekan, qadimgi yunonlarning ayrim xususiyatlarini yetkazishga intilgan. Uvertura Betxovenning barcha uverturalari ichida eng qisqasi hisoblanadi.

“Turk marshi” turk patrulining yondashuvi va chekinishini juda muvaffaqiyatli o‘tkazmoqda. Marsh “Yanichar” (turk askarlari) musiqasiga (ko‘p zarbli cholg‘ular, puflab cholg‘ularining o‘tkir jarangdorligi) moslashtirilgan va rang-barang, fantastik taassurot uyg‘otadi.

Marsh Listning fortepino transkripsiyasi (ijro qilish juda qiyin) tufayli dunyo miqyosida shuhrat qozondi.

Faqat Betxoven tufayli uzoq va munosib ravishda unutilgan dramaturg Kotzebuning "Afina xarobalari" p'yesasi xotirasi saqlanib qoldi. Undagi ikkita ajoyib asarlash mashxurlikka erishdi. Ular Turk marshi va Darveshlar xori.

Bu spektakl ko'p ijro etilmagan. 1822-yilda ushbu spektaklni qayta tiklar harakatlari ham bo'lgan. Bunda Peshta Vena bilan almashtirilgan va Betxoven ushbu ijro uchun yangi xor va raqs yozib bergan. "Afina harobalari" asarida kompozitor bir qator sharqona mavzulardan foydalanilgan. Bu esa kompozitorning bilimini, tafakkuri o'tkirligidan dalolat beradi. U asar sharqona ko'rinishda bo'lmasada, Sharqqa yaqin. Ular Minerva Afinaga kirib kelib turk hokimiyativa askarlarini ko'rganda ijro etilgan "Turk marshi" bo'lib bunda kompozitor nashr ritmida sharqona mavzudan foydalangan. Juda muvaqqiyatli chiqqan ushbu "Turk marshi" turk askarlarini aniq tasvirlaydi.

Bu mavzu Betxovenning (op. 76 1909-yil) fortepiano variatsiyasi mavzu va 6 ta variatsiyadan iborat. Marsh uvertyurada yorqin, o'ziga xos tarzda cholg'ulashtirilgan. Urma-zarbli cholg'ular, damlilarning to'satdan yangrashi rang-barang fantastik taassurotni beradi. Ushbu marsh List va Anton Rubenshteynlarning fortepiano transkripsiyalarida mashhur bo'lib keldi.

Yana bir sharqona mavzudagi xor bu darveshlar xori bo'lib, xor kuyi asosida ham sharq mavzusi yotadi. O'sha davr ko'rinishini ifodalash uchun Betxoven muqaddimada qadimiy grek tovush qatoridan foydalangan.

Asardagi venger raqsida kompozitor venger musiqasi xarakterini ochib bergan.

Xulosa o'rnida shuni aytish joizki, G'arb ijodkorlari – kompozitorlari Sharq mavzularida o'ziga xos, betakror asarlar yaratganlar va yaratib kelmoqdalar. Bu shundan dalolat beradiki, Sharq o'zining tabiati, san'ati, ilmi bilan har davr jodkorlarini o'ziga jalb qilib kelgan.

Shunday ekan, buyuk Betxoven merosini, xususan, uning sharqona asarlarini, biz, avvalgi Yevropacha andozalardan farqli o'laroq, yangicha yo'nalishlarda tadqiq va tahlil etishga kirishishimiz mumkin.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Конен В. История зарубежной музыки. Выпуск третий. Москва,1981.
2. Альшванг А. Людвиг ванн Бетховен. Москва, 1966
3. Музыка французкой революции XVIII века. Бетховен. Москва, 1967
4. Эррио Эдуард. Жизнь Бетховена. Издание второе. Москва, 196
5. Nur-Sharqdandur! O'zbekiston adabiyoti va san'ati. 1999. 7 may-0,2 bet
6. Sharq va Betxoven O'zAS. 2002. 20-dekabr.-0,4 bet
7. https://www.liveinternet.ru/users/4373400/post461714149/



T.B.G`ofurbekov. 2020 yil



1954-yil. Fargona. 1-sonli bo;a;ar musiqa maktabi damli orkestri.
Raxbar B.E.Minin



1956-yil. Maktab yillari



1963-yil





1974-yil, Moskva

1980 yillar





1997-yil. Yaponiya Tanabe janoblari va guruhi



2005-yil. M.Auezov nomidagi Qozogizston FA adabiyot va san`at ilmiy tadqiqot instituti, “Musiqa” bo`limi bilan uchrashuv.



2007-yil. O`zDK Ilmiy Kengashida

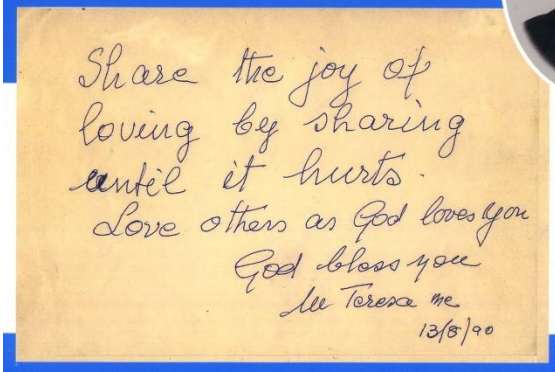




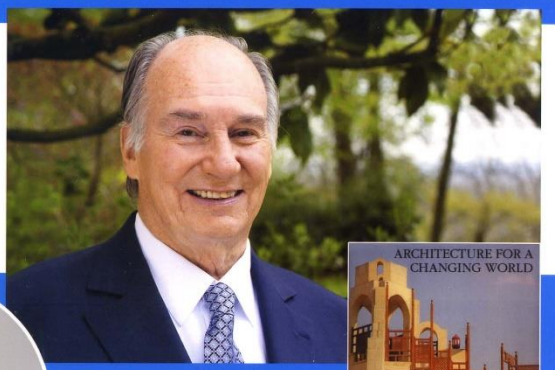
НАСИБ ЭТГАН УЧРАШУВЛАР:



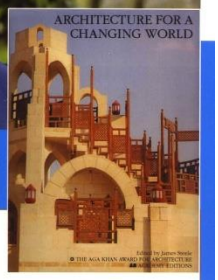
Она Терезадан мукофот:







Оға Хондан мукофот:



Меъморчилик бўйича Ога Хон Мукофоти

Ога Хон Ҳазрати Олийлари
ҳамда Мукофотлаш Қўмитаси Кенгашининг Аъзолари

Сиз *жаноб Т. Б. Гафуровнинг ва хотинингиз* ни

Меъморчилик бўйича 1992 йил Ога Хон Мукофоти Маросимига
путфан таклиф этадилар.
Шундан сўнг,
Самарқанднинг Регистон Майдонида
1992 йил, 19 Сентябр,
Шанба куни соат 19.00да Зиёфат берилажак.
Бунда Ўзбекистон Республикаси Президенти
Ислом Каримов Жаноби Олийлари ҳозир бўладилар.

Ўз иштирокингизни Самарқанддаги 351866 телефон орқали
тасдиқлашингизни сўраймиз. Шу таклифнома ёнингизда бўлсин
Тўқ ранг камзул ёхуд миллий кийимда бўлинг *Меҳмонлар 18.45да жойларига ўтирадилар*





T.Gofurbekov 1980 yillar








ЎЗБЕКИСТОН АДАБИЁТИ ВА САНЪАТИ
1985 ЙИЛ, 31 ДЕКАБРЬ, № 52
БАЙРАМ ҲАЗИЛЛАРИ
Музкашунос Тўхтасин ҒАФУРБЕКОВ

УЧРАШУВЛАР:











1980 yillar “Musiqa tarixi va tanqidi” kafedrasi a`zolari bilan

2020 yillar





Nasser Sahim Al Jassim (Qatar) himoyasidan keyin. 2023 yil



III BOB
TALABALAR – USTOZGA
III ГЛАВА
СТУДЕНТЫ – УЧИТЕЛЮ



Behzodbek Tursunboyev

O‘zbekiston davlat konservatoriyasi

“Kompozitorlik va cholg‘ulashtirish” kafedrasi

2-kurs magistranti, kompozitor

***Ilmiy rahbar**: professor T.G‘ofurbekov*

O‘ZBEK BASTAKORLIK IJODIYOTI: TURSUNBOY JO‘RAYEV (1952)

Zamonaviy o‘zbek musiqashunosligida bastakorlik ijodiyoti muhim mavzulardan biridir. Bu borada Ilyos Akbarov, Is’hoq Rajabiy, Ravshan Yunusov, Oqilxon Ibrohimov, Otanazar Matyoqubov kabilarning ilmiy tadqiqot ishlarini e’tirof etish lozim.

Shu o‘rinda, musiqashunoslik ilmida aynan bastakorlik ijodiyoti masalalari (tarixi, tahlili, taqdiri)ga bag’ishlagan zabardast musiqashunos olim, O‘zbekistonda xizmat ko’rsatgan san’at arbobi, san’atshunoslik fanlari doktori, O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Musiqa tarixi va tanqidi” va “O‘zbek musiqasi tarixi” kafedralari professori, yirik ensiklopedik alloma, piri-ustoz To’xtasin Botirovich G’ofurbekovning bu sohadagi ilmiy-tadqiqot ishlari alohida ahamiyat kasb etadi.

Ushbu yilda musiqashunos, ustozimiz To’xtasin Botirovich G’ofurbekov tavalludining 85 yilligi arafasida turgan ekanmiz, ustozning bu sohadagi ilmiy ishlarining mantiqiy davomi sifatida bastakor Tursunboy Jo’rayevning faoliyatiga razm solishni joiz deb topdik.

Ma’lumki, XX asr o‘zbek bastakorlik ijodiyotiga nazar tashlar ekanmiz, bu davr xususida fikr yuritish uchun quyidagi ijodkorlarni nomlarini zikr etish darkor. Avvalambor bastakorlik ijodiyotida Hoji Abdulaziz Abdurasulov, Hamza Hakimzoda Niyoziy, To‘xtasin Jalilov, Yunus Rajabiy, Matniyoz Xarratov, Komiljon Otaniyozov, Matniyoz Niyozov, Komiljon Jabborov, Fahriddin Sodiqov, Imomjon Ikromov, Nabijon Xasanov, Saidjon Kalonov, Muhammadjon Mirzayev, G‘anijon Toshmatov, Fattohxon Mamadaliev, O‘lmas Rasulov, Abduhoshim Ismoilov, Ahmadjon Dadayev kabi boshqa bastakorlar o‘zbek milliy musiqa san’atimiz sahifalarida o‘chmas iz qoldirdi. Ular yaratgan qo‘shiq, ashula, yalla,

cholg‘u asarlari, musiqiy-sahnaviy janrlar (musiqali drama, musiqali komediya, opera, balet va hk.)ga qadar kabi musiqiy janrlarda barakali ijod qilishdi. Ularning musiqiy merosi hali ko‘p asrlar davomida milliy musiqa ihlosmandlariga ma’naviy ozuqa bo‘lib xizmat qiladi.

Yuqoridagi darg‘a-san’atkorlar qatorida bugungi kunda ham bastakorlikda ham cholg‘u ijrochiligida ham milliy musiqa san’atimiz namunalari shu bilan birga mualliflik asarlarining betakror ijrolari bilan bahramand qilib kelayotgan ijodkor O‘zbekiston kompozitorlari va bastakorlari uyushmasi a’zosi, yetuk sozanda (g‘ijjak, dutor, tor, qashqar dutori, skripka, soz), xonanda va bastakor, O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi Tursunboy Jo‘rayevning faoliyatini alohida ta’kidlash lozim.

Bugungi kunda globalashshuv zamonida, milliy o‘zlikni anglash, asriy an’analarni, musiqiy-meros namunalarini yosh avlodga bezavol yetkazish musiqa san’ati ahlining muhim vazifalaridan biridir. Shu o‘rinda bastakor Tursunboy Jo‘rayevning bu boradagi ijodiy-ijrochilik faoliyati ana shu masalalar yuzasidan munosib yechim sifatida xizmat qiladi. Bastakorning hayot chiziqlariga razm tashlaydigan bo‘lsak, 1952-yilning 17-may sanasida Qirg‘iziston Respublikasining O‘sh shahrida san’at arbobi Jo‘raboyhoji Yo‘ldashev va Qirg‘izistonda xizmat ko‘rsatgan artist Risolatxon Urunova oilasida dunyoga keldi. [1, 126s.]

Bastakor T.Jo‘rayevning katta san’at yo‘liga kirib kelishi borasidagi xotiralaridan birida shunday deydi: “Bizni katta san’atga Alloh rahmat qilsin otamiz Jo‘raboy Yo‘ldoshev, G‘anijon aka Toshmatov shu ustozlarimiz olib kelganlar”- deb xotirlaydi. U 1960-yilda O‘sh shahridagi bolalar musiqa maktabining skripka sinfida o‘qidi. 1967-yildan musiqa bilim yurtida g‘ijjak cholg‘u sozi bo‘yicha tahsil olgan. 1971-yil Konservatoriyani muvaffaqiyatli tamomlagan. Uning mehnat faoliyati 1968-yilda Qirg‘iziston Respublikasi O‘sh shahridagi Zahiriddin Muhammad Bobur nomidagi akademik musiqali drama teatrida sozanda sifatida faoliyatini boshlagan. 1976-yilda Yunus Rajabiy nomidagi maqom ansambliga sozanda sifatida qabul qilingan. Bastakor 1989-yilda O‘zbekiston kompozitorlar va bastakorlar uyushmasiga qabul qilinadi.

T.Jo‘rayevning ijodiy merosida 100 dan ortiq rango-rang dilrabo qo‘shiqlar, kuy va yallalarni tashkil etadi. Ijodkor o‘zbek qo‘shiqchilik va ijrochilik san’ati rivojiga salmoqli hissa qo‘shib kelayotgan zamondosh san’atkorlarimizdan biridir.

Bastakorning “Ayyomingiz muborak”,“Go‘zal muhabbat”, “Vatandir bu”, “O‘zbek tilim”,“Ming chinor”,“Salom Navro‘z”, “Istiqlol”,“Qalbimdasan”, “Zeboni ko‘ring”, “Himmat bo‘lmasa”, “Bu bog‘dan yor o‘tdimu?” kabi qo‘shiq-ashulalari, “Chorvador”, “Muhabbat kuyida”, “Mahliyolik”, “Yuzda xoling”,“Hijron sog‘inchi”, “Seni izlab”,“Yigitlig‘da”, “Muxtasar”, “Yor visoli”, “Qadrini bilgin”, “Intizorman yo‘lingga”, “Shirin umidlar nolasi”, “Sabo bilan”,

“Hayol”, “Otani e’zozlagin”, “Go‘zal”, “Qaydasan”, “Go‘zal oqshom”,“Sening hayoling”, “Yuzing charosga o‘xshar” kabi soatlab yangraydigan cholg‘u kuylari magnit lentalarida yozilgan yozuvlar O‘zbekiston radio uyining “Oltin fondi”dan munosib o‘rin egallagan.

Uning qo‘shiq-ashulalarini O‘zbekiston xalq artistlari Matluba Dadaboyeva (“O‘zbekistonim desam” Habibiy she’ri, “Gulzorga kirdim”, Shukrullo she’ri), Zamira Suyunova (“Chamanzor diyorim”, Mahbuba Rahim qizi she’ri), Xuriyat Isroilova (“Kechirmas” Haydar Yahyo she’ri, “Gulzorga kirdim” Shukurullo she’ri), Mahmud Yo‘ldoshev (“Muhabbat kuyida” O’tkir Rashid she’ri), Komuna Ismoilova (“Ayyomingiz muborak” Habibiy she’ri), Orif Alimaxsumov (“Sharafli shaningga” Turob To’la she’ri), Xadya Yusupova (“Ayrilmag’ay” Bobur g’azali), Tavakkal Qodirov (“Zeboni ko‘ring” Jumaniyoz Jabborov she’ri), Tolibjon Badinov (“Cho’pon bo’l” Berdimurat g’azali), Ochilxon Otaxonov (“Ey ko‘zi shahlo” Habibiy she’ri), Rasuljon Urayimjonov (“Ko‘rishgandan beri” Nasimiy g’azali), Kamoliddin Rahimov (“Va’da berib” Habib Sa’dulla she’ri), Komiljon Baratov (“O‘tar ketar” O‘tkir Rashid she’ri), Oysara Imomova (“Qo’l uzatsam” Qadam Saidmurotov she’ri, “Istadim” Abdunabi Nabiyev she’ri), Samida Xolmetova (“Alla” Tursunboy Jo‘rayev she’ri va musiqasi), Maryam Sattorova (xalq termalaridan “Fig’onim mani”), Abdulla Qurbonov (“Zebo ekan yuzlari” Chustiy g’azali)v a Yunus Rajabiy nomidagi maqom ansambli xonandalari mahorat bilan ijro qilgan. Qo‘shiq janrida ijod qilish qatorida, T.Jo‘rayev teleradiokompaniya qoshidagi “Tanovar” raqs ansambli uchun ham qator raqs kuylari va syuitalar, o‘zbek xalq cholg‘ulari uchun ham bir necha kuylar yaratdi.

Bastakor nafaqat sozanda balki, xonanda sifatida mualliflik qo‘shiqlarining mohir ijrochisidir. Jo‘rayevlar sulolasi vakili sifatida milliy musiqa madaniyatinimizning nodir namunalarini, o‘zbek kuy-qo‘shiq va ashulalari, o‘zbek bastakorlik ijodiyotining betakror musiqiy asarlarni jonbozlik bilan targ‘ib qilib kelmoqda.

Ijodkorning kasbiy sifatlari xususida to‘xtalishni lozim topdik.

-Mohir sozanda (g‘ijjak, dutor, tor, qashqar dutori, skripka, soz);

- Andijon g‘ijjak ijrochilik maktabi vakili;

-Bastakor;

- Xonanda;

- Ustoz;

- Targ‘ibotchi

- Jo‘rayevlar sulolasi vakili sifatida namoyon bo‘ladi. U ko‘plab shogirdlarning mehribon va talabchan ustozidir.

Bastakorning ijrochilik faoliyatiga yuzlanadigan bo‘lsak, u Andijon g‘ijjak ijrochilik maktabi vakilidir. Mazkur ijrochilik maktabi o‘ziga xosligi, cholg‘uning

noodatiy ijro yo‘llari bilan ajralib turadi. Tursunboy Jo‘rayev mohir g‘ijjak ijrochisi sifatida mazkur ijrochilik maktabini bugungi kunimizga qadar asliy ijro yo‘llarini saqlab, sayqallab, tag‘rib qilib kelayotgan sozandadir. Uning ijrosida “Sarahbori dugoh” taronalari va talqinlari, “Chormaqom” kuylari, “Mushkilot” yo‘llari va xalqimizning sevimli qo‘shiqlari, kuylari nafaqat respublikamizda, balki Fransiya, Angliya, Turkiya va boshqa Yevropa mamlakatlarida muvaffaqiyatli ijro etilgan.

O‘zbek bastakorlik ijodiyotiga nazar tashlar ekanmiz, ko‘pchilik bastakorlar sozandalardan yetishib chiqqanligini guvohi bo‘lamiz. Misol tariqasida Abu Nasr Farobiy g‘ijjak cholg‘usini ixtiro etganligi va bu cholg‘uda o‘zi ham mukkamal chala olganligi borasida tarixiy manbalarda qayt etilgan. O‘rta asr musiqa san’ati risolalarida keltirilishicha, “g‘ijjak” (“g‘ipchak” nomi bilan) Farobiy tomonidan yaratilganligi bayon etiladi. Ibn Sino dastlab 2 torni kvarta intervaliga sozlagan, Qulmuhammad Udiy esa g‘ijjakka 3-torni qo‘shgan. Bu davrgacha ikki simli g‘ijjakda ipakdan eshilgan yoki simli aks-sado beruvchi torlar soni 8-11 tagacha bo‘lganligi qayd etiladi. [2, 20s.]

So‘z mulkining sultoni Alisher Navoiyning “Majolis un-nafois” asarida keltirishicha: “g‘ijjakni chala bilish barcha saroy sozandalari uchun shart bo‘lgan. O‘rta asrda Alijon G‘ijjakiy, Xoja O‘zbek G‘ijjakiy kabi sozandalar mashhur bo‘lgan”. Bunga sabab ushbu sozning inson ovoziga yaqinligi, nozik va dardli tovushi, qochirimlarga boy, xonaqoiy ijro uslubi tufayli milliy mumtoz musiqa ansambllarida asosiy o‘rin tutadi.

Yurtimizda g‘ijjak ijrochiligining o‘ziga xos uslublari, asosan Andijon, Buxoro va Xorazm an’anaviy maktablari orqali namoyon bo‘lgan. [3, 27s.] Andijon g‘ijjak ijrochilik maktabi - Farg‘ona vodiysi hofizlik san’ati hamda surnay ijrochilik an’analari ta’sirida shakllangan. Ushbu maktabga xos ijro xususiyatlar quyidagilardan iborat:

- *kuy tuzilmalarini uzmasdan chalish yo‘llari;*
- *surnayga xos qochirimlar singdirilganligi;*
- *yovvoyi ijro etish yo‘llari bilan ajralib turadi.*

Bu xususiyatlar boshqa ijro maktablarda uchramaydi. Shunisi bilan ham Andijon g‘ijjak ijrochilik maktabi o‘z mavqei va o‘rnini saqlab kelmoqda. Ushbu maktab asoschisi bastakor, hofiz, sozanda (g‘ijjak, tanbur, dutor) – To‘xtasin Jalilovdir. Bastakor kasbiga erishish uchun birinchi navbatda Alloh tomonidan in’om etilgan serqirra iste’dod bo‘lishi, ma’lum musiqiy saboqlardan xabardor bo‘lishi, milliy va zamonaviy musiqiy meros namunalarni bilishi, musiqiy-ifodaviy vositalarni qo‘llay olishi, musiqa asarini shakl tuzilishi borasida fikr yurita oladigan, mohir sozanda, o‘z cholg‘usini mukammal egallagan ijrochi bastakor bo‘lishi mumkin bo‘ladi.

Bastakor bugungi kunda Andijon g’ijjak ijrochilik maktabining yirik vakillaridan biridir. Ustoz-san’atkor atoqli bastakor, sozanda, O‘zbekiston xalq artisti, To‘xtasin Jalilovning bastakorlik, sozandalik an’analarini “Ustoz-shogird” ijodiy maktabi orqali davom ettirib, shogirdlariga o‘rgatib kelmoqda. Muhammadjon To’xtasinov, Ahmadjon Dadayev, Xotamjon Sherqo’ziyev, Dilshodbek Jo’rayev, Dilmurod Jo’rayev, No’monjon Nosirov, Tohirjon Shukurov, Qayumjon Usmonov, Bahromjon Usmonov, Ozoda Nazarova, Ozoda Madrahimovalar ustozning shogirdlaridir. Ular bugungi kunda ustoz-san’atkorning ijrochilik, ijodchilik an’analarini muvaffaqiyatli davom ettirib kelmoqda.

Tursunboy Jo‘rayev O‘zbekiston televideniyasining maqom va an’anaviy musiqa san’atiga oid turli eshittirishlar, ko‘rsatuvlarda sozanda, tashkilotchi, targ‘ibotchi sifatida faol ishtirok etgan. Shuningdek, uning hayoti va ijodiy yo‘lidan hikoya qiluvchi “Bastakor ilhomi” ko‘rsatuvi sur’atga oligan.

Bastakor Tursunboy Jo‘rayevning ijodiy-ijrochilik faoliyati Respublikamiz hukumati tomonidan “O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi” unvoni, “Madaniyat va san’at fidokori” ko‘krak nishoni va bir qator hukumat fahriy yorlig‘i va tashakkurnomalarini bilan taqdirlangan. Bugungi kunda bastakor Tursunboy Jo‘rayevning ijodiy-ijrochilik faoliyatini to’la-to’kis tahlil va tadqiq etish maqsadga muvofiqdir.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. А.Жабборов. Ўзбекистон композиторлари, бастакорлари ва мусиқашунослари. (Маълумотнома). Тўлдирилган 2-нашр, -Тошкент:.2018 й.
2. Т.Ғофурбеков. Бастакорлик ижодиёти: тарихи, таҳлили, тақдири. (Монография).“Muharrir nashriyoti”, -Тошкент:.2019 й.
3. S.Begmatov. Bastakorlar ijodi. (o’quv qo’llanma). “NISO POLIGRAF”,-Toshkent:.2017y.
4. Bastakor Tursunboy Jo’rayev bilan suhbat. 2023-yil, 23-iyul.



Хабиба Гаибова

Лауреат республиканского и международных конкурсов, магистрант 1 курса («Специальное фортепиано») Государственной консерватории Узбекистана

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО С. В. РАХМАНИНОВА В РУСЛЕ СТИЛЕВЫХ НАПРАВЛЕНИЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Панорама фортепианной музыки первой половины XX века несомненно разнообразна и вписывается в общую картину исторического развития всего музыкального искусства, характеризующегося органичным сплетением и сосуществованием в одновременности различных стилей. Так как многие стили зародились в последнем десятилетии XIX века, в интересах логичной периодизации музыкальной истории, мы начнем примерно с 90-х годов XIX века.

Рост основных стилистических тенденций на рубеже XIX-XX веков на Западе характеризуется импрессионизмом и экспрессионизмом. Общей основой обеих тенденций следует, без сомнения, полагать романтические стили XIX века (Лист, Вагнер); импрессионизм многим обязан музыке русского «кучкизма» (Мусоргский, Римский-Корсаков). При этом, в фортепианной музыке данного периода мы наблюдаем также и дальнейшее развитие романтического стиля. Это Регер, Альбенис, Скрябин в его тесной связи с шопеновским и листовским наследием (Фортепианный концерт, 1987, Соната №3, 1898) и конечно Рахманинов, следующий традициям Чайковского (Первый фортепианный концерт, 1891). Также развиваются тенденции иллюзорно-педальных манер, на Западе у Дебюсси и Равеля, а в русской фортепианной музыке Скрябин искусно использует принципы звуковой иллюзии и фонизма. Четвертая и Пятая сонаты композитора являются великолепными образцами позднеромантического, иллюзорно-педального письма.

К концу первого десятилетия XX века Шёнберг на Западе входит в период «свободной атональности». Барток вместе с Дебюсси, Равелем, Энеску, Фалья и Гранадосом проявляют интерес к фольклору. Самобытный композитор-новатор XX века – И. Стравинский – в своих балетах «Весна священная», «Жар птица» (существует обработка для фортепиано), «Петрушка» (существует обработка для фортепиано) ярко проявляет свою индивидульность. Важнейшая роль в его сочинениях отводится ритму с

характерной акцентностью, нерегулярностью метро-ритмического начала и временно-акцентным варьированием коротких мотивов (попевок).

Во втором десятилетии XX века романтические, иллюзорно-педальные тенденции проявляются у Дебюсси и Равеля, у позднего Скрябина (Шестая - Десятая сонаты, 1911-1913). Рахманинов сочиняет свой Третий фортепианный концерт (1910).

Свой творческий путь начинает Прокофьев, сочиняющий в так называемом ударном неоклассическом стиле. Его музыка противостоит идеям позднего романтизма и импрессионизма. Единомышленник Прокофьева на Западе – Б. Барток, в творчестве которого много ярких примеров «ударного фортепиано» (Allegro barbaro и другие).

В фортепианной музыке XX века особое место обретает иллюзорно-педальное, красочно-колористическое письмо, с другой стороны, не меньшее место занимает реально-беспедальный, неоклассический стиль. Ритм обретает приоритетное значение. Полифоническое мышление становится ведущим для большинства композиторов XX века.

Последнее десятилетие XIX века-первая половина XX века – эпоха так называемого «модернизма», «модернизм» – термин условный и даже спорный, он дает лишь обобщенное понятие. Как известно, XX век представляет собой интересное явление искусства, которое изобилует различными направлениями, остро противопоставляет, смешивает друг с другом совершенно различные стили и традиции. Наиболее крупные из них – импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм и неофольклоризм и другие. Композиторы-модернисты считали, что искусство прошлого полностью исчерпало себя, и, отрицая все устои прошлого, пытались создавать принципиально новые произведения искусства.

С. В. Рахманинов – великий пианист-композитор наряду с А. Скрябиным, Н. Метнером, является по существу, одним из самых последних и самых ярких представителей позднего русского романтизма. Композитор высоко ценил идеи романтизма и следовал им, но на самом деле его творчества коснулись многие стили, которые бытовали в пору его деятельности.

Композиторское творчество С. Рахманинова начало активно развиваться уже на рубеже XIX-XX веков. Его композиторское наследие можно разделить на ранний, средний и, наиболее значимый, поздний периоды. При этом, у него «одна пьеса словно становится эпиграфом к другой, перекидываются арки из конца в конец творческой жизни. Романс для шести рук (1891) повторился в Adagio sostenuto Второго фортепианного концерта, Прелюдия до-диез минор эпиграфически расположилась над Вторым и

Третьим концертами (давно замечено, что в созидании их музыкального материала участвуют обе темы Прелюдии); си-минорный Музыкальный момент отозвался в высоком погребальном слове Рахманинова-композитора (Прелюдия си минор, Этюд-картина, ор. 39, № 7); Прелюдия ля минор напророчила Рапсодию на тему Паганини, словно бы вовсе не предсказуемую в 1910 году, за далекими историческими перевалами таящуюся!» [1; 77]

«Образ фортепиано, созданный Рахманиновым, звучащий образ инструмента у него есть воплощенное переживание широты и благодати земных стихий, материального бытия. Фактурные, динамические, регистровые, педальные решения композитора служат передаче цельного, сплошного, наполненного как свойств и как воплощений бытия». [3; 104-105]

Фортепианным сочинениям Рахманинова характерно басовое наполнение фактуры. Именно басы играют важную роль; они как колонны, на которых держится мелодия и гармония. Можно вспомнить начало Второго фортепианного концерта, где вначале аккорды наполнены остинатным басом-фа, а после смены фактуры (с 9-го такта) все басы отмечены акцентом, что подразумевает главенство басовой линии на фоне гармонического заполнения в партии фортепиано и мелодии в оркестровой партии.

В композиторском творчестве Рахманинова ярким образом также раскрылся образ колокольности. Этим он привнёс русский национальный колорит в свои произведения. В фортепианной музыке колокольность даже ассоциируется с творчеством композитора, хотя он не первый, кто обратился к имитации подобного образа средствами фортепиано. Как известно, его предшественниками были Бородин и Мусоргский.

Говоря о фортепианном наследии Рахманинова нельзя не упомянуть о значимости минора в его творчестве, о богатстве минорной гармонии, о чем свидетельствует существующий в композиторской практике «рахманиновский аккорд» (уменьшенный терцквартаккорд с квартой, разрешающийся прямо в тонику). «В пяти минорных сочинениях для фортепиано с оркестром, обеих минорных фортепианных сонатах или, скажем, восьми минорных пьесах из девяти Этюдов-картин, ор. 39, дан широчайший диапазон минорных красок бытия, минорных оттенков жизнечувствия, открыты для музыки «сцены жизни», ранее не ведомые и такие, что не открылись бы, полагаю, не будь русской культуры на рубеже веков и не будь Рахманинова». [3; 78]

В произведениях композитора синтезируются различные стили. Он расширяет рамки романтизма, обогащая и усложняя его. Особое место в творчестве Рахманинова занимает известный григорианский распев «Dies

Irae». Не сама тема в подлинном виде, но звуковые аллюзии, намеки встречаются уже в ранних опусах – в Прелюдии до-диез минор, ор. 3, также в первой части Симфонии №1 и в симфонической поэме «Остров мертвых». Ярко таинственная, тревожная, порой переплетенная с потусторонним миром, с мефистофелевской силой, эта знаменная секвенция проявляется в сочинениях зрелого периода творчества в «Рапсодии на тему Паганини», в финале «Симфонических танцев», в финале Симфонии №3, в четвертой вариации фортепианного цикла «Вариации на тему Корелли» и Четвертом фортепианном концерте (третья редакция). В творчестве композитора по-разному обыгрывается тема «Dies Irae», при этом она всегда выступает как вечный символ смерти.

Композиторскому творчеству Рахманинова посвящено немало работ, однако, особый интерес у автора данной статьи вызывают следующие: «Рахманинов и джаз» Ю. В. Васильева, «Символика в поздних сочинениях Рахманинова» А. В. Ляховича. В последнее время музыковеды уделяют внимание вопросу о влиянии традиций восточной музыки на творчество С. Рахманинова. Среди них, один из видных представителей узбекского музыковедения – Тохтасин Ботырович Гафурбеков обращает свое пристальное внимание на данную тему.

В сборнике «Музыка – моя вселенная», посвященном 75-летию со дня рождения Т. Б. Гафурбекова, представлены его исследования, имеющие огромную ценность для музыковедов всех специализаций: историков музыки, теоретиков, фольклористов, востоковедов, музыкальных критиков и журналистов, лекторов и просветителей. Среди множества интересных научных статей и очерков, особенно выделяется его статья «Рахманинов и Восток», в которой автор подробно и методично дает описание основных показателей влияния восточного музыкального мышления на формирование оригинального композиторского письма Рахманинова.

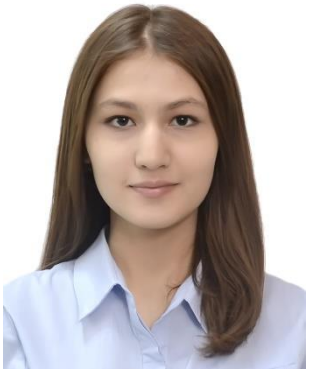
В данной работе Тохтасин Ботирович пишет о том, что во все концертах Рахманинова, а также в прелюдиях, в «Этюдах-картинах», в «Музыкальных моментах», в некоторых романсах и хоровых сочинениях и даже в некоторых сценах из опер ощущается влияние восточных средств музыкальной выразительности. При этом, по мнению автора напрямую связь с восточной музыкой может указывать название произведения, связь может проявляться в жанровом, формообразующем и стилевом планах. А также использование Рахманиновым повторяющихся ритмических формул (напоминающих усуль), певучесть, вокальность и богатая орнаментация – отличительные свойства восточной музыки. [2; 19]

В данном утверждении все характеристики оригинального стиля Рахманинова достаточно оправданы и обоснованы. Это дает осознание того, что композиторское творчество великого пианиста-композитора столь богато и обширно и поэтому не изучено в полной мере. Его музыке присуща масштабность форм, виртуозность, мощь, динамическое и тембральное богатство звучания. Зачастую он использует сложную многоголосную, полифоническую фактуру, в которой, при этом, четко дифференцируются звуковые пласты. В фортепианной музыке зачастую – это гулкие, бархатные басы на фоне которых звучит красивейшая мелодия, богато разукрашенная гармоническим заполнением и подголосками. Виртуозная техника – дар, данный самому Рахманинову, у которого не было никаких технических проблем, поэтому для него техника лишь средство для раскрытия художественного образа произведения.

С. В. Рахманинов по праву считается лучшим пианистом мира, а рахманиновский пианизм, как наследие, актуален по сей день. Музыка одного из поистине великих композиторов горячо любима исполнителями и звучит по всему миру.

Использованная литература

1. Келдыш. Ю. В. Рахманинов и его время. -СПб:. Советский композитор, 1990. С. 77-105
2. Гафурбеков Т. Б. Музыка - моя вселенная. -Т:. Навруз, 2015. С. 17-28
3. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. -СПб:. Советский композитор, 1976. - Ч.2. - С. 288
4. Гаибова Х. С. С. В. Рахманинов - Вопросы интерпретации «музыкальных моментов» соч. 16. Рахманиновская весна: материалы науч. конф. / Ред.-сост. С. А. Гафурова. -Т., 2023. - С. 18-23
5. Хамзина З. Музыка – моя Вселенная. Электронный ресурс. URL: https://www.kultura.uz/view_6_r_6315.html (Дата обращения 19.02.2024)



Мадина Абдуалимова

Студенка 2-курса («Музыковедение»)

Государственной консерватории Узбекистана

ТОХТАСЫН БАТЫРОВИЧ ГАФУРБЕКОВ И СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

Тохтасын Гафурбеков, заслуженный деятель искусств Узбекистана, доктор искусствоведения, член правления Союза композиторов и бастакоров Узбекистана, ведущий специалист регионального музыкознания и музыкального образования, профессор кафедры «Истории музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана, обладатель ордена «Эл-юрт хурмати», медалей «Мустақиллик», «Ветеран труда» и многих других государственных наград. Является автором монографий, энциклопедических, исследовательских и просветительских статей, буклетов, аннотаций, а также, специальный редактор более 10 учебников и других изданий.

В редакционной беседе «Говорят музыканты Узбекистана: двадцать лет спустя…» в журнале «Музыкальная академия» 2004, № 1, Т.Гафурбеков совершенно справедливо указал на необходимость расширения узкого диапазона «профессиональных интересов исследователей», разрешая проблему времени продуктивной педагогической деятельностью. За прошедшие десятилетия успешно защитили докторские диссертации его ученики: Р.С.Абдуллаев, Х.Нурматов, Х.Хамидов, стали кандидатами наук - Э.Мамаджанова, С.Касымходжаева, Г.Турсунова, Р.Турсунова и другие, которые на данный момент, продолжают свою творческую деятельность, а также работают в Государственной Консерватории Узбекистана и передают те знания, которые им дал педагог.

Сам Учёный совершенствовался в Московской и Ленинградской консерваториях, выступал на Международных (София, Калькутта, Омман, Токио, Париж) и Всесоюзных Форумах (Москва, Алматы, Руза, Репино). Являясь одним из авторов журнала «Музыкальная академия», он участвовал в «Редакционных беседах», «Круглых столах», публиковал проблемные статьи, среди которых: «Пора интенсивного возмужания»:

«СМ»,1981, No7; «Узбекская музыка: свершения и перспективы»: «СМ», 1982, No 12. Всё это способствовало расширению горизонтов научных знаний учёного. Появились первые в Узбекистане музыкальные словари И.Акбарова, А.Нечаева, Б.Шамахмудовой. Он активно участвовал в создании многотомной Национальной Энциклопедии Узбекистана.

Т.Гафурбеков оказывает огромное влияние на воспитание молодого поколения музыкантов. Его считают творцом новаторских методов. Он умеет пробудить интерес у студента, помогая проявить их творческую инициативу, запрещая им пересказывать на семинарах то, что написано в учебниках. У него очень интересная методика преподавания. Он даёт тезисно сжатый сухой материал, то есть, безо всякой лишней информации, только сухие факты и чёткое изложение истины. Профессор всегда старается, чтобы его ученики умели высказать своё сугубо личное мнение. Во время обучения педагог даёт очень интересные домашние задания. Условно говоря, его задание – это «иди туда, не зная куда, принеси то, не зная, что, но, чтобы ему понравилось.» В основном, он пытается обратить внимание студента на музыкальные произведения.

Т. Гафурбеков дает шанс студентам анализировать не только музыкальные произведения, но, а также изучить исторические события. Используемый Т. Гафурбековым в процессе обучения метод, позволяет добиться высокого качества усвоения знаний. Т. Гафурбеков любит повторять извечно актуальную сентенцию: «Студент не сосуд, который надо наполнить знаниями, а факел, который надлежит зажечь педагогу». И на протяжении всех лет своей педагогической деятельности он проявляет редкостный педагогический дар зажигать факел мысли и интереса к знаниям у молодёжи.

Огромное внимание уделяет Т.Гафурбеков самостоятельной познавательной деятельности студентов, требуя от них в изучении музыкально-исторических дисциплин глубокого и пристального изучения музыки, нотных партитур, аудио, видеозаписей, постижения слухом тех произведений, о которых студенты читают в учебниках. «Аспект заключается в умении слушать музыку и мыслить. Самое важное, это когда музыковед проявляет все эти качества на практике, когда он выходит, скажем, на сцену и делает вступительное слово перед концертом, когда пишет рецензии в газеты или делает радиопередачи, наш инструмент – слово. А слово само по себе не может существовать в отрыве от мысли», - считает Тохтасын Гафурбеков.

Иногда, когда студенты говорили, что нотных партитур не было в библиотеке, он всегда говорил: «Они есть. Зайдите в библиотеку, и, если

нужно будет, заберите эти ноты незаметно, как я сделал это в своей молодости». Он на каждом уроке рассказывал, что, когда был молодым, искал ноты новой симфонии Д.Шостаковича. Находясь в Москве, Гафурбеков, всё-таки нашел партитуру, но ему не хотели отдавать, говоря, что остался лишь один экземпляр. Т.Гафурбеков отличался своей целеустремленностью и настойчивостью. Профессор нашёл в архиве эту партитуру в большом количестве, и забрал ноты. Именно, благодаря его расчётливости данное произведение с большим успехом поставили в Узбекистане.

С глубокой благодарностью Тохтасын Гафурбеков вспоминает своего педагога по музыкальному училищу Е.А. Финченко. «Это был музыковед с универсальным диапазоном знаний, который умел преподнести учащимся едва ли не каждого композитора, как своего самого любимого автора. Его принципиальность, высокие требования и профессионализм всегда служили для меня примером.» - сказал Т.Б.Гафурбеков, в одном из интервью. «А годы обучения в консерватории были просто незабываемыми. Практически ежедневно доводилось наблюдать, как выдающиеся музыканты передавали свой опыт и мастерство талантливой молодежи. Назову лишь некоторых из них: М. Ашрафи, Х. Рахимов, Я.Б. Пеккер, Ю.Г. Кон, Н.Ф. Орлов, К.М. Успенская, позже А.Н. Дмитриев и другие. Они оказывали огромное влияние на студентов не только в творческом плане, но и воспитывали, постоянно поддерживали, помогали ценными советами. Я счастлив, что судьба подарила мне общение с этими людьми.»

Тохтасын Гафурбекова однажды спросили. Считает ли он себя счастливым человеком, на что он ответил: «Счастливый человек это тот, кто нашел свое счастье, и мне в жизни очень повезло: семья, работа, коллеги, друзья, ученики… Неважно в чем заключается счастье, главное то, что оно у меня есть. В моих набросках «Пегасовы опусы» есть такие строки:

Трудно стать человеком,
Сложно жить человеком,
Мало жить человеком,
Нужно умереть человеком.»

Использованная литература

1. Гафурбеков Т. Мусика – менинг борлигим – 75 – Музыка – моя вселенная. Navro`z. -Тошкент: 2015. 175с.
2. Говорят музыканты Узбекистана: двадцать лет спустя…//Музыкальная академия, 2004, №1 – 4, с.42.

3. Недлина В. Мастер-класс Тухтасина Гафурбекова в Алматы//Новая музыкальная газета, -Алматы: 2005, № 1 – 4, с.43.
4. Недлина В. Книга о выдающемся музыковеде// Новая музыкальная газета, -Алматы: 2005, № 1 – 4, с.42.
5. Жаббаров А. Ў`збекистон бастакорлари ва мусиқашунослари. Янги аср авлоди. -Тошкент: 2004. – 470 бет
6. Седых Т. Тухтасинбек Гафурбеков: пора мудрости// Мусика – менинг борлигим – 75. Navro`z. -Тошкент: 2015. 139-145с.
7. Седых Т. Корифей музыковедения// Звезда Востока. Литературно-художественный журнал. -Ташкент: 2019. – 87-88с.



Aziza Yuldasheva

O‘zbekiston davlat konservatoriyasi

“Musiqashunoslik” yo‘nalishi 1 kurs talabasi

Ilmiy rahbar: *S.B.Kasimxodjaeva*

SAN’ATSHUNOSLIK FANLAR DOKTORI-TO‘XTASIN BOTIROVICH G‘OFURBEKOVNING IJODIY FAOLIYATI”

Biz o‘quvchi yoshlar uchun ustozlarning sabog‘i nihoyatda ahamiyatlidir. Ayniqsa kutubxonalarda bilim manbai bo‘lib xizmat qiladigan darslik va o‘quv qo‘llanmalarning mualliflari bilan bevosita muloqotda bo‘lish quvonarli holdir. Maktabda o‘qib yurgan paytlarimda O‘zbek musiqasi fanidan T. B. G‘ofurbekovning kitoblariga nihoyatda ko‘p marotaba murojaat etganman.

Konservatoriyaga kelib shu ustozning o‘zlarini ko‘rib, ulardan saboq olish, menda musiqashunos bo‘lishga bo‘lgan ishtiyoqimni bir necha bor oshirib yubordi. Shundan keyin men, ustoz T. B. G‘ofurbekovning ijodiy faoliyati bilan qiziqib ko‘rdim. Menga ma’lum bo‘lishicha ustoz:

O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi, san’atshunoslik fanlari doktori, professor, To‘xtasin Botirovich G‘ofurbekov o‘zbek (folklor, og‘zaki an’anadagi kasbiy musiqa, bastakorlik va kompozitorlik ijodiyoti, maxsus pedagogika, ilmiy tahrir), Sharq (monodiya, polimonodiya, Sharq mavzulari – jahon kompozitorlik ijodiyotida), Sharqiy Yevropa (S. Raxmaninov, D. Shostakovich, A. Xachaturiyan) va G‘arbiy Yevropa (V. A. Motsart, L. V. Betxoven, K. Shimanovskiy, V. Lyutaslavskiy) musiqaning dolzarb muammolarini izchil tadqiq etgan ekanlar. Ularning ilmiy ishlari Rossiya, Ruminiya, Bolgariya, Turkiya, Germaniya, Yaponiya, Iorlandiyada nashr yuzini ko‘rgan. T. B. G‘ofurbekov Yevropa, Rossiya, Markaziy Osiyo davlatlarida ma’ruzalar qilib, Moskva, Dushanbe, Ashxabod, Bishkek, Minsk, Qozon, Ufa olimlari dissertasiyalariga opponentlik qilgan. T. B. G‘ofurbekov 40 ga yaqin musiqashunos, 4 ta san’atshunoslik fanlar nomzodi va 2 ta fan doktorlarini yetishtirdi. Ularning shogirdlari Markaziy Osiyoda, balki uzoq xorijiy ellarda ham faoliyat ko‘rsatishmoqda. Musiqashunos 4 ta monografiya, mahalliy va xorijiy qomuslarda 300 dan ziyod, O‘zbekiston matbuotida 200 ga yaqin maqola, O‘zTB va radiosida o‘nlab turkumlar muallifi ekan.

Olimning ko‘p yillik ilmiy faoliyati natijasida musiqashunoslikning qator yangi yo‘nalishlari yuzaga keldi. Xususan, “Amir Temur davri musiqasi va uning obrazi Yevropa opera ijodiyotida”, “Sharq-o‘zbek mavzulari-Yevropa kompozitorlari ijodida” (Rossiya, Italiya, Germaniya, Fransiya, Angliya, Polsha), “B.Asafev og‘zaki an’anadagi musiqa xususida”, “B.Asafev o‘zbek musiqasi haqida” kabi mavzular T.B.G‘ofurbekov tomonidan ilk marotaba o‘rganilganligi ma’lum bo‘ldi. Ular kiritgan – ***polimonodiya, sadoli qiyofa*** kabi atamalaridan Markaziy Osiyo va uzoq xorij tadqiqotchilari foydalanishmoqda. Musiqashunos o‘zining ilmiy-tadqiqot maktabini yaratib, nafaqat O‘zbekistonda balki, butun MDX va xorij mamlakatlarida ham tan olingan ekan.

Samarali ilmiy va jamoatchilik faoliyati uchun T.B.G‘ofurbekov “O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san’at arbobi” unvoni (1989), “Mustaqillik”nishoni (1992) va “El-yurt hurmati” ordeni (2014) bilan taqdirlangan. Shuningdek, olim ayrim Yevropa va Osiyo mamlakatlarining mukofotlariga sazovor bo‘lgan. Hozirgi kunga qadar O‘zbekiston davlat Konservatoriyasining “Musiqa tarixi va tanqidi” hamda “Musiqiy sharqshunoslik” kafedralari professori lavozimida faoliyat olib bormoqda.

Bastakorlik nazariyasiga katta hissa qo‘shgan. Maxsus darslik (masalan, “O‘zbek musiqasi tarixi”. Toshkent: 1981) o‘quv qo‘llanmalari, lug‘atlarni nashrga tayyorlagan. Bir necha xalqaro ilmiy anjuman qatnashchisi va tashkilotchilaridan. Tadqiqotlari Yevropa va Osiyo mamlakatlarida nashr etilgan.

Ular ko‘plab musiqa ilmiga doir kitoblar yozgan. Xususan bunga misol qilib, “Professional musiqa ijodining xalq musiqasidagi ildizlari”. Ushbu manba monografiya bo‘lib, 1984-yil Toshkentda nashr qilingan. O‘rta va oliy musiqa ta’lim muasasalarida darslik sifatidaqullaniladi . Har bir bobi alohida muammoga bag‘ishlangan bo‘lib quyidagilardan iborat:

I bob – O‘zbek xalq og‘zaki ijodi. Borbad yaratgan asarlarining nomlari keltirilgan. Jumladan: “Peshindan keyin”, “Hammasi yam-yashilda”, “Bir oy cho‘qqida” kabilar ko‘rsatilgan. Farobiy ijodida mashhur bo‘lgan: “Kitob-ul musiqiy al kabir”, “Kitob fi iqso al ulum”kabi risolalari haqida ham ma’lumotlar yoritilgan.

II bob – Folklor – polifoniyaning rivojlanishidagi asosiy omil. V.A.Uspenskiyning ijodiy yo‘li va o‘zbek xalq musiqasiga qiziqishi ulkan bo‘lganligi haqida yozilgan. “Chamanda gul”, “Voy dodey”, kabi musiqiy asarlarini, ushbu bobda uchratishimiz mumkin.

III bob – Simfonik va musiqali sahna asarlarining rivojlanishida folklorning o‘rni. Bu bobda esa G.Mushel, V.Uspenskiy, Kozlovskiy, M.Ashrafiy kabi kompozitorlar ijodida yaratilgan asarlari yozib o‘tilgan.

To‘xtasin G‘ofurbekovning yana bir boshqa kitoblariga keladigan bo‘lsak: “O‘zbek sovet musiqasida milliy monodiyaning ijodiy resurslari”ni keltirishimiz mumkin. Ushbu monografiya 1987-yil Toshkentda nashr qilingan. Musiqachilar, musiqa maktabi o‘qituvchi va o‘quvchilari uchun mo‘ljallangan. 70-80 yillarda O‘zbekistonda bastakorlar ijodi shakllanishida monodiyaning ta’siri yoritilgan. Monografiyaning, har bir bobi alohida muammoni yoritishga mo‘ljallangan:

I bob – Monodik ijodkorlik ta’limoti: genezis va evolyutsiya muammosini ochib beradi. Jumladan I bobda: “Siyovush” afsonasi, Borbad haqida afsonalar borligi yozib o‘tilgan. Borbadning ijodi Nizomiyning “Xusrav va Shirin” she’rida namoyon bo‘lgan. Borbadning qo‘shig‘i, “Siyovush” afsonasi asosida va afsonaning syujetini jamlagan holatida yozilgan. Ularga misol qilib: “Yongan xazina”, “Marvarid parda”, “Muborak kun”, “Siyovushning qasosi uchun ov” kabi qo‘shiqlar, “Siyovush” afsonasining asosida yozilganligiga guvoh bo‘lamiz. Rudakiyning she’riyati “Shashmaqom”ning “Rost” maqomida namoyon bo‘lgan. Bu va bunga o‘xshash misollar bilan, olim o‘z fikrini dalillagan.

II bob – O‘zbek monodiyasining ijodiy resurslarini yoritishga bag‘ishlangan. Ushbu bobda: 12 maqom tizimi haqida ma’lumotlar keltirilgan. Duvozdahmaqom tarkibidagi maqomlar, dastlab qanday ketma-ketligda bo‘lganligi jadvalda ko‘rsatilib o‘tilgan.

III bobda – Bastakorlar ijodini milliy monodiya yaratuvchilar sifatida taxlil etilgan. Bastakorlar tushunchasi mavzusi yoritilgan. Hamza Hakimzoda Niyoziy, Xoji Abdulaziz Abdurasul, To'xtasin Jalilov kabi bastakorlarning yaratgan asarlari keltirib o‘tilgan.

IV bob – O‘zbek kompozitorlari ijodidagi monodiyaga munosabat masalalari yoritilgan. Kompozitorlar tomonidan yaratilgan asarlarni tashkil qiladi. T.Sodiqov va N.Mironovning “Layli va Majnun” , V. Uspenskiy “Farhod va Shirin” , R. Glierning “Gulsara”, T. Jalilov va G. Sobitovning “Nurxon” asarlari keltirib o‘tilgan. M.Tojiyevning 3-simfoniyasida aynan maqomlardan keng foydalanilganligi haqida, ushbu bobda yoritilib o‘tilganligini ko‘rishimiz mumkin.

Mazkur kitob biz talabalar uchun bilim manbai bo‘lib xizmat qiladi. Jumladan, o‘zbek xalq musiqasi bilan kompozitorlarning ijodida uzviy birlik borligidan dalolat beradi.

To‘xtasin G‘ofurbekov ko‘plab darslik va o‘quv qo‘llanmalarining muallifidir. Ularning shu kabi kitoblaridan talabalar keng foydalanishadi.

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Тохтасын Гафурбеков // “Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества”. -Ташкент 1984.
2. Т. Гафурбеков // “Творческие ресурсы национальой монодии и их преломление в узбекской советской музыке”. -Ташкент 1987.



Madinaxon Djamiyatova
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“O‘zbek musiqasi tarixi” kafedrasi
IV bosqich talabasi
***Ilmiy rahbar**: s.f.n., dotsent SH.I.Ayxodjayeva*

KOMPOZITOR MUSTAFO BAFOYEV IJODIDA QO‘SHMA JANRLAR

Yaratgan asarlari O‘zbekiston musiqa san’ati olamida muhim voqelikka aylangan zabardast kompozitor Mustafo Bafoyev ko‘plab janrlarda ijod qiladi. Shu bois ham u har bir janrning o‘ziga xos xususiyatlari va imkoniyatlarini, qonun-qoidalarini yaxshi bilgan holda, uni ijodiy mahorati, tajribasi orqali his qila oladi. Shunga ko‘ra, muayyan janrlarni o‘zaro uyg‘unlikda qo‘llab, bir qator asarlar yozadi. Bu turdagi ijod mahsullarini biz shartli ravishda “qo‘shma janrli asarlar”, deb nomladik. Bu fikrga muallifning o‘zi ham qo‘shildi, va uning munosabati quyidagicha bo‘ldi: “Fikrni bayon qilishda bir janrga ikkinchi janrning albatta ta’siri bo‘ladi, va natijada aynan qo‘shma janrli asar paydo bo‘ladi”[76].

Yakka janrlardan qo‘shma janrlarning farqi nimada? Albatta, har bir janr mustaqil bo‘lib, o‘z xususiyatiga ega, uning belgilangan qonun-qoidalari, imkoniyatlari bor. Ammo shunday vaziyatlar ham bo‘ladiki, kompozitorlar asar yaratishida bir janrda mavjud imkoniyatlar kamlik qiladi. Ana shu vaqtda o‘ylangan janrga mos tarzda boshqa yangi bir janr imkoniyatlarining mushtarakligi asosida asar yaratiladi. Natijada ikki janr birikmasi asosida qo‘shma janrli musiqiy namuna vujudga keladi. O‘zbekiston kompozitorlik ijodiyotida bu turdagi asarlarni yaratgan bir qator mualliflarni aytish mumkin. Bular: Mutal (Mutavakkil) Burhonov – Hofiz g‘azaliga yakkaxon va simfonik orkestr uchun “Namedonam chi nom dorad” (“Ismingni bilmayman”) romans-poema (1979-yil), “Oq oltin” (I. Yusupov so‘ziga, 1975-yil) vals-qo‘shiq poema; Rumil Vildanov – “Войдите в мир” poema-kantata (1962-yil); Rustam Abdullayev – “Quyoshga ta’zim” (O‘. Umarbekov asari, A. Rahimov librettosi. 1985-yil) balet-oratoriya; Oydin Abdullayeva – “Vafo” (Ferudin Safarov librettosi, 2001-yil) opera-oratoriya; Anor (Anorqul) Nazarov – truba va simfonik orkestr uchun “Ona diyor” konsert-fantaziya (2005-yil). Ularning yaratgan musiqiy namunalari orqali qo‘shma janrda yaratilgan asarlar safi ancha kengaydi. Yuqorida ta’kidlanganidek, iste’dodli

[76]Kompozitor Mustafo Bafoyev bilan bo‘lgan suhbatdan. 23.02.2024.

kompozitor Mustafo Bafoyev ijodiy faoliyatida ham bunday asarlarning mavjudligi e’tiboga molik. Chunki ikki mustaqil janrni bir-biriga har tomonlama uyg‘unlashtirgan holda yaratilgan musiqiy namunalarni yozish ijodkordan yetarli darajada tajriba va mahorat talab etadi. Quyida Mustafo Bafoyev qalamiga mansub bo‘lgan “San’atim” nomli romans-poemasini imkon qadar tahlil qilib o‘rganamiz.

“San’atim” nomli romans-poemasi
(Mutal Burhon xotirasiga bag‘ishlanadi)

Ikki mustaqil janrning o‘zaro uyg‘unlashuvi natijasida sermahsul ijodkor Mustafo Bafoyevning kamer orkestri uchun “San’atim” nomli romans-poemasi yuzaga kelgan. Ijodkorning ushbu musiqiy namunasi O‘zbekiston Respublikasining Davlat madhiyasi muallifi, “O‘zbekiston qahramoni” unvoni sohibi, el suygan shoir Abdulla Oripov she’rlariga yozilgan. Romans-poema O‘zbekiston Respublikasi Davlat madhiyasining musiqa muallifi, “Buyuk xizmatlari uchun”, “El-yurt hurmati” ordenlari sohibi kompozitor Mutal (Mutavakkil) Burhonovning yorqin xotirasiga bag‘ishlanadi. Mazkur asarning yuzaga kelishi o‘ziga xos tarixga ega bo‘lib, Mustafo Bafoyev uni quyidagicha so‘zlaydi: “2002-yil Mutal aka olamdan o‘tganlarida o‘sha kecha Abdulla aka she’rini yozdi, “San’atim” degan. Telefon orqali menga aytib turibdi, men ruchka bilan yozyapman. She’rni yozib olgach keyingi kun, ya’ni bir kunda shu romans-poema asarini yozdim”[77]. Bundan ko‘rinib turibdiki, “San’atim” asari juda tez fursatda yozilgan asardir. Ushbu musiqiy misolning she’riy matni chuqur ma’noga ega. “San’atim” romans-poemasining she’riy matniga e’tiborimizni qaratadigan bo‘lsak, barmoq vaznida yozilgan (har bir misradagi bo‘g‘inlar soni teng):

O‘lmagay jismimdagi jon san’atim
Toabad qalbimda iymon san’atim
Ikki dunyo mulki birla teng o‘zing
Menga ham bo‘lding sharaf-shon san’atim.
Goh Navoiy, goh Hayyom, goh Hofiz
Jo‘r bo‘lishdi senga har on san’atim
G‘unchaga xor hech tarahhum qilmadi
Har tabassumingda isyon san’atim.
Sen ulug‘ yurt madhi bo‘lding ming shukur
To‘ldi shavqqa yer-u osmon san’atim
O‘tdi umrim yor dedim yolg‘iz seni
Zuryodim dilda armon san’atim
Rozi bo‘lgil men Mutal Burhon edim

[77] “Ohanglar naqqoshi”. Kompozitor Mustafo Bafoyev portretiga chizgilar. 2-qism // Sirojiddin Ibrohim, You Tube kanali. 23.07.2021.

Yodga ol jon O‘zbekiston san’atim.

Mazkur she’r matnining har bir misrasi Mutal Burhonovning hayot yo‘li hamda ijodiy faoliyati haqida so‘zlaydi. Romans-poema Mustafo Bafoyevning ko‘plab asarlari yangrashiga sabab bo‘lgan ajoyib ovoz sohibi (tenor) Hamza Hakimov tomonidan ijro qilindi.

“San’atim” asarining tahliliga o‘tishdan avval, romans hamda poema janrlari borasida biroz to‘xtalib o‘tmoqchiman. “Romans”[78] – kamer musiqa janri bo‘lib, vokal asar hisoblanadi. “Poema”[79] – lirik xarakter ega erkin shakldagi janrdir. Mana shunday ikki janrni bir-biriga xos va mos jihatlarini topib, undan o‘zgacha, takrorlanmas asar yarata olgan kompozitor Mustafo Bafoyevning mahorati e’tirofga sazovor. Bunday darajaga erishish uchun yillab qilingan mehnat hamda orttirilgan tajriba zarur, albatta.

“San’atim” nomli romans-poema kompozitorlik ijod janrlariga xos bo‘lmagan bir nechta lad-pardalar uyushmasi asosida, aniqrog‘i, o‘zbek mumtoz musiqasiga xos bo‘lgan xalq ladlaridan: Des-miksolidiy – d-frigiy – D-lidiy – F-ioniy – f-frigiy – Des-miksolidiy – f-frigiyda, o‘zgaruvchan murakkab va shu bilan birga, noodatiy o‘lchovlarda (4/4, 5/4, 14/16, 7/8, 3/4, 23/16, 40/16, 35/16, 43/16, 9/16), lirik – hikoyanavislik ruhida yaratilgan. Bunda avvalo, ladlar orqali milliylikka urg‘u berilmoqda. Mazkur asarda she’r va musiqa hamohang tarzda o‘zaro uyg‘unlashadi. Qofiyali misralar musiqiy namunaning yanada yaxshiroq chiqishiga xizmat qiladi. Romans-poemaning musiqiy-nazariy tahlili quyidagicha aks etadi:

Mavzu – lirik–hikoyaviy xarakterda;

Lad-pardalar uyushmasi – Des-miksolidiy, d-frigiy, D-lidiy, F-ioniy, f-frigiy.

Shakl – reprizali oddiy 2 qismli shakl (A + B + A);

Faktura - gomofon – garmonik;

---

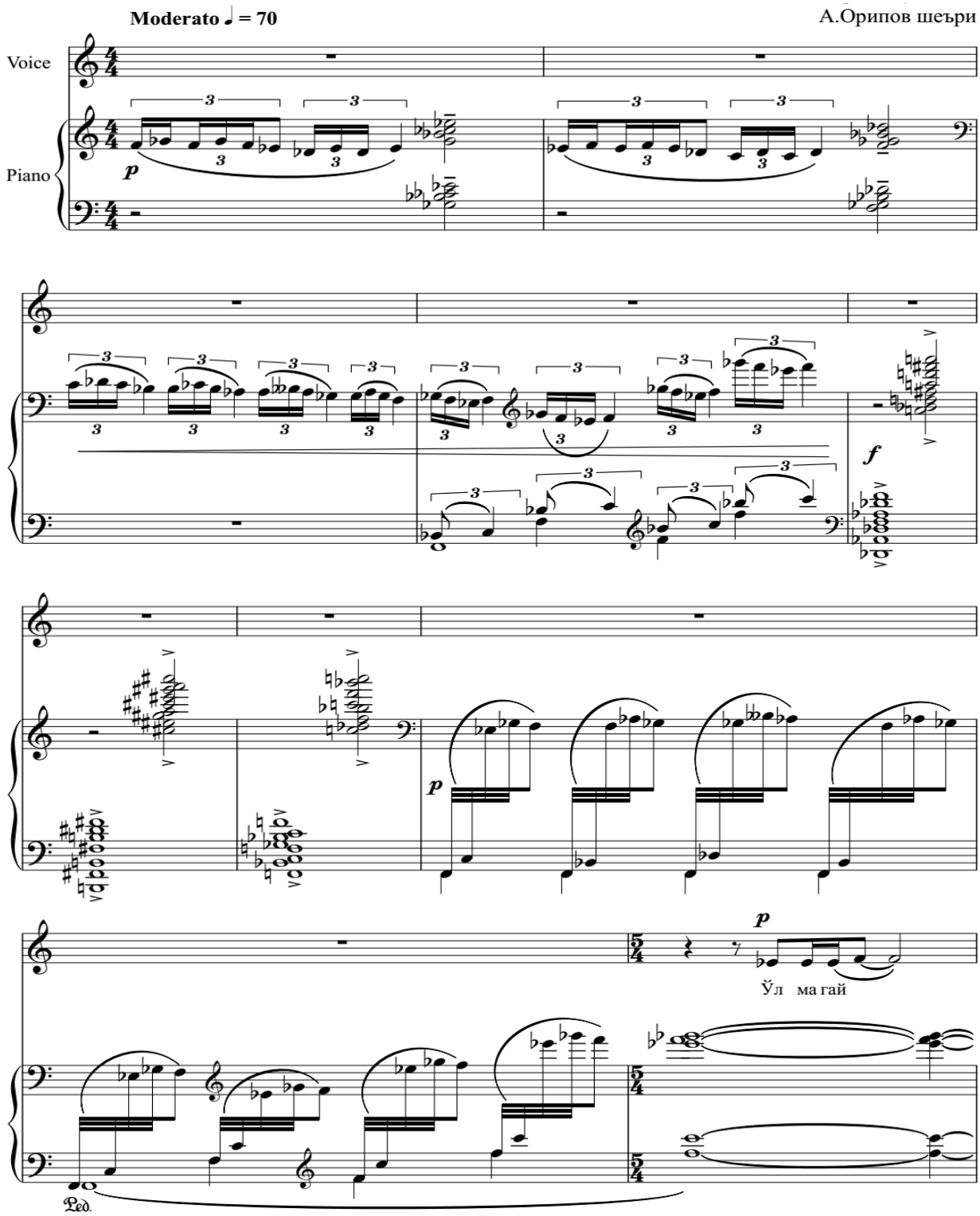
[78]“Romans” – (1) bir ovoz uchun vokal asar. Romans turli mavzu, xarakter va tuzilishda bo‘lishi mumkin. Ko‘proq lirik yoki lirik-dramatik bo‘lib, cholg‘u asboblari jo‘rligida ijro etiladi. 19-asrda Rossiyada romans juda keng tarqaldi. Jahon musiqasi eng nafis, realistik R.larni rus klassiklari – M. I. Glinka, A. S. Dargomijskiy, P. I. Chaykovskiy, M. P. Musorgskiy, N. A. Rimskiy-Korsakov, S. V. Raxmaninovlar yaratgan. Keyingi vaqtlarda ham rus kompozitorlari omma o‘rtasida tarqalgan ashulalar ohangida R.lar yaratib, bu janrni yanada boyitdilar. O‘zbekiston kompozitorlaridan S. Yudakov Pushkin she’rlariga bir muncha romanslar yozdi. M. Burhonov, M. Leviyev, S. Yudakov, Ikrom Akbarov, D. Zokirov, S. Boboyev va b. Ibn Sino, Umar Hayyom, Hofiz, Navoiy, Muqimiy, Furqat, Loxutiy va zamonaviy o‘zbek shoirlari she’rlariga R. lar yozdilar. (2) Vokal musiqasidan olinib, yolg‘iz musiqa asboblari uchun yaratilgan ohangdor kuylar, masalan, Chaykovskiyning fortepiano uchun, Glierning skripka uchun yozgan R. lari // Ik. Akbarov. “Romans” // “Musiqa lug‘ati”. T., “O‘qituvchi”. 1997,243-bet.

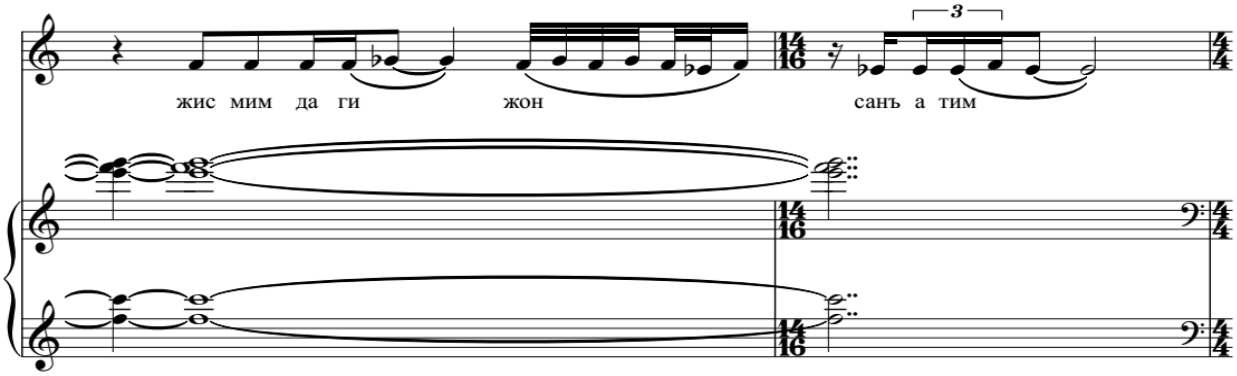
[79]“Poema” – 1. Uncha katta bo‘lmagan lirik yoki lirik-hikoyaviy xarakterdagi cholg‘u musiqa asari, pyesa; 2. Bir qismli orkestr yoki orkestr jo‘rligida yolg‘iz bir cholg‘u asbobi yoki yakkaxon ovoz uchun yaratilgan yirik musiqa asari, masalan: Ikrom Akbarovning Hamza Hakimzoda Niyoziyga bag‘ishlangan “Shoir xotirasi” nomli simfonik P. si. Shuningdek, M. Mahmudov “Xotira”, U. Musayev “Tantanali poema” kabi P. lar yaratishgan; 3. Fortepiano, xalq cholg‘u asboblari, simfonik orkestr uchun yaratilgan cholg‘u yoki vokal-cholg‘u musiqa asari. P. atamasi musiqaga badiiy adabiyotdan kirgan // Shu manba, 229-b.

Tonallik jihatidan - 1 tonallik;

Struktura jihatidan - mustaqil 2 qismli shakldan iborat (nokvadrat).

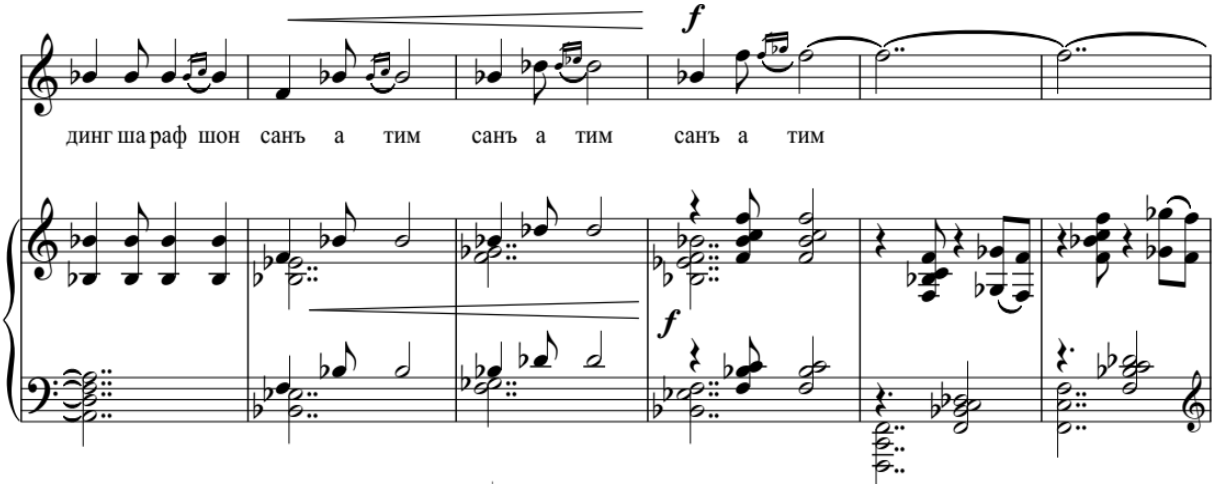
Mazkur asar dastlab 8 taktli cholg‘u muqaddima bilan boshlanib, uning asosiy qismiga (she’r matnli) o‘tishdan avval, vokaliz ohanglari cholg‘u muqaddimasida aks etadi. Ushbu holat o‘ziga xos kayfiyatni yuzaga keltirib, milliy musiqa san’atimizga oid nola va qochirimlarni asarda yanada aniqroq ifodalanishiga yordam beradi:



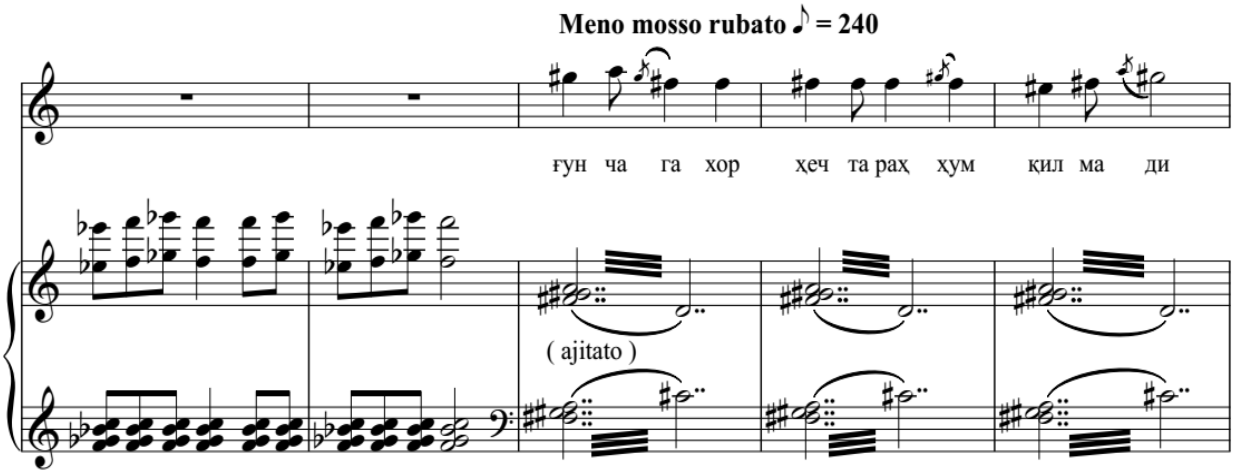


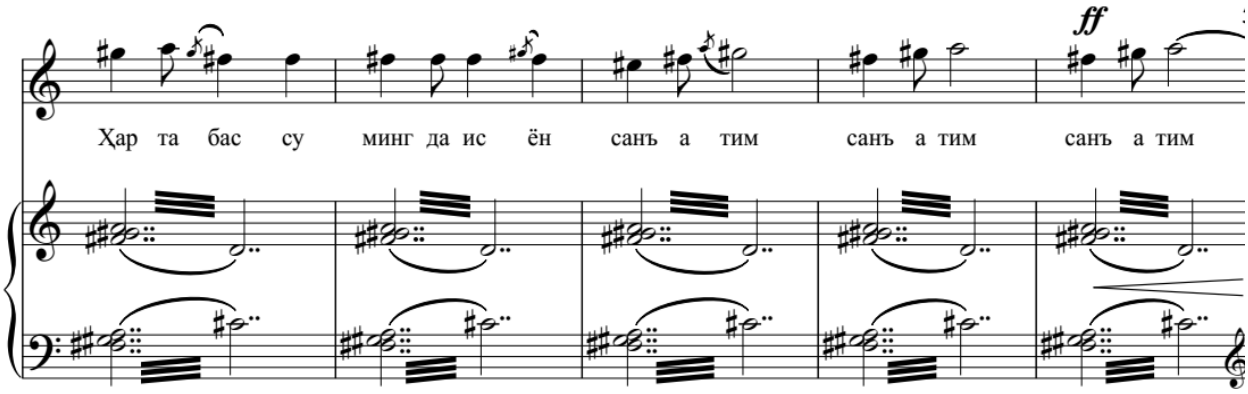
She’riy misra boshlanishi bilan Mutal Burhonovning san’atga murojaati bayon etiladi.

Har 4-misraning yakunlanishida esa “san’atim” qofiyasi uch marotaba aytilib, ta’kid ohangini ko‘rsatadi:



Romans-poema ekspozitsiya, rivojlov hamda repriza qismlariga ajratilib, asarning rivojlov tarkibiga kiruvchi avj nuqtasi quyidagicha yangraydi:

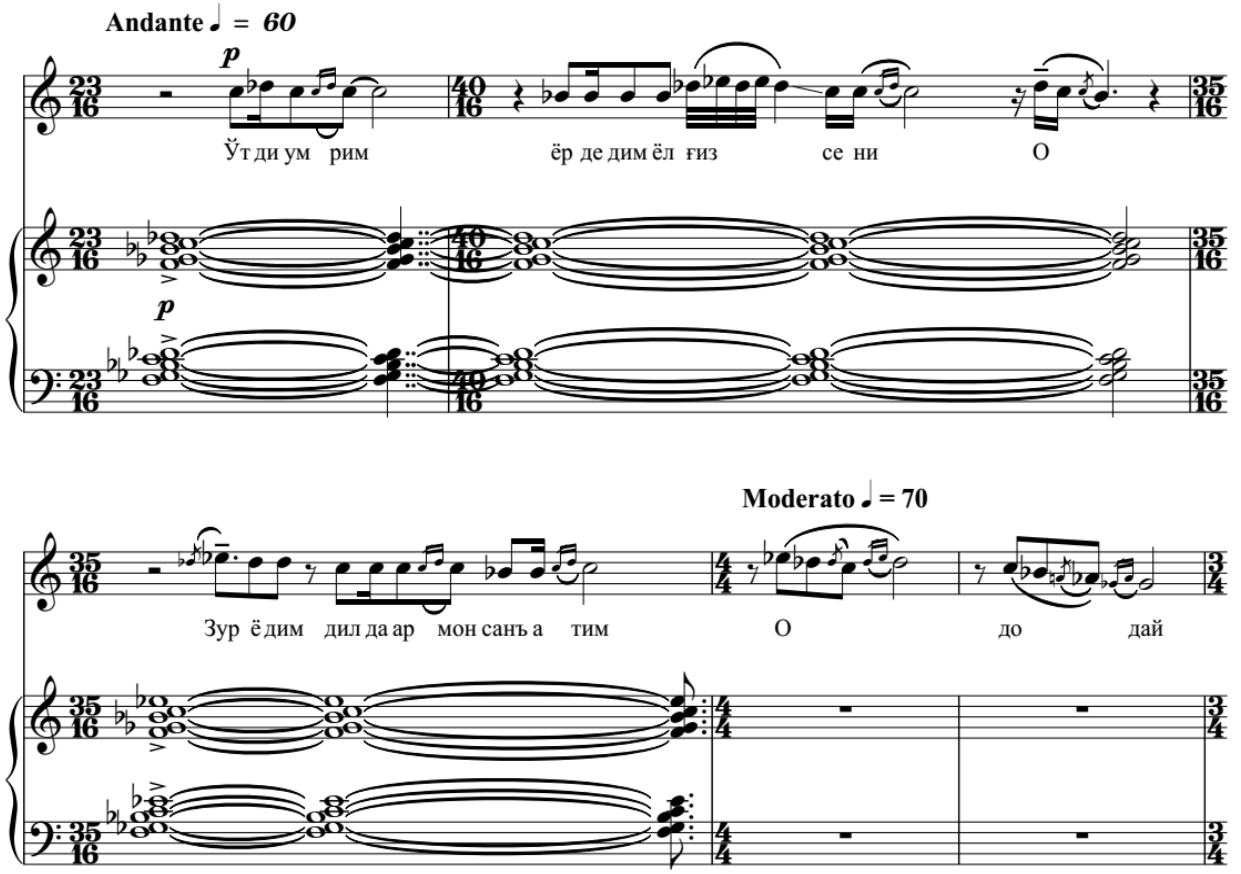




Yuqorida qayd etilganidek, musiqiy misolning she’r matnidan Mutal Burhonov hayotiga oid haqiqatlar o‘rin olgan. Misol tariqasida quyidagi misralarni olamiz: “…O‘tdi umrim yor dedim yolg‘iz seni

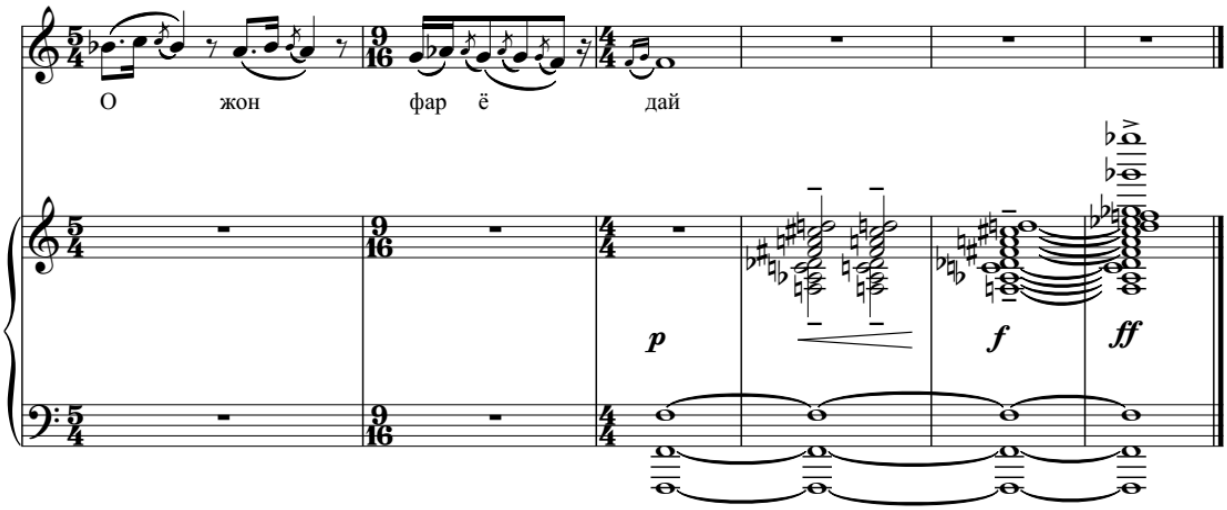
Zuryodim dilda armon san’atim…”.

Mutal Burhonov oila qurmay, o‘z hayotini butkul san’atga bag‘ishlagan inson edi. Ushbu dardli so‘zlar esa buning yaqqol ifodasidir. Kompozitor Mustafo Bafoyev ushbu holatni quyidagicha talqin qilgan: “Mutal akam uylanmagan. Neki bo‘lsa, musiqa ham, ijodi ham uning farzandi. Asarlari uning zurriyodi”[80].



[80]“Ohanglar naqqoshi”. Kompozitor Mustafo Bafoyev portretiga chizgilar. 2-qism // Sirojiddin Ibrohim, You Tube kanali. 23.07.2021.

“San’atim” romans-poemasi mungli va dardli yakun topadi.



She’riy matnning so‘nggi misrasidan o‘rin olgan “faryoday” so‘zining ijrosidan so‘ng Mutal Burhonov o‘z omonatini topshirgani, foniy dunyodan boqiy dunyoga rixlat qilgani aks ettirilgan.

Mazkur asarga xulosa tariqasida shuni aytish joizki, romans-poema kompozitor ijodiy mahoratining yana bir yorqin namunasidir. Atoqli kompozitor Mutal Burhonov siymosini tasvirlashda muallif milliy mumtoz musiqasiga xos xalq ladlaridan, odatiy o‘lchovlar bilan bir qatorda, noodatiy o‘lchovlardan birdek foydalangani e’tiborlidir. Xususan, 14/16, 23/16, 40/16, 35/16, 43/16, 9/16 kabi o‘lchovlarni odatda biz ko‘p ham uchratavermaymiz. Mustafo Bafoyev asar mazmunini, Mutal Burhonov shaxsini yanada yorqin ochib berish maqsadida uning qalamiga mansub “Na medonam chi nom dorad” nomli romansi hamda O‘zbekiston Respublikasi Davlat madhiyasiga oid ohanglarni qo‘llagan. Qolaversa, ushbu asarda mumtoz musiqamizga xos bo‘lgan hanglardan (jon, o, doday, ey jon kabilar) ham keng foydalanilganining guvohi bo‘lamiz. Shuni alohida ta’kidlash joizki, mazkur asarda zamonaviy kompozitorlik ijodiyotiga xos xususiyatlar kuy tuzilishida bevosita ishtirok etuvchi akkordlarda uchraydi. Bu holatni asarning nota matnini tahlil qilish jarayonida kuzatish mumkin. Bir so‘z bilan aytganda, Mustafo Bafoyev qalamiga mansub “San’atim” romans-poemasi zamonaviy ruhda yaratilgan hamda o‘zgacha yondashuvga ega noyob ijod mahsullaridan biridir.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Akbarov Ik. “Musiqa lug‘ati”. -Toshkent: “O‘qituvchi”, 1997-y.
2. Kompozitor Mustafo Bafoyev bilan bo‘lgan suhbatdan. 23.02.2024.
3. Sirojiddin Ibrohim. “Ohanglar naqqoshi” (Kompozitor Mustafo Bafoyev portretiga chizgilar) 2-qism // You Tube kanali. 23.07.2021.



Muxlisa Xazratqulova
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“O‘zbek musiqasi tarixi” kafedrasi
3-bosqich talabasi
Ilmiy rahbar: *san’atshunoslik fanlari nomzodi,*
dotsent ***Sh. I. Ayxodjayeva***

XXI ASR BOSHLARIDA YARATILGAN MUSIQALI DRAMALARDA TARIXIY SHAXSLAR SIYMOSI

(“Usmon Nosir” musiqali drama misolida)

Inson har tomonlama barkamol bo‘lib ulg‘ayishida tarixni o‘rganishning ahamiyati kattadir. O‘tmish insonga xatolarni takrorlamaslikka o‘rgatish bilan bir qatorda, bo‘lib o‘tgan voqea va hodisalarga xolisona yondoshish, to‘g‘ri xulosa chiqarishni ham o‘rgatadi. O‘tmishga nazar tashlasak, yurt ozodligi, xalq farovonligi uchun jon fido qilgan tarixiy shaxslar juda ko‘pdir. Bu insonlar xotirasini abadiylashtirish davlat siyosati darajasiga ko‘tarilgani bejiz emas. Jumladan, musiqa sohasida ham tarixiy shaxslarga bag‘ishlangan musiqiy asarlar yozilmoqda. Bir nechta kompozitorlar ijodida tarixiy shaxslarga bag‘ishlab musiqali dramalar yaratildi, “Zamon Avloniysi, “Baxshi”, “Usmon Nosir” musiqali dramalar shular jumlasidandir. Ushbu asarlar orasida Mustafo Bafoyev qalamiga mansub “Usmon Nosir” musiqali dramasi alohida ahamiyatga ega bo‘lib, uni baholiqudrat yoritishga harakat qildik.

Kompozitor Mustafo Bafoyev ijodida musiqiy-sahnaviy asarlar alohida o‘rin tutadi. U Muqimiy nomidagi O‘zbekiston davlat musiqali drama va komediya teatri uchun bir qator musiqali drama va komediyalar yaratdi: “Yettinchi jin” (L.Bobohonov librettosi, 1978), “Muhabbat qo‘shig‘i” (P.Telegov librettosi, 1983), “Uzilgan torlar” (K. Amirov librettosi, 1984), “Zuldir” (A.Ibrohimov librettosi, 1985), “Radja” (I.To‘xtaev librettosi, 1988), “Sevgi nidosi” (F.Jo‘raev liberttosi, 1994) kabi spektakllar shu jumlaga kiradi [1.53-b].

Ta’kidlash joizki, ko‘plab tomoshabinlar e’tiborini qozongan, muxlis-u mutaxassislar tomonidan birdek sevib tomosha qilinayotgan “Usmon Nosir” musiqali dramasinining adabiy mazmuni va musiqiy tizimi o‘zining mukammalligi hamda hayotiyligi bilan ajralib turadi.

O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining PQ-125 sonli qarori asosida Muqimiy nomidagi O‘zbekiston davlat musiqali drama va komediya teatri jamoasi tarjimon va dramaturg Usmon Nosir tavalludining 110 yilligiga bag‘ishlab

yozilgan “Usmon Nosir” musiqali dramasini 2022-yil 6-iyul, soat 18:30 da ilk bor tomoshabinlar e’tiboriga havola etildi.

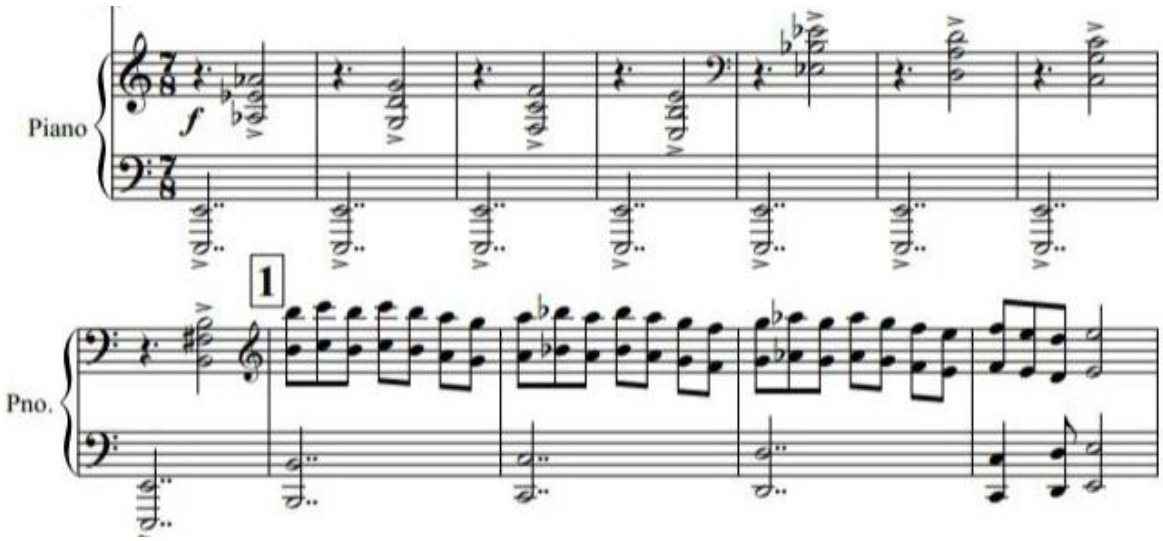
Mazkur teatr rahbariyati Mustafo Bafoyevdan dramaturg Javlon Javliev librettosi asosida “Usmon Nosir” dramasiga musiqa yozib berishni so‘raydi. Bu asarning liberttosi Mustafo Bafoyevga ma’qul bo‘lganligi bois unga musiqa bastaladi.

Spektaklni rejissyor Doston Haqberdiyev sahnalashtirib, unda Usmon Nosir obrazini aktyor Ravshanbek Ibragimov gavdalantiradi. Mazkur asarda iste’dodli o‘zbek shoiri Usmon Nosirning ayanchli qismati tasvirlanadi. O‘zbek adabiyoti xazinasiga munosib hissa qo‘shgan iste’dodli shoir Usmon Nosir Sobiq Sovet Ittifoqi yillarida turli siyosiy, ijtimoiy, g‘oyaviy, diniy sabablarga ko‘ra 1937-yilda minglab o‘zbeklar qatorida surgun qilinadi. Musiqali drama sakkiz ko‘rinishdan iborat bo‘lib, tomoshabinni o‘sha davr muhiti va shoirning boshdan kechirgan hayotidagi muhimlahzalarini aks ettiradi. Shunisi e’tiborliki, u boshqa dramalardan qismlarining tuzilishi bilan ajralib turadi. Ya’ni, sahna ko‘rinishlarida Usmon Nosirning Sibirdagi azobli hayoti, u yerga surgun qilinmasdan oldingi voqealar bilan o‘zaro almashib keladi.

Asardagi ijobiy qahramonlar Usmon Nosir, Onasi Xolambibi, do‘sti Tohta shoir, rus shifokori, rus askari Sasha bo‘lsa, do‘sti Shokir salbiy qahramonlar sirasiga kiradi.

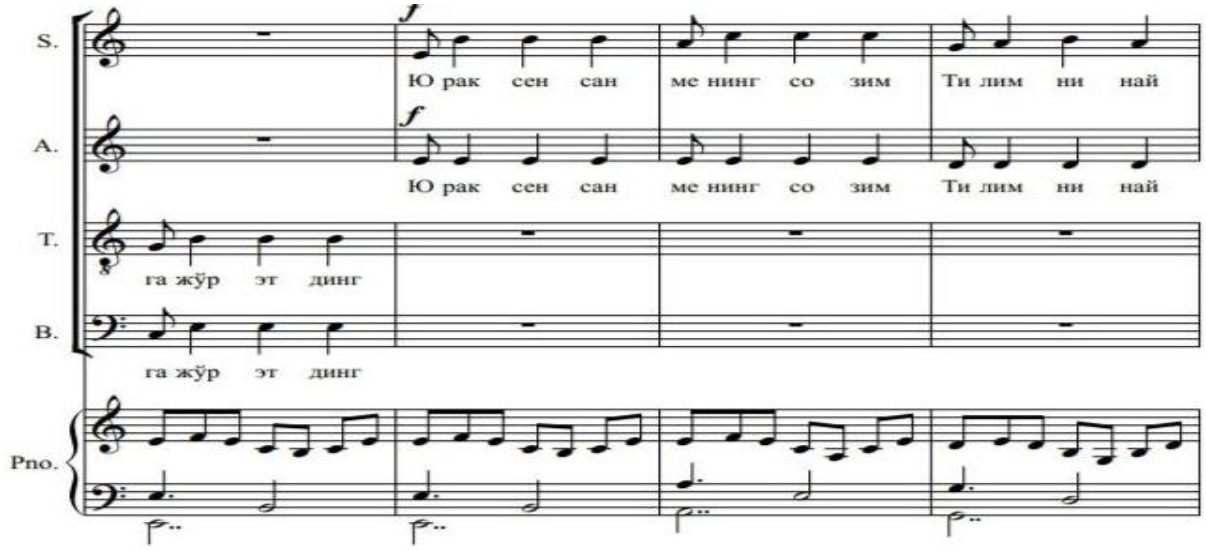
Spektakl musiqasini yaratgan kompozitor qahramonlar timsoli va o‘sha davr daxshatini tasvirlovchi musiqiy lavhalar, ariya, trio, xor nomerlari orqali mukammal tarzda ifodalab bergan. Spektaklning musiqiy oqimini bir butun bo‘lib birlashuvida orkestr katta ro‘l o‘ynaydi. Bunda orkestr tarkibiga torli kamonli cholg‘ular, mis damli cholg‘ular, yog‘och damli cholg‘ular guruhi,urma zarbli cholg‘ular va xor kiritilgan bo‘lib, asarning umumiy kayfiyati va ruhiyatini aniq yoritishga xizmat qiladi. Spektaklda 13 ta musiqiy nomer mavjud, bu8 ta ariya, trio, marsh, ruscha raqs, muqaddima, final va xor jamoasi. Ularning har biri sahna asarlarining dramaturgiyasi, qahramonlarining ichki dunyosi, ruhiyati, voqealiklar, qahramonlar orasida bir biriga bo‘lgan munosabatlarini yoritib berishga ko‘maklashadi.

Musiqali dramaning 1-ko‘rinishidagi Muqaddima o‘zining lirik va dardli ohanglari bilan asarning umumiy mazmunini ochib beradi. Muqaddimaning kirish qismi akkordli fakturaga asoslangan bo‘lib o‘ziga xos ohangga ega, bu ohang anchagina dramatik tusda bo‘lib, tinglovchini vahimaga solaadi. Kompozitor kirish qismidanoq dramatik tuslanishni tanlaganining sababi, musiqadagi dramatizmni ifodalashga intilish, ya’ni fojeaviylikni ko‘rsatishdir. Kompozitor muqaddimani erkin shaklda bayon etadi:



Xor partiyasiga bog‘lab berish uchun ritmik strukturali harakatchan to‘rt taktli kirish, mi firigiy ladiga mos kelib, to‘xtovsiz yangrovchi bas ovozida tonika prediktini beradi, bundan maqsad ladni ajratib ko‘rsatishdir.

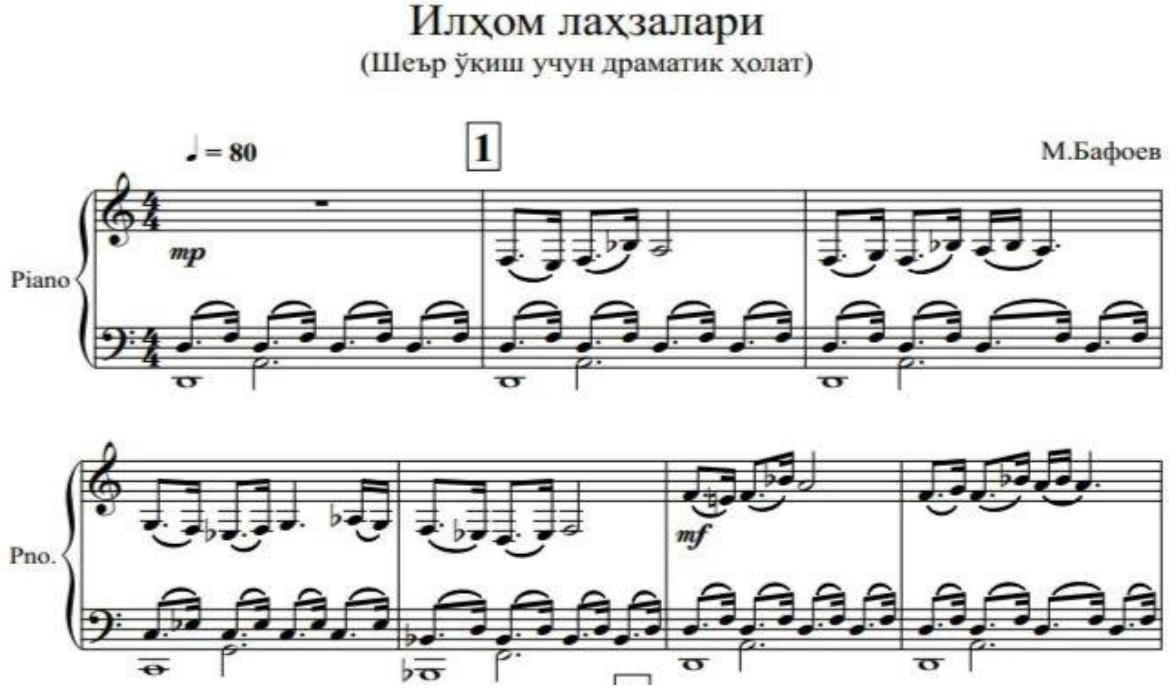
Xor partiyasi band-naqorat shaklida yozilgan. Soprano, alt va tenor, bas ovozlari bir-biriga milliy ohanglarga yo‘g‘rilgan savol-javob tariqasida kuylayotganligi sababli lapar janri hususiyatlarini tuyish mumkin. To‘rt taktli mavzuni dastlab soprano va alt ijro qiladi, unga javoban xuddi shu mavzuni tenor bilan bas ham kuylaydi. Orkestr mavzusi kirish qismini rivojlantirib takrorlaydi.



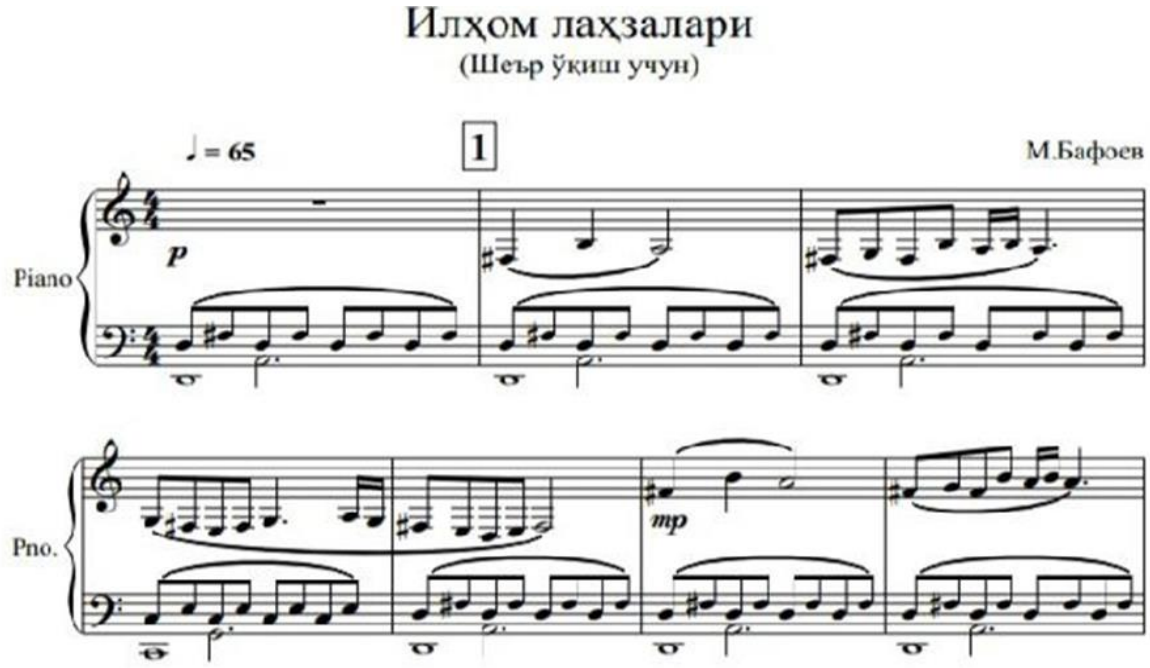
Usmon Nosir musiqali dramasida kompozitor xalq musiqasi janrlaridan keng foydalangan. Muqaddima sifatida kelgan dramatik kontrastlarga boy qizlar va yigitlar xori lapar yo‘nalishiga juda yaqin. Undagi boy kuychanlik, ritmik harakatchanlik xorga o‘ynoqi kayfiyat beradi. Bundan tashqari, o‘zbek musiqasiga xos bo‘lgan kuydagi kvarta, kvintali sakrashlar milliy ohanglarimizni o‘zida yaqqol aks ettiradi.

Musiqali dramada ishtirok etuvchi asosiy qahramonlar o‘ziga xos musiqali “portretlar”ga ega. Birinchi ko‘rinishda Usmon Nosir Sibirning zah qamoqxonasida nohaqliklar, tuxmat, javobsiz savollarni o‘ylab, hayolga cho‘mib

o‘tiradi. Sibir hayoti shoirning eng og‘ir iztiroblarini eslab she’r o‘qiydi, bu she’r o‘qish jarayonida orkestr “Ilhom lag‘zalari” nomli yorqin, kuychan, hayajonli musiqani ijro etadi. Mazkur musiqa orqali bosh qahramonning ichki kechinmalari tomoshabinlarga aniq yetkazib beriladi, she’r bilan musiqa bir-biriga uyg‘un bog‘langan. Ushbu kuyning lad-parda tizimi re eoliy va re frigiy kabi nomdosh ladlarga mos keladi. Bu kuyda shakl jihatdan bas ovozi basso ostinato shaklida yozilgan. “XVII asrda muayyan kuy tuzulmalarini basda ketma-ket aynan takrorlashga asoslangan variatsiyalar paydo bo‘ladi. Bir kuy jumlasini ko‘p marta takrorlashdan iborat bo‘lgan bunday bas basso ostinato deb ataladi.” [2.158b]

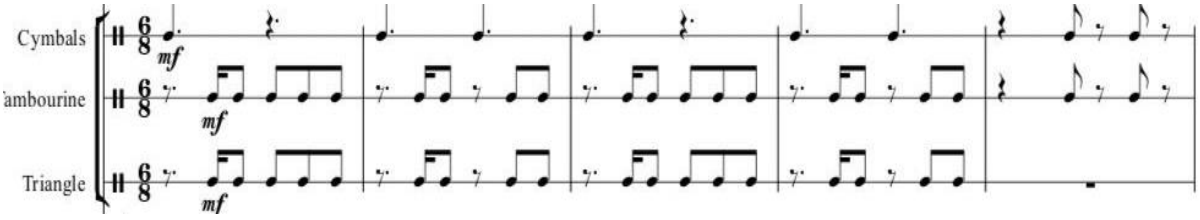


2-ko‘rinish barda Usmon Nosir do‘stlari bilan ruscha musiqaga raqs tushishi bilan boshlanadi. Bunda Usmon Nosir o‘z muvaffaqiyatini do‘stlar davrasida nishonlash uchun yig‘ilgan bo‘lib, mazkur ko‘rinishda bir nechta musiqa nomerlar ijro etiladi. Shoir “Yurak sensan mening sozim” nomli she’rini do‘stlariga o‘qib berayotganda orkestr unga “Ilhom lag‘zalari” nomli musiqiy nomer bilan jo‘r bo‘ladi. 1-ko‘rinishdagi “Ilhom lag‘zalari”-dramatik she’rlarga, 2-ko‘rinishdagi “Ilhom lag‘zalari”-lirik she’rlarga monand yangraydi. Bu nomerlar bosh qahramonning o‘ziga xos leytmotivi bo‘lib, ular har bir sahnada she‘r o‘qish jarayonida orkestr tomonidan ijro etiladi.



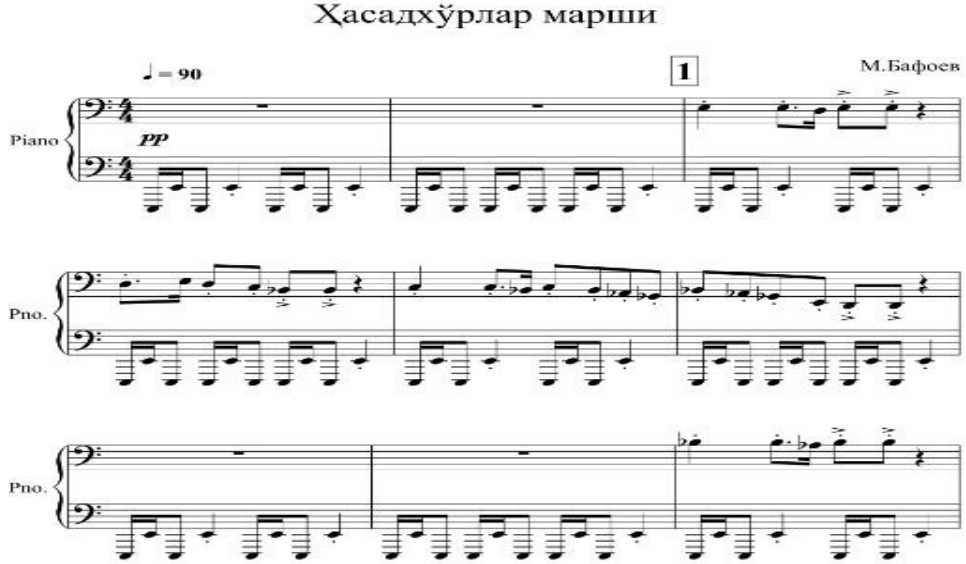
Bosh qahramonning jafo chekishlari o‘tgan va hozirgi o‘ylayotgan hayoti bir-biriga qarama-qarshi his tuyg‘ular, ruhiy ezilishi va bu borada qalbida kechayotgan tuyg‘ular aynan musiqa yordamida ifodali gavdalangan. Bunda Usmon Nosirning ko‘nglidan o‘tayotgan tuyg‘ularni ifodalsh uchun ikkita bir biriga zid bo‘lgan musiqa yozilib voqealari davomida yangrab turadi.

Bu ko‘rinishda “Trio” nomeri ham yangraydi. U o‘zbek musiqasining lirik xarakterli qo‘shiq janriga xos xususiyatlarini o‘zida mujassam etgan band-naqorat shaklida yaratilgan. Mazkur trioda bir xil ritmik tuzilma butun bir jumlada saqlanadi. Mustafo Bafoyev ritm andozalarini cholg‘u jo‘rligida mahorat bilan, badiiy jihatdan beqiyos ko‘rinishda ishlatgan. Lad-tonalligi do‘-ioniyga mos kelib, o‘lchovi 6\8. Trioni Qiz, To‘xta va Shokir kabi qahramonlar ijro etadi, mazkur trio kuy-ohang rivoji, ritmik tomonlari bilan boshqa nomerlardan ajralib, rang-baranglik kritadi. Bu nomer ijro vaqtida orkestrda bir xil ritmni Cymbals, Cambourine, Triangle kabi zarbli cholg‘ular ushlab turadi.



Trio band-naqorat shaklida yozilgan, har bir bandda she’r matnida takrorlanish vujudga kelmagan, faqat musiqiy ohanglar takrorlanuvchi ya’ni, bir musiqiy ifoda 2 marotaba she’r matining turli qismlari bilan takrorlangan. Naqorat o‘zgarmagan holda takrorlangan. 5-ko‘rinish Sibirdagi voqealarni aks ettiradi unda aktyorlar o‘z ro‘llarini mahorat bilan ijro etib, tomoshabinlarga ma’no-mazmunni aktyorlik mahorati orqali yetkazib beradi. Usmon Nosirni eslatuvchi musiqiy leytmotiv orkestr tomonidan yangrab turadi. Bu ko‘rinishda salbiy qahramonlar

uchun “Hasadgo‘ylar marshi” nomli kantras, musiqa kiritilgan. Ushbu musiqa salbiy qahramonlarning leyttemasi sifatida yangraydi. Musiqiy nomerda orkestrning timpani cholg‘usi ritmni ushlab tursa, kuy yo‘lining ijrosi piano, violoncello va contrabassga topshirilgan.



6-ko‘rinishda Usmonning onasi o‘z farzandidan havotir olib, uning boshqalar kabi begunoh gunohkor bo‘lib qolmasligi uchun o‘g‘lini bu yo‘ldan qaytarishga urinadi. Ona Usmonni ko‘ndirish chog‘ida “Bolajonim Usmonim” ariyasini ijro etadi. Bunda onalik his-tuyg‘ulari farzandiga ariya musiqasi orqali yetkazib beriladi. Asarning kuy yo‘nalishi rivojlangan, xalq qo‘shiq janriga yaqinligi nafaqat ohangida, balki lad, ritmda yaqqol seziladi. Bu ariya surati-moderato re ioniy ladida 2/4 o‘lchovida, ABCA1C1, ashula janrda yozilgan. C qismida orkestr o‘z partiyasini ijro qiladi. Leytmotivi aktrisa tomonidan o‘zgartirgan holda kuylaydi. Ariya orkestrning 8 taktli muqaddimasi bilan boshlanadi, gomofon-garmonik faktura pog‘onama-pog‘ona harkatlanib rivojlantiriladi.

11-taktdan ovoz qo‘shiladi, ariyaning A qismi davriya shaklida yozilgan bo‘lib, 2 ta jumlaga bo‘lingan, jo‘rnovoz fortepiano partiyasining bas ovozi esa basso ostinato shaklida yozilgan. Garmoniyasi T64 – tersiyasiz T takrorlanadi. 2-jumla akkordli faktura, o‘zgartirilgan takror T-yordamchi akkordlar VI pog‘ona tersiyasiz takrorlash orqali rivojlangan.

B qismi sol eoliy ladida yaratilgan bo‘lib, kompozitor kalit oldiga aniq bir alteratsiya belgilarini qo‘ymagan bunga sabab, u onaizor ichki kechinmalarining o‘zgaruvchanligini lad orqali ko‘rsatib beradi, A qismda esa re-ioniy B qismda sol-eoliy bir-biriga qarama-qarshi bo‘lgan ladlardan foydalanadi. B qismi davriya shaklida yozilgan, ikkita jumladan iborat, birinchi jumladagi melodiya ikkinchi jumlada takror, fakturasi gomofon-garmonik.

Xolambibi his-tuyg‘ularining o‘zgaruvchanligi tonal doyraning o‘zgarib borishi, asosan bir-biridan uzoq bo‘lgan tonaliklar (re-ioniy, sol-eoliy) va metro-

ritmlarni o‘zgarishi misolida o‘z ifodasini topadi. Asarning kuy yo‘nalishi rivojlangan, xalq ashula janriga yaqinligi nafaqat ohangida, balki lad, ritm va naqoratida yaqqol seziladi.

8-ko‘rinish final. Final qismida dramatik rivojlanishga yakun yasaladi. Sahnadagi voqealarni tomosha qilgan tomoshabin bir vaqting o‘zida qayg‘u va quvonchni bevosita his qiladi. So‘nggi qism Usmon Nosir ariyasi bilan boshlanib xor jo‘rligida yakunlanadi. Go‘yoki yosh iste’dodli shoir o‘z ijodi bilan xalqning xotirasidan chuqur joy olishiga umid qilgan holda bu dunyodan ketayotgandek. Xor xalqning shoirga aytar so‘zlarini ohanglar orqali bayon etgandek taassurot qoldiradi.

Xulosa o‘rnida shuni aytish mumkinki,Vatanimiz mustaqillikka erishgach, eng avvalo tarixiy shaxslar siymosi va milliy qadriyatlarimizni madh etuvchi turli janrlardagi ko‘plab asarlar yaratila boshlandi. Xususan, musiqiy-sahnaviy janrda yaratilgan “Usmon Nosir”, “Nodirabegim”, “Baxshi” va “Zamon Avloniysi” shular jumlasidandir.

O‘zbek musiqali dramasida davr muammolari va hayotiy ziddiyatlarni ichki ruhiy kechinmalar asosida ifodalash, sahna asarlarining yetakchi hususiyatiga aylandi.

“Usmon Nosir” musiqali dramasida shoir hayotini yoritib berish uchun kompozitor uning Sibirdagi hayotini 1,3,5,8-sahnalar orqali tasvirlasa, 2,4,6,7-sahnalarda ungacha o‘tgan hayot tarzini bayon etadi, ya’ni qahramonning har ikki joydagi hayoti navbatma-navbat beriladi. Bosh qahramonning o‘tgan va hozirgi hayoti, bir-biriga qarama-qarshi his-tuyg‘ulari, ruhan ezilishi, xullas, butun qalb kechinmalari aynan musiqa yordamida ifodali tasvirlangan. Ushbu musiqali dramada har bir ko‘rinishni bog‘lab turuvchi musiqiy nomer bu - Usmon Nosirning ikki mavzuli leytmotividir. Asardagi “Hasadgo‘ylar marshi” nomli nomer esa salbiy qahramonlar leytmotividek qabul qilinadi. 1,8 - ko‘rinishlarning umumiy tomoni shundaki, mazkur qismlar xor va ilhom parilari bilan boshlanib, xor va ilhom parilar bilan tugaydi. Kompozitor muqaddima qismida Usmon Nosirning obraz tavsiflarini orkestr va xo‘r vositasi yordamida yaratish va syujetning imkoniyatlarini ifodalash maqsadida musiqani dramatik voqealar mazmuni bilan yoritishga harakat qilgan.

Mustafo Bafoyevning “Usmon Nosir” musiqali dramasi o‘zbek xalqining matonatli shoiri hayotida bo‘lgan voqealar va o‘sha davrdagi nohaq siyosatni ochib beradi. Spektaklning yutug‘i - uning adabiy mazmuni va musiqiy dramaturgiyasining yaxlitligidadir. Ya’ni, musiqa bilan dramatik voqealarning uzviy ravishda bog‘lanib kelishi, ishtirok etuvchi qahramonlarning yorqin musiqiy portretlari, mazkur janrning asosiy xususiyati, qoida talablarga mukammal ravishda javob bera olishi, bundan tashqari spektakl zaminidagi hayotiy voqealar

shaxsiy masala bo‘lib qolmasdan, vatan tuyg‘usi bilan yashash va vatan uchun jon fido qilishdek yuksak g‘oya bilan ajralib turadi.

Foydalanilgan adabiyotrlar

1. Jabborov A. X. “O‘zbekiston bastakorlari va musiqashunoslari”. -Toshkent, 2015.
2. Sposobin I.V. “Musiqa shakli”. -Toshkent, 1982.
3. Jabborov.A.X. “Musiqali drama va komediya janrlari O‘zbekiston kompozitorlari ijodiyotida”.-Toshkent, 2000.



Umida Patxullayeva
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Musiqa tarixi va tanqidi” kafedrasi
3-kurs talabasi

TO‘XTASIN G‘OFURBEKOVNING MUHARRIRLIK FAOLIYATI

Musiqa san’ati – turli sohalardan tarkib topadi. Ko’pincha musiqachi deyilganda, ijrochilik va honandalik san’ati gavdalanadi. Mazkur san’at o‘zida juda ko‘p yo‘nalishlarni birlashtirgan. Masalan ovoz rejissyorlari, kompozitorlar, dirijyorlar, saund dizaynerlar va boshqalar. Musiqashunoslikning ham tarmoqlari talaygina. Xususan, – musiqa nazariyachilari, musiqiy tarixchi va tanqidchilari, musiqiy jurnalistika. Bularni barchasini birlashtiruvchi jabha – muharirlik hisoblanadi. Biz musiqashunoslik ilmini tarixiy va nazariy adabiyotlarsiz tasavvur qila olmaymiz. Har bir musiqashunos yozgan ijod mahsulini bevosita muharrir qo‘liga topshiradi. Muharrir mazkur adabiyotni o‘qib, o‘rganib chiqib, o‘zining tahririni kiritish huquqiga ega bo‘ladi. Bir ijodiy ishni yozish jarayoni qanchalik mashaqqatli bo‘lsa, muharrirga undanda ko‘proq ma’sulyat yuklatiladi.

Bugun o’zbek musiqashunosligida o‘zining maktabini yarata olgan, musiqashunoslikka oid bir qancha kitoblar yozgan, O‘zbekistonda hizmat ko‘rsatgan san’at arbobi To‘xtasin Botirovich G’ofurbekovning muharrirlik faoliyatiga bir nazar solsak. Muharrirlik bu - muayyan matinni tahrir qilib, bosmaga tayyorlovchi hodim hisoblanadi. Musiqashunoslikka oid o‘zbek tiliga tarjima qilingan adabiyotlar soni xanuzgacha etarli emas, shuningdek aksariyat kitoblar sobiq sovet ittifoqi davrida rus tilida yozilgani va hali hanuz o‘zbek tiliga tarjima qilinmagani afsuski, ma’lum bo’shliqni hosil qilgan. San'atshunoslik fanlari doktori, prpfessor O. Azimova "Garmoniya darsligi"ni 2006-yilda yozdi. O‘ta murakkab musiqiy-nazariy fanlardan biri - garmoniya asoslariga doir o‘quv qo‘llanma san’at ko‘llejlari va musiqa litseylari uchun mo‘ljallangan. Darslikda lad, akkord, ovozlar yo‘nalishi, modulatsiya, yoritilishi tufayli, undan mutaxassis o‘qituvchi yordamida o‘rta maxsus ta’lim muassasalari o‘quvchilari foydalanishi mumkin. Mazkur darslikka T. G‘ofurbekov muharirlik qilgan.

Ilyos Akbarovning “Musiqiy lug‘at” ham aynan T. G‘ofurbekov muharrirligi ostida nashrdan chiqdi. Unda musiqa fanining turli sohalari, xususan, kuy, garmoniya, polifoniya, orkestrlashtirish, xalq ijodiyoti, musiqa akustikasi, musiqa

ijrochiligi terminlarini o‘z ichiga qamrab olgan. Shuni aytib o‘tish kerakki kitobni tahrir qilish jarayoni, ayniqsa u nazariy va ensiklopedik bo‘lsa muharrirdan juda katta bilim va mehnatni talab qiladi.

Yuqorida keltirganimizdan tashqari, B.Shomahmudovaning “Xor lug‘ati” kitobi O‘zbekistonda xor madaniyati masalalariga bag‘ishlangan. “Xor lug‘ati” musiqa oliy o‘quv yurtlarining xor dirijyorligi bo‘limlari talabalariga Xor fanlarini o‘qitishga mo‘ljallangan lug’atdir.

T. A. Golovyants, Ye. C. Meykelarning “O‘zbekiston musiqashunoslari va kompozitorlari” kitobida O‘zbekiston kompozitorlar uyushmasi a’zolari bo‘lgan kompozitorlar va musiqashunoslar ijodi to‘g‘risida qisqacha ma’lumotlar kiritilgan, 1980-yil yozilgan V. A. Vahromeyevning “Musiqaning elementar nazariyasi” o‘quv qo‘llanmasi, B. V. Levikning “Chet el musiqa tarixi” kitobi musiqa oliy o‘quv yurtlari uchun XVIII asr ikkinchi yarmi G‘arbiy Yevropa mamlakatlari musiqa madaniyatiga: Italiyan va fransuz, nemis va avstriys zingshpili, K. V. Glyuk, Y. Gaydn, V. A. Motsart ijodiga bag‘shlangan darslik o‘zbek tilidagi kitoblariga muharirlik qilgan.

T.B.G‘ofurbekov muharirlik qilgan kitoblar

Nashrdan chiqgan yil	Nashiryot nomi	Kitob muallifi	Kitob nomi
1980-yil	O‘qituvchi	V.A.Vahromeyev	Musiqaning elementar nazariyasi
1984-yil	O‘qituvchi	B.V.Levik	Chet el musiqasi tarixi
1987-yil	G‘ofur G‘ulom nimidagi Adabiyot va san’at nashiryoti	I.Akbarov	Musiqa lug‘ati
1999-yil	Musiqa	T.A.Golovyants, Ye.S.Meykeler	O‘zbekiston musiqashunoslari va kompozitorlari
2009-yil	Musiqa	B.V.Shomaxmudova	Xor lug‘ati

T. G‘ofurbekovni ensiklopedik musiqashunos deb. aytsak mubolag‘a bo‘lmaydi. Sababi musiqashunoslar bir jabhada ish olib borishadi, musiqiy nazariy fanlar yoki musiqiy tarixiy fanlar bo‘yicha. Yuqorida keltirgan ma’lumotlarimiz esa T. B. G‘ofurbekovni har bir yo‘nalishda mohirlikka egaligidan dalolat beradi. Ustozning shogirdi san’atshunoslik fanlari doktori, Konservatoriya “Musiqa tarixi va tanqidi” kafedrasi ustozlaridan Mohina Abrorova shunday deydilar “Ustoz muharirlik qilish jarayonida o‘ta mahoratli va e’tiborlilar. Har bir ma’lumotga jiddiylik bilan yondoshadilar va maksimal darajada aniq va ko‘p ma’lumotni

yetkazib berishga ahamiyat qaratadilar” . Ustozning darslariga kirganimizda mazkur so‘zlarning qanchalik haqiqat ekanligini guvohi bo‘lganmiz. Ustoz talabalarni bevosida tafakkur qilishga, izlanishga o‘rgatadilar. Biz fan yakuniga yetish arafasida Mustaqil ishlar yozganiz va shu paytda ustoz bizni yozganlarimizni tahririlaganlar. Shu jarayonda ustozga eng muhumi bu sifat ekanini tushunib yetganmiz.

Monografiya ustida ishlaganlar:



Sayyora Gafurova

O‘zbekiston davlat konservatoriyasi fan va innovatsiyalar bo‘yicha prorektori,
O‘zbekiston Respublikasida xizmat ko‘rsatgan artist,
professor



Elnora Mamdjanova

San’atshunoslik fanlari nomzodi,
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Musiqa tarixi va tanqidi”
kafedrasi professori



Saida Qosimxo‘jaeva

San’atshunoslik fanlari nomzodi, professor,
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Musiqa tarixi va tanqidi”
kafedrasi mudiri



Chinora Ergasheva

PhD, O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“O‘zbek musiqa tarixi”
kafedrasi mudiri, dotsent



Mohinur Kamolidinova

O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
tayanch doktoranti

Mundarija
Содержание

Камолиддин Уринбаев	Вступительное слово	4
Сайёра Гафурова	Вступительное слово	6
I BOB **ГЛАВА I**	**TO‘XTASIN G‘OFURBEKOV VA ZAMONDOSHLAR** **ТУХТАСИН ГАФУРБЕКОВ И СОВРЕМЕННИКИ**	8
Аскарали Раджабов	Ведущий ученый и педагог	8
Рустам Абдуллаев	Ўзбекистон мусиқашунослик мактаби қаҳрамонига эҳтиром	12
Бахтиер Азимов	Тўхтасин Ғофурбеков соҳамиз билимдони, азиз инсон!	16
Марфуа Хамидова	Несколько слов о маэстро Т. Б. Гафурбекове в день его юбилея	19
Эльнора Мамаджанова	Т. Б. Гафурбеков. Творческий портрет Учителя	22
Saida Kasimxodjaeva	Ilmiy atamalarning yuzaga kelishiga doir...	27
Инесса Гульзарова	Т. Б. Гафурбеков – человек, ученый, педагог (штрихи к портрету мэтра музыковедения)	30
Феруза Мухамедова	Об одной из важных граней творчества учёного	40
Гулшаной Турсунова	О научных терминах и некоторых аспектах педагогической деятельности музыковеда Т. Б. Гафурбекова	44
Бахтиёр Ашуров	Санъатшунос докторимиз муборак ёшда!	48
Мохина Абрарова	Ўзбекистон композиторлик ижодиётида умумшарқона таффакур-маданиятлар синтези омили сифатида	50
Равшаной Турсунова	Музыкально-просветительская деятельность Т. Б. Гафурбекова в газете «Литература и искусство Узбекистана»	55
Алина Кутлучурина	Осмысление термина «полимонодия» Т. Гафурбекова в контексте изучения феномена монодии в зарубежном и узбекском музыковедении	59
Нурали Эркаев	Ўзбек мусиқашунослигининг бастакорлик ва композиторлик ижодиётидаги ўрни	67
Лайло Джураева	Тўхтасин Ғофурбековнинг муҳаррирлик фаолияти ҳақида	71
Шоҳистахон Лутфуллаева	Бебаҳо ибрат мактаби	76
Венера Закирова	Научная деятельность Т. Б. Гафурбекова в свете проблем музыкальной терминологии	78
Гулрух Миршохидзода	Инновационная терминология в научных трудах Гафурбекова	86
Татьяна Седых	Один из аспектов многогранной деятельности Тухтасина Гафурбекова	90
Farida Maksumova	T. B. G‘ofurbekov To‘xtasinbek Batirovichning pedagogik faoliyati talaba-shogirdlari estaliklarida	94

II BOB **ГЛАВА II**	**TO‘XTASIN G‘OFURBEKOVNING ILMIY MEROSI ZAMONAVIY MUSIQASHUNOSLIK ISTIQBOLIDA** **ПЕРСПЕКТИВЫ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ Т. Б. ГАФУРБЕКОВА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ**	98
Константин Зенкин	Авангардные поиски в советской музыке: в координатах «Запад-Восток»	98
Фируз Ульмасов	О концептуальных основах сольного феномена восточной монодии	111
Тамила Джани-заде	Инструмент купуз-и озан в культуре исламской цивилизации	124
Dr June Fileti	Comparative Analysis of the Doyra and Bodhrán Drums: Cultural Significance and Practices from Uzbekistan to Ireland	137
Рена Мамедова (Сарабская)	Об изучении эволюционных процессов в народной музыке	141
Арзу Азимова	Равночленная парность как первичный прием организации музыкального времени	146
Шахида Бердиханова	К некоторым вопросам изучения каракалпакской традиционной музыки	151
Айгуль Байбек	Курс этносольфеджио: интеграция музыкальных культур Востока и Запада	155
Гюльзар Махмудова	Концепция многоголосия в восточной музыке устной традиции во второй половине XX века	162
Саида Елеманова	К вопросу становления этномузыкознания в Казахстане	171
Равшан Юнусов	Ўзбек мумтоз мусиқа санъати ва олий таълим одимлари	185
Азатгул Ташматова	Инновационная модификация узбекских народных музыкальных инструментов: опыт внедрения изобретений	190
Рауф Кадыров	Музыкально-педагогические основы в жизни и творчестве Алишера Навои	199
Дилором Кароматова	Образ Индии в творчестве композиторов Узбекистана	205
Назокат Каримова	XX аср бастакорлик ижодиёти ва Муқимий	211
Алишер Ахмедов	К вопросу изучения переложений музыкальных произведений (на примере сборника «напевы гиджака» Обида Халмухамедова	221
Dilnoz Aripova Nozima A’zamjonova	Fattohxon Mamadaliyev ijod uslubiga chizgilar	226
Axadjon Mamadaliyev	Kompozitor Oydin Abdullayevaning Xalq cholg‘ulari ijrochiligida tutgan o‘rni	231
Одилжон Назаров	Ўзбек халқ чолғуларида озарбайжон композиторлари асарлари талқини	238
Екатерина Мустафина	Актуальные аспекты изучения воплощения исторических образов в творчестве композиторов Узбекистана	245
Эльнура Мирзакамалова	Музыкальный театр композитора Рустама Абдуллаева	258

Рахима Туйчиева	Об изучении исполнительских проблем камерно-инструментального ансамблевого творчества С. Юдакова	265
Vasila Umarova	O‘zbekiston kompozitorlarining fortepiano asarlarida milliy intonatsiyalarni qo‘llanishi	270
Ленара Аппазова	О традициях Катта ашула в романсах Камиля Кенжаева	274
Nargiza Foziljonova	Komiljon Jabborovning “Etmasmidim” ashulasini tinglab	282
Нодира Дадамухамедова	Методы изучения фольклора в узбекской фортепианной музыке	288
Dilafruz Rasulova	Lyudvig van Betxoven ijodida Sharq mavzulari	293
III BOB	**TALABALAR – USTOZGA**	298
ГЛАВА III	**СТУДЕНТЫ – УЧИТЕЛЮ**	
Behzodbek Tursunboyev	O’zbek bastakorlik ijodiyoti: Tursunboy Jo‘rayev (1952)	298
Хабиба Гаипова	Фортепианное творчество С. В. Рахманинова в русле стилевых направлений 1-й половины XX века.	303
Мадина Абдуалимова	Тохтасын Батырович Гафурбеков и современная музыка	308
Aziza Yuldasheva	San’atshunoslik fanlar doktori – To‘xtasin Botirovich G‘ofurbekovning ijodiy faoliyati	312
Madinaxon Djamiyatova	Kompoziyot Mustafo Bafoyev ijodida qo‘shma janrlar	315
Muxlisa Xazratqulova	XXI asr boshlarida yaratilgan musiqali dramalarda tarixiy shaxslar siymosi (“Usmon Nosir” musiqali drama misolida)	322
Umida Patxullayeva	To‘xtasin G‘ofurbekovning muharrirlik faoliyati	330

Monografiya

2024

To‘xtasin G‘ofurbekov
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi tarixi sahifalari
O‘zbek va rus tillarida

Muharrir-tuzuvchi:
E. U. Mamadjanova

Ma’sul muharrir:
S. A. Gafurova

Musahhih
M. R. Qudratova

Texnik muharrir:
M. E. Kamolidinova

