МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА



МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

«ДИАЛОГ ВОСТОК-ЗАПАД В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ»

29 АПРЕЛЯ, 2025 год

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ

Ташкент – 2025

O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI MADANIYAT VAZIRLIGI
O‘ZBEKISTON DAVLAT KONSERVATORIYASI
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА
MINISTRY OF CULTURE OF THE REPUBLIC OF UZBEKISTAN
THE STATE CONSERVATORY OF UZBEKISTAN

«Sharq-G‘arb muloqoti badiiy ijodda»

Xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya materiallari to‘plami
29 aprel, 2025 yil

«Диалог Восток-Запад в художественном творчестве»

Сборник материалов
Международной научно-практической конференции
29 апреля, 2025 год

«East-West dialogue in artistic creation»

Collection of materials
International Scientific and Practical Conference
April 29, 2025

Ташкент – 2025

УДК 781.4(575.1)(091)
Г 24
КВК 85.313(5Узб)
Г 24

Международная научно-практическая конференция «Диалог Восток-Запад в художественном творчестве» 29-30 апреля, 2025 год

Министерство высшего образования, науки и инновации
Министерство культуры Республики Узбекистан,
Государственная консерватория Узбекистана,
Сборник статей международной научно-практической конференции
«Диалог Восток-Запад в художественном творчестве»

Редактора-составители:

Ш. Ш. Ганиханова – доктор искусствоведения (DSc), профессор кафедры «История музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана

Ш.А. Гафурова - кандидат технических наук, профессор кафедры «Композиция и инструментовка» Государственной консерватории Узбекистана

М. Э. Камолидинова – базовый докторант Государственной консерватории Узбекистана

Выпускающий редактор:

С. А. Гафурова – Заслуженная артистка Республики Узбекистан, профессор кафедры «Специальное фортепиано», проректор по науке и инновациям Государственной консерватории Узбекистана

Рецензенты:

С. Б. Касымходжаева – кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана

Ч. Э. Эргашева – доктор философии по искусствоведению (PhD), доцент кафедры «История узбекской музыки» Государственной консерватории Узбекистана

И. М. Мирталипова – доктор философии по искусствоведению (PhD), и.о. доцента кафедры «Теория музыки» Государственной консерватории Узбекистана.

Рекомендовано к печати
Учебно-методическим Советом Государственной консерватории Узбекистана

Сборник статей Международной научно-практической конференции посвящен актуальным вопросам современной музыкальной науки в новых исторических реалиях, в ракурсе современных музыкальных научных воззрений и подходов. Конференция также предоставляет площадку для обсуждения широкого круга актуальных проблем этномузыковедения, музыкального образования и исполнительства.

Materiallar mualliflik tahririda taqdim etilgan
Материалы представлены в авторской редакции

Государственная консерватория Узбекистана © ISBN 978-9910-9099-2-4

MUNDARIJA
СОДЕРЖАНИЕ
CONTENT

Камолиддин Уринбаев *7*
Вступительное слово
Орелия Бушез ***10***
Вступительное слово
Сайера Гафурова ***13***
Культурная дипломатия в Узбекистане и ее перспективы
Французский импрессионизм и его влияние на художественную культуру
Эльмира Алмаханова ***17***
Французский импрессионизм и его влияние на художественную культуру
Фаррух Акромов ***24***
Черты импрессионизма в творчестве А.Ф. Козловского (на примере второй части сюиты «Лола»)
Павел Бацких ***30***
Влияние французской традиции на развитие тромбонного исполнительство в Узбекистане
Шойиста Ганиханова ***32***
Кинематографичные принципы в творчестве Дебюсси и Равеля
Мохинур Камолидинова ***36***
Импрессионизм и новая семантика музыкального произведения
Машхура Раджабова ***41***
О влиянии французского импрессионизма на музыкальный язык композиторов Узбекистана
Ilyos Kuvatov ***47***
Fransuz impressionizmi va uning badiiy madaniyatga ta'siri
Феруза Мухамедова ***51***
Влияние импрессионизма на фортепианное творчество Хуршиды Хасановой
Екатерина Мустафина ***55***
Претворение импрессионистических традиций в фортепианном творчестве композиторов Узбекистана
Ulug'bek Isayev ***59***
Fransuz musiqasining musiqiy ta'limdagi o'rni
Фарангиз Хайдарова ***65***
Синтез импрессионизма и минимализма в фортепианном цикле Мустафо Бафоева «Пять пьес-фантазий»
Особенности французской музыки XX века
Моҳина Абрарова ***72***
Француз композиторларининг мусиқий тафаккури
Амината Аленская ***75***
Преподавание фортепиано как музыкальная терапия во Франции и Люксембурге в начале 21-ого века.
Xilola Botirova ***77***
XX asr fransuz musiqasining xususiyatlari

Гулзамон Гулямова
Поэт фортепианного искусства (К 180-летию со дня рождения Габриеля Форе) ***81***
Саодат Джурабекова ***85***
XIX аср француз эстетикасининг универсал ижодкори
Гуллола Игамбердиева ***89***
Фортепианная педагогика Маргариты Лонг: репертуар как ключ к музыкальному развитию
Диляра Ислямова ***93***
Герменевтические закономерности интерпретации прелюдии, фуги и вариации С.Франка
Iqboljon Imomov ***98***
Sen-Sans ijodida goboy cholg‘usining badiiy imkoniyatlari Sonata D-dur, Op.166 asari asosida
Рауф Кадыров ***102***
Из истории музыкальной педагогики периода французских композиторов-импрессионистов
Лилия Карякина ***108***
«Три песни Дон Кихота» Мориса Равеля в исполнительском творчестве пианиста-концертмейстера (К 150-летию со дня рождения М. Равеля)
Адиля Касымова ***111***
Французская музыка XX века: внутренний ритм перемен
Mirkarim Mirzakirov ***114***
Kamil Sen-Sansning simfonik asarlarida trombon cholg’usining strukturaviy va dramatik roli: 3-simfoniyasi (organli simfoniya) misolida
Sitora Narturayeva ***117***
M.Ravelning “Bolero” musiqiy asari sintetik janrlar kesimida
Javlon Rajabiy ***122***
XIX asr oxiri – XX asr boshlarida fransuz bastakorlari ijodida puflama cholg‘ular
Jamshid Riksiyev ***126***
Moris Ravel ijodida zarbli cholg‘ularning badiiy va tasviriy imkoniyatlari
Анна Смирнова ***130***
Клод-Поль Таффанель: фантазия для флейты и фортепиано на темы из оперы К.М. фон Вебера «Вольный стрелок» (особенности исполнения)
Никита Стеценко ***137***
La valse Равеля: метаморфозы жанра в авторской транскрипции композитора
Екатерина Султанова ***143***
Фортепианное трио Франсиса Пуленка в контексте французской классической музыки XX века
Хуршидахон Турсунова ***148***
Илҳомбахш оҳанглар булоғи
Равшаной Турсунова ***156***

Творчество Мориса Равеля в контексте современного искусства: синтез традиций и новаторства (к 150-летию со дня рождения композитора)
Рахима Туйчиева ***161***
Новая жизнь Danse Macabre К. Сен-Санса в ансамбле маримбы и фортепиано (К 190 летию со дня рождения Камиля Сен Санса)
Васила Умарова ***165***
Особенности французской музыки XX века в фортепианном творчестве Камиля Сен-Санса

Национальные композиторские школы и музыковедение. Метамодернистские подходы в музыкальной культуре

Муштарий Бойсинова ***170***
«*Фрактал» для симфонического оркестра В. Хандамяна*
Татьяна Карташова ***175***
Музыкальная культура Южной и Юго-восточной Азии в контексте метамодерна
Эльнора Мамаджанова ***183***
Изучение узбекской музыки зарубежными исследователями
Элнура Мирзакамалова ***186***
Творческий портрет Рустама Абдуллаева как лидера узбекской национальной композиторской школы
Татьяна Павлова-Борисова ***195***
Основоположник национальной композиторской школы М.Н. Жирков у истоков якутской музыкальной науки
Asatilla Raxmanov ***202***
O‘zbekiston kompozitorlik ijodi xor musiqasida xalq ijodiyotining qo‘llanilishi (XX–XXI asrlar kesimida)
Закия Сапенова, Эльмира Султангалиева, Торгын Смаилова ***206***
Казахская музыка в фокусе французской ориенталистики
Feza Tansuğ ***214***
Classification and distribution of the turkic musics

Культурное пространство в контексте проблемы традиция и новаторство

Галия Акпарова ***216***
Французская музыка в современном исполнительстве Казахстана
Dilnoza Babaeva ***232***
Ijtimoiy intellekt va musiqa ijrochiligi
Инесса Гульзарова ***235***
«Самсон и Далила» на сцене ташкентского ГАБТа
Донат Иногамов ***240***
Об исполнении «Болеро» Мориса Равеля в Ташкенте (К 150летию со дня рождения великого французского композитора)
Наталья Лебедева ***244***
Место этюдов Клода Дебюсси в исполнительском и педагогическом репертуаре
Nathalie Marin ***251***
Feminine symphonies: breaking the silence, reclaiming the future
Sayyora Maxmudova ***253***

Parij konservatoriyasi: tarixi, rivojlanishi va zamonaviy ta'lim modeli
Влада Осетрова ***256***
Яркие примеры Болеро в сочинениях композиторов от Мориса Равеля до наших современников
Айнур Палымбетова ***262***
Формирование у студентов вузов ценностного отношения к народной музыке
Сильвен Роа ***270***
Каким будет будущее традиционной музыки во Франции перед лицом вызовов современности?

Цифровая музыка и медиапространство

Гульнар Альпеисова ***272***
Казахская традиционная музыка: аудиовизуальный тип и вопросы цифровизации

Культурная дипломатия и экология культуры в эпоху глобальных вызовов

Olivia Wahnon de Oliveira ***274***
Art colleges as a cultural space between tradition and innovation: the example of the rediscovery of early music at the royal conservatory of Brussels, from its origins to the present day
Munavvara Abdullayeva ***275***
The growing importance of cultural diplomacy for Uzbekistan
Tatyana Davidova ***278***
Intercultural synthesis in music: towards the formation of a new cultural reality
Наргиз Кенгерли ***285***
Диалог музыкальных культур
Ella Melkumova ***292***
Cultural and educational tourism as a tool for intercultural dialogue
Алимджан Турсинбаев ***297***
Музыкальная культура как инструмент культурной дипломатии в формировании международного общественно-политического дискурса

Музыкальная акустика, музыкальная терапия

Alina Kutluchurina ***303***
Meditation as a principle of oriental musical thinking and its reflection in the creativity of contemporary composers of Uzbekistan
Гулшаной Турсунова ***308***
Волны Мартено: тембровая палитра и их влияние на творчество Оливье Мессиана



Дорогие друзья!

Интеграционные процессы происходящие в современном Узбекистане в первую очередь касаются области искусства и образования, что подтверждено целым рядом инициатив нашего Президента Шавката Миромоновича Мирзиёева. Глобализационные процесссы заставляют нас по новому взглянуть на собственное музыкальное наследие. Оно действительно бесценно, что подтвержденно признанием в мировом сообществе и включением целого ряда памятников музыкального наследия узбекского народа в репрезентативный список ЮНЕСКО. Все это становится эффективными платформами культурной дипломатии и способствует укреплению межкультурных диалогов.

С 2020 года в Государственной консерватории Узбекистана наблюдается значительный рост в области международного культурного сотрудничества. За последние пять лет проведены десятки международных конференций, фестивалей и круглых столов, посвящённых выдающимся деятелям культуры и искусства — Батыру Закирову, Хамиду Алимджану, Виктору Успенскому, Сергею Рахманинову, Антонину Дворжаку, Модесту Мусоргскому, Николаю Римскому-Корсакову, Михаилу Глинке и другим. В ходе торжеств посвященных 85-летию консерватории подписана Ташкентская декларация с двенадцатью ведущими консерваториями мира.

Особое место в международной деятельности занимает сотрудничество с посольствами различных стран. Так, в рамках подписанного с Посольством Франции в 2023 году меморандума состоялись концерты и мастер-классы ведущего дирижера Лионской консерватории Натали Марен и известного

пианиста, профессора Версальской консерватории Франçуа Шаплена. Благодаря инициативе последнего и поддержке посольства Франции в Узбекистане студент Государственной консерватории Узбекистана Шамсуддин Баходиров получил возможность обучаться в Версальской консерватории.

Государственная консерватория Узбекистана совместно с посольством Франции в республике Узбекистан с 11 по 30 апреля проводит фестиваль французской музыки. В его насыщенную программу включены выступления выдающихся французских и узбекских исполнителей, мастер-классы, а также международная научно-практическая конференция с участием ведущих учёных и педагогов из различных стран. Уникальность данного мероприятия заключается не только в его культурной и образовательной значимости, но и в способности объединять творческие потенциалы двух стран. Оно отражает современные приоритеты в сфере культурной дипломатии, способствуя расширению диалога между представителями академического и исполнительского сообществ. Особое внимание уделяется поддержке молодёжи: фестиваль становится для студентов важной площадкой для самореализации, обмена опытом и профессионального роста, формируя у них уверенность в будущем.

Уринбаев Камолиддин Турдимуратович
Народный артист Республики Узбекистан
Ректор Государственной консерватории Узбекистана

Aziz do‘stlar!

Zamonaviy O‘zbekistonda ro‘y berayotgan integratsiya jarayonlari, birinchi navbatda, san’at va ta’lim sohasiga taalluqli bo‘lib, bu Prezidentimiz Shavkat Miromonovich Mirziyoyevning qator tashabbuslari bilan tasdiqlangan. Globallashuv jarayonlari bizni o‘z musiqiy merosimizga yangicha qarashga majbur qilmoqda. U haqiqatan ham bebaho bo‘lib, bu jahon hamjamiyatida e’tirof etilgani va o‘zbek xalqining bir qator musiqiy merosi yodgorliklari YUNESKOning reprezentativ ro‘yxatiga kiritilgani bilan tasdiqlanadi. Bularning barchasi madaniy diplomatiyaning samarali platformalariga aylanib, madaniyatlararo muloqotni mustahkamlashga xizmat qilmoqda.

2020-yildan boshlab O‘zbekiston davlat konservatoriyasida xalqaro madaniy hamkorlik sohasida sezilarli o‘sish kuzatilmoqda.

So‘nggi besh yil ichida taniqli madaniyat va san’at arboblari – Botir Zokirov, Hamid Olimjon, Viktor Uspenskiy, Sergey Raxmaninov, Antonin Dvorjak, Modest Musorgskiy, Nikolay Rimskiy-Korsakov, Mixail Glinka va boshqalarga bag‘ishlangan o‘nlab xalqaro konferensiyalar, festivallar va davra suhbatlari

o‘tkazildi. Konservatoriyaning 85 yilligiga bag‘ishlangan tantanalarda dunyoning o‘n ikki yetakchi konservatoriyasi bilan Toshkent deklaratsiyasi imzolandi.

Xalqaro faoliyatda turli mamlakatlarning elchixonalari bilan hamkorlik alohida o‘rin tutadi. 2023-yilda Fransiya elchixonasi bilan imzolangan memorandum doirasida Lion konservatoriyasining yetakchi dirijyori Natali Maren hamda taniqli pianinochi, Versal konservatoriyasi professori Fransua Shaplenning konsertlari va mahorat darslari bo‘lib o‘tdi. Uning tashabbusi va Fransiyaning O‘zbekistondagi elchixonasi ko‘magida O‘zbekiston davlat konservatoriyasi talabasi Shamsuddin Bahodirov Versal konservatoriyasida tahsil olish imkoniyatiga ega bo‘ldi.

O‘zbekiston davlat konservatoriyasi Fransiyaning O‘zbekiston Respublikasidagi elchixonasi bilan hamkorlikda 11–30 aprel kunlari fransuz musiqasi festivalini o‘tkazadi. Uning mazmunli dasturidan Fransiya va O‘zbekistonning taniqli ijrochilari chiqishlari, mahorat darslari, shuningdek, turli mamlakatlarning yetakchi olimlari va pedagoglari ishtirokidagi xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya o‘rin olgan. Ushbu tadbirning o‘ziga xosligi nafaqat uning madaniy va ma’rifiy ahamiyatida, shu bilan birga, ikki mamlakatning ijodiy salohiyatini birlashtirish qobiliyatidadir. U madaniy diplomatiya sohasidagi zamonaviy ustuvor yo‘nalishlarni aks ettirib, akademik va ijrochi hamjamiyat vakillari o‘rtasidagi muloqotni kengaytirishga xizmat qiladi. Yoshlarni qo‘llab-quvvatlashga alohida e’tibor qaratilmoqda: festival talabalar uchun o‘zini anglash, tajriba almashish va kasbiy o‘sish uchun muhim maydonga aylanib, ularda kelajakka ishonchni shakllantirmoqda.

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



Aurélia Bouchez
Ambassadrice extraordinaire et plénipotentiaire
de la République française en Ouzbékistan

En ce mois d'avril 2025, la musique classique française est à l'honneur en Ouzbékistan grâce à l'excellente collaboration qu'entretiennent l'Ambassade de France en Ouzbékistan et le Conservatoire national, sur la base de l'accord qu'ils ont conclu en 2022.

C'est ainsi que la cheffe d'orchestre Nathalie Marin s'est produite le 11 avril avec l'orchestre symphonique d'Etat d'Ouzbékistan au Conservatoire pour y jouer plusieurs œuvres de compositeurs français, dont la Valse de Ravel. Ce fut un très grand succès, tout comme les concerts qu'elle a donnés à Noukous.

Nous avons aussi assisté à deux concerts très réussis du pianiste François Chaplin, unanimement salués. Et nous avons pu écouter, dans la prestigieuse salle d'orgue du Conservatoire, un concert exceptionnel du grand organiste-Jean-Baptiste Robin. Le public ouzbek l'a ovationné. Ce concert s'est terminé par l'interprétation par Jean-Baptiste Robin et François Chaplin, ensemble à l'orgue et au piano, d'une œuvre du grand compositeur ouzbek, Mukhtar Achrafi « Kachmirda », ce qui a suscité l'enthousiasme général.

En parallèle de ces concerts de très haut niveau, des masters classes ont été réalisés par ces artistes français, tant ceux-ci aiment transmettre leur talent à la jeune génération ouzbèke, toujours désireuse d'apprendre.

Prolongement de ces échanges entre artistes confirmés et artistes en devenir, la conférence internationale de haut niveau intitulée « Dialogue entre l'Est et l'Ouest dans la créativité artistique » constitue un moment important de ce festival de musique classique française. Il propose d'enrichir notre écoute des œuvres musicales en invitant à la réflexion scientifique, sur des sujets aussi divers que l'éducation musicale, la représentation, l'ethnomusicologie.

Des allocutions d'intervenants français, ouzbeks, belge, turc, kazakh, russe, allemand ne manqueront pas de compléter notre compréhension de thèmes aussi

variés que les principes de la cinématique dans les travaux de Debussy et Ravel, l'influence de l'impressionnisme français dans le langage musical des composeurs ouzbèks ou l'importance croissante de la diplomatie culturelle pour l'Ouzbékistan.

Le premier festival de la musique classique française en Ouzbékistan accueille dans sa programmation cette conférence internationale et ses intervenants multiples venus de nombreux pays. Je souhaite à tous les artistes, aux chercheurs, aux professeurs, aux étudiants qui vont y intervenir ou y assister d'excellents travaux.

Orelia Bushez

Fransiya Respublikasining favqulodda va muxtor elchisi

Fransiyaning O‘zbekistondagi elchixonasi va Davlat konservatoriyasi o‘rtasida 2022-yilda imzolangan kelishuv asosida amalga oshirilgan ajoyib hamkorlik doirasida 2025-yil aprel oyida O‘zbekistonda fransuz mumtoz musiqasi diqqat markazida bo‘ldi.

11-aprel kuni Konservatoriyada dirijyor Natali Maren O‘zbekiston davlat simfonik orkestri bilan fransuz bastakorlarining bir qancha asarlari, jumladan Ravel valsini ijro etdi. Shu jumladan uning Nukus shahridagi konsertlari ham katta muvaffaqiyatga sazovor bo‘ldi.

Shuningdek, biz pianinochi Fransua Chaplenning bir ovozdan e'tirof etilgan ikkita juda muvaffaqiyatli konsertini tinglashga muyassar bo‘ldik. Biz Konservatoriyaning nufuzli organ zalida buyuk organist Jan-Batist Robenning ajoyib konsertiga ham tashrif buyurdik. O‘zbek tomoshabinlari uni uzoq olqishlashdi. Konsert Jan-Batist Roben va Fransua Chaplenning organ va fortepianoda birgalikda buyuk o‘zbek bastakori Muxtor Ahrafiyning “Kashmirda” asarini ijro etishi bilan yakunlandi, bu esa ko‘pchilikka katta zavq bag’ishladi.

Tashkil etilgan mazkur ajoyib konsertlar bilan bir qatorda, o‘z iste’dodini o‘zbek avlodiga yetkazishga intilgan bu fransuz san’atkorlari Konservatoriya talabalari uchun mahorat darslari o‘tkazdilar.

Taniqli va yosh ijodkorlar o‘rtasidagi bu almashinuvlarning davomi bo‘lgan “Badiiy ijodda Sharq-G‘arb muloqoti” mavzusidagi yuqori darajadagi xalqaro konferensiya ushbu fransuz mumtoz musiqa festivalining muhim lahzasini tashkil etadi. U musiqiy ta'lim, konsertlar va etnomusiqashunoslik kabi turli mavzularda ilmiy fikr yuritishni boyitishga qaratilgan.

Fransiya, O‘zbekiston, Belgiya, Turkiya, Qozog‘iston, Rossiya va Germaniyadan kelgan ma’ruzachilar Debyussi va Ravel asarlaridagi tamoyillar, fransuz impressionizmining o‘zbek bastakorlari musiqiy tiliga ta’siri va madaniy diplomatiyaning O‘zbekiston uchun tobora ortib borayotgan ahamiyati kabi mavzular yuzasidan tushunchamizni yanada oshirishi shubhasiz.

O‘zbekistonda birinchi bo‘lib tashkil etilgan fransuz mumtoz musiqa festivali ushbu xalqaro anjumanni va uning ko‘plab mamlakatlardan kelgan ko‘plab ma’ruzachilarni o‘z dasturida qutlaydi. Ishtirok etadigan yoki qatnashadigan barcha mehmonlar, tadqiqotchilar, professorlar va talabalarga muvaffaqiyatlar tilayman.



Сайёра Гафурова
Заслуженная артистка Республики Узбекистан,
профессор, проректор по науке и инновациям
Государственной консерватории Узбекистана

КУЛЬТУРНАЯ ДИПЛОМАТИЯ В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЯ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ

Изменения в нашей стране за последние тридцать пять лет в различных сферах и направлениях получили широкое международное признание. Особо важную роль в этих преобразованиях сыграли инициативы Президента Республики Узбекистан Шавката Мирзиёева, направленные на реализацию масштабных реформ, в которых наука и культура занимают приоритетное положение. В результате этого появилась возможность по-новому осмыслить музыкальное наследие, расширить области его изучения и приобщить молодое поколение к этому уникальному культурному феномену. Одним из ярких свидетельств активной культурной политики и динамичного развития международного сотрудничества стало проведение в стране масштабных музыкальных фестивалей. Эти мероприятия не только демонстрируют высокий уровень государственной поддержки в сфере культуры, но и выполняют важную миссию культурной дипломатии между странами, содействуя укреплению межкультурного диалога, формированию взаимопонимания, а также развитию академического и творческого опыта.

Стартап Фестиваля французской музыки 11 апреля текущего года в Государственной консерватории Узбекистана является важным этапом в развитии культурных связей между Францией и Узбекистаном. Данное мероприятие проводится впервые в таком масштабном и программно оформленном виде. Однако, сотрудничество между французскими и

узбекскими музыкантами имеет давние традиции, уходящие своими корнями ещё во времена существования так называемой «Старой консерватории».

Французская сторона на протяжении многих лет всегда проявляла особую активность в развитии межкультурного диалога. Музыканты из Франции регулярно посещали Ташкент, выступая с мастер-классами и концертами. При этом, особую роль в этих мероприятиях всегда играло Посольство Франции в Узбекистане, которое неизменно оказывало поддержку и инициативу в их организации. Интересно отметить, что одной из первых стран, куда устремились узбекские музыканты после обретения независимости в начале 1990-х годов, была Франция. И этот выбор был неслучайным, так как именно она традиционно рассматривалась в качестве одного из высокоразвитых центров мировой музыкальной культуры, а её академические и исполнительские традиции были эталоном в развитии профессиональных контактов. В числе первых узбекских музыкантов, участвовавших в международных проектах на французской сцене, была и автор настоящих строк, что подчёркивает глубоко личностный характер настоящего сотрудничества.

Долгое время взаимодействие между Францией и Узбекистаном в области музыки оставалось преимущественно в рамках культурных обменов и неформальных инициатив. Однако, в последние годы это сотрудничество приобрело документально закреплённый характер. В 2023 году был подписан официальный, так называемый «нестандартный» меморандум о культурном сотрудничестве, заключенный между Государственной консерваторией Узбекистана и Посольством Франции. Это событие стало значимым шагом в развитии международных творческих связей, создав необходимые условия для устойчивых и масштабных проектов. Так, в рамках подписанного меморандума уже за этот короткий срок состоялись концерты и мастер-классы известного пианиста, профессора Версальской консерватории Франсуа Шаплена в Ташкенте, Самарканде и других городах Узбекистана. Именно на одном из таких мастер-классов студент Государственной консерватории Узбекистана Шамсиддин Баходиров был приглашен на учебу в Версальской консерватории. Это стало возможным благодаря личной инициативе Франсуа Шаплена и поддержке Посольства Франции в Узбекистане.

В нынешнем году результатом данного меморандума стал Фестиваль французской музыки – многоплановое культурное мероприятие, включающее в себя концерты, мастер-классы, встречи с музыкантами, а также научно-практическую конференцию. В рамках фестиваля примут участие как французские, так и узбекские исполнители. Так, к примеру среди приглашённых музыкантов – дирижёр Натали Марэн, для которой это будет

уже четвёртый визит в нашу страну. Особое место в истории её совместных выступлений на ташкентской сцене занимает исполнение Andante spianato и Большого блестящего Полонеза Ф. Шопена с автором настоящих строк два года назад на сцене Большого зала Консерватории. Этот концерт был приурочен к презентации нового концертного рояля марки Steinway, переданного правительством Республики Узбекистан в дар Консерватории. Это событие имело в не только художественное, но и символическое значение, что в полной мере отразилось в выступлении музыкантов. Н. Марэн и С. Гафурова сумели создать поистине вдохновляющее художественное высказывание, в котором проявились в полной мере их высокий профессионализм, тонкое чувство стиля и эмоциональная глубина. Интерпретация шопеновского шедевра стала ярким примером музыкального диалога, олицетворяющего прочные культурные связи между Францией и Узбекистаном.

В декабре 2024 года по инициативе Посольства Франции в Республике Узбекистан и лично послом Орелией Бушез состоялся визит официальной делегации Государственной консерватории Узбекистана во французские музыкальные образовательные учреждения. В состав делегации вошли ведущие преподаватели и музыканты Государственной консерватории Узбекистана под руководством С. Гафуровой. Так, узбекскими музыкантами были посещены четыре крупные консерватории Франции. Среди них отдельно хотелось бы отметить Парижскую консерваторию имени Альфреда Корто, где в ходе официальных переговоров был подписан меморандум о сотрудничестве, зафиксировавший намерения сторон в области обмена студентами и преподавателями, совместных художественных проектов и научных инициатив. Также состоялись визиты в Консерватории Версаля, Лиона и Марселя. Результаты этих встреч также оказались крайне плодотворными: достигнуто предварительное согласие по целому ряду проектов, в частности концертам французских музыкантов в Ташкент в рамках Фестиваля французской музыки.

Одним из ключевых итогов визита стало приглашение выдающегося французского органиста Жана-Батиста Робина с сольным концертом в Ташкенте. Важно отметить, что он является окружным органистом Королевской капеллы Версальского дворца, регулярно исполняющим шедевры органного репертуара на историческом органе эпохи Людовика XIV. Его участие в Фестивале представляет собой по-настоящему исключительное событие, открывающее редкую возможность соприкоснуться к культурному наследию Франции и услышать звучание инструмента европейской традиции в исполнении признанного мастера.

Отдельное внимание в рамках Фестиваля было уделено созданию пространства для научного обмена, а именно Международной научной конференции, проводимой параллельно с концертной частью. В конференции принимают участие как очно, так и дистанционно представители ведущих европейских вузов. Среди них значится Оливия Вайнон, директор франкоязычной Бельгийской королевской консерватории.

Таким образом, Фестиваль французской музыки является примером плодотворного культурного сотрудничества, направленного на укрепление межгосударственных связей, развитие научного и концертного обмена. Его уникальность заключается также в поддержке молодого поколения, так как Фестиваль становится важной платформой для самореализации студентов, обмена опытом и профессионального роста. Молодые музыканты получат возможность прямого общения с мастерами мирового уровня, изучая многообразие исполнительских школ и тенденции европейской музыкальной культуры. В долгосрочной перспективе Фестиваль может послужить моделью устойчивого международного проекта, в рамках которого возможна реализация совместных образовательных программ, стажировок, академических обменов и научных исследований. Его поддержка на государственном уровне свидетельствует о растущем значении культуры как эффективного инструмента международного сотрудничества. Иными словами, Фестиваль станет не просто событием, но настоящей точкой роста — ориентиром для новых поколений музыкантов и учёных, объединённых идеями взаимного уважения, диалога и творчества.

Французский импрессионизм и его влияние на художественную культуру



Эльмира Алмаханова
(Казахстан)

ФРАНЦУЗСКИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА ХУДОЖЕСТВЕННУЮ КУЛЬТУРУ

Французский импрессионизм – одно из наиболее значимых и влиятельных направлений в истории искусства. Возникнув во Франции во второй половине XIX века, он кардинально изменил подход к живописи и оказал глубокое влияние на последующее развитие художественной культуры. Импрессионисты стремились запечатлеть мимолётные впечатления, передать игру света и цвета, используя новые техники и методы. В данном докладе рассматриваются истоки импрессионизма, его основные характеристики, ключевые представители и влияние на мировую художественную культуру.

Термин impresssioisme произошёл от французского слова impression – «впечатление». Так назвал свою картину К. Моне – «Впечатление. Восход солнца». Первоначально импрессионизм проявил себя в живописи. Художники, примыкавшие к этому направлению – К. Моне, О. Ренуар, К. Писсарро, А. Сислей, Э. Дега стремясь максимально точно выразить свои непосредственные впечатления от вещей, импрессионисты освободились от традиционных правил, они создали новый метод живописи. Суть его состояла в передаче внешнего впечатления света, тени рефлексов на поверхности предметов раздельными мазками чистых красок, что зрительно растворяло форму в окружающей свето-воздушной среде. Импрессионистический метод стал максимальным выражением самого принципа живописности. Для художника-импрессиониста важно не то, что он изображает, а важно - как изображает. Объект становился только поводом для решения чисто живописных «зрительных задач», поэтому импрессионизм первоначально имел ещё одно, позднее забытое название – «хроматизм» от греческого chroma – «цвет».

Импрессионисты обновили колорит, они отказались от тёмных, земляных красок, и наносили на холст чистые, спектральные цвета, почти не смешивая их предварительно на палитре. Из мастерских они выходят на пленэр (pleinair – «вольный воздух»). Предшественник импрессионистов Э. Мане гордился тем, что все его картины, как он сам утверждал, написаны, кроме одной, целиком с натуры.

Для творческого метода импрессионистов характерна краткость, этюдность. Ведь только короткий этюд позволял точно фиксировать отдельные состояния природы. Импрессионисты считали, что реальность – это меняющиеся световые ощущения. Так как эти ощущения всё время меняются, художники работали над тем, чтобы уловить эти исчезающие мгновения. Они достигали совершенно невиданных до этого времени эффектов передачи бликов, мерцаний, игры светотеней, светлых, гармоничных, красочных созвучий. К 80-м, 90-м годам художники-импрессионисты становятся исключительными мастерами передачи освещения, тумана, игры воды, неба, облаков и т.д. Основная тема их творчества – Франция – её природа, быт, люди. Они писали и шумные парижские улицы (К. Писсарро. «Бульвар Монмартр» 1879 г., «Площадь Французского театра в Париже» 1898 г., К. Моне «Бульвар Капуцинок» 1873 г.), и рыбацкие поселки (О. Ренуар. «Отлив в Ипоре» 1883 г.), у лучших художников-импрессионистов мы находим немало реалистических мотивов. Моне, Ренуар, Дега, Сислей и другие дают много ярких социальных характеристик. Кроме бульваров; улиц, мостов их интересовали обыкновенные актрисы, служанки, танцовщицы, прачки, жокеи и т.д. (Э. Дега «Модистка» ок. 1885 г., О. Ренуар. «Завтрак гребцов». 1881 г., Э. Дега «Жокеи перед трибуной» 1869-1872 гг., «Гладильщицы» ок. 1884 г., «Танцовщица, завязывающая ленту туфельки» ок. 1880 г.).

Настоящим откровением в полотнах художников-импрессионистов стал пейзаж. Именно в пейзаже их новаторские устремления раскрылись во всём своём разнообразии и богатстве нюансов и оттенков (К. Моне «Белые кувшинки» 1889 г., К. Писсарро «Осеннее утро в Эраньи» 1897 г., А. Сислей. «Снежный пейзаж с охотником» 1873 г., О. Ренуар «На берегу озера» ок. 1880 г.). Таким образом, интерес к натуре, впечатлению, сюжету, колориту рождает у художников-импрессионистов особый живописный язык.

Музыкальный импрессионизм возник в конце 80-х – начале 90-х годов. Так же, как и в живописи проявился прежде всего в стремлении передавать мимолетные впечатления, полутона, полутени. Эти устремления приводят к тому, что на первый план выдвигается звуковая красочность, большое внимание уделяется колориту, поискам необычайных оркестровых звучаний и гармоний. Явление, непосредственно подготовившее музыкальный импрессионизм – это современная французская поэзия и живописный импрессионизм. Свою музыку импрессионисты строят на игре музыкальных

светотеней, на неуловимом «звуковом ощущении». Отказываясь от классической завершенности форм, композиторы-импрессионисты вместе с тем охотно обращаются к жанрам программной музыки, к народным танцевальным и песенным образам, в них они ищут пути обновления музыкального языка.

В отличие от импрессионизма живописного, который был представлен именами ряда крупных мастеров, музыкальный импрессионизм, по существу, имеет лишь одного яркого представителя – Клода Дебюсси. С некоторыми оговорками к импрессионистам могут быть отнесены такие крупные французские композиторы как П. Дюка. Ф. Шмитт, Л. Обер, Ш. Кеклен (в раннюю пору творчества), Ж-Роже-Дюкаса. Так же импрессионистские черты музыки мы находим и у Мориса Равеля в его знаменитом цикле фортепьянных пьес «Отражения» и других произведениях.

Как и художники-импрессионисты, представители музыкального импрессионизма проявляются в тяготении к поэтическому одухотворенному пейзажу. Например, такие симфонические произведения как «Послеполуденный отдых фавна», «Ноктюрны», «Море» Дебюсси, фортепьянная пьеса «Игра воды» Равеля. Близость к природе, ощущения, возникающие при восприятии красоты неба, моря, леса, способны по мысли Дебюсси, возбудить фантазию композитора, взывать к жизни новые звуковые приемы.

Другая сфера музыкального импрессионизма – фантастика. Композиторы обращаются к образам античной мифологии, к средневековым легендам («Шесть античных эпиграфов» для ф-п. В 4 руки, «Флейта Пана» для флейты соло К. Дебюсси и т.д.). Они обратились к миру грёз, к сверкающим звуковым пейзажам, открывая новые возможности поэтической звукописи, новые средства музыкальной выразительности.

Рождению музыкального импрессионизма во Франции предшествовал период, который именуют «периодом национального обновления». В те годы после франко-прусской войны 1870-1871 годов заметно оживляется симфоническое и камерное творчество французских композиторов, активизируется концертная жизнь. Созданное в 1871 году «Национальное музыкальное общество» поощряет творчество современных французских композиторов, всячески содействуя публичному исполнению сочинений и их изданию. Центральное место в музыкальном творчестве эпохи «обновления» принадлежит Цезарю Франку и Камилю Сен-Сансу. Важную роль в художественной жизни Франции рубежа веков сыграли ученики Франка и приверженцы его творческих идей Анри Дюпари, Венсан д'Энди, Габриэль Форэ, Эрнест Шоссон.

Важную роль в формировании импрессионистической музыки играло сохранение и развитие классических традиций, унаследованных от

предшествующих эпох. Дебюсси очень интересовался григорианским пением, его ладами, интонациями, с увлечением слушал произведения мастеров полифонии. В произведениях старых мастеров его восхищало богатство их музыкальных средств, где, по его мнению, можно найти нечто важное для развития современного искусства. Изучая музыку Палестрины, Орландо Лассо Дебюсси находит много ладовых возможностей, обогащавших сферу мажора-минора, ритмическую гибкость, далекую от традиционной квадратности.

Всё это помогло ему в создании собственного музыкального языка. Дебюсси очень ценил музыкальное наследие великих отечественных музыкантов XVIII века. В своей статье «Ж. Ф. Рамо» Дебюсси пишет о «чистой французской традиции» в творчестве этого композитора, проявившейся в «нежности, деликатной и прелестной, верных акцентах, строгой декламации в речитативе...». Также Дебюсси высказывает сожаление о том, что отечественная музыка «чересчур долго следовала путями, коварно удалявшими её от той ясности выражения, той точности и собранности формы, которые являются специальными и характерными качествами французского гения» [1, с. 23]. Вряд ли Дебюсси сумел бы так полно выразить свои устремления, не имея в этом предшественников.

Тонкость «схватывания» настроения, детализация письма импрессионистов в музыке была бы невозможна без усвоения гениальной звуковой техники и миниатюрализма «Прелюдий», «Ноктюрнов», «Этюдов» Шопена, которого Дебюсси боготворил с детства. Колористические находки Э. Грига, Н. А. Римского-Корсакова, свобода голосоведения и стихийная импровизационность М. П. Мусоргского нашли оригинальное продолжение в творчестве Дебюсси. Его увлечение Вагнером, быстро преодоленное, способствовало поискам новых гармонических средств и форм.

Эстетика импрессионизма воздействовала на все основные жанры музыки: вместо развитых многочастных симфоний стали культивироваться симфонические эскизы-зарисовки, на смену романтической песне пришла вокальная миниатюра, где преобладала рецитация с красочно-изобразительным аккомпанементом, в фортепьянной музыке появляется свободная миниатюра, для которой характерно значительно большая свобода развития, чем в романтической миниатюре, а так же постоянная изменчивость гармонического языка, ритмического рисунка, фактуры, темпа. Всё это придает форме пьес характер импровизационности, а также способствует передаче постоянно меняющихся впечатлений.

Импрессионистская программность отличается своеобразной сюжетностью, и драматургическая сторона как бы снята. Образы программы завуалированы. Главная её задача – возбудить фантазию слушателя, активизировать воображение, направить его в русло определенных

впечатлений, настроений. И именно переход этих состояний, постоянно меняющихся настроений определяет основнуюлогику развития.

Таким образом, термин импрессионизм, применявшийся критиками конца 19 века в осуждающем или ироничном смысле, позднее стал общепринятым определением, охватывающим широкий круг музыкальных явлений рубежа 19-20 веков, как во Франции, так и в других странах Европы. Но музыкальный импрессионизм, как и художественный не был долговечен. Это хрупкое, изящное искусство не было созвучно напряженной атмосфере первой мировой войны и революционных взрывов. На смену чувственной изысканной красоте приходит культ первобытной силы и в музыке появляется резкость созвучий, конструктивная четкость и примитивность формы, фактуры, напряженность и прямолинейность ритмов.

Провозглашал эти новые антиимпрессионистические тенденции Эрик Сати, а позже эти устремления нашли своё развитие в «Группе шести». Живописный и музыкальный импрессионизм выросли на почве национальных традиций. В творчестве художников и композиторов-импрессионистов обнаруживается родственная тематика, колоритные жанровые сценки, портретные зарисовки, но исключительное место занимает пейзаж. Есть общие черты и в художественном методе живописного и музыкального импрессионизма - стремление к передаче первого, непосредственного впечатления от явления. Это не сложно увидеть, сравнив для примера прелюдию Дебюсси «Паруса» с пейзажем Э. Мане «Выход парусников из Булонского порта», 1864 г. или с пейзажем К. Моне «Регата в Сент-Адрессе», 1867 г. Нельзя не отметить тяготение импрессионистов к миниатюрным формам; всё это вытекало из их основного художественного метода, они ценили мимолетность, быстротечность живых впечатлений. Поэтому живописцы обращаются не к крупной композиции или фреске, а к портрету, этюду; музыканты - не к симфонии, оратории, а к романсу, оркестровой или фортепьянной миниатюре. Больше всего живописный импрессионизм повлиял на музыку в области средств музыкальной выразительности. Так же как и в живописи, поиски музыкантов, главным образом Дебюсси, были направлены на расширение круга выразительных средств, необходимых для воплощения новых образов, и в первую очередь на максимальное обогащение красочно-колористической стороны музыки. Эти поиски коснулись лада, гармонии, мелодии, метроритма, фактуры и инструментовки. Вырастает роль ладогармонического языка и оркестрового стиля, в силу своих возможностей более склонных к передаче картинно-образного и колористических начал.

Оркестр у Дебюсси очень оригинален и своеобразен. Он отличается изяществом рисунка и обилием деталей, но каждая из них слышима. Дебюсси сопоставляет различные тембры инструментов и различные способы звукоизвлечения. Его оркестр поражает тембровым разнообразием,

переливчатой звучностью и красочностью колорита. Так свои симфонические эскизы «Море» композитор писал в приморском городке на берегу Атлантического океана, запечатлевая «с натуры» нарастающий шум прибоя и могучий шум ветра. С живописью его роднит и стремление создавать радостное, ласкающее искусство, доставляющее людям наслаждение. Дебюсси очень любил природу, о ней он говорил как о высшем источнике вдохновения, считал близость к ней - критерием творчества. Он выступал за создание особого вида музыки на открытом воздухе, которая способствовала бы слиянию человека с природой. В этом тоже видна взаимосвязь с художниками-импрессионистами, которые отказались от работы в ателье и вышли на пленэр – под открытое небо, на воздух, где им открылись новые живописные мотивы, а главное – иное видение форм и красок. Роднясь с поэтами и художниками, музыканты искали свой путь в новом направлении. Они заимствовали у художников терминологию, наталкивающую на новые идеи эстетического восприятия; в обиход входят определения: звуковая краска, инструментальный колорит, гармонические пятна, тембровая палитра.

Импрессионизм сыграл огромную роль в развитии культуры. В живопись он привнес новые открытия в области техники и композиции – работа на пленэре, тонкая наблюдательность, живописность, светлый тон, пренебрежение деталью ради колорита. Из-за своеобразной живописной манеры поверхность картин у импрессионистов кажется трепещущей и зыбкой, благодаря чему им удавалось передать блеск солнечных лучей, рябь на воде, ощущения воздуха, легкость и невесомость предметов.

Понятие импрессионизма впоследствии распространяли даже на течение символизма в живописи. И действительно, отвлечение цвета от формы превращало объекты изображения в зыбкие символы реальности. Импрессионистическое изображение символично в силу его двойственности: натуралистичности и субъективности одновременно. В то же время, в процессе развития импрессионистического метода, субъективность живописного восприятия, преодолевая предметность, поднималась на все более высокий формальный уровень, открывая пути всем течениям постимпрессионизма, в том числе символизму Гогена и экспрессионизму Ван Гога. На следующем этапе художественного развития абсолютизировались и дифференцировались уже не ощущения, а сами средства изображения. Именно импрессионизм послужил толчком для появления абстрактного искусства, а в начале XX века к возникновению таких течений, как кубизм, конструктивизм, ташизм. Импрессионизм преобразовал не только живопись и музыку, а также скульптуру, литературу и даже критику. Интерес к творчеству импрессионистов в наше время не исчезает. И сегодня картины художников-импрессионистов, музыка Дебюсси поражает новизной виденья мира,

свежестью, заложенной в них чувств, силой, смелостью и необычностью выразительных средств: гармонии, фактуры, формы, мелодики.

Французский импрессионизм стал настоящей революцией в искусстве. Он разрушил рамки академической живописи, показал, что искусство может быть личным, субъективным и эмоциональным. Влияние импрессионистов чувствуется не только в живописи, но и в музыке, литературе, фотографии и кино. Этот стиль изменил само представление о том, каким может быть искусство, и дал свободу целым поколениям художников.

Список использованной литературы

1. Равель, М. Импрессионизм: искусство видеть. -Москва: Искусство, 2018.
2. Тонг, Э. История импрессионизма. - СПб.: Азбука-классика, 2021.
3. Gowing, L. Impressionism. - London: Thames & Hudson, 1990.
4. Michel, P. The Birth of Modernism. - Paris: Gallimard, 2005.



Фаррух Акромов
Докторант (PhD) Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ЧЕРТЫ ИПРЕССИОНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ А. Ф. КОЗЛОВСКОГО (НА ПРИМЕРЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ СЮИТЫ «ЛОЛА»)

Нам известно, что эпоха импрессионизма началась в живописи во второй половине XIX века. Французские художники той поры, начали рисовать картины с натуры. Первыми импрессионистами в живописи были такие французские художники как, Клод Моне, Поль Сезанн, Пьер Огюст Ренуар, Камиль Писарро, Альфред Сислей, Эдгар Дега и другие[1]. Несмотря на то, что этих художников называли «Импрессионистами», всё же у каждого из них был свой стиль письма. Название же направлении этих художников дал французский критик, обозреватель журнала «Le Charivari» Луи Леруа совсем случайно, буквально посмотрев на картину Моне туманный пейзаж с изображением восхода солнца в Гавре, к которому трудно было дать название. А название было дано по совету автора составлявший каталог выставки, и О.Ренуар написал: «Впечатление. Восход солнца». После этого художников начали называть «Импрессионистами»[2]. Далее Импрессионизм проявился в музыке, литературе и театре.

Импрессионизм в музыке – это целая эпоха, связанная с изобразительным искусством, литературой и театром, которая длилась на протяжении почти одного столетия. Несмотря на то, что эта эпоха закончилась, всё же некоторые композиторы всего мира продолжали практиковать данное направление в своих творчествах.

Как и в живописи, у композиторов импрессионистов основная родственная тематика: колоритные жанровые сценки, портретные зарисовки, но исключительное место занимает пейзаж. Есть общие черты и в

[1] Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск V. Редакция Б.Левика. – Москва: «Музыка». 1984. 285-стр.
[2] https://ru.wikipedia.org/wiki/Импрессионизм

художественном методе живописного и музыкального импрессионизма – стремление к передаче первого непосредственного впечатления от явления. Отсюда тяготение импрессионистов не к монументальным, а к миниатюрным формам.[3]

Видными композиторами на рубеже XIX и XX столетий являлись французские композиторы Клод Дебюсси и Морис Равель, творчество которых стало самым значительным явлением. Несомненно, некоторые композиторы Узбекистана под влиянием импрессионистов пробовали себя в этом направлении.

Одним из замечательных и ярких на мой взгляд примеров импрессионистической музыки в творчестве композиторов Узбекистана XX века является Ферганская сюита «Лола» Алексея Фёдоровича Козловского. Она была написана автором в 1937 году и посвящалась поэтичному празднику тюльпанов[4]. Молодого композитора, восторженно воспринявшего новый для него край с его живописной природой, самобытной музыкальной культурой, не могли не заинтересовать многокрасочность, своеобразная романтика старинного весеннего обряда, воздающего культ первому весенному цветку, обряда, сопровождающегося песнями, танцами.[5]

«Импрессионизм» в сюите Козловского проявляется в основном во второй части «Ночи в садах Ферганы».

В докторской диссертации узбекского композитора Н. Эркаева приводится следующая цитата: «Так вспоминает о сюите «Лола» А. Козловского его супруга Г. Л. Козловская: «Лола» стала первым симфоническим произведением Козловского, написанным в Узбекистане. Работавший тогда на Узбекском радио Я. Б. Пеккер подписал с автором сюиты первый договор-заказ, и с тех пор все сочинения Алексея Федоровича были связаны с жизнью и историей этой республики»[6].

Вторая часть сюиты передаёт пейзаж сада и всё что там происходит ночью. Frulato флейт в малую секунду создаёт особый эффект, вызывающий ассоциации с очень характерным для узбекистанской ночи звуком – трелями лягушек. Тремоло засурдинённых скрипок в сочетании с тремоло тарелок (вязальными спицами) создаёт легкий звуковой фон, стрекот цикад[7].

---

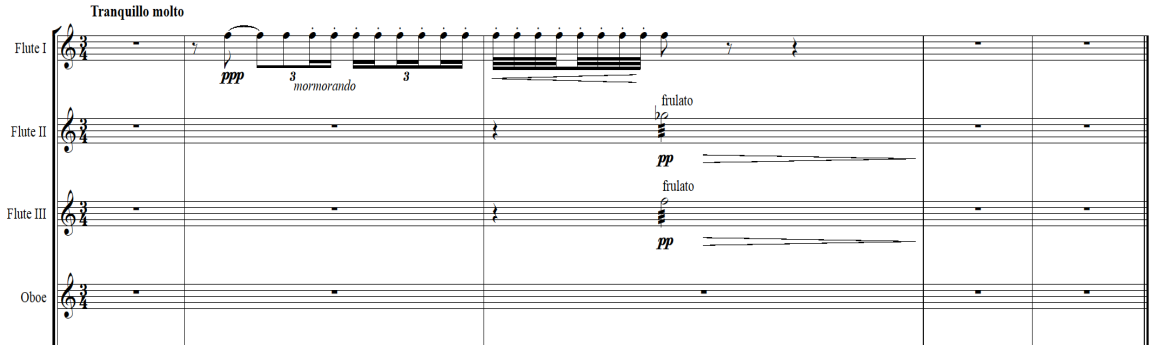
[3] Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск V. – Москва: «Музыка». 1984. 289 с.
[4] История узбекской советской музыки I том. – Ташкент. 1972. 227 с.
[5] Янов-Яновская Н.С. Узбекская симфоническая музыка. Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма. – Ташкент: 1979. С. 48.
[6] Erkayev N.I. O‘zbekiston kompozitorlarining simfonik asarlarida orkestrlashtirish masalalari. San’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD) dissertatsiyasi. – Toshkent: 2024. 57-b.
[7] История узбекской советской музыки I том. Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма – Ташкент. 1972. 230 с.

Строки из дневника композитора рассказывают замысел этой части сюиты: «…ночные голоса, шорохи, испарение ночи, сонные цикады, далёкий наигрышная…Великолепие утонувшей в непрерывно льющемся свете ночи переполняет через край человека. И вот, незаметно для себя, человек начинает мечтать…»[8].

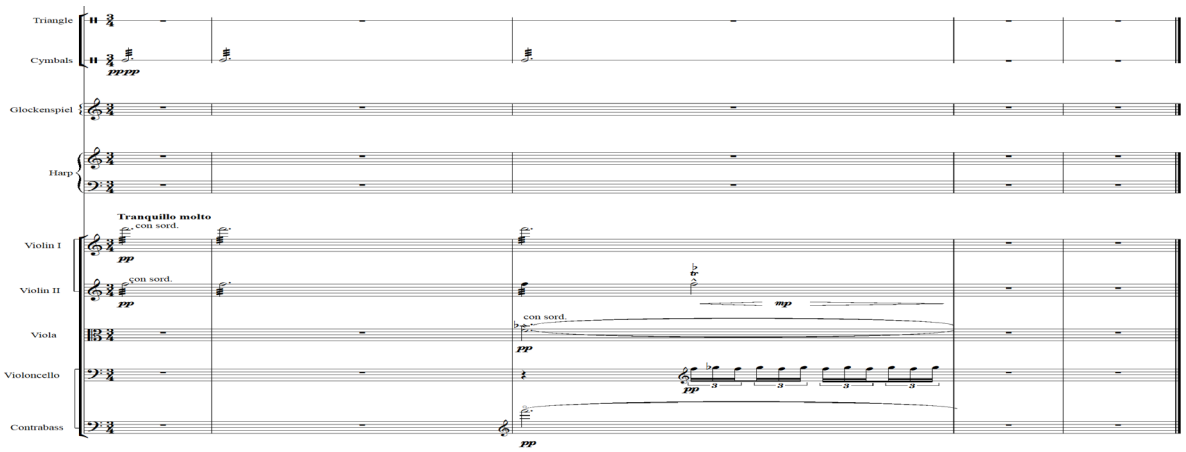
Данная часть написана в трёхчастной форме, хотя существенные грани между частями неощутимы. В партитуре очень прозрачная фактура что свойственно партитурам импрессионистов. В высоком регистре звучат f^2 и ges^2 у 3 х флейт, гобоя, первых и вторых скрипок, виолончелей, контрабасов и флажолетом (искусственным, когда у арфы и контрабаса звучат натуральные флажолеты) f^3 у альтов. Казалось бы, ничего интересного в том, чтоб показать всего лишь два звука целым оркестром на протяжении нескольких тактов. Но композитор – это художник, который способен двумя красками показать тот или иной образ, в определённом пространстве времени если он умело пользуется ими. Дело в том, что, исходя из звуковых возможностей и приёмов игры на инструментах симфонического оркестра, эти звуки берутся различными способами исполнительства и штрихами, и для такого рода музыки очень важно детально проработать динамические оттенки, так как они играют не маловажную роль.

Первая флейта во втором такте играет f^2 репетицию штрихом стаккато выдерживая органный пункт, когда остальные флейты (вторая и третья) играют f^2 и ges^2 приёмом frulato, первые и вторые скрипки делают тремоло с сурдиной на f^2, альты играют искусственными с сурдиной, а контрабасы натуральными флажолетами выше в третьем такте что упоминалось, вторые скрипки переходят тут на трель, где чередуются именно нужные автору звуки и тремоло у тарелок. Эту же самую последовательность звуков виолончели играют триолями шестнадцатыми длительностями:

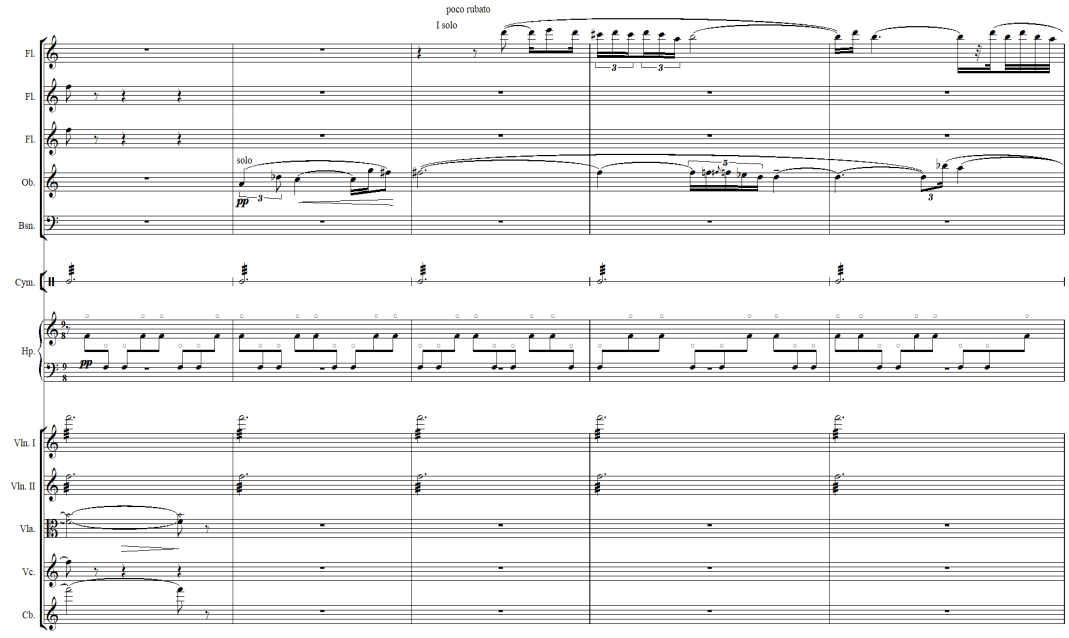
2. Ночи в садах Ферганы

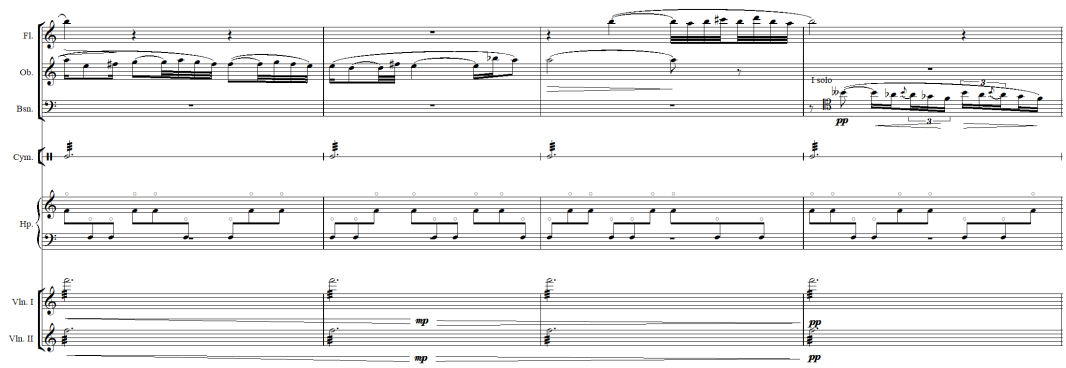


[8] История узбекской советской музыки I том. Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма – Ташкент. 1972. 230 с.



С 6-такта перед первой цифрой где меняется размер с трёх четвертей на девять восьмых арфа начинает свой октавный аккомпонимент флажолетами, будтобы передаёт звуки сверчков в ночи. Тема начинается с затакта в 8-такте у первой флейты solo, но до этого с 7-такта начинает свою подголосочную функцию solo английского рожка, затем с 14-такта к ним присоединяется solo фагота в высоком регистре, который просто иногда заменяет английский рожок. Вся эта перекличка создаёт атмосферу живой природы, общение насекомых, и несмотря на то что всё звучит сказочно, импрессионистически, пасторально, можно заметить в партиях solo трёх инструментов национальную интонацию:

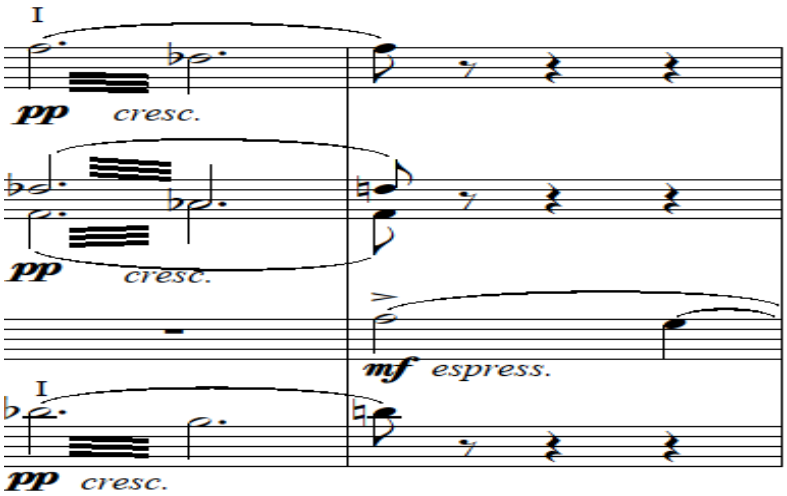




Только в 18 такте (2 цифра) автор даёт аккорды, в данном случае секундаккорд и меняет их словно французские импрессионисты, то есть после данного секундакорда – a^1, h^1, d^2, f^2 следует секстаккорд дальнего родства – f^1, as^1, des^2, f^2 и снова возвращается в первоначальный аккорд и органный пункт арфы заканчивается именно до начала данных аккордов:

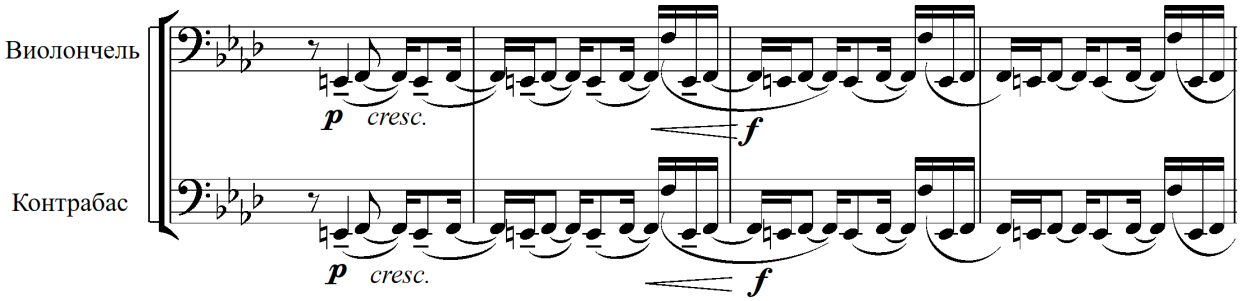


Композитор оставляет все штрихи и приёмы исполнительства в аккомпанементе так же, как и в начале, чтоб не менять колорит ночной природы, однако некоторые тремоло на одном звуке у духовых и струнных инструментов он заменяет тремолами на двух звуков, более того у него музыка далее развивается таким образом:



К среднему разделу верхний регистр спускается в нижний и фактура охватывает большой диапазон оркестра. Дальше фактура сгущается к данному разделу и начинается фактурное движение. Органный пункт на f^2 в первом разделе имеет всего лишь красочное значение. Органный пункт во втором и третьем разделах имеет функциональное значение и определяет тональность f moll которая является основной тональностью пьесы. Звук f уже звучит тут у низких струнных. Остинатный бас в данном случае не столько связан

узбекским фольклором, сколько предопределён программным содержанием произведения[9]. Тут звук F подготавливается звуком E, то есть вводным звуком в тональности f moll:



Прозрачная фактура, высокий регистр первого раздела переходит в tutti, тональные сдвиги меняются устойчивым минором, мелодическая линия приобретает рельефность.

В репризе Козловский даёт больше флажолетов у первых и вторых скрипок (в divisi) и у арфы, но тем не менее оставляет уже остинатный звук f уже у контрабасов. В конце всё обретает очень спокойный характер и словно мечтая человек незамечая погружается в глубокий сон.

«Импрессионизм», как направление в музыке дал свои плоды не только во Франции, но и далеко за её пределами, в Узбекистане. Ферганская сюита «Лола» А.Ф.Козловского стала отличным примером для последующего поколения композиторов Узбекистана. Можно считать данное произведение эталоном узбекского импрессионизма в музыке.

Список использованной литературы

1. Музыкальная литература зарубежных стран. Выпуск V. -Москва: «Музыка». 1984.
2. https://ru.wikipedia.org/wiki/Импрессионизм
3. История узбекской советской музыки I том. -Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма. 1972.
4. Янов-Яновская Н.С. Узбекская симфоническая музыка. Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма. -Ташкент: 1979.
5. Erkayev N. I. O‘zbekiston kompozitorlarining simfonik asarlarida orkestrlashtirish masalalari. San’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD) dissertatsiyasi. -Toshkent: 2024.

[9] История узбекской советской музыки I том. –Ташкент: Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1972. 230 с.



Павел Бацких

Докторант (PhD) Государственной консерватории Узбекистана

Ташкент, Узбекистан

ВЛИЯНИЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ТРАДИЦИИ НА РАЗВИТИЕ ТРОМБОННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО В УЗБЕКИСТАНЕ

1. **Глубокое влияние**: Французское влияние на тромбон охватывает несколько столетий и проявляется в музыкальной практике, педагогике, конструкции инструментов и культурном восприятии.
2. **Европейские традиции в Центральной Азии**: В XIX – начале XX века европейские музыкальные традиции, включая французские, проникали в Центральную Азию, в частности в Узбекистан.
3. **Французские композиторы**: Многие французские композиторы, такие как Камиль Сен-Санс и Эжен Бозз, писали произведения для тромбона, которые стали частью учебного и концертного репертуара узбекских музыкантов.
4. **Советская музыкальная модель**: В советский период (1920–1991) музыкальное образование в Узбекистане строилось по европейской модели, с акцентом на французские и немецкие музыкальные школы.
5. **Методики обучения**: Педагоги, обучавшиеся в Москве и Ленинграде, внедряли французские методики, опираясь на опыт Парижской консерватории.
6. **Культурные связи после 1991 года**: После 1991 года Узбекистан активизировал культурные связи с Францией через гастроли музыкантов и мастер-классы, укрепляя влияние французской музыкальной школы.
7. **Современные узбекские композиторы**: Некоторые узбекские авторы используют приемы, близкие к французскому стилю, включая тембровую изысканность и импрессионистическую гармонию.

8. **Исторический контекст**: Западная эпоха Возрождения (XIV–XVI века) стала временем расцвета музыки, где тромбон (сакбут) играл важную роль в культурной жизни Франции.

9. **Сакбут**: Этот предшественник современного тромбона имел уникальный кулисный механизм, позволяющий изменять высоту звука, и использовался в церквях и на придворных праздниках.

10. **Музыкальное применение сакбута**: Сакбут использовался для сопровождения хоров, в музыкальных ансамблях на дворе королей и на публичных мероприятиях, создавая яркое звучание.

11. **Композиторское использование**: Французские композиторы активно включали сакбут в свои произведения, придавая им драматизм и насыщенность звучания.

Список использованной литературы

1. Berlioz, Hector Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes Traité écrit à partir d'une série de feuilletons publiés dans la «Revue et gazette musicale de Paris» en 1841-1842. - Dédicace à Frédéric Guillaume IV, roi de Prusse. - 1re éd., Paris, 1844. - 2e éd. (suivie de l' «Art du chef d'orchestre»), Paris, 1855. - 312 p. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97012757 (дата обращения 31.03.2025).
2. David M. Guion A History of the Trombone (Volume 1) (The American Wind Band, 1), Hardcover, 2010, - 268 p.
3. Minenko, A. “School” of trombone playing as a means of developing European trombone art of the 19th century // Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Issue XXVIII. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv, KhNUA, 2022, - С. 38-63. https://doi.org/10.34064/khnum2-28.03 (дата обращения 25.02.2025)
4. Усов Ю. история зарубежного исполнительства на духовых инструментах: учебное пособие. 2-е изд., доп. -Москва: Музыка.1989. – 207 с., нот.



Шойиста Ганиханова
Доктор искусствоведения (DSc), профессор кафедры «История музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

КИНЕМАТОГРАФИЧНЫЕ ПРИНЦИПЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КЛОДА ДЕБЮССИ И МОРИСА РАВЕЛЯ

Дебюсси и Равель создавали свои сочинения в эпоху рождения кинематографа. В их сочинениях мы находим и принципы кадрового развития, и различные техники монтажа, и приемы наезда камеры – крупный план, «съемки» массовых сцен, и т.д.

Кино, как один из самых молодых видов искусства, громко заявил о себе в конце Х1Х столетия и с тех пор, ведется постоянная полемика о его специфических средствах, законах и функциях в системе искусств. Кино и музыка, на первый взгляд совершенно разные по своей сути, при более пристальном наблюдении за внутренними процессами развития и формообразования неожиданно обнаруживают единый механизм существования. Вспомним слова киноэстетика Эмиля Вюйермоза, «Кино ошибочно называли немым искусством: на самом деле это молчаливое искусство. Не превращайте в изъян то, что является скрытой силой. Нужно дать возможность визионерам возможность свободно перебирать клавир тишины» [1, с. 210]. Действительно, довольно часто кинематографическое произведение разворачивается в визуальную симфонию. Полемика о связях двух видов искусств, о первичности того или иного средства и его использования ведется с начала ХХ века. Отдельного внимания заслуживает проблема движения и ритма в кино и музыке, без которых не мыслят себя оба вида искусства. В данной статье будут затронуты лишь некоторые вопросы взаимовлияния и взаимопроникновения музыкальных и кинематографических приемов облегчающих понимание музыкального содержания сочинений и

эстетических принципов композиторов, продвигавших в своем творчестве многоуровневую систему историко-стилевой категории – музыкальный импрессионизм.

Кинематографичные принципы мышления импрессионистов компактно вписаны в предлагаемую ниже таблицу.

МЫШЛЕНИЕ	живописно-колористическое, картинное.
ТЕМАТИКА, ОБРАЗНЫЙ МИР	пейзажность, восточная экзотика, портретность, сцены быта, зрелищные сценки, интерес к историческому колориту
СЦЕНАРИЙ	исходит из общей поэтической идеи
КОНТРАСТНОСТЬ	котрапунктическое наложение пластов, параллельный монтаж
СТАТИКА, СОЗЕРЦАТЕЛЬНОСТЬ	повторы стабильных структур (мелодических, гармонических, ритмических), крупный план
КРАСОЧНОСТЬ, ДЕКОРАТИВНОСТЬ	преобладание музыкальных красок над рисунком и формой
СООТНОШЕНИЕ РИСУНКА И ФОНА	в связи с этим качеством многослойности структуры звукового пространства необходим акцент на артикуляции при интерпретации произведений
ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ГРАДАЦИИ	эффекты приближения и удаления камеры
ИЗОБРАЖЕНИЕ ПЛОТНОСТИ И РАЗРЯЖЕННОСТИ ЗВУКОВОЙ МАССЫ	сила звука при интерпретации произведений обратно пропорциональна плотности (т.н. «дединамизация» музыки)
ЭФФЕКТЫ ОСВЕЩЕНИЯ	тональные и гармонические «блики»
СТЕРЕОФОНИЧЕСКОЕ ЗВУЧАНИЕ	в распространении звука сознательная организация акустического пространства
ВОСПРИЯТИЕ МУЗЫКИ	слуховые, чувственные впечатления
ОСНОВНОЙ ПРИНЦИП ИНТЕРПРЕТАЦИИ	спонтанность, а не семантичность
РАЦИОНАЛИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ	в организации звукового пространства.

Итак, своеобразие композиторского мышления К. Дебюсси и М. Равеля видится в следующем:

Дебюсси отрицал эстетические каноны XIXв.	Равель примкнул к традиции классического искусства в области формы, мотивного развития, гармонии. Классические нормы Равель органично соединял со звуковой «техникой» импрессионизма.
Характеристичность музыки Дебюсси направлена на ассоциативную детализацию.	Равель основывался на ассоциативной связи обобщенных черт программы и музыкального образа в целом

	(соединение импрессионистического музыкального языка и романтического типа программности).
Дебюсси создавал музыкальный образ как сложную систему кратких характеристичных мотивов, нередко «рассогласованных» с гармонической основой.	Равель стремился развертывать законченные по структуре протяженные мелодии, совпадающие с гармоническим сопровождением.
Фигуративная техника у Дебюсси имеет более самостоятельное значение в фактуре.	В отличие от Равеля.
У Дебюсси качественно новое переосмысление ладотональности.	В области ладогармонического мышления Равеля – новизна в сочетании с функциональностью.
В музыке Дебюсси отмечается не аморфная (как считают некоторые музыковеды), а цельная, отточено-логичная форма со строгой упорядочностью и внутренне сосредоточенной динамикой композиционного движения. Причем, логическое начало в мышлении композитора проявляется завуалировано. Чисто внешне у Дебюсси зыбкость мироощущения, длительное любование колоритом и его оттенками, непрестанная эмоциональная переменчивость способствуют мнимому ощущению расплывчатости, сплошной фрагментарности композиции, случайности ее развертывания	В музыке Равеля 1) логическое начало представлено ярче, полнее, инициативнее. 2) динамика активнее.

Затрагивая вопрос симфонического мышления, обобщим, сочинения Дебюсси и Равеля – самостоятельная ветвь западноевропейского симфонизма, вытекающая из зрительных образов, где программность (сценарий) носит обобщенный характер. Кадровость мышления композитора рождает новый тип музыкального языка – яркого, красочного, обладающего звукоизобразительными свойствами. Тончайшая нюансировка оркестровой звукописи, охватывающая весь зрительный ряд сочинения, структурированного под темы-кадры, где принципы развития подчинены динамике покадровой съемки.

Список использованной литературы

1. Вюйермоз Э. Динамика фильма //Из истории французской киномысли. -Москва: 1988 с.210.
2. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля, -Москва: 1963.
3. Крейн Ю., Симфонические произведения М. Равеля, -Москва: 1992.
4. Керечашвили Т. К вопросу об интеграции музыкального и кинематографического искусства // Музыка и время. -Москва: 2006. - №1.

5. Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, 2 изд., -Москва: 1970
6. М. Равель в зеркале своих писем. Сост. М. Жерар и Р. Шалю, [пер. с франц.], -Ленинград: 2007.



Мохинур Камолидинова

Базовый докторант Государственной консерватории Узбекистана

ИМПРЕССИОНИЗМ И НОВАЯ СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Импрессионизм занимает особое место в истории музыкального искусства, ознаменовав собой переход от классико– романтической логики композиции к принципиально новому типу музыкального мышления. Эта эстетическая парадигма изменила представления о структуре, значении и восприятии музыкального произведения, положив начало поискам новых семантических уровней. В статье рассматривается специфика музыкального импрессионизма и его вклад в формирование новой семантики, где традиционные категории музыкального языка – форма, тональность, мотивика – уступают место звуковым ассоциациям, интонационной неопределённости и субъективной интерпретации.

Импрессионизм зародился во Франции в конце XIX века как реакция на академические формы искусства и стремление к более живому, непосредственному отражению действительности. В основе этой эстетики лежит идея передать не объективную реальность, а субъективное впечатление от неё. Термин «импрессионизм» (от французского impression – впечатление) возник после выставки 1874 года, где была представлена картина Клода Моне *Impression, soleil levant*. Критики иронически использовали это название, однако оно оказалось точным для обозначения нового художественного направления.

В живописи импрессионисты отказывались от линейной перспективы, чётких контуров и традиционной композиции, стремясь запечатлеть мгновенность света и воздуха. В поэзии символистов – таких как Верлен, Малларме и Бодлер – появились аналогичные принципы: звукопись, ассоциации, ритмическая свобода и внутренняя музыкальность стиха. Эта эстетика перетекла в музыку через фигуру Клода Дебюсси, тесно связанного с

символистским кругом и глубоко интересовавшегося живописью и литературой своего времени.

К концу XIX века европейская музыка переживала кризис романтической выразительности. Германская традиция (от Бетховена до Вагнера) основывалась на развитии, драматургии, конфликте и разрешении. Французские композиторы, особенно Дебюсси, отмежевались от этой традиции, стремясь к иным формам выразительности. Дебюсси отвергал классическую логику тематического развития и искал способы выразить атмосферу, движение чувств, звучащие ассоциации – то есть импрессию, а не повествование.

Таким образом, музыкальный импрессионизм возник на пересечении культурных течений (живопись, литература, философия) и как результат художественного поиска, направленного на отказ от рационализма и стремление к интуитивному восприятию мира. Франция конца XIX века с её стремлением к утончённости, психологизму и эстетической новизне стала благодатной почвой для такого художественного сдвига.

Импрессионизм в музыке стал не только стилевым феноменом, но и катализатором перемены в понимании музыкального смысла. В традиционной европейской музыке XVIII–XIX веков семантика произведения строилась на логико–драматургической модели: музыкальный текст рассматривался как «повествование» с завязкой, развитием, кульминацией и развязкой. Музыкальные темы имели чёткое интонационное ядро, были подвержены тематическому развитию и взаимодействовали в рамках устойчивой гармонической системы. Значение формировалось через формально–структурную логику, опору на типовые жанры и формы, исторически укоренённые способы выразительности.

С переходом к импрессионизму произошёл семиотический сдвиг: музыка стала рассматриваться как звуковая среда, обладающая множеством потенциальных значений, не закреплённых жёстко в структуре. Такая эстетика допускает множественность интерпретаций — семантика перестаёт быть «вложенной» композитором и начинает «рождаться» в слушателе. В результате возникает новая парадигма:

Музыкальное произведение как «открытый текст» (по У. Эко), смысл которого возникает в процессе восприятия.

С этим тесно связаны следующие принципы новой семантики:

Смысл как ощущение, а не знание. Музыка не сообщает чётких идей, а вызывает впечатления, эмоциональные и сенсорные состояния. В импрессионизме семантика «растворяется» в звуке, подобно тому, как свет

растворяется в воде. Такая музыка не объясняет, а приглашает к чувствованию.

Ассоциативная структура семантики. Музыкальный текст становится полевым, где значение распределено между гармонией, тембром, фактурой, ритмом и т.д., а не сконцентрировано в тематизме. Это приближает музыку к поэзии: смысл возникает через ассоциации, символы, намёки.

Эстетика недосказанности. Импрессионистская музыка стремится к эффекту неуловимого. Нечёткие формы, модальные аморфные гармонии, текучая ритмика создают ощущение вечного становления, а не завершённости. Семантика здесь не фиксирована, а постоянно ускользает — она вещь в себе.

Приоритет восприятия над конструкцией. Если в классике структура «вела» слушателя, то в импрессионизме слушатель ведёт восприятие – интерпретирует звуковые образы по индивидуальному чувственному коду. Появляется идея музыкального переживания как личного опыта, не сводимого к универсальному смыслу.

Сближение с философией интуитивизма и символизма. Философские идеи А. Бергсона о «непрерывности сознания» и «интуитивном знании» находят отклик в музыкальной импрессии, где смысл ощущается вне рационального анализа. Музыка превращается в метафизическую категорию, отражающую не материальный, а внутренний, подвижный мир.

Таким образом, новая семантика музыкального произведения в эпоху импрессионизма – это переход от логического к интуитивному, от определённого к многозначному, от структуры к образу, от «языка» в привычном смысле – к «текстуре впечатлений». Эта трансформация не только повлияла на всю музыку XX века, но и положила начало современным интерпретационным подходам, в которых важнейшую роль играет субъективность слушателя как соавтора смысла.

Музыкальный язык импрессионизма отличается от классико–романтической традиции по всем параметрам – от гармонии до формы. Композиторы стремились к размыванию привычных звуковых структур и созданию новых выразительных средств, соответствующих изменившемуся эстетическому чувству.

Импрессионисты вводят параллельные ходы аккордов, особенно квартсекстаккордов и септаккордов, лишённых традиционной функции. Широко используются целотоновые, пентатонические, дорийские и фригийские лады, создающие эффект звуковой «неопределённости» и «растворённости». Эти гармонии существуют как цветовые пятна, формируя атмосферу.

Мелодии становятся фрагментарными, лишёнными симметрии, часто основаны на коротких мотивах. Часто мелодическая линия уступает место темброво–гармоническим пластам. Используется речитативная или архаизирующая интонация, напоминающая старинные песнопения или восточные ладовые структуры.

Импрессионисты отказываются от чёткой метрической структуры. Динамика, агогика и ритм становятся гибкими, пластичными. Часто применяется полиметрия и смена акцентов, размывающих устойчивость ритма.

Тембр приобретает самостоятельное значение. Оркестровка становится живописной, с тонкой проработкой нюансов. Инструменты комбинируются необычно, чтобы создать звуковые образы природы – ветер, вода, свет. Часто используется высокая регистрация, флажолеты, тремоло для подчёркивания иллюзорности звучания.

Происходит отказ от традиционной сонатной формы в пользу вариативного повторения, импровизационного развития и мозаичности структуры. Музыкальная форма напоминает смену образов, а не логически выстроенный путь.

Таким образом, язык музыкального импрессионизма – это совокупность средств, направленных на пробуждение чувственного восприятия и создание открытого пространства для интерпретации. Звук перестаёт быть носителем логики, становясь носителем атмосферы, символа, интуитивного значения.

Музыкальный импрессионизм ознаменовал собой не просто новый стиль или метод композиции, но глубинный сдвиг в музыкальном семантическом мышлении. До импрессионизма музыкальное произведение в европейской традиции рассматривалось как логически организованное целое, структура которого подчинена драматургии развития и развёртыванию идеи. Музыкальные темы несли чётко обозначенные выразительные значения, поддающиеся сравнительно устойчивой интерпретации.

Импрессионизм же вводит в музыкальное мышление принципиально иную модель семантики – открытую, ассоциативную, контекстуально–неопределённую. Звук становится не носителем фиксированного значения, а поводом к переживанию, звуковым образом, вызывающим у слушателя личные ассоциации и эмоции. Таким образом, происходит переход от логико–повествовательной модели музыкального смысла к интуитивно– чувственной.

Это особенно ярко проявляется в отказе от традиционной тональной логики и формального тематизма. Музыкальное произведение превращается в звуковой ландшафт, в котором слух не следует за развитием, а погружается в контемпляцию. Такую модель восприятия можно назвать

феноменологической: значение рождается не из композиционной необходимости, а из субъективного опыта слушания.

Импрессионизм открыл путь к таким направлениям XX века, как спектрализм, минимализм, алеаторика, где значение музыки также формируется в пространстве между звучанием и слушателем. Семантика музыкального произведения становится множественной, подвижной, не зависящей от авторского намерения в прямом смысле. Это свидетельствует о фундаментальной трансформации самой природы музыкального значения, начавшейся именно с импрессионизма.

Список использованной литературы:

1. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля, -Москва: 1963.
2. Шнеерсон Г., Французская музыка XX века, 2 изд., -Москва: 1970
3. М. Равель в зеркале своих писем. Сост. М. Жерар и Р. Шалю, [пер. с франц.], -Ленинград: 2007.



Машхура Раджабова
Старший преподаватель кафедры «Теория музыки», самостоятельный соискатель Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

О ВЛИЯНИИ ФРАНЦУЗСКОГО ИМПРЕССИОНИЗМА НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Как известно импрессионизм зародился во Франции в конце XIX века и развивался во многих видах искусства вплоть до второй четверти XX века. Главной предтечей музыкального импрессионизма явились бессмертные творения талантливых французских живописцев – Клода Моне, Поля Сезанна, Дега, Писарро и Ренуара.

Основоположником импрессионизма в музыке по праву считается французский композитор Клод Дебюсси. Хотя идею писать произведения по своим ощущения полученным от созерцания различных событий, и особенно после просмотра картин молодых в ту пору живописцев, ему подсказал Эрик Сати. В музыке Дебюсси обозначились главные характерные особенности этого направления. Это тонкое изображение мимолетных пространственно-временных моментов настоящего, гармонические коллажи мажоро-минорных, однотерцовых, многотерцовых созвучий, и в то же время внимательное отношение к характерным возможностям ладового многообразия, широкое применение внетональных гармонических последовательностей, но при этом сохранение тонального центра. Импрессионизм в музыке привлекал композиторов прошлого столетия своей необычной гармонической новизной. И можно понять это влечение после почти 300 летнего пребывания в «объятиях» гармонической функциональности, складывавшейся в эпоху Барокко, следом у венских классиков, а также у романтиков вплоть до появления национальных композиторских школ. Именно в фольклоре композиторы находят новые возможности музыкальной выразительности,

которые переросли в невероятно колористические коллажи характерные для музыкального импрессионизма.

Влияние французского импрессионизма отразилось во многих видах искусств и композиторских школах того времени. Особенно ярко оно переосмыслено было в творчестве русских композиторов. Примером этого являются некоторые произведения таких русских композиторов как А. Бородин, С. Василенко, А. Лядов, М. Мусоргский, А. Пащенко, Н. Римского-Корсаков, И. Стравинский. В статье Д. Житомирского «К истории «современничества» (1940) отмечается, что импрессионизм в России был связан с особой «экзотико-романтической» линией русской музыки, к которой «прикоснулись» на рубеже XIX–XX веков Н. Римский-Корсаков («Золотой петушок»), А. Лядов («Волшебное озеро»), И. Стравинский («Жар-птица», «Соловей»), Н. Черепнин («Нарцисс»). В статье также отмечается роль А. Скрябина в развитии русского импрессионизма. Автор также отмечает импрессионистские особенности в творчестве советских композиторов, в числе которых называет С. Василенко, А. Дзегелёнка, А. Крейна, Н. Мясковского, Н. Ракова, С. Фейнберга и других. Несомненно, идеи импрессионизма оказали огромное влияние на творчество самых интересных композиторов XX столетия. К их числу принадлежат и многие композиторы Узбекистана. К примеру, в музыкальных произведениях А. Козловского это ощущается особенно глубоко. Его гармония буквально пронизана сложнейшими аккордовыми последовательностями, эллиптические скольжения гармонической фактуры создают особенный звуковой колорит, который наиболее ярко характеризует тончайшие нюансы чувств и переживаний художника. Возьмём, к примеру, его знаменитый «Тановар» для симфонического оркестра. С первых тактов вступления оркестровая гармоническая палитра захватывает слушателя загадочным звучанием. Композитор использует сочные многотерцовые созвучия, гармонические последовательности параллельных нон и ундецимаккордов, которые отражаются в общей оркестровой фактуре и особенно подчёркнуты в партиях двух арф. Во вступлении ещё мало ощутим локальный ладовый остов, в нём всё же больше отражается некий импрессионистический колорит. В дальнейшем, при появлении мелодии «Тановар» уже яснее и отчётливее становится ладогармоническая основа, чему способствует также ритмический усуль, подчёркивающий национальную окраску общего оркестрового звучания.

А. Козловский был учеником Н. Мясковского [3, с. 55], одного из самых серьёзных композиторов русской советской школы. Сам Мясковский, как и многие его современники был под сильным влиянием импрессионизма.

Вероятно, музыкально-эстетические привязанности учителя оказали громадное воздействие и на его ученика. И это не спроста, ведь именно в музыке Дебюсси музыкальная выразительность достигает наивысшую ступень развития, что основывается в первую очередь в выразительности гармонии, фактуры, лада в его оркестровке, выборе сюжетов и образов. Дебюсси, по сути, открыл необычную сторону организации звуковысотности, что предопределило дальнейшие изыскания в области колористичности звучания композиторов всего XX столетия. Тембровая выразительность, основывающаяся в необычных сочетаниях мажоро-минорных созвучий, которая являлась как горизонтальной, так и вертикальной составляющей музыкальной ткани его произведений и по сей день очаровывает своей необычайной свежестью. А. Козловский был не только великим композитором, он был превосходным дирижёром, педагогом, поэтом и скульптором. В его стихах чувствуется тонкая душа творца, и отображается окружающий мир подобно живописной картине. Настоящий поэтический импрессионизм представляется в его стихах «Ты, чилим, дыми курись…», «Апрель», «Ливни» и др. Известный композитор, профессор кафедры композиции государственной консерватории Узбекистана Ф. Янов-Яновский был учеником А. Козловского по курсу инструментовки, в далёких 50-х годах прошлого столетия. В своей статье, посвященной А. Козловскому, он с особой теплотой вспоминает годы учёбы в консерватории, и особенно про курс инструментовки, который студенты проходили дома у маэстро. В данной статье он отмечает: «Именно он познакомил нас со многими авторами, чья музыка в начале 50-х годов ещё широко не звучала на концертных эстрадах – с импрессионистами, Вагнером, Р. Штраусом, Стравинским…» [2, с. 141]. Черты импрессионизма не чужды и самому Ф. Янов-Яновскому, они встречаются в палитре музыкальной выразительности некоторых его произведений. В настоящее время Ф. Янов-Яновский является непревзойдённым мастером композиторского письма, маститым автором великого числа произведений в различных музыкальных жанрах. Ф. Янов-Яновский написал новое жанровое прочтение концерта, которые назвал «Fabula» [1, с. 106]. Его оригинальный подход к концепции сольного инструментального концерта поистине необычаен. В трактовке жанра композитор отталкивается от переосмысления формы исполнения – солист – оркестр, и главного принципа концертирования. Его концептуальные решения в плане преобразования жанрового начала концерта начинались с первых концертных опусов. Так, в первом и во втором концертах для скрипки с оркестром и других сочинениях автора ещё заметны классические опоры. Хотя, уже во втором скрипичном концерте он экспериментирует с

привлечением фольклорного материала. В серии необарочных «Concerto grosso» автор переосмысливает тембральные соотношения инструментов, и в них же появляется яркая театральность, что тоже указывает на общность с эстетикой импрессионизма.

Из написанных им восьми «Fabula», черты импрессионизма встречаются в четвёртой и пятой. Именно эти два произведения в этой серии являются самыми лиричными и проникновенными. Интересно, что в «Fabula – 4» также начальная интонационная ячейка – восходящая секунда – ассоциируется с начальной интонацией макома «Сегох». Что характеризуется как сплав различных образных категорий как лирической грусти, тоски и вечного, непреходящего состояния вопроса. Оркестровая палитра изображает зыбкую туманную дымку, в которой женский голос (меццо-сопрано) одиноко и бесконечно тоскливо пропевает эту секунду, с последующим задержанием на верхней ноте. Гармоническая вертикаль построена методом сцепления созвучий из протекающей многоголосной «реки» горизонтальных линий. Основой музыкальной выразительности стиля композитора является полифоническое мастерство автора. Мелодические линии, излагаемые в оркестровой партитуре различными инструментами тембрально дополняют общую акустическую атмосферу звучания. В построении созвучий в ладово-гармоническом отношении возникают многотерцовые, секундовые соотношения, плавные ходы нонаккордов с полутоновыми сползаниями, иначе, эллиптические обороты, которые создают звуковую картину ранней утренней прохлады. Есть в этом начале явные черты импрессионизма, свойственные ему фактурные оркестровые решения. Текучая, плавная музыкальная ткань не спеша разворачивается в звукоизобразительную картину, с прохладными кронами зеленых деревьев и одинокого, едва заметного женского силуэта на фоне спокойной природы.

Мустафо Бафоев, один из самых плодовитых авторов узбекской композиторской школы. В его «портфолио» находятся тридцать концертов для различных инструментальных составов. Подавляющее большинство произведений для оркестра народных инструментов написаны именно М. Бафоевым. В его концерте для виолончели, струнного квинтета, ударных и фортепиано который называется «Silk Road in my imagination» характерные ладо-гармонические обороты свойственные музыкальному стилю импрессионистов отражают картины его впечатлений от путешествия по шёлковому пути с одновременным погружением в историческое, несколько сказочно-легендарное прошлое. Тембры ударных и фортепиано переливаются как грани драгоценного камня, созвучия, образующиеся из общего звучания со струнным квинтетом, имеют в составе малую секунду и нону. Такие

секундаккорды образовались как известно уже в середине XX века, но их прототипы активно проявились ещё в конце XIX начале XX столетий в музыке Дебюсси. Помимо этого произведения во многих других опусах Бафоева импрессионистические грани соседствуют с интонационно ладовыми особенностями узбекского мелоса и метроритма. Композитор умело сочетает тембровую живопись европейской оркестровки с колоритом Востока. И в этом ему помогает мастерское владение средствами как симфонического, так и оркестра узбекских народных инструментов. Немаловажную роль играет и то, что первой специальностью композитора являлась игра на гиджаке [3, с. 58-59].

И тот факт, что как само произведение называется тоже невольно отсылает в эстетику импрессионизма. Данный концерт был написан специально для исполнения известным японским виолончелистом Йо-йо-ма в начале нынешнего века (2001 год). Концерт для виолончели, струнного квинтета и ударных «Шёлковый путь в моём представлении» состоит из семи частей, каждая часть имеет своё программное название, что отсылает слушателя в определённую сюжетную основу. 1 – часть «Пролог. Космос, Земля и Человек», 2 – часть «Караван», 3 – часть «Китай. В императорском саду», 4 – часть «Караван», 5 – часть «Мечта о Священной корове», 6 – часть «Караван», 7 – часть «Посвящение Омару Хайяму и Хафизу». Семь частей концерта построены по типу рондо, где рефреном является тема каравана 2 – 4 – 6 – части, где 1 – 3 – 5 – 7 части представляют некие «остановки» – эпизоды во время следования каравана с точки отправления до точки назначения.

Импрессионизм как направление в музыкальной эстетике имеет невероятно глубокое значение для композиторов Узбекистана. Композитор обязан слушать и изучать музыку различных эпох и направлений, этим, равно как и сочинением он занимается всю свою жизнь. Не узнавая музыку далёкого прошлого и окружающего настоящего, невозможно создать свою, особенную музыку. Именно поэтому необычайно завораживающая музыка французских импрессионистов и по сей день является источником вдохновения для настоящих творцов оригинального, непревзойдённого музыкального искусства.

Список использованной литературы

1. E. Abdullayeva. F.Yanov-Yanovsky. The monograph. -Tashkent: 2015.
2. A.Kozlovsky. Memories. Articles. Documents. Poems. Compiled by S. Matyakubova. -Tashkent: 2015.
3. O. Matyakubov. Dodecagrams. -Tashkent: 2005.

4. Э. Абдуллаева. Ф. Янов-Яновский. Монография. -Ташкент: 2015.
5. А. Козловский. Воспоминания. Статьи. Документы. Стихотворения. Редактор-составитель С. Матякубова. -Ташкент: 2015.
6. О. Матякубов. Додекограмма. -Ташкент: 2005.



Ilyos Kuvatov
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Orkestr dirijyorligi” kafedrasi dotsenti
Toshkent, O‘zbekiston

FRANSUZ IMPRESSIONIZMI VA UNING BADIIY MADANIYATGA TA’SIRI

Impressionizm (fransuzcha “impressionnisme” – “taassurot”) – XIX asrning 70-yillarida fransuz rassomchiligida paydo bo‘lgan, so‘ngra musiqa, adabiyot va teatrda o‘zini namoyon qilgan badiiy yo‘nalish.

Musiqiy impressionizm Art Nouveau tendensiyalaridan biri sifatida XIX asr oxiri va XX asr boshlarida Fransiyada rivojlandi. “Impressionizm” atamasi asosan shartli musiqiy impressionizmga bevosita o‘xshashlikni tashkil etmaydi. Bunday musiqaning kelib chiqishi XIX asr oxirida ijod qilgan romantizm kompozitorlari, F. List, E. Grig va boshqalarning asarlarida kuzatishimiz mumkin. Musiqa impressionist kompozitorlari asarlarida xuddi she’riy, ammo yanada ifodali va mazmunli ko‘rinishni aks ettirganini anglash mumkin. Impressionizm bastakorning kayfiyati va his-tuyg‘ularini yetkazishga harakat qiladi, bu o‘zi va tomoshabinlar uchun ma’lum belgilardan foydalanayotganga o‘xshaydi. Impressionistik rasmlar bilan taqqoslaganda taassurotni aks ettirish uchun impressionizm uslubidagi musiqa quyidagilarga intiladi: tinglovchilarni noodatiy mavzular yordami bilan hayratda qoldirishga va nozik psixologik nyuanslardan foydalanib aks ettirishga.

Bu janrda ijod qilgan rassomlar (K. Monti, K. Pizzaro, A. Sili, E. Dega, O. Renuar) yovvoyi tabiatni bo‘yoqlari yordamida texnik boyitish usullarini topdi. Ularning boshqa janrlardan farqli tomonlari shundaki, sof ranglarning murakkab mozaikasi, yuzaki dekorativ teginishlar yordamida yorug‘lik muhitini takrorlashning o‘ziga xos tomonlarini yoritib berishga harakat qilishgan. Musiqada esa 80–90-yillarga kelib, K. Debyussi asarlarida o‘z ifodasini topdi.

Bu janrda ijod namunalarini ko‘rsata olgan bastakorlardan K. Debyussi, M. Ravel, P. Dyuk, F. Shmit, J. Roje-Dukas va boshqa fransuz bastakorlarini

koʻrishimiz mumkin. Bu janr ijodkorlari she'riy ilhom bilan manzarani uygʻunlik jihatlarini aks ettirib berishga harakat qilishgan.

Debyussining soʻzlariga koʻra, bastakorning tasavvurini hayajonlantirishi, akademik konvensiyalardan xoli yangi ovoz texnikasini hayotga olib kelishi mumkin. Musiqiy impressionizmning yana bir sohasi – qadimgi mifologiya yoki oʻrta asr afsonalari Sharq xalqlarining ekzotik dunyosi tomonidan yaratilgan nozik fantaziya. Badiiy vositalarning yangiligi koʻpincha impressionist bastakorlar tomonidan qadimiy san'atning nafis obrazlarini (Rokoko rasmlari, fransuz klavesinlari musiqasi) oʻzgartirish bilan birlashtirilgan [1, 55].

A. Dunkan hech qanday raqs me'yorlarisiz "tanani ozod qilish" va musiqani intuitiv talqin qilish gʻoyasini ilgari suradi. Raqsdagi impressionizm Germaniyada ham keng tarqalgan edi. M. M. Fokin impressionizmni balet sahnasiga yaqinlashtirishga harakat qildi. Spektakllarda turli davrlardagi sahnalarni qayta tiklashda ("Armida pavilyoni", "Chopiniana", ikkalasi ham – 1907; "Misr kechalari", 1908 va hokazo.) Fokin stilizatsiyaga murojaat qildi. Keyinchalik uning asarlarida raqs tuzilishi tobora xiralashdi. Tugallangan shakllar (pas de deux, adagio, variatsiya va hokazo) rad etilgan va hatto parodiya qilingan (masalan, baletda Bluebeard). Biroq Fokin ijodidagi impressionizmning xususiyatlari uning faqat bir tomonidir.

Impressionizm kundalik haqiqatning goʻzalligini tasdiqlaydi, oddiy, demokratik motivlar va yorqin haqiqiylikka erishadi, tasvirlaydi. Impressionizm haqiqiy tabiatni sof musiqiy tovushlarda aks ettirishga harakat qiladi, zamonaviy hayot oʻzining tabiiyligi va barcha boyligi, yorqinligi bilan estetik jihatdan ahamiyatli ekanligini isbotlaydi. U koʻrinadigan dunyoni doimiy oʻzgaruvchanlik, inson va uning atrof-muhit birligini koʻrsatishga intiladi [2, 2].

K. Debyussi musiqasida yorqin tovushlarni koʻrishimiz mumkin, noyob tasvirlar, ularning chuqurligi va oʻziga xosligi uni faqat murakkab yordamida tanib olish va yetkazish mumkin. Uning "innovatsion daho"si toʻliq edi, "qoʻlga olish" qobiliyatida namoyon boʻladi tovushlar bilan vizual taassurotlar toʻgʻridan-toʻgʻri yoki ilhomlangan tasavvur bilan, tasviriy san'at, adabiyot deb ta'kidlaydi..." [3, 363].

K. Debyussi Fransiyaning taniqli impressionizm vakili hisoblanadi. Musiqiy til, uning semiotik xilma-xilligi barcha xilma-xillikning asosidir. Bu faoliyat musiqaning semantik elementlaridan biri boʻlib badiiy yoʻnalishga qarab, ritm, intonatsiya, polifoniya, uygʻunlik va shaklni oʻz ichiga oladi. Impressionistlar ishida metroritmik gʻayrioddiy, kutilmagan oʻlchamlar, xalq raqs va oddiy ritmlari va koʻproq xilma-xillik koʻpincha bir-birini almashtiradigan va yaratadigan ritmik naqshlar matnning ma'lum bir mozaikasini koʻrsatib oʻtadi. Bularning barchasi jonli, deyarli koʻrinadigan rasmning aks etishini koʻrsatayotganidan darak beradi.

Musiqadagi uyg‘unlik bu – kombinatsiya bir nechta tovushlarni ifodalanishi (ular xoralga ega bo‘lishi mumkin, tartibga solish yoki boshqa har qanday) ularning bir vaqtning o‘zida yoki ketma-ket ko‘rinishi va kuchli vosita, shuningdek, muhim musiqiy epizodlarni shakllanishdagi roli ahamiyatli ekanligini ko‘rsatib o‘tadi. Garmonik tahlil, talaffuz uning eng muhim xususiyatlarini aniqlashga imkon beradi: ovozning uslubi, tuzilishi va xarakteri boshqa janrlardan butkul farq qilishini ko‘rsatadi. Amaliy tomondan yaratish uchun bir nechta tovushlardan uyg‘unlik, ijrochi uchun bu yetarli emas, ushbu tovushlarni bir vaqtning o‘zida yoki ketma-ket ijro qilishi ahamiyatli hisoblanadi. Bu janr tinglovchilarni boshqa janrlarga qaraganda yorqin tovushlar bilan o‘zgacha ekanligini aks ettirishga harakat qiladi.

Bizning fikrimizcha, K. Debyussi musiqasining “tushunarsizligi” ko‘p jihatdan nafaqat uning kompozitsion texnika sohasidagi yangiliklari bilan bog‘liq (bu aniq), balki ijodiy jarayonga tahlil qilingan dunyo tuyg‘usining chuqur afsonaviy asoslari bilan ham bog‘liq. Debyussining badiiy uslubini mifologik jihatdan ko‘rib chiqish uning musiqasining mazmuni va konseptualligini tushunishni kengaytirishga imkon beradi. Ushbu yondashuv kontekstida impressionizmni “yangi mifologizm”ga asos solgan simvolizm va Art Nouveau uslubi bilan bir qatorda afsona timsolining o‘ziga xos shakllaridan biri deb hisoblash mumkin.

1870–1890-yillarning dekadensiyasi odamlarning ongini materialistik qarashlardan idealistik qarashlarga o‘zgartirishga chaqirdi. Hurmatli Debyussi T. De Banvilni o‘z ichiga olgan “Parnassus” she’riyat guruhi “san’at uchun san’at” shiorini ilgari surdi; fransuz adabiyotining romantik davrini yakunlab, dekadensiya san’atining rivojlanishiga kuchli turtki bergan S. Bodlerning she’riyatini ko‘p ta’kidladi. 1886-yilda J. Moreas simvolist shoirlarning manifestini nashr etdi va shu paytdan boshlab S. Mallarme, A. Rembo, P. Burje, P. Verlen va boshqalarning asarlari bilan ifodalangan yangi adabiy maktabning qizg‘in gullashi boshlandi.

Ehtimol, bastakorning musiqiy rasmlarida tabiat tasvirlarini aks ettirishga moyilligi va musiqiy landshaft janrini o‘stirishi K. Debyussini impressionist deb atashga imkon bergan. “Nam havo” elementi bastakorda turli xil timsollarni topadi: simfonik ijodda “Dengiz”, “bulutlar”, “sirenlar”; vokal kompozitsiyalari – “dengiz soborlardan ko‘ra chiroyli”; pianino qismlari – “tazyiqlar”dan “Yomg‘irdagi bog‘lar”, “tasvirlar”ning birinchi seriyasidan “suvda aks ettirish”, prelyudiyalar kompozitorning boy tasavvurini ko‘rsatib berganini ham ko‘rishimiz mumkin. Bizning fikrimizcha, dunyoni universal, ajralmas va oqimli bir butun sifatida impressionistik idrok yetish tamoyillari tafakkur yestetikasi tufayli bastakorning musiqiy tafakkuriga yaqin: impressionistlar uchun vaqt alohida lahzalarga bo‘linmaydi; u an'anaviy tushunilgan, sun'iy ravishda ajratilgan narsalardan iborat yemas u diskretligini yo‘qotadi.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. -Л.-М.: 1962. Ст. 55.
2. Impressionizm._K._Debyussi_i_M._Ravel.pdf ст.2.
3. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи, материалы, документы / А. Корто, К. Х. Аджемов. -Москва: “Музыка”, 1965. – 363 с.
4. Асафьев Б. В. О музыке XX века / Б. В. Асафьев. -Л.: “Музыка”, 1982. – 200 с.
5. Botirova X. T. In the practice of instrumental performance, students are taught to think independently and formation of features of creativity // MIDDLE EUROPEAN SCIENTIFIC BULLETIN ISSN 2694-9970 118 Middle European Scientific Bulletin, Volume 33. -P. 52–58.
6. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси / В. Быков // Дебюсси и музыка XX века: сб. статей. -Л.: “Музыка”, 1983. – С. 172.
7. Botirova X. T. Specific characteristics of the development of spiritual - moral qualities of students // Frontline Social Sciences and History Journal, 3(06), https://doi.org/10.37547/social-fsshj-03-06-04-P. 20-30.
8. Гурков В. Импрессионизм Дебюсси и музыка XX века / В. Гурков // Дебюсси и музыка XX века. Сб. статей. -Л.: “Музыка”, 1983. – С. 11–38.



Феруза Мухамедова
Доктор философии по искусствоведению (PhD), доцент,
проректор по науке и инновациям Института национального
эстрадного искусства имени Б. Закирова при
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ВЛИЯНИЕ ИМПРЕССИОНИЗМА НА ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ХУРШИДЫ ХАСАНОВОЙ

Импрессионизм – художественное направление, которое возникло в конце XIX века и оказало значительное влияние на музыку, живопись и литературу. Импрессионизм произвел огромное воздействие на развитие музыки в XX–XXI веках, и его элементы продолжают быть актуальными и в современном музыкальном контексте.

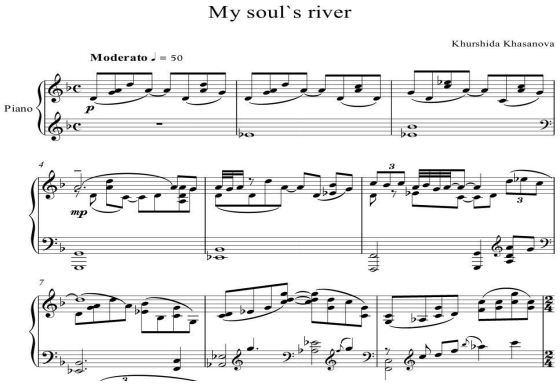
В музыке импрессионизм прежде всего ассоциируется с такими композиторами, как Клод Дебюсси и Морис Равель, чьи произведения отличаются особым подходом к гармонии, тембровой окраске и музыкальной форме. Вдохновлённый идеями художников-импрессионистов, которые стремились передать мимолетные впечатления, музыкальный импрессионизм изменил многие традиционные подходы к композиции и продолжает оказывать влияние на современную музыку. Техники, связанные с использованием нестандартных гармоний, тембров и ритмических структур, а также стремление к созданию звуковых картин и атмосферы, по-прежнему актуальны.

Творчество современного узбекского композитора, профессора кафедры композиции и инструментовки Государственной консерватории Узбекистана, члена Союза композиторов и музыкантов Узбекистана Хуршиды Хасановой отличается сочетанием различных направлений, однако именно импрессионизм оказал одно из самых сильных влияний на её музыку. Сама композитор рассказывает, что творчество импрессионистов, особенно опусы

«Игра воды», «Отражения» М.Равеля, две тетради Прелюдий, «Образы» Дебюсси невероятно впечатлило её еще в годы учёбы и продолжает оказывать значительное влияние на её творчество. Стилистические черты импрессионизма обнаруживаются главным образом в фортепианном творчестве композитора, в таких сочинениях, как «Ostinato-series», «Dreams in sounds», «Glare of the moon».

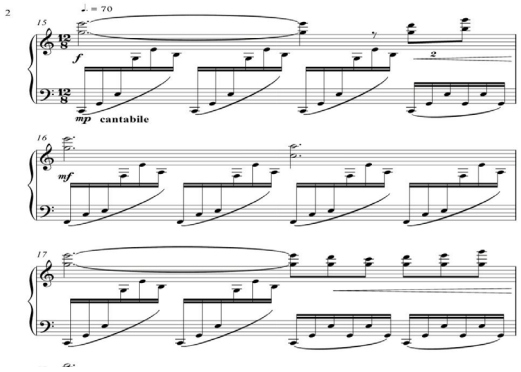
Особенно ярко влияние музыкального импрессионизма проявляются в фортепианной пьесе, созданной в 2022 году «My soul`s river» (Река души моей). В данном сочинении использованы характерные для импрессионистов гармонии, такие как звучание кварты, квинты, сексты, а также неустойчивые аккорды (например, аккорды с добавленными секундами), что создаёт атмосферу неопределённости и трансцендентного звучания. Также существенную роль играет фонизм, что создаёт иллюзию «несмешивающихся звуковых потоков, иллюзию различных источников звучания, иллюзию тембров» [2, 28].

Анализируемая нами пьеса написана в свободной трёхчастной форме, с чертами фантазийности. Начинается повествованием в спокойном соразмеренном темпе, передающим внутренний покой и возвышенно-поэтический характер темы.



Композитор искусно сочетает европейский и национальный подход: на фоне плывущего, мерцающего звучания «высвечивает» узбекский самобытный колорит. В исполнении важно, что музыкальная ткань пьесы должна непрерывно «дышать» - то есть расти, истаивать и вновь возрождаться.

В средней части отражается состояние души, её отголоски и возгласы. Использование потока арпеджио в широком диапазоне в левой руке создаёт ощущение текучести то спокойной, то бушующей реки, аналогичное эффектам в живописи. Характер музыки трепетно-оживлённый. Здесь сочетаются звуковые пласты различного динамического уровня и тембровой окраски, напоминающие роль фонизма в фортепианной музыке французских импрессионистов.



Богатая палитра тембров и нестандартные способы их сочетания, свойственные музыке импрессионистов, синтезируются с элементами узбекской музыки (нола, кочирим, поступенное развитие темы).

Далее идут речитации, в которых обнаруживается принцип рассредоточенности мелодического тематизма, ведущий к «свободному переплетению регистровых зон рельефных и фоновых элементов фактуры» [1, 23]. Здесь в более декламационной форме, посредством аккордного изложения передаются образы душевных переживаний и откликов. Вся пьеса построена на изображении стихии воды, изображающей внутренний мир человека.

Импрессионисты часто использовали свободные, нестрогие мелодические линии, которые напоминают скорее музыкальные фрагменты или рисуют картину, чем следуют традиционному мелодическому развитию. В их музыке также часто встречаются сложные ритмические структуры, синкопы и полиритмия. В пьесе же «My soul`s river» основное внимание уделяется не строгому ритму, а скорее ощущению времени и пространства, «изменчивый пульс формы, филировка звукового потока во времени – не это ли придаёт музыке Дебюсси текучесть, подобную текучести воздуха и света, текучести вод и облаков, текучести живого» [2, 44].

Заканчивается пьеса таким же повествовательным характером, как и в начале, но уже звучит как отголоски душевных переживаний, которые постепенно тают и рассеиваются, что позволяет создать ощущение свободы и неопределенности. В данной пьесе Х. Хасанова умело использует тонкие колористические краски, приёмы создания пространственного и эмоционально насыщенного звучания.

Исходя из вышеизложенного, отметим, что импрессионизм оказал огромное влияние на развитие музыки, и оно не только не исчезло, но и продолжает отражаться на современных музыкальных течениях. Идеи, которые развивали французские композиторы Дебюсси и Равель, живы в современной музыке, и их элементы можно проследить в разных жанрах XXI века.

Список использованной литературы

1. Александрова Е. Фактура как проявление отношений рельефа и фона. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. -Ленинград: 1988. 26 с.
2. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Москва, -Ленинград: 1976. 296 с. 26 с.



Екатерина Мустафина
Доктор философии по искусствоведению (PhD), Заведующий отделом теоретических дисциплин
Детской школы музыки и искусств №15 г.Чирчик
Чирчик, Узбекистан

ПРЕТВОРЕНИЕ ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Современное композиторское творчество Узбекистана характеризуется разнообразием художественно-стилевых направлений и методов композиции. Наряду с такими стилевыми направлениями как соноризм, минимализм, продолжают свое развитие традиции импрессионизма, экспрессионизма, неоклассицизма, совершенствуются техники письма: пуантилизм, алеаторика, сонорика, репетитивная техника и другие. В русле прогрессивных тенденций, поисков новых путей в музыкальном искусстве находится и творчество композиторов Узбекистана: Д. Сайдаминовой, М. Бафоева, Р. Абдуллаева, Д. Аманулаевой, М. Атаджанова, Д. Янов-Яновского и других. Их сочинения получают широкое мировое признание, привлекают самобытностью стиля, характеризуются художественной ценностью, поиском новых музыкальных выразительных средств, качественным обновлением художественного содержания и образного мира, оригинальными звуковыми решениями. Особое место в творчестве композиторов Узбекистана занимают выразительные возможности импрессионизма.

Эстетика импрессионизма оказала воздействие на все жанры музыки. Показательны в этом плане фортепианные зарисовки, программные миниатюры, картины-пейзажи, образы-портреты, образы-картины, образы-настроения, в которых органично сочетаются акварельная прозрачность и мягкость, символическая образность и загадочность.

Импрессионистические черты и принципы его развития ярко проявились в поэтически одухотворенных фортепианных циклах «Стены древней Бухары» и «Фрески Афросиаба» Д. Сайдаминовой, «Самаркандские картины» Д. Аманулаевой. В циклах гармонично чередуются пьесы-картины и пьесы-

настроения. Цикл «Стены древней Бухары» состоит из восьми программных частей: «Мечеть Калон», «Царство Саманидов», «Гробница Исмаила Самани», «Купола», «Минарет смерти», «Звезды над Бухарой», «Тени предков», «У стен древней Бухары». Цикл «Фрески Афросиаба» состоит из семи частей, не имеющих программных заголовков и следующих друг за другом. В «Самаркандские картины» входят такие части, как «У развалин Биби-ханым», «Звёзды Улугбека», «Танец янычар», «Adagio Темура и Биби-ханым», «Сны Амира Темура».

Идейное, образное и эмоциональное содержание этих произведений чрезвычайно сложно. Образы природы переплетаются с психологическими мотивами и многозначительной символикой. Композиторы широко используют разнообразную пианистическую технику и красочные возможности импрессионистической музыки. Циклы поражают яркой картинностью, единством художественного содержания, программным обобщением, внутренним динамизмом. Композиторы используют имитации звучания народных инструментов, разнообразные динамические оттенки, темброво-выразительные возможности фортепиано.

Особый интерес вызывает фортепианный цикл миниатюр, посвященных 660-летию со дня рождения Амира Темура С. Джалила. Цикл состоит из семи миниатюр контрастирующих друг с другом в образном и жанровом отношениях: «Ворота Темура», «Звёздное небо», «Песня», «Свет луны», «Караван», «Мысль», Токката». Миниатюры поражают яркой картинностью, глубиной образного содержания, внутренним динамизмом и идейным содержанием. Широкий спектр современных выразительных средств, используемых композитором, позволяет расширить возможности звукового мира фортепианной музыки.

В фортепианных циклах С. Джалила, Д. Сайдаминовой, Д. Амануллаевой обнаружена схожесть образного и сюжетного развития, связанного с обращением к образам истории Узбекистана, культурным памятникам и личностям прошлого. Произведениям свойственен широкий исторический подход к воплощению образов. Чередование образов-портретов и образов-настроений погружает в атмосферу эпического повествования.

Своеобразную линию музыкального импрессионизма продолжает и М.Бафоев. В его творчестве обнаружен интерес к поэтизации далёких стран прошлого и их культурным ценностям. Особенно ярко это проявилось в триаде произведений шоу-балет «Великий шёлковый путь» для фортепиано, народных инструментов, голоса и синтезатора (1995), концерт «Шёлковый путь в моем воображении» для виолончели, струнного квинтета, ударных и фортепиано (2002), и 10 поэм «Великий шёлковый путь» для фортепиано (2008). В каждом произведении раскрываются различные сюжетные фабулы, концентрированные мысли, интонации и ритмы, характерные для

национальных культур народов Востока в индивидуальных прочтениях композитора, открывающих новые пути и стимулирующих появление новых традиций. «Национальное начало находит свое выражение и в характере творческой переработки стилевых элементов иных национальных музыкальных культур, тоже образующей на разных исторических этапах определенные традиции» *[2, 257].* Триада этих сочинений отражает новизну и масштаб, широту художественно-творческой концепции М. Бафоева, в которой воплотилась связь Востока и Запада.

Музыкальное развитие происходит на нескольких уровнях: философском, событийном, символическом, художественном. Образное содержание произведений охватывает широкий круг музыкальных образов: лирико-философскую и лирико-бытовую картины, зарисовки, музыкальный диалог с прошлым и настоящим. Как отмечает Н. Янов-Яновская: «Органически воспринят Бафоевым и такой широко распространенный в современном мировом музыкальном искусстве приём, как оперирование «гиперпространством» – свободное перебрасывание героев из одной эпохи в другую, из одного конца света – в другой, чем акцентируются глубинные внутренние связи явлений» [3, 82].

Музыкальный язык сочинений характеризуется индивидуальностью и самобытностью образов, своеобразием и красочностью мелодико-интонационных сфер, богатством ладо-структурных и ритмо-фактурных образований, выбором выразительных средств и внутренним драматургическим единством. Программные заголовки произведений вызывают образно-эмоциональные ассоциации и развивают творческую фантазию. Музыкальный мир произведений характеризуется тембровой выразительностью, оттеняющей изменчивость настроений, красочностью тональных и ладовых сопоставлений. Многоплановое развитие музыкального языка выражается через темброво-изобразительную сферу.

Весьма оригинально развиваются и претворяются импрессионистические традиции в фортепианных сочинениях М. Атаджанова, таких как «Фортепианные зарисовки», «Признание», «Откровение» и других. Обращаясь к пьесе «Ноктюрн», следует отметить взаимосвязь импрессионистических традиций с романтическими. В то же время здесь ощущается и звуковой мир «Ноктюрнов» К. Дебюсси, проявляющийся в красочности гармонического языка, богатстве фактуры, тембров оркестровых красок. Пьеса написана в трёхчастной форме с очень яркой кульминацией в точке золотого сечения. Используя широкий спектр выразительных средств, педализацию, арпеджированную фактуру, аккордовое письмо, регистровые контрасты, фактурную насыщенность М. Атаджанов мастерски трансформирует импрессионистические традиции и создает оригинальные сочинения.

Фортепианный цикл «Силуэты» Д.Янов-Яновского, включает в себя семь пьес, в которых раскрываются образы композиторов XX века. «При этом композитор не воссоздаёт «дословно» индивидуальный стиль каждого избранного художника, – отмечает Э. Миркасымова, – а лишь выделяет те признаки, которые ему представляются наиболее характерными, и соединяет их с собственной манерой письма» [1, 69]. Особый интерес вызывает VI пьеса «Клод Дебюсси», в которой рельефно и выразительно воссоздается силуэт импрессиониста. По своему музыкальному языку эта часть полностью соответствует импрессионистическим традициям: созерцательность, пейзажность, мечтательность, ощущение красоты мира. Все это оригинально переосмыслено Д. Янов-Яновским через индивидуальную призму инновационного мышления.

Обобщая аналитические наблюдения над процессами трансформации импрессионистических традиций в фортепианных произведениях композиторов Узбекистана, следует отметить, что импрессионизм как стилевое направление и как метод творчества наиболее свойственен композиторам Узбекистана. Влияние традиций импрессионизма обнаружено в образной сфере, программности, художественном содержании, а также и в комплексе выразительных средств, в частности, в мелодике, ритмике, гармонии, фактуре, ладовой организации. Импрессионистические традиции получили яркое воплощение в отражении образов исторического прошлого Узбекистана, как образов-портретов великих личностей, культурных памятников, картин-зарисовок живописной природы. Претворение традиций импрессионизма позволило композиторам создать яркие художественно-ценные фортепианные произведения.

Список использованной литературы

1. Миркасымова Э. Аспекты исполнительской интерпретации современных фортепианных циклов композиторов Узбекистана. -Ташкент: «San`at», 2013. – 168 с.
2. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. -Ленинград: «Музыка», 1990. – 288 с.
3. Янов-Яновская Н. Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку. -Ташкент: «Musiqa», 2019. – 124 с.



Ulug‘bek Isayev
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Musiqiy pedagogika” kafedrasi mudiri v.b., dotsent
Toshkent, O‘zbekiston

FRANSUZ MUSIQASINING MUSIQIY TA’LIMDAGI O‘RNI

San’at turlari orasida musiqa san’ati insoniyat tarixida eng qadimiy va eng universal bo‘lib, o‘zining kuchli ta’siri bilan insoniyatni birlashtiradi, til va madaniyat chegaralarini yengib o‘tadi. U nafaqat emotsional va ruhiy holatlarni ifodalaydi, balki ijtimoiy, madaniy va falsafiy nuqtayi nazardan ham boy va chuqur ma’no olib keladi. Uning tarixi, rivojlanishi va turli mintaqalarda yaratgan ta’sir doiralari o‘ziga xos bo‘lsa ham, musiqaning asosiysi o‘zgarishsiz qoladi: u odamlar o‘rtasida umumiy tilni yaratadi, ruhiy holatlarni ifodalaydi va axloqiy, estetik qadriyatlarni aks ettiradi. Tarixan san’at va musiqaning rivojlanishi Sharq va G‘arb o‘rtasidagi muloqot va o‘zaro ta’sirlarning natijasidir. Shu asosda Sharq-G‘arb dialoglari musiqaning shakllanishi va taraqqiyotidagi muhim rolni o‘ynaydi, bu borada ayniqsa fransuz musiqasining musiqiy ta’limga qo‘shgan hissasi juda katta ahamiyatga ega.

Fransuz musiqasi G‘arb musiqasining muhim tarmog‘i sifatida nafaqat G‘arbda, balki butun dunyo bo‘ylab musiqiy ta’limning shakllanishiga katta hissa qo‘shgan[10]. XIX va XX asrlar davomida Fransiya musiqasi, o‘zining metodologiyalari, pedagogik uslublari va kompozitorlik innovatsiyalari orqali global musiqiy ta’lim tizimini shakllantirishda yetakchi rol o‘ynadi. Fransuz musiqasining o‘ziga xos yondashuvlari, nafaqat texnik jihatdan, balki estetik va ijtimoiy jihatdan ham musiqiy pedagogikaning rivojlanishiga ta’sir ko‘rsatdi.

Fransuz musiqasi o‘zining kompozitorlari va pedagogik tizimi orqali musiqaning yangi yo‘nalishlarini yaratishga yordam berdi. Bu musiqiy ta’limda ijodiy yondashuvlarni rivojlantirishga imkon yaratdi va musiqachilarga o‘zlariga xos uslublarini topishga yo‘l ochdi. Fransiyaning konservatoriya va musiqiy

[10] Christensen T. The Cambridge History of Western Music Theory. – UK. “Cambridge University Press”, 2008.

institutlari dunyo bo‘ylab musiqachilarni tayyorlab, musiqiy ta’limni yangi bosqichga ko‘targan. Bu, o‘z navbatida, musiqiy pedagogikaning global rivojlanishiga yordam berdi va hozirgi kunda ham fransuz musiqasi nafaqat G‘arbda, balki butun dunyo miqyosida ta’lim tizimining ajralmas qismiga aylandi.

Shu bilan birga, Sharq-G‘arb dialoglari musiqaning rivojlanishiga katta ta’sir ko‘rsatdi. G‘arb musiqasi o‘zining klassik an’analari bilan barokko, romantizm va klassik davrlarida yangi musiqiy yo‘nalishlar yaratgan bo‘lsa, Sharq musiqasining tonal tizimlari, ritm va melodiya strukturalari ushbu rivojlanishga salmoqli ta’sir ko‘rsatgan. Fransuz kompozitorlardan, xususan, Klod Debyussi va Erik Sati Sharq musiqasining elementlarini o‘z asarlarida qo‘llash orqali musiqiy innovatsiyalarni yaratdilar. Ularning asarlari Sharq musiqasining ekzotik xususiyatlarini o‘zida mujassamlashtirib, G‘arb musiqasiga yangi yo‘nalishlar va uslublarni olib keldi[11].

Bularning barchasi musiqiy ta’limda yangi yondashuvlar va metodlarni yaratishga, ijodiy potensialni rivojlantirishga yordam berdi. Fransuz musiqasi va uning pedagogik metodologiyalari hozirgi kunda musiqiy ta’limni yanada boyitishda va rivojlantirishda davom etmoqda. Musiqa san’ati orqali insoniyat o‘rtasidagi muloqot davom etar ekan, fransuz musiqasi bu jarayonni boshqarishda davom etadi, yangi avlod musiqachilari va pedagoglarini tarbiyalashda muhim o‘rin tutadi.

Sharq va G‘arb madaniyatlari o‘rtasidagi muloqotlar uzoq tarixga ega bo‘lib, ularning o‘zaro ta’siri nafaqat san’atda, balki ilm-fan va falsafada ham o‘z aksini topgan. Musiqada bu ta’sirlar ko‘pincha o‘zaro qarama-qarshi nuqtayi nazarga ega bo‘lgan bo‘lsa-da, ular bir-birining rivojlanishiga katta hissa qo‘shgan. Fransuz musiqasi va musiqiy ta’limi G‘arbda shakllanib rivojlangan bo‘lsa-da, Sharq musiqasining o‘ziga xos xususiyatlari, strukturasi va estetikasi bu jarayonda muhim rol o‘ynagan.

Fransuz musiqasi esa nafaqat G‘arbda, balki butun dunyoda musiqiy ta’limning shakllanishi va rivojlanishida markaziy ahamiyatga ega. XIX asrning oxirlariga kelib, Fransiya musiqasida inqilobiy yangiliklar yuz berdi. Yuqorida keltirib o‘tilgan atoqli kompozitorlar Klod Debyussi va Erik Sati G‘arb musiqasining an’anaviy yondashuvlaridan voz kechib, yangi ritmik va melodik tizimlarni ishlab chiqdilar. Ular, ayniqsa, Sharq musiqasining ekzotik tovushlari, tonal tizimlari va ritmik strukturalarini o‘z asarlariga kiritib, G‘arb musiqasini yangiliklar bilan boyitdilar. Debyussi “Keng qirralar” asarida Sharq musiqasining modulli strukturasi va tonal yondashuvlarini mujassamlashtirib, musiqada yangi estetik qirralar yaratdi.

Sharq va G‘arb musiqasining o‘zaro ta’siri nafaqat kompozitorlar darajasida, balki musiqiy ta’lim tizimida ham o‘z aksini topdi. G‘arb mamlakatlarida musiqiy

[11] Лядов В.И. Восточные образы в творчестве Клода Дебюсси. // Журнал “Colloquium-journal”. № 10. Польша. 2020.

ta’lim metodlari Sharq musiqasining an’analari bilan boyitildi. Bu o‘zgarishlar musiqiy ta’lim tizimlarida yangi yondashuvlarning shakllanishiga sabab bo‘ldi. Sharq musiqasining ritmik boyligi va melodik nozikligi fransuz musiqasining strukturaviy o‘zgarishlariga ta’sir ko‘rsatdi va musiqiy ta’limga yangi qarashlarni olib keldi. Fransuz musiqasining pedagogik yondashuvlari Sharq musiqasining o‘ziga xos xususiyatlarini inobatga olgan holda musiqiy ta’limni yanada diversifikatsiyalashgan va boyitilgan shaklda rivojlantirdi.

Bunday o‘zaro aloqalar musiqaning rivojlanishiga katta hissa qo‘shdi va natijada global miqyosda musiqiy ta’lim tizimi yangi bosqichga ko‘tarildi. Fransuz musiqasi va Sharq musiqasi o‘rtasidagi bu aloqalar musiqiy ta’limda yangicha metodlarni, yondashuvlarni va pedagogik tizimlarni yaratishga olib keldi. Bu jarayonlar musiqachilarga o‘ziga xos uslublarni rivojlantirish imkoniyatini berdi va musiqiy ijodkorlikni yangi ufqlarga olib chiqdi.

Fransuz musiqasi XIX va XX asrlarda musiqiy ta’lim tizimining shakllanishida muhim rol o‘ynagan. Fransuz kompozitorlari va pedagoglari, masalan, Kamil Sen-Sans, Erik Sati, Klod Debyussi va Moris Ravel o‘z asarlari va pedagogik faoliyatlari orqali musiqiy ta’limga katta ta’sir ko‘rsatdilar. Ularning musiqiy innovatsiyalari va pedagogik metodlari butun dunyo bo‘ylab musiqiy ta’limni rivojlantirishga yordam berdi.

Fransuz musiqasining musiqiy ta’limdagi ahamiyati asosan uning kompozitorlik texnikasidagi yangiliklar, melodiya va garmonik qurilishdagi innovatsiyalar bilan bog‘liq. XIX asrda Fransiya akademik musiqasi ko‘plab musiqiy pedagoglar tomonidan o‘qituvchilar uchun metodologik asoslarni yaratdi. Bu jarayon musiqaning barcha janrlarida, jumladan, opera, simfonik musiqalar, xoral musiqalar va vokal ijrosida keng qo‘llanildi. Fransuz musiqasi nafaqat G‘arb musiqasining rivojlanishiga, balki musiqiy ta’limning shakllanishiga ham muhim ta’sir ko‘rsatdi.

Fransuz musiqasining rivojlanishi bilan birga musiqiy ta’limda ham yangi yondashuvlar paydo bo‘ldi. Parij konservatoriyasi dunyodagi eng nufuzli musiqiy ta’lim muassasalaridan biri sifatida ko‘plab xalqaro toifadagi musiqa ijrochilarni tayyorladi[12]. Ularning ijrolari va yaratgan asarlari musiqiy ta’lim jarayonini yangi bosqichga olib chiqdi.

Fransuz musiqasining pedagogik tizimida bir tomondan klassik musiqaning an’analari va strukturasi, ikkinchi tomondan esa ijodkorlik va eksperimentatsiyaga asoslangan yangi pedagogik metodlar mavjud edi. Fransuz musiqasining pedagogik metodlari bu ikki yondashuvni muvozanatlashgan holda birlashtirib, musiqiy ta’limning boy va turli yo‘nalishlarda rivojlanishiga hissa qo‘shdi. Musiqiy ta’limda

[12] Christensen T. The Cambridge History of Western Music Theory. – UK. “Cambridge University Press”, 2008.

notalar va asar strukturasini chuqur o‘rganish, texnikani mustahkamlash, shu bilan birga ijodkorlik va yangicha yondashuvlarni rag‘batlantirish ta’limning markaziy maqsadi bo‘ldi.

Fransuz musiqasi XIX asrda G‘arb musiqasining eng yirik va muhim qismlaridan biriga aylandi. Uning asarlaridagi innovatsiyalar, ayniqsa, garmonik qurilish, kontrapunkt va orkestratsiya bo‘yicha musiqiy ta’limda yangi metodlarni shakllantirishga olib keldi. Bu musiqiy tizimlar va yondashuvlar, o‘z navbatida, musiqiy pedagogikada yangi yondashuvlarni shakllantirdi.

Shunday qilib, Fransuz musiqasi va musiqiy ta’lim tizimi nafaqat G‘arbda, balki butun dunyoda musiqiy pedagogikaning shakllanishiga katta ta’sir ko‘rsatdi. Fransuz musiqasining pedagogik yondashuvlari ijodkorlikni, yangilikka intilish va ilmiy izlanishlarni birlashtirib, musiqiy ta’limni yanada boyitdi va uni global miqyosda rivojlantirishga yordam berdi.

XIX asrning oxirlariga kelib, G‘arb va Sharq o‘rtasida kuchli madaniy almashuvlar boshlanib, bu jarayon musiqaga ham katta ta’sir ko‘rsatdi. Sharqning boy musiqiy an’analari, ayniqsa, Hindiston va Osiyo mamlakatlarining musiqiy xususiyatlari G‘arb kompozitorlariga yangi ritmik va melodik imkoniyatlarni kiritishga ilhom berdi. Fransuz musiqasi esa, o‘z navbatida, Sharq madaniyati bilan o‘zaro ta’sirda rivojlanib, yangi estetik va musiqiy yondashuvlarni yaratdi.

Fransuz kompozitorlari, ayniqsa, Klod Debyussi Sharq musiqa an’analari bilan tanishib, o‘z asarlarida Sharqning tonallik va ritmik tizimlarini qo‘lladilar. Debyussi asarlarida Sharq musiqasining ekzotik tovushlarini, ritmik tuzilmalari va tonal tizimlarini fransuz musiqasi bilan muvaffaqiyatli integratsiya qildi. Ushbu asarlarda Sharq musiqasining nozikligi va o‘ziga xos xususiyatlari G‘arb musiqasining an’anaviy yondashuvlaridan farqli ravishda yangi musiqiy tillarni yaratdi. Bu yondashuv nafaqat Fransuz musiqasini boyitdi, balki musiqiy ta’limda ham yangi metodologiyalarga ilhom berdi.

Fransuz musiqasining Sharq madaniyatiga ta’siri yanada kengroq o‘rganilsa, XIX asrning oxiriga kelib, Fransiyada Sharq madaniyatiga bo‘lgan qiziqish oshganini ko‘rish mumkin. Bu qiziqish musiqada yangi estetik yondashuvlarning shakllanishiga sabab bo‘ldi. Bunday musiqiy yangiliklar, nafaqat G‘arb musiqasini, balki global musiqiy an’analarga ham ta’sir etdi[13].

Fransuz musiqasining Sharq madaniyatiga ta’siri faqat musiqada emas, balki musiqiy ta‘lim tizimida ham o‘z aksini topdi. Sharq musiqasining noan’anaviy tizimlari va strukturaviy xususiyatlari, G‘arb musiqiy ta’lim tizimlarida qo‘llanila boshlandi. Bu esa musiqiy pedagogikada yangi yondashuvlar va metodologik yangiliklarning paydo bo‘lishiga olib keldi. Sharq musiqasining o‘ziga xos

[13] Donald Jay Grout. A Short History of Western Music. – New York. 2006.

xususiyatlari fransuz musiqasining pedagogik tizimida rivojlanib, yangi metodlar va yondashuvlarning paydo bo‘lishiga sabab bo‘ldi.

Shunday qilib, Fransuz musiqasining Sharq madaniyati bilan o‘zaro aloqalari nafaqat musiqaning rivojlanishiga, balki musiqiy ta’lim tizimining yangilanishiga ham katta hissa qo‘shdi. Sharqning musiqiy an’analari G‘arb musiqasining yangi istiqbollari va pedagogik metodologiyalarini yaratishda muhim o‘rin tutdi.

Bugungi kunda fransuz musiqasi va uning pedagogik yondashuvlari butun dunyo bo‘ylab musiqiy ta’limda davom etmoqda. Fransiyada tashkil etilgan konservatoriyalar, musiqiy institutlar va fakultetlar xalqaro miqyosda mashhur bo‘lib, musiqaning har bir sohasida talabalarga yuqori darajadagi bilim va ko‘nikmalarni taqdim etadi. Fransuz musiqasining rivojlanishi, uning pedagogik metodologiyasi va musiqiy nazariyasidagi yangiliklar global musiqiy ta’limning tarkibiy qismi bo‘lib qoladi.

Fransuz musiqasi nafaqat G‘arbda, balki Sharq va boshqa mamlakatlarda ham ta’limda foydalaniladigan metodlar va musiqiy asarlarning asosiy manbalaridan biriga aylangan. Musiqiy ta’limda fransuz an‘analariga amal qilish o‘quvchilarga nafaqat musiqaning texnikasini o‘rgatadi, balki ularga musiqiy estetikani, ijodkorlikni va san’atga bo‘lgan chuqur hurmatni ham singdiradi.

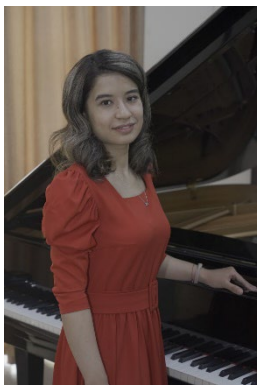
Sharq va G‘arb musiqalari o‘rtasidagi o‘zaro aloqalar va madaniy almashuvlar musiqaning global rivojlanishiga sezilarli ta’sir ko‘rsatdi. Fransuz musiqasi o‘zining kompozitorlik merosi va musiqiy ta’limdagi yangiliklari bilan dunyo miqyosida alohida o‘rin tutadi. Uning Sharq musiqasiga qo‘shgan ta’siri yangi musiqiy janrlar va yondashuvlarni shakllantirishda muhim rol o‘ynadi. Bugungi kunda ham fransuz musiqasi va uning pedagogik yondashuvlari butun dunyo bo‘ylab musiqiy ta’limni rivojlantirishda davom etmoqda.

Fransuz musiqasining G‘arb va Sharq madaniyatlaridan ta’sirlanishi musiqiy o‘zgarishlarni yangi yo‘nalishlarga olib keldi. Fransuz kompozitorlari o‘z asarlarida Sharq musiqasining ekzotik tovushlari, ritmik va tonal tizimlarini qo‘llash orqali musiqani yangicha yondashuvlar bilan boyitdilar. Ushbu ta’sir musiqiy pedagogika va ta‘lim sohasida ham o‘z aksini topdi, bu esa musiqiy ta’lim metodologiyalarini rivojlantirishga hissa qo‘shdi.

Musiqiy ta’limda fransuz musiqasining ahamiyati katta ekanligi uning pedagogik metodlari bugungi kunda ham amaliyotda qo‘llanilib, yangi avlod musiqa ijrochilarini tarbiyalashda muhim omil bo‘lmoqda. Fransuz musiqasining boy merosi va innovatsion yondashuvlari nafaqat G‘arb, balki dunyo bo‘ylab musiqiy ta’lim tizimini boyitmoqda, bu esa musiqaning global rivojlanishiga yanada yangi imkoniyatlar yaratmoqda.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. -Ташкент: 1972.
2. Кленов А. Там, где музыка живет. -Москва: “Педагогика”, 1985.
3. Лядов В. И. Восточные образы в творчестве Клода Дебюсси.// “Colloquium-journal” № 10. -Польша: 2020.
4. Медушевский В. В., Очаковская О. О. Энциклопедический словарь юного музыканта. -Москва: “Педагогика”, 1985.
5. Музыка народов Центральной Азии. -Алматы: 2009.
6. Расултаев Ж. К. Узбекская традиционная инструментально-исполнительская культура. автореф. дис. докт. Искусствоведения. -Ташкент: 2003.
7. Tashmatova A. Ijrochilik san’ati tarixi. -Toshkent: “Musiqa” nashriyoti, 2017.
8. Christensen T. The Cambridge History of Western Music Theory. – UK. “Cambridge University Press”, 2008.
9. Donald Jay Grout. “A Short History of Western Music” – New York 2006.
10. www.disserkat.com
11. http://niderlandi.takustroenmir.ru
12. http://www.frmusique.ru
13. https://dis.academic.ru



Фарангиз Хайдарова
Базовый докторант (PhD) Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

СИНТЕЗ ИМПРЕССИОНИЗМА И МИНИМАЛИЗМА В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ МУСТАФО БАФОЕВА «ПЯТЬ ПЬЕС-ФАНТАЗИЙ»

В современной музыке особое внимание уделяется синтезу различных стилей, что отражает глобальные процессы культурного обмена и стремление к новому художественному языку. Одним из интереснейших направлений в этом контексте является соединение импрессионизма и минимализма — направлений, которые в традиционном восприятии могут казаться противоположными. Однако их взаимодействие, особенно в рамках национальных школ, способно дать яркий художественный результат. Творчество узбекского композитора Мустафо Бафоева, в частности его цикл «Пять пьес-фантазий», является ярким примером подобного синтеза.

Мустафо Бафоев — выдающийся узбекский композитор, дирижёр и исполнитель, профессор Государственной консерватории Узбекистана. Его творчество охватывает широкий спектр жанров – от симфоний и балетов до камерной и инструментальной музыки. Несмотря на жанровое разнообразие, именно фортепиано занимает в его художественном мире особое место, выступая как «лаборатория звука» и пространство для стилевых экспериментов [2, с. 65].

Цикл «Пять пьес-фантазий», написанный в 2005 году, представляет собой программную серию произведений, каждое из которых имеет ярко выраженный художественный образ. Эти произведения объединены как тематически, так и стилистически: композитор соединяет принципы минималистического формообразования с выразительными средствами импрессионистского музыкального языка.

Такое соединение противоположных по происхождению эстетик отражает тенденции академической музыки второй половины XX – начала XXI века, в которых активно разрабатывается идея стилистического синтеза. В частности, в рамках концепции «новой простоты» музыкальный материал подаётся в сдержанной и лаконичной форме, но при этом сохраняет художественную глубину и поэтичность. В работе Воротынцева Л.А. отмечается, что современный музыкальный язык стремится к сочетанию паттерновой структуры с нюансированной фактурной и регистровой работой, характерной для импрессионизма [1, с. 45].

Каждая пьеса – самостоятельная звуковая картина, объединённая с остальными не только тематически, но и средствами музыкальной выразительности. Цикл обладает сквозной драматургией: от лёгких, почти эфемерных образов («Капельки», «Горный Ветерок») – к напряжённой динамике («Гром и радуга»), далее – к глубинной, пространственной образности («Подводный мир») и, наконец, к кульминации духовного действа в Шаманах. Такая внутренняя драматургия придаёт циклу целостность, несмотря на его образное разнообразие.

В плане композиционной техники цикл демонстрирует смелое сочетание приёмов минимализма (повторность, остинатность, комбинаторика, самоограничение музыкального материала) с чертами импрессионизма (звуковая живопись, тонкая регистровая работа, мозаичная фактура). Эти стилистические направления не противопоставлены друг другу, а органично слиты в единое художественное целое. Подобный подход находит параллели в развитии западноевропейской музыки XX века, в частности – в творчестве Эрика Сати, который интуитивно объединил эстетические черты обоих направлений [3].

Особенно ярко взаимодействие минималистических и импрессионистских элементов реализовано в пьесе «Гром и радуга», которая занимает центральное место в цикле. В этом произведении принципы минималистической техники сочетаются с выразительными средствами, характерными для импрессионизма: регистровой живописью, прозрачной фактурой и образной насыщенностью.

Произведение написано в форме **двух разделов, каждый из которых имеет двухчастную структуру:**

А(а+в) + А1(а1+в1)

Основу музыкального материала составляет паттерн, подвергающийся разнообразным вариантам обработки: транспозиции, изменению регистра, динамики и фактурной организации.

Первый раздел (А) строится на **последовательной трансформации одного исходного паттерна,** представленного в разных структурных и выразительных модификациях:

- **Первый паттерн** повторяется четыре раза, оставаясь ритмически и интервально неизменным. Динамическое нарастание (от *mp* до *ff*) и использование квинтово-терцовых интервалов в низких регистрах создают эффект приближающейся грозы.
- **Второй паттерн** – кластерная структура, охватывающая широкий регистровый диапазон и создающая ощущение удара грома. Здесь особенно ярко проявляется **сонористика** как элемент выразительности.
- **Третий паттерн** – аккордовая вертикаль, в которой интегрированы элементы второго паттерна. Каждый повтор этого мотива поднимается на октаву выше, усиливая ощущение звукового нарастания.
- **Четвёртый паттерн** – арпеджированный вариант, сочетающий в себе элементы первого мотива. Арпеджио усиливают текучесть музыкального образа, предвещая смену настроения.

После четырёх последовательных разделов следует **вторая часть первого раздела**, который можно рассматривать как отдельный паттерн: она развивает идею предыдущих, но в высоких регистрах, с использованием арпеджио септаккордов (ми-бемоль и ми), зеркально отражающих друг друга. Образ «радуги» формируется через:

- плавную фактуру;
- высокие регистры;
- динамику *pianissimo*;
- светлый тембровый колорит.

Этот контраст подчёркивает смену звукового пространства – от тревожной, угрожающей стихии к состоянию умиротворения и светлой прозрачности.

Второй раздел (А1) представляет собой **вариативное повторение** первого раздела, выполненное с изменением звуковысотности. Несмотря на сохранение структурной схемы и логики паттернового развития, звуковой материал здесь подвергается транспозиции: паттерны строятся на других исходных звуках, чем в разделе А. Однако характер обработки, техника повторения, динамическая и регистровая организация остаются прежними. Таким образом, композитор реализует принцип **минималистической вариативности**, при котором повторение формы не является точной репризой, а становится новым витком звукового процесса, углубляя восприятие основного материала через его преобразование.

Кода объединяет ключевые элементы первого и второго разделов. Используются **характерные для цикла арпеджио и глиссандо**, завершающиеся двумя аккордами, удерживаемыми на протяжении трёх тактов. Финальный аккорд создаёт эффект **созерцания и просветления**, символизируя появление радуги после грозы – яркий пример импрессионистской образности в рамках минималистического формообразования.

Таким образом, пьеса «Гром и радуга» демонстрирует характерные черты минимализма: **циклическое повторение, постепенные вариации паттернов, приоритет звукового процесса над строгой формальной логикой**. При этом музыкальный материал насыщен образной конкретностью и тембровой живописностью, характерной для импрессионизма. Через систему паттернов, их регистровое и динамическое преобразование, Мустафо Бафоев создаёт звуковую метафору природного явления, подчёркивая единство цикличности, напряжения и светлой развязки.

Еще одно произведение под названием *«Горный ветерок»* демонстрирует глубокую стилистическую интеграцию приёмов **минимализма** и **импрессионизма**, где строгость звуковой организации сочетается с изящной звуковой живописью. В отличие от контрастной и драматичной «Гром и радуга», «Горный ветерок» строится на **динамике малых изменений**, передающих природное дыхание – лёгкое, колеблющееся, неуловимое.

Основой композиции служит **четырёхзвучный паттерн**, построенный на интервале большой терции. Он выступает в качестве интонационного зерна и подвергается различным видам варьирования: транспозиции, ритмическому варьированию, инверсии и регистровым сдвигам.

Пьеса построена по схеме:

A + B (b + b1+ b2) + A1,

где каждая часть развивает базовый паттерн, варьируя его ритмически и регистрово.

Первый раздел (А) начинается с трёх повторов паттерна от разных звуковых центров – соль, до, фа. Каждый из этих участков развивается по восходящей: **динамика нарастает от *pianissimo* до *fortissimo***, создавая эффект приближения порыва ветра. При этом фактура остаётся лаконичной – короткие мотивы, объединённые педалью, передают переливчатость звучания. Смена регистра усиливает пространственное восприятие, имитируя ветровые потоки на различных высотах.

Как отмечает К. Поттер, в минимализме форма «возникает не из архитектурной схемы, а из внутреннего времени и звукового потока» [4, с. 47].

Именно такой подход реализует Бафоев, развивая форму через акустическую логику, а не через классическую симметрию.

Средний раздел B состоит из трёх подразделов (b, b1, b2), каждый из которых развивает основное интонационное зерно, связанное с определённым звуковым центром (соль, до, фа). Структура подразделов идентична: начало характеризуется динамикой pianissimo и использованием длинных нот, создающих эффект звукового затишья. Постепенно ритм ускоряется – от четвертей к восьмым и триолям – имитируя возобновление движения ветра. Однако этот импульс резко обрывается, сменяясь секундовыми интонациями в шестнадцатых нотах и остановкой на органном звуке соль в нижнем регистре.

Такое противопоставление подвижности и устойчивости создаёт эффект пространственной глубины: низкие регистры символизируют монолитность гор, а верхние – лёгкость и подвижность воздуха. В результате формируется двойственная звуковая перспектива, где сочетание массы и воздуха моделирует образ горного пространства.

Во второй части раздела происходит восходящее движение паттерна, повторяющееся с паузой, что придаёт особое значение тишине – она становится полноправным участником музыкального процесса. Подразделы b1 и b2, основанные на новых звуковых опорах (до и фа), сохраняют формальную модель первого, расширяя звуковой контекст, но сохраняя целостность.

Реприза A1 представляет собой сокращённую версию первого раздела. Она завершается **тремя глиссандо**, устремлёнными вверх – от первой до пятой октавы, которые постепенно растворяются, создавая эффект «ветрового эха» в горах.

Хотя формообразование основано на минималистической логике, **звуковой облик пьесы глубоко импрессионистский**. Это проявляется в:

- использовании **высоких регистров**, мягких интервалов, педали и арпеджио;
- создании эффекта воздушного пространства за счёт чередования плотных и разреженных фактур;
- активном использовании **тишины как выразительного элемента** – характерный приём импрессионистского музыкального мышления.

Музыкальный язык пьесы нацелен не столько на линейное развитие, сколько на **создание звуковой среды**, которая передаёт ощущение движения воздуха – переменного, пульсирующего, но бесконечно лёгкого. Регистровые смещения, чередование плотности и разреженности фактуры, тонкие динамические градации создают образ **природного дыхания**. Это не

повествование, а **созерцание**, что роднит пьесу с эстетикой импрессионистского звукового пейзажа.

Пьеса «Горный ветерок» демонстрирует уникальный синтез минималистической формы и импрессионистской тембровой поэтики. Через ритмическую пульсацию, тончайшую регистровую игру и пространственную фактуру Мустафо Бафоев создает выразительный звуковой образ – **модель природы в её переменчивом равновесии**. Композитор не описывает ветер, а **воплощает его дыхание**, используя язык повторений и пауз, придающий пьесе медитативный и поэтичный характер.

Таким образом, фортепианный цикл «Пять пьес-фантазий» представляет собой убедительный пример стилистического синтеза, в рамках которого органично сочетаются принципы импрессионизма и минимализма. Композитор формирует индивидуальную звуковую модель, в которой характерные для минималистической техники элементы – репетитивность, вариативность и ограничение средств музыкальной выразительности – взаимодействуют с тембровой насыщенностью и образной конкретностью, присущими импрессионистской эстетике.

Произведения цикла не только воспроизводят определённые природные явления и состояния, но и формируют самостоятельную звуковую драматургию, где каждый образ раскрывается через параметры фактуры, регистровой вертикали и динамики. Анализ пьес «Гром и радуга» и «Горный ветерок» демонстрирует, что такие элементы, как паттерн, тишина и микроформенные остановки, приобретают в музыке Мустафы Бафоева концептуальный статус, превращаясь в средства художественного мышления.

Следует отметить, что в рамках данной статьи были рассмотрены лишь отдельные пьесы из цикла. Тем не менее, именно они наиболее наглядно иллюстрируют художественные и стилевые принципы, положенные в основу сочинения. Полноценный анализ остальных пьес мог бы дополнительно расширить представление о внутренней логике цикла и его художественном замысле.

В контексте современных тенденций композиторского поиска, ориентированного на диалог культур и трансформацию жанров, цикл Мустафо Бафоева представляет особый интерес. Он демонстрирует, как национально-культурная специфика может быть реализована в универсальном языковом пространстве современной академической музыки. Цикл «Пять пьес-фантазий» может быть интерпретирован как пример продуктивного взаимодействия стилевых систем и как отражение расширяющихся эстетических границ музыки XXI века.

Список использованной литературы

1. Воротынцева Л. А. Формирование концепции «новой простоты» в композиторском творчестве второй половины XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. - 2023. - № 1. - С. 44–50.

2. Тураев Ю. Ш. О творчестве зрелого композитора Мустафо Бафоева // Проблемы современной науки и образования. - 2020. - № 3. - С. 65–74.

3. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. -М.: Радуга, 1987. - 248 с.

4. Potter K. Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. — Cambridge: Cambridge University Press, 2000. - 365 p.



Моҳина Абрарова
Ўзбекистон давлат консерваторияси
“Мусиқа тарихи ва танқиди” кафедраси доценти,
санъатшунослик фанлари бўйича фалсафа доктори
Тошкент, Ўзбекистон

ФРАНЦУЗ КОМПОЗИТОРЛАРИНИНГ МУСИҚИЙ ТАФАККУРИ

Композиторлик ижоди ноёб ва серқатлам соҳа бўлиб, жаҳон мусиқа маданиятида Франция композиторлари ижоди алоҳида ўрин эгаллайди. Маълумки, Франция композиторлик мактаби асрлар давомида тараққиёт йўлини босиб ўтган. Бугунги кунга қадар яратилган асарларни, тўпланган тажриба ва мусиқий тафаккур масалаларини тадқиқ этиш мусиқашуносликда долзарбдир. Француз мусиқасини теран идрок этилишида айнан композиторларнинг ўзлари ёзиб қолдирган мактублар, мақола, маъруза, китоб ва ўқув қўлланмалар, яъни уларнинг адабий-танқидий эпистоляр мероси диққат марказида бўлиши зарур. Жумладан, атоқли француз композитори, мусиқий танқидчи ва педагог Поль Дюка (1865–1935)нинг бой адабий-танқидий мероси эътиборга молик.

Романтизм даври композиторлари анъанасини давом эттирган ҳолда Поль Дюка ўзининг мақолаларида шахсий ижоди борасидаги фикрларини баён этишга муваффақ бўлган. Франция композиторлари орасида биринчилардан бўлиб, рус композитори М. П. Мусоргский ижодини юқори баҳолаган. Манбаларда келтирилишича, композитор ўзини “мусиқачи-шоир” (“le musician-poete”) деб атаган[14] (51-б.). Композитор сифатида Рим мукофотини

[14] Dukas P. La musique et la littérature // Les écrits de Paul Dukas sur la musique / avant-propos de G. Samazeuilh. Paris: Société d’édition française et internationales, 1948. P. 51–58. (Musique et Musiciens / Collection publiée sous la direction de F. Bonnet-Roy, R. Dumesnil, B. Gavoty)

ололмаган кезларида, Поль Дюка танқидий фаолият билан жиддий шуғулланишга киришган. Ўзининг “Мусиқа ва адабиёт”, “Мусиқа ва оригиналлик” деб номланган мақолаларида Вагнер ғояларининг таъсири ҳақида жўяли фикр юритган. Мусиқа ва адабиётни санъатнинг икки алоҳида тури сифатида эмас, балки ўзаро узвий алоқадорликдаги чамбарчас боғлиқ санъат сифатида кўриб чиққан. Хусусан, Поль Дюка мусиқа ва адабиётнинг алоқадорлигини кузатар экан, бунда адабиётнинг мусиқанинг ифода воситалари билан бойитилишини эмас, аксинча, мусиқанинг шеърий матнга боғланишини тарғиб этган. Бу каби ижодий ёндашувни Ўзбекистон композиторларидан Мутал Бурҳонов, Икром Акбаров вокал асарларида ҳам кузатиш мумкин. Улар ҳам қўшиқ ва романсларида мусиқий-шеърий тафаккурларини намоён этишга муваффақ бўлганликларини таъкидлаш ўринлидир.

Поль Дюканинг барча ижодий ғоялари 1892–1932 йилларда ёзилган, унинг қарийб 600 дан зиёд танқидий мақолаларида баён этилган.Улар асосан икки нашрда – “La Revue hebdomadaire” (1892–1901) ва “Chroniques des arts et de la curiosité” (1894–1905)[15] жамланган. Эътиборлиси шундаки, булардан хабардор бўлган К. Дебюсси ва Г. Форелар уни ноёб танқидчилик иқтидорини тан олиб, юқори баҳолаганлар. Ижодий жараёнда мусиқанинг бирламчи эканини қайд этган Поль Дюка уни маъно ва мазмунни очиб беришга қодир бўлган ўзига хос тил сифатида талқин этганлиги эътиборга моликдир. Аксарият импрессионист композиторлар сингари шеърий матн орқали етказиб бериш мушкул бўлган ҳиссиётни, айнан мусиқа воситасида тингловчига тақдим этиш мумкинлигини таъкидлаган. Ва ўз қарашларини “Ариана ва Кўк Соқол” операсида (1907), “Чародейнинг ўқувчиси” (1897) каби асарларда намоён этган. Ижодига ўта талабчанлик билан ёндашган Поль Дюканинг кўплаб асарлари муаллиф томонидан йиртиб ташланган ва сақланиб қолинмаган.

XX асрнинг машҳур француз композиторларидан бири М. Равель мактубларида ҳам бой дунёқараши, бадиий эстетик диди, ижодий ғоялари акс топган[16]. Р. Шалю томонидан нашр эттирилган хатларда композиторнинг мусиқа санъати ва ижодий йўли борасидаги аниқ, лўнда ва ҳазиломуз афористик фикрлари намоён бўлади. Ўз даврининг пешқадам ижодкори сифатида шеъриятга, санъатнинг турли йўналишларига катта қизиқиш

15 Minors H. J. La Péri, Poème Dansé (1911, Paul Dukas) in its cultural, historical and interdisciplinary contexts: Ph. D. Thesis. Lancaster University, 2007. 304 p.

Minors H. J. La Péri, Poème Dansé (1911, Paul Dukas) in its cultural, historical and interdisciplinary contexts: Ph. D. Thesis. Lancaster University, 2007. 304 p.

16 Жерар М., Шалю Р. Равель в зеркале своих писем. -Ленинград: 1988.

билдиради. Айниқса, Шарқ мамлакатлари маданияти композиторга чинакам илҳом бағишлайди. М. Равельнинг бадиий ғояларини бошқалар билан оғзаки бўлишиш истаги бўлмаганлиги ушбу нашрнинг қийматини янада оширади. Ўзбекистон композиторларидан М. Ашрафий ҳам “Ҳинд кундаликлари”да ўзининг таассуротларини баён этган[17]. Бой маданий меросга эга бўлган Ҳиндистон композиторни “Кашмирда”, “Севги тумори” каби асарларини яратишга илҳомлантирган.

Франция ва Ўзбекистон композиторларининг мусиқий тафаккури шаклланишида қуйидаги омиллар муҳим ҳисобланади:

- халқ ижодий бисотига мурожаат;
- табиат образларини ифодалашга интилиш;
- мусиқий-шеърий тафаккурни намоён этиш.

Хулоса ўрнида шуни қайд этиш лозимки, композиторларнинг тафаккурини ўрганилиши улар яратган асарларни англашга, ижодий ғоялар тилсимини ечишга хизмат қилади.

[17] Ашрафи М. Индийские дневники. -Ташкент: изд-во Узбекской ССР, 1956.



Амината Аленская
Докторант университета Париж-Эст Кретэй
Франция, Париж

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРАПИЯ. К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИЧНОСТИ. ПРЕПОДАВАНИЕ ФОРТЕПИАНО КАК

(на примере уроков по фортепиано во Франции и Люксембурге в XXI веке)

Целью нашего доклада является изучение феномена эволюции уроков по фортепиано в современных Франции и Люксембурге в одну из форм музыкальной терапии. Таким образом, мы постараемся совместить два рабочих направления конференции – музыкальную терапию и проблемы музыкального образования.

Нами будут рассмотрены такие факторы как демократизация музыкального образования и его последствия, а также специфика системы музыкального образования в названных странах.

В контексте развития техно-информационного общества, будет предпринята попытка раскрыть, как и почему фортепиано стало терапевтическим средством для европейцев 21-ого века.

В докладе будет произведена классификация возможных форм, целей и задач современной музыкальной фортепианной терапии, а также проанализировано влияние этой эволюции на проблему формирования личности ученика на уроках фортепиано.

Намеченное исследование будет проиллюстрировано примерами из личной педагогической практики, из преподавательского опыта моих коллег, а также сопровождено некоторыми педагогическими приемами, опробованными в процессе осмысленного преподавания фортепиано как музыкальной терапии.

На примере Ренэ Генона, французского метафизика 20-ого века, и Марины Скрябиной, младшей дочери композитора Александра Скрябина, будет обоснована мысль о роли духовного Востока в борьбе за человеческую

душу на современном Западе, и её важности для правильного понимания фортепианного преподавания как терапии души в начале 21-ого века.

PIANO TEACHING AS MUSIC THERAPY IN FRANCE AND LUXEMBOURG AT THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY. THE PROBLEM OF HUMAN PERSONALITY FORMATION

The aim of our paper is to explore the phenomenon of the evolution of piano lessons in contemporary France and Luxembourg into a form of music therapy. In this way, we will try to combine the two working areas of the conference - music therapy and the problems of music education.

We will consider such factors as the democratisation of music education and its consequences, as well as the specifics of the music education system in these countries.

In the context of the development of the techno-information society, an attempt will be made to reveal how and why the piano has become a therapeutic tool for 21st century Europeans.

The paper will classify the possible forms, aims and objectives of contemporary musical piano therapy, and analyse the impact of this evolution on the problem of student personality formation in piano lessons.

The intended study will be illustrated with examples from personal teaching practice, from the teaching experience of my colleagues, and accompanied by some pedagogical techniques tried out in the process of meaningful piano teaching as music therapy.

Using the example of René Guénon, the 20th century French metaphysician, and Marina Scriabin, the youngest daughter of composer Alexander Scriabin, the role of the spiritual East in the struggle for the human soul in the modern West will be substantiated, and its importance for a proper understanding of piano teaching as therapy for the soul in the early 21st century.



Xilola Botirova
Andijon davlat pedagogika instituti professori v.b.
Andijon, O‘zbekiston

XX ASR FRANSUZ MUSIQASINING XUSUSIYATLARI

Kamer-vokal miniatyurasida dunyoning fransuz qiyofasi oldingi avlod bastakorlari tomonidan tasvirlangan. Bu yerda asosan ajoyib fransuz “M. M. Berlioz” muallifi G. Berliozni hisobga olish kerak. K. Sen-Sans, J. Massne, Sh. Guno, J. Bize, L. Delib, E. Lalo va boshqa bastakorlar vokal musiqasiga milliy go‘zallikni berishga harakat qilishdi. Fransuz musiqashunosi J. Tiersoning qo‘lyozmasida Massne o‘zining operasida hayot go‘zalligini aks ettirishga harakat qilgan bu musiqada qanchalik haqiqat bor. Kompozitorlar asar yaratishda nozikligi bilan boshidan oxirigacha sof fransuzcha koloritga tayangan: aniqrog‘i, bu odatda parijliklarga xos uslub deb ta’rif berishadi mushiqashunos olimlar” [1, 35]. Bu muallif bir qator vokal opuslarni yaratgan E. Lalo uslubining xususiyatlarini yuqori baholagan. Lalo musiqasi o‘z mohiyatiga ko‘ra, nihoyatda nozik. Bu kesilgan asar, lekin u badiiy osonlik bilan, ko‘rinadigan zo‘riqishsiz, qandaydir tabiiy ravishda, xuddi o‘z-o‘zidan qilingandek yaratilgan asarga o‘xshaydi. Uning zamirida hech qanday romantik narsa yo‘q, u hech qanday tashvishlanmaydi va uni tashvishga soladigan his-tuyg‘ular unchalik chuqur emasligini bilish mumkin.

K. Debyussi, M. Ravel ijodini kuzatar ekanmiz, soddalik va oddiylikni ko‘rishimiz mumkin. Bir qator g‘oyalar va yoki topilmalar (masalan, ramziylik va impressionizmni izlash) dastlab bir ma’noda qabul qilinmaganiga va baholanmaganiga qaramay, hatto bu yangi janr o‘sha paytdagi fransuz san’atida butun dunyoni hayratda qoldirdi.

Kamer-vokal musiqasining obrazli, nutqiy, uslubiy va janr parametrlarini ko‘rib chiqish ilmiy mavzuyimizning asoslaridan biri bo‘lib, fransuz musiqasida milliy dunyoqarashni aks ettiruvchi umumiy hodisalarga qiziqish bilan belgilandi. Ushbu umumiy pozitsiyalarning ahamiyatiga qaramay, ular har bir bastakorning ijodida dunyoning milliy qiyofasi xususiyatlarining individual sinishini inkor

etmaydi. Bu janrda ijod etgan G. Forening palata lirikasida “joziba ustasi” va “bastakor-mutafakkir” fazilatlari organik tarzda birlashtirilgan [2, 116]. Musiqachi uslubining ushbu tarkibiy qismlari fransuz mentalitetining oqilona va mantiqsiz munosabatlari muvozanatiga mos keladi. E. Shabriening vokal miniatyuralarida tabiiy soddalik va spontanlikka intilish o‘zini namoyon qildi. E. Shossonning opuslari bevosita hissiyotlarni uyg‘otishga qaratilgan bo‘lib, ular sensualizmga xos bo‘lgan hissiy hayajonni boshlaydi va psixologik jarayonlarni nozik tarzda batafsil bayon qiladi.

Debyussi o‘ziga xos tekstura hissi, bastakorning instrumental va vokal asarlarida namoyon bo‘ladigan sifat bilan ajralib turadi. Uning vokal miniatyuralarining *iridescent*, pulsatsiyalanuvchi musiqiy matosi plastik, doimo o‘zgarib turadi, unda ma’lum bir asabiylashish, go‘zallikning himoyalanmagan mo‘rtligi bor. Harakatning jarayoni hamma joyda ta’sir qiladi: uning “harakatlanuvchi landshaftlari” maxsus kirish bilan qabul qilinadi [3, 242], hissiyot va hissiyotlarning soyalarini aks ettiradi.

Ko‘p turkumlarda taqdim etilgan M. Ravelning kamer lirikasi dunyoning milliy qiyofasining keng panoramasini to‘liq qamrab oladi, bu birinchi navbatda fransuz she’riyatining turli qatlamlari timsoli bilan bog‘liq. Bastakor og‘zaki matn uslubiga, uning shakliga sezgir va ularni musiqiy matn maydoniga mohirona tarjima qiladi. Bastakorning yozish uslubining individualligi uning turkumlarida aniq namoyon bo‘ladigan fazilatlar (“Tabiiy tarixlar”, “Madagaskar qo‘shiqlari”, “Klementning ikkita epigrammasi”) konveks, deyarli ko‘rinadigan taqdimot, nozik shakl, ifoda vositalarining konsentratsiyasi kabi xususiyatlar bilan ajralib turadi.

Bunday to‘liq va xilma-xil taqdim etilgan fransuz kamer-vokal lirikasi XIX–XX asrlar boshidagi G‘arbiy Yevropa san’atida alohida hodisadir. Romantik davrning “so‘nishi” davrida samimiy va lirik tarkibga kamroq qiziqish bilan hissiy va jonli fransuz vokal miniatyurasi talabga ega. V. Vasina-Grossmanning so‘zlariga ko‘ra, inqiroz hodisalari ushbu davrdagi nemis romantik qo‘shig‘iga nisbatan qayd etilgan bo‘lsa [4, 29], unda fransuz musiqasidagi inqiroz haqida gapirish mumkin emas. O‘tkazilgan tadqiqotlar XIX–XX asrlar boshidagi fransuz kamer-vokal lirikasida milliy kompozitsiya maktabini rivojlantirish uchun qulay sharoitlar mavjudligini tekshirish imkonini berdi. Fransiyaning yetakchi bastakorlari o‘ta keskin tarixiy davrda (XIX asrning o‘rtalaridan XX asrning 2-yarmigacha) kamer-vokal musiqasiga tez-tez murojaat qilishlari bejiz emas.

Vokal miniatyurasi fransuz bastakorlarining uch avlodi asarlarida muhim o‘rin egalladi. 1870-yilgacha debyut qilgan katta avlod musiqachilari (K. Sen-Sans, J. Massne, K. Guno, J. Vise, L. Delib, S. Frank, E. Lalo) XIX asrning 80-yillari va 90-yillari boshlarida vokal musiqasi sohasida o‘zlarini yaqqol namoyon etishdi. Ularning yosh zamondoshlari (A. Dyupark, E. Shosson, G. Fore, E. Shabrie, Sh.

Kexlin, A. Manyar, A. Kaple, A. Bruno, G. Sharpantye, K. Debyussi, qisman M. Ravel) 1870-yildan keyin yetuk musiqachilar sifatida o‘zlarini namoyon etdilar. XX asr musiqachilari ham vokal ijodiga murojaat qilishdi (F. Pulenk, D. Miyo, E. Sati, A. Onegger, O. Messian va boshqalar).

Lirika sohasi fransuz bastakorlarini turli xil fikrlash turlari, g‘oyaviy pozitsiyalari va atrofdagi dunyoga qarashlari bilan birlashtirdi. Shuning uchun kamer-vokal musiqasi qonuniy ravishda XIX–XX asrlarda Fransiya milliy madaniyati rivojlanish tendensiyalarini kuzatish imkonini beruvchi obyekt sifatida ifodalanishi mumkin. Ushbu asr doirasida ko‘rib chiqilgan musiqachilarning vokal ijodiga kelsak, uning muhim (ko‘pincha hal qiluvchi) roli musiqa san’atida o‘zini o‘zi aniqlash, milliy o‘ziga xoslikni saqlash g‘oyasini aks ettiradi. Albatta, bu g‘oya asosiy fikrga aylanib, barcha janrlarda – simfonik, opera, instrumental musiqada aytilgan. Ammo bu, ayniqsa, ba’zi xususiyatlar bilan bog‘liq bo‘lgan kamer-vokal sohasida yaqqol namoyon bo‘ldi, ular orasida:

Chanson boy an’analari (ular J. Tierso ishida o‘rganib etiladi [5,166]. Muallif fransuz qo‘shig‘ining kelib chiqishi, uning asosiy janr navlari, mazmuni va barqaror xususiyatlarini batafsil ko‘rib chiqadi). Qo‘shiq madaniyati uzoq vaqtdan beri Fransiyaning o‘ziga xos milliy gerbi sifatida namoyon bo‘ldi, qo‘shiq XIX–XX asrlar oxirida mamlakatni namoyon etdi. Sevgi qo‘shiqlari, satirik, bayramona qo‘shiqlar, vodevil, operettalar, kafe-shantan musiqasidan oyatlar Yevropa mamlakatlarida tez tarqaldi, bu qisman o‘sha davrning moda tendensiyalari bilan bog‘liq edi.

O‘tgan asrning 10–20-yillaridagi ko‘plab rassomlar yangi badiiy tendensiyalarni topish zarurligi haqida munozara qilganiga qaramay, avvalgi davr hodisalarini qat’iyan inkor etib, zamonaviy ifoda usullarini izladilar. Va yana bu shahar, ataylab hayratga soladigan harakatlar deyarli tegmagan kamer-vokal madaniyatida aniq namoyon bo‘ldi. Qo‘shiq janrlarining asosan lirik “nervi” bitmas-tuganmas bo‘lib chiqdi va avlodlarni bir-biriga yaqinlashtirdi. Mana asr boshidagi bastakorlar va yangi avlod musiqachilarining kamer-vokal musiqasida o‘zini namoyon qilgan ba’zi umumiy pozitsiyalar: asr boshida bo‘lgani kabi yangi davrda ham lirika sohasida qizg‘in va yuksak mavzular zararsizlantirildi, namoyishkorlik va da’vogarlik unga begona edi. XX asrning vokal miniatyurasida individual ravishda yashirin dunyoqarash paydo bo‘ldi, dunyoning milliy qiyofasi bilan bog‘liq bo‘lgan ichki va haqiqiy, turli xil odoblarda ifoda etildi.

Xulosa qilib aytganda, Fransiya milliy madaniyati rivojlanishida instrumental musiqani shakllantirishning uzoq jarayoni “yangilanish davrida” g‘alaba qozonib, bastakorlarga sof va dasturiy simfonik musiqa va turli xil kompozitsiyalarning kamer ansambllari uchun yaratilgan asarlar fransuz kompozitsiya maktabining yuksalishiga olib keldi. Keyinchalik kuchli harakat ichida turli xil harakatlar

shakllandi va ajralib chiqdi, ammo aynan shu davr aniqlandi, XIX asr oxiri – XX asr boshlarida Fransiyada simfonik va kamer musiqasining rivojlanishi deb belgilandi. Ushbu davrda kompozitorlik ijodida yangi janrlar yaratildi, u tinglovchilarni dunyoni yangi bo‘yoqlarda ko‘rish imkonini beruvchi asrlardan biri bo‘ldi. Bu davr impressionist uslubida ijod qiluvchi kompozitorlarni kashf qilgan davr bo‘ldi.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Тьерсо Ж. Полвека французской музыки Текст. / Ж. Тьерсо // Французская музыка второй половины XIX века. -Москва: “Искусство”, 1938. – С. 35–150.
2. Семёнов Ю. Этносы, нации, расы. Текст. / Ю. Семёнов // Научно-просветительский журнал “Скепсис”. электронный ресурс. - http://scepsis.ru/library/id75.html.
3. Бобровский В. Дебюсси. Текст. / В. Бобровский // Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки: вып. 2. -Москва: “Комкнига”, 2008. – С. 240–298.
4. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. Текст.: исследование. -Москва: “Музыка”, 1966. – 406 с.
5. Бронфин Е. Ф. Мысль о музыке во Франции XIX века // Музыкальная эстетика Франции XIX века. (Составление текстов, вступительная статья и вступительные очерки Е. Ф. Бронфин). -Москва: “Музыка”, 1974.
6. Вып. 4. Музыканты наших дней. -Москва: “Музыка”, 1989.
7. Сен-Санс К. Музыкальное движение (из сборника “Портреты и воспоминания”) // Музыкальная эстетика Франции XIX века. -Москва: “Музыка”, 1974.
8. Сен-Санс К. Гармония и мелодия // Музыкальная эстетика Франции XIX века. -Москва: “Музыка”, 1974.
9. Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX – начало XX века. (Составление, перевод, вступительная статья и комментарии А. Бушен). -Л.: “Музыка”, 1972.
10. Французская музыка второй половины XIX века. Сборник переводных работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье, Э. Истеля, Ш. Кехлин и Ж. Продомма. (Подбор материалов, вступительная статья и ре дакция М. С. Друскина). ЛГК. -Москва: “Искусство”, 1938.



Гулзамон Гулямова
Доцент кафедры «Специальное фортепиано»
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ПОЭТ ФОРТЕПИАННОГО ИСКУССТВА
(к 180-летию со дня рождения Габриеля Форе)

Выдающийся представитель французской музыкальной школы, композитор, дирижёр, пианист, органист, педагог Габриель Форе написал для фортепиано замечательные произведения, имеющие важное значение в учебно-педагогической и концертно-исполнительской сферах. В числе его сочинений для фортепиано solo три романса без слов, тринадцать ноктюрнов, тринадцать баркарол, экспромты, мазурки, импровизация, восемь маленьких пьес. Среди сочинений крупной формы наиболее востребованы баллада и Фантазия для фортепиано с оркестром. Характеризуя фортепианные сочинения Г. Форе, исследователь фортепианного искусства Александр Алексеев отметил: «Они привлекают поэтичностью образов и свежестью гармонического языка» [1, с. 257]. Глубокий знаток французской лирической поэзии Г. Форе создал множество вокальных циклов на слова Виктора Гюго, Теофиля Готье, Шарля Бодлера, Поля Верлена, поэтика символизма которого оказала влияние на его фортепианную музыку, особенно на мелодическую красоту и выразительность.

Эстетическую ценность творчества Габриеля Форе подчёркивал французский музыковед Жюльен Тьерсо в своём труде «Полвека французской музыки»: «Форе является среди всех современных мастеров единственным музыкантом, который с наибольшей тонкостью понимания представлял «чистую» музыку» [2, с. 124]. Действительно, фортепианные пьесы Форе не имеют программных названий. Они обозначают лишь жанр произведения, но образный мир каждой пьесы содержит в себе отражение различных эмоциональных состояний души, настроений, впечатлений, созерцания картин

природы. Скрытая программность, звуковая семантика обнаруживаются в каждой фортепианной пьесе, предоставляя пианисту широкое поле ассоциативных связей, воображения и фантазии. И в этом заключается их высокая художественная ценность, дающая музыканту творческую свободу музыкального мышления, интерпретации, стимулируя его фантазию. Исполнительская интерпретация музыкального произведения неотделима от проникновения в национальную природу музыкального мышления композитора. «В формировании национальных черт инструментального стиля Форе, – отмечает исследователь творчества композитора Сергей Сигитов, – значительна роль французской пианистической школы» [3, с. 148]. Изучая фортепианные сочинения Г. Форе, музыкант проникает в художественный мир композитора, виртуально общается с ним и открывает в его музыке стороны, созвучные своей индивидуальности, осмысливает присущие французской фортепианной музыке ясность художественной мысли, изысканность фактуры, совершенство композиционной структуры.

Характеризуя стилистические особенности фортепианной музыки Г. Форе, исследователь С. Сигитов выявляет манеры его музыкального письма, отражающие эволюцию музыкального мышления композитора [3, с. 147-148]. Эволюционные параметры фортепианного творчества Г. Форе отмечал музыковед Григорий Шнеерсон: «С годами эмоциональное содержание фортепианной музыки Форе углубляется, его гармонический стиль становится утончённей, излюбленные приёмы гомофонного письма всё чаще соседствуют с выразительной полифонией» [4, с. 35].

Очень красочны фортепианные пьесы Форе, которые он называл романсами без слов. Они продолжают линию песен без слов Феликса Мендельсона, но в более утончённом и изысканном французском стиле. Весьма показателен в этом плане Романс без слов As-dur, op. 12 №3. Он имеет трёхчастную форму. Четырёхтактовое вступление в партии левой руки создаёт мягкий, покачивающийся фон арпеджированных фигураций, подобный инструментальному аккомпанементу. Мелодия в партии правой руки имеет поступенное волнообразное движение. Разнообразная и ритмически гибкая, она передаёт эмоциональные нюансы лирического высказывания. Форе изобретательно развивает мелодию в средней части, изображая наглядно полифонические приёмы письма, имитации, достигает яркой кульминации и обогащает репризу волнообразными фигурациями в верхнем голосе. Мастер изысканного фактурного письма, Г. Форе создал изумительный образец лирической пьесы.

Первый экспромт Es-dur, op. 25 является по сути лирической фортепианной поэмой, выражением страстных возвышенных чувств,

совершенной гармонией человека и природы. Богатая и разнообразная фортепианная фактура, широко развёрнутые арпеджированные пассажи, полифонические линии мелодического развёртывания, яркие кульминационные волны музыкального развития – всё это отражает духовно богатую, эмоционально наполненную жизнь романтической души, восхищение красочной природы, незабываемых мгновений чарующий взор впечатлений, запечатлённый в экспромте. Первый экспромт написан в трёхчастной форме с широко развитой виртуозной средней частью, репризой и кодой на материале средней части. Сложная многослойная музыкальная ткань пьесы, октавы, двойные ноты, охват всех регистров фортепиано - всё это представляет пианисту высокие технические и выразительные требования исполнения.

Из тринадцати баркарол Г. Форе следует обратить внимание на Четвёртую баркаролу As-dur, op. 44, построенную на развитии мелодии в ритмически сложном оформлении, придающим ей неповторимое своеобразие. Используя разнообразные выразительные средства, такие как полимелодика, полифония, функциональная гармония, арпеджированная фактура. Г. Форе создал изумительный образец баркаролы, предоставляющей пианисту возможность проявить мастерство владения звуковой пластикой, педализацией, исполнительской формой.

Из тринадцати ноктюрнов Г. Форе Первый ноктюрн es-moll, op. 33 №l привлекает оригинальностью, новаторской трактовкой жанра. Он имеет трёхчастную форму, обогащаемую многообразным фактурным варьированием, расцвечиванием гармонических выразительных средств. Полифоничность музыкальной ткани, смены видов фактуры, включение небольшой виртуозной каденции делают данный ноктюрн одним из достижений фортепианного творчества Г. Форе.

В качестве показательных образцов фортепианной музыки Г. Форе были рассмотрены пьесы, отражающие поэтичный взгляд композитора на мир, гармонию между художником и окружающем его миром. Данная эстетическая позиция гуманистичного мировосприятия особенно важна для молодого поколения пианистов, формирования их жизненных позиций.

Наряду с фортепианными пьесами, в которых раскрывается философия гармонии человека с окружающим миром, в творчестве Г. Форе встречаются и произведения, в которых значительно возрастает роль символического начала и, соответственно, усложнение музыкального языка, мелодических и ладогармонических выразительных средств. Если в пьесах лирико-гимнического, пасторального и жизнерадостного содержания преобладают, бемольные мажорные тональности, то в пьесах, отражающих сложные

психологические, эмоциональные состояния, трагические чувства и переживания, преобладают диезные минорные тональности. Таковы, в частности, Девятый ноктюрн h-moll, op, 97, Третий экспромт fis-moll, op. l02, Одиннадцатый ноктюрн fis-moll, op. 104, №1.

Обобщая аналитические наблюдения над фортепианными сочинениями замечательного французского композитора Габриеля Форе, необходимо ещё раз подчеркнуть высокую духовную ценность его музыки, научное изучение и исполнение которой благотворно способствует совершенствованию исполнительской культуры пианиста, развитию интеллекта, воображения и творческой фантазии, без которых невозможна полноценная и качественная исполнительская интерпретация музыки.

Список использованной литературы

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Учебник в 3-х ч. Части 1 и 2. Второе издание, дополненное. -Москва: «Музыка», 1988. 415 с.
2. Тьерсо Ж. Полвека французской музыки. Французская музыка второй половины XIX века. Сборник переводных работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарьё, Э. Истеля, Ш. Кёхлина и Ж. Продомма. Подбор материалов, вступительная статья и редакция М. С. Друскина. -Москва: Государственное издательство «Искусство», l938. С. 35 - 150.
3. Сигитов С. Габриель Форе. -Москва: Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1982. 280 с.
4. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Издание второе, дополненное и переработанное. -Москва: «Музыка», 1970. 576 с.



Саодат Джурабекова
Ўзбекистон давлат консерваторияси
“Ўзбек мусиқаси тарихи” кафедраси катта ўқитувчиси
Тошкент, Ўзбекистон

XIX АСР ФРАНЦУЗ ЭСТЕТИКАСИНИНГ УНИВЕРСАЛ ИЖОДКОРИ

Камиль Сен-Санс – композитор, пианист, дирижёр, педагог, органист ижодкор каби серқирра сифатлар уни универсал истеъдодининг ҳаммаси эмас. Унинг фалсафа, адабиёт, тасвирий санъат, театр ҳақидаги китобларнинг муаллифи эканлиги, шунингдек, астрономия, физика, археология соҳаларига доир илмий мақолаларининг муаллифи эканлиги Сен-Сансни чин маънода универсаллигини, дунё мусиқа маданияти тарихида ёрқин саҳифаларнинг асосчиси эканлигини исботлайди.

Француз мусиқа маданиятида Камиль Сен-Санс энг аҳамиятли композиторлардан биридир. Аҳамиятли жиҳати шуки, у виртуоз созанда ва чуқур билимга эга назариётчи ижодкорлиги билан тезда замонасининг энг етакчи мусиқачилари сафига кира олди. Ва кўп ўтмай улардан ҳам ўзиб кетди. Чунки у турли экспериментлардан қўрқмайдиган дадил ислоҳотчи эди. Айнан унинг ижоди таъсирида француз симфоник ва камер мусиқа санъати янги босқичга кўтарилди. Бу эса бутун бир даврнинг бадиий-услубий шаклланишига таъсир кўрсатди.

Композитор Шарль Гуно Сен-Сансга “Француз Бетховени” дея таъриф берган. У Сен-Сансни симфоник мусиқа йўналишида Бетховен даражасида эътиборга лойиқ деб эътироф этади. Гунонинг ушбу сўзлари Камиль Сен-Санснинг “3-симфония”си ҳақида эди (Symphony No. 3 in C minor, Op. 78). Композитор ушбу асарни Ференц Лист хотирасига бағишлаб ёзган.

Ушбу симфония ноодатий шакл ва ноодатий чолғу таркибига эга. Композитор симфоник жанрга хос бўлмаган чолғулардан, хусусан, фортепиано ва органдан ҳам фойдаланган. Шунинг учун ҳам асар “Орган иштирокидаги Симфония” деб номланган. Симфония 2 қисмдан иборат. Аммо бу унинг шакл

томонлама кўламини камайтирмайди. Аксинча, ҳар бир қисм жуда кенг ривожланган тугал мусиқий композициядир.

Биринчи қисм – Adagio – Allegro moderato – Poco adagio худди Цезарь Франк услубидаги лирик интонацияларга жудаям ўхшаш бўлган қисқа муқаддима билан бошланади. Ҳис-ҳаяжонга тўла асосий мавзу материали ёғоч дамлиларнинг жозибали тембр бўёқлари билан бошланади. Ривожлов жараёнида янги мавзу материаллари қўшилиб, зиддиятли эмоционал кайфиятни келтириб чиқаради. Унда композитор Лист ижодига хос бўлган монотематизм принципидан фойдаланган. Фортепиано, орган ва катта симфоник оркестр иштирокида бир мавзу турли хил вариацияларда ҳар хил образлар алмашинувини кўрсатиб беради. Аммо Сен-Санс монотематизмида мавзу вариациялари Листники каби ёрқин образли контрастлар билан тўла эмас, аксинча, унда классик қонуниятларга асосланган ҳолда қатъият ва мутаносиблик каби хислатлар устуворлик қилади.

Биринчи қисм якунида катта паузадан сўнг орган торлилар билан бирга шу қадар улуғвор, кўтаринки кайфиятда жаранглайдики, бу мусиқада шубҳасиз “ибодат”, “Яратганга шукроналик” каби образларни тасаввур этиш мумкин. Мажор тоналлигидаги кода кенг ҳажмда, секин темпда ижро этилиб, анъанавий симфония шаклидаги секин қисмига содиқ равишда жаранглайди.

Иккинчи қисм – Allegro moderato – Presto – Allegro moderato – Maestoso – Allegro – Molto allegro – Pesante биринчи қисм билан контрастликни яратмайди, аксинча, янги ривожлов материалини намойиш қилади. Биринчи қисм билан уни асосий мавзу боғлаб туради. Композитор биринчи қисмдаги мавзудан воз кечмайди, янги мавзу киритмайди. Иккинчи қисмдаги мазкур мавзу фортепиано пассажларида мажор тоналлигида жудаям ёрқин, қўнғироқлар жаранги каби овозлар билан бойитилади. Ҳар бир вариацион ривожловлар орасида орган ижросидаги аккорд товушлари ўзига хос цезура вазифасини бажаради. Ушбу қисмда Сен-Санс жудаям бой ва ҳар хил образлар алмашувини кўрсатиб берган. Ундаги яхлитлик ягона мавзу материали асосига қурилади.

Камил Сен-Санснинг “3-симфония”сида органнинг роли ўзгача аҳамият касб этади. Унда орган ёпиқ черков муҳитини эмас, балки оркестр билан тенг, ҳатто уни бойитувчи асосий чолғу сифатида қўлланилган. Орган бу симфонияда солист эмас, балки **оркестрнинг “ичидан гапиради”**, унинг товуши умумий тўқимани тўлдиради, шиддат ва тантанаворлик ҳиссини беради, шунингдек, симфонияга эпик руҳ беради. Асарнинг финали айнан органнинг тантанавор, патетик аккордлари билан очилади. Бу эса симфониянинг “орган симфонияси” деб номланишига асос бўлган. “XIX асрда органни симфония жанрида бундай тарзда ишлатиш янгилик эди ва

кейинчалик бу ислоҳот бошқа композиторларга ҳам илҳом манбаи бўлди”[18]. Бу симфония орқали Сен-Санс органни оркестрга жуда табиий ва таъсирли боғлаган.

Сен-Санс нафақат симфония жанрида, балки орган мусиқаси соҳасида ҳам муҳим ўрин тутган композиторлардан бири ҳисобланади. “Сен-Санс жонли импровизация устаси сифатида тенгсиз бўлган”[19]. У концертларда органда импровизациялар қилишдаги маҳорати билан бошқа композиторлар ва тингловчиларни ҳайратда қолдирган. Ференц Лист уни “орган мўъжизаси” деб атаган.

Унинг орган ижоди ўз замонасида жуда аҳамиятли бўлиб, нафақат француз, балки бутун Европа орган мусиқасига таъсир кўрсатган. Сен-Санс Париждаги Мадлен черковида (La Madeleine) узоқ йиллар давомида органчи бўлиб ишлаган (1857–1877). Бу вазифа Франциядаги энг нуфузли орган ижрочилардан бири эканлигини англатар эди. Ушбу вазифа унга орган чолғусининг барча имкониятларини чуқур ўрганиш ва ижодий қўллаш имконини берди. Унинг орган учун ёзган композициялари кўп эмас, аммо доимий репертуарда ижро этилувчи, тугал маъно моҳият касб этувчи асарлардир.

Сен-Санснинг орган асарларидаги **ижро хусусиятлари** унинг чуқур мусиқий назарий билими, амалиётчи орган ижрочиси сифатидаги тажрибаси ва романтик давр эстетикасини ўзига хос тарзда ифода этганлигини кўрсатади. Унинг асарлари нафақат техник жиҳатдан, балки мусиқий ифода воситаларининг тўлақонли бўлишлиги, динамика ва ранг-баранглик нуқтаи назаридан ҳам ижрочидан юқори маҳорат талаб қилади.

Сен-Санс орган чолғусининг тембр имкониятларини яхши билган. У ўзидан аввалги француз композиторлари ижро мактабига хос регистр гуруҳларидан кенг фойдаланади[20]. (Француз орган мусиқаси регистр масалаларининг батафсил изоҳлари Чебуркина М. Н. мақолаларида батафсил ёритилган). Унинг орган асарларида динамика жуда муҳим**,** энг паст *p* динамикасидаги регистрлардан тортиб оркестрсимон тантанавор диспозициягача бўлган диапазон бор. Буни нотада ёзмаса-да, ижрочи нота

---

[18] Кривицкая Е. Д. Французская органная музыка XVII века: история и исполнительская практика // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. Научные труды МГК им. Чайковского. Сборник 32. -Москва: 2001. – С. 20.

[19] Бочаров Ю. С. Об органном искусстве Франции и не только // Старинная музыка. -Москва: “Прест”, 2013. – № 3 (61). – С. 28.

[20] Чебуркина М. Н. Эволюция французского органостроения от Возрождения к барокко: становление диспозиции-типа // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 4. – С. 95–105.; Чебуркина М.Н. Концепт “рациональности” как метод мышления во французском органном искусстве барокко // Музыковедение. – 2011. – № 9. – С. 2–9.; Чебуркина М.Н. Принципы органных диспозиций и регистровок в теории Марена Мерсенна // Вестник СПбГУ. – Сер. 15. – 2013. – Вып. 1. – С. 21–39.

матни орқали у ҳоҳлаган диспозицияни яратади. У кўпинча Бах услубидаги полифония элементларидан фойдаланади (айниқса, фугаларда). Ижрочи ҳар бир овозни алоҳида эшиттирадиган даражада тозалик билан ижро қилиши керак. Шу билан бирга, Сен-Санс орган ижодида педаль техникаси ҳам мураккабдир. Унда баъзи қисмларда педаль партияси ҳам куй йўлини олиб борувчи асосий овоз сифатида биринчи планга чиқарилади.

Камиль Сен-Санс “3-симфония”сини тугаллагандан сўнг яна 20 йил умр кўрган. Аммо симфоник жанрга бошқа мурожаат этмайди. Хатларининг бирида у мазкур жанр ичида айтмоқчи бўлган барча фикр-ғояларини “3-симфония”да мужассам қилгани ҳақида ёзади. Айтиш жоизки, Сен-Санс орган чолғусининг черковдаги вазифаларидан кўра кенгроқ тасаввур этган ва уни концертбоп чолғу сифатида мавқеини кўтарди. Ундан кейин ижод қилган кўп композиторлар ижодида бу анъана давом этганлигини кўриш мумкин. Шарль Видор, Жан Лангле, Франсис Пуленк, Андре Флёри, Ришар Гальянолар шулар жумласидандир.

Фойдаланилган адабиётлар

1. Бочаров Ю. С. Об органном искусстве Франции и не только // Старинная музыка. -Москва: “Прест”, 2013. – № 3 (61). – С. 26–30.
2. Кривицкая Е.Д. Французская органная музыка XVII века: история и исполнительская практика // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. – Научные труды МГК им. Чайковского. Сборник 32. -Москва: 2001. – С. 19–35.
3. Чебуркина М.Н. Принципы органных диспозиций и регистровок в теории Марена Мерсенна // Вестник СПбГУ. – Сер. 15. – 2013. – Вып. 1. – С. 21–39.
4. Чебуркина М.Н. Эволюция французского органостроения от Возрождения к барокко: становление диспозиции-типа // Научный вестник Московской консерватории. – 2011. – № 4. – С. 95–105.
5. Чебуркина М. Н. Концепт “рациональности” как метод мышления во французском органном искусстве барокко // Музыковедение. – 2011. – № 9. – С. 2–9.



Гуллола Игамбердиева
Докторант (PhD) Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ФОРТЕПИАННАЯ ПЕДАГОГИКА МАРГАРИТЫ ЛОНГ: РЕПЕРТУАР КАК КЛЮЧ К МУЗЫКАЛЬНОМУ РАЗВИТИЮ

Учебный и концертный репертуар играет ключевую роль в процессе музыкально-инструментального образования. Подбираемые для изучения на уроках фортепиано произведения должны не только развивать технические навыки, но и оказывать позитивное влияние на эмоциональную сферу ученика, способствуя его духовному и нравственному становлению, формированию самостоятельного художественного мышления.

Педагогу приходится работать с детьми, обладающими различными музыкальными способностями, психологическими и физическими особенностями, а также разным уровнем внутренней готовности к обучению [1]. Важно подобрать каждому ученику произведения, которые будут соответствовать как требованиям учебной программы, так и его индивидуальным возможностям и интересам.

Репертуар юного музыканта, как правило, включает сочинения разных эпох и стилей, что обеспечивает всестороннее развитие его музыкального восприятия и исполнительского мастерства. В образовательном процессе подбор произведений приобретает особое значение, становясь не только основой профессионального становления, но и средством художественного и этнокультурного воспитания. Если педагог не уделяет достаточного внимания воспитательной функции репертуара, это может привести к хаотичному формированию музыкального вкуса и снижению интереса к обучению. Поэтому важнейшей задачей преподавателя с первых этапов обучения является грамотное и целенаправленное формирование индивидуального репертуара каждого ученика.

Рассмотрим ключевые принципы подбора учебно-педагогического и концертного репертуара для учеников фортепианного класса.

1. Принцип художественной ценности.

Формирование культурной и всесторонне развитой личности возможно только на основе произведений высокой художественной значимости. В современной музыкальной педагогике особое внимание уделяется не просто обучению игре на инструменте, но и воспитанию личности через прикосновение к шедеврам мирового искусства.

2. Принцип педагогической целесообразности.

Репертуар должен не только соответствовать уровню подготовки учащегося, но и обеспечивать его всестороннее музыкальное развитие. В процессе освоения музыкального материала ученик:

- совершенствует исполнительскую технику;
- знакомится с особенностями различных жанров, стилей и форм;
- изучает характерные черты творческого почерка разных композиторов;
- осваивает широкий спектр музыкальных произведений;
- углубляет знания в области музыкальной теории и истории.

3. Принцип стилевого, жанрового и формального разнообразия.

Разнообразие изучаемой музыки играет важную роль в профессиональном становлении музыканта, поскольку оно позволяет:

- развить индивидуальный исполнительский почерк;
- расширить музыкальное мышление и выразительные возможности;
- освоить технику исполнения произведений разных эпох, жанров и направлений, а также сформировать собственные художественные предпочтения.

4. Принцип новизны.

Включение в репертуар современных музыкальных произведений, особенно сочинений отечественных и региональных авторов, способствует освоению специфики исполнения современной музыки и изучению новых технических приемов игры на инструменте.

Жанровое разнообразие играет ключевую роль в подборе репертуара для юных пианистов. Современный исполнитель – это образованный и разносторонний музыкант, владеющий не только академическим классическим наследием, но и эстрадной, популярной музыкой, а также произведениями композиторов Узбекистана и своего родного региона.

Важное место в учебно-педагогическом и концертном репертуаре должно занимать национальное музыкальное наследие, так как оно способствует формированию этнокультурной идентичности учащихся фортепианного класса.

В данном контексте уместно вспомнить традиции мировой фортепианной школы, среди которых особняком стоит культура Франции. Большой вклад в развитие и фортепианного искусства и педагогики оказала французская и пианистическая школа. Ярким представителем которой считается Маргарита Лонг (1874–1966) – выдающаяся французская пианистка и педагог, оказавшая значительное влияние на развитие фортепианного искусства XX века. Её педагогическая система представляет собой уникальное сочетание классических традиций и новаторских подходов, что делает её одной из ключевых фигур в истории музыкального образования.

Начало музыкального пути Лонг связано с Парижской консерваторией, где она училась под руководством Антуана Мармонтеля. В 1920 году она стала профессором этой консерватории. В юности её вдохновил пианист Франциск Планте, чьи выступления побудили Лонг углубить свои знания в области техники и артистизма. После окончания консерватории она продолжила совершенствование своего мастерства под руководством Мармонтеля, уделяя особое внимание интерпретации произведений Бетховена, Шопена и французской музыки.

Со временем Лонг организовала собственную школу фортепианной игры, где подготовила многих известных пианистов, включая Жака Феврие и Сэми Франсуа. Она активно пропагандировала произведения французских импрессионистов, таких как Дебюсси и Равель, и стала первым исполнителем многих их сочинений, что способствовало популяризации их музыки.

Ключевым аспектом педагогической системы Лонг является акцент на технической базе. Она придавала большое значение пальцевой технике, арпеджио, легато и искусству педализации. Для развития беглости и точности игры она использовала упражнения Т. Куллака, Ш. Л. Ганона и К. Таузига. Важным элементом её подхода была эргономика движений и «звуковое обаяние», что отражало эстетику импрессионизма.

Методика работы над произведением, предложенная Лонг, включала многоэтапный анализ, охватывающий историко-стилевой комментарий, детальный разбор структуры произведения и проверку самостоятельной работы ученика. Уроки длились 3-4 часа, что позволяло ученикам получить автономию для завершения своей интерпретации.

Лонг настаивала на глубоком изучении классического репертуара, включая произведения Моцарта и Бетховена, перед переходом к современной музыке. Она подчеркивала связь с традициями французских клавесинистов и школой М. Клементи. Её методика включала многоэтапный анализ произведений – от историко-стилевого комментария до детальной работы над интерпретацией. Лонг также активно интегрировала произведения Дебюсси и

Равеля в педагогический процесс, что позволило создать методику, сочетающую академическую строгость с импрессионистской эстетикой и национальной самобытностью.

На международной арене Лонг основала конкурс имени Лонг-Тибо в 1943 году, который стал важной площадкой для молодых талантов. Её выступления в СССР в 1955 году способствовали культурному обмену между странами. Идеи Лонг о «сознательной самостоятельности» учеников легли в основу современных подходов к обучению, что подчеркивает её значимость в педагогике.

Сегодня принципы подбора учебно-педагогического репертуара и методы Лонг напрямую коррелируют с современными подходами к формированию репертуара, акцентируя внимание на художественной ценности и стилевом разнообразии. Лонг подчеркивала важность изучения произведений высокой значимости, от классики до импрессионизма, что соответствует принципу художественной ценности. Её репертуар включал сочинения Форе, Равеля и Дебюсси, что способствовало развитию широкого музыкального мышления у её учеников.

Система Лонг, описанная в её трудах «Au piano avec Debussy» (1960) и «Au piano avec Ravel» (1971), демонстрирует индивидуальный подход к обучению, адаптируя репертуар под уровень и интересы ученика. Например, перед изучением этюдов Дебюсси требовалось освоение классической базы. Лонг также подчеркивала важность национальной идентичности и культурного контекста в музыке, что делает её педагогическое наследие актуальным и в современном музыкальном образовании Узбекистана.

Список использованной литературы

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. 1-2 ч. -Москва: Изд. «Музыка», 1988. 415 стр.
2. Корто А. О фортепианном искусстве. -Москва: изд. «Классика», 2021. 252 стр.
3. Хентова С. Маргарита Лонг. -Москва: Изд. «Советский композитор», 1971. 150 стр.



Диляра Ислямова
Доктор философии по искусствоведению (PhD),
старший преподаватель кафедры «Специальное фортепиано»
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРЕЛЮДИИ, ФУГИ И ВАРИАЦИИ С.ФРАНКА

Фортепианное искусство на протяжении всей истории западноевропейской музыкальной культуры выступает как одно из ключевых направлений художественного развития, отражающее эволюцию эстетических установок, исполнительских концепций и композиторского мышления. Выявление герменевтических аспектов французской музыкальной традиции способно выявить ряд специфических трансформаций, обусловленных как историко-культурными предпосылками, так и индивидуальными особенностями французского национального стиля. Этот подход не только способствует более точной интерпретации художественных намерений композиторов, но и позволяет понять, как музыка становится выражением «традиции и новаторства», что особенно ярко проявляется в современных исполнительских трактовках.

Особое место в развитии французской фортепианной культуры второй половины XIX века занимает творчество Сезара Франка – композитора, органиста, педагога и одного из крупнейших представителей французского музыкального романтизма. Значимость его художественного наследия обусловлена своеобразием стиля, в котором сочетаются элементы немецкой романтической школы, традиции французского классицизма и католической мистики. Органно-фортепианные циклы С.Франка представляют собой не только примеры технически совершенного и стилистически цельного музыкального письма, но и концентрируют в себе высокую герменевтическую концепцию, содержащую символический характер, связанный с

богословскими и литературными концептами эпохи. Применение герменевтического подхода в интерпретации фортепианных произведений С. Франка позволяет раскрыть его философские концепции, которые могут быть неочевидны на уровне буквального прочтения нотного текста. В отличие от вербального языка, музыка обладает уникальной способностью передавать смысловые и эмоциональные значения через интонации, ритмические структуры и гармонические сочетания, которые не имеют прямых словесных эквивалентов.

Исследователи подчеркивают, что имя С.Франка неразрывно связано с периодом развития французской музыки, известным под названием «Обновление» [2]. В данном контексте можно говорить о формировании характерного фортепианного стиля, который отличается насыщенностью смыслов и особым подходом к звуковой палитре. Эта традиция, продолженная учениками Франка – Винсентом д'Энди, Луи Вьерном, Ги Ропарцем и другими – оставила заметный след в пианистической культуре. Исполнитель, обращающийся к его произведениям, сталкивается не только с техническими задачами, но и с необходимостью философского постижения замысла, что выводит интерпретацию на метауровень художественного мышления.

Цикл «Прелюдия, фуга и вариация» ор.18 № 3 си минор, созданный в 1862 году, изначально входил в состав более крупного цикла «Шесть пьес для большого органа», опубликованного в 1868 году, который стал знаковым этапом в истории французской органной школы и символизировал переход от литургической утилитарности органной музыки к более концертному, симфонически ориентированному стилю. «В этом цикле Франк обращается к совершенно новым для французской органной музыки жанрам и формам, создаёт особый тембровый колорит, связанный с использованием своеобразных регистровок. Композитор экспериментирует с различными жанрами, стилями, композиционными моделями, оттачивая своё мастерство и, одновременно, отбирая средства музыкальной выразительности, которые в будущем составят уже его собственный индивидуальный стиль» [2, с.11].

Цикл «Прелюдия, фуга и вариация» был посвящен К.Сен-Сансу, не только как дань уважения одному из ведущих композиторов и органистов Франции того времени, но и как проявление их многолетних профессиональных и личных взаимоотношений. К.Сен-Санс, в свою очередь, высоко ценил органную музыку С.Франка и способствовал её популяризации в музыкальных кругах Парижа.

Структура цикла отражает глубокую связь с барочной формой, но при этом С.Франк придаёт ей романтическое содержание. Как указывает Жан Галлу: «Франк, обладая исключительным чувством формы, наполняет

классические структуры внутренней поэтической жизнью, насыщенной светом мистической веры и человеческой искренности» [4]. Прелюдия развёрнута в виде кантиленной двухчастной формы, в которой основное внимание уделено пластичности мелодической линии и мягкой гармонизации, с подчёркнутой окраской минорного лада. Тематический материал строится на широком дыхании фраз и певучей интонации, что приближает характер прелюдии к романтической вокальной традиции. В этом разделе С.Франк реализует принцип медитативной экспрессии, широко применявшийся в органной литургической практике, однако он обогащает его тонкой психологической нюансировкой. Гармонический язык здесь статичен, но при этом насыщен хроматизмом, создающим ощущение «внутреннего движения» в неподвижности. Исполнение прелюдии требует от пианиста исключительной педальной и динамической чувствительности.

Фуга вводит в структуру произведения элемент полифонической строгости и контрапунктной симметрии, выступая в роли логического и тематического развития. Её тема отличается сдержанным характером и риторической чёткостью, что позволяет интерпретировать её как ответ лирической интонации прелюдии. Композитор искусно варьирует тему и сопровождающие её голоса, постепенно усложняя полифоническое плетение. При этом каждый голос несёт не только функциональную, но и образно-эмоциональную нагрузку. Сложность для исполнителя заключается в необходимости одновременно контролировать структурную чёткость и эмоциональное напряжение, избегая механистичности и сохраняя художественную выразительность.

Вариация завершают форму, возвращаясь к теме прелюдии, но обогащённой фактурным сложностью и интерпретационной насыщенностью, что придаёт всему циклу эффект завершённости и философской созерцательности. Тем самым С.Франк в полной мере реализует принцип драматургии, выявляя одну из характерных особенностей своего индивидуального стиля – метафорическое преображение темы. Это требует от исполнителя особой степени зрелости и внутренней собранности, способности к вдумчивому формообразованию, осмыслению контрапунктных связей и чуткости к звуковой драматургии.

Интерпретация анализируемого цикла С.Франка требует герменевтической чуткости пианиста, так как его художественное пространство наполнено множеством смысловых уровней, тесно связанных с философской природой романтической музыки. Герменевтика как метод позволяет выявить глубинные взаимосвязи между нотным текстом и авторским замыслом, культурно-историческим контекстом и современным

исполнительским прочтением. Одна из важнейших герменевтических закономерностей состоит в том, что интерпретация С.Франка неразрывно связана с понятием внутреннего, духовного диалога – как между разделами цикла, так и между исполнителем и нотным текстом. «Эффект диалогичности образуется в чередовании эпизодов хоралов различной стилевой принадлежности, переосмыслении закономерностей стиля той или иной эпохи, перенесении музыкального материала в иной стилевой контекст. Кроме того, диалог стилей возникает в процессе истолкования и трансформации жанровой модели хорала в сочинениях различных эпох» [1, с.6].

Так, тема прелюдии воспринимается как молитвенный жест, контур которого сохраняется на протяжении всего произведения. Интерпретатор должен услышать в её интонациях отголоски литургической медитации, близкой органной традиции С. Франка. Каждая часть цикла предстает как этап внутреннего пути: от медитативной сосредоточенности (прелюдия) – к интеллектуальному напряжению и испытанию (фуга) – и, наконец, к возвращению в трансформированное состояние (вариации). Это движение можно интерпретировать как музыкальную аллегорию духовного возрождения. Вариативное возвращение темы в заключении – это не повторение, а результат герменевтического круга, в котором смысл возвращается к началу, но уже на новом уровне постижения. Подобная структура соответствует философским представлениям Г.-Г.Гадамера о герменевтическом круге, когда понимание проходит через процесс восприятия, за восприятием следует размышление над содержанием текста, его понимание в данный момент и возвращение к тексту уже на основе этого понимания [3].

Таким образом, герменевтический подход к исполнительской трактовке Прелюдии, фуги и вариации С. Франка позволяет выстроить глубокую интерпретационную стратегию, основанную на понимании произведения как многоуровневого текста, насыщенного культурными, духовными и художественными смыслами. Это требует от исполнителя не только технического мастерства, но и философской чуткости и умения вступить в диалог с музыкой как с живым смысловым пространством, где каждый нюанс или каждый динамический контраст становятся частью более широкого контекста — от духовных поисков композитора до внутреннего мира исполнителя. Благодаря этому открываются возможности для многозначных интерпретаций и глубокого проникновения в философские и культурные контексты, устанавливая эмоциональную связь со слушателями.

Список использованной литературы

1. Бобина Е. Стилевые диалоги в хоралах Сезара Франка. Автореф. Дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. - Магнитогорск, 2019. - 23 с.
2. Роллан Р. Обновление. Очерк. Музыкальное развитие Парижа с 1870 г. по книге «Музыканты наших дней». -Москва: 1938 г.
3. Gadamer H.-G. Hermeneutik // Historisches Worterbuch der Philosophie. Basel/Stuttgart, 1974, Bd. 3. – S. 1061-1071.
4. Gallois J. La vie et l'oeuvre de César Franck. -Seuil: 1966. – 192p.



Iqboljon Imomov
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Puflama va zarbli cholg‘ular” kafedrasi goboy sinfi katta o‘qituvchsi
Toshkent, O‘zbekiston

SEN-SANS IJODIDA GOBOY CHOLG‘USINING BADIIY IMKONIYATLARI SONATA D-DUR, OP. 166 ASARI ASOSIDA

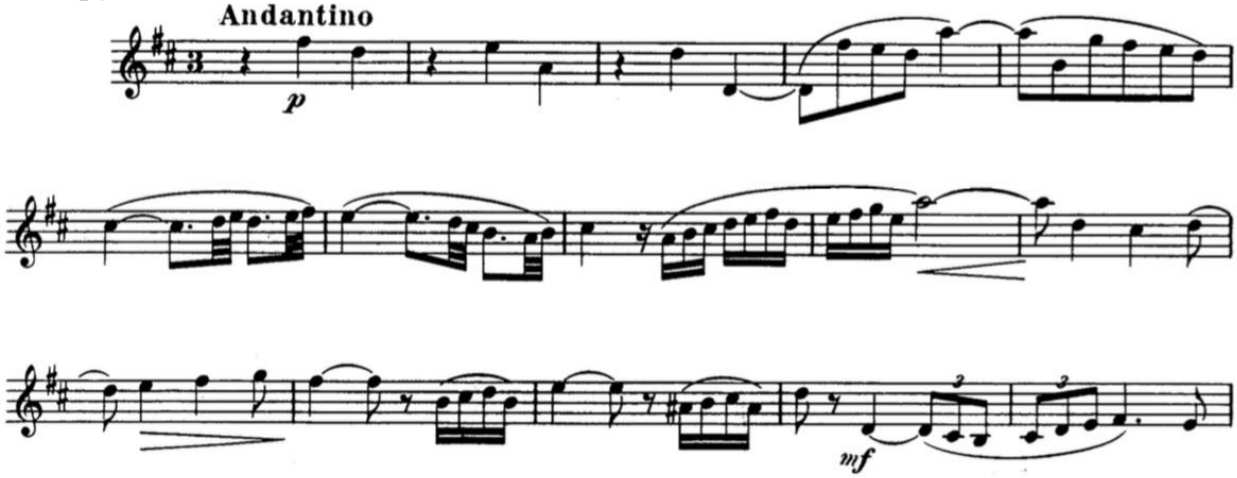
Goboy cholg‘usi puflama sozlar ichida tembr jihatidan nafis, his-hayajonlarga boy va ifodaviy imkoniyatlari keng bo‘lgan cholg‘u san’atining muhim vakillaridan biridir. U klassik orkestrda ham, kamer musiqa ijrochiligida ham o‘ziga xos o‘rin tutadi. Ayniqsa, fransuz musiqiy an’analarida goboy uchun yozilgan asarlar cholg‘uning yangi badiiy darajaga chiqishiga sabab bo‘lgan. Fransuz musiqa madaniyatining porloq namoyandalaridan biri bo‘lgan Kamil Sen-Sans (1835–1921) o‘zining nafis uslubi, shakliy aniqligi va lirik ohanglari bilan XIX asr oxiri – XX asr boshlaridagi musiqa taraqqiyotiga katta hissa qo‘shgan kompozitorlardan biridir. Uning ijodida klassik va romantik an’analarning uyg‘unlashuvi yaqqol ko‘zga tashlanadi. Ayniqsa, u yaratgan kamer asarlar kompozitorning nozik didi va cholg‘ular imkoniyatlarini chuqur bilganini namoyon etadi. Shunday asarlardan biri – goboy uchun “Sonata Re major, Op. 166”. Ushbu asar kompozitor hayotining so‘nggi bosqichida, 1921-yilda yozilgan bo‘lib, goboy cholg‘usining badiiy va ifodaviy salohiyatini namoyon etuvchi durdona asar hisoblanadi.

Kamil Sen-Sans hayoti davomida u nafaqat simfonik va opera janrlarida, balki kamer musiqa sohasida ham salmoqli iz qoldirgan ijodkordir. Uning so‘nggi yillaridagi faoliyati ayniqsa e’tiborga loyiq bo‘lib, u umrining yakunida bir qator yakkaxon cholg‘ular uchun sonatalar yozdi [4. 22]. Aynan 1921-yilda, vafotidan biroz oldin Sen-Sans tomonidan fagot, klarnet va goboy uchun yozilgan sonatalar dunyoga keldi. Bu asarlar kompozitor tomonidan fransuz an’anaviy cholg‘ularining repertuarini boyitish, ularning ijrochilik imkoniyatlarini kengaytirish va milliy musiqiy merosni mustahkamlash maqsadida yaratilgan edi.

Goboy uchun yozilgan “Sonata D-dur, Op. 166” Sen-Sansning so‘nggi ijodiy ilhomidan tug‘ilgan asar sifatida e’tiborga loyiq. Bu asar goboyning badiiy va texnik imkoniyatlarini to‘liq ochib bera olgan, nafis va chuqur musiqiy ifodaga ega bo‘lgan yuksak san’at namunasidir. Asar uch qismdan iborat bo‘lib, har bir qismda goboy

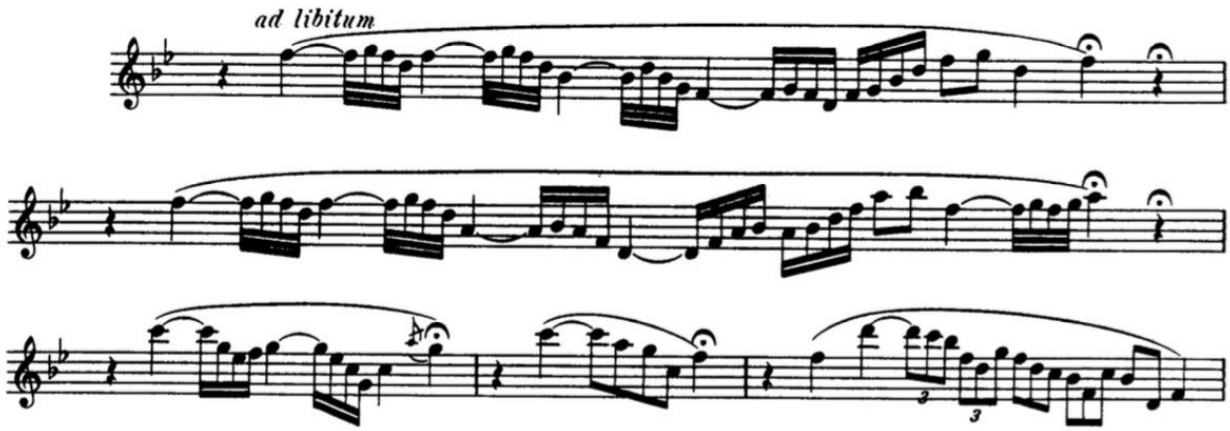
turli obrazlarda namoyon bo‘ladi: u goh nafis va lirik, goh o‘ynoqi va hazilkash, gohida esa kuchli dramatizm bilan jo‘shqin tus oladi [7. 43].

Sonataning birinchi qismi – “Andantino” musiqaviy shakllanishda sokin, mulohazakor ohanglar bilan boshlanadi. Bu qism goboy uchun yozilgan eng nafis, eng poetik sahnalardan biridir. U aslida oddiy shaklga ega bo‘lib ko‘rinsa-da, unda ifoda va ichki sezgi chuqurligi muhim rol o‘ynaydi. Musiqa ohangida noziklik, nafislik, hatto biroz melanxolik kayfiyat seziladi. Bu lirik kayfiyat Sen-Sansning kech davr musiqasiga xos bo‘lgan sokin, lekin ichki boy hissiyotlar bilan yo‘g‘rilgan musiqiy tilini aks ettiradi.



Goboy cholg‘usi bu qismda go‘yoki inson ovozi kabi eshitiladi; u iboralarni yengil va nafis tarzda, nafas orqali uyg‘unlikda ifodalaydi. Legato frazalari, yumshoq dinamika o‘zgarishlari va tabiiy artikulyatsiya musiqaga jonli ohang bag‘ishlaydi. Bu yerda ijrochidan juda yuqori nafas nazorati, frazalarni mantiqiy tugatish va tovushda iliqlik talab etiladi.

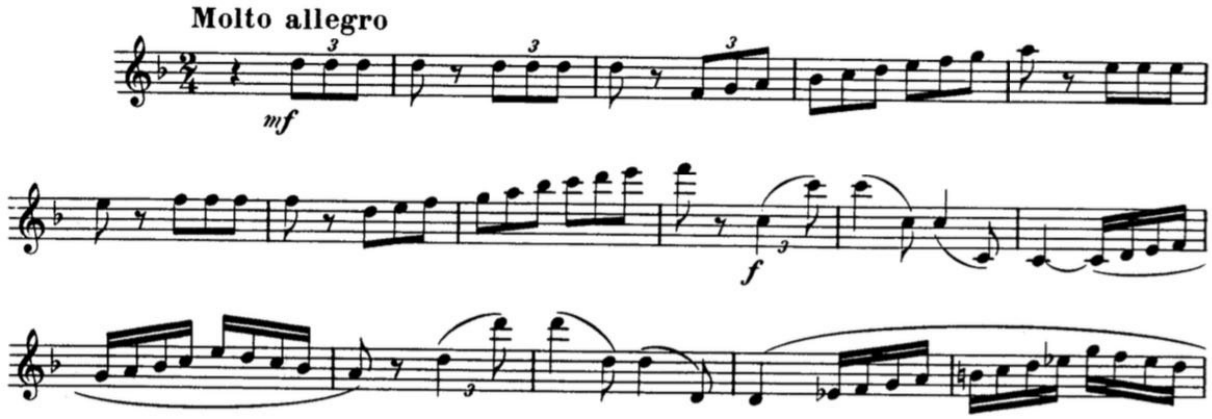
Ikkinchi qism “Allegretto” deb nomlanib, umuman boshqacha kayfiyatda yozilgan bo‘lib, u o‘zida sho‘xchan, harakatchanlik va hatto biroz musiqiy hazilni mujassam etadi. Bu qismda Sen-Sans oddiy ritmik modellar va aniq shakl ustida tajriba olib boradi. Ayniqsa, stakkatoli o‘yinlar, ritmik “so‘zlashuvlar” va qisqa, chaqqon frazalar goboyga aktyorlik mahoratini ham talab qiladigan musiqiy xarakter beradi.



Goboy cholg‘usi bu qismda go‘yoki bir o‘ynoqi obraz, masalan, quvnoq bolakay yoki sho‘x qush kabi harakatda bo‘ladi. Frazalarning to‘satdan tugatilishi, qisqa pauzalar bilan to‘ldirilgan ritmik o‘zgarishlar goboydan yengil texnika, ancha kuchli artikulyatsiya va shoshilmasdan tez chalish mahoratini talab qiladi. Bu qismda legato va stakkato almashinuvi orqali ijrochi goboyning harakatlanuvchan, jonli ohangini ochib beradi.

Qism o‘zining strukturaviy jihatidan ham murakkab emas, lekin har bir musiqiy jumla o‘ziga xos ohangga ega bo‘lib, ijrochidan emotsional holatlarni aniq ko‘rsatishni talab qiladi. Bu yerda har bir kichik o‘zgarish (ritmda, intonatsiyada yoki artikulyatsiyada) umumiy obrazning mazmunini belgilaydi. Shu bois Allegretto qismini muvaffaqiyatli ijro etish uchun texnikadan tashqari obrazli tasavvur va aktyorlik yondashuvi zarur.

Sonataning yakuniy qismi Molto allegro deb nomlanib, asarning kulminatsiyasi hisoblanib, goboyning texnik imkoniyatlarini to‘liq namoyon etadi. Bu qismda musiqa tez harakatda, kuchli energiya va ruhiy jo‘shqinlik bilan yo‘g‘rilgan. Tezlik va aniqlik talab qilinadigan ushbu qism goboyning virtuoz harakatchanligi, tembr tiniqligi va charchoqsiz nafas yuritish kabi murakkab jihatlarini sinovdan o‘tkazadi.



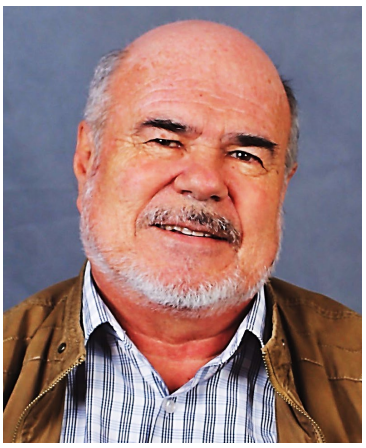
Bu qismda goboyning o‘tkir va tez stakkatolari, murakkab intervallar orqali sayr etuvchi melodik harakatlar, ko‘p hollarda yuqori registrdagi tez o‘tishlar, aniqlikni taqozo qiluvchi frazalar mavjud. Musiqa kuchayib boradi, kulminatsiyaga yetadi va nihoyat o‘zining eng yuqori dramatik nuqtasiga chiqadi. Shuning uchun bu bo‘lim ijrochi uchun jismoniy va ruhiy bardamlikni talab qiladi. Har bir detaldagi aniqlik, ritmik izchillik va musiqiy zarbani to‘g‘ri etkazish bu qismning asosiy talablari hisoblanadi.

Kamil Sen-Sansning goboy uchun yozilgan “Sonata D-dur, Op. 166” asarining har bir qismi cholg‘uning turli badiiy va texnik tomonlarini sinovdan o‘tkazuvchi maydon sifatida xizmat qiladi. U lirik, o‘ynoqi va virtuoz holatlarni bir asarda birlashtirib, goboy uchun mukammal musiqiy portret yaratadi. Ijrochidan esa nafaqat texnik tayyorgarlik, balki musiqiy tasavvur, ifoda va obraz bilan ishlash bo‘yicha yuksak saviya talab etiladi. Shu bois bu asar bugungi kunda ham goboy ijrochiligi repertuarida alohida o‘rin tutadi.

Ushbu QR kod orqali K. Sen-Sansning goboy cholg‘usi uchun yozilgan “Sonata G dur op.166” asarini tinglashingiz mumkin

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Anderson, Keith. Notes on Saint-Saëns’ Chamber Works. -Naxos Classical Archives, 2005.
2. Blom, Eric. Saint-Saëns and the French Tradition. -London: Dent, 1945.
3. Grove Music Online. Camille Saint-Saëns: Life and Works. -Oxford University Press.
4. Гроув Стэнли. Камиль Сен-Санс. Жизнь и творчество. -Москва: “Музыка”, 1980.
5. Орлова А. Французская камерная музыка XIX–XX веков. -Л.: “Музыка”, 1975.
6. Челомеев В. И. Гобой: История, техника, репертуар. -Москва: “Музыка”, 1972.
7. Ямпольский И. Б. История камерной музыки. -Москва: “Музыка”, 1984.



Рауф Кадыров
Заслуженный наставник молодежи Республики Узбекистан,
профессор Государственной консерватории Узбекистана,
кандидат педагогических наук

ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ ПЕРИОДА ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ-ИМПРЕССИОНИСТОВ

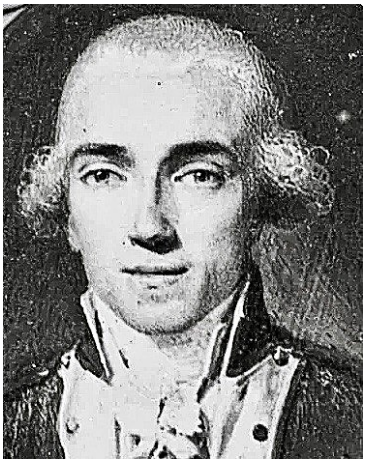
Импрессионизм (от франц. impression – впечатление) – крупное направление в искусстве последней трети XIX – начала XX века. Первоначально появилось в творчестве французских художников – Э. Моне, Э. Дега, О. Ренуар, К. Моне и др., а затем распространилось по всему миру в различных видах искусства – музыке, литературе, театре и др.

В музыке импрессионизм берет свое начало с конца XIX века в творчестве французских композиторов-импрессионистов – Клод Дебюсси, Эрик Сати, Поль Дюка, Морис Равель, Флоран Шмитт и др. Точнее с появления в 1886 и 1887 годах произведений Эрика Сати – «Три мелодии», «Три сарабанды». В них проявились основные черты импрессионизма – изменчивость и подвижность окружающей нас жизни, мимолетность впечатлений, созерцательность и другие характерные особенности **[5, *208*]**.

В музыкальной педагогике, музыкальном образовании этого периода большое значение имела Парижская консерватория, как одна из старейших консерваторий мира, возникшая на основе Королевской школы пения и декламации (1784) в 1795 году (основатели Ф. Ж. Госсек, Б. Сарретт).

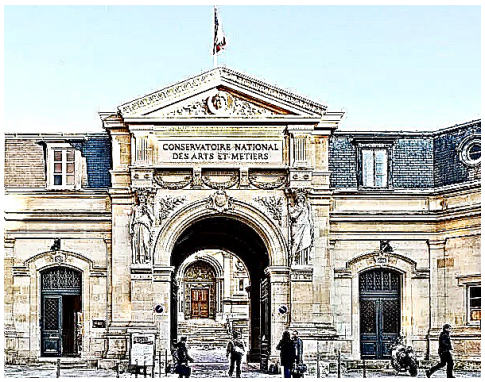


Ф. Ж. Госсек
(1734–1829)



Б. Сарретт
(1765–1858)

Уже в 1797 году Парижская консерватория насчитывала 125 преподавателей и 600 студентов. В ней существовали типография, нотный магазин, театр, библиотека, проводились конкурсы, концерты, организовывались музыкальные школы, филиалы, студии, стипендии для учащихся, осуществлялось музыкальное руководство всей страны. Одной из самых престижных премий, стипендий для студентов композиторов была «Римская премия» (учреждена в 1803). Непременным ее условием является – 4 года пребывания и творчества в Италии. Ее обладателями являлись – Ф. Герольд, Ж. Ф. Галеви, Г. Берлиоз, А. Тома, Ш. Гуно, Ж. Бизе, Ж. Массне, К. Дедюсси, Г. Шарпантье, Ф. Шмитт, М. Дюпре, Ж. Ибер, А. Дютийё и др. Также существует вторая «Римская премия» (золотая медаль), в числе ее обладателей – М. Равель, П. Дюка и др. В разные годы во главе Парижской консерватории стояли – Л. Керубини, Ф. Обер, А. Тома, Т. Дюбуа, Г. Форе, М. Дюпре и др. В ней работали выдающиеся педагоги – Ф. Паэр, А. Рейха, Ф. Галеви, Т. Крейцер, А. Адан, М. Гарсиа, И. Филипп, П. Дюка, А. Корто, Д. Мийё и мн. др. **[6, Т. 4, *187-188, 629*]**.





Здание Парижской консерватории XIX века. Основана в 1795 году.

Большой вклад в музыкальное образование того времени внесла Школа Нидермейера. Она была создана в Париже в 1853 году Луи Нидермейером на базе реорганизации Института церковной музыки.



Л. А. Нидермейер (1802–1861)

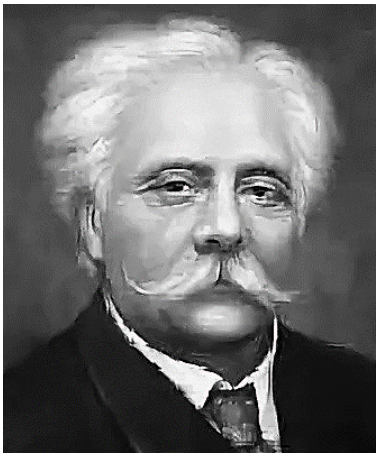


Педагоги и учащиеся Школы Нидермейера в Париже. Основана в 1853 году.

Луи Абрахам Нидермейер (1802–1861) – швейцарский композитор, педагог. Учился в Вене у И. Мошелеса (фортепиано) и Э. А. Фёрстера (композиция), а также у В. Фьороаванти, Н. Цингарелли (композиция) в Италии. В Париже с 1823 гола. В 1853 реорганизовал Институт церковной музыки в Париже, получивший в последствии названия Школы Нидермейера. Автор 5 опер, сочинений для органа, хора, фортепиано, романсов, сборника, журнала и др. Среди его учеников – Габриэль Форе.

В Школе Нидермейера преподавали: Луи Нидермейер, Камиль Сен-Санс Габриэль Форе, Гюстав Лефевр, Эжен Жигу, Андре Мессегер и др., велись предметы – контрапункт и фуга, теоретическая и практическая гармония, история музыки, фортепиано, орган и импровизация, пение, ансамблевое пение, аккомпанемент и скрипка, виолончель и др. Применялись такие эффективные методы, как взаимное обучение – когда самые продвинутые ученики обучают самых маленьких, тем самым получая доступ к педагогике **[6, Т. 3, *984*]**.

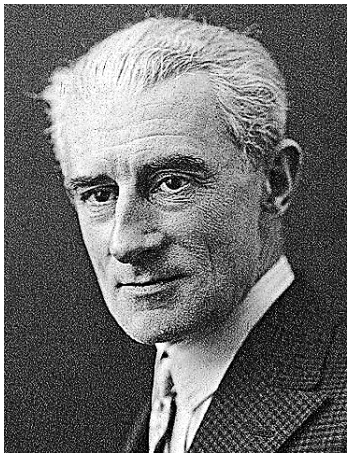
Изучая историю музыкальной педагогики эпохи французских композиторов-импрессионистов, рассмотрим, к примеру, жизнь и творчество двух наиболее ярких представителей музыкального импрессионизма – Поля Дюка и Мориса Равеля. А также их педагога, руководителя, директора Парижской консерватории Габриэля Форе, произведения которого послужили предтечей музыкальному импрессионизму.



Габриэль Форе (1845–1924)



Поль Дюка (1865–1935)



Морис Равель (1875–1937)

Габриэль Форе (1845–1924) – французский композитор, дирижер, органист, педагог, музыкальный критик, общественный деятель, член Института Франции (1909). Музыкальное образование получил в Школе классической и духовной музыки в Париже (1865), где по классу фортепиано занимался у Л. Нидермейера и К. Сен-Санса, который оказал большое влияние на его творчество. С 1871 сам преподавал в Школе Нидермейера, был также с 1892 правительственным инспектором провинциальных консерваторий. С 1896 стал профессором по классу композиции Парижской консерватории, а в 1905–1920 ее директором.

«Творческая, педагогическая и музыкально-общественная деятельность Форе оказала значительное влияние на развитие французской музыки конца 19 – начала 20 веков. Творчество Форе связало эпоху С. Франка и Сен-Санса с эпохой К. Дебюсси и М. Равеля, подготовив почву для музыкального импрессионизма» **[6, Т. 5, *870*]**. Для произведений Форе больше присущ характер мечтательности, созерцательной лирики, музыкальный пейзаж, сдержанность, спокойствие – черты, предвосхитившие музыкальный импрессионизм. За его приверженность к камерно-инструментальной музыке его часто называли «французским Шуманом», а о его вокальной музыке и в частности о романсе «Лунный свет» М. Равель говорил, как об одной из самых прекрасных песен во французской музыке.

Габриэль Форе концертировал как дирижер, являлся одним из основателей Национального музыкального общества. В области педагогики добился больших успехов. Его класс окончила целая плеяда выдающихся композиторов – М. Равель, Ш. Кеклен, Ж. Роже-Дюкас, Ф. Шмитт, Н. Буланже, Дж. Энеску, Л. Обер и др. **[2]**.

Поль Дюка (1865–1935) – французский композитор, музыкальный критик и педагог. С детства обучался игре на фортепиано, сочинять начал в 14 лет.

Учился в Парижской консерватории у Жоржа Матьяса (фортепиано) и Эрнеста Гиро (композиция), лауреат 2-ой Римской премии (1888), член Института Франции (1934), автор большого количества статей. В 1920-х годах занялся проблемами музыкального образования во французских провинциях. Вел большую педагогическую работу. С 1909 года профессор Парижской консерватории (оркестровый класс, композиция). Одновременно с 1926 заведовал кафедрой композиции в «Эколь нормаль» в Париже (престижный вуз Франции). Его ученики – О. Мессиан, М. Дюруфле, С. Голестан, Л. Пипков, Ю. Г. Крейн, Си Сан-хай и др.

В творчестве Поля Дюка сильно проявлялось влияние импрессионизма. Мировую известность получило его симфоническое скерцо “Ученик Чародея”, которое отличается блеском и красочностью оркестровки. Выделяется также его опера “Ариана и Синяя Борода”, написанная в импрессионистской манере по одноименной пьесе М. Метерлинка. В ней используются системы лейтмотивов, живописная оркестровка, красочная гармония, развернутые хоровые сцены. Богатые колористические находки оперы получили развитие в хореографической поэме “Пери” (на сюжет древнеиранской легенды). Эту хореографическую поэму он посвятил балерине Н. Трухановой. Влияние музыки Поля Дюка, в основном гармонии, инструментовки испытали многие композиторы, в том числе И. Ф. Стравинский, А. фон Цемлинский и др. **[5]**.

Морис Равель (1875–1937) – французский композитор, пианист, дирижер, один из ведущих представителей музыкального импрессионизма. Почетный доктор Оксфордского университета (1928). С 7 лет начал обучаться игре на фортепиано, с 12 лет – гармонии, контрапункту, композиции у Ш. Рене. В 1889 поступил в Парижскую консерваторию, которую окончил в 1905 году. Его учителями были Ш. В. де Берно (фортепиано), Э. Пессар (гармония), А. Жедальж (контрапункт), Г. Форе (композиция). В эти годы Равель увлекался музыкой Р. Шумана, Ф. Шопена, К. М. Вебера, Ф. Листа. Большое значение для него имело знакомство с музыкой Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина. У Равеля был широкий кругозор. Он интересовался живописью, особенно французскими импрессионистами, литературой, японским искусством, трудами философов-просветителей 18 века – Э. Б. де Кондильяни, Д. Дидро и др., выступал в периодической печати во многих газетах и журналах.

«Ярчайший представитель мировой культуры 1-ой половины 20 века Равель продолжил и развил искания Дебюсси в области импрессионистической звукозаписи, колористической гармонии в оркестровки, экзотической ритмики. Вместе с тем в ряде произведений проявились неоклассицистские тенденции. В творчестве Равеля представлены

разнообразные жанры: «Испанская рапсодия (1907), «Вальс» (1920), а также «Болеро» (1928) для оркестра – одна из вершин французского симфонизма 20 века, опера «Испанский час» (1907), опера-балет «Дитя и волшебство» (1925) и др.» **[5, *449*]**. В своем творчестве Равель часто обращался к танцевальной музыке, используя различные танцевальные жанры: менуэт, хабанера, вальс, фокстрот, блюз и др.

Равель не создал композиторской школы, но его творчество оказало огромное влияние на музыкальную культуру не только Франции, но и всего мира.

Период истории музыки и музыкальной педагогики конца XIX – начала XX века характерен появлением нового течения в музыкальном искусстве – музыкальным импрессионизмом (К. Дебюсси, М. Равель, П. Дюка, Ф. Шмитт и др.). Этот период французской музыки обогатил мировую культуру новыми музыкальными образами в передаче настроений, в характеристике тонких психологических состояний, передаваемых в прозрачных, воздушных, ярких гармониях, разнообразии необыкновенно красочных тембров, танцев, многообразии ритмов, мимолетности, сиюминутности, легкости форм и жанров. Идеи импрессионизма были во всем – в мировоззрении, в формах и методах обучения, в сочинении, исполнении и восприятии музыкальных произведений. Музыкальный импрессионизм имеет в той или иной степени свои истоки, композиторов, педагогов – Р. Шуман, Ф. Лист, Ф, Шопен, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, Э. Григ, К. Сен-Санс, Г. Форе и своих последователей в разных странах мира – М. де Фалья в Испании, О. Респиги в Италии, Ф. Дилиус, С. Скотт в Великобритании, К. Шимановский в Польше, И. Стравинский в России и др. Некоторые педагоги использовали идеи музыкального импрессианизма как средство воспитания (Э. Жак-Далькроз, К. Орф и др.) **[5, *208–209*]**.

Несмотря на короткий по историческим меркам срок, музыкальный импрессионизм внес яркую лепту в развитие мирового музыкального искусства и педагогики.

Список использованной литературы

1. Nichols R. Ravel. New Haven; London: Yale University Press, 2011.
2. Phillips E. R. Gabriel Fauré: a research and information guide. 2nd ed. N. Y., 2011.
3. Simon-Pierre Perret et Marie-Laure Ragot, *Paul Dukas*, Paris, Fayard, 2007.
4. Импрессионизм в музыке // Всеобщая история музыки. – М., 2009, с. 254– 269.
5. Музыка: Энциклопедия. – М., 2003.
6. Музыкальная энциклопедия. В 6 томах. – М., 1974–1982.
7. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века. – М., 1964.



Лилия Карякина
Преподаватель кафедры «Концертмейстерское мастерство»
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

«ТРИ ПЕСНИ ДОН КИХОТА» МОРИСА РАВЕЛЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА (к 150-летию со дня рождения М. Равеля)

В вокальном творчестве Мориса Равеля цикл «Три песни Дон Кихота» на слова Поля Морана занимает особое место. Он является своеобразной «лебединой песней» композитора, духовным завещанием, его прощанием с любимой Испанией. Данный вокальный цикл пользуется востребованностью в Узбекистане, исполняется на концертной сцене, изучается в учебном процессе в классе концертмейстерского мастерства в Государственной консерватории Узбекистана. Вместе с тем он недостаточно рассмотрен как в научной, учебной и методической литературе. Это обстоятельство обусловило необходимость рассмотрения «Трех песен Дон Кихота». Для пианиста-концертмейстера данный цикл представляет определенный интерес как источник познания музыки М. Равеля, совершенствование пианистического концертмейстерства и ансамбля во взаимодействии с вокалистом. Исполнительское творчество пианиста – это всегда познание, обогащение и расширение представлений о музыкальном произведении, раскрытие образного мира музыки в трансляции его слушателям. «Тенденция к глубокому и многогранному истолкованию творчества композитора находится в русле вековечных стремлений человека к прогрессу, обнаруживающихся во всех областях его деятельности» [1, с. 95]. В этом смысле исполнительское творчество пианиста-концертмейстера представляет собой сложный процесс истолкования музыкального произведения в широком контексте различных факторов, таких, в частности, как жизнедеятельность

композитора, повод обращения к конкретному сочинению, взаимодействие музыки и слова, исполнительская судьба произведения, на основе которых складывается индивидуальная исполнительская концепция произведения во взаимодействии с вокалистом.

Вокальный цикл «Три песни Дон Кихота» является последним произведением М. Равеля, созданным в 1932 году, хотя история его возникновения относится к 1908 году, когда композитор получил заказ на сочинение музыки к кинофильму «Дон Кихот» с исполнителем в главной роли Федором Шаляпиным. Таким образом возникли «Три песни Дон Кихота к Дульцинее» для голоса и фортепиано. Испанская тема является магистральной линией композиторского творчества М. Равеля. Это «Испанская рапсодия», «Болеро», «Испанский час». Испанские народные мелодии и ритмы пронизывают сочинения французского композитора, в частности, фортепианную Сонатину, Концерт для фортепиано и оркестра Es-dur, и, естественно, «Три песни Дон Кихота» – уникальный вокальный цикл. Он включает в себя Романтическую песню, Эпическую песню и Застольную песню, обращенные к Дульцинее.

«Три песни Дон Кихота» представляют для пианиста-концертмейстера определенную исполнительскую ансамблевую трудность, несмотря на их, казалось бы, скромный прозрачный аккомпанирующий стиль изложения фортепианной партии. Исполнительская ансамблевая трудность фортепианной партии состоит в передаче гибкости живого дыхания музыкальных фраз, сопровождающее речитативно-декламационное пение вокалиста, партия которого характеризуется психологической утонченностью эмоционального высказывания.

«Три песни Дон Кихота» – это своеобразный двойной портрет героя романса Мигеля Сервантеса и самого композитора, которого можно называть «Рыцарем Печального Образа», идеального, подлинного романтика, живущего в своем иллюзорном мире. На вопрос Стефана Оделя действительно ли М. Равель обладал развитым чувством дружбы, Франсис Пуленк ответил: «Совершенно особым чувством дружбы, ведь Равель был живым парадоксом. Он хотел казаться сухим, а был человеком нежным, глубоко нежным» [2, с. 107]. В этом образе М. Равеля, запечатленном Ф. Пуленком ощущается какая-то схожесть с образом Дон Кихота, некая аскетичность, герметичность, таинственность облика. В этом смысле обращение М. Равеля к воплощению образа Дон Кихота в камерном вокальном творчестве символично, поскольку проблема героя его времени была в зоне кризиса, накаленной атмосфере, антиципации мировых катастроф, а потому и обращение к аллюзиям в художественном творчестве. «Дон Кихот хотел быть героем, -Философски

рассуждал Иссак паси, – но время, в которое он живет, гораздо больше, чем героев чтит эскудо, реалы и мараведи» [3, с. 48].

Изучение «Трех песен Дон Кихота» открывает пианисту-концертмейстеру мир художественного образа героя романса Мигеля Сервантеса, обогащает творческое концертмейстерское мышление пианиста. В связи с этим интересен опыт работы над данным циклом Ф. Пуленка. «Так, однажды мы с Мадлен Грей, - вспоминал Ф. Пуленк, – должны были исполнять «Песни Дон Кихота к Дульцинее», над которыми мы работали, и я сказал Мадлен Грей, что, может быть, Равель согласится прийти. М. Равель, действительно пришел со своим братом. Должен сказать, что он к тому времени был в состоянии сильной заторможенности, и Мадлен Грей, которая была прекрасной певицей, но очень капризной, сказала мне: «Там есть одна нота, которая мне неудобна. Равель не заметит ничего, я ее спою пунктированно» [2, с. 110]. Но, присутствующий на концерте М. Равель заметил эту неточность исполнения и был крайне огорчен.

В целом «Три песни Дон Кихота» отражают эстетику творчества М. Равеля, в котором испанская тема занимает важное место. «Размышляя о судьбах музыкального наследия М. Равеля, приходишь к мысли, что с годами его ценность становится все значительнее» [4, с. 207]. «Три песни Дон Кихота» являются тому убедительным подтверждением. Они актуальны и востребованы в учебно-образовательной и концертно-исполнительской практике кафедры концертмейстерского мастерства Государственной консерватории Узбекистана, способствуют профессиональному и духовно-нравственному развитию молодых музыкантов.

Список использованной литературы

1. Алексеев А. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретаций выдающихся пианистов прошлого и современности. -Москва: Музыка, 1991. – 104 с.
2. Пуленк Ф. Я и мои друзья. -Ленинград: «Музыка», 1977. – 159 с.
3. Паси И. Литературно-философские этюды. -Москва: 1974. – 231 с.
4. Смирнов В. Морис Равель и его творчество: Монография. -Ленинград: «Музыка», 1981. – 224 с.



Адиля Касымова
Докторант (PhD) Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА XX ВЕКА: ВНУТРЕННИЙ РИТМ ПЕРЕМЕН

Французская музыка XX века представляет собой уникальное отражение времени, в котором искусство активно реагировало на политические, культурные и технологические изменения. От импрессионистской утончённости начала столетия до мощных электронных экспериментов на его закате – музыкальный ландшафт Франции демонстрирует как преемственность, так и стремление к обновлению. В этой статье я стремлюсь показать, как французские композиторы и исполнители искали новые формы выражения, переосмысливая традиции и смело вступая на территорию неизведанного.

На рубеже XIX и XX веков музыка Франции обрела особую выразительность. Стремление к тонким нюансам, к передаче эмоций и состояний, а не сюжетов, стало ключевой чертой этого времени. Такие композиторы, как Клод Дебюсси и Морис Равель, вдохновлялись природой, светом, водной стихией. Их музыка не рассказывала историю в привычном смысле, а создавалась как звуковая акварель – полная оттенков, полутонов, неожиданных гармоний. Я считаю, что именно в этой эпохе французская музыка обретает свой особый голос – тонкий, поэтичный и одновременно революционный в своей форме.

Среди множества имён, вписанных в золотую книгу французской музыки, Морис Равель занимает особое место. Его творчество невозможно свести к одному направлению или стилю. В нём соединяются точность и страсть, арифметическая точность и продуманность, и эмоциональный резонанс. Особенно ярко, на мой взгляд, это проявляется в одном из самых узнаваемых произведений XX века – «Болеро». С первого прослушивания это

произведение захватывает своей монотонностью – ритм, заданный малым барабаном, не изменяется от начала до конца. И именно в этой кажущейся статичности кроется его гипнотическая сила. Как по мне, «Болеро» – это не столько музыка, сколько ритуал, медитативный акт, в котором постепенно расцветает оркестровая палитра. Каждый новый инструмент вступает всё с той же мелодией, но тембр и динамика растут, словно волна, которая набирает силу, чтобы обрушиться в самом финале.

Что поразительно – мелодия одна и та же, ритм неизменен, а напряжение всё растёт. Это как дыхание вулкана, которое медленно становится всё горячее, громче, пока в конце не превращается в взрыв. Я воспринимаю «Болеро» как музыкальное доказательство того, что повторение может быть не утомительным, а захватывающим, если за ним стоит безупречная драматургия и глубокое понимание человеческой психики. Важно отметить, что сам Равель говорил о «Болеро» как об эксперименте, почти механическом. Но, как часто бывает с искусством, результат превзошёл замысел. Его музыка обрела самостоятельную жизнь – на сценах, в кино, в массовом сознании. Я думаю, что секрет её вечной актуальности – в её простоте и смелости одновременно. «Болеро» не просит от слушателя анализа, оно захватывает интуитивно, телесно, взывает не к разуму, а к ощущениям. Для меня Морис Равель – это композитор, который сумел соединить академическую строгость с художественной дерзостью. И «Болеро» – главное выражение этого соединения. Это произведение не стареет, потому что в нём заложена пульсация самого времени, бесконечного движения вперёд – монотонного, но неудержимого.

После ужасов Первой мировой войны во многих художниках и композиторах зародилось желание простоты, понятности и человечности. Появление группы «Шестёрка» во Франции я рассматриваю как своего рода музыкальный манифест против пафоса и чрезмерной сложности. Их музыка – это попытка вернуть слушателя к мелодии, к лёгкости, к ритмам повседневности. Особенно интересным мне кажется, их умение сочетать академическую строгость с элементами джаза, кабаре, популярной песни – то, что делало их творчество живым и современным.

С середины XX века французская музыка всё чаще становится полем для экспериментов. Композиторы стремятся выйти за пределы привычной нотации, традиционных инструментов, а иногда – и самой идеи мелодии. Особое место здесь занимает так называемая «конкретная музыка» – создание композиций из записей реальных звуков. Мне кажется, что это был не просто поиск новых форм, но и философское высказывание о том, что музыка может быть повсюду – в шелесте листвы, звуках машин, ритме шагов. Это мышление

стало предвестником цифровой эпохи, в которой границы между жанрами и источниками звука постепенно стираются.

Исходя из этого, хочу вспомнить и о жанре, который появляется в конце XIX века – первой половине XX века – о французских шансонах. Французский шансон – это, на мой взгляд, уникальный жанр, в котором соединяются поэзия, театр и искренность. Песни Эдит Пиаф, Жака Бреля, Шарля Азнавура не просто звучали на улицах Парижа – они отражали настроения целой нации. Мне особенно близко, что в этих песнях редко встречается показная радость: в них чаще звучат одиночество, расставание, философия повседневности. Это делает шансон не просто жанром эстрады, а важным культурным феноменом, в котором музыка становится исповедью.

Конец XX века принёс Франции музыкальную революцию на новом уровне – цифровом. Творчество Жан-Мишеля Жарра стало для меня примером того, как технологии не разрушают музыку, а дают ей новое дыхание. А появление французской электронной сцены, с такими именами, как Daft Punk, доказало, что ритм, простота и клубная энергетика могут быть не менее выразительными, чем симфония. Эти артисты сумели соединить традицию мелодичности с пульсом новой эпохи – эпохи интернета, движения и свободы.

Французская музыка XX века – это не просто череда стилей и направлений. Это живой организм, постоянно изменяющийся, воспринимающий вызовы времени и ищущий новые формы самовыражения. От камерных сонат до электронных битов, от шансона до звукового коллажа – она остаётся верной своей сути: искусству чувствовать и передавать мир через звук. Как слушатель и исследователь, я убеждена, что французская музыкальная традиция XX века – одна из самых многогранных и вдохновляющих страниц в истории европейского искусства.

Список использованной литературы

1. Г. М. Шнеерсон. Французская музыка XX века. -Москва: 1970.
2. Г. М. Шнеерсон. Музыка Франции. -Москва: 1958.
3. Г. Т. Филенко. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. -Ленинград: «Музыка», 1983.
4. Harding, James. «The French Chanson», McFarland & Company, 1990.
5. Lockspeiser Edward. «Debussy: His Life and Mind», Cambridge University Press, 1978;
6. Nichols Roger. «The Harlequin Years: Music in Paris 1917–1929», University of California Press, 2002.



Mirkarim Mirzakirov
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Puflama va zarbli cholg‘ular” kafedrasi faxriy professori,
trombon sinfi katta o‘qituvchisi
Toshkent, O‘zbekiston

KAMIL SEN-SANSNING SIMFONIK ASARLARIDA TROMBON CHOLG‘USINING STRUKTURAVIY VA DRAMATIK ROLI: 3-SIMFONIYASI (ORGANLI SIMFONIYA) MISOLIDA

Kamil Sen-Sans fransuz musiqasining eng yirik vakillaridan biri bo‘lib, uning ijodi butun dunyo bo‘ylab keng tarqalgan. Ayniqsa, Sen-Sans simfonik asarlarida orkestr cholg‘ularining tutgan o‘rni o‘ziga xosdir. Kompozitor “3-simfoniya”sini 1886-yilda yozgan bo‘lib, asar o‘zining noyob tarkibi va orkestral texnikasi bilan ajralib turadi. Simfoniya ikki asosiy elementdan tashkil topgan: organ va orkestr. Shuningdek, trombonning orkestr palitrasida qanday ishlatilganini va uning dramatik funksiyalarini o‘rganishga imkon beradi.

K. Sen-Sans simfonik asarlarida orkestr cholg‘ularining badiiy imkoniyatlarini mukammal tarzda ishlatgan. Trombon asosan orkestrning keng diapazonidagi kuchli, tembr jihatdan boy va dramatik ovozli cholg‘u sifatida qo‘llaniladi. Asarda trombonning roli ayniqsa o‘ziga xos bo‘lib, unda trombonni nafaqat ritmik, balki melodik va dramatik funksiya uchun ishlatilganini ko‘rishimiz mumkin. Asarning har bir qismida trombonning o‘ziga xos obrazlari va dramatik tafsilotlari ochib beriladi [4, 24].

Trombonning virtuozlik darajasi ham kompozitorning ushbu asaridagi muhim jihatlardan biridir. Trombon o‘zining yuqori texnik imkoniyatlari bilan ajralib turadi. U har qanday texnik qiyinchiliklarni mukammal darajada bajara oladi. U o‘zining ritmik va melodik rollarini juda to‘g‘ri va nozik ifoda etadi. Trombonning har bir frazasi qisqa yoki uzun, musiqiy tarzda to‘g‘ri tashkil etilgan. Shuningdek, trombonning texnik imkoniyatlari orkestrning umumiy ta’sirini sezilarli darajada oshiradi. Trombon bu asarda nafaqat texnik jihatdan yuqori darajada ifodalangan, balki uning ifodasi ham bir xil kuch bilan musiqaning har bir nuqtasida yangi, boshqacha ta’sir qoldiradi.

Asarning birinchi qism Andante – Allegro bo‘lib, **“**3-simfoniya”ning birinchi qismi trombonning orkestrdagi boy va kuchli imkoniyatlarini namoyish etishda muhim rol o‘ynaydi. Muallif ushbu qismda trombonni faqat orkestrning asosiy komponenti sifatida ishlatmaydi, balki uning tembr boyligini, keng diapazonini va dramatik kuchini ham o‘ziga xos tarzda ochib beradi. Ushbu qismda trombon organ bilan birga ishlatiladi, bu esa orkestrning umumiy rang-barangligini va dinamik diapazonini kengaytiradi.

Trombonning organ bilan uyg‘unlashuvi orkestrga o‘ziga xos ekspressiv va dramatik effektlarni taqdim etadi. Trombon o‘zining past, o‘rta va yuqori registrlaridagi ovozlar bilan orkestrga chuqurlik va kenglik qo‘shadi. Organ bilan birgalikda trombon orkestrga o‘ziga xos tasavvur, g‘oyalar va dramatik ranglarni qo‘shadi [5, 41]. U nafaqat melodik qatlamlarni boyitadi, balki organ bilan birgalikda, har bir frazani kengaytirib, musiqa davomida sodir bo‘layotgan rivojlanishlarni kuchaytiradi. Bu kombinatsiya orkestrning har bir qismida chuqur dramatik tus yaratishda muhim ahamiyatga ega.

Trombonning yuqori va o‘rta registrlaridagi ovozlari esa musiqaning lirik tomonini ta’minlaydi. Bu yerda trombonning ifodaviy imkoniyatlari nihoyatda kengaygan, uning ovozi nafaqat orkestr bilan uyg‘unlashadi, balki har bir jumla va har bir tonning o‘ziga xos aks-sadosini yaratadi. Trombonning organ bilan birga bo‘lishi orkestrda yuzaga keladigan to‘la ovozli guruhlarning tuzilishini takomillashtiradi va orkestrning musiqa tafsirini boyitadi.

Asarning ikkinchi qismi Molto Allegro bo‘lib, trombonning texnik imkoniyatlari va orkestrda uning rolini yanada kuchaytiradi. Bu qismda trombon faqat melodik chiziqlarga ega bo‘lmasdan, balki ritmik va dinamik jihatlarni yaratishda ham muhim rol o‘ynaydi. Trombon orkestrga harakat, ritmik aniqlik va jonlilik kiritadi. Musiqa bu qismda energiya va yangilanishni his qiladi, trombon esa orkestrning harakatlanishini kuchaytirishda asosiy vosita bo‘lib xizmat qiladi.

Trombon o‘zining kuchli va qattiq dinamizmini orkestrning umumiy ritmik tuzilishiga qo‘shadi. Ushbu qismda trombonning tez va aniq ishlatilgan o‘tishlari, dinamik o‘zgarishlar va orkestr bilan uyg‘unlashuvlari uning texnik imkoniyatlarini to‘liq ochib beradi. Trombonning ishlatilishi faqat orkestrni yangilab qolmay, balki musiqa strukturasi va har bir frazaning takrorlanishini ta’minlab, orkestrning umumiy musiqiy davomiyligini boyitadi.

Simfoniyaning uchinchi qismi Maestoso – Allegro deb nomlanadi. Unda trombonning o‘ziga xos virtuozlik darajasi nafaqat orkestr bilan, balki organ bilan ham uyg‘unlashadi [2, 55]. Trombonning yuqori registrdagi tez va toza o‘tishlari uning katta texnik imkoniyatlarini ko‘rsatadi, shuningdek, orkestrga yanada dramatik va emotsional yuk kiritadi.

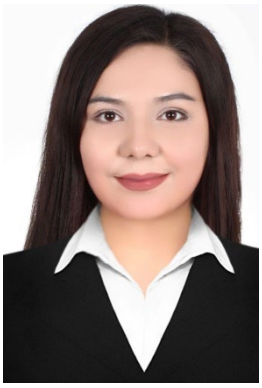
Trombonning past registridagi ovozlari musiqaning kuchli dramatik tuzilishini yaratishda muhim rol o‘ynaydi. Bu past tonlar orkestrda yangi kontrastlarni yaratadi, musiqaning dinamikasini yanada boyitadi. Bu qismdagi ishlatilishi orkestrga o‘ziga

xos ritmik va melodik elementlar kiritadi, bu esa orkestrni kuchliroq va o‘zgaruvchanroq qiladi. Shuningdek, trombonning virtuozlik jihati, uning yuqori tezlikda ishlatilishi va tez o‘tishlari orkestrda ajoyib musiqiy tasvirlarni yaratadi. U orkestrning ritmik tuzilmasiga qat’iy aniqlik kiritadi va musiqa davomida har bir fraza va qismlarning bir-biriga mosligini ta’minlaydi. Trombonning yuqori tezlikdagi o‘tishlari musiqaning kulminatsiyasida dramani kuchaytiradi va orkestrga qiyin texnik vazifalarni bajarish orqali yuqori darajadagi virtuozlikni taqdim etadi.

Kamil Sen-Sansning “Simfoniya № 3” (Organli simfoniya) asarida trombonning rolini tahlil qilish uning orkestrdagi o‘rnini va strukturaviy funksiyalarini yaxshiroq tushunishga yordam beradi. Trombon cholg‘usi kompozitorning orkestral rang-barangligida o‘ziga xos joy egallaydi va asar orqali uning texnik va badiiy imkoniyatlari ochib beriladi. Trombonning bu asardagi dramatik va ekspressiv imkoniyatlari asar muallifining orkestr musiqasidagi har bir elementini birlashtirishdagi mahoratini ko‘rsatadi.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Бенашвили М. А. История французской музыки. -Москва: “Музыка”, 1985.
2. Калошина И. В. Французская музыка XIX и XX веков: Личности и стили. -Москва: “Музыка”, 2000.
3. Коган В. И. Симфоническая музыка Камиля Сен-Санса. -Москва: “Композитор”, 2007.
4. Кузнецова Н. В. Мировая музыка: Франция. -Санкт-Петербург: “Комкнига”, 2002.
5. Орлова Т. В. Влияние французской школы на развитие музыки XX века. -Москва: “Музыка”, 2010.
6. Репнин В. А. Камиль Сен-Санс и его оркестровые произведения. -Москва: “Музыка”, 1994.
7. Селезнев Ю. А. Техники игры на медных духовых инструментах. -Санкт-Петербург: “Композиция”, 2003.
8. Черкашина Н. А. Французская музыкальная культура: особенности и развитие. -Москва: РГГУ, 2011.
9. Федотова Т. Н. Оркестр Камиля Сен-Санса: Структура и особенности исполнения. -Санкт-Петербург: “Музыка”, 2015.



Sitora Narturayeva
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Kompozitorlik va cholg‘ulashtirish” kafedrasi o‘qituvchisi, mustaqil izlanuvchi
Toshkent, O‘zbekiston

M. RAVELNING “BOLERO” MUSIQIY ASARI SINTETIK JANRLAR KESIMIDA

1875-yil 7-martda buyuk fransuz kompozitori, pianinochi, dirijyor va impressionizm oqimining yorqin vakili Moris Ravel dunyoga keldi. Kompozitorning sehrli musiqasi XX va XXI asrdagi ko‘pgina musiqachilarning ijodiy faoliyatiga o‘z ta’sirini ko‘rsatdi hamda hozirgi kunga qadar turli san’at sohasidagi ijodkorlarni ilhomlantirib kelmoqda.

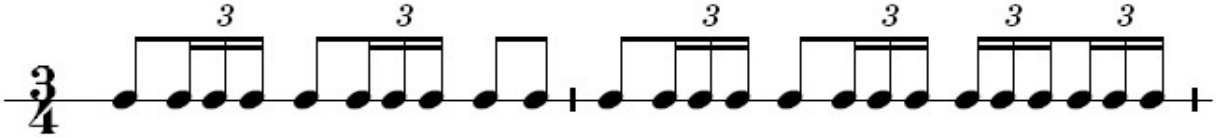
M. Ravelning 1928-yilda yaratgan “Bolero” nomli musiqiy asari dastlab balet postanovkasi uchun yozilgan bo‘lsa-da, keyinchalik mustaqil konsert asari sifatida ijro etila boshlandi hamda ulkan shon-shuhratga erishdi. Balet o‘rtacha tez tempda va uch hissali o‘lchovda, mashhur ispan raqsi nomi bilan nomlanib, odatda kastanyettalar hamrohligida ijro etiladi. Kompozitorning o‘zi “Bolero” haqida shunday deb yozgan: “1928-yilda Rubinshteyn xonimning iltimosiga binoan men orkestr uchun “Bolero” musiqasini yaratdim. Bu musiqiy asar juda sekin tempdagi raqs bo‘lib, melodik, garmonik va ritmik jihatdan mutlaqo o‘zgarmaydi va baraban bilan uzluksiz chalinadi, unga yagona xilma-xillik elementi orkestr kreshendosi bilan kiritiladi”.

“Bolero” musiqiy asari o‘zining tuzilish jihati bilan ajralib turadi, chunki unda cholg‘ulashtirishdan tashqari hech narsa o‘zgarmagan (uning analogi sifatida Shostakovichning “7-simfoniya”sidagi “Bosqinchilik epizodi”ini misol qilib keltirish mumkin; bu simfoniyada kompozitor ataylab Ravelning texnikasini takrorlagan).

Ushbu musiqiy asar 1928-yil 22-noyabr kuni Parijdagi “Grand-Opera”da ilk bor ijro etilgan, orkestrga esa Valter Straram dirijyorlik qilgan.

“Bolero”ning davomiyligi taxminan o‘n besh daqiqa, ba’zi hollarda esa tempning tezlashganini hisobga olmaganda o‘n sakkiz daqiqa davom etadi. Kichik

barabandagi usul 169 marta (4056 ta zarba) takrorlanadi, ushbu ikkita d’ostinato ritmi Ravelning “Bolero”siga bir xil va o‘zgarmas ritm beradi:



M. Ravelning “Bolero” musiqiy asari katta tarkibli orkestr uchun yozilgan:

1. Yog‘och damlilar: ikkita fleyta, fleyta pikkolo, ikkita goboy, goboy d’amore, ingliz surnayi, klarnet pikkolo (in Es), ikkita klarnet (in B), bas klarnet, ikkita fagot, kontrfagot, uchta saksafon (sopranino (in F), soprano (in B) va tenor (in B da));

2. Mis damlilar: to‘rtta valtorna (in F), truba pikkolo (in D), uchta truba (in C), uchta trombon, tuba;

3. Zarbli cholg‘ular: litavralar, ikkita kichik barabanlar, turk barabani, tarelkalar, gong, chelesta;

4. Torli-kamonlilar: skripka, alt, violonchel, kontrabas, arfa kabi musiqiy cholg‘ular qatnashgan.

Ilk premyeradan so‘ng tez orada “Bolero” kengaytirilgan orkestr asari sifatida dunyoning eng buyuk dirijyorlari repertuariga kiritildi hamda kompozitorning ko‘rsatmalariga ko‘ra, ushbu musiqa tezlashmasdan yoki sekinlashmasdan doimiy bir xil tempda ijro etilishi talab qilindi. Uning shogirdi Roland-Manuelning xotiralariga ko‘ra, Ravel “Bolero”ni quruq imo-ishora bilan, o‘rtacha, deyarli sekin va qat’iy barqaror tempda boshqargan. Ilk ijrolarning birida kompozitor S. S. Prokofyev qatnashgan va o‘z kundaligida Ravelning dirijyorlik qilishi haqida shunday deydi:

“... Sahnada odamlar raqsga tushadigan katta stol bilan ispan tavernasi, orkestrda esa tobora ortib borayotgan musiqiy cholg‘ular hamda ming marta takrorlanadigan motiv bor edi. Ravelning o‘zi dirijyorlik tayog‘ini xuddi operatsion lansetga o‘xshab keskin va kulgili tarzda ushlab, xotirjamlik bilan sekin tempni saqlab turardi”[21].

Aleksandr Maykapar ta’kidlaganidek, “Bolero” o‘zgarmas, ko‘p marta takrorlanadigan ritmik figuraning gipnoz ta’siri tufayli alohida mashhurlikka erishdi, uning fonidagi ikki mavzu ham ko‘p marotaba takrorlanib, tobora yangi musiqiy cholg‘ularning ko‘payib borishi emotsional ziddiyatning g‘ayrioddiy o‘sishini o‘zida namoyon etdi[22].

Ravelning avvalgi simfonik asarlari bilan solishtirganda, “Bolero” garmonik yozuvning ta’kidlangan lapidar tabiati, musiqiy bezaklarining ravshanligi, uning intonatsiya burilishlarida o‘ziga xos bo‘lishi bilan ajralib turadi. Ushbu musiqada

[21] Прокофьев Сергей. Дневник 1907–1933. (часть вторая). Запись от 16 мая 1929 года. -Париж: Serge Prokofiev Estate, 2002. – С. 701.

[22] А. Майкапар. “Болеро” Равеля. Страница искусства и музыки Александра Майкапара.

garmonik yangiliklar, fakturaning murakkabligi kuzatilmaydi, cholg‘ulashtirishning o‘zi esa oddiy va izchil qo‘llanilgan tamoyilga bo‘ysunadi. Ravelning murakkablikni rad etishi ortida tinglovchining tushunchasiga yaqinroq bo‘lish istagidan ko‘ra ko‘proq narsa bor edi: bu ovoz materiali ustidan boshqaruvni, kompozitorning yorqin virtuozligini namoyish etish, cheklangan vositalar va qat’iy ahamiyatga ega bo‘lgan qat’iy barqaror texnika doirasida nimalarga erishish mumkinligini ko‘rsatish edi[23].

1960-yil Tallindagi “Estoniya” teatrida xoreograf Vladimir Burmeyster tomonidan “Bolero”ning asl balet versiyasi namoyish etildi, 1964-yilda esa ushbu postanovka K. S. Stanislavskiy va V. I. Nemirovich-Danchenko nomidagi Moskva akademik musiqa teatri mulkiga aylandi.

M. Ravelning “Bolero” musiqiy asari orkestr uchun mo‘ljallab yozilgan bo‘lsa-da, hozirgi kunga qadar ko‘plab turli san’at turlarida (raqs, teatr, kino, multiplikatsiya va h. k.) hamda sportning figurali uchish turida fon sifatida foydalanilgan. Masalan, rejissyor Akira Kurosavaning “Rasyomon” filmida yapon kompozitori Fumio Hayasaka “Bolero”ni filmga moslab, qayta ishlagan (1950). Rejissyor Klod Lelushning “Bular va boshqalar” filmida “Bolero” musiqasi filmning leytmotivi hisoblanadi (1981). Rejissyor Jan-Lyuk Godar o‘zining “Freddi Buashega maktub” nomli qisqa metrajli filmi uchun “Bolero”ni ovozli va ritmik qatlam sifatida ishlatgan (1982). Belorus xoreografi Valentin Yelizaryev talqinidagi “Bolero” spektakli butun dunyo bo‘ylab ispan antifashistlari va fashizmga qarshi kurashchilarga bag‘ishlandi. 1984- yilda Belarus katta teatri sahnasidagi spektakl premyerasida yoshlar va qizlarning yakkaxon partiyalarini Vladimir Ivanov va Tatyana Shemetoveslar mahorat bilan ijro etdilar. Bosh qahramonlar obrazida Yelizaryev ozodlik uchun kurashchilarning buyukligi va fojiasini o‘zida mujassam etgan[24].

1984-yil 14-fevralda Sarayevada (Yugoslaviya) bo‘lib o‘tgan qishki Olimpiada o‘yinlarida britaniyalik figuristlar Jeyn Torvill va Kristofer Din muzda “Bolero” musiqasi ostida o‘z dasturlarini ijro etishdi va oltin medallarni qo‘lga kiritishdi. Qisqa dastur bilan “Bolero” Vankuverda (Kanada, 2001-yil) bo‘lib o‘tgan jahon chempionatida ham yangradi, ushbu musiqa sadolari ostida rossiyalik figurachi Yevgeniy Plyushenko muzda raqsga tushib, oltin medal sohibiga aylandi.

Ravelning “Bolero”si rejissyor Zbignev Ribchenskiy tomonidan suratga olingan “Orkestr” nomli filmning yakuniy qismi bo‘ldi (1990). Rossiyalik rejissyor Ivan Maksimov o‘zining “Bolero” nomli animatsion filmida dinozavrning cheksiz harakati bilan musiqani tasvirladi (1992). Kompozitor Alfred Shnitke “Usta va Margarita” romanining ekranlashtirishida Voland balining asosiy mavzusi sifatida

[23] Равель. “Болеро” (Bolér0) | Belcanto.ru
[24] https://dzen.ru/a/Z88AAPYT9U9g_Ky8.

“Bolero” musiqasidan foydalangan (1994). Avstraliyaning “Jannatga yo‘l” filmida ayollar xori “Bolero”ni a’cappella qo‘shig’i (1997), qisqa metrajli Digimon Adventura anime filmining leytmotivi (1999), shuningdek, Garri Bardinning “Bolero-2017” animatsion filmida asosiy mavzu qo‘shig'i sifatida ishlatildi. Qozog‘iston Respublikasi davlat akademik raqs teatri asoschisi Bulat Ayuxanov tomonidan “Bolero” musiqasi asosida yorqin va o‘ziga xos spektakl yaratilgan[25]. Albatta, bu kabi misollar juda ko‘p, yuqorida ko‘rsatib o‘tilganlari ularning faqatgina bir qismi xolos.

M. Ravelning “Bolero”si multiplikator-rejissyorlarni ham ilhomlantirganligi sababli ushbu musiqiy asar asosida 3 ta multiplikatsiya suratga olindi. Birinchi multiplikatsiyaning bosh qahramonlari notalardir, ular yosh tomoshabinlarni musiqaga monand orkestrning turli musiqiy cholg‘ulari bilan tanishtiradi. Ikkinchi multiplikatsiya juda kulgili bo‘lsa-da, qarama-qarshi fikrlarni keltirib chiqaradi. Uning bosh qahramoni yelkasiga ryukzak ilib olgan uzun dumli va aylana bo‘ylab tinmay harakatlanuvchi kichkina dinozavrdir. Uning yurishi musiqaning o‘zi kabi monoton bo‘lib, musiqiy cholg‘ular qo‘shilgani kabi har bir aylanaga yangi elementlar qo‘shiladi. Multiplikatsiyaning rejissyori Ivan Maksimov ushbu kartinani odamlarni shunchaki kuldirish maqsadida hamda ma’naviyatni oshiruvchi filmlar uchun parodiya sifatida yaratgan.

Uchinchi multiplikatsiya “Bolero-17” deb nomlanib, faqat kattalar uchungina mo‘ljallangan. Multiplikatsiya bosh qahramonlari erkak va ayollar bo‘lib, ular jamiyat qoidalariga ko‘r-ko‘rona rioya qilishi yoki qanday yashashni o‘zlari hal qilish kabi muhim tanlovni qilishlari kerak. Rejissyor Garri Bardinning “Bolero” musiqasi asosida yaratgan ushbu multiplikatsiyasi London Rocks Film festivalida eng yaxshi animatsion film sifatida nufuzli mukofotga sazovor bo‘ldi.

Shuningdek, 2024-yil Ann Fonten tomonidan kompozitor Moris Ravel xotirasiga bag‘ishlangan “Bolero. Parij qalbi” nomli biografik filmi suratga olingan hamda unda “Bolero” musiqiy asarining yaratilish jarayoni to‘liq yoritib berilgan. Ushbu film 46-Moskva xalqaro kinofestivalida tanlovdan tashqari bo‘lgan “Art-kor” dasturida tomoshabinlarga taqdim etildi.

“Bolero” musiqasiga ramziy timsol sifatida yaratilgan ikkita videoqator ham tomoshabinlarning e’tiborini tortdi: birida kulolchilik mehnati va olov bilan uyg‘unlik tasvirlangan bo‘lsa, ikkinchisida 1963-yilda suratga olingan “Kleopatra” filmidagi lavhalar ko‘rsatiladi.

O‘zbekistonda ham “Bolero” musiqiy asarining orkestr uchun yaratilgan asl varianti dirijyorlarning repertuariga kiritilgan va ko‘p yillar davomida katta muvaffaqiyatlar bilan ijro etilgan. 2025-yil fevral oyida A. Navoiy nomidagi Davlat

[25] Manbaa https://gattrk.kz/repertoire/bolero.html (B. Ayuxanov tomonidan qo‘yilgan “Bolero”, Qozog‘iston Respublikasi davlat akademik raqs teatri).

akademik katta teatrida mashhur “Bolero”ning balet postanovkasi yangicha, g‘ayrioddiy yondashuv bilan ijro etildi. Ushbu “Bolero”ning yangiligi shundaki, u barchamiz tinglashga o‘rganib qolgan klassik musiqiy asar emas, balki sharqona mavzular va milliy cholg‘ularning ajoyib kombinatsiyasidan tashkil topganligidir. Dirijyor Kamoliddin O‘rinbayev va xoreograf Mehmet Balkan hamkorligida turli janrlarning kombinatsiyasi vujudga keldi hamda “Bolero” asari butunlay yangicha talqinda namoyish etildi. Yangi talqinda yaratilgan “Bolero” o‘zbek milliy cholg‘ulari va sharqona raqs harakatlarini o‘zida birlashtirganligi sababli ushbu balet postanovkasi tomoshabinlar tomonidan katta olqishlarga sazovor bo‘ldi.

Xulosa o‘rnida shuni aytib o‘tish mumkinki, “Bolero” musiqasi ko‘pchilik uchun vaqt oqimining cheksizligi va shu bilan birga bu cheksizlik ichidagi doimiy o‘zgarishlarning ramziy timsoliga aylandi. Ushbu musiqiy asarning falsafiy g‘oyasi esa turli sintezlashgan san’at turlarida o‘z aksini topdi hamda ularni bir-biri bilan birlashtira oldi.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Крейн Ю. Симфонические произведения М. Равеля. -Москва: 1962.
2. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество: Монография. -Л.: “Музыка”, 1981. – 224 с., нот.
3. Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар и Р. Шалю. -Л.: 1962; 2-е изд. под ред. Г. Филенко, 1998.
4. Равель. “Болеро” (Boléro) | Belcanto.ru.



Javlon Rajabiy
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Puflama va zarbli cholg‘ular” kafedrasi mudiri, dotsent
Toshkent, O‘zbekiston

XIX ASR OXIRI – XX ASR BOSHLARIDA FRANSUZ BASTAKORLARI IJODIDA PUFLAMA CHOLG‘ULAR

Fransiya har doim san’at beshigi bo‘lib kelgan, u yerda musiqa rivojlanib, yangi g‘oyalar bilan boyib, dunyoga betakror go‘zallikka ega asarlarni tuhfa etgan. Fransuz bastakorlari musiqa tarixiga ulkan hissa qo‘shgan bo‘lib, nafislik, noziklik va jasur yangilik izlash ruhini uyg‘unlashtirishgan.

Fransuz musiqasi puflama cholg‘ular repertuarida alohida o‘ringa ega. XVIII asrdan boshlab, fransuz bastakorlari puflama cholg‘ularning ifodaviy imkoniyatlariga qiziqib, texnika va lirizm uyg‘unligini namoyon etuvchi asarlar yaratgan. Jan-Fransua Rebell va Fransua Kuperen singari bastakorlar bu yo‘nalishning rivoji uchun poydevor bo‘lgan.

XIX–XX asrlarda fransuz puflama cholg‘ular maktabi ayniqsa yorqin gullab-yashnadi. Bu davrda kamer va orkestr musiqasining durdonalari yaratilgan bo‘lib, ularda puflama cholg‘ular asosiy o‘rinni egallaydi. Gabriel Fore, Kamil Sen-Sans, Fransis Pulenk va Jak Iber fleyta, klarnet, goboy, fagot hamda puflama ansambllar uchun virtuoz va she’riy asarlar yaratgan. Ularning musiqasi nafislik, ohangdorlik va fakturaning shaffofligi bilan ajralib turadi. Bu – yengil va chuqur ohang uyg‘unlashgan, har bir tovush his va ma’no bilan to‘lgan musiqa.

Puflama cholg‘ular uchun yaratilgan musiqa san’ati nafislik, texnik mahorat va badiiy ifoda chuqurligi bilan boy merosdir. Bu meros hozirgi kunda ham ijrochilar va bastakorlarni ilhomlantirib, puflama musiqasi uchun yangi imkoniyatlarni ochmoqda. Ular Fransiyaning ko‘p qirrali ruhini aks ettiradi.

XX asr musiqada tub burilishlar davri bo‘ldi. Fransuz bastakorlari bu o‘zgarishlarga yangi tovushlar, shakllar va ijro uslublari bilan javob berishdi. Ayniqsa, puflama cholg‘ular maxsus musiqiy ifoda vositasi sifatida alohida o‘rin egallay boshladi.

Bu davr orkestratsiyasining boshqa yo‘nalishi Klod Debyussi va Moris Ravel ijodi bilan bog‘liq. Ular orkestr, ayniqsa, fleyta, klarnet, goboy va fagot kabi puflama cholg‘ularning rang-barang va tasviriy imkoniyatlarini mohirlik bilan qo‘llashgan. Bu cholg‘ular tembrlaridan nafis va nozik tovush palitrasi yaratilgan. Yog‘ochli guruhni boshqa orkestr guruhlari bilan uyg‘unlashtirib, ular tembrlar go‘zalligidan, ranglar jilvalaridan, garmoniyalarning go‘zalligi va qarama-qarshiligidan bahra olishgan.

Impressionistlar faqat kichik orkestr tarkibidan foydalangan degan fikr noto‘g‘ri. Ularning orkestri tarkib jihatidan katta simfonik orkestrdan deyarli farq qilmaydi. Biroq yozish uslubi va orkestrasiyaning o‘ziga xos xususiyatlari ularga hayratlanarli darajadagi shaffoflik va yorqin koloritga erishish imkonini bergan.

Debyussi va Ravel partituralarida mis puflama cholg‘ular ham muhim o‘ringa ega, garchi yog‘ochli guruhdan biroz past tursa ham. Agar Rixard Shtraus va Gustav Maler mis cholg‘ularning kuchi va to‘liqligiga tayansa, Debyussi va Ravel tembr xususiyatlariga urg‘u berishgan. Ularning mis cholg‘ulari dabdabali va rang-barang yangraydi: bir lahzalik porlash, so‘ngra sordina bilan yumshatilib, jarangdor, muloyim ohangga aylanadi. Ular cholg‘ularni asosiy va ikkilamchi deb ajratmay, mis puflamalarga harakatchan va virtuoz partiyalar yozishgan. Kichik vositalar yordamida ular qiziqarli orkestraviy tovush uyg‘unliklariga erishgan va turfa-tuman musiqiy obrazlar yaratgan.

Debyussining sevimli cholg‘usi fleyta bo‘lgan. Bu cholg‘u mashhur “Favn tushdan keyin dam olmoqda” (1894) orkestr prelyudiyasining boshlanishida o‘ziga xos solo bilan yangraydi. Fleytaning mayin va muloyim tovushi asarga betakror kolorit va tasviriylik baxsh etadi.

Fleyta cholg‘u ijrochilari orasida 1912-yilda sahna uchun yozilgan “Sirinks” nomli fleyta uchun qisqa asar ham mashhur. Bu asar antik mif – Sirinks nimfasi va Pan haqida. Debyussi syujetni emas, balki undan olgan taassurotlarini ifoda etgan. Fleyta tovushi hayajon, iztirob va hissiy taranglik bilan boyigan.

Debyussining yana bir mashhur asari 1910-yilda yozilgan klarnet va fortepiano (yoki orkestr) uchun sol minordagi “Birinchi rapsodiya”. Bu – impressionizmga xos bo‘lgan musiqiy asar bo‘lib, rang-barang tovush ixtirolari, oddiy va tasviriy ohanglar, garmoniyaning chizg‘ili tuzilishi bilan ajralib turadi. Rapsodiya erkin shaklda yozilgan bo‘lib, ikki qarama-qarshi obrazga asoslangan: biri lirizmga to‘la keng kantilena, ikkinchisi esa masxarabozona, raqsga o‘xshash obraz. Bu hazilomuz obraz avval qisqa, kulgili motivlar sifatida paydo bo‘ladi, keyinchalik mustaqil mavzuga aylanadi.

Moris Ravelning mashhur orkestr asari “Bolero” (1928) puflama cholg‘ular bo‘yicha mohirlik namunasi hisoblanadi. Bu balet musiqasi rus raqqosasi Ida Rubinshteyn buyurtmasiga binoan yozilgan. Asarda ispan shahri maydonidagi xalq

raqsi tasvirlanadi. Takrorlanuvchi mavzu baraban zarblari ostida tinimsiz ritmda rivojlanadi. Kichik baraban ijrochisi oldinga joylashib, umumiy musiqiy harakatni belgilab beradi.

Boshida sokin va jimjitlik, so‘ngra kuchli va porloq ko‘rinishda kelib, unda faqat tembr va dinamika o‘zgarad. “Bolero” yakka cholg‘ular o‘rtasidagi musobaqa prinsipida qurilgan. Ravel katta orkestrning ovoz balandligini aniq taqsimlaydi. Mavzu dastlab past registrda fleytada paydo bo‘ladi, so‘ngra puflama cholg‘ularning noodatiy tessiturasi orqali qayta-qayta yangraydi. Masalan, fagot partiyasida mavzu juda baland bo‘lakda yozilgan, bu esa uning tembrini noodatiy va qiziqarli qiladi. Trombon solosining ham baland registrda yozilgani uni eng qiyin ijro etiladigan joyga aylantirgan. Trubalar mavzuni to‘rt marotaba takrorlaydi: dastlab sordina bilan, keyin esa butun orkestrni qamrab oladigan balandlikda. Kichik baraban va mis puflama guruhining roli asar davomida kuchayib boradigan ritmni tashkil etadi.

Kamil Sen-Sans ijodi asosan XIX asrga tegishli bo‘lsa-da, XX asr boshidagi faoliyati uni bu sharhga kiritishga asos bo‘ladi. U klernet va fortepiano (1921), goboy va fortepiano (1921) uchun yozgan sonatalari orqali puflama cholg‘ularning ifodaviy imkoniyatlarini namoyon etgan. Bu asarlar nafis shakl, lirizm va texnik virtuozlik uyg‘unligida yaratilgan. Shuningdek, Sen-Sansning simfonik va kamer asarlarida fleyta, goboy, klarnet va fagot muhim melodik va kolorit vazifalarini bajaradi.

XX asr fransuz musiqasining eng yorqin vakillaridan biri bo‘lgan Fransis Pulenkning puflama cholg‘ular uchun yozgan asarlari kamer repertuarining durdonalaridan hisoblanadi. Uning musiqasida fransuz an’analari, yengillik, hazil, nafislik va hissiyot uyg‘unlashadi.

Pulenkning mashhur puflama asarlaridan biri bu – fleyta, goboy, klarnet, fagot, valtorna va fortepiano uchun “Sekstet”dir. Unda neoklassitsizm, jaz va fransuz uslubidagi hashamat mujassam. Uch qismdan iborat asar cholg‘ular o‘rtasidagi ohangli dialoglar bilan ajralib turadi.

Hayotining oxirgi yillarida Pulenk kamer musiqasiga e’tibor qaratdi. U uchta sonata yozdi: fleyta va fortepiano uchun (1957) – lirik, shaffof va nafis; klarnet va fortepiano uchun (1962) – hazil va qayg‘uni uyg‘unlashtirgan; goboy va fortepiano uchun (1962) – Prokofyev xotirasiga bag‘ishlanib, jiddiyroq ohangda yozilgan. Bu sonatalar Pulenkning puflama cholg‘ular san’atiga bo‘lgan chuqur muhabbatini aks ettiradi va o‘quv dasturlarida muhim o‘rin egallaydi.

XX asrning sermahsul fransuz bastakori Darius Miyo mashhur “Oltilik” guruhining a’zosi sifatida puflama cholg‘ular uchun ulkan meros qoldirgan. U kamer va orkestr ijrosidagi puflama repertuarni boyitgan.

Yana bir yirik fransuz bastakori – Jan Franse. Uning musiqasi yengil, hazilomuz va virtuoz bo‘lib, aniq shakl, nafislik va nozik kinoyani uyg‘unlashtiradi.

Uning asarlari texnik jihatdan murakkab bo‘lsa-da, har doim yangicha va jonli eshitiladi.

XX asrning yana bir yirik fransuz bastakori – Ejen Bozza. Uning puflama cholg‘ular uchun yozgan asarlari yuqori texnik daraja, musiqiylik va har bir cholg‘uning imkoniyatlarini chuqur tushunish bilan ajralib turadi. Bozzaning asarlari musiqa maktablaridan tortib konservatoriyalargacha bo‘lgan barcha o‘quv dargohlarida keng qo‘llaniladi. Ular pedagogik ahamiyat va badiiy ifoda uyg‘unligi bilan tanilgan.

Uning musiqasida fransuz maktabiga xos yengillik, nafislik va ohangdorlik hukmron. Bozza ham yakkaxon, ham ansambl uchun asarlar yozgan. Uning ijodi etyudlar, kaprislar va konsert pyesalari kabi janrlarni qamrab oladi.

Fransuz an’anasi dunyoga yirik puflama cholg‘u ijrochilari va pedagoglarini ham tuhfa etdi. Parij konservatoriyasi bu borada dunyo miqyosida e’tirof etilgan markazga aylandi. U yerda shakllangan ijrochilik standartlari bugungi kungacha butun dunyo bo‘ylab puflama musiqasiga ta’sir ko‘rsatmoqda.

Puflama cholg‘ular XX asr fransuz bastakorlari uchun muhim ifoda vositasiga aylandi. Ular orqali an’ana va innovatsiyalar uyg‘unlashgan holda yangi badiiy ufqlar ochildi.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Ю. Усов. История зарубежного исполнителства на духовых инструментах. -Москва: 1982.
2. J. Rajabiy. Ijrochilik san’ati tarixi. O‘quv-uslubiy qo‘llanma. -Toshkent: “Musiqa” nashriyoti, 2023.
3. С. Левин. Духовые инструменты в истории музыкалной культуры. -Л.: част 1. 1973.
4. С. Левин. Духовые инструменты в истории музыкалной культуры. -Л.: част 2.1983.
5. А. Модр. Музыкалные инструменты. -Москва: 1959.
6. B. Salixov, B. Matyakubov. O‘zbekistonda damli va zarbli cholg‘ularda ijrochilik tarixi. -Toshkent: 2007.
7. Ю. Усов. История отечественного исполнителства на духовых инструментах. -Москва: 1986.
8. А. Черных. Духовое инструменталное искусство. -Москва: 1989.



Jamshid Riksiyev
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Puflama va zarbli cholg‘ular” kafedrasi katta o‘qituvchisi,
mustaqil izlanuvchi (PhD)
Toshkent, O‘zbekiston

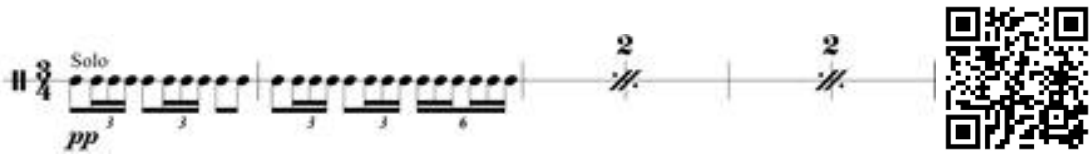
MORIS RAVEL IJODIDA ZARBLI CHOLG‘ULARNING BADIIY VA TASVIRIY IMKONIYATLARI

Zamonaviy musiqada orkestr ijrochiligi o‘zining boy ifodaviy imkoniyatlari bilan ajralib turadi. Ayniqsa, XX asr boshlarida kompozitorlarning tovushlarga bo‘lgan yangicha yondashuvi orkestr tarkibini kengaytirishga, tembr imkoniyatlarni izlashga olib keldi. Ushbu davr musiqasida zarbli cholg‘ularning ahamiyati sezilarli darajada ortdi. Ular endilikda faqat ritmik asos emas, balki musiqiy obraz va dramatizmni kuchaytiruvchi muhim badiiy ifoda vositasiga aylandi.

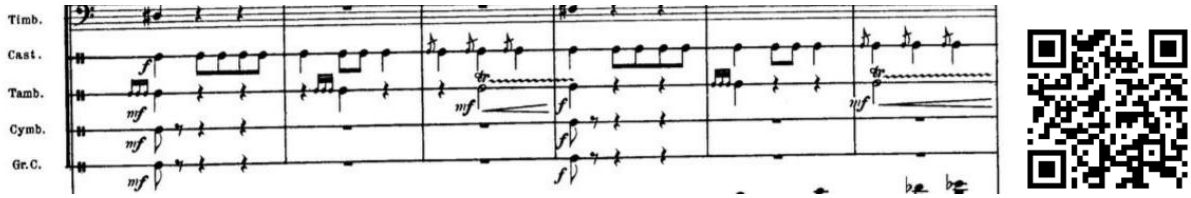
Fransuz kompozitori Moris Ravel (1875–1937) XX asr musiqa san’ati taraqqiyotida muhim o‘rin tutgan ijodkorlardan biridir. U o‘z asarlarida zarbli cholg‘ulardan musiqiy ifoda doirasida keng qo‘llagan. M. Ravelning orkestr uchun asarlarida zarbli cholg‘ularga go‘yoki boshqa cholg’ularga nisbatan o’zgacha, alohida ahamiyat qaratilgan. Kompozitor bu cholg‘ular orqali ritmni tashkil etish, milliylikni ifodalash, tasviriy manzaralarni hosil qilish va emotsional hissiyotni kuchaytirish kabi turli badiiy maqsadlarni amalga oshirgan. M. Ravelning uslubi impressionizm va neoklassitsizm yo‘nalishlari orasida bo‘lsa-da, musiqasida individual ohang, tovushlar jilosi va orkestral rang-baranglik alohida e’tiborni tortadi. Ayniqsa, zarbli cholg‘ular (perkussion) kompozitorning musiqiy tafakkuridagi yangiliklarga ochiqlikni ko‘rsatadi.

M. Ravel uchun zarbli cholg‘ular oddiy aksent beruvchi yoki ritm ushlab turuvchi emas, balki butun orkestral fakturaning mazmunini boyituvchi muhim tembr manbayi bo‘lib xizmat qilgan. Ayniqsa, uning eng mashhur asarlaridan biri bo‘lgan “Bolero” bu jihatni yaqqol namoyon etadi. Ushbu asarda zarbli cholg‘ular, xususan, kichik baraban (tamburo) muhim rol o‘ynaydi – ular butun kompozitsiyaning dinamik harakatini belgilab, strukturaviy asosga aylangan. “Bolero”da yagona mavzu asar davomida doimiy ravishda takrorlanadi, ammo bu

takrorlanish zerikarli emas, aksincha, zarbli cholg‘ularning asta-sekin ortib boruvchi ishtiroki sababli kuchli dramatik kuchayish va hayajonli taranglik hosil qiladi [3, 24]. Har safar yangi cholg‘u guruhlari qo‘shilib borar ekan, barabanning barqaror ritmik sur’ati butun asarni yaxlit holatda ushlab turadi va dinamik rivojlanishning bosh yetakchisiga aylanadi. Shu tarzda M. Ravel zarbli cholg‘ularni kompozitsion element sifatida ilgari surgan holda ularni nafaqat ritmik, balki estetik va tasviriy vazifalar bajaradigan ifoda vositasiga aylantirgan.



M. Ravel o‘z asarlarida an’anaviy orkestr cholg‘ulari bilan cheklanib qolmasdan, ba’zan noodatiy va rang-barang zarbli cholg‘ulardan ham keng foydalanishga intilgan. Kompozitor kastanet, gong, tam-tam, ksilofon, uchburchak, taranglikda sozlangan barabanlar kabi cholg‘ularni o‘z orkestr kompozitsiyalarida faol qo‘llab, ular orqali yangi tovush ranglari, milliy ohang va emotsional holatlarni kuchaytirishga erishgan. Ayniqsa, uning mashhur asarlaridan biri bo‘lgan “Ispan rapsodiyasi”da zarbli cholg‘ular nihoyatda muhim rol o‘ynaydi. Bu cholg‘ular orqali M. Ravel ispancha milliy ruh, folklor ohanglari va ritmik xarakterni yanada aniqroq, jonliroq aks ettiradi. Kastanetlarning chaqmoqdek tovushi, gong va tam-tamning chuqur va sirli aks-sadosi, ksilofonning yengil va o‘tkir tembri – bularning barchasi asarning milliylik, ekspressiya va tasviriy kuchini oshiradi. M. Ravel bu cholg‘ularni faqat bezak sifatida emas, balki musiqaning ichki mazmunini ochib beradigan muhim vosita sifatida ishlatgan [7. 54].



Kompozitorning “Vals” (“La Valse”) asarida ham zarbli cholg‘ular nihoyatda muhim dramatik va obrazli yukni ko‘taradi. U vals ritmini nafaqat an’anaviy usulda, balki buzilgan, notekis, ba’zan esa mutlaqo keskin ohanglar bilan tasvirlaydi. Aynan zarbli cholg‘ular – baraban, tam-tam, simbal va uchburchak bu asarda musiqiy zo‘riqish, iztirob va ichki bezovtalikni tasvirlashda asosiy vosita sifatida maydonga chiqadi. Asar boshida sokin, hatto tantanavor bo‘lib eshitilgan vals ritmi zarbli cholg‘ular vositasida tobora og‘irlashadi, bo‘g‘ilib boradi va nihoyat halokatli kuchga aylanadi. Bu orqali M. Ravel o‘zining estetik qarashlarini – Yevropa madaniyatining qulashi va urushlarning falokatli ta’sirini musiqiy obrazlarda ifodalagan bo‘lib, zarbli cholg‘ular bu fikrni tinglovchiga bevosita yetkazish uchun ishlatilgan kuchli vositadir.

Shuningdek, kompozitorning “Dafnis va Xloya” balet-simfoniyasida ham zarbli cholg‘ularning roli g‘oyat katta. Bu asar mifologik-afsonaviy mavzuda bo‘lib, unda tabiat manzaralari, ertaknamo sahnalar, sevgi, qo‘rquv, dramatik to‘qnashuvlar mujassam. M. Ravel bu musiqiy voqealarni aks ettirishda zarbli cholg‘ulardan noyob tembr imkoniyatlar sifatida foydalangan. Xususan, triangel, tamburin, ksilofon va vibrafon singari cholg‘ular orqali u sehrli va efemer holatlarni, yorqin ertak muhitini yaratishga erishadi [9, 33.]. Ayniqsa, tong sahnasidagi orkestr fakturasi o‘ta murakkab bo‘lib, zarbli cholg‘ular orqali quyosh nurlari asta-sekin tabiatni uyg‘otayotganini eshitish mumkin. Dramatik sahnalarda esa zarbli cholg‘ular keskin, og‘ir zarbalar bilan kuchli hissiyotlar – xavotir, kurash va hal qiluvchi daqiqalarni ifodalaydi. M. Ravelning bu asardagi yondashuvi shunchalik nozik va puxta ishlanganki, zarbli cholg‘ular go‘yoki syujetni yurituvchi, musiqiy voqealarni tasvirlaydigan bosh qahramonlar darajasiga ko‘tariladi.

M. Ravelning orkestr tafakkuri, ayniqsa, zarbli cholg‘ularga bo‘lgan noan’anaviy yondashuvi musiqa san’atida yangi ifoda darajasini shakllantirdi. U har bir tovush manbasini o‘ziga xos tembr va badiiy ahamiyatga ega bo‘lgan mustaqil vosita sifatida qabul qilib, orkestrning imkoniyatlarini sezilarli darajada kengaytirdi. Zarbli cholg‘ular M. Ravel asarlarida tashqi effekt emas, balki ichki g‘oya va tuyg‘ularni mujassam etuvchi badiiy kuchga aylandi. U tovush orqali nafaqat ritmik harakatni, balki hissiyotlar, muhit, dramatik qarama-qarshiliklar va hatto syujetning o‘zgarishini ifodalashga erishdi. Uning zarbli cholg‘ularni ishlatishdagi uslubi faqat estetik emas, balki konseptual yondashuv bo‘lib, musiqa orqali voqeani so‘zlamasdan “ko‘rsatish” imkonini yaratdi. Shu tariqa M. Ravel nafaqat o‘z zamonasining, balki butun zamonaviy orkestr musiqasining rivojida muhim bosqichni belgilab berdi. Bugungi kunda ham uning zarbli cholg‘ular bilan ishlashdagi yondashuvi bastakorlar, dirijyorlar va musiqashunoslar uchun dolzarb ilmiy-amaliy ahamiyat kasb etadi.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. -Ленинград: “Музыка”, 1971.

2. Erkayev N. O‘zbekiston kompozitorlarining simfonik asarlarida orkestrlashtirish masalalari (avtoreferat).

3. Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. -Москва: “Музыка”, 1985.

4. Орлов В. Морис Равель. Очерк жизни и творчества. -Москва: “Музыка”, 1966.

5. Задерацкий В. В. Инструментовка. -Москва: “Музыка”, 1980.

6. Ганелин К. К. О тембре и тембровом мышлении в музыке XX века. “Вопросы музыковедения”. 1975, № 3.



Анна Смирнова
Профессор Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова
Казань, Россия

КЛОД-ПОЛЬ ТАФФАНЕЛЬ: ФАНТАЗИЯ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО НА ТЕМЫ ИЗ ОПЕРЫ К.М. ФОН ВЕБЕРА «ВОЛЬНЫЙ СТРЕЛОК» (особенности исполнения)

Искусство флейтового исполнительства имеет богатейшую историю. На протяжении почти трех столетий флейтовое искусство Франции занимает одно из ведущих мест в мировой музыкальной культуре и во все времена пользовалось особой любовью и неизменной популярностью, как у профессиональных исполнителей, так у любителей и слушателей. Первое в Европе высшее профессиональное музыкальное учреждение – Парижская консерватория, открывшаяся в 1795 году, изначально была ориентирована на подготовку музыкантов-духовиков, и, неслучайно, одним из феноменов французского флейтового искусства стало большое число выдающихся исполнителей, мастерство которых неизменно вызывало восхищение слушателей.

Первая половина XIX столетия ознаменована мастерством блистательного виртуоза и выдающегося педагога и флейтиста Луи Дорюса (1812–1896), школу которого продолжил и развил его лучший ученик Клод-Поль Таффанель (1844–1908), а своим талантом заслужил имя «Короля флейты» еще при жизни.

Великолепный музыкант, выдающийся педагог, преподававший до последних дней жизни, Клод-Поль Таффанель часто именуется основоположником французской школы флейты, так как современные исполнительские традиции сформированы именно им. В числе его учеников блистательные - Гастон Бланкар, Луи Флери, Андрэ Леспэс, Марсель Моиз. В 1894 году с первой премией класс Таффанеля закончил 15-летний Филипп Гобер, впоследствии его преемник в консерватории, замечательный флейтист,

композитор и дирижер.

Истина – «талантливый человек талантлив во всем» – нашла блестящее подтверждение во всей деятельности Таффанеля. Он был не только замечательным флейтистом и дирижером, но и композитором. В 1876 году Таффанель получил премию «Общества композиторов» за произведения для флейты: Большая фантазия на темы из оперы А. Тома «Миньон», Фантазия на темы из оперы К. М. Вебера «Вольный стрелок» и Квинтет для духовых инструментов, который, как показало время, стал заметной вехой в развитии ансамблевого жанра.

Поль Таффанель обладал еще и несомненным даром организатора. Вместе со своими друзьями музыкантами-композиторами он искренне старался пропагандировать новые сочинения и поощрять талантливых молодых исполнителей. Таффанель был среди учредителей «Национального музыкального общества», созданного в 1871 году, в состав учредителей вошли также Франк, Жиро, Сен-Санс, Массне, Гарсен, Форе, Гастийон, Дюпарк, Дюбуа и Бюссен.

Для признания в художественной среде следовало привлечь выдающихся, скорее даже, модных исполнителей, на которых пойдет публика. Приглашали певцов, инструменталистов, но вскоре выяснилось, что для парижан наиболее значимы три фигуры, которые гарантируют аншлаг и делают полный сбор – Поль Таффанель, Пабло Сарасате и Эжен Изаи. Этим модным виртуозам «Национальное музыкальное общество» периодически выплачивало гонорары, хотя и довольно символические.

В 1870-1880-е годы Таффанель получает признание не только среди музыкантов, но и в официальных кругах, причем повсеместно. Его награждают шведским Орденом Северной звезды, Королевским орденом Италии, персидским Орденом Льва и Солнца, российским орденом Святой Анны, а в 1889 году Таффанель становится кавалером ордена Почетного Легиона.

Творческая деятельность и методические принципы этого талантливого музыканта, который внес большой вклад в развитие исполнительства на духовых инструментах, не всегда глубоко и всесторонне освещаются в профессиональных курсах истории и методики духового исполнительства. Необходимость расширения знаний в области инструментального исполнительства, в том числе флейтового, делают данную тему актуальной.

Подлинного исполнительского мастерства можно достичь, лишь овладев навыками работы над музыкальными произведениями крупных форм, так как при работе над крупной формой возникает большое количество разнообразных и сложных музыкально-технических задач, решение которых

помогает воспитанию масштабности музыкального мышления, развитию исполнительской культуры, музыкального вкуса, технического мастерства.

Целью работы является знакомство с творчеством Клода-Поля Таффанеля на примере Фантазии на темы из оперы Вебера «Вольный стрелок» и определении основных исполнительских задач, избранного для анализа произведения. Фантазия как жанр инструментальной музыки создает наиболее благоприятные условия для яркого и всестороннего показа выразительных возможностей инструмента и мастерства солиста.

Фантазия Таффанеля – одно из самых популярных произведений в репертуаре флейтиста. Однако было бы неверно полагать, что при исполнении его достаточно одного лишь блестящего владения техникой. Для глубокого художественного осмысления этого произведения необходимо ясно видеть конкретные специфические особенности музыки, в том числе композицию, как в целом, так и в деталях. Фантазия написана в форме вариаций, темами партий солиста и концертмейстера выступают арии и ариетты из оперы Вебера. Рассмотрим последовательно каждый из разделов фантазии, анализируя одновременно с характеристикой вариаций особенности исполнительской техники.

Вступление начинается с темы главного героя оперы Макса, звучащей в «Вольном стрелке» в «Сцене и арии» из первого действия. Прозвучав в партии фортепиано как взволнованный призыв, набат, она стремительно подводит к вступлению флейтиста, которое представляет собой ряд каденционных оборотов. Подобный «выход» солиста предполагает не только блестящих технических навыков исполнителя, но предельного внимания к интонации, пассажи «спускаются» по звукам уменьшенного трезвучия октавными «шагами», что представляет собой интонационно сложный ход. Эта каденция приводит к главному лейтмотиву всей оперы - теме любви Макса и Агаты. Тема, исполняемая солистом на фоне остинато тремолирующего баса фортепиано, будучи подготовленной виртуозной каденцией, звучит очень ярко, эмоционально и кульминационно.

Далее начинается первая тема основного раздела фантазии, на основе которой будут строиться две вариации – это тема Агаты из арии первого действия. Спокойная, сдержанная мелодия начинает свое повествование. Первоначальное изложение темы соответствует оригиналу из оперы Вебера. Она написана в двудольном размере, форме периода, тем самым, Таффанель добивается двух целей: с одной стороны композитор «буквально» передает удивительно цельный и законченный женский образ главной героини оперы, с другой стороны – сохраняя простоту изложения темы, приберегает технические сложности для развертывания их в вариациях.

Первая вариация фактурно изложена в виде волнообразных пассажей. В данном фрагменте фантазии от солиста требуются предельная легкость исполнения. Следует отметить, что это предполагает построение мелодики на песенных интонациях, развертываемых в размере 6/8. Одним словом, данная вариация представляет собой своего рода импровизационный отклик на тему, характер которой кардинально не меняется. В данном разделе не следует искать каких-либо кульминационных зон, его модулирование из мажорной тональности (B dur) в тональность минорную (fis moll) создает ощущение незавершенности, недосказанности, словно подготавливает следующую вариацию.

Короткий проигрыш у фортепиано, основанный на теме Агаты из увертюры оперы, приводит ко второй вариации. В данной вариации основная тема фантазии дополняется форшлагами. Несмотря на усложнение темы техническими приемами, от солиста требуется сохранение легкости звучания. Не следует считать, что эмоциональный колорит темы не меняется, в отличие от первой вариации, она звучит контрастно – начинается с piano, затем постепенно усиливается и приводит к радостному завершению, возвращается основная мажорная тональность темы. Это является кульминацией данного раздела. Далее, в партии фортепиано, вновь звучит тема Агаты из увертюры. Вступая после кульминационного завершения второй вариации, она звучит развернуто (в полном объеме), торжественно и величественно.

Далее следует второй блок вариаций, основанный на новой теме. Он предваряется каденционной связкой солиста, представляющей собой очередной фрагмент технически сложных эпизодов.

Вторая тема с вариациями Фантазии Таффанеля основана на мелодии арии Энхен. По образному плану данная тема аналогична теме арии Агаты, она так же опирается на песенные интонации, изложена в мажорной тональности (G dur), что создает спокойный и лиричный образ. Однако, в отличие от первой темы, в теме Энхен изначально присутствует элемент танцевальности (размер 6/8, «вальсовый» аккомпанемент в партии фортепиано). Предваряя последующий анализ, отметим, что эта «танцевальность» и станет для Таффанеля отправной точкой для развития темы в вариациях.

Небольшая пассажная связка в партии солиста подводит к первой вариации. Характеризуя данную вариацию, отметим, что автор в ней блестяще использует диапазон и выразительные возможности флейты, что еще более оттеняет чарующую прелесть музыки, усиливает эмоциональность её восприятия. Вариация построена на триолях и представляет собой виртуозный эпизод, сложность которого, прежде всего, заключается в умении при том

большом диапазоне, в котором развертываются пассажи, выделить «скрытую» в пассажах мелодию - она излагается в вершинах волнообразных пассажей.

Связующим звеном ко второй вариации второй темы фантазии становится переход триольных пассажей первой вариации в пассажи квартольные.

Вторая вариация схожа с первой. Ее отличие заключается именно в смене триольного движения длительностей квартольным. Подобный принцип варьирования, выбранной композитором темы, соответствует традициям классико-романтических вариаций - динамизация (ускорение темпов) вариационных форм, в вариациях всегда основывалась на методе ритмической диминуции - уменьшении длительностей.

Данная вариация не ведет к какому-либо кульминационному разрешению, по образному плану она представляет собой своего рода этюд, проверку мастерства и выдержки солиста. Она плавно перетекает в каденционное построение, завершающее второй раздел Фантазии. Следует специально подчеркнуть тот факт, что данная каденция важна не только как завершающий эпизод, но представляет очередной технически сложный момент для солиста – это значительная продолжительность секвенционных фраз и фиксация последней ноты «соль» в третьей октаве на нюансе pp.

Немаловажную роль играет и психологическое состояние исполнителя - боязнь, страх за этот звук. Так как до этой высокой ноты солист играет в первой октаве, дыхания не хватает, а впереди еще и высокий звук, которым заканчивается первая часть Фантазии. Для того чтобы «взять» его, необходимо извлечь звук мягкой атакой, помочь легким коротким толчком диафрагмы и при этом следить за интонацией.

Исполнительское дыхание, и в частности его последняя фаза «выдох», во взаимодействии с дыхательными мышцами, губами, языком и пальцами, действия которых контролируются нашим сознанием и слухом, играет важную роль в образовании, ведении звука и проявлении его в различных видах флейтовой техники.

Профессиональное владение техникой выдоха значительно увеличивает арсенал технических приемов флейтиста, способствуя тем самым расширению выразительных средств, а также одновременно существенно разгружает другие компоненты исполнительского аппарата (губы, язык, горло и даже пальцы), помогает в ритмическом и психологическом отношении, влияет на устойчивость интонации.

Далее начинается новый раздел - финал Фантазии, которому предшествует фортепианное вступление. Основано на теме Куно.

Финал отличается от начального вступления своей энергичностью,

настойчивостью и логично приводит к новому тематическому материалу - мелодия ариетты Энхен. Трехдольный размер подчеркивает гибкость и грациозность мелодии, написанной в жанре блестящего полонеза. Написана тема в форме периода.

В отличие от предыдущих тем, третьей теме произведения сопутствует одна, но весьма значительно развернутая вариация. Форсирование и подчеркивание мелких длительностей будет нарушать темп, оттягивать движение. Все мелкие длительности, на которых построена вариация, должны мыслиться как мелодические и тщательно выигрываться, «выпеваться», причем без излишнего нажима на них, а наоборот, легко.

Затем вновь звучит тема Энхен и наступает кода - кульминационная зона всей фантазии. Кода полностью строится на виртуозных, блестящих, взлетных пассажах флейты, и как это принято в финалах она звучит жизнеутверждающе.

Представленный выше анализ показал, что Таффанель выстраивает драматургию фантазии, прежде всего как исполнитель-композитор, то есть, не столько за счет гармонического усложнения, сколько за счет усложнения технических приемов.

Каждая тема Фантазии написана достаточно просто, без технических сложностей, а вариации написаны по принципу «от простого к сложному». Пассажи, штрихи предназначены для усложнения исполнения, в котором требуется четкая артикуляция и в то же время легкость и непринужденность звучания. Это очередной раз доказывает, что фантазия представляет собой произведение, рассчитанное на виртуозное концертное исполнение.

Что касается исполнения всего произведения в целом, исполнителю необходимо проявить умение исполнять большие, сложные программы, поскольку фантазия действительно очень объемная и требует серьезной физической подготовки, умелое применение современных исполнительских приемов и техник.

Важным показателем является уровень ритмической организации музыкального материала, а также степень развития технических навыков на уровне техники пальцев и техники языка. Компоненты артикуляции и звучания исполнитель должен свободно и гармонично применять в разных регистрах, динамических нюансах, что, в целом, должно соответствовать стилистике исполняемого произведения.

В ходе подготовки этого произведения рекомендуется грамотно выстроить свои занятия. Желательно включить в повседневные тренировки сборники упражнений на все виды техники, такие как: Муаз М. Школа артикуляции, Тревор Вай «Сборник упражнений для флейты» и др. Так же необходимо увеличивать объем времени занятий, вырабатывая «выдержку»

исполнения произведения без перерыва.

В результате проведенного исследования можно утверждать, что анализируемое сочинение в настоящее время рассматривается как одно из популярных для воспитания исполнителя на флейте и значительное расширение выразительно-технических средств флейты.

Сочинение, по уровню сложности, ориентировано на изучение в среднем и высшем звене музыкального образования, позволяет исполнителям значительно повысить мастерство владения инструментом, комплексно охватывает различные технические приемы. А главной задачей исполнителя остается умение сохранить заложенный автором художественный образ и смысл фантазии, исполнить с легкостью и непринужденностью, передать манеру исполнения «салонной» музыки XIX века.

Видео запись: П. Таффанель - Фантазия на темы из оперы К.М. Фон Вебера «Вольный стрелок». Исполняют: Денис Буряков (флейта); Наоко Исибаши (фортепиано). Запись концерта в Hakuju Hall в Токио, Япония (июнь, 2022 г.).

https://m.youtube.com/watch?fbclid=IwAR1f_ugpcXY7mrghg0icaBmCo5ARRkL9sQ2SERoq1nZSv4XS_acLhZvck&v=rkW8gVrEqW0&feature=youtu.be



Никита Стеценко
Базовый докторант (PhD) Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

«LA VALSE» МОРИСА РАВЕЛЯ: МЕТАМОРФОЗЫ ЖАНРА В АВТОРСКОЙ ТРАНСКРИПЦИИ КОМПОЗИТОРА

«La Valse» – одно из самых загадочных произведений Мориса Равеля, представляющее собой синтез традиции и новаторства. Данное сочинение было задумано композитором как своеобразная ода венскому вальсу, но в процессе создания приобрело более сложный, многозначный символический характер. В этом произведении Равель запечатлел не только красоту и грацию вальса, но и его постепенную трансформацию в хаос, символизирующий закат европейской культуры после Первой мировой войны.

История создания «La Valse» охватывает более десяти лет. Впервые идея произведения появилась у Равеля ещё в 1906 году, когда он замыслил воплотить *апофеоз* венского вальса. Однако к активной работе над сочинением он вернулся в 1919–1920 годы. Первоначально пьеса создавалась как балет для труппы Сергея Дягилева, но после прослушивания фортепианной версии антрепренёр заявил, что это несомненно шедевр, но не балет и даже назвал музыку «карикатурой на вальс». Эти слова глубоко задели Равеля и привели к разрыву их отношений [3, 186].

Несмотря на отказ С. Дягилева, «La Valse» получил широкую известность и признание. Премьера оркестровой версии состоялась 12 декабря 1920 года в Париже. Позднее Равель создал версии для одного и двух фортепиано, в которых сумел передать богатую оркестровую палитру и усилить драматургический эффект произведения. Балетная постановка была осуществлена лишь в 1929 году на сцене Парижской оперы труппой Иды Рубинштейн с хореографией Брониславы Нижинской, сценографией Александра Бенуа и оркестром под управлением Густава Клоэ.

Вальс – один из самых знаковых танцев XIX века, воплощающий атмосферу светских балов, элегантности и романтики. Венская традиция, закрепленная в произведениях Иоганна Штрауса, Йозефа Ланнера и других композиторов, включала в себя плавность движения, устойчивую ритмическую структуру и характерную аккордовую фактуру. Равель, глубоко восхищаясь этим жанром, создал произведение, которое, на первый взгляд, сохраняет его узнаваемые черты.

Тем не менее, уже в первых тактах ощущается отличительная черта «La Valse»: вместо традиционного четкого ритма слушатель погружается в вихрь звуков, где темп и динамика подвержены постоянным изменениям. Это создает ощущение нестабильности, намекая на постепенное разрушение жанра изнутри.

Равель сохраняет традиционную трехдольность вальса, но варьирует ее таким образом, что привычное ощущение ритмической устойчивости постепенно растворяется. В его интерпретации жанр приобретает новую смысловую нагрузку, отражая не только былую роскошь эпохи, но и ее неизбежный упадок. В оркестровой версии эффект усиливается за счет богатой инструментальной палитры, но даже в сольной фортепианной транскрипции композитор мастерски передал дух изменчивости, нестабильности и грядущей катастрофы.

Равель сознательно отказывался от классической формы вальса, заменяя прозрачность и симметричность динамическими контрастами и нарастающим хаосом. В традиционном вальсе присутствует четкая структура с повторами и предсказуемым развитием, но в «La Valse» это разрушается, уступая место экспрессивной изменчивости.

Гармония в музыке Равеля приобретает новое значение, ориентированное на тембровую функцию аккордов и их сочетание в акустическом пространстве. Анализировать гармоническое развитие произведений Равлея затруднительно, так как композитор выходит за рамки традиционного понимания гармонии. Равель постоянно искал новые звуковые структуры, но при этом стремился создать ощущение хотя бы временной стабильности.

Основу его гармонического языка составляют септаккорды, нонаккорды и ундецимаккорды с отсутствующими терциями или квинтами, а также аккорды, содержащие три соседние полутона. Музыка Равеля представляет собой захватывающее сочетание тональности и модальности, где преобладают модальные реминисценции. Композитор стремится расширить границы тональности, используя возможности модального письма. Многие диссонирующие аккорды остаются неразрешенными и переходят в другие столь же неразрешенные гармонические комплексы.

Еще одной характерной чертой музыкального стиля Равеля является использование неразрешенных апподжиатур[26]. Часто композитор выстраивает особенно хроматизированные секции на основе устойчивого педального тона. Важную роль в новаторстве играет ритмика: акценты смещаются, создаются полиритмические наложения, а привычный трехдольный метр постепенно теряет свою устойчивость. В некоторых эпизодах появляются внезапные ритмические сбои, подчеркивающие драматизм музыки.

Равель всегда был открыт для новых идей и, как отмечает Николас Слонимский, проявлял особый интерес к пандиатонизму[27]. Пандиатонизм был формально определен Слонимским в 1937 году, однако этот метод использовался такими композиторами, как Дебюсси, Равель, Стравинский и Казелла, Воном Уильямсом, и Коплендом [4, 376]. Данная система охватывает все ступени звукоряда, организованные в различных диссонирующих сочетаниях, в которых гармонично сосуществуют как тональные, так и модальные характеристики. Эстетическая ценность пандиатонизма заключается в использовании всех возможных комбинаций внутри диатонического лада. Этот метод способствует активному применению аккордов, построенных на терциях, а также педальных нот, что будет подробно рассмотрено далее в главе.

Фортепианная транскрипция Равеля подчеркивает эти новаторские черты. В отличие от оркестровой версии, где симфонические тембры создают колористическое богатство, в фортепианной транскрипции пианисту приходится имитировать звучание целостного оркестра. Это достигается использованием трехстрочной фортепианной партитурой, сложных фактурных переходов, полиритмии и звуковых эффектов, таких как *glissando* и резкие аккордовые всплески.

Одной из ключевых особенностей фортепианной транскрипции «La Valse» является использование трехстрочной нотной записи, что приближает фортепианную фактуру к оркестровому звучанию. Такая графика позволяет пианисту глубже прочувствовать многоплановую звуковую структуру произведения и способствует более объемной интерпретации. Вместе с тем она предъявляет высокие требования к координации: исполнителю необходимо тщательно распределять музыкальный материал между руками, одновременно передавая несколько голосов, которые часто звучат одновременно, перекрываясь друг с другом и требуя от пианиста полной независимости движений каждой руки.

[26] Форшлаг, занимающий некоторую часть звучания основной ноты

[27] Это музыкальный прием использования диатонической гаммы без ограничений функциональной тональности. Музыка, использующая эту технику, является пандиатонической.

Несомненной сложностью является передача оркестровых тембров. Равель использует сложные аккордовые сочетания, густую педализацию и эффекты, создающие ощущение масштабности. Так, *glissando* имитируют звучание арфы, а резкие аккордовые всплески передают ударные эффекты. В пассажах, напоминающих звучание деревянных духовых инструментов, требуется особая артикуляция – тонкое балансирование между легкостью и резкостью звука.

Равель насыщает фортепианную версию элементами полиритмии. Вальсовая трехдольность сталкивается с синкопами, изменяющими ощущение ритмической устойчивости. Встречаются сложные акцентные смещения, при которых мелодия развивается в одной метрической схеме, а сопровождение – в другой. Это требует от пианиста не только технического мастерства, но и способности сохранять ясность музыкального рисунка даже в условиях полиритмии.

Фортепианная транскрипция «La Valse» предъявляет исполнителю серьезные требования к динамическому профилю и педализации. Равель даёт точные указания по тембровой окраске, требуя от исполнителя создавать эффекты размытого звучания в некоторых эпизодах и предельно четких акцентированных ударов в других. Педализация в «La Valse» сложна, поскольку пианисту необходимо балансировать между прозрачностью текстуры и сохранением глубины звучания.

Одним из ключевых аспектов «La Valse» является его связь с историческим контекстом. Замысел произведения возник ещё до первой мировой войны, но реализация его завершена в послевоенный период, когда Европа переживала глубокий кризис и утрату прежней стабильности. Без использования каких-либо музыкальных цитат или конкретной программности, Равель создаёт аллегорию разрушения «Прекрасной эпохи» и краха европейской цивилизации. По мере музыкального развития произведения привычные танцевальные мотивы искажаются, превращаясь в хаотический поток звуков, который достигает кульминации в финале. Этот стремительно нарастающий вихрь символизирует крушение старого мира, где вальс утрачивает свою традиционную легкость и элегантность, превращаясь в зловещую карикатуру на самого себя. Таким образом, «La Valse» предстает не только как художественное воплощение образа уходящей эпохи, но и как символическое предчувствие грядущих перемен. Это произведение по праву считается одним из выразительных примеров того, как музыка может передавать не только личные переживания композитора, но и настроение целого исторического времени.

Фортепианная транскрипция «La Valse» является не просто адаптацией оркестрового оригинала, а самостоятельным художественным явлением. Она позволяет глубже раскрыть драматургию произведения, подчеркивая его контрасты, экспрессивные вершины и постепенную трансформацию бального танца в хаос. Исполнителю необходимо освоить техническую сложность произведения, создать иллюзию оркестрового звучания, используя богатую динамическую палитру, тембровые оттенки и фактурную насыщенность.

Фортепианная версия хореографической поэмы «La Valse» Равеля оказало влияние на ряд поколений пианистов, расширяя границы фортепианного исполнения и стимулируя поиски новых средств музыкальной выразительности. Она стало примером взаимодействия традиции и новаторства, демонстрируя возможности переосмысления жанра, трансформируя его изнутри, но при этом сохраняя его узнаваемые параметры.

Равель подчеркивал, что восприятие «La Valse» неразрывно связано с его сценической природой. Он просил дирижёра Э. Ансерме: «Не забудьте указать в программах, что эта “хореографическая поэма” написана для сцены. Мне это кажется необходимым, если судить по крайнему недоумению, которое у некоторых слушателей вызывает бурный финал» [2, 135].

Кроме того, композитор наставлял исполнителей добиваться оркестрового звучания даже на фортепиано: «Слышать свои сочинения красочными, блещущими яркими оркестровыми тембрами» [1]. Эти слова Равеля дают пианистам ключ к пониманию его замысла. «La Valse» требует не только технического мастерства, но и глубокого осознания образного содержания. Исполнение этой пьесы — это не просто воспроизведение нот, это создание художественной картины, в которой традиционный вальс предстаёт в измененной, завораживающей и разрушенной форме, символизируя крах старого мира.

Историческое и философское значение «La Valse» остается востребованным произведением в концертном репертуаре. Ее исполняют на крупнейших международных конкурсах, она звучит в сольных программах ведущих пианистов, а интерес к ее интерпретации не угасает. Это доказывает универсальность и многогранность произведения, способного переосмысляться каждым новым поколением исполнителей.

Таким образом, фортепианная транскрипция «La Valse» не только сохраняет дух оригинала, но и раскрывает новые грани музыкального мышления. Она продолжает вдохновлять пианистов, оставаясь сложным, но увлекательным испытанием, которое требует не только высокого технического уровня, но и тонкого художественного чутья, а также глубокого понимания стилистики Равеля. Это произведение активно звучит на

концертной сцене и служит убедительным доказательством того, что транскрипция способна обрести художественную самостоятельность — сохраняя связь с прошлым, она остается живой и актуальной в современном исполнительском искусстве.

Список использованной литературы

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. 3. -Москва: «Музыка», 1982.
2. Захарбекова И. Музыкальный театр Мориса Равеля: «Вальс» и «Болеро» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 3. С. 160–177.
3. Шалю Р. Равелиана. Равель в зеркале своих писем. Сост. Жерар М., Шалю Р. -Москва: 1988. - С. 185-192
4. Slonimsky N. Webster’s New World Dictionary of Music. -New York: Schirmer Books, 1998, p. 376.



Екатерина Султанова
Преподаватель кафедры «Камерная музыка» Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО ФРАНСИСА ПУЛЕНКА В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

Франсис Пуленк (1899–1963) – выдающийся французский композитор, один из ярчайших представителей музыкального искусства XX века. Его творчество охватывает широкий спектр жанров, включая оперу, вокальную и хоровую музыку, симфонические произведения и камерные сочинения. Именно в камерной музыке особенно ярко проявляется присущий ему стиль, сочетающий элегантность, изящество, лирическую выразительность и неожиданные гармонические решения.

Камерное наследие Пуленка включает ряд выдающихся произведений, среди которых **Соната для двух кларнетов (1918)**, **Соната для кларнета и фагота (1922)**, **Соната для валторны, трубы и тромбона (1922)**, **Фортепианное трио (1926)**, **Секстет для духовых и фортепиано (1932–1939)**, а также более поздние работы, такие как **Соната для флейты и фортепиано (1957)**, **Соната для кларнета и фортепиано (1962)**, **Соната для фагота и фортепиано (1962)** и **Соната для гобоя и фортепиано (1962)**, посвящённая Сергею Прокофьеву. Эти произведения демонстрируют широкий спектр выразительных возможностей камерного ансамбля и разнообразие используемых тембровых решений.

Необычность камерной музыки Пуленка проявляется не только в его стилистических приёмах, но и в нестандартных составах ансамблей. Композитор часто обращался к оригинальным инструментальным сочетаниям, например, в **Сонате для валторны, трубы и тромбона** или **Фортепианном трио**, где используются гобой и фагот – редкое для традиционной камерной

музыки сочетание. Его **Секстет для духовых и фортепиано** также представляет собой пример новаторского подхода к инструментальному составу. Кроме того, Пуленк не обошёл вниманием и традиционные камерные ансамбли с участием струнных: среди его произведений можно выделить **Сонату для скрипки и фортепиано (1943)**, которая отличается экспрессивной мелодикой и яркой драматургией.

Развитие камерной музыки Пуленка отражает эволюцию его стиля. Ранние сочинения, такие как **Соната для двух кларнетов (1918)** и **Соната для кларнета и фагота (1922)**, демонстрируют влияние эстетики группы "Шестерка" – стремление к прозрачной фактуре, юмористическим элементам и отрыву от романтической экспрессии. В 1920-х и 1930-х годах его стиль становится более утончённым и элегантным, что особенно заметно в **Фортепианном трио (1926)** и **Секстете для духовых и фортепиано (1932–1939)**, где ощущается влияние как неоклассицизма, так и французской музыкальной традиции XIX века. В поздних камерных произведениях, например, в **Сонате для флейты и фортепиано (1957)** и **Сонате для гобоя и фортепиано (1962)**, прослеживаются более глубокие лирические и философские настроения, свидетельствующие о зрелом периоде творчества композитора.

Одним из ключевых сочинений композитора в жанре камерной музыки является **Фортепианное трио (1926)**. В этом произведении Пуленк достиг исключительного баланса между классической формой и индивидуальными стилистическими находками, а также виртуозного взаимодействия тембров гобоя, фагота и фортепиано. В настоящем докладе мы рассмотрим фортепианное трио Пуленка в контексте французской классической музыки XX века, анализируя его стилистические особенности, гармонический язык и роль в развитии жанра камерной музыки.

Исторически французская музыка XX века развивалась в поле сложного взаимодействия традиционализма, неоклассицизма и авангардизма. Начало столетия было отмечено господством импрессионизма, яркими представителями которого стали Клод Дебюсси и Морис Равель. Однако уже в 1920-е годы, на фоне поисков обновления национального музыкального стиля, композиторы группы «Шестерка», в которую, помимо Пуленка, входили Дариус Мийо, Артюр Онеггер, Жорж Орик, Луи Дюре и Жермен Тайфер, стали стремиться к большей структурной ясности, простоте и энергичности музыкального выражения. Они сознательно дистанцировались от изысканности импрессионизма, черпая вдохновение как в неоклассической традиции, так и в городской популярной музыке. Как отмечал сам Пуленк: «Для меня музыка – это прежде всего выражение» [1, стр.12]. Дариус Мийо и

Артюр Онеггер стремились к синтезу традиционных жанров с новыми ритмическими и гармоническими решениями, тогда как такие композиторы, как Эдгар Варез и Пьер Булез, кардинально пересматривали саму концепцию музыкального звучания, используя атональность, додекафонию и электроакустические элементы. На этом фоне Пуленк оставался верен мелодической выразительности и ясности формы, хотя в его сочинениях можно обнаружить смелые гармонические находки и неожиданные модуляции.

Таким образом, французская музыка XX века характеризуется постоянным диалогом между наследием прошлого и новаторством. Для Пуленка важно было сохранить эмоциональную доступность музыки, избегая как декоративности импрессионизма, так и крайностей авангардных течений. Его камерные произведения, такие как **Фортепианное трио** и **Секстет для духовых и фортепиано**, являются примером этого компромисса, сочетая элегантность формы, выразительную мелодику и оригинальные тембровые решения.

Обращаясь к специфике камерной музыки Пуленка, можно отметить, что камерные произведения Пуленка отличаются утонченным мелодизмом, гармонической изощренностью и ритмической изобретательностью. Сочетая внешнюю простоту с глубиной содержания, композитор создает уникальный баланс между эмоциональностью и формальной строгостью.

Пуленк бережно сохранял и развивал традиции французской музыки, опираясь в том числе и на наследие XVII–XVIII веков, в частности, творчество Куперена и Рамо, наряду с активным использованием современных выразительных средств. Как отмечал Аарон Копленд: «Музыка Пуленка – это Париж в его лучшем виде» [2, стр. 211].

К основным чертам камерной музыки Пуленка можно отнести **ясность и выразительность мелодий**, часто основанных на вокальных интонациях, что отсылает к традициям французского шансона; **гармоническую гибкость**, проявляющаяся в использовании расширенной тональности, модальных ладов, нетрадиционных модуляций и тонких диссонансов; **ритмическая изобретательность**, включающая смешение различных метрических структур, интеграцию танцевальных ритмов и элементов джаза; **контрастность формы**, выражающаяся в резких сменах настроений, динамических всплесках и чередовании лирических и комедийных эпизодов.

По словам музыковеда Уилфрида Меллерса, «Пуленк был мастером мгновенных музыкальных перевоплощений, умело сочетая глубину с беззаботностью» [3, стр.145].

Пуленк начал работу над **Фортепианным трио (Trio pour piano, hautbois et basson, 1926, FP43)** в 1926 году, в период активного творческого поиска. К этому времени он уже был признанным композитором, однако продолжал экспериментировать, стремясь к гармоничному сочетанию французской классической традиции и современных музыкальных тенденций. На его стиль оказали влияние Равель, Стравинский, а также эстетика джаза, проникшая во французскую музыку в 1920-е годы. Инструментальный состав трио – гобой, фагот и фортепиано – был выбран Пуленком для достижения особой прозрачности звучания и характерного тембрового колорита.

Трио состоит из трёх частей: **I. Presto**, **II. Andante**, **III. Rondo. Très vif**. В этом произведении композитор демонстрирует баланс между классической формой и индивидуальными стилистическими находками.

Первая часть *Presto* написана в форме сонатного аллегро. Она открывается энергичным мотивом, в котором проявляются характерные черты стиля Пуленка – ритмическая острота и неожиданные гармонические ходы. В экспозиции слышны отголоски неоклассицизма, а также влияние народной музыки. Тематический материал представлен двумя контрастирующими темами: первая – живо пульсирующая, с акцентированными скачками, вторая – более напевная, с широким мелодическим дыханием. Разработка насыщена гармоническими изменениями и модуляциями, ведущими к репризе, где темы возвращаются в преобразованном виде.

Вторая часть *Andante* отличается выразительной лирической темой, исполняемой гобоем. Гармонический язык здесь становится более насыщенным, с использованием модальной гармонии и характерных для Пуленка модуляций. В средней части слышны отголоски французского шансонного стиля, что придаёт музыке камерную, почти интимную атмосферу. Аккомпанемент фортепиано – мягкий, с использованием тонких арпеджио и хроматических ходов, подчёркивающих мелодическую линию.

Финал трио *Rondo. Très vif* представляет собой яркое и живое рондо, в которой бурлескные мотивы сочетаются с лирическими эпизодами. Темы сменяются стремительно, демонстрируя юмористический и остроумный характер, присущий композитору. Контрастные секции чередуются с виртуозными пассажами фортепиано и ритмически активными репликами гобоя и фагота. Завершается произведение эффектной кодой, объединяющей основные мотивы всех частей, что придаёт завершённость и логическую стройность всей компоиции.

Фортепианное трио Пуленка – сложное и многогранное произведение, демонстрирующее мастерское владение композитора текстурой и инструментальными возможностями. По определению Клода Ростанда, стиль

Пуленка – это «наполовину монах, наполовину шут» [4, стр.78], что отражает сочетание глубокой эмоциональности и искрящегося юмора.

В заключение можно отметить, что камерная музыка Франсиса Пуленка – значительная часть французского музыкального искусства XX века, в которой сочетаются элегантность и юмор, меланхолия и жизнерадостность, традиция и новаторство. Фортепианное трио, как одно из важнейших камерных сочинений композитора, является образцом тонкой работы с тембровыми возможностями инструментов и демонстрирует глубину музыкального мышления Пуленка. Наследие композитора продолжает оказывать влияние на развитие камерной музыки, оставаясь актуальным и вдохновляющим для современных исполнителей и композиторов.

Список использованной литературы

1. Poulenc, F. (1954). J'écris ce que j'entends. Paris: Seuil.
2. Copland, A. (1952). Music and Imagination. Cambridge: Harvard University Press.
3. Mellers, W. (1981). Francis Poulenc. Oxford: Oxford University Press.
4. Rostand, C. (1950). Poulenc. Paris: Richard-Masse.
5. Poulenc, F. (1942). *Correspondance et écrits sur la musique*. Paris: Gallimard.



Хуршидахон Турсунова (Ҳасанова)
Ўзбекистон давлат консерваторияси
“Композиторлик ва чолғулаштириш” кафедраси
мудири в.б., профессор
Тошкент, Ўзбекистон

ИЛҲОМБАХШ ОҲАНГЛАР БУЛОҒИ

“Мусиқа ўзининг табиатига
кўра, қатъий ва анъанавий шаклга
мажбуран жойлана олмаслигига
мен борган сари амин бўляпман.
Мусиқа бу бўёқли ритмик тўлқинлардир”.
К.Дебюсси

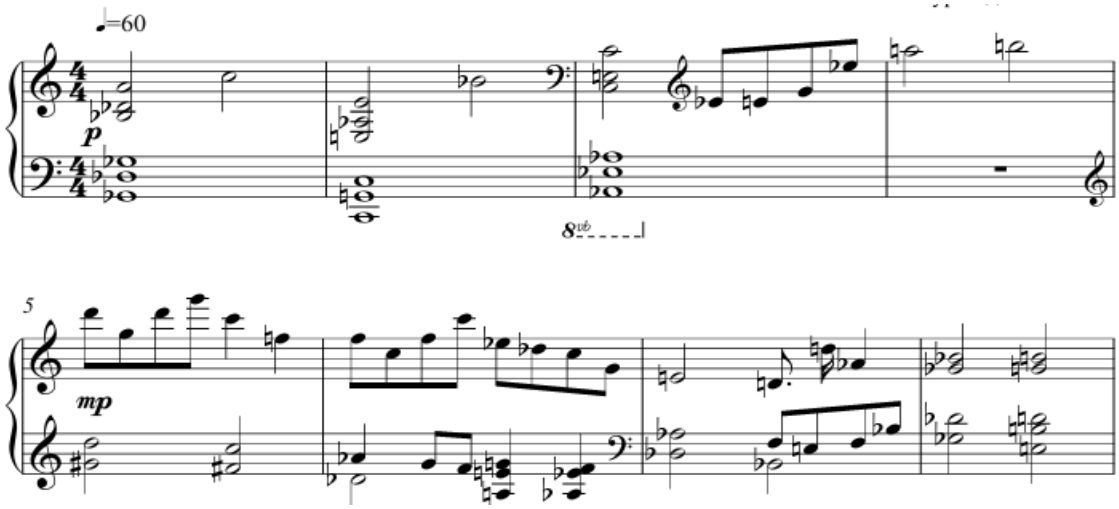
Импрессионистлар ҳақида сўз борар экан, менинг ҳаётимда илк бор Хамза номидаги мусиқа билим юртида ўқиш йилларимда ўзимга уларнинг ижодий меросини кашф этдим. Мазкур йўналиш вакиллари К.Дебюсси, П.Дюка, М.Равел, О.Мессиан[28] каби композиторларнинг мусиқий асарларини тинглаш пировардида уларга нисбатан меҳр-муҳаббатим тобора ошиб борди. Консерваторияда атоқли композитор, санъат арбоби Мирҳалил Маҳмудов синфида таҳсил олаётган кезларимда ўзимнинг ўзбек миллий композиторлик мактабига хос ижодий услубим чархлана бошлади. Ўз ижодимни кейинги

[28] Қаралсин! Альшванг А. Клод Дебюсси. Москва, 1935; Альшванг А. Произведения Клода Дебюсси и М. Равеля. Москва,1963;Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. Москва, 1963; Мартынов И. Клод Дебюсси. Москва, 1964; Крейн Ю. Симфонические произведения Москва. Равеля. М, 1962 Фомин В.С. Морис Равель. — Для слушателей симфонических оркестров. — Москва. : Музыка, 1967. — 280 с. Мартынов И. Морис Равель, 1979. Мессиан О. Техника моего музыкального языка / Пер. с франц. и коммент. М. Чебуркиной. Науч. редакция Ю. Холопова. — Москва.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994 (1995). Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. Москва.: Музыка, 1966. Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. Вып. 7. Москва.: Музыка, 1971, с. 247—293.

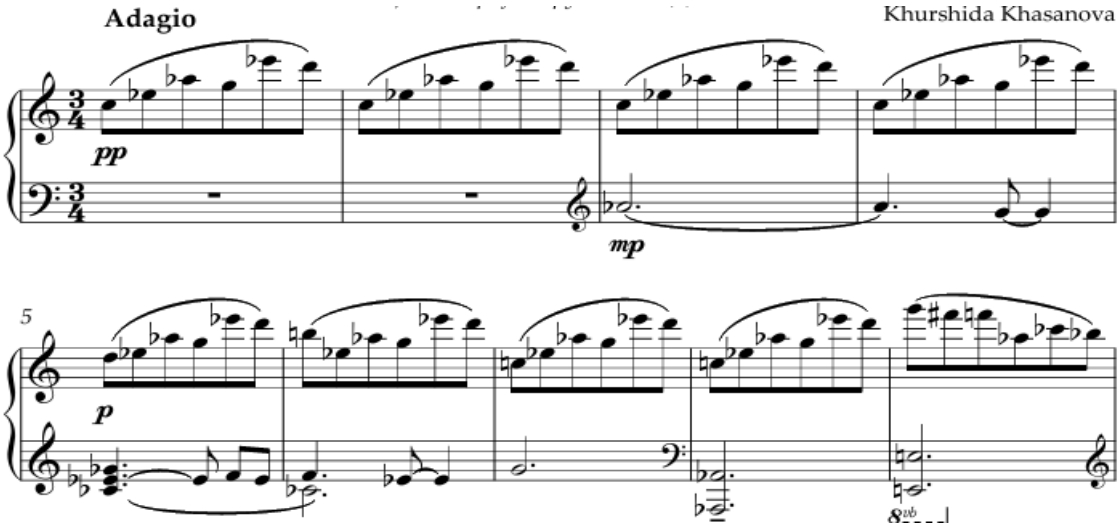
даврини айнан шу йўналишда (миллий композиторлик мактаби дарғалари М.Тожиев, М.Маҳмудов, Т.Қурбонов, У.Мусаев) давом эттириб, турли жанрларда мусиқий асарлар басталадим.

Оиладаги ижодий муҳит аниқроғи тўнғич фарзандим, Халқаро танловлар лауреати, пианиночи Диёра Турсунова француз импрессионист композиторлари М.Равелнинг “Игра воды” К.Дебюссининг фортепиано учун “Образы” туркумларини мунтазам равишда ижро этарди. Шу жараён аста-секинлик билан менинг сўнгги йилларда яратган фортепиано асарларимнинг мусиқий тилига ўз таъсири яққол намоён этди. Хусусан, “Dreams in sounds” (“Оҳангларда орзулар”), “Glares of the moon” (“Ой шуъласи”), “My soul’s river” (“Қалбим дарёси”), “Ostinato-seria”, “In search of light” (“Ёруғлик сари”) каби асарлар шулар жумласидандир.

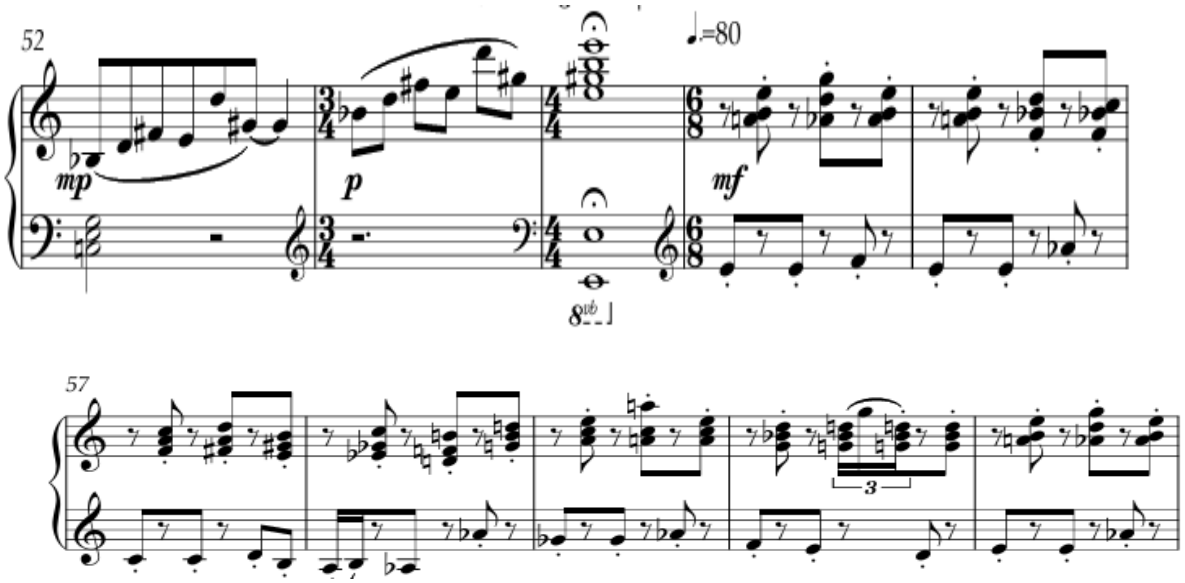
1.“Dreams in sounds” (“Оҳангларда орзулар”) – мазкур асарнинг илк жаҳон тақдимоти 2021 йил АҚШнинг Нью-Йорк шаҳрида ўтказилган “Mannes Sounds” фестивалида ижро этилган. Ушбу асарда импрессионист композиторларнинг ижодий услуби яққол акс этади. Жумладан, мусиқий асарда қўлланилган ифода воситалари, куй, гармония, фактура, тембрларнинг ишлатилиши асарга ўзига хос бўёқ беради.



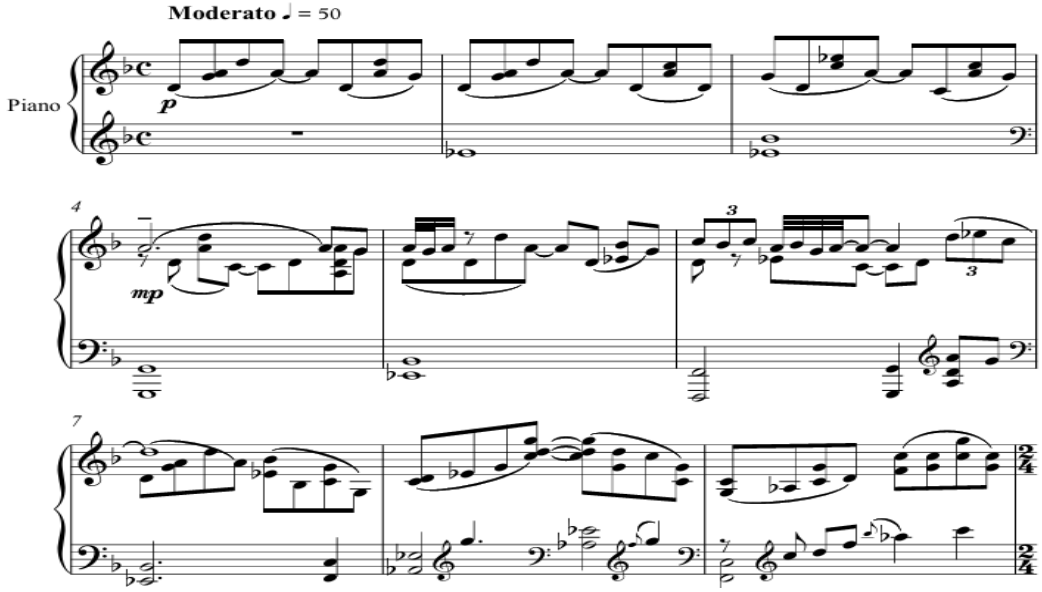
2. “Glares of the moon” (“Ой шуъласи”) - мусиқий асарнинг илк жаҳон тақдимоти 2022 йил АҚШнинг Нью-Йорк шаҳрида ўтказилган “Mannes Sounds” фестивали доирасидаги “Voices of Nature: Debussy and Beyond” (“Табиат овозлари: Дебюсси ва ундан кейингилар”) номли концертда муваффақиятли ижро этилган.



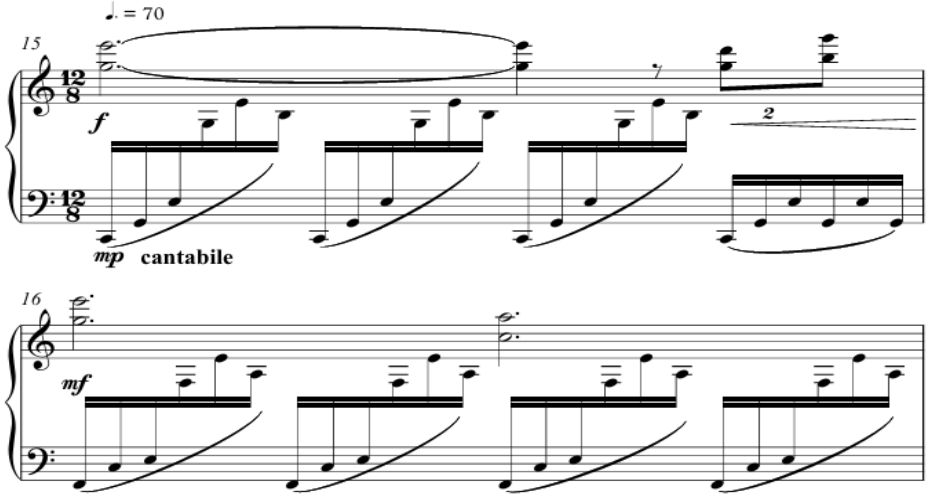
Бу асар фестивал арт директори Павлина Доковска томондан мана шу концерт учун буюртма асосида ёзилган. Мана шу асар М.Равелнинг фортепиано учун асарларидан айнан “Отражения” номли туркумидан илҳомланиб ёзилган.



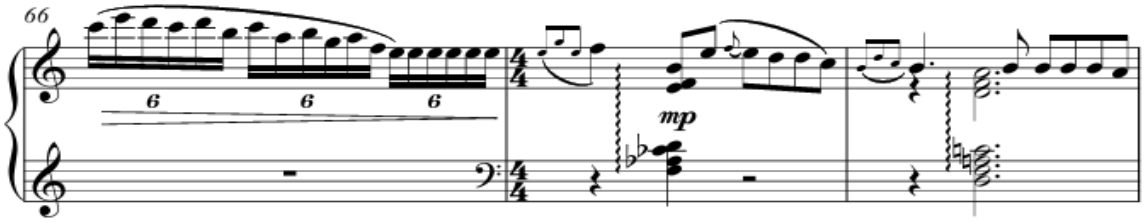
3.“My soul’s river” (“Қалбим дарёси”) - мазкур асарнинг илк жаҳон тақдимоти 2023 йил АҚШнинг Нью-Йорк шаҳрида ўтказилган “Mannes Sounds” фестивалида ижро этилган. Ушбу асар муаллифнинг ички кечинмалари, ҳолатлари, изтироблари мусиқий оҳанглар орқали тасвирланган. Асар мураккаб уч қисмли шаклда ёзилган. Биринчи ва реприза қисмлари вазмин характердаги мусиқий мавзу- ижодкорнинг сокинликдаги ҳолатини кўрсатади.

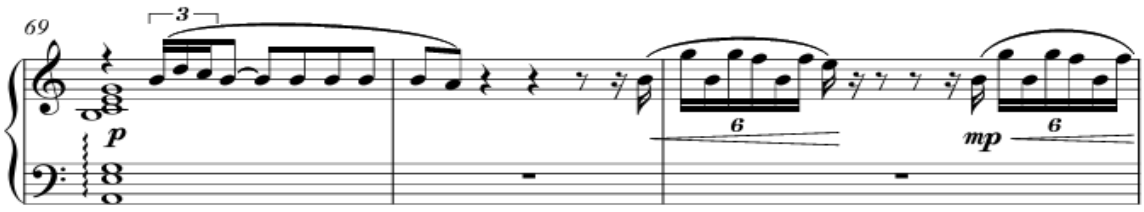


Ўрта қисми эса композитор қалбининг дарёдек мавжланиши, жилоланиши-пассажларда акс этади.



Инсон қалбининг ички монологи- речитатив услубда ягона таъкидловчи товушлар ва басдаги буёқли аккордларда ифода этилади.



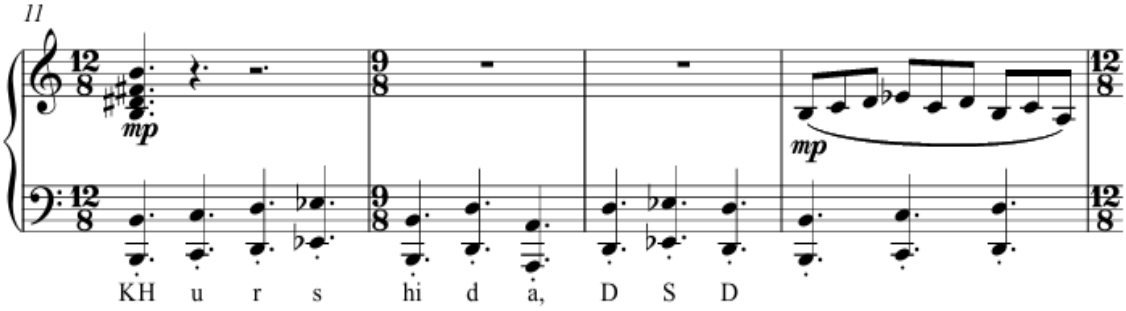


4. “Ostinato-seria” – бу асар Россия композитори Родион Шедриннинг “Бассо-остинато” асарларидан илҳомланиб ёзилган. Асар асосида серия-муаллиф исмини лотин бош ҳарфлари асосида мусиқий товушлар билан тузилган. **-HURSHIDA-DSD.**

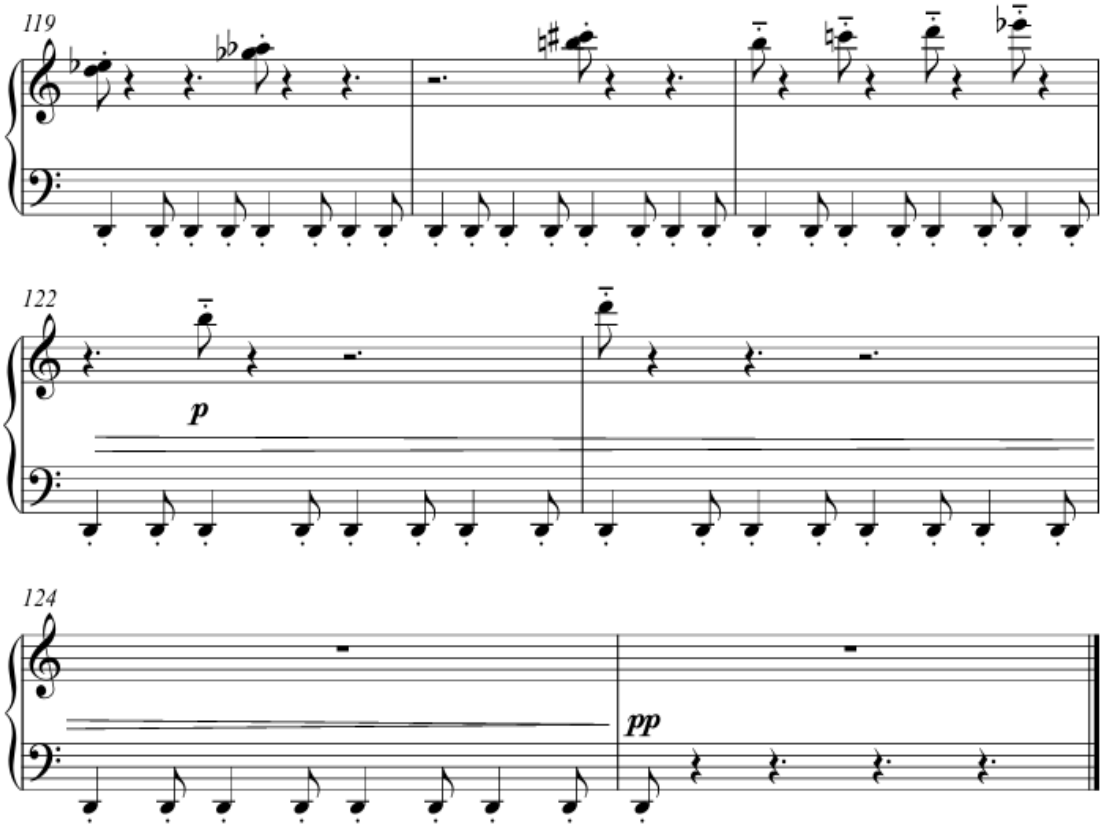
H- си
U- до
R- ре
S-ми b
H-си
I-боғловчи
D- ре
A-ля

Кейинги такт 3/4 ўлчовида фарзандларининг исмлари биринчи бош ҳарфлари асос қилиб олинган.

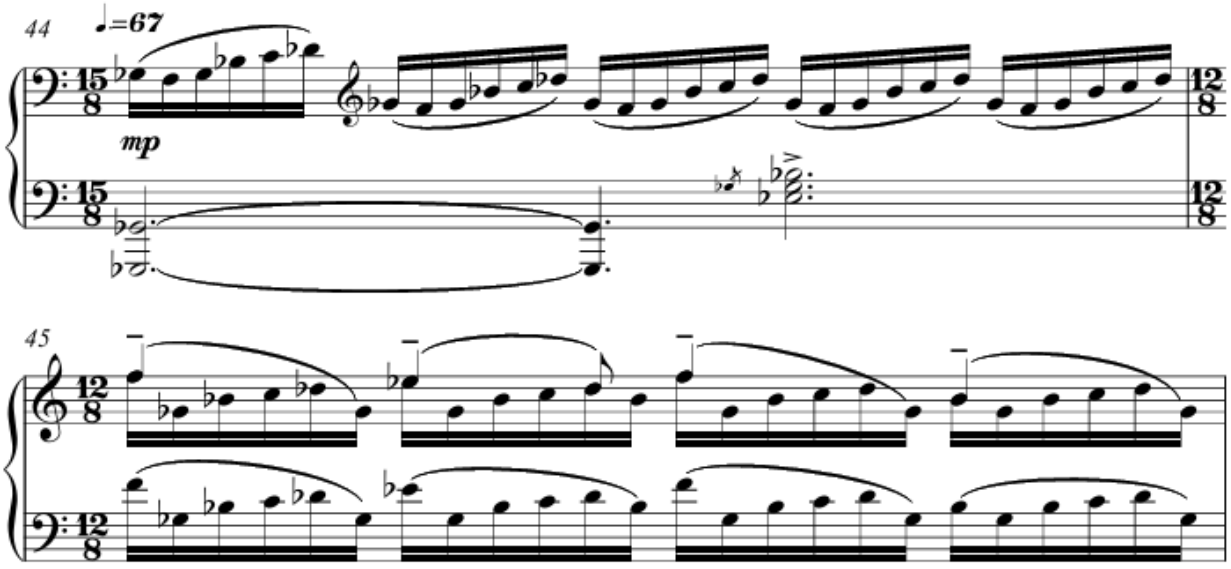
D- ре....Даврон
S- ми b.....Сарвар
D- ре.....Диёра



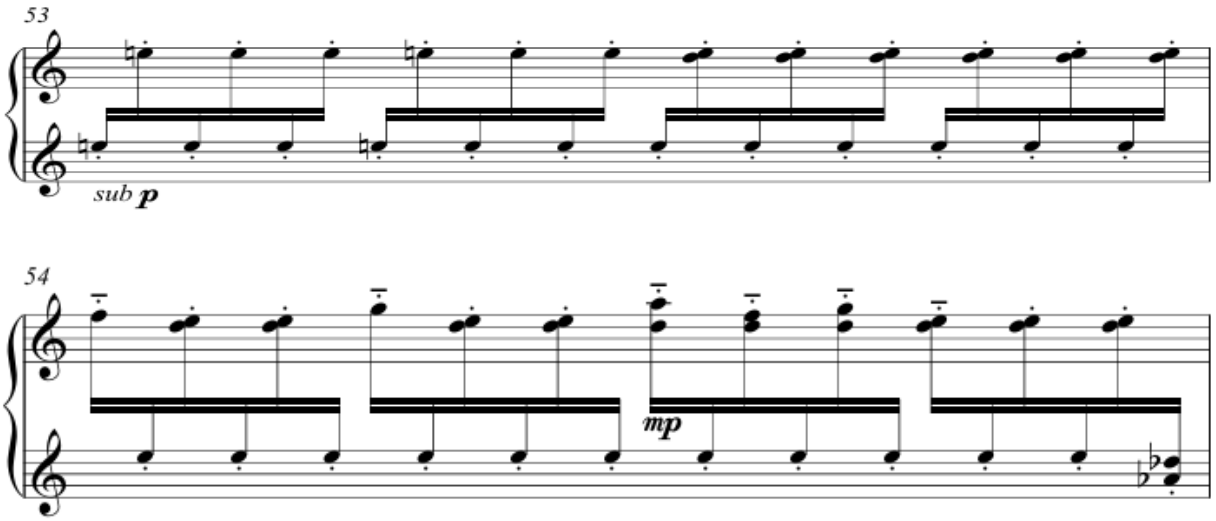
Мусиқий асарда “Она ва бола” мавзуси илгари сурилган. Нафақат серия асосида таг замирида ётган ҳарфлар кесимида, балки асарнинг умумий дунёси, характерида мужассам этган. Остинато асосида серия мавжуд. Серия асар давомида турли ўзгаришларга учрайди. Ортирилган, камайтирилган ва асар якуни ҳам шу серияни ўтказиш билан хотима ясайди.



Серия “она ва бола” қиёфасини акс эттиради. Ўрта қисмда эса мусиқий воситалар, оҳанглар орқали она тимсоли пассажларда ифода этилган.



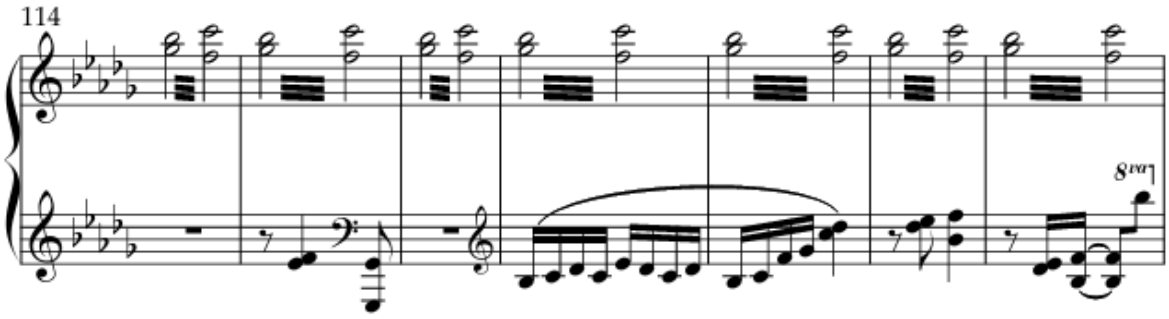
Токката қисми бола образига хос шўхлик, беғуборликни росмана тасвирлайди.

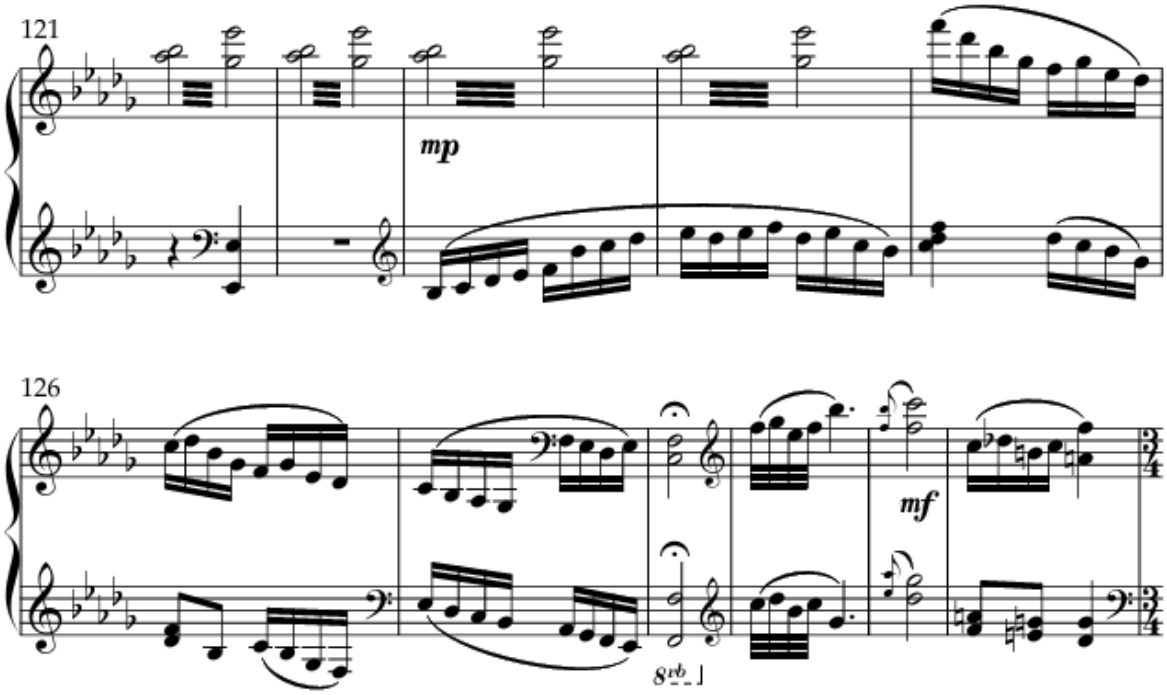


Мусиқий асарнинг илк тақдимоти илк жаҳон тақдимоти 2025 йилнинг 2 февралида АҚШнинг Нью-Йорк шаҳрида ўтказилган “Mannes Sounds” фестивали доирасидаги “Бағишлов” номли концерт дастурида ва 16 феврал санасида эса “Сўнгги эллик йил давомида ёзилган фортепиано асарлари” номли концертда муваффақиятли ижро этилди.

5. “In search of light” (“Ёруғлик сари”) – муаллиф томонидан О.Мессиан ижодий услубидан илҳомланган ҳолатда яратилган. Бу ерда ҳам инсоннинг “қоронғуликдан-ёруғлик” сари хитоби бош ғоя сифатида гавдаланади.

Хулоса ўрнида, француз импрессионист композиторлари инсон ички кечинмалари, психологик ҳолатини, образли дунёсини росмана тасвирлаши билан характерланади. Менинг ижодимда француз композиторлари К.Дебюсси, П.Дюка, М.Равел, О.Мессиан кабиларнинг ижодий мероси илҳомбахш оҳанглар булоғи сифатида хизмат қилади.





Фойдаланилган адабиётлар

1. Альшванг А. Клод Дебюсси. -Москва: 1935.
2. Альшванг А. Произведения Клода Дебюсси и М. Равеля. -Москва: 1963.
3. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. -Москва: 1963.
4. Мартынов И. Клод Дебюсси. -Москва: 1964.
5. Крейн Ю. Симфонические произведения М. Равеля. -Москва: 1962.
6. Фомин В. С. Морис Равель. – Для слушателей симфонических оркестров. -Москва: “Музыка”, 1967. – 280 с.
7. Мартынов И. Морис Равель. 1979.
8. Мессиан О. Техника моего музыкального языка / Пер. с франц. и коммент. М. Чебуркиной. Науч. редакция Ю. Холопова. -Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994 (1995).
9. Холопов Ю. Н. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. Вып. 4. -Москва: “Музыка”, 1966.
10. Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. Вып. 7. -Москва: “Музыка”, 1971, с. 247–293.



Равшаной Турсунова
Доктор философии по искусствоведению (PhD), доцент кафедры «История музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ТВОРЧЕСТВО МОРИСА РАВЕЛЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ И НОВАТОРСТВА
(к 150-летию со дня рождения композитора)

Морис Равель (1875–1937) — одна из ключевых фигур в музыкальной культуре XX века, чьё творчество стало важным связующим звеном между традициями XIX столетия и новаторскими идеями модернизма. Его музыка, сочетающая в себе классическую ясность и современные эксперименты, продолжает вдохновлять музыкантов, художников и хореографов по всему миру. В рамках данной статьи мы рассмотрим основные аспекты его творчества, которые делают его произведения актуальными в контексте современного искусства, а также обратимся к дополнительным источникам и исследованиям для более глубокого анализа.

Равель, оставаясь верным классическим формам, таким как соната, сюита и концерт, наполнял их современным звучанием, создавая уникальный синтез традиций и инноваций. Его творчество стало мостом между XIX и XX веками, демонстрируя, как классические формы могут быть переосмыслены в эпоху модернизма. Ярким примером этого является произведение «Вальс», которое одновременно является данью уважения венскому вальсу и его деконструкцией, отражающей крах старого мира после Первой мировой войны. Композитор мастерски сочетал классические структуры с современными гармониями и ритмами, что делало его музыку узнаваемой и уникальной.

Исследователи, такие как Роджер Николс (Roger Nichols), неоднократно подчёркивали, что Равель был мастером баланса между традицией и

инновацией. В своей книге «Ravel» (2011) Николс отмечает, что композитор использовал классические формы как основу для экспериментов с гармонией и ритмом, что позволило ему создать новый музыкальный язык, остававшийся доступным для широкой аудитории.

Равель был не только выдающимся композитором, но и мастером оркестровки. Его подход к звуку оказал огромное влияние на современное искусство. Произведения, такие как «Болеро» и «Дафнис и Хлоя», демонстрируют невероятное внимание к деталям и музыкальной текстуре, что делает их актуальными для современных композиторов и художников. Эксперименты Равеля с повторением, ритмом и тембром предвосхитили многие идеи минимализма и электронной музыки.

В работе Арби Оренштейна (Arbie Orenstein) «Ravel: Man and Musician» (1975) подробно анализируется техника оркестрового письма композитора. Оренштейн отмечает, что Равель использовал оркестр как инструмент для создания сложных звуковых ландшафтов, которые были одновременно технически совершенными и эмоционально насыщенными. Это мастерство сделало его одним из самых влиятельных композиторов XX века в области оркестровки.

В своём творчестве Равель часто обращался к экзотическим темам, таким как испанская, восточная и баскская культура, что делает его творчество близким к современному мультикультурализму. Его «Испанская рапсодия» и «Шехеразада» — это примеры того, как европейский композитор может вдохновляться другими культурами, не теряя своей индивидуальности. В эпоху глобализации такой подход особенно актуален.

В исследовании Ральфа Лока (Ralph Locke) «Orientalism in French Music» (2013) анализируется влияние восточных мотивов на творчество Равеля и других французских композиторов. Лок отмечает, что Равель, хотя и использовал восточные элементы, не стремился к точному воспроизведению восточной музыки, а скорее создавал стилизованные образы, вдохновлённые восточной культурой. Это позволило ему сохранить европейскую идентичность, одновременно расширяя границы музыкального выражения.

Музыка Равеля обладает яркой визуальной образностью, что делает её источником вдохновения для современных художников, хореографов и режиссёров. Его балет «Дафнис и Хлоя» продолжает вдохновлять хореографов, а «Болеро» часто используется в кино и театре как символ нарастающего напряжения. Равель активно сотрудничал с представителями других видов искусства — поэтами, хореографами, художниками, что сделало его творчество частью междисциплинарного диалога, характерного для современного искусства.

В книге «Ravel and His World» (2011) под редакцией Барбары Келли (Barbara Kelly) и Скотта Мессинга (Scott Messing) рассматривается влияние Равеля на различные виды искусства. Авторы подчёркивают, что Равель был не только композитором, но и активным участником культурного диалога своего времени, что позволило ему создать произведения, которые остаются актуальными и сегодня.

В творчестве Равеля можно увидеть размышления о времени, памяти и утрате. Его «Павана на смерть инфанты» или «Вальс» — это не просто музыкальные произведения, но и философские высказывания о бренности и красоте. В современном искусстве, где эти темы остаются актуальными, Равель воспринимается как предшественник многих идей.

Философские аспекты творчества композитора освещены в исследовании «Ravel: A Life» (2007) Бенджамина Иври (Benjamin Ivry). Иври отмечает, что Равель использовал музыку как средство для выражения глубоких философских идей, таких как быстротечность времени и утрата. Его музыка вызывала большой интерес и споры среди современников, что подчёркивает её многогранность и глубину.

Часто Равеля сравнивали с Клодом Дебюсси, хотя сам композитор отвергал это сравнение, подчёркивая, что его стиль более структурирован и классичен. Некоторые критики упрекали его в излишней интеллектуальности и холодности, считая, что его музыка лишена эмоциональной глубины. Однако многие современники признавали влияние Равеля на музыкальную культуру. Произведения, такие как «Дафнис и Хлоя», «Ночной Гаспар» и «Вальс», стали классикой уже при его жизни.

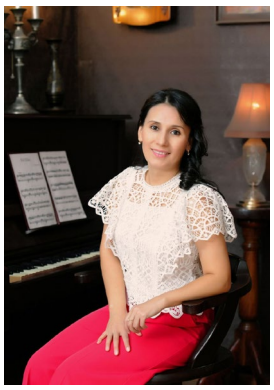
В книге «The Cambridge Companion to Ravel» (2000) под редакцией Деборы Мориц (Deborah Mawer) рассматривается восприятие творчества Равеля его современниками. Сам композитор был сдержан в высказываниях о своём творчестве, но в своих немногочисленных интервью, письмах и статьях он оставил важные замечания, которые помогают понять его подход к музыке и художественные принципы. Он считал, что музыка должна быть логичной и стройной, и часто говорил о важности формы и дисциплины в композиции.

Творчество Мориса Равеля представляет собой уникальный синтез традиций и новаторства, технического мастерства и эмоциональной глубины. Его музыка продолжает вдохновлять художников, композиторов и исполнителей, оставаясь актуальной благодаря своей универсальности и многогранности. В этом смысле Равель — не только великий композитор своего времени, но и предшественник многих идей, которые продолжают развиваться в современном искусстве. Его наследие остаётся важным

источником вдохновения для новых поколений, подтверждая, что истинное искусство не знает временных границ.

Список использованной литературы:

1. Головянц Т. Восток в творчестве Французских композиторов: К.Дебюсси, М.Равель, А.Жоливе: Уч. пособие. -Ташкент: 2008.
2. Равель, М. Избранные письма и статьи. -Москва: «Музыка», 1985.
3. Келдыш, Ю. В. История зарубежной музыки. -Москва: «Музыка», 1990.
4. Шнеерсон, Г. М. Французская музыка XX века. -Москва: «Советский композитор», 1970.
5. Orenstein, A. Ravel: Man and Musician. -New York: Columbia University Press, 1975.
6. Nichols, R. Ravel. -New Haven: Yale University Press, 2011.
7. Locke, R. Orientalism in French Music. -Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
8. Kelly, B., Messing, S. (eds.). Ravel and His World. -Princeton: Princeton University Press, 2011.
9. Ivry, B. Ravel: A Life. -New York: Pegasus Books, 2007.
10. Mawer, D. (ed.). The Cambridge Companion to Ravel. -Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
11. Orenstein, A. (ed.). Ravel’s Letters. -New York: Columbia University Press, 1989.



Рахима Туйчиева
Преподаватель кафедры «Камерный ансамбль»
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

НОВАЯ ЖИЗНЬ «DANSE MACABRE» К. СЕН-САНСА В АНСАМБЛЕ МАРИМБЫ И ФОРТЕПИАНО *(К 190 ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КАМИЛЯ СЕН САНСА)*

Произведение великого французского композитора К. Сен-Санса очень востребовано в Узбекистане. Его произведения такие как – Опера «Самсон и Далила» входит в репертуарный план ГАБТ имени А. Навои, фортепианные концерты, инструментальные и вокальные сочинения, «Карнавал животных», симфонические поэмы являются украшением регулярных концертных программ и широко используется в учебной программе.

В рамках фестиваля Французской музыки исполнение Dance macabre было исполнено в переложении для маримбы и фортепиано в исполнении выпускника Государственной консерватории Узбекистана Суннатулла Шакромова и Рахимой Туйчиевой.

Произведение Danse macabre было создано в 1974 году как симфоническая поэма затем появились версии для других инструментов, и в том числе для маримбы с фортепиано. В этом сочинении полноценно используемые черты творчества К. Сен-Санса, сформулированы французским музыковедом Жюльеном Тьерсо: «Творения Сен-Санса – это искусство редкого совершенства» [1, с. 87]. В основе сочинения лежит одноименное стихотворение Анри Казалиса, в котором развертывается мрачный и символический сюжет: в полночь, Смерть выходит на кладбище, играет на скрипке, призывая мертвецов к пляске до самого рассвета. По жанру произведение относится к симфонической поэме – одночастной форме, характерной для программной музыки второй половине 19 века. Музыкальная драматургия отличается контрастностью, лаконичностью, сквозным

развитием и образной насыщенностью. Стремление композитора к тщательной отделке своего сочинения, наполненный глубоким смыслом реализовано с высочайшим мастерством. «С самого начала своего творческого пути Сен-Санс проявлял феноменальную способность к музыкальному мышлению, к логике в организации музыкальных звуков» [2, с. 297]. Отмеченные исследователем творчества К. Сен-Санса Юлием Кремлевым особенности творческого метода французского классика ярко проявился в Danse macabre, одном из самых популярных сочинений концертного репертуара. В переложении для маримбы и фортепиано Danse macabre звучит особенно эффектно, впечатляюще и выразительно. В этом сочинении с наибольшей силой проявилась эстетичная природа К. Сен-Санса: «Музыка-один из наиболее тонких продуктов человеческого духа». [3, с. 247]. Идея воплотить сущность человеческого духа в философском аспекте жизненной силой иллюзии получила феноменальные воплощения в симфонической поэме Danse macabre сочиненное в 1974 году. Необычайная широкая популярность Danse macabre вызвала к жизни множество переложений и в том числе, для маримбы и фортепиано. Выбор маримбы в качестве солирующего инструмента оказался весьма успешным, поскольку его тембр отвечает образному миру произведения и усиливает смысловую многозначность Danse macabre, вызывая различные слушательские ассоциации-мистические, фантастические, потусторонний, театральные.

Образ смерти, воплощающий К. Сен-Санса символичен и многозначен. «Жизнебоязнь, – писал Йохан Хейзинга – есть отречение от красоты и от счастья из-за того, что с ними связаны боль и страдание» [4, с.152]. В Danse macabre К. Сен-Санса нет образов боли и страдания. Здесь фигурирует мистика и ирония, необратимость всеокружающей силы, но в театрализованном плане, благодаря которому создается впечатление некоего фарса[29], комедии. Такой ироничный творческий подход К. Сен-Санса к воплощению темы Danse macabre, востребованного в романтическом искусстве 19 века в творчестве Н. Паганини, Ф. Листа получили в рассматриваемом произведении весьма оригинальную интерпретацию в чисто французском духе. Отсюда и символичная многозначимость музыкальных образов, ставящих перед исполнителем ряд трудных задач, в гармонии, интонации, ритме, штрихе, динамике, агогике. В числе ансамблевых задач следует обратить внимание на диалогичность и мастерство коммуникативных качеств, синхронности исполнительских действий. Одной из главных проблем в Danse macabre является создание исполнительской формы. Опираясь на

[29] Фарс – жанр литературы, комедия легкого содержания с внешними комическими приемами.

симфоническую поэму, в переложении данного сочинения для скрипки и фортепиано использованы некоторые приемы: полифонические имитационные формы, с разными артикуляционными и динамическими выразительными средствами, фортепиано исполняет роль оркестра, используются арпеджио, тремоло, аккорды, синкопы для создания ощущения полифонической насыщенности.

Изучая это произведение ансамблистам необходимо учесть инновационный подход композитора к интерпретации жанра вальса, переосмысленного в соответствии с содержанием музыки.

Произведение Danse macabre имеет сложную композицию поэмного типа, сочетающую в себе трехчастную и вариационную формы. В средней части произведения К. Сен-Санс использует средневековую тему Dies irae, которую изобретательно трансформирует в метроритмическом плане, преобразуя ее из двухдольной в трехдольную, вальсеобразную. Противопоставление красивой песенной и остинатной танцевальной темы образует яркий драматургический контраст, требующий от исполнителей ансамблевой точности, единой энергии и тембровой красочности.

Исполнение Danse macabre в переложении для маримбы и фортепиано требует от ансамблистов соблюдения звукового баланса между ансамблистами. Важно, чтобы фортепиано на протяжении всего произведения было прочным фундаментом, крепкой опорой для маримбы. Пианисту необходимо учитывать звуковые возможности маримбы, не нарушая звукового баланса.

Особого внимания ансамблистов требует яркие динамические контрасты, способствующие достижению красочного эффектного звучания, блестяще виртуозной образности. Поскольку в оригинале Danse macabre предназначено для симфонического оркестра, то ансамблистам следует прослушать симфоническую поэму, обратить внимание на соло скрипки, кларнета, гобоя, ксилофона и при исполнении стремиться передать тембровые своеобразия симфонического оркестрового звучания.

Таким образом, переложение симфонической поэмы Danse macabre для маримбы и фортепиано позволяет пропагандировать шедевр классического музыкального искусства широким кругам слушателей, особенно молодому поколению в ознакомлении с непревзойденным композиторским мастерством Камиля Сен Санса.

Список использованной литературы

1. Тьерсо Ж. Полвека французской музыки// Французская музыка второй половины XIX века. Сборник переводных работ Ж. Тьерсо, Ж. Комбарье,

Э. Истеля, Ш. Кехлина и Ж. Продомма. Подбор материалов, вступительная статья и редакция М.С. Друскина. -Москва: Государственное издательство «Искусство», 1938.-с.35-150.

2. Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. -Москва: Советский композитор; 1970.-328с.

3. Сен-Санс К. Из сборника статей и «Гармония и мелодия» (1866)// Музыкальная эстетика Франции XIX века. Составление текстов, Вступительная статья и вступительные очерки Е. Ф. Бронфин. -Москва: «Музыка», 1974.- с.244-265.

4. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. -Москва: «Наука», 1988-543с.

5. Роллан Р. Сен-Санс // Музыканты наших дней. -Л.:1923. -195 с.

6. Rees B. Camille Saint- Saens: A Life. -London: F/Finds, 2009. -512 p.



Васила Умарова
Старший преподаватель кафедры «Специальное фортепиано»
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ КАМИЛЯ СЕН-САНСА

Фортепианное творчество французских композиторов XX века отличалось разнообразием стилей, новаторскими подходами к звучанию и формой, а также ярким индивидуализмом. Сен-Санс (Camille Saint-Saëns), хотя и начал свою карьеру в XIX веке, оказал большое влияние на последующих французских композиторов. Камиль Сен-Санса считают – предшественником новаторства; его стиль классико-романтический, с ясной формой, богатой мелодикой и виртуозностью, а фортепианное письмо является виртуозном, ясным и выстроенным по канонам традиций (Моцарта, Бетховен, Шумана, Лист), но с французской утонченностью и лёгкостью. Мир образов сочинений Сен-Санса включает в себя все богатство романтической музыки. Трудно выделить преобладание какой - либо конкретной темы (по примеру лирики у Форе). И все же, особое место занимает ***торжественность***, продиктованная природой национальной культуры (учитывая придворный характер истоков французской музыки), и связанная особыми нитями с индивидуальным творчеством композиторов (Госсеком, Берлиозом).

Фортепианное искусство Франции XX века отошло от романтической ясности и виртуозности, характерной для Сен-Санса, в сторону поисков новых форм, гармоний и тембров. Однако его вклад остаётся фундаментом: техника, форма и тонкое чувство цвета оказали влияние на весь последующий французский стиль. Если у Сен-Санса техника служит выразительности, то у композиторов XX века она часто становится частью звукового эксперимента, а также появляется техника «плавающего» звука, нечетких границ (импрессионисты) или жесткой ритмической организации (неоклассики и

модернисты). Фортепианное творчество Камиля Сен-Санса занимает значительное место в его композиторском наследии и представляет собой пример высокого мастерства, виртуозности и изысканного вкуса. Сен-Санс стал связующим звеном между романтической традицией XIX века и новыми веяниями XX века. Его фортепианная музыка стала образцом для французских композиторов следующего поколения, а также продолжала традиции классического мастерства в эпоху изменений. Одарённый музыкант, композитор К. Сен-Санс был замечательным пианистом, выступавшим с большими и разнообразными концертными программами, дирижёром, музыкальным критиком. Одним из интереснейших ансамблевых сочинений является сюита «Карнавал животных» для двух фортепиано, струнного квинтета (две скрипки, альт, виолончель, контрабас), флейты, кларнета, фисгармонии, ксилофона и челесты. История сохранила воспоминания о совместных выступлениях Сен-Санса с Антоном Рубинштейном в фортепианном дуэте. «Творения Сен-Санса, – отмечал Жюльен Тьеро, – это искусство редкого совершенства. В них сказывается и нежная рука и хватка большого мастера. Всюду чувство меры: ритмические формы чётки и точны, нет в них тяжести и лишней нагрузки; полифония достигает законченной уравновешенности, а оркестровка мощная, когда надо, настолько ясна и прозрачна, что не пропадает ни одна деталь» [4, с. 87]. «Карнавал животных» относится к лучшим произведениям Сен-Санса. Композитор написал её идею создания которой долго вынашивал, буквально за несколько дней в 1886 году, находясь в живописном предместье Вены, и назвал её «Большой зоологической фантазией». Это произведение впервые прозвучало в Париже 9 марта 1886 года и было повторено 2 апреля специально для Ференца Листа, приехавшего в Париж. Это блистательное произведение сразу же после премьеры приобрело концертную жизнь, продолжающуюся и поныне, в том числе и в Узбекистане. Характеризуя сюиту, Александр Алексеев отметил: «Это одно из самых остроумных, блестящих и мастерских по звукописи сочинений, где пародия (пианисты, «зверски» зубрящие упражнения) чередуются с шуткой «очень смешная имитация кудахтанья кур и ослиного крика) и страницами высоко поэтической лирики» (знаменитый «Лебедь») [1, с. 225]. Эта комплексная характеристика сюиты должна быть учтена пианистами, продумывающими выбор исполнительских выразительных средств, приёмов игры, штрихов, динамики.

Исполнительская деятельность пианиста неотделима от коллективного музицирования, участия в разнообразных ансамблевых составах, что требует от него мастерского владения специфическими навыками ансамблевого искусства. Приобщение к совместной игре – процесс длительный и сложный

во многих отношениях. Развитие ансамблевости, артистической совместимости формируется в практике коллективного музицирования. Пробуя свои силы в разных ансамблях, молодой пианист постепенно овладевает технологией совместной игры, обретает профессиональное ансамблевое мастерство, умение совместно с партнерами строить форму исполняемого произведения.

Ансамблевое исполнительство – это непосредственное активное творчество, требующее от музыкантов неустанных поисков новых ощущений, гибкости, креативности. «Любой метод, – по мнению Самуила Фейнберга, – особые пути к новому случаю. А живое искусство постоянно приводит к творческим задачам – новым, непредвиденным. В сущности, это положение относится ко всем видам искусства, особенно к пианизму, так как в этой области от педагога требуется организация высокого творческого подхода, а вместе с тем виртуозности: развитие моторного совершенства и – одновременно – самых значительных ступеней художественной культуры» [5, с. 122]. Эти слова выдающегося пианиста и педагога имеют важное методическое значение в решении проблем пианистического мастерства в ансамблевом исполнительстве.

В сюите, состоящей из 14 номеров, Сен-Санс использует широкий спектр цитат из сочинений композиторов разных эпох и стилей, каждая из которых выполняет определённую семантическую нагрузку. Данное обстоятельство придаёт циклу более глубокий смысл, выводя его за рамки чисто юмористического сочинения, как это принято считать [3, с. 171]. Такой интерпретационный подход к воплощению исполнительского замысла позволит пианистам инициативно найти разнообразные выразительные средства, проявить изобретательность и художественную фантазию, что подсказано уже самим композитором в подзаголовке названии сюиты. В создании звукового образа в каждой пьесе цикла пианистам необходимо организовать и согласовать свои исполнительские намерения с остальными участниками ансамбля, подчиняясь воле дирижёра. Игра в ансамбле требует, чтобы исполнительские намерения артистов были едины, чтобы фразировка была полностью согласована с дирижёром и общий план исполнения был чётко продуман и реализован в деталях. В работе над «Карнавалом животных» чрезвычайно важно решить вопрос качества звучности роялей, красочности регистровых соотношений. В данной сюите оба пианиста имеют равные выразительные средства, создающие для каждого из них одинаковые возможности. Это обнаруживается уже в начальных тактах вступительного «Королевского марша льва» в динамических волнах фортепианных гаммообразных пассажей. На эту особенность фортепианного письма

композитора обращал внимание французскиӣ пианист и педагог Альфред Корто, отмечая пристрастие Сен-Санса к механической стороне упражнений и гамм, над которыми он работал на протяжении всей жизни. Отсюда и вывод Корто: «Тематика фортепианных сочинений Сен-Санса связана преимущественно с беглостью, чеканной лёгкостью, блестящей элегантностью. Основное содержание его музыки выражает декоративная виртуозность гамм и арпеджио» [2, с. 336].

Сен-Санс использует в «Карнавале животных» разнообразные виды фортепианной техники, что позволяет считать это сочинение энциклопедиеӣ пианистического мастерства. Пианистам предоставляется широкое поле проявления творческой инициативы, возможность противопоставить разные регистровые сочетания, показать масштаб звучности, обогатить тембровую палитру. Особого внимания в работе над «Карнавалом животных» требует решение проблемы звукового равновесия как важнейшего принципа фортепианного дуэта. Звуковое равновесие достигается в фортепианном ансамбле точным распределением звуковых пластов, разграничением звучности между первыми и вторыми роялями. Особенно это важно при аккордовых построениях. Достижению масштабноӣ слитности звучания обоих инструментов способствует такое расположение роялей на сцене, при котором партнёры видят друг друга и между ними устанавливается зрительный контакт. Работая над «Карнавалом животных», необходимо уделить особое внимание слуховому контролю. Играя свою партию, пианист должен контактировать по звуку, интонации и ритму с партнёром, уметь слышать его исполнение, добиваясь единства исполнительских намерений, которые в репетиционном процессе корректируются и подчиняются управлению дирижёра. Сложная, поистине калейдоскопическая программа «Карнавала животных», рисующая с остроумным звукоподражанием колоритные образы обитателеӣ зоосада, охватывающая художественные традиции различных веков от Жана Филиппа Рамо и Джоаккино Россини до Жака Оффенбаха и Эрика Сати, требует от исполнителей развитого музыкального мышления и интеллекта, интерпретационного мастерства в плане трактовки звуковых образов сюиты. Для успешной убедительной исполнительской интерпретации «Карнавала животных» важно тщательно продумать общую драматургию исполнения цикла, естественно приводя музыкальное развитие к No 14 финалу, эффектно завершающему галерею персонажеӣ животных, содержащему частичные реминисценции своим жизнеутверждающим, оптимистическим тонусом, оставляющему у слушателей чувство эстетического восхищения и изумительной музыкой и исполнительским мастерством музыкантов.

Изложенные соображения далеко не исчерпывает всех проблем пианистического мастерства в ансамблевом исполнительстве. Являясь методическим обобщением личного педагогического и концертно-исполнительского опыта, они будут полезны молодым пианистам, педагогам и студентам в их ансамблевой исполнительской практике.

Список использованной литературы

1. Алексеев, А. История фортепианного искусства. Части 1 и 2. / А. Алексеев. -Москва: «Музыка», 1988. – 415 с.

2. Корто, А. Сен-Санс и фортепиано / Корто А. // О фортепианном искусстве. -Москва: «Музыка», 1965. – С. 335–337.

3. Кремлёв, Ю. Камиль Сен – Санс. / Ю. Кремлев. -Москва: «Советский композитор». 1970. – 328 с.

4. Тьерсо, Ж. Полвека французской музыки / Французская музыка второй половины XIX века / Ж. Тьерсо. -Москва: «Искусство», 1938. – С. 35–150.

5. 5. Фейнберг, С. Мастерство пианиста. / С. Фейнберг. -Москва: «Музыка», 1978. – 207 с.



Муштарий Бойсинова
Базовый докторант (PhD) Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

«ФРАКТАЛ» ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА В.ХАНДАМЯНА

Вопросы мироздания еще с давних времен интересовали многих ученых и философов. Пространственно-временные, философско-психологические представления о бесконечности, составляющие концепцию безграничной Вселенной, сформированы в трудах в области естествознания и искусствознания.

С наступлением научно-технического прогресса, развитием алгоритмической математики в науке формируется новое альтернативное видение в познании Мира через теорию фрактала [13].

Фрактал – (с латинского языка – дробленный,сломанный, раздробленный) – это различного рода объекты, похожие друг на друга, геометрические фигуры, сложные узоры, создающиеся в процессе бесконечного изменяющего повтора, термин, введенный в 1957 году франко-американким ученым математиком Бенуа Мандельбротом, для …«обозначения структур, состоящих из похожих частей» [14].

Теория фрактала, заложенная Б. Мандельбротом, зародившаяся в современной математике и геометрии, с появлением компьютерных технологий, открывает новое художественное направление – фрактальное искусство. Самоподобные, динамичные, бесконечно повторяемые образы, созданные не только на основе математических алгоритмов, но и творческого потенциала нашли свое воплощение в живописи, архитектуре, музыке [4].

Осознавая возможности теории фрактального искусства, современное музыкознание открывает новые аспекты исследования пространственно-временной организации музыкального произведения.

Так, в своей работе о фрактальной музыке, музыковед Ю. Дмитрюкова, отмечает, что: «В музыке существует немало явлений, обладающих свойствами фрактальности («самоподобия»)». К которым ученый относит: золотое сечение, деление длительностей, тактовая организация в метрическом периоде 2-такты, 4-такты, 8-такт, мензуральные каноны, некоторые виды мотивных и серийных преобразований [3, 3].

Музыковед Т. А. Исакова пишет, что использование фрактальной геометрии в музыкальном искусстве, привносит в звучание: «…особое ощущения пространства и времени, бесконечно длящегося» [5, 152].

В статье «О фрактальной геометрии в Сонате №10 А. Н. Скрябина», исследователь Плотникова О. М. выявляет познание композитором Божественного генезиса природы через фрактальное моделирование [12, 17].

В статье «Фракталы в музыке Клода Дебюсси» музыковед С. С. Гончаренко отмечает, что основные аспекты теории фрактальной геометрии Б. Мандельброта – «бесконечное дробление объектов и многоуровневое проявление *симметрии подобия*; *точность и приблизительность пропорций фракталов,* также, как *регулярность и нерегулярность в их распределении»,* отражаются в живописи французских художников (Ж. Сера), поэзии (П. Верлен, П Луис, А. Широ), в творчестве композиторов – Ф. Куперена и Ж.Ф. Рамо – (структура их произведений предвосхищает теорию множественности), К. Дебюсси [2, 85].

Клод Дебюсси является одним из первых композиторов, разрабатывающих идеи фрактальности в своих произведениях. Принцип фрактальной геометрии, проявляемый через чередование похожих образов, бесконечное повторение, особое ощущение времени и пространстве, длительное прибывание в одном состоянии, играет большую роль в раскрытии драматургии и достигается различными видами композиционного письма – полифонии, микрополифонии, сонористики, а также различными средствами становления формообразования – фактурного-ритмического, остинатно-вариатного и полиостинатного [2, 81].

Концепция множественной фрактальности наблюдается и в творчестве композиторов Узбекистана, среди которых необходимо отметить произведение «Фрактал» для симфонического произведения молодого композитора Узбекистана – Виктора Хандамяна.

Впервые сочинение «Фрактал» прозвучало на I Международном фестивале молодых композиторов в 2019 году в Ташкенте и было исполнено

Молодежным симфоническим оркестром под управлением Заслуженного артиста Республики Узбекистан, Лауреата Международных конкурсов К. Уринбаева.

«Вдохновившись теорией Б. Мандельборта, композитор отражает идею многоуровневой множественности фрактальности, с одной стороны, средствами пространственно-временной организации тематического материала, через сопоставление статичных и динамичных образов. С другой, – принципами композиционно-драматургического развития формообразования.

Роль статичного объекта выполняет фактурно-ритмическая линия оркестровой партитуры. В этом плане, интересны комментарии композитора в нотном тексте: «Исполнитель покачивает из стороны в сторону (подобно зикру, вперед и назад), т.е. ритмично и без каких-либо изменений». Звуковысотное развитие мелодических линий – выполняет функцию динамического.

Произведение «Фрактал» написано в форме вариаций и состоит из вступления, темы вариаций, интермедий и самих вариаций. Безусловно, выбранная форма вариаций не случайна. Данная форма, основанная на варьировании основной темы, множественном повторении ее «подобий», отражает принципы фрактальности.

Интересно построены и первые 6 цифр произведения, вбирающие в себя 3 раздела – вступление – 1-3ц., проведение основной темы вариаций – 4ц., две интермедии – 5-6ц., звучащие только в партии фортепиано.

Тема вступления – четырехтактовая ритмо-остинатная тема, основанная на монотонном звучании звук «ре» второй октавы четвертными длительностями, представляет собой первоначальную структуру, инвариант фрактала, из которого будут выстраиваться последующие алгоритмы «фрактальной геометрии».

В следующих четырех тактах (5-8 тт.), композитор обозначает его как **элемент II**, наблюдается «подобие» первоначального инварианта. Дублирование звука «ре» в октаву, дробление четвертной длительности путем триольной группы, в которой основная четвертная остается на той же высоте, а восьмая длительность, звучащая на октаву вниз, семантически воспринимается как пространственное мерцающее «эхо».

В 9-13 тт. свое развитие получает **III элемент**. Фактурно-ритмический узор триольной группы наполняется восьмыми длительностями, заполняя октавное звучание квинтой – звуком «ля», тем самым привнося в звучание объемность остинатно звучащей ритмо-мелодической темы.

С 7 ц -16 ц. проходят 10 вариаций. В основе их построения лежит развитие основной остинатной ритмо-мелодической темы средствами метро-ритмического (дробление начальной ритмической группы), фактурного (возрастание звукового состава и увеличение тембровых пластов, что в свою очередь создают полиостинатные пласты), звуковысотного изменения. Остинатно-вариантный принцип, который является основополагающим в становлении данного произведения, отражает множественный повтор «самоподобных», похожих и в то же время различных образов, что в свою очередь отражает признаки теории фрактальной геометрии.

Произведение Фрактал В. Хандамяна, несомненно, представляет собой особый интерес. Идея множественной повторности тождественных структур, лежащая в основе сочинения, в какой-то мере продолжает воплощения фрактальности в музыки, разработанной К. Дебюсси.

Список использованной литературы

1. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. -М.: 2011. – С. 440.
2. Гончаренко С.С. Фракталы в музыке Клода Дебюсси // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 17/1. – С. 79–88.
3. Дмитрюкова Ю. Фракталы в современной композиции (конспект доклада) // Московский музыкальный вестник, академическая музыка online. [Электронный ресурс]. URL: http://www.mmv.rU/p/link/fractal_report.html.
4. Духно А.Б. Фрактал как язык искусства. Взаимовлияние научного и художественного опыта// Эстетика изобразительных искусств XX-XXI веков. Художественная культура № 3, -М.: 2018. – С.38–61.
5. Исакова Т. А. Музыкальное пространство-время во фрактальном измерении // Электроника. Музыка. Свет: Материалы международной научной конференции. -Казань: 1996. – С.150–156.
6. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. -М.: Музыка, 1995. – 274 с.
7. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. -М.:1976. 358 с.
8. Мухтарова Ф. Полифония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркмении. -Т.: 1993. – С. 91.
9. Muxtorova F. Polifoniya (Darslik). -T.: 2017. – 174–177-b.
10. Плотникова О. М. Фрактальная геометрия Сонаты №10 А. Н. Скрябина. Проблемы музыкальной науки / № 1, 2019, М. – С. 15-21.

11. Теория современной композиции (под редакцией В. Ценовой). -М.: 2007. – С. 617.

12. Хайтун С. Д. Космологическая картина мира, вытекающая из гипотезы о фрактальной Вселенной / Philosophy and Cosmology 2014 (Том 12). -Киев: МФКО, 2014. - С.119–150.

13. Холопова В. Формы музыкальных произведений. -СПб: 2001. - 496 с.

14. https://ru.wikipedia. Фрактал.



Татьяна Карташова
Доктор искусствоведения, профессор кафедры
«Теория музыки и композиция» Саратовской государственной
консерватории им. Л.В. Собинова
Саратов, Россия

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮЖНОЙ И ЮГО-ВОСТОЧНОЙ АЗИИ В КОНТЕКСТЕ МЕТАМОДЕРНА

Южная и Юго-Восточная Азия представляют собой необычайно обширные по своим масштабам регионы, включающие в себя многочисленные цивилизации, которые отличаются как по этническому составу, менталитету, так и многоцветьем музыкальных традиций. При этом культуры некоторых стран могут являться эмблематичными и рассматриваться в качестве показательных и аккумулирующих специфические черты южноазиатского и юго-восточного регионов. Основополагающие признаки музыкального искусства Юго-Восточной Азии будут рассмотрены на примере Индонезии, в отношении Южной Азии своеобразной обобщающей координатой станет Индия. Обратимся к важнейшим составляющим, которые репрезентируют уникальный звукообраз данных цивилизаций, с выявлением черт общности и различия.

Необходимо подчеркнуть, что Индия и Индонезия являются домом для многочисленных народностей, обладающих уникальными этнотрадициями. В индийской цивилизации издавна сложилась специфическая звукомузыкальная «идеология», отражённая во всех сферах искусства и проявленная прежде всего в структурном феномене музыкальной культуры: это целостный системно скоординированный организм, где каждое явление признано самостоятельным и вплетено в общую музыкальную канву её многоцветного звукового кружева. На сегодняшний день она представляет собой пёстрый «букет» разнообразных региональных стилей, жанров, форм на всех уровнях культурной системы: от высоких (храмовых, придворных, в наше

время – концертных) традиций до музыки локальной каждых из десятков тысяч деревень или сотен городов субконтинента.

В настоящее время на территории Юго-Восточной Азии располагаются такие страны, как Малайзия, Вьетнам, Таиланд, Лаос, Мьянма, Камбоджа, Индонезия, Бруней, Сингапур, Филиппины. Так, в пределах одного государства могут культивироваться значительно отличающиеся друг от друга музыкальные стили, в рамках которых присутствуют уникальный инструментарий, особый репертуар и тип экспрессии, что отражает удивительное культурное богатство данной части земного шара. В то же время различные культурные группы, обладающие сходными традициями, населяют обширные территории, не укладывающиеся в границы современных государств. В результате становится невозможным утверждать, что какой-либо один музыкальный стиль репрезентирует искусство той или иной страны. Одним из принципиально важных качеств, присущих данным культурно-цивилизационным системам и объединяющих их, является разнообразие типов культуры, в условиях которой проходило их становление и развитие. Музыкальная культура Индии и Индонезии – это многоцветные «гобелены», сотканные из множества пёстрых региональных традиций, – представляют собой целостно-системные явления, функционирующие как единый гигантский макроорганизм.

Объединяет оба региона феномен сакрализации звука: в их понимании он самодостаточен, семантически наполнен, заключает в себе многомерную смысловую информацию. Звук осознаётся не как элемент построения музыкальной композиции, но и выступает в качестве материи, которая служит истоком материального мира и способна гармонизовать все элементы Универсума.

В индийской цивилизации на самых ранних этапах становления общецивилизационных параметров были разработаны космогонические представления о звуке как о метафизической и символической первооснове Вселенной. Само понятие «звука» заключает в себе многомерную смысловую информацию и воспринимается как явление, лежащее в основе Мироздания и формирующее модель мира. Материальный мир, исходя из санскритских трактатов, воспринимался «как звучащее целое и имел звуковую природу и своим происхождением был связан со звуком» [5, *75*].

На территории Малайского архипелага представления о звуке основываются на космогоническом и сакральном уровне его осмысления: звук осознаётся с позиции способа коммуникации с Вселенной и инструмента, влияющего на окружающее пространство. Согласно индонезийским космогоническим мифам, именно благодаря звучанию божественного

гамелана изначальный Хаос был организован в стройную систему Мироздания, сам же звук наделялся пространствоорганизующей функцией. Также инструментальное музицирование с древних времён воспринималось и как орудие притяжения мощной положительной энергии (*секти*), приводящей к гармонии все элементы Универсума. Согласно космогоническим представлениям индонезийцев, изначальный хаос был организован в стройную систему Мироздания благодаря звучанию божественного гамелана – ансамбля индонезийских музыкальных инструментов. Неслучайно каждый гамелан получает уникальное имя, отражающее характер его звучания или принцип воздействия на окружающее пространство, например: «Величественный звук», «Дождь любви», «Медовый поток», «Соблазняющий улыбнуться» и т.д.

Ансамблевый тип музицирования – это универсальная структурная модель южноазиатской и юго-восточной культуры, всеохватный характер которой прослеживается на всех уровнях формирования региональных музыкальных систем во всех их проявлениях, жанрах и формах. В Южной Азии внутри различных типов ансамблевого музицирования существуют многовекторные внутриансамблевые связи, коррелирующие звуковое пространство, где степень их сложности всецело зависит от заданной звуковой модели и её реализации в каждом конкретном случае. Существует несколько разновидностей коллективного музицирования: ансамбли, сопровождающие танец или танцевально-театральные драматические представления, а также аккомпанирующие солистам (певцам и инструментам). Аккомпанирующий ансамбль как единый «организм» включает в себя несколько различных звуковысотных уровней, связанных с определённой функцией того или иного инструмента в процессе развёртывания музыкального материала. Во-первых, это инструмент, берущий на себя фоновую роль, – бурдона: *тампура* или *сварамандал*[30]. Во-вторых, ритмическая функция – канва, ювелирно сплетаемая перкуссионным *табла*[31], на которую наносит свои мелодические узоры певец-солист или инструменталист, исполняющий рагу (иногда он может подыгрывать себе на *тампуре* или *сварамандале*). В-третьих, это мелодический инструмент, с синхронным запаздыванием повторяющий

[30] Тампура – бурдонирующий четырёхструнный инструмент, у которого струны настраиваются на Pa-Sa-Sa-Sa (соль^{м} до^{1} до^{1} до^{м}) или Ma-Sa-Sa-Sa (фа^{м} до^{1} до^{1} до^{м}). Производит эффект «гудения», «жужжания». В ансамбле их может быть две и более. Сварамандал – струнный щипковый инструмент с 40 струнами.

[31] Табла – парный мембранофон: даян – для правой руки (собственно табла), баян – для левой. Звук определённой высоты может достигаться с помощью перемещений небольших вертикальных цилиндров или постукиванием молоточками по кожаному ободу.

партию солиста: гармоника (иногда в паре с ней в инструментальном музицировании могут выступать *саранги*, *шехнай*, *бансури*)[32].

При сопровождении индийских классических танцев и танцевально-театральных представлений аккомпанирующий ансамбль включает четыре обязательные звуколинии: вокальная – певец (певица), повествующие основной «сюжет»; инструменты, также исполняющие мелодическую линию и вторящие вокалисту (гармоника, *ситар*, *бансури*, скрипка)[33]; метроритмическая канва (различного рода барабаны) и металлофоны, акцентирующие основной ритм для танцовщиков (*манджира*, иногда гонг, *шанкха*)[34]; звукофоновая линия (*тампура*, сварамандал).

Музыкальное искусство Индонезии репрезентируют гамеланы – ансамбли, состоящие из всевозможных идиофонов, хордофонов, аэрофонов и мембранофонов и получившие распространение в различных регионах Юго-Восточной Азии[35]. Несмотря на то, что региональные стили гамеланного музицирования заключают в себе ряд специфичных черт, а на некоторых островах продолжают сохраняться музыкальные традиции отдельных этнических групп, гамелан воспринимается в качестве эмблемы музыкального искусства Индонезии. Индонезийская традиция ансамблевого музицирования заслуживает особого внимания, так как она великолепно отражает многие черты, свойственные культурам не только Малайского архипелага, но и всей Юго-Восточной Азии. Гамеланы получили распространение на территории многочисленных индонезийских островов, однако в различных регионах страны сформировалось несколько стилей музицирования, обладающих собственным уникальным обликом. Отличия данных традиций состоят в видовом разнообразии используемых инструментов, принципах орнаментации мелодических линий, музыкальной терминологии, а также в самом характере звучания композиций. Музыкальные традиции различных островов Малайского архипелага удивительно разнообразны, в то же время их объединяет преобладание групповых форм звукотворчества и понимание ансамблевых форм музицирования как наиболее совершенных. Также гамеланы могут аккомпанировать танцевальным и театральным представлениям.

---

[32] Саранги – струнный смычковый инструмент с тремя-четырьмя струнами. Шехнай – разновидность индийского гобоя. Бансури – поперечная флейта, неизменный атрибут божественного Кришны.

[33] Ситар – струнный инструмент с длинным грифом, имеет пять металлических, две чикари (бурдонирующие) и семнадцать дополнительных (резонирующих) струн.

[34] Манджира – идиофон: пара маленьких тарелочек около 6 см в диаметре. Шанкха – белая поющая морская раковина.

[35] В Камбодже называется ансамбль *пинпеат*, в Мьянме – *сайн*, в Лаосе – *сепной*.

Для данных регионов свойственно цикличное восприятие времени, что в свою очередь обусловливает особые структурные параметры исполняемых музыкальных композиций: так, например, в ансамблях Юго-Восточной Азии они основываются на многократном повторении изначально заданной ладомелодической формулы – балунгана[2]. Исполняется она определённой группой инструментов (в яванской традиции – это *сарон*, *демунг* и *слентхем*)[36]. Остальные же инструменты исполняют варьированный вариант основной мелодии (в гамеланном музицировании – флейты, лютни, цитры, ксилофоны и т.д.) или маркируют определённые тоны мелодии (в культурах Юго-Восточной Азии для данной цели используются подвесные и горизонтально расположенные гонги, гонги-котелки); часть инструментов организовывает метроритм (барабаны).

На примере индонезийского искусства строение пьес можно охарактеризовать следующим образом: на протяжении музыкальной композиции основная мелодическая линия не претерпевает изменений, музыкальный материал не подвергается развитию, но многократно воспроизводится в изначальном виде; повторяться она может любое количество раз (на усмотрение исполнителей). Удар большого гонга, отмечающего один из тонов балунгана, при этом становится как отправной, так и финальной точкой.

Индонезийцы полагают, что способ организации музыкального материала, основанный на многократном повторении мелодической формулы, отражает концентричное движение космических энергий. Начало есть конец, и конец есть начало. В то же время некоторые западные учёные трактуют периодичность музыкальных структур и цикличность музыкального времени, как «метафору жизни, смерти и перерождения» [6, *25*]. Согласно иной интерпретации, «удар в гонг агенг, который одновременно маркирует конец одного и начало другого цикла композиции, своим звуком символизирует точку Вселенной, из которой всё происходит и к которой всё возвращается в конечном счёте» [4, *40*].

Подобный композиционный алгоритм прослеживается в различных регионах не только Индонезии, но и Юго-Восточной Азии. В этом также просматривается глубокая взаимосвязь с индийской музыкальной культурой, характернейшей особенностью которой является циклический принцип развития музыкального времени. Категория времени в Индии обозначается термином «тала». Согласно индийской теории музыки, *тала* означает метроритмическую систему в индийской музыке, которая регламентирует

[36] Сарон, демунг – это металлические клавиши, располагающиеся на деревянных подставках; слентхем – металлические пластины, подвешенные над полыми резонирующими бамбуковыми трубками.

темпоральные процессы в музыке всего южноазиатского субконтинента. В широком смысле *тала* является системой временно́й организации музыкального материала, которая регламентирует темпоральные процессы в музыке всего южноазиатского субконтинента. В Индии каждый термин имеет множественное значение: с одной стороны, *тала* – это «метроритмическая система в индийской музыке; с другой – циклическая организация единиц музыкального времени. С санскритского языка *тала* переводится как "хлопок в ладоши"» [2, *542*]. Следует подчеркнуть, что *тала* – сложноорганизованная модель метроритма, заключающая в себе самозначащую информацию, приравненную по сути к той, что несёт в себе *рага*[37].

Концепция *тала* тесно связана с религиозными воззрениями индийцев: *тала* показывает периодичность смен циклов как вечное повторение жизненных процессов. Единство *тала* на протяжении всей композиции и его круговое симметричное членение – явление философского порядка. Ведь для индийца жизнь – это бесконечное развитие определённых циклов, где начало было концом, конец – началом (в понятии индийцев мир представляется в виде вращающегося колеса)» [2, 543].

Для данных культурных систем присуще в процессе исполнения музыкальных композиций достижение особого медитативного состояния и погружение в него. Высшее проявление медитативности индийской музыки – *рага* – «сложное, эфемерно тонкое и многоуровневое понятие. Эмоциональный посыл, который несёт в себе рага, "окрашивает" и воздействует на наше сознание, заставляет чувствовать, ощущать; это направленный процесс на достижение определённого психоэмоционального состояния (раса), изначально заложенного в любой композиции. Так человек, слушающий рагу, и приобщается к высшим сферам духа, обретает свободу и наслаждение» [2, 538].

Медитативность «заложена» в самой индийской культуре и проявляется многогранно на разных её уровнях. По мнению носителей культуры, существует «время своеобразных психоэмоциональных "сумерек", период пребывания человеческого организма на грани бессознательного. Неслучайно именно это время отводится в индийской духовной практике для различного

[37] Рага – «санскритское слово "рага" ("рааг") – мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем "рандж" – от глагола "окрашивать", "придавать оттенок". Рага – многоуровневое понятие: 1) в теории индийской классической музыки – это система приёмов развития звуковой материи, в результате воздействия которых на человека достигается вхождение в определённое психоэмоциональное состояние (раса); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции» [2, 538].

рода молитв и медитаций» [1, 66]. Можно сказать, что медитация является неотъемлемой частью всей индийской классической музыки.

В культурах Юго-Восточной Азии наблюдается стремление при помощи музыки работать с состояниями сознания исполнителей и слушателей; в итоге, одним из важных источников выразительности художественной культуры региона стали медитация и транс. Издревле для достижения данной цели служило инструментальное исполнительство. Достижение медитативного состояния осуществлялось за счёт особых тембровых и структурных характеристик музыки. К примеру, влияние, которое оказывает на психику человека постоянное повторение определённой звуковой последовательности, до сих пор остаётся в центре внимания как музыкантов, так и психологов. Именно на многократном воспроизведении изначально заданной ладомелодической формулы и основывается музыкальное искусство Южной и Юго-Восточной Азии. Как отмечают психологи, «запахи благовоний, активирующие сопряжённые с “эмоциональным мозгом” <...> зоны подкорки; сопровождающая медитацию музыка, выводящая нас за пределы значения слов и погружающая в состояние интуитивного восприятия; ритмические удары барабана и гонга, поддерживающие (активируя ретикулярную формацию резкими звуковыми стимулами) высокий уровень внимания, – всё это способствует выходу сознания из обыденной реальности в его изменённые формы» [3, 79].

Единой для регионов Южной и Юго-Восточной Азии является система музыкального обучения, которая испокон веков существенно отличалась от европейской. Достаточно упомянуть, что в Индии, равно как и в Индонезии, этот процесс представляет собой устную традицию, которая была заложена в древние времена и осталась незыблемой до настоящего времени. Передача знаний из уст в уста в индуистской традиции называется *гуру-шишья* (учитель-ученик) и концентрируется в понятии «*парампара*» (санскритский условный эквивалент термина «традиция», «преемственность»). В настоящее время в музыкальных институтах страны, несмотря на произошедшую всеобщую стандартизацию музыкального образования, так же придерживаются традиции.

Как и в Южной Азии, в Индонезии обучение музыкальному искусству являет собой пример устной традиции. На протяжении столетий знания, передаваясь от поколения к поколению из уст в уста, как и традиционные мелодии, не фиксировались в письменном виде. Современная система музыкального образования в Индии и Индонезии совмещает в себе педагогические достижения и Запада, и Востока; её структурирование началось в середине XX века, когда в различных городах этих регионов были

открыты многочисленные музыкальные школы и институты. В рамках западных образовательных институтов бережно сохраняются исконные методики обучения; сложившаяся система музыкального образования демонстрирует эффективность привнесения инокультурного опыта в рамках сохранения автохтонных традиций.

Таким образом, в рамках данной статьи были выявлены параллели и пересечения в характеристике музыкальной культуры двух обширных регионов Южной и Юго-Восточной Азии на примере Индии и Индонезии. При сравнительном анализе невозможно не обратить внимания на многочисленные родственные тенденции и явления, присутствующие в обеих культурах. К числу ключевых характеристик индийской и индонезийской цивилизаций следует отнести теснейшую связь их музыкального искусства с религиозно-философскими верованиями, восприятие процесса исполнительства как инструмента взаимодействия с Универсумом, плюрализм музыкальных традиций, примат групповых форм звукотворчества, структурный уровень организации музыкальной ткани, трактовка категории времени, а также ансамблевость как основополагающий принцип в определении системной целостности музыкальной культуры данных регионов. Все перечисленные параметры свидетельствуют о наличии межцивилизационных контактов внутри азиатских регионов, оказавших существенное влияние на формирование их самобытного культурного облика.

Список использованной литературы

1. Дева Б. Чайтанья. Индийская музыка // Пер. с англ. Е. Гороховик, вступ. статья, коммент. Дж. К. Михайлова. -М.: Музыка, 1980. – 207 с.
2. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. -М.: ИД «Композитор», 2010. – 576 с.
3. Петренко В. Ф., Кучеренко В.В. Психологические аспекты медитации // Вестник Московского университета. – Серия 14. Психология. – № 1. – 2008. – С. 68–96.
4. Bakan M. Music of Death and New Creation: Experiences in the World of Balinese Gamelan Beleganjur. – Chicago: University of Chicago Press, 1999. – 384 p.
5. Sanyal R. Philosophy of Music. – Bombay/New Delhi: Somaiya publications PVT LTD, 1987. – 251 p.
6. Tenzer M. Balinese Gamelan Music. – 3rd ed. – Singapore: TUTTLE Publishing, 2011. – 191 p.



Эльнора Мамаджанова
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ИЗУЧЕНИЕ УЗБЕКСКОЙ МУЗЫКИ ЗАРУБЕЖНЫМИ ИССЛЕДОВАТЕЛЯМИ

Узбекская музыка является частью богатейшей восточной музыки, глубокими корнями, уходящей в древние времена, имеющей общность с музыкальным искусством народов Великого шелкового пути, азиатского континента и тюркоязычных народов. Интерес к ней никогда не иссякал, особенно это проявилось в конце XIX века, когда после образования Туркестанского генерал-губернаторства на территории Узбекистана вели плодотворную деятельность ряд музыкантов из Чехии, России. Они активно занимались изучением основных пластов и жанров узбекской музыкальной культуры, истоками и связями с музыкой сопредельных восточных народов. Лейсек, Эйхгорн, Михалек, по сути явились первыми иностранцами, которые внесли большой вклад в изучение и пропаганду узбекской музыки за рубежом. Благодаря им в 1882 году было сформировано Ташкентское музыкальное общество, немного позже в 1896 году – кружок любителей хорового пения «Лира». Деятельность А. Эйхгорна способствовала зарождению фольклористики в Узбекистане, появлению первых многоголосных произведений на основе местного фольклора.

Активное изучение узбекской традиционной музыки связано с русскими музыкантами-этнографами В. Беляевым, В. Успенским, Н. Мироновым, Е. Романовской и др. Их научные труды являются первыми работами на русском языке об узбекской музыке. Ценность их исследований была связана с участием в экспедициях, где они записывали образцы музыкального фольклора, части макомов. Результатом их нелегкого, но благодатного труда явились бесценные научные статьи, книги и, самое главное, во время нелегких

экспедиций впервые была осуществлена нотная запись народных песен, макомных частей, разделов. Многие русские музыканты, приехав на короткий срок, навсегда связали свою жизнь с регионом, покорившись не только теплым климатом, особым менталитетом гостеприимного узбекского народа, но, прежде всего оставшись поклонниками особой музыкальной культуры.

Узбекской традиционной музыкой интересовались и в середине XX века, в результате различных декад искусства и культуры республик огромной стран этот интерес расширялся. 70-80-е годы прошлого столетия дал нам понятия взаимодействие и взаимообогащение культур, национальное и интернациональное. Ученые и музыковеды различных республик создали огромное количество монографий, статей, научных исследований и диссертаций по этим направлениям. Бесценные работы Н. Шахназаровой, Т. Вызго, Ф.Карорматли, Т. Гафурбекова, Н. Янов- Яновской, В. Плунгян, И.Еолян, В. Виноградова Р.Абдуллаева, О.Матякубова и многих других расширили границы неизведанных ранее тайн музыки неевропейских народов.

В XX веке начался не менее важный процесс в сохранении музыкального наследия Узбекистана. Это *фиксация нотного и звукового материала* в виде европейской нотации и магнитной записи. С этого времени началась новая эра в развитии и бытовании, как узбекского фольклора, так и жанров изустно-профессионального искусства. Естественным процессом было возрастание интереса о стороны исследователей к музыке данного региона, в частности к узбекскому музыкальному наследию.

Это они раскрывали постепенно особенности узбекского фольклора и жанров традиционной изустно профессиональной музыки, а также первые опыты использования наследия в многоголосном композиторском творчестве. После распада огромной страны снизился интерес к исследованиям по музыкальному искусству республик, но усилился со стороны исследователей дальнего зарубежья. Стимулом безусловно послужило проведение различных международных музыкальных фестивалей, выступление живых носителей музыкального наследия за рубежом. Муножот Юлчиева, Махмуджон Тожибаев, Илес Арапов, Малика Рузиева, Надира Пирматова покорили слушателей многих стран мира и вдохновили исследователей к тщательному глубокому анализу. Более того, плодотворная деятельность вышеназванных представителей узбекской культуры способствует колоссальной пропаганде ее за рубежом. В эпоху глобализма это очень важно.

Среди зарубежных исследователей можно назвать Ангелику Янг (Германия), Теодора Левина (США), Бохи Джим (США –Корея), Рэйчел Хэррис (Великобритания), Дэвида Хеберта (США-Норвегия), Нассер Сахим Аль Джасим (Катар), Сильван Рой (Франция), которые в своих научных

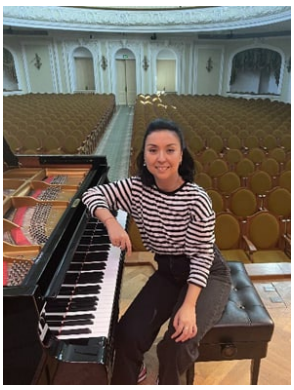
статьях и книгах, выступлениях на международных конференциях затрагивали проблемы традиционной музыки и жанров узбекской музыки, проводили сравнительный анализ между культурами региона. Так, среди исследований Дэвида Хеберта «Music glocalization. Heritage and innovation in a digital age» большое место уделяется роли композиторов Узбекистана- Дмитрия и Феликса Янов-Яновских, ансамбля «Омнибус» в мировой культуре современности. Автор также затрагивает вопросы уникальности узбекской музыки в мировом пространстве. В главе книги «Ethnomusicology and cultural diplomacy» Хеберт подчеркивает роль международных музыкальных фестивалей. Шарк тароналари и макомного фестиваля в Узбекистане.

Известная этнограф, композитор Бохи Джим провела немало времени в Узбекистане, изучала основы искусства макома у Файзуллы Карокатли, проводила параллели с корейским искусством Ариран. Каждый ее приезд в страну и выступление на конференции связаны с новыми и неожиданными открытиями в области этномузыковедения. Так, ее выступления на международных конференциях и публикациях затрагивали интересные темы общности корейской и узбекской культур, традиций и профессиональных жанров наследия обоих народов.

Музыкант и исследователь из Франции Сильван Рой также неоднократно посещал Узбекистан, участвовал на конференции «Шарк тароналари» в 2019 году и проводил интересные исследования по ряду узбекских музыкальных инструментов, в частности афганскому рубабу.

Однако, есть ряд проблем, которые по известным причинам будут всегда, и понадобится достаточно времени, чтобы и они исчезли. Прежде всего, это использование иностранных названий, нужен ли перевод в тексте, введение ссылок, наконец, терминология. Необходимо создание специальных словарей с терминами, принадлежащими к Восточному ареалу, систематизации некоторой известной терминологии для исследователей европейских стран и других регионов планеты. Хочется надеяться, что цифровая эра даст возможность начать работу в этой области историкам, антропологам, филологам, лингвистам и этномузыковедам, причем не только со стороны ученых одного региона, эта работа должна вестись параллельно.

В целом же, возвращаясь к теме сообщения, могу с уверенностью констатировать, что интерес к музыкальной культуре, традиционной музыке узбеков продолжается. Открытые диалоги и использование новейших средств коммуникаций, он-лайн общение дает новые возможности для продолжения исследований.



Элнура Мирзакамалова
Преподаватель кафедры «Специальное фортепиано»
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ РУСТАМА АБДУЛЛАЕВА
(вопросы индивидуального стиля и трактовки произведений)

Современный музыкальный мир полон разнообразных стилей и направлений, ориентированных на широкий круг слушателей. Композиторы разных континентов, опирающие на вековые традиции, чётко понимая и осознавая важность сохранения и развития национальной культуры, сочиняют яркие произведения, характеризующие их национальную самобытность. Ведущее положение в нынешней цифровой эре во всем мире занимают авторитетные представители, лидеры национальных композиторских школ. Творческие достижения маститых музыкальных художников и талантливого молодого поколения широко пропагандируются в международных форумах, концертах, авторских вечеров, фестивалей и конкурсах. Одним из таких ярких представителей узбекской музыки нашего времени является композитор Рустам Абдуллаев - заслуженный деятель искусств Узбекистана, лауреат Государственной премии, обладатель международных сертификатов, председатель Союза композиторов и бастакоров Узбекистана, профессор Государственной консерватории Узбекистана.

Художнику с мировым именем было суждено родиться под счастливым созвездием 12 февраля. Детство будущего композитора прошло в художественной ауре древнейшего города Хива, уникальных заповедников культуры Средней Азии. Народная музыка, которую Абдуллаев слушал в домашнем быту, в махалле, в меджлисах старейшин махалли, заложились в его памяти и сознании на всю жизнь.

Проявив незаурядные способности в период обучения в детской музыкальной школе по классу кашгарский рубаб Рустам уже с юных лет начал работать артистом оркестра Хивинского драматического музыкального

театра. Под руководством одного из первых своих наставников, заслуженного артиста Узбекистана, композитора Абдушарипа Атаджанова, он стал изучать основы композиции. Любовь к искусству, желание обучаться многим тонкостям художественного творчества сочинения музыки привело его в четырнадцать лет в город мечты – столицу Узбекистана Ташкент. Поступив в музыкальное училище имени Хамзы на народное отделение, Рустам вскоре продолжил учебу на теоретическом и композиторском отделах под руководством А. Малахова и Р. Вильданова, осознавая, что сочинение музыки является его главной целью жизни.

Год за годом Абдуллаев творчески совершенствовал свои познания в области музыкального искусства, продолжил учебу в Ташкентской консерватории, ныне Государственной консерватории Узбекистана, в классах Б. Зейдмана и Р. Вильданова, затем совершенствовал мастерство в ассистентуре-стажировке в классе Б. Гиенко. На выпускном государственном экзамене он представил комиссии свой Первый фортепианный концерт, который блистательно исполнил как солист в сопровождении симфонического оркестра. Окрылённый потрясающим успехом, вдохновленный новыми идеями Рустам Абдуллаев уверенными шагами вступил в новый этап своего художественного развития.

Годы повседневного композиторского труда пролетали необратимо быстро и незаметно... Но все они были для талантливого композитора плодотворными, счастливыми и удачными. За плечами оказался большой жизненный опыт, творческий успех, овации поклонников, мировое признание, многолетнее руководство одним из очагов музыкальной культуры – Союзом композиторов и бастакоров Узбекистана.

На сегодняшний день композитор предстаёт как автор трех опер, двух балетов, пяти фортепианных концертов, трёх концертов для струнных инструментов с оркестром, Полифонической симфонии, многочисленных симфонических и вокально-хоровых полотен, камерно-инструментальных произведений, более двухсот вокальных композиций и циклов, музыки для детей и юношества.

Со своими яркими по колориту, масштабными по форме содержательными произведениями композитор много гастролировал по свету, более 20 мировых премьер за рубежом, в том числе в Республике Корея, Японии, Египте, Таиланде, Вьетнаме, Турции, Германии, Швеции, в странах СНГ. Каждая из гастролей вдохновляла композитора к созданию новых произведений, обогащенных взаимодействием с национальными культурами народов мира.

После огромного успеха своего Первого концерта для фортепиано на фестивале в Ленинграде (1974 г.), композитор написал Концерт на тайские напевы для фортепиано с оркестром. В этом изумительном по тембровым выразительным средствам произведении, непревзойденно исполненным его автором, поражают и восхищают имитации тайских традиционных музыкальных инструментов, обогащённый приемами современного фортепианного письма.

Весьма успешными были поездки Рустама Абдуллаева во Вьетнам и Татарстан, где прозвучали его симфонические фантазии «Лазги» и «Раталла». Эти произведения композитора, основанные на народных мелодиях хорезмского региона, завораживают слушателя своим ярким всплеском эмоций, энергичностью, задорностью и танцевальным ритмом.

Многогранные по характеру и содержанию симфонические полотна отражают разные стороны национальной культуры. Состязания сольных партий, обогащённых оркестровыми, звуковыми эффектами народных шумовых и ударных инструментов в изображении своеобразия характеров придают музыке большую яркость и выпуклость. Композитор очень хорошо понимает язык оркестра, роль каждой группы и тембра каждого инструмента. Умело пользуясь полифоническими, гомофонно-гармоническими, сонорными приёмами, он выразительно и образно передаёт дух родного края, характер жизнерадостного народа.

Вот уже более двадцати лет Рустам Абдуллаев руководит Союзом композиторов и бастакоров Узбекистана, вносит весомый вклад в пропаганду узбекской музыкальной культуры, укрепление и развитие международных отношений. Он является инициатором и организатором международных фестивалей симфонической музыки, которые регулярно проводятся с 1998 года, международных музыкальных фестивалей «Шарк тароналари» (с 1997), международного фестиваля молодых композиторов (2019), ряда республиканских фестивалей и конкурсов.

Одним из ярких мероприятий, организованных Рустамом Абдуллаевым, является международный фестиваль симфонической музыки, который регулярно проводится в Ташкенте и в Самарканде. вот уже пятый раз. В рамках мероприятий крупного проекта, проведенного в общем количестве пять раз на протяжении двадцати лет были приглашены композиторы, музыковеды, дирижёры и исполнители более из 30 стран мира. В международном музыкальном фестивале, состоившемся в 2018 году был подписан Меморандум о дальнейшем сотрудничестве между Союзами композиторов участвующих государств. В концертах симфонических, камерных и народных оркестров данного фестиваля прозвучали произведения

композиторов из одиннадцати государств, среди которых своей новизной стилистических направлений, овеянной национальным духом, отличались произведения председателя Правления Союза композиторов России, Председателя Союза композиторов Татарстана, Лауреата Государственной и международных премий, композитора Рашида Калимуллина, Председателя Ассоциации композиторов Вьетнама До Хонг Куана, азербайджанского композитора Азера Дадашева, казахского композитора Артыка Токсанбаева и, конечно же, узбекских авторов Рустама Абдуллаева, Хабибуллы Рахимова, Аваза Мансурова и других.

Каждое произведение вышеперечисленных композиторов, исполненные симфоническим и другими оркестрами, звучало неповторимо своеобразно, имело свою изюминку. Важно напомнить, что межкультурное содружество Союзов композиторов Узбекистана и Татарстана имеет многолетнюю историю, которая завязалась именно во время Первого международного фестиваля, проведенного в Узбекистане. Тогда еще были согласованы между руководствами Союзов Узбекистана и Татарстана провести ряд культурных акций, в которых смогут показать свое творчество композиторы обеих республик. Так, в 2018 году Рустам Абдуллаев выступил со своим симфоническим произведением на сцене Казанской государственной консерватории, а в 2019 – Рустам Абдуллаев и Хабибулла Рахимов вместе с солистами – лауреатами международных конкурсов пианисткой Элнурой Мирзакамаловой и дутаристом Улугбеком Юнусовым приняли участие в фестивале современной музыки Азия-Европа, проведённым в Татарстане. Произведения узбекских композиторов произвели на слушателей неописуемый фурор, а великолепным исполнителям было предложено исполнять в будущем композиции и других композиторов на последующих фестивалях.

Ответным творческим мероприятием был авторский концерт, проведенный в июне 2019 года в Государственной консерватории Узбекистана, Народного артиста России и Татарстан, лауреата Государственных премий и международных конкурсов, ведущего композитора, общественного деятеля, основателя и директора международных фестивалей и проектов Рашида Калимуллина. Произведения композитора мирового масштаба, такие как «Симфонические фрески», «Симфонические танцы», Татарская сюита «Сабантуй», «Науруз», исполненные Национальным симфоническим оркестром Узбекистана под управлением лауреата международных конкурсов Алибека Кабдурахманова. Профессиональным мастерством, яркой самобытностью и национальным характером музыки покорил слушателей Концерт для саксофона с оркестром,

в котором партию солиста исполнил лауреат международных конкурсов Владимир Кознов. Результат межкультурных акций, инициаторами которых выступили Рустам Абдуллаев и Рашид Калимуллин дал мощный стимул молодым музыкантам, сфера деятельности которых непосредственно связана с созданием и исполнением музыкальных полотен.

Узбекский композитор Рустам Абдуллаев живёт и дышит музыкой. Он как творческая личность и как общественный деятель служит его Величеству музыке и как исконный знаток народной музыки и национальной культуры дарит миру новые сочинения. Заслуги Абдуллаева перед отечеством и мировым сообществом отмечены Государственными наградами и Сертификатами Международных организаций. Академик Международной Академии наук «Турон», «Гражданин Земли-XXI», «Аристократ Земли-XXI» Сократовской философской школы Греции, всё это говорит о планетарности композитора, о его неоценимом вкладе в развитии и пропаганде узбекской музыки в мировом культурном пространстве.

Своеобразие музыкального стиля фортепианная музыка Рустама Абдуллаева характеризуется многообразием жанров и форм, объединяющиеся в единую систему творческих принципов, которые образуют индивидуальный целостный стиль музыкального мышления композитора. Композитор досконально знает специфику фортепиано, отлично владеет игрой на рояле и обычно является первым исполнителем своих сочинений, как бы открывая традицию их интерпретации. По сути, все фортепианные сочинения сразу же после их создания становились востребованными в концертно-исполнительской и учебно-педагогической практике. Они используются на всех уровнях непрерывного музыкального образования, входят в условия и требования республиканских и международных конкурсов пианистов. Именно поэтому очень важно постигать стилевые особенности фортепианной музыки Абдуллаева, стремиться к максимально полному раскрытию её образного мира, специфике выразительных средств, национальной самобытности.

Осмысление пианистом композиторского стиля Абдуллаева выдвигает проблемы исполнительского стиля его фортепианной музыки. И хотя сам композитор задаёт тон и предлагает манеру исполнения его музыки, тем не менее пианист не должен ограничиваться этим и настойчиво искать свои собственные исполнительские выразительные средства. К этому музыканта-исполнителя призывает сама музыка Абдуллаева, предполагающаяся множество индивидуальных прочтений нотного текста, разнообразных интерпретаций. И, естественно, в этом процессе, основополагающей являются проблемы исполнительского стиля фортепианной музыки Абдуллаева.

Создание пианистом индивидуального исполнительского стиля неотделимо от национального музыкального стиля, что является важнейшей проблемой исполнительского искусства. Широкий эстетический подход к данной проблеме рассматривает в исторической ретроспективе учёный М.А.Смирнов, приходящий к следующему утверждению: «Национальный исполнительский стиль формируется, в первую очередь, единством взглядов и чувств, общностью воплощения определённых смысловых линий, диктующих цельность артистических признаков и средств художественной выразительности». Эта ценная мысль одного из самых компетентных теоретиков и практиков фортепианного искусства особенно нам близка и является ключевым вектором в методологическом направлении изучения проблем исполнительского стиля фортепианной музыки Абдуллаева.

В связи с этим особо важное значение в формировании индивидуального исполнительского стиля стилевой анализ фортепианной музыки Абдуллаева. Как отмечал музыковед М. К. Михайлов: «Стилевой анализ предполагает рассмотрение связей в следующих аспектах: а) вид связи и фактор её обусловливающий, б) уровень связи». Исходя из этого, создавая индивидуальную исполнительскую интерпретацию музыкального произведения, пианист должен рассматривать его во взаимоотношениях всех составляющих компонентов музыкально-исполнительского процесса.

В создании индивидуально исполнительского стиля основополагающим видом связи и фактором, её обуславливающим является индивидуальный композиторский стиль. Тем самым возникает следующий уровень связи:

• Композиторский стиль;

• Исполнительский стиль.

Индивидуальный исполнительский стиль формируется на основе глубокого и досконального изучения композиторского нотного текста. При наличии аудио и видео занятий изучаемого произведения пианисту полезно ознакомиться с различными исполнительскими интерпретациями и сравнить их между собой. Желательно найти и запись исполнения изучаемого произведения самим композитором.

При отсутствии знаний произведения единственным источником познания музыки произведения становится нотный текст. Как отмечает исследователь С. М. Мальцев: «Нотный текст музыкального произведения служит тем посредником, с помощью которого исполнитель познает само музыкальное произведение: очевидно, что процесс познания музыкального произведения через посредство нотного текста должен протекать в соответствии с общими законами теории познания и, в частности, с закономерностями постижения знаковых систем».

Изучая нотный текст музыкального произведения, пианист осваивает композиторский стиль, систему технологии письма и выразительных средств, на основе которых создаёт свой собственный, индивидуальный исполнительский стиль. В этом смысле фортепианные сочинения Абдуллаева предоставляют музыкально-исполнительский сложно-увлекательный источник познания музыки. Яркое, национально самобытное фортепианное творчество узбекского композитора оригинально сочетает в себе взаимодействие традиций и новаторства. Фортепианная фактура сочинений Абдуллаева изобилует имитациями звучаний узбекских народных инструментов, различными приёмами современности музыкального письма, технологиями современной нотации.

Важную роль в фортепианной музыке Абдуллаева играет импровизационность, истоки которой с одной стороны восходят к традиционным основам узбекского профессионального музыкального искусства устной традиции, а с другой стороны, импровизационность проникает в современные технологии музыкальной композиции в частности, в алеаторику, качественно обновляющую музыкальную исполнительскую поэтиу. Особенно интересны в этом отношении фортепианные рапсодии Абдуллаева, в которых его композиторский стиль получает выражение в органичном сплаве традиционного и современного. «Принцип импровизационности, действующий в рапсодии на всех уровнях, подразумевает постоянное обновление музыкального материала, спонтанность в его развитии».

В Рапсодии №1 «Фрески Навруза» Абдуллаев использует разнообразные приёмы изложения музыкального письма, передающие атмосферу весеннего праздника встречи пробуждения природы «Навруз», исторически сложившегося в русле восточных традиций. Фортепианная фактура произведения отличается ярким национальным своеобразием. Глубокий знаток узбекской народной инструментальной культуры, умеющий прекрасно играть на рубабе и других народных инструментах, Абдуллаев мастерски отразил в звучании фортепиано специфические приёмы игры на узбекских народных инструментах, в частности, нола, кочирим, форшлаги. Имитируя звучание карная, сурная, дойры, нагора, ная обогащает фортепианное письмо инновационными звуковыми качествами, требующим от пианиста поиска художественно убедительных исполнительских выразительных средств. Особое выразительное значение здесь приобретает прием игры martellato, основанный на чередовании правой и левой рук в быстром темпе.

В создании колоритной тембровой палитры звучания исполнительский стиль пианиста является основополагающим фактором.

Применение разнообразных штрихов – staccato, legato, tremolo, glissando расцвечивает фортепианную звучность тончайшими деталями, которые возникают только в процессе звукового воплощения нотного текста. Исполнение форшлагов, которыми изобилует данные произведения, также находятся во власти пианиста – интерпретатора, уровня его техники, слуха, воображения и фантазии.

В ещё большей степени возрастает роль исполнительского стиля в Рапсодии №2, где Абдуллаев изобретательно использует ресурсы алеаторики, сонорики в передаче национальной образности музыки. Продумывая исполнительскую концепцию, Рапсодия №2, каждый пианист, связанных с созданием посредством индивидуального исполнительского стиля красочного звукового полотна на основе творческого осмысления нотного текста.

Сложные проблемы исполнительского стиля возникают у пианиста в работе над концертной пьесой «Зумлак» для фортепиано и ударных инструментов Абдуллаева. В этом произведении композитор возрождает древнейшую хорезмскую традицию народного танца удалого, смелого и отважного молодца (слово «зумлак» означает «удалец»). Ярко выраженная народная танцевальная основа, динамичная ритмо-тембровая драматургия, взаимодействие импровизационности и токкатности представляют пианисту широкое поле для проявления выразительных возможностей индивидуального исполнительского стиля. Композитор использует в концертной пьесе «Зумлак» расширенное фортепиано – игру левой рукой glissando по струнам рояля, что также стимулирует пианиста к индивидуализации исполнительской выразительности.

Необходимо отметить, что не только виртуозные концертные фортепианные жанры, но и миниатюры для детей требуют от исполнителя активизации возможностей индивидуального исполнительского стиля, поиска одухотворённого общения пианиста с музыкальным инструментом. В этом отношении очень интересен цикл «Пять детских миниатюр», в котором Абдуллаев демонстрирует совершенство композиторского стиля. «Предельная афористичность и лаконичность высказывания выражены в данном цикле с ювелирным мастерством, филигранной отделкой каждой детали». Следует подчеркнуть, что в миниатюрах получают отражение определённые музыкальные жанры, в частности, канон, вальс, песня, скерцо, элегия, марш, речитатив, токката. Оригинально претворяя элементы этих музыкальных жанров в цикле, композитор ориентировал юных пианистов на формирование индивидуального исполнительского стиля, на развитие когнитивно-творческого мышления, воображения и фантазии. Это ещё раз

подтверждает необходимость формирования исполнительского стиля уже на начальном этапе обучения игре на фортепиано.

Список использованной литературы

1. Гаккель Л.Е. Исполнителю. Педагогу. Слушателю: Статьи, рецензии. -Ленинград: 1988-168с.
2. Гафурова С.А. Фортепианные концерты Рустама Абдуллаева. Учебное пособие. -Ташкент: 2011.-178с.
3. Композитор Рустам Абдуллаев жизнь в музыке. Коллективная монография. -Ташкент: 2019. -192с.
4. Михайлов М. К. К проблеме стилевого анализа. -Ленинград: 1976. -286 с.
5. Мальцев С. М Нотация и исполнение. Мастерство музыканта исполнителя. -Ленинград: 1976. -70 с.
6. Мухамедова Ф. Н. Фортепианная музыка Узбекистана. Формирование. Жанровое своеобразие. Интерпретация. Автореферат диссертация доктора философии (PHD) по искусствоведению. -Ташкент: 2019. 48 с.



Татьяна Павлова-Борисова
Кандидат искусствоведения, доцент Института языков и культуры народов Северо-Востока Российской Федерации Северо-Восточного федерального университета им. М. К. Аммосова
Якутск, Россия

ОСНОВОПОЛОЖНИК НАЦИОНАЛЬНОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ШКОЛЫ М.Н. ЖИРКОВ У ИСТОКОВ ЯКУТСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Жирков Марк Николаевич (1892–1951), первый якутский композитор, основоположник композиторской школы Якутии внес выдающийся вклад в формирование якутской музыкальной науки. Актуальность поставленной проблемы основана на необходимости осмысления современного развития исследований в области традиционной музыкальной культуры. Прошло без малого более семидесяти лет после ухода из жизни якутского композитора и исследователя, но сама современная практика показывает неослабевающий интерес к его творчеству. Проводятся научные конференции, посвященные М. Н. Жиркову и его научному наследию, осуществляется издание 10-томного собрания его сочинений, практические рекомендации, предложенные им, воплощаются в жизнь в наши дни. Все это составляет актуальность заявленной проблематики.

Первые исследования в области якутской музыкальной науки начались в 1920–30-е гг. Речь идет о статьях Д. Р. Рогаль-Левицкого (1926) и В. М. Беляева (1937) [3, 9]. Толчком к данным исследованиям послужила деятельность А. В. Скрябина и Ф. Г. Корнилова, опубликовавших в тот период первые сборники, куда вошли известные якутские песни [7, 10]. В научный оборот стали вводиться новые самобытные материалы, проводиться их первичный анализ, специалисты ознакомились с особенностями традиционной якутской музыки. Как и по всей стране в тот период

разворачивалась культурная революция, вызвавшая к жизни эпохальные процессы трансформации традиций. Возникла необходимость их осмысления.

М. Н. Жирков, таким образом, имел своих предшественников в лице советских музыковедов, но именно он начал проводить систематические комплексные исследования в данной области научного знания. Об этом упоминалось в работах ряда исследователей [2, 8], но специальных работ по изучению научного наследия М. Н. Жиркова не было. В данной работе впервые ставится вопрос о том, что первый якутский композитор стоял у истоков якутской музыкальной науки.

Марк Жирков (1892–1951) еще в молодые годы интересовался якутским фольклором. Уроженец г.Вилюйска – самобытного региона в составе Якутии, где причудливо переплелись разные культурные традиции: якутов, русских, тунгусов. К тому времени относятся его первые наблюдения. Когда он вел работу по организации Якутского музыкального театра в 1930-е гг. параллельно занимался собиранием и фиксацией якутских народных напевов. Этот материал служил делу формирования музыкального репертуара, в котором остро нуждался национальный театр. Работая с Якутским государственным хором, он каждое лето, отправляя в отпуск хористов давал им задание собирать сведения народных песнях и талантливых исполнителях в районах Республики. По возможности, он просил их записывать услышанные народные мотивы и мелодии. Таким образом успешно пополнялся театральный репертуар, а он получал материал для своих исследований.

Уволившись с Якутского музыкально-драматического театра, М. Н. Жирков в 1947–1951 гг. работал в Институте языка, литературы, истории и искусствоведения Якутской базы Академии наук СССР заведующим сектора искусствоведения[38]. Он собрал вокруг себя группу исследователей-энтузиастов. Самая известная из них л – балерина Якутии М. Я. Жорницкая, которая после окончания своей творческой карьеры в театре в 1948 г. по приглашению М. Н. Жиркова стала работать в возглавляемом им секторе в ЯИЯЛИ АН СССР (так стал называться институт в то время). Она изучала народную хореографию. В результате успешных многолетних исследований в 1965 г. М. Я. Жорницкая защитила диссертацию кандидата наук на тему «Народные танцы Якутии». В стенах института М. Н. Жиркову удалось наконец обобщить свои многолетние наблюдения и предположения.

В период работы М. Н. Жиркова в театре он активно работал с якутскими сказителями и народными певцами. Среди них были Н. Т. Алексеев,

[38] В наши дни это Институт гуманитарных исследований и проблем малочисленных народов Севера СО РАН.

Е. Е. Иванова, С.А. Зверев, У. Г. Нохсоров и др. Это была своеобразная творческая и научная лаборатория. М. Н. Жирков, используя образцы, записанные с их слов, при создании музыкальных произведений для театральных постановок, привлекая некоторых из них в качестве исполнителей, одновременно постигал внутреннее содержание музыкального фольклора. Наблюдая не только со стороны в качестве собирателя, но и сам участвуя в творческом процессе «изнутри», он постигал особенности привлекаемого и изучаемого материала. В 1940-х гг. по линии деятельности Дома народного творчества проводились многочисленные поездки с целью изучения фольклора. В одной из таких экспедиций в вилюйскую группу районов 1943 г. участвовал М. Н. Жирков совместно с И. Р. Карениным и Н. М. Заболоцким. Как явствует из отчета по данной экспедиционной поездке участники зафиксировали и привезли 72 народных мелодии, а также свыше 20 образцов народных танцев и старинных игр [39]. Эти материалы послужили добротным источником для дальнейших изысканий первого якутского композитора, волею судьбы вставшего у истоков якутского музыковедения.

Наиболее плодотворной была фольклорная экспедиция 1950 г., организованная институтом, где работал М. Н. Жирков, в Усть-Алданский и Амгинский районы. С ним поехали его коллега М. Я. Жорницкая и известный художник-этнограф М. М. Носов. Исследуемые районы славились своими фольклорными исполнителями. Всего было собрано 265 песен, 44 напева *осуохая*-кругового танца, 9 песенных фрагментов из различных эпических сказаний *олонхо*, 14 *тойуков* – напевов в народной манере исполнения [2, с.38]. Был собран материал для исследований. Они легли в основу главного труда М. Н. Жиркова «Якутская народная музыка». Все эти годы он постоянно занимался обработкой и нотированием полученного песенного материала. По подсчетам ученых, М. Н. Жирковым таким образом поработал с 500 образцов народных мелодий. Это ему позволило в 1948 и 1958 гг. (посмертно) в Москве с помощью видных музыкальных деятелей Г. Г. Лобачева и А. Н. Мазаева издать два сборника якутских народных песен [5, 11].

К концу жизни М. Н. Жирковым на основе своего многолетнего опыта собирателя музыкального фольклора, долгих наблюдений и глубоких размышлений написан первый монографический труд по якутскому музыкальному искусству. К сожалению, при жизни его не удалось издать. Только в 1981 г. стараниями музыковеда Г. Г. Алексеевой он увидел свет под названием «Якутская народная музыка» [4]. По её мнению, М. Н. Жирков впервые в якутском этномузыковедении разработал его концептуальный

аппарат, отражающий жанры и стили интонирования якутской песенности, писал о закономерностях песенных стилей «дьиэрэтии ырыа» и «дэгэрэн ырыа» с важнейшими их особенностями с точки зрения изучения ритмики, лада, формы и формы и способов исполнения. Он же предложил общую классификацию жанров якутской народной музыки [1, с.147]. Автор этих строк осуществил второе издание этой основополагающей работы [6].

В трех разделах монографии: I. Якутские народные песни; II. Якутский инструментарий и перспективы его развития; III. Влияние русского народа на развитие музыкальной культуры якутского народа представлены главнейшие черты якутской народной музыки.

В первом раздел, состоящем из пяти глав, М. Н. Жирков представил свое видение особенностей двух основных песенных стилей «дьиэрэтии» и «дэгэрэн», написал о музыке народных танцев, а также предположил перспективы о путях дальнейшего развития якутских народных мелодий с точки зрения их усовершенствования.

Особый интерес представляет второй раздел, также имеющий пять глав, где представлен богатый музыкально-этнографический материал о якутском народном инструментарии: *хомусе*-варгане, ударных инструментах (*табыке*, бубне и др.), высказаны авторские предположения о других видах традиционных музыкальных инструментов: духовых, шумовых и струнных. Много написано о параллелях с музыкальной культурой родственных тюркских народов Средней Азии в данной сфере традиционного музыкального искусства.

Не менее интересны рассуждения автора о современных проблемах реконструкции традиционного музыкального инструментария, в том числе путем заимствования некоторых элементов из музыкальных традиций родственных тюркских народов.

Третий раздел поднимает и дискутирует спорную научную проблему о влиянии культуры русского народа на якутскую народную музыку. На большом исследовательском материале М. Н. Жирков продемонстрировал вековой синтез образцов русской и якутской народной музыки. Ему это было легко так как он сам по своему происхождению стоял на границе двух культур: старожильческй русской и якутской.

Три фундаментальных научных проблемы, а именно, 1) история развития якутской музыкальной фольклористики с самого раннего времени до 1940-х гг., 2) исследование традиционной музыкальной культуры якутов, 3) воздействие якутского музыкального фольклора на профессиональную музыку. Таким образом, М. Н. Жирков впервые поднял изучение якутской народной музыки на высокий теоретический уровень. Заслуживает внимание

историко-сравнительный метод, также впервые примененный исследователем при изучении якутской традиционной музыки. Не потерял научного значения выполненный им аналитический обзор истории изучения музыкального фольклора [2, с. 48]. Последующие поколения исследователей якутской музыки во многом опираются на разработанные М. Н. Жирковым основополагающие идеи. Э. Е. Алексеев, Г. Г. Алексеева, Г. М. Кривошапко, Н. И. Головнева, Н. Н. Николаева и др. последовательно продолжали и развивали эти идеи, наполняя их новыми фактическим материалами. Ряд гипотез М. Н. Жиркова нашли подтверждение. В частности, речь идет об основных стилях якутских песен, якутском инструментарии и перспективах его развития.

М. Н. Жирков дал критическую оценку ранним наблюдениям этнографов о музыкальных традициях якутов, первым сборникам якутских песен А. В. Скрябина и Ф. Г. Корнилова, трудам российских музыковедов Д. Р. Рогаль-Левицкого и В. М. Беляева. На основании такого глубокого обзора автор пришел к интересным и содержательным выводам о состоянии якутской фольклористики, о важнейших задачах по изучению традиционной музыкальной культуры якутов, об особенностях нотирования песен типа *дьиэ-буо*, о характерных чертах народного кругового танца *осуохай*, о рекомендациях для дальнейшего развития традиционного музыкального инструментария.

Не потеряли своего научного значения авторские наблюдения над жанровым составом якутских народных песен. Он впервые провел их классификация, разделив их на игровые, лирические, патриотические, сатирические, шуточные жанры. М. Н. Жирков осуществил профессиональный содержательный анализ якутских песен, разработал их тематику, стилистику, идейную направленность.

Таким образом, по рассмотрении поставленной проблемы автор статьи обращает внимание на фундаментальное значение научного наследия М. Н. Жиркова. Главными результатами нашего исследования являются следующие наблюдения и выводы.

1. М. Н. Жирков является основоположников не только якутской национальной композиторской школы, но также первым исследователем, который комплексно подошел к проблеме изучения якутской музыки.

2. В его исследованиях представлена впервые история изучения якутского музыкального искусства от самого раннего времени до современной ему эпохи.

3. Он был в числе первых собирателей музыкального фольклора народов Якутии, организуя и совершая специальные музыкально-этнографические экспедиции.

4. М. Н. Жирков применял новаторские методы изучения якутского музыкального фольклора, обращаясь к помощи артистов театра, участников организованного им хора при Якутском театре, которые работали с информаторами в районах Якутии.

5. В своем творчестве одного из руководителей театра и композитора М. Н. Жирков соединял художественные приемы и методы с научными наблюдениями, так как сам являлся активным участником творческого процесса.

6. Экспедиционные материалы М. Н. Жиркова легли в основу его монографического исследования «Якутская народная музыка». Это было первое исследование подобного формата в якутоведении.

7. Музыковедческие работы М. Н. Жиркова положили начало дальнейшим исследованиям в области изучения якутской музыки в самых разных её направлениях.

Список использованной литературы

1. Актуальные проблемы национальной композиторской школы: сб. материалов междунар. науч.-практ. конф. -Якутск: Тип. АГИКИ, 2016. 246 с.
2. Алексеева Г.Г. От фольклора до профессиональной музыки. -Якутск: Бичик, 1994. 160 с.
3. Беляев В. М. Якутские народные песни // Советская музыка. 1937. №9. С.11-26.
4. Жирков М. Н. Якутская народная музыка. -Якутск: кн. Изд-во, 1981. 120 с.
5. Жирков М. Н. Саха ырыалара: куоласка, хорга фортепианоны кытта. -М.: Госмузизд-во; Л., 1948. 108 с. (на якут.яз.).
6. Жирков М. Н. Собрание сочинений в 10-ти томах. Том 9: Якутская народная музыка / Отв. ред. Т.В. Павлова-Борисова. -Новосибирск: Новосибирское отделение издательства «Наука», 2022. – С. 5-11.
7. Корнилов Ф. Г. Сборник якутских песен. Для голоса без сопровождения. -М.: «Музгиз», 1936. 121 с.
8. Павлова-Борисова Т. В. Первый якутский композитор Марк Жирков. -Якутск: 2017. 136 с.
9. Рогаль-Левицкий Д.Р. Якутская народная песня // Музыка и революция. 1926. №10. С.33-35.
10. Скрябин А.В. Ноты якутских песен. -Москва: Музгиз, 1927. 28 с.

11. Якутские народные песни в обработке для пения и фортепиано М. Жиркова и Г. Лобачева; Рус.текст О.Фадеевой; Общ. ред. А. Мазаева. -М.: Госмузизд-во, 1958. 98 с. (текст на русс. и якут. яз.).



Asatilla Raxmanov
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Yoshlar bilan ishlash, ma’naviyat va ma’rifat” bo‘limi boshlig‘i,
mustaqil izlanuvchi
Toshkent, O‘zbekiston

O‘ZBEKISTON KOMPOZITORLIK IJODI XOR MUSIQASIDA XALQ IJODIYOTINING QO‘LLANILISHI (XX–XXI ASRLAR KESIMIDA)

XX–XXI asrlarda o‘zbek kompozitorlarining xor ijodida xalq ijodiyotining ahamiyati juda katta. Bu jarayon bir necha yo‘nalishda namoyon bo‘lib, bu jarayon xalq musiqasi bilan akademik xor san’atining uyg‘unlashuvi natijasida yanada rivojlandi. Ushbu davrda o‘zbek kompozitorlari xor musiqasida xalq kuy va qo‘shiqlarini keng qo‘llab, ularni zamonaviy talqin bilan boyitdilar. O‘zbek kompozitorlari xalq musiqasini xor san’atida ishlatishda turli usullardan foydalandilar, jumladan:

1. **Melodik va ritmik asoslar.** O‘zbek xalq kuy va qo‘shiqlari xor musiqasiga o‘ziga xos ohanglar, maqom tizimiga asoslangan murakkab melodiyalar va milliy ritmlar olib kirdi. Xalq kuylarining oddiy ritmik tuzilmasi murakkab poliritmik shakllarga moslashtirildi. Bu esa xor musiqasini yanada jonli va ifodali qildi. Masalan, Mutal Burhonov, Mansur Tojiboyev, Komiljon Otaniyozov kabi kompozitorlar o‘z asarlarida xalq kuylariga asoslangan xor musiqalarini yaratdilar[40].
2. **Folklor elementlarining ishlatilishi.** O‘zbek kompozitorlari xor asarlarida xalq qo‘shiqlaridan namunalar olib, ularni yangi zamonaviy musiqiy uslubda qayta ishladilar. Bu esa o‘zbek xalq ijodiyotining boy an’analarini saqlab qolish va keng targ‘ib qilish imkonini berdi. Masalan, Muhammadjon Mirzayevning xor ijodi xalq qo‘shiqlarining zamonaviy ishlanmalarini o‘z ichiga oladi.
3. **Mavzular va syujetlar.** Xalq ijodiyoti asosida yaratilgan xor asarlari ko‘pincha milliy qahramonlik, mehnat, muhabbat va tabiatga bo‘lgan hurmat

[40] Y. V. Nechayev. Xor aranjirovkasi (Markaziy Osiyo xalqlari folklori materiallari asosida akapella xori uchun). Qayta ishlangan va to‘ldirilgan nashr. -Toshkent: 2008.

mavzularini o‘z ichiga oladi. Bu xor asarlarining mazmunan chuqurlashishiga va milliy xususiyatga ega bo‘lishiga xizmat qilgan.

4. Milliy cholg‘ular bilan uyg‘unlik. O‘zbek kompozitorlari xor ijodida ba’zan milliy cholg‘ularni ham qo‘llaganlar. Doira, nog‘ora, tanbur, dutor kabi milliy cholg‘ular xor ijrosi bilan uyg‘unlashib, o‘ziga xos ohang yaratgan. Bu uslub, ayniqsa, XX asrning ikkinchi yarmida rivojlandi.

5. O‘zbek kompozitorlari va xor san’atining xalqaro miqyosda rivojlanishi. Xalq musiqasi asosida yaratilgan xor asarlari xalqaro sahnada ham o‘zbek musiqasining tanilishiga sabab bo‘ldi. Ulug‘bek Musayev, Rustam Abdullayev kabi kompozitorlarning xor asarlari xalqaro festivallarda ijro etilgan va yuqori baholangan.

XX asr o‘zbek musiqasi tarixida muhim davr bo‘lib, xor san’ati ham rivojlandi. Bu davrda xalq musiqasi asosida xor asarlarini yaratishga e’tibor qaratildi. Quyidagi kompozitorlar aynan xor uchun xalq musiqasi asosida ijod qilishgan:

Mutal Burhonov xalq qo‘shiqlari va kuylaridan ilhomlanib xor asarlarini yaratgan. Masalan, “O‘zbekiston” qo‘shig‘ining xor versiyasida milliy ohanglar va maqom tizimi elementlari qo‘llangan[41].

Mansur To‘xliyev. Uning xor asarlari o‘zbek xalq kuylariga asoslangan bo‘lib, “Navro‘z” va “Bahor keldi” singari xalq kuylarini xor ijrosi uchun moslashtirgan.

Muhammadjon Mirzayev xor va orkestr uchun xalq kuylarini qayta ishlagan[42].

Sulton Yudakov maqom va xalq ohanglariga asoslangan xor asarlari yaratgan.

Bu davrda xor musiqasi simfonik va opera san’ati bilan uyg‘unlashgan holda rivojlangan. Umuman olganda XX–XXI asrlarda o‘zbek kompozitorlarining xor ijodida xalq ijodiyoti muhim rol o‘ynagan va milliy musiqa an’analarining saqlanib qolishi hamda rivojlanishiga xizmat qilgan. Bundan tashqari, zamonaviy o‘zbek kompozitorlari xor musiqasida ham an’anaviy, ham yangi uslublarni qo‘llamoqda. XXI asrda xor san’atiga xalq kuylarining singdirilishi quyidagi yo‘nalishlarda amalga oshirilmoqda:

Folklor va zamonaviy texnikalarni uyg‘unlashtirish. Xor musiqasiga elektron va zamonaviy elementlar qo‘shildi.

Xalq kuylarini akademik musiqaga moslashtirish. Mumtoz o‘zbek musiqasidagi maqom tizimi xor asarlariga qo‘shildi.

Ko‘p ovozli xor ijodiyoti rivoji. Ilgari asosan yakkaxon kuylangan xalq qo‘shiqlari xor ijrosida qayta ishlana boshladi.

---

[41] M. Burhonov. Jo‘rsiz xorlar. O‘zDavNashr, 1954.

[42] Мелик-Карамян Э. О некоторых приёмах хоровой обработки в связи с характерными свойствами узбекской монодической музыки. Музыкальное исполнительство в Узбекистане. Вып. II. -Ташкент:1985.

Zamonaviy xor jamoalari milliy folklordan ilhomlanib, turli xor asarlarini yaratmoqda va bu san’at xalqaro miqyosda ham tanilmoqda. Xalq musiqasi asosida yaratilgan xor asarlarining ahamiyatini, xalq musiqa an’analarining saqlanishi va targ‘ib qilinishini quyidagicha ta’riflash mumkin:

Madaniy merosni saqlash – xalq qo‘shiqlari xor musiqasiga singdirilishi bilan milliy meros kelajak avlodga yetkazilmoqda.

Musiqiy uyg‘unlik – an’anaviy va zamonaviy musiqaning birikishi yangi musiqiy asarlarning paydo bo‘lishiga sabab bo‘lmoqda.

Xalqaro e’tirof – xalq musiqasi asosidagi xor asarlari xalqaro miqyosda ham ijro qilinib, o‘zbek musiqasini dunyoga tanitmoqda.

XX–XXI asrlarda o‘zbek kompozitorlarining xor ijodida xalq ijodiyoti milliy musiqa an’analarining rivojlanishi, xalq musiqasining xor san’atiga singdirilishi o‘zbek musiqa madaniyatining boyishi va yangi ijodiy yo‘nalishlarning paydo bo‘lishiga zamin yaratmoqda.

Xalq musiqasining xor san’atiga integratsiyasi. O‘zbek xalq musiqasi o‘zining chuqur tarixi va boyligi bilan xor san’atiga katta ta’sir ko‘rsatgan. Xalq qo‘shiqlari, maqom tizimi va folklor musiqasi xor ijodida quyidagi yo‘nalishlarda o‘z aksini topgan:

Melodik va ritmik tuzilma. O‘zbek xalq musiqasidagi xalq qo‘shiqlarining o‘ziga xos ohanglari xor kompozitsiyalarida ishlatildi.

Modal tizimlar. O‘zbek musiqasidagi Shashmaqom va bastakorlik an’analari xor asarlarida modal tizimlarni yaratishda muhim o‘rin egalladi.

Tembr va dinamik tafovutlar. O‘zbek xalq musiqasi o‘zining boy dinamik spektri bilan xor san’atida ijro uslublarini kengaytirdi.

O‘zbek xalq musiqasi xor ijodida ishlatilganda, ular asosan quyidagi mavzularni qamrab olgan:

Vatanparvarlik va milliy g‘urur. “O‘zbekiston” kabi xor asarlarida vatanparvarlik motivlari ishlatilgan.

Tabiat va fasllar. Bahor, yoz va boshqa fasllarga oid xalq kuylarining xor versiyalari yaratildi.

Sevgi va muhabbat. O‘zbek xalq qo‘shiqlarida ko‘p uchraydigan ushbu mavzu xor asarlarida ham ishlatilgan.

Mehnat va dehqonchilik. Xalq mehnatini madh etuvchi qo‘shiqlar xor ijrosida boyitilgan.

Xalq musiqasining xor san’atida ishlatilishi nafaqat badiiy ijodning rivojlanishiga, balki milliy merosning saqlanishiga ham xizmat qiladi. Shu boisdan xor ijodida xalq musiqasining ishlatilishi bir necha yo‘nalishda ahamiyat kasb etadi. O‘zbek xor san’atining global rivojlanishi bu hozirgi kunda xor musiqasida xalq kuylarining keng ishlatilishi, ayniqsa, zamonaviy xor jamoalari an’anaviy folklor

musiqasini yangi texnologiyalar va uslublar bilan uyg‘unlashtirilayotganligidadir. XXI asrda xor ijodining rivojlanishi quyidagi yo‘nalishlarda kuzatilmoqda:

Folklor va zamonaviy elektron musiqa uyg‘unligi – xor asarlarida xalq kuylariga zamonaviy elektron effektlar qo‘shilmoqda.

Xalq kuylarining polifonik ishlanmalari – bir ovozli xalq qo‘shiqlari ko‘p ovozli xor variantlariga moslashtirilmoqda.

Xulosa. XX–XXI asrlarda o‘zbek kompozitorlarining xor ijodida xalq ijodiyoti katta ahamiyat kasb etib, xalq musiqasini xor san’atiga singdirgan holda o‘zbek milliy musiqa merosining rivojlanishi va xalqaro miqyosda tanilishiga xizmat qilib kelmoqda. Hozirgi kunda ham xor san’ati yangi yo‘nalishlar bilan boyitilib, xalq musiqasining yangicha talqinlari yaratilmoqda. Bu jarayon milliy an’analarni saqlab qolish va kelajak avlodga yetkazishda muhim ahamiyat kasb etmoqda.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Y. V. Nechayev Xor aranjirovkasi (Markaziy Osiyo xalqlari folklori materiallari asosida akapella xori uchun). Qayta ishlangan va to‘ldirilgan nashr. -Toshkent: 2008.
2. M. Burhonov. Jo‘rsiz xorlar. O‘zDavNashr, 1954.
3. Вызго Т. Хоры a capella М. Бурхонова. Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. -Ташкент: 1972.
4. Мелик-Карамян Э. О некоторых приёмах хоровой обработки в связи с характерными свойствами узбекской монодической музыки. Музыкальное исполнительство в Узбекистане. Вып. II. -Ташкент: 1985.



Закия Сапенова
Официальный представитель Казахстана в Международном совете по традициям музыки и танца (ICTMD)
Алматы, Казахстан



Эльмира Султангалиева
Кандидат философских наук, профессор кафедры «Музыкальный театр» Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова
Алматы, Казахстан



Торгын Смаилова
Доцент Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, «Отличник в сфере культуры», «Отличник в сфере образования» Республики Казахстан.
Алматы, Казахстан

КАЗАХСКАЯ МУЗЫКА В ФОКУСЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ОРИЕНТАЛИСТИКИ

Концепция «культурной дипломатии» становится источником силы в стремлении соответствовать идеалу ЮНЕСКО «Образование для международного взаимопонимания». Казахстан представляет собой интересный пример этого явления, представляя геокультурный образ страны, характеризующейся единством традиций и современности для музыкальных коммуникаций с французской культурой [9, 173].

История казахско-французских дипломатических отношений началась еще в XIII-ом веке. В эпоху Великих географических открытий Восток предстал широкими степями, равнинами, горами, простирающимися через Центральную Азию, занимающую стратегическое положение с богатыми природными ресурсами в самом сердце Евразийского материка. Время географических открытий заложило основу для изучения Западом Востока, что неизбежно привело к установлению взаимовлияний и взаимодействий [11, 61].

Одними из первых французских путешественников, побывавших в Семиречье и Алаколе по указанию короля Людовика IX, были несколько посольств, а отчет В. Рубрука стал одним из выдающихся памятником географического жанра Средневековья (1255 г.) Позднее рукопись Марко Поло на старофранцузском языке «О разнообразии мира» (1298 г.), хранящаяся в

Парижской национальной библиотеке, пополнила европейские знания о казахах [17, 29].

Также французские переводы российских исследователей, в том числе М. Муравьева (1832 г.) и особенно заметка А. Левшина «Описание киргиз-кайсацких орд и степей» (1840 г.), сыграли большое значение для изучения французами этнографии казахов [7; 5]. В XVIII-ом и начале XIX-го веков во Франции пользовались популярностью труды как французских, так и английских и немецких путешественников и естествоиспытателей, в которых были отражены факты истории, культуры и быта казахского народа. Поэтические произведения Г. Гамбса (К. Клермонта) «Владимир и Зара, или киргизы» (1836 г.), «Киргиз» (1842 г.) и «Степь» (1856 г.) Г. Зелинского, а также повесть «Бикей и Мауляна» (1845 г.) В. И. Даля, книга-альбом «Жизнь киргизских степей» Б. Залесского (1865 г.) увидели свет в Париже на французском языке [2; 3; 12].

Первым опоредованным знакомством с казахским музыкальным эпосом явился перевод на французский язык содержания песни Акжунус из эпоса «Ертаргын» из книги Г. Мейендорфа «Путешествие из Оренбурга в Бухарию в 1820 г. через степи, простирающиеся на Восток от Аральского моря и древнего Яксарта» [6; 23, 30-31]:

«*Вот Киргизская песня*
...она сочинена киргизкою:
«Видишь ли ты этот снег?
Мое тело белее его!
Видишь ли кровь зарезанного барана, текущую по снегу?
Мои щеки краснее ее!
Перейди эту гору: ты увидишь пень обгорелого дерева - мои волосы чернее его...

Қара жерге қар жауар,
Қарды көр де етім көр.
Қар үстіне қан тамар
Қанды көр де бетім көр»

Под влиянием рассказа Г. Мейендорфа о печальных песнях и заунывных мотивах казахских пастухов, (которые, по его мнению, практиковали своего рода ритуальное песнопение, состоящее из длинных и мелодичных строф, обращенных к полной луне), крупнейший романтический поэт Италии Дж. Леопарди (1798–1837) написал одно из волнующих лирических стихотворений «Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии» (1830 г.). Песнь, разделенная на пять строф одинаковой длины, принимает форму диалога между пастухом и луной, начинаясь словами:

«*Что ты делаешь, Луна, на небе?*

Скажи мне, что ты делаешь, молчаливая Луна?»,

символизируя экзистенциальный монолог пастуха о поиске смысла существования, где луна представляет собой Природу, «прекрасную и ужасную» силу, которая завораживает и, в то же время, ужасает поэта [4, 127-133].

Немало сведений различного характера привезли с собой во Францию неутомимые путешественники, антропологи и этнографы супруги Шарль Уйфальви (1842–1904) и Мари де Уйфальви-Бурдон (1845-1912). Результатом их отчетов стало изданное в Париже шеститомное сочинение, первый том которого посвящен описанию региона Жетысу (Семиречья). Во время путешествия Ш. Уйфальви записывал мотивы песен народов Средней Азии, часть из которых впоследствии русский литературный критик и публицист В. Н. Н. Майков (1823–1947) направил письмом А. П. Бородину, работавшему тогда над оперой «Князь Игорь» (1869–1887) [13,38; 14,10].

В письменных свидетельствах первой женщины корреспондента Парижского и Венского географических обществ - бельгийской исследовательницы и писательницы Каролины Хартог Мергентхайм (1820 - 1884), опубликовавшей свой труд «Одна в степи: эпизоды из моего путешествия в земли калмыков и киргизов (1883 г.) под псевдонимом К. Селена» в парижском издательстве G. Charpentier, есть подраздел о музыкальных инструментах казахов:

«*Рядом с ящиками и футлярами, предназначенными для (приданого дочери султана), я заметила многострунную гитару, напоминающую испанскую мандолину, но с гораздо более длинным грифом. По моему приглашению любезная служанка сыграла мне несколько мелодий, признаюсь, не очень мелодичных. Кочевые киргизы вообще не владеют никакими музыкальными инструментами. Исключением было найти эту гитару в доме дочери султана. Оседлые киргизы знают [ее], а также флейту, кларнет, барабан и литавры - инструменты, которые производят звуки столь высокие и резкие, что их можно услышать за несколько верст*» [10, 200].

В конце XIX-го века известные французские путешественники и ученые-ориенталисты – Г. Бонвало (1853–1933) и Г. Капю (1857–1931) - своими трудами «В Центральной Азии» (1884–1885), «Неизвестная Азия» (1895), «По владениям Тамерлана» (1892) и «Вершина мира - Памир» (1892) внесли значимый вклад в распространение во Франции достоверных сведений о Казахской степи, помимо того, сформировав у Ж. Верна представление о Туркестане, отраженное в его приключенческом романе «Клодиус Бомбарнак» (1893 г.) [23,6; 11]. В своей статье «Киргизские трубадуры» в газете «Кавказ»

(1882 г.) они дали описание своеобразной в их представлении казахской народной мелодики в XIX-ом веке:

«*Киргизская мелодия зародилась в степях, им она обязана всеми своими прелестями. Походка коня или мерный шаг верблюда определяют размер и ритм пения; необозримый простор степи вызывает протяжные ноты мелодии, ветер, волнующий степную траву, научает певца попеременно усиливать и ослаблять свой голос и придавать рельефность пению посредством всевозможных оттенков, естественно прочувствованных и вовсе не рассчитанных на эффект*»

и ее исполнителе - акыне-импровизаторе Идрискуле, который, по их мнению, мог бы стать «гордостью и славой любого из оперных театров Европы»:

«*У него чрезвычайно чувствительный слух: малейшую погрешность своего инструмента он замечает и исправляет тотчас; затем он стал варьировать свою тему, украшая ее постепенно изящными фиоритурами; игра доставляет ему, видимо, истинное наслаждение, ритм ускоряется, игра становится все страстнее, и наконец, уступает место пению… Идрискул (это имя нашего трубадура) - настоящий артист - дошел до изумительной виртуозности в своем искусстве. Не знаешь, чему более удивляться: совершенству ли техники или красоте пения*» [23,6].

Свою характеристику казахской музыки дал представитель Парижского географического общества Э. Блан (1858–1923) в трудах - «Русская колонизация в Азии» (1896) и «Записки о путешествии в Среднюю Азию» (1895):

«*…музыка им [казахам] не чужда, или, по крайней мере, они менее противятся ей, чем большинство других мусульманских народов…Музыка кочевников, и особенно [казахов], не лишена некоторого странного очарования... музыка киргизов не лишена некоторой дикой поэзии и мелодичности… Некий бухарский государь… прибыл один к [казахскому] аулу… Там жили кочевники, чья пасторальная музыка очаровывала его. …он … приказал своим главным придворным и министрам без промедления выучить киргизскую музыку, чтобы они могли очаровывать его досуг своими концертами»* [1, 150].

В 1900 году на Всемирной выставке в Париже/ Exposition universelle, которую посетило свыше пятидесяти миллионов человек, казахские музыкальные инструменты были впервые представлены фотоснимками древнего шаманского кыл-кобыза и домбры, сделанными российско-советским этнографом, художником, фотографом и путешественником Самуилом Дудиным-Марцинкевичем (1863–1929) [20, 1].

В 1912 году была опубликована серия статей о казахском шаманизме корреспондента Парижского антропологического общества, кавалера ордена Почётного легиона Ж. Кастанье (1875–1958), в которых он описывал использование кобыза, а также пение сарына в сверхъестественной практике казахских шаманов-баксы:

«*… бакса [баксы] Мол взял в руки кобыз и стал призывать девять духов… магическим обращением, за которым следуют угрозы уничтожения злого албасты, овладевшим душой больной женщины»* [15, 16];

«...Кобыз, привязанный к большому дереву на расстоянии двух верблюжьих кочевок (40 верст), был принесен в одном случае волшебной силой к ногам баксы Сарбая, страшным вихрем, вызванным его сверхестественными способностями; в другом случае во время байги баксы Койлубай пением своего сарына управляет ветром и ураганом, доставившем ему привязанный к дереву кобыз; в третьем случае баксы кара-кипчак Кобланды на крутом берегу реки игрой на черном кобызе призвал к себе духов, которые перенесли поставленную через реку белую кибитку с тарелками [15,49-50];

дал сведения о первом баксы-кобызисте Коркыте:

«Первым баксы… считается Коркыт, могила которого, уже разрушенная, находится на берегу реки Сырдарьи в Перовском уезде. Он научил киргиз казахов играть на музыкальном инструменте, называемом кобыз, а также он научил особому пению, называемом сарын. Карауля приход смерти, сидит Коркыт на ковре, молится, поет священные песни из Корана, аккомпанируя себе на кобзызе. Смерть в образе небольшой змеи ужалила Коркыта. Заболел он и умер. Похоронили … близ берега реки. На могилу ему положили кобыз. И… кобыз Коркыта в течение многих лет по пятницам издавал заунывные звуки, как бы оплакивал своего господина [15,63];

и использовании шаманами-баксы бубна:

«Бубен как принадлежность баксы, считается священным инструментом. Им… пользуются… шаманы, чтобы отогнать зловредного духа. Он представляет собой круг из тутового дерева, обвешанный железными кольцами. Кожа на нем обыкновенно козлиная… Кобыз, как и бубен, считаются инструментом, имеющим волшебную силу, иногда даже одухотворенным существом [15,64]».

В 1925 году впервые в истории казахского народа выдающийся казахский певец Амре Кашаубаев (1888-1934) представил центрально-азиатское музыкальное искусство в Европе на Международной выставке декоративных и промышленных искусств/ Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes в Париже, завоевав серебряную медаль. Первопроходецем

в области звукозаписи в полевых условиях, директором Института фонетики и архива речи, профессором Сорбонны Ю. Перно (1870-1946) в его исполнении на фонограф были записаны 7 казахских песен. Французский писатель, ученый-музыковед Р. Роллан высоко отозвался об исполнительском мастерстве Амре Кашаубаева, будучи потрясенным удивительной полетностью его звука и красотой тембра [24; 8].

В письмах 1926, 1929 и 1931 годов Р. Роллан, ознакомившись с книгой А.В. Затаевича «1 000 песен казахского народа» (1925 г.), поблагодарив «за открытие мне сокровищницы народных песен казахов», дал восторженный отзыв:

«… *Я был поражен силою трогательного настроения, которое довольно простыми средствами вызывает легенда об Аксак-кулане, призывной силой такой песни, как 406, которая создает в пространстве город на Сыр-Дарье, этим цветением прекрасных и здоровых мелодий, которые украшают степь. Я был также удивлен тем, что они перестали быть для меня далекими, я нахожу их как бы то ни было родственными нашей европейской музыкальной флоре, если не той, какою она является ныне, то той, каковою она была, пока ученая музыка не заглушила в ней элементы народности*» [19,1; 16,1]. Казахские мелодии не показались ему чуждыми, далекими, а, наоборот, родственными той европейской музыкальной флоре, которую некогда вытеснила и заглушила ученая музыка, по мнению профессора Стенфордского университета А. Кунанбаевой [18,1].

Таким образом, музыкальный фольклор казахского народа издавна вызывал неподдельный интерес и восхищение у многих французских путешественников, этнографов, дипломатов. В течение рассмотренного периода ими были собраны важные сведения в области музыкальной этнографии казахского народа, когда она рассматривалась в рамках французской ориенталистики, в фокусе синологии, арабистики и исламоведения, монголоведения, тюркологии, что на современном этапе позволяет надеяться на еще более глубокое ее изучение в сотрудничестве двух стран [22, 411].

Список использованной литературы

1. Blanc, E. (1895) Notes de voyage en Asie centrale – Le Turkestan russe Paris: Revue des Deux Mondes tome 127. -152-186 pp.
2. Clairmont C. (1836) Vladimir et Zara, ou les Kirguises, poème, Paris 1836, 8 p.
3. Dal V. (1845) Bikey Et Maolina, Ou Les Kirghiz-Kaissaks by Sans Auteur, Paris: Hachette Livre et la BNF. - 210 p.

4. Leopardi G. (1973). The Poems of Leopardi. Translated by G.L. Bickersteth. New York: Russell & Russell, - 195 p. New American Library.https://en.wikipedia.org/wiki/Giacomo_Leopardi.

5. Levshin, A. (1840) Description des hordes et des steppes des Kirghiz Kazaks ou Kirghiz Kaïssaks. Paris: Imprimerie royale, 514 p.

6. Meĭendorf, E., Jaubert, P.-A., Senkovskĭĭ, O., Pander, C. H. (1826) Voyage d'Orenbourg à Boukhara, fait en 1820, à travers les steppes qui s'étendent à l'est de la mer d'Aral et au-delà de l'ancien Jaxartes -545 p.

7. Murav′ev, N., Lecointe de Laveau, G., Eyriès, J., Klaproth, J. von. (1823) Voyage en Turcomanie et à Khiva, fait en 1819 et 1820. Paris, L. Tenré, 423 p.

8. Ringgold, A., etc. Pioneer H. Pernot https://translated.turbopages.org/proxy_u/en-ru.ru.531ed6f1-67e2d967-7c895c02-74722d776562/www.recordingpioneers.com/RP_PERNOT1.html

9. Sapenova Z., etc. (2019) International Listener Perceptions of Kazakh Music as Interpreted by Contemporary Foreign Composers //International Journal of Innovation, Creativity and Change. www.ijicc.net Volume 10, Issue 9.- 173-184 pp.

10. Serena, C. (1883) Seule dans les steppes: épisodes de mon voyage aux pays des Kalmoucks et des Kirghiz (Edition ornée de dessins) Auteur du texte. Paris G. Charpentier, 348 p.

11. Shaimardanova Z. (2020) Research Engineering of French Press of XIXth Century// Scientific Journal “Shygys” of the R. B. Suleimenov Institute of Oriental Studies. No. 3, 2020. https://shygystanu.kz/eng/2021/01/19/z-shaimardanova-research-engineering-of-french-press-of-xixth-century/

12. Zaleski, B. (1865) La vie des Steppes Kirghizes. Descriptions, recits & contes. Paris, J.B. Vasseur, Hachette Livre et la BNF, - 210 p.

13. Альжанова А. (2011) Западная публицистика о казахах в период царизма монография. – Алматы: Қазақ университеті. -13 с.

14. Дианин С. Бородин Н. П. Жизнеописание, материалы и документы. (1955) Москва: Государственное музыкальное издательство. - 372 с.

15. Кастанье И. (1912–1913) Из области киргизских верований. Из области киргизских верований. О чарующих силах, заключенных в человеке. – Вестник Оренбургского учебного округа [Текст] /Уфа: электрическая Типо-Литография Т-ва Ф.Г.Соловьева и ко, №3, 1913 – С.65-83

16. Кузембай С. (2019) Влюбленный в степные напевы// Акмолинская правда от 08.04.2019 https://apgazeta.kz/2019/04/08/vlyublennyj-v-stepnye-napevy/

17. Лаумулин М. (2015) История Казахстана и Центральной Азии в мировой ориенталистике (к 550-летию Казахского ханства). Часть II. Древняя и

средневековая история Центральной Евразии в трудах зарубежных востоковедов. - Астана: КИСИ, 2015. - 592 с.

18. Пименов А. (2014) Курмангазы в Вашингтоне, или Алма Кунанбаева о кочевниках эпохи постмодернизма// Голос Америки https://www.golosameriki.com/a/kazakhstan-culture-in-dc/1948160.html

19. Роллан Р. [Копия письма] (1926) Ромен Роллан. Письмо к Александру Викторовичу Затаевичу, на франц. яз. Локация: Вильнёв https://archivogram.top/31034141-kopiya_pisyma_romen_rollan_pisymo_k_aleksandru_wiktorovichu_zataevichu_na_frants_yaz

20. Ребик К. (2024) Из казахских степей в Париж – Фотографии быта кочевого народа, выставлявшиеся во Франции больше века назад, показали и в Костанае//Наша газета Костанайский региональный портал, 28 июня 2024 https://www.ng.kz/modules/news/article.php?storyid=52725

21. Сапенова З., Султангалиева Э., Смаилова Т. (2023) Образ Казахстана в международном музыкальном пространстве. Вестник Евразийского международного университета № 1, 2023. Бишкек, Кыргызстан. С.127-134

22. Сарыбаев М., Диканбаева А. (2020) Казахстанско-французские отношения в сфере культуры и образования на современном этапе//edu.e-history.kz 2(22) с. 411–420.

23. Сатпаева Ш. (1972) Казахско-европейские литературные связи XIX и первой половины XX века [Текст] / АН КазССР. Ин-т литературы и искусства им. М. О. Ауэзова. -Алма-Ата: Наука, 1972. - 280 с.

24. Шакаримов Ж. (2016) Амре в Париже + CD. Алматы: Signet press. – 249 с.



Feza Tansuğ
Professor, Doctorr, retired Academician
Turkey, Izmir

CLASSİFİCATİON AND DİSTRİBUTİON OF THE TURKİC MUSİCS

Turkic folk and traditional musics consist of a huge variety of genres spread over a vast geographical area. Turkic music cultures as defined here comprise the musical traditions in Azerbaijan, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Turkey, Turkmenistan and Uzbekistan. In addition to musics of the six principal republics, traditional music cultures of some other Turkic peoples will be discussed.

The Turkic musics may be classified in different ways, in accordance with different bases of classification. First, they may be classified on a geographical, or regional, basis. Such classification may constitute a mere enumeration of the musical styles and forms that are found together in each contiguous area, e.g. the Turkic musics of the Caucasus, or the Turkic musics of South Siberia. In a number of instances this principle of classification would be acceptable also from a musical point of view, since usually, although not always, those musics of a given major musical group performed in immediately adjacent areas are more closely interrelated than are members of the same group separated by greater distance.

Secondly, the Turkic musics may be classified on historical or linguistic bases. Finally, the classification may be based on musical changes, which have led naturally to all the differentiation that has developed among the Turkic musics. This last basis is the best for arriving at the clearest possible representation of the relative positions of the several groups among the Turkic musics. This genetic musical classification tends naturally to be confirmed by evidence from the history of the various Turkic tribes and nations, especially the history of their migrations, and of their geographical, regional distribution over Eurasia.

There is no universally accepted classification of the Turkic languages (Reichl, 1992). The following is the first attempt to classify the Turkic musics in general. There has not been even an attempt to classify the regional musical styles

of Turkey. The musical regions of Turkey, however, are usually considered to be almost identical with the folkdance regions (Oransay, 1986). Of the former attempts, which are limited only to Central Asian Turkic musics, only F. Karomatov's (1964) classification of Uzbek local musical styles can be considered on the whole as sound in principle.

In order to establish properly distinguished groups of the Turkic musics, I make some use of designations referring to their geographical situation, as was done by Karomatov. I arrive at five groups comprising sixteen subdivisions in all (Tansug, 2008).

References

1. Beliaev, V. M. (1962). *Ocherki po istorii muzyki narodov SSSR: Muzykal'naia kul'tura Kirgizii, Kazakhstana, Turkmenii, Tadzhikistana i Uzbekistana* (Moscow).
2. Karomatov, F. (1964). *O lokal'nikh stilyakh uzbeksoy narodnoy muzıki* (Moscow).
3. Oransay, G. (1986). "Music in the Republican Era," in *The Transformation of Turkish Culture* pp.197-208 (Princeton).
4. Reichl, K. (1992) *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure* (New York).
5. Tansug, F. (2008). *Novyi vzgliad na muzyku tiurkskikh narodov Evrazii* (Istanbul).



Галия Акпарова
Кандидат искусствоведения, профессор Казахского национального университета искусств имени К. Байсеитовой
Астана Казахстан

ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ КАЗАХСТАНА

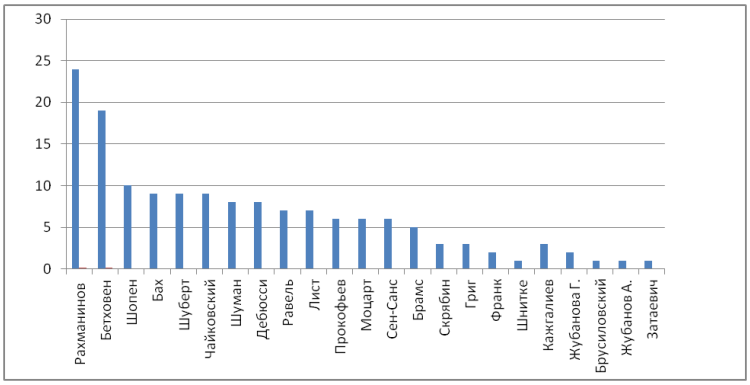
Наследие композиторов Камиля Сен-Санса, Мориса Равеля, Габриэля Форе, Поля Дюка, Андре Жоливе и Пьера Булеза, юбилейные даты которых отмечаются мировым сообществом, занимает важное место в репертуаре ведущих оперных театров, музыкальных коллективов и солистов-исполнителей. Творчество французских композиторов прочно вошло и в концертный репертуар казахстанских театров и исполнителей. Цель настоящей статьи представить панораму французской музыки в контексте современного исполнительского искусства Казахстана.

Каждый сезон в репертуарах театров «Астана Балет» и ГАТОБ имени Абая (Алматы) представлены шедевры французской музыки: опера Жоржа Бизе «Кармен», балет Мориса Жара «Собор Парижской Богоматери», а также балеты Адольфа Адана «Жизель» и «Корсар». Эти произведения прочно вошли в постоянный репертуар театров. Помимо театрально-сценических жанров французская музыка занимает важное место и в концертной практике Казахстана. Она звучит в исполнении симфонических оркестров, камерно-инструментальных ансамблей, а также и у сольных исполнителей. Репертуар охватывает широкий хронологический диапазон – от классических сочинений до произведений композиторов XX века, что свидетельствует о стабильном

интересе к французской музыкальной культуре и о высоком уровне исполнительского искусства в стране.

Исполнительское искусство Казахстана, становление которого связано с Казахской национальной консерватории им.Курмангазы, прошло длительный историко-культурный путь развития, итогом которого стало его всемирное признание. Сегодня оно представляет собой самодостаточную область, в которую входят как именитые музыканты, так и молодые музыканты.

Рассмотрим исполнение произведений французских композиторов на примере фортепианной интерпретации. Фортепианное исполнительство является одним из ведущих и популярных направлений музыкальной культуры, играя важную роль в системе художественного искусства. Молодой исследователь Айгерим Балбусинова в своей магистерской диссертации [1, *44*] представила диаграмму, отражающую репертуарную политику отечественных пианистов на основе проведённого статистического анализа, в ходе которого были выявлены наиболее часто исполняемые произведения композиторов. Информационной базой исследования послужили архивные материалы концертных залов и электронные версии афиш последних лет.



Согласно приведённой диаграмме, наряду с произведениями С.Рахманинова, Л.Бетховена, Ф.Шопена и Ф.Листа, к числу наиболее часто исполняемых относятся сочинения К.Дебюсси, М.Равеля, К.Сен-Санса и С.Франка.

Одними из самых признанных и ярких исполнительниц отечественной музыкальной культуры являются Жания Аубакирова и Гульжамиля Кадырбекова, активно выступающие на концертных площадках как в Казахстане, так и за его пределами. Их репертуар охватывает как казахстанскую классику, так и произведения зарубежных композиторов.

В постоянном репертуаре Жании Аубакировой – произведения французских авторов, среди которых: Соната №1; К.Дебюсси – Соната для скрипки и фортепиано; М.Равель – Соната для скрипки и фортепиано No.2, in G major, Сюита «Гробница Куперена», Павана на смерть инфанты, Цикл «Отражения». Лодка в океане. Печальные птицы. Alborada del grazioso и

другие В исполнительском репертуаре Гульжамили Кадырбековой – также широкий спектр французской музыки: К.Дебюсси – «Бергамаскская сюита», «Образы» (I и II тетради), «Остров радости»; М.Равель – «Ночной Гаспар»; К.Сен-Санс – «Карнавал животных»; Д.Мийо – Сюита «Скарамуш» для двух фортепиано ор. 165b; Ф.Пуленк – Концерт для двух фортепиано с оркестром и Каприччио по мотивам оперы «Бал-маскарад» для двух фортепиано. В 2024 пианистка участвовала в Концерте «The best of музыка Франции»[43] в Большом зале Казахской государственной академической филармонии им.Жамбыла (Алматы, Казахстан), где исполнила «Карнавал животных» К.Сен-Санса для двух фортепиано с Майа Сеппи.

Ярким событием стал концерт в камерном зале имени Куляш Байсеитовой (театр «Астана-опера») под названием «Вечер французской музыки» где творческий дуэт известных пианистов – Гульжан Узенбаевой и Даны Жубановой-Али представили яркую палитру французской музыки от произведений представителя эпохи барокко Жана-Филиппа Рамо до композитора XX века Дариюса Мийо.

[43] В концерте прозвучала музыка французских композиторов в исполнении различных солистов и камерно-инструментальных коллективов: К.Сен-Санс «Лебедь» и «Аллегро-аппасионата» для виолончели и фортепиано – Муса Керимбаев, Адиль Несипбаев; М.Равель «Модерато» из Сонатины *фа-диез минор* для фортепиано – Гульнара Курамбаева; К.Дебюсси Анданте экспрессиво и финал из фортепианного трио – Диана Панаргалиева, Адилет Абдрахманова, Эльдар Айтбеков; М.Равель «Каддиш» для виолончели и фортепиано – Федор Артамонов, Гульнар Курамбаева; Ш.Гуно Каватина Валентина из оперы «Фауст» – Эмиль Сакавов, Диана Панаргалиева; Ж.Массне «Размышление» из оперы «Таис» в переложении для скрипки и фортепиано – Аида Аюпова, Адиль Несипбаев; Г.Форе «Пробуждение» для виолончели и фортепиано – Ермек Курманаев, Майа Сепп; К.Дебюсси – «Остров радости» для фортепиано – Гульжан Узенбаева; Ж.Бизе Куплеты Эскамильо из оперы «Кармен» – Эмиль Сакавов, Диана Панаргалиева; М.Равель. Аллегро модерато из струнного квартета фа мажор Адилет Абдрахманова, Аделина Мухамедьярова, Думан Жамалкожа, Эльдар Айтбеков; Л.Боэльман. «Готическая сюита» для органа ор.25 – Адиль Несипбаев



ПРОГРАММА:

Ж-Ф.Рамо. «Перекликание птиц»

Л.Дакен. «Кукушка»

К.Дебюсси. «Маленькая сюита»

Ф.Пуленк. Соната для двух фортепиано

К.Сен-Санс. Шесть пьес из цикла «Карнавал животных»

К.Дебюсси. «Девушка с волосами цвета льна»

Ж.Бизе. «Хабанера для двоих» в обработке В.Грязнова

К.Дебюсси. «Лунный свет»

К.Сен-Санс. «Пляска смерти»

Д.Мийо. «Бразильера» из сюиты «Скарамуш»

Французскую музыку эпохи модерна в исполнении представителей казахстанской фортепианной школы представил дуэт пианисток из Астаны – Сара Асабаева и Шахизада Кульсеитова. Они исполнили шедевры М.Равеля, Г.Форе и Д.Мийо, продемонстрировав яркое и вдохновенное прочтение любимой французской классики.



ПРОГРАММА.

М.Равель. «Болеро»

М.Равель. Сюита «Матушка Гусыня»

Г.Форе. Сюита «Долли»

М.Равель. Вальс

Д.Мийо. Сюита для двух фортепиано «Скарамуш», op.165b

Еще одна ведущая пианистка Казахстана – Жанар Сулейманова – также активно обращается к произведениям французских композиторов. В 2019 году она получила французскую стипендию на стажировку в Академии французской музыки при Школе имени Альфреда Корто в Париже, где совершенствовала мастерство сольного исполнения французской

фортепианной музыки. Не случайно в её репертуаре особое место занимают произведения французских авторов.

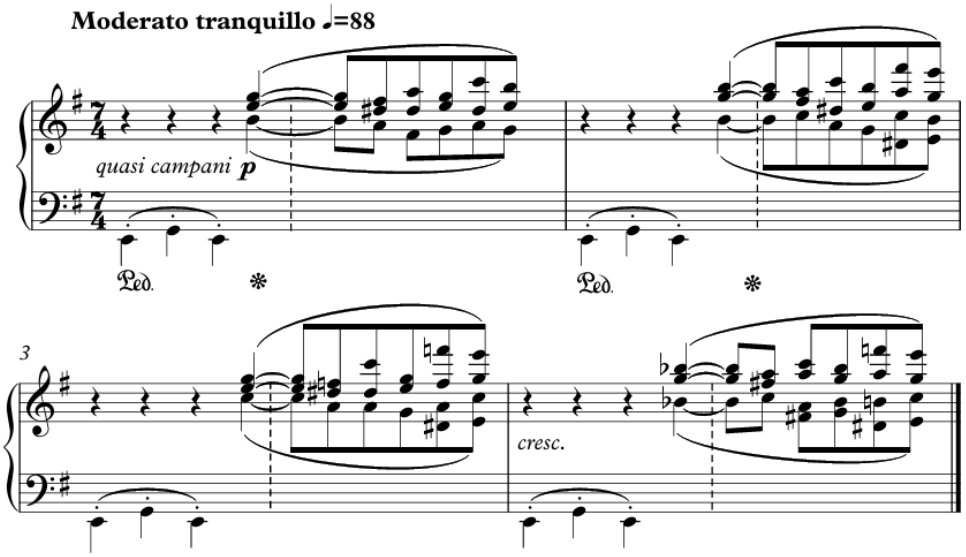
Рассмотрим интерпретацию Ж.Сулеймановой произведения К.Сен-Санса Carillon (Перезвон).

C.Saint-Saens. Carillion. Zh.Suleimanova. К.Сен-Санс. "Перезвон". Ж. Сулейманова

https://www.youtube.com/watch?v=EEvoKW-otY4

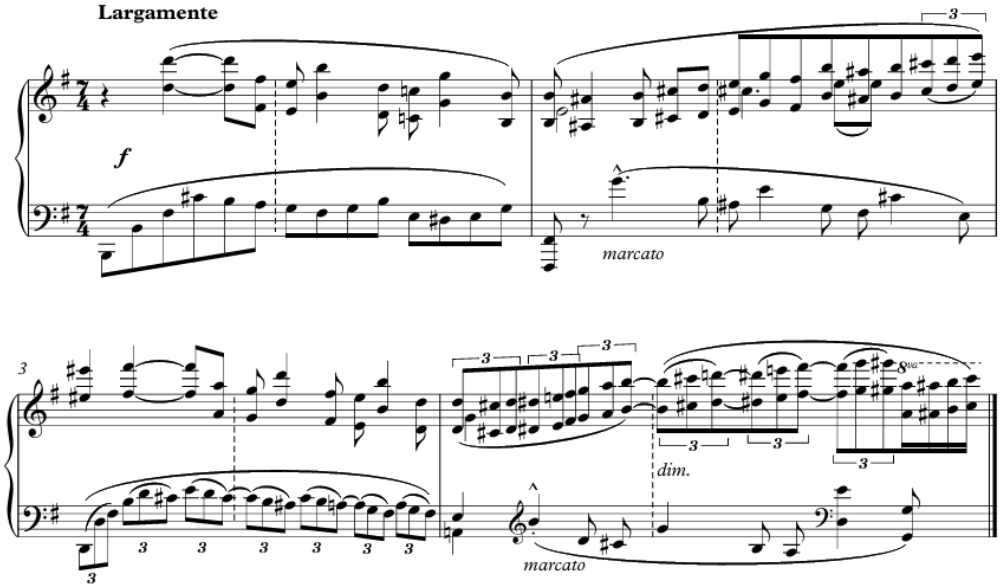
Фактура данной миниатюры раскрывает богатый красочный комплекс, подчеркнутый тембрально-выразительными возможностями фортепиано. Ленточная аккордика звучания, требующая абсолютного мастерства от исполнителя, передана Жанар Сулеймановой гибкой нюансировкой. Благодаря исполнению аккордовых последовательностей при поднятых демпферах на пиано так, что они не престают звучать к тому времени, когда берутся следующие, пианистка добилась изысканного звукоизвлечения. Живописное композиторское письмо К.Сен-Санса завораживает с первых нот, погружая слушателей в пространство неторопливых перезвонов.

Исполнительница передает невозмутимую, сдержанную декламацию басов и стройные колоннады верхнего голоса с призывно-влекущей интонацией. Так удержанный педалью бас обеспечивает единство фактуры и задает глубину простора, и в таком взаимодействии плоскостей переливы гармонических красок сливаются в один образ.



Жанар хорошо чувствует композицию, выстраивая драматургию полотна. План фактуры сосредотачивается не только на соотношении мелодии и вертикали, но и на богатом сочетании различных фигураций аккомпанемента и мелодики. На смену темпа Moderato tranquillo приходит Largamento, и

средняя часть приобретает более певучий характер, волнообразную фразировку. Вместе с тем, оркестровое туше исполнительницы дает возможность услышать валторновые перезвоны в партии аккомпанемента.



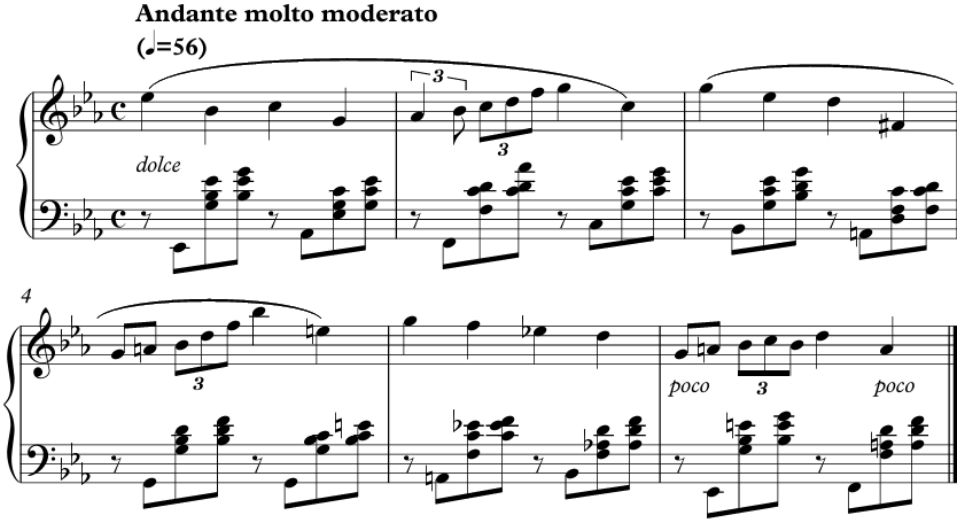
Исполнительнице свойственна «самоуглубленность», но в то же время, она не замыкается в своем внутреннем мире, а активно вовлекает в происходящее. Следует заметить, что из многочисленного фортепианного творчества Сен-Санса Сулейманова выбирает не самое известное и театрально-заостренное по внутреннему содержание произведение. Она не идет на поводу предпочтений публики, она подталкивает слушателей к совместной коммуникации. Отсюда ее исполнительские средства не теряют вдохновения, и перед нами оживает глубокая самобытная фреска. Несмотря на камерность, произведение многослойно не только по своей фактуре, но образно-эмоциональной насыщенности. Исполнительница заставляет себя слушать до последнего истаивания аккордов, рождая эффект невесомости.

Еще одним примером интерпретации может послужить исполнение Ж.Сулеймановой Ноктюрна № 4, соч. 36 Габриэля Форе.

Gabriel Fauré — Nocturne No. 4, Op. 36 (Габриэль Форе – Ноктюрн № 4, соч. 36)

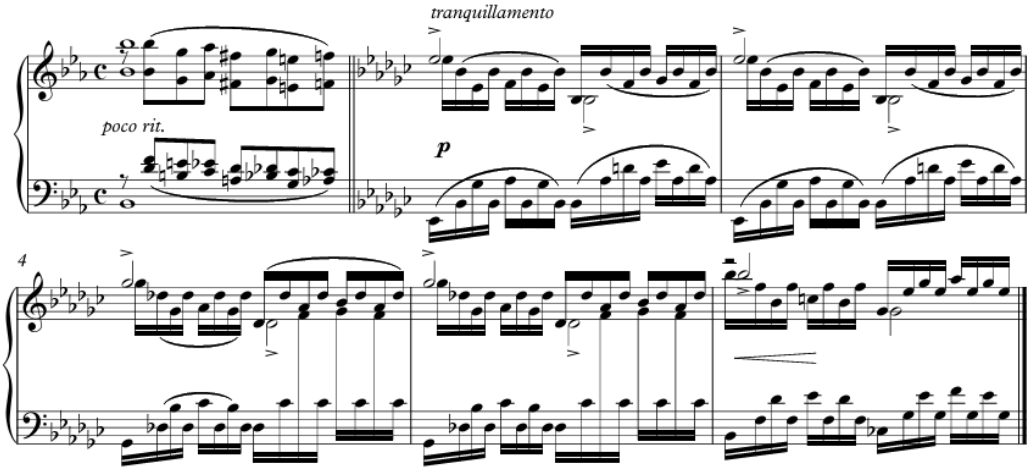
https://youtu.be/Kr0xi6KB9wM?si=80dPjfTxbHhEeBDk

Ноктюрн оп.36 № 4 – отличает богатое и выразительное мелодическое начало, что ставит его в ряд с ноктюрнами Шопена и Фильда. Воплощение поэтичности навеяно синтезом нежно-мечтательной мелодии и изысканно-гармоническим нарядом аккомпанемента.



В исполнении Жанар Сулеймановой можно отметить артикуляционную и ритмическую раскованность, гибкость в построении фраз и всей композиции в целом. Основная тема ноктюрна отличается раскрытием интонационной тонкости мелодии, где последующий звук превалирует над предыдущим, путем осторожного и незаметного крещендо. Все это говорит в пользу утонченной техники звукоизвлечения пианистки.

Этот ноктюрн содержит два эмоциональных состояния – лирическое и драматическое, красота и трепетание природы и драма человеческого сердца. И этот духовно-нравственный подтекст, сокровенность лирических переживаний пианистка проносит через всю исполняемую музыку.



Большой интерес представляет средний раздел ноктюрна, где основные мелодические полюса, в переплетении фактуры ясны и тембрально богаты. Жанар Сулейманова держит фокус на мелодических точках, заполняя воздушную среду легкостью шестнадцатых. Нельзя не отметить, бережное отношение к протяженности фортепианного звука, в создании эффекта прозрачности фактуры. Этому способствует и изысканное соотношение

между мелодией и аккомпанементом, насыщенное полифоничностью звучания.

И конечно особого внимания заслуживают кульминационные зоны, где происходит смягчение психологической завязки. Мелодия приобретает театрально-декоративный характер, перекликаясь в партии правой и левой руки. Нельзя не отметить мягкое погружение в клавиатуру двойных нот. Жанар Сулейманова держит концентрацию на каждой значительной детали этого фрагмента, и даже блестящие пассажи поражают не столько виртуозностью, сколько особым тембровым звучанием.

В целом, интерпретация Ноктюрна оп.36 № 4 Жанар Сулеймановой чувственно приоткрывает сокровенность внутреннего мира Габриэля Форе: изысканную красоту лирических откровений, элегическое созерцание, богатство полифонического письма. Задушевная нежность исполнения, мечтательность, тембровая рафинированность окрашивают этот Ноктюрн лирическим колоритом, настроением ласковой радости и нежной грусти.

Таким образом, казахстанская фортепианная школа, активно взаимодействуя с мировым музыкальным наследием, вносит весомый вклад в развитие интерпретационных практик и продолжает сохранять преемственность в его исполнении.

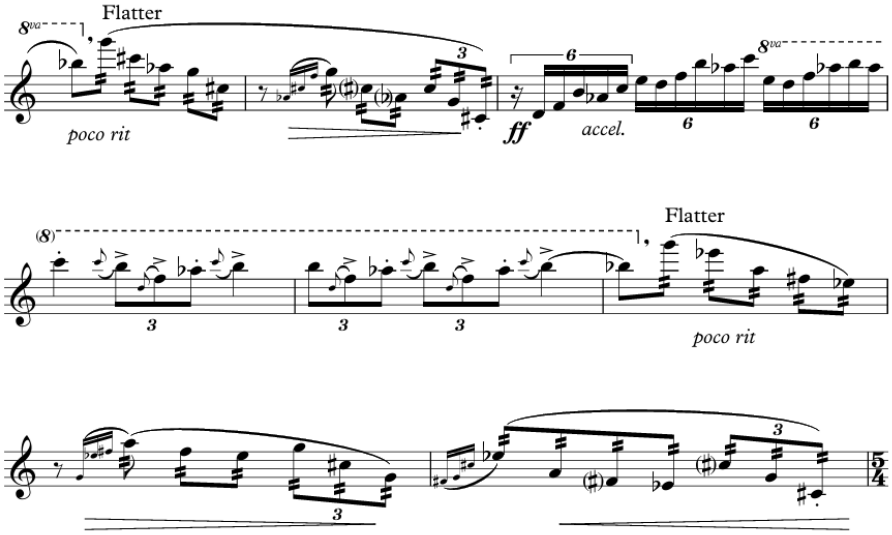
Высокий уровень мастерства демонстрируют также представители казахстанской духовой школы. Ярким примером может послужить творчество флейтиста Ержана Кушанова которое хорошо известно и любимо казахстанской публикой. Е.Кушанов получил профессиональное образование во Франции, обучаясь в региональных консерваториях Булонь-Бийанкура и Сен-Мор-де-Фоссе, а с 2010 года – в Парижской высшей национальной консерватории музыки и танца в классе Софи Шерье и Венсана Люка. В период учёбы он выступал на крупнейших концертных площадках французской столицы – в Сите-де-ля-мюзик, зале Плейель и Парижской филармонии. Музыкант неоднократно выступал на радио, в том числе в эфире одной из ведущих французских радиостанций France Musique в рамках программы «Поколение молодых исполнителей» (Génération jeunes interprètes, октябрь 2016 года) [3].

В исполнительском творчестве Ержана Кушанова проявляется особый интерес к современной музыке, за которую берутся немногие флейтисты. Исполнение Ержана отличается высоким техническим уровнем и глубоким пониманием стиля Андре Жоливе. Он передаёт эмоциональную насыщенность Chant de Linos, сохраняя при этом ясную структуру и художественную целостность произведения.

Chant de Linos – одно из наиболее известных произведений Андре Жоливе для флейты и ансамбля (часто исполняется с фортепиано). Композитор вдохновлялся античными ритуальными плачами по Линосу – мифологическому персонажу, и стремился передать первобытную эмоциональную силу древнего обряда.

Е.Кушанов демонстрирует глубокое понимание структуры и эмоционального содержания произведения. Он мастерски передает чередование траурных мелодий и бурных танцевальных эпизодов, отражая древнегреческий ритуальный характер пьесы. Ержан Кушанов виртуозно использует сложные техники, такие как флаттер-тонг[44], резкие динамические переходы и неравномерные фразы, что соответствует требованиям произведения. Его звук пластичен и объемен, особенно в широких протяжных фразах. В напряжённых, «криковых» моментах он умело использует динамические всплески без потери качества звука, создавая ощущение «живого голоса» флейты.

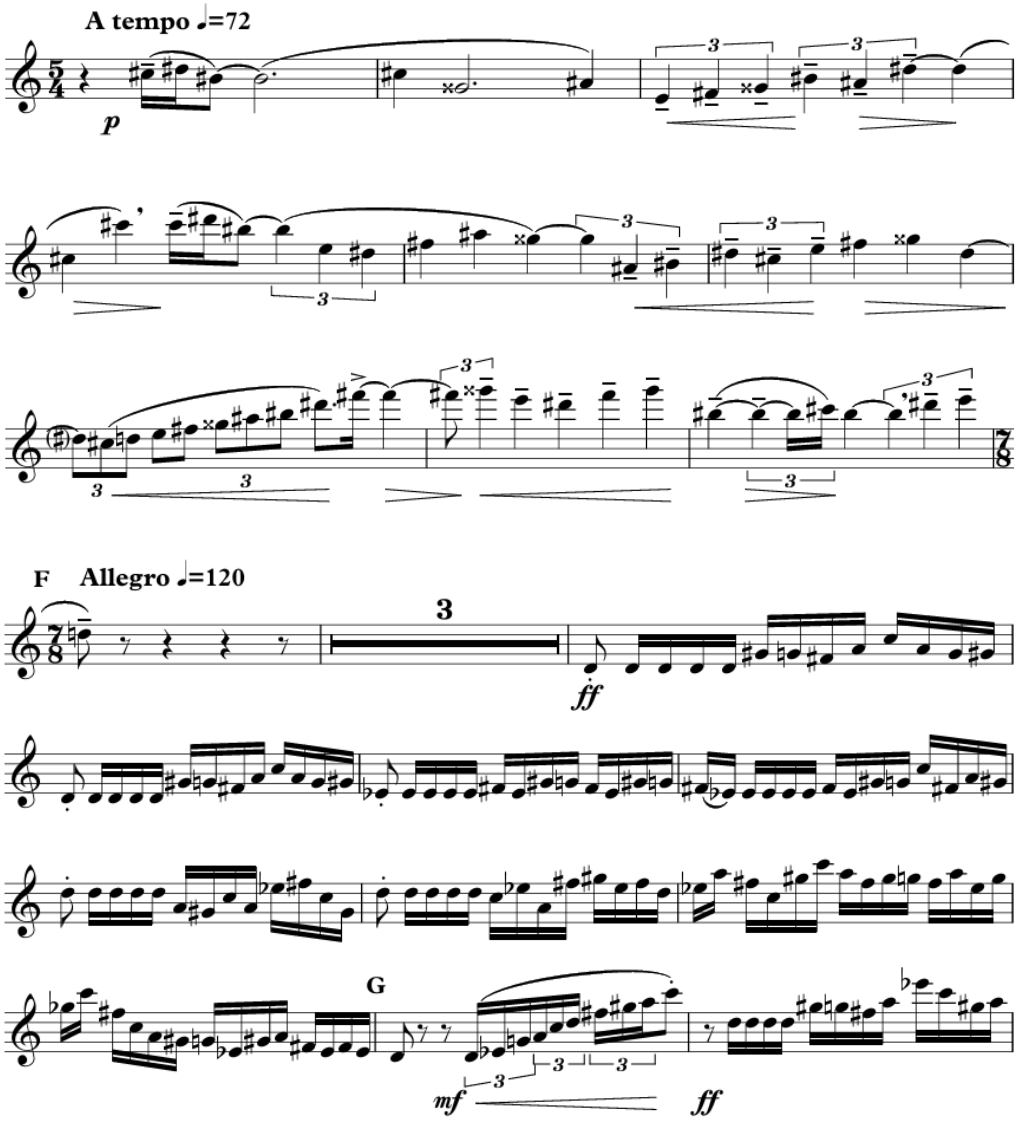
André JOLIVET - Chant de Linos by Yerzhan Kushanov
https://youtu.be/YB7xacUJihM?si=QZAMyyFgD1Zsq1MX



Произведение требует частых переходов от медитативных, печальных эпизодов к драматическим кульминациям. Е.Кушанов чётко выстраивает динамические градации: пиано наполнено внутренним напряжением, форте звучит мощно, но контролируемо. Особенно выразительна его передача разнообразных метров и темпов, включая 5/4 для ламентаций и 7/8 для

[44] Пример игры флаттер-тонг в записи на youtube 2:35-2:55

танцевальных частей, что подчеркивает контраст между погребальными эпизодами, вспышками скорби и экспрессией[45].



В интерпретации Ержана Кушанова особенно выделяется его способность передавать архаичное звучание модальной гаммы, используемой Жоливе, создавая ощущение древности и мистицизма. Он также умело балансирует между импровизационным характером вступления и строгостью последующих разделов, что отражает сложную структуру произведения.

Исполнитель активно использует разнообразную артикуляцию: легато в длинных печальных линиях сменяется острым стаккато в драматических всплесках. Его техника позволяет точно передать характер различных разделов произведения – от траурной медитативности до бурных, почти агрессивных моментов.

[45] Фрагменты контраста 5/4 и 7/8 в записи на youtube 3:04 и 5:00

Основной образ – древний обрядовый плач – в интерпретации Кушанова читается ясно. Его трактовка эмоционально насыщена, но остаётся строго стилизованной, без излишней романтической вольности. Исполнитель тонко чувствует баланс между первобытной экспрессией и классической структурой пьесы. Диалог с фортепиано выстроен убедительно: солист внимательно взаимодействует с аккомпанементом, благодаря чему создаётся ощущение единого музыкального полотна.

В техническом плане исполнение очень сильное: хотя в верхнем регистре звук иногда чуть срывается, для столь активной и экспрессивной игры это не воспринимается как недостаток. Музыкант стремится с максимальной точностью передать художественный образ пьесы. Его фразы и интонации органично сочетаются с личной манерой исполнения. Сам Ержан Кушанов – достаточно характерный, манерный человек, и эти черты отражаются в его игре.

С точки зрения классической школы, его игра несколько отличается от академического флейтового звучания: его манера грубовата, но именно это качество придаёт интерпретации особую выразительность и делает её убедительной в контексте современного репертуара. В исполнении этого произведения Ержан не стремится к безупречному идеалу, но при этом его игра подкупает искренностью и ощущением живого присутствия – со всеми присущими рисками, нюансами и шероховатостями, которые лишь усиливают его художественную правдивость. В ней ощущается яркая индивидуальность, позволяющая раскрыть эмоциональные и драматические пласты пьесы, что делает исполнение Ержана Кушанова заметным и запоминающимся.

Французская музыка звучит и на казахских народных инструментах. С конца 80-х годов прошлого века в репертуар кобызистов[46] вошли шедевры мировой скрипичной музыки со всей ее полнотой сложных и виртуозных произведений, насыщенностью различных мелких штрихов и приемов игры. Поначалу это были произведения малой формы, однако за период с 90-х годов XX века и по сей день репертуар усложняется. В учебной программе прима-кобызистов присутствуют произведения П.Сарасате, Ф.Мендельсон, И.Брамса и мн.др. Одним из самых часто исполняемых является знаменитое полотно французского композитора Интродукция и Рондо-каприччиозо Камиля Сен-Санса.

Смелость молодых исполнителей на народных инструментах трудно недооценить, несмотря на всю сложность специфики исполнения на кобыз-прима.

[46] Зере Бейсембаева, Меруерт Каленбаева, Галия Молдакаримова, Раушан Мусаходжаева и Калия Уразалиева

Говоря о знаменитом произведении К.Сен-Санс в исполнении Ляйли Тажибаевой, которое чрезвычайно требовательно в плане техники, это непременно говорит о виртуозном освоении инструмента, чтобы воплотить всю палитру, состоящую из быстрых пассажей, сложные для исполнения на кобыз-прима скачкообразные интонационные ходы.

Переложение скрипичного произведения в репертуар кобызистов сопряжено со многими трудностями, исходящими из строения инструмента и способов звукоизвлечения. Чтобы исполнить всю палитру, состоящую из быстрых пассажей, скачкообразные интонационные ходы, сложные для исполнения на кобыз-прима, исполнителям требует виртуозное владение техникой. Для современных исполнителей на кобыз-прима стало нормой вводить в репертуар подобные виртуозные произведения, зачастую на конкурсах молодые исполнители такими произведениями демонстрируют высокий уровень технической подготовки.

Для кобыза, инструмента с мягким, «живым» звуком и свободной интонацией, особенно сложна задача удержания чистоты звучания на виртуозных пассажах и в двойных нотах. В целом, интонация стабильна, особенно в медленных и кантиленных фразах. В быстрых отрывках местами ощущается небольшая потеря устойчивости (что естественно при таком уровне сложности). Небольшие погрешности в исполнении часто допускаются для кобызистов, здесь учитываются отсутствие грифа и ногтевого приема игры, что значительно снижает качество безупречной игры.

Camille Saint-Saëns - The Introduction and Rondo Capriccioso, Layla-Qobyz

https://youtu.be/QSHD7blT2Bc?si=v324zRgIiUz4HJBF

Отдельно стоит отметить хорошее выделение штрихов: смены между легато и стаккато проработаны аккуратно, артикуляция чёткая и контролируемая. Исполнительница виртуозно проявляет гибкость в построении фраз и всей композиции в целом, это является одним из индикаторов зрелого музыканта. Переплетение тематических контрастов наполнены логической связью, что позволяет каждой фразе «дышать».

Введение (*Introduction*) исполнено с яркой, красивой свободой ритма (rubato), что придаёт естественность и эмоциональность музыкального высказывания. Полетность звука заполнена воздушной легкостью тридцать вторых. Ляйля Тажибаева демонстрирует бережное отношение к каждому прикосновению струн подстраиваясь под переливы фортепианного аккомпанемента.

В разделе *Rondo* темп устойчив, характер задорный и игривый, что соответствует стилистике произведения. Динамические оттенки передаются убедительно – от деликатного piano во вступлении до яркого forte в кульминациях. Особенно хочется отметить особенность штриховой техники, что является неотъемлемой задачей для каждого исполнителя. Блестящие пассажи выверены и держат артикуляционную концентрацию Л.Тажибаевой.

Присущие Сен-Сансу выразительные характерные образы мастерски воспроизведены в исполнении, мелодия приобретает грацию, искру, романтическую мечтательность. В лирических эпизодах по-особенному раскрывается мягкость и глубокий тембр кобыза.

В завершении этого раздела ленточная аккордика звучания требует абсолютного мастерства звукоизвлечения смычком и выверенной аппликатуры, что позволяет создать фактуру плотного и насыщенного звучания.

Каденционном разделе каприччиозо требует филигранной игры с точным попаданием в мелодико-гармоническую линию. Исполнитель мастерски выделяет интонационную тонкость мелодии, где последующий звук превалирует над предыдущим, путем осторожного и незаметного крещендо. Все это говорит в пользу утонченной техники звукоизвлечения кобызистки со стабильным аппаратом двух рук.

Несмотря на то, что произведение Сен-Санса было написано для скрипки, переложение для кобыза – смелая творческая задача. Звучание кобыза придаёт музыке новое прочтение – более глубокое, тёплое, с оттенком национального колорита. Также это является определённой вехой исполнительского мастерства кобызистов, расцвет которого можно наблюдать в последние десятилетия. Несмотря на критику и скептицизм классических музыкантов исполнитель бережно относится к оригиналу, сохраняя узнаваемые интонации и характерные черты произведения, при этом органично вписывает особенности звучания кобыза.

Раскованность и подача артистки естественная, сосредоточенная на музыке. Нет излишней театральности, всё внимание сконцентрировано на передаче внутреннего содержания и соблюдения классических форм.

Исполнение *Introduction and Rondo Capriccioso* на кобызе – это яркий пример творческой интерпретации классического репертуара средствами казахского традиционного инструмента. Артистка продемонстрировала высокий уровень техники, глубокое понимание стиля французского композитора Камиля Сен-Санса и сумела органично объединить западноевропейскую музыкальную традицию с национальным звучанием.

Это исполнение вносит определенный вклад в развитие кобызовой исполнительской школы и заслуживает высокой оценки.

Исполнение *Introduction and Rondo Capriccioso* Сен-Санса на **кобыз-прима**[47] – это уникальный художественный эксперимент, который был продемонстрирован еще в послевоенные года XX века, что привело к тотальной перестройке всей казахской инструментальной музыки. Хотя кобыз-прима является традиционным казахским инструментом с характерным «живым» тембром и свободной интонацией, именно этому инструменту удалось значительно приблизиться к оригинальной интонационной системе европейской академической музыки, при этом сохраняя традиционный – ногтевой прием исполнения.

Строение кобыза-прима, близкое скрипичному строю позволяет исполнять произведения скрипичного репертуара в оригинальной тональности, сохранить тесситуру, однако это никак не облегчает передачу характерных для Сен-Санса и не только виртуозных пассажей.

Звучание кобыз-прима остаётся уникальным: более глубоким и бархатистым по сравнению со скрипкой, что добавляет новизну привычному восприятию произведения.

Исполнение европейской музыки на казахском инструменте – это не только технический эксперимент, но и глубокий культурный диалог, который гармонично соединил два мира: западноевропейская музыкальная традиция и национальное казахское исполнительское искусство.

Таким образом, использование кобыза с настройкой, аналогичной к скрипке, открывает новые перспективы для расширения академического репертуара в кобызовом исполнительстве. Исполнение Ляйлей Тажибаевой Интродукция и Рондо-каприччиозо К.Сен-Санса демонстрирует высокую степень профессионализма, музыкальную зрелость и глубокое понимание как западноевропейского стиля, так и особенностей национального инструмента.

Максат Медеубек – один из ведущих кобызистов Казахстана, яркий представитель современного исполнительского искусства на **кыл кобызе**[48]. Его творчество сочетает глубокое уважение к традициям национальной музыки и стремление к их новому прочтению в контексте мировой музыкальной культуры.

Произведение К.Сен-Санса «Лебедь» из цикла «Карнавал животных» является одним из самых известных примеров романтической миниатюры,

[47] Прима-кобыз – это модернизированная версия традиционного казахского кобыза с закрытым деревянным корпусом, металлическими струнами и квинтовым строем, предназначенная для оркестрового и сольного исполнения.

[48] Кобыз – казахский национальный струнный смычковый музыкальный инструмент.

требующей от исполнителя особого сочетания виртуозной техники, кантиленного звукоизвлечения и глубокой эмоциональной выразительности.

Максат Медеубек демонстрирует уверенное владение инструментом и хорошее понимание стилистических особенностей французской романтической музыки. Темп исполнения выдержан в умеренно-медленном движении, что позволяет сохранить плавность и напевность основной темы, ассоциируемой с образом скользящего по воде лебедя.

Особое внимание уделено звуковой палитре: звук исполнителя мягкий, округлый, насыщенный, без резких динамических контрастов, что полностью соответствует характеру пьесы. Легкость и прозрачность звучания придают интерпретации необходимую воздушность. В верхнем регистре фразировка особенно певучая, с тщательной работой над динамическими оттенками.

Артикуляция преимущественно связная, с акцентом на плавное легато, что подчёркивает кантиленность мелодической линии. Исполнитель избегает дробления фраз, обеспечивая цельность и непрерывность музыкального потока.

Работа с динамикой отличается аккуратностью: пианиссимо звучит естественно и не теряет качества звука, а кульминационные моменты подаются с мягким, внутренне сдержанным нарастанием, без излишней драматизации. Такое динамическое развитие помогает передать образ грациозного, величавого лебедя, сохраняя настроение лирической мечтательности.

В интерпретации Медеубека слышится стремление к выразительной простоте и изяществу, что соответствует эстетике позднего романтизма и французской фортепианной школы. Исполнитель избегает излишней сентиментальности, добиваясь искреннего, естественного звучания произведения. Когда французская музыка звучит на кыл кобызе – старинном казахском инструменте, рождается особое сочетание культур, времен и звуковых миров.

Кыл кобыз обладает уникальным бархатистым, чуть приглушённым звуком с живой природной окраской, которую невозможно воспроизвести на классических западных инструментах. Это придает французской музыке, обычно связанной с прозрачностью и утончённостью звучания, совершенно новое, органическое измерение, усиливая её лиризм и мечтательность.

Исполнение музыки французского романтизма или импрессионизма на кыл кобызе создаёт эффект диалога эпох: утончённая европейская музыкальная мысль встречается с древними традициями казахского кочевого мира. Звучание становится глубже, наполняясь ощущением древности, сакральности и природной стихии.

Кыл кобыз, исторически связанный с шаманскими обрядами и мистикой, привносит в французскую музыку дополнительный слой образности – медитативность, созерцательность, погружение в пространство звука. Это особенно органично для произведений композиторов, стремившихся передать в музыке тончайшие состояния природы и души (например, для Равеля или Дебюсси).

Традиционная казахская манера игры на кыл кобызе – с лёгкими флуктуациями интонации, живыми микро движениями тона – наполняет французскую музыку ощущением свободного дыхания и естественной изменчивости, придавая ей «живую» теплоту, отличную от строгого академического звучания. Такое исполнение символизирует не просто экзотику или эксперимент, а глубокое внутреннее родство культур через музыку. Ведь французская музыка, особенно импрессионизм, тоже стремится к передаче тонких настроений, нюансов природы, которые близки казахскому мировосприятию. Исполнение французской музыки на кыл кобызе – это уникальное художественное явление, в котором соединяются утончённая европейская музыкальная эстетика и древняя звуковая культура казахского народа, создавая новое, неповторимое звучание, наполненное глубокой эмоциональностью, живой образностью и духовной силой.

Таким образом произведения французских композиторов занимают важное место в современном исполнительском искусстве Казахстана, вдохновляя казахстанских музыкантов на создание ярких интерпретаций и новых творческих подходов. Активное взаимодействие с французским музыкальным наследием способствует развитию национальной исполнительской школы, демонстрируя высокий уровень мастерства и художественную зрелость отечественных музыкантов.

С*писок использованной литературы*

1. Балбусинова А Современное фортепианное исполнительство в Казахстане: направления и тенденции. Диссертация на соискание академической степени магистра искусствоведческих наук. Алматы 2020 г.
2. Сайт Мариинского театра
//https://www.mariinsky.ru/company/guests/flute/kushanov/



Dilnoza Babayeva
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi “Musiqiy pedagogika” kafedrasi dotsenti
Toshkent, O‘zbekiston

IJTIMOIY INTELLEKT VA MUSIQA IJROCHILIGI

Emotsiyalar koeffitsiyenti J. Steyn va G. Buk ta’kidlashicha, **IQ**dan farqli ravishda mavjud pedagogik vaziyat yoki holatga to‘g‘ri baho berish va o‘quvchiga oqilona ta’sir ko‘rsatish qobiliyati bo‘lib hisoblanadi. Emotsiyalar koeffitsiyentining yuqoriligi muloqotda o‘quvchilar nimani istashi va nimaga ehtiyoj sezishini, kuchli va kuchsiz tomonlarini intuitiv tarzda bilish o‘qituvchiga stressga berilmaslik va muloyim muomalada bo‘lishga imkon yaratadi [1, 109].

Ruven Bar-On emotsional intellektning konseptual va psixometrik modelini yaratib, insonning xatti-harakatlari hamda faoliyati samaradorligining turli aspektlarini o‘rgandi. Ruven Bar-On yaratgan model emotsional intellektning uchta asosiy modellaridan biri sifatida ta’kidlangan [2, 214].

Bu model orqali u aqliy mehnat samaradorligiga ijobiy ta’sir etadigan omillar psixologik baho miqyosini kengaytirishga ko‘maklashishi va natijada shaxsni “psixologik baxtiyorlik”ka olib kelishi mumkinligini ifodaladi.

Quvonch emotsiyasi – yaqin do‘stlar bilan uchrashuv, ko‘pdan beri ko‘rmagan joylarda bo‘lish, tabiat va san’atga qiziqish, u bilan oshno bo‘lish, negativ emotsiyalar esa g‘azab, qo‘rquv va undan xalos bo‘lish jarayonida paydo bo‘lishi mumkin.

Ma’lum musiqa asari borasida fikr bildirib, o‘qituvchi talabalar qalbiga chuqur hissiy ta’sir etish uchun ifodalaydigan kechinmalarini avvalo o‘z qalbida aks ettirishi va bu uning emotsiyalarida namoyon bo‘lishi lozim. Musiqa asaridagi nisbatan sokin qismni ijro etganda o‘qituvchining o‘zi ham buni yuz ifodasida aks ettirishi, quvnoq holatlarni ifodalaganda o‘zi ham yayrab, yuz-ko‘zlari charaqlab ketishi zarur.

Musiqa asarida ifodalanadigan emotsiya hamisha ma’lum badiiy mazmun bilan bog‘liq va bu mazmun kechinma va kayfiyat orqali namoyon bo‘ladi. Musiqaning maqsadi aks ettirilayotgan badiiy mazmunga mos affektlarni uyg‘otishdir.

She’riy matn musiqiy affektga yo‘nalish berib, uning ta’sir kuchini oshiradi, shuning uchun qo‘shiq va ashulalar xalq qalbiga chuqur singib ketgan. Bu borada maxsus pedagogik-psixologik bilim hamda malakalarning shakllanganligi o‘qituvchining kasbiy mahorati oshib borishiga imkon yaratadi.

Emotsiyalarni modellashtirish orqali shaxsning musiqa asarida aks ettirilgan qaysidir qadriyatlarga nisbatan munosabati xarakterini ilg‘ab olish qiyin emas. Jumladan:

- ✓ o‘ychan, g‘amgin xarakterdagi musiqa asari qaysidir qimmatli qadriyatlarini yo‘qotgan, sog‘inch hissini tuygan shaxsning emotsiyalarini aks ettirishi mumkin;
- ✓ quvnoq xarakterdagi musiqa (yalla, lapar va h. k.) esa o‘zi uchun muhim va qimmatli sanalgan narsalarga erishgan kishi kayfiyatini beradi;
- ✓ jangovarlikni ifodalovchi musiqa (madhiya, marsh va h. k.) o‘z maqsadi uchun kurashayotgan yoshlarning hissiyotlarini aks ettiradi;
- ✓ sokin musiqa (mumtoz musiqa va xalq musiqasining ayrim namunalari) yoshlarni hayot va uning rang-barang ko‘rinishlari haqidagi falsafiy mushohadalarga chorlaydi.

Demak, musiqa asarida ifodalanadigan emotsiyalar endi shakllanayotgan musiqa o‘qituvchilarining kasbiy mahoratini oshirib, ularning professional darajasini oshirishga xizmat qiladi.

Odatda bir musiqa asarida turli xususiyatga ega bo‘lgan bir necha emotsiyalar tasvirlanadi. Bu emotsiyalarning xususiyati estetik belgilar sifatida tadqiqotchi V. G. Rajnikov tomonidan o‘rganilib, lug‘ati tuzilgan. Tadqiqotchi shaxsning ma’lum musiqa asariga munosabatini ifodalovchi kechinmalarning yaxlit qirralarini 27 turga jamlagan. Bundan maqsad musiqa asarida ifodalanadigan emotsiyalarning doirasi va ta’sir imkoniyatlarini aniqlashdan iborat bo‘ldi. Umuman olganda, ushbu emotsiyalarning ko‘rinishi taxminan 600 tadan ko‘proqni tashkil etadi [4, 31].

Yakuniy natija musiqa asarini tinglayotgan kishiga bog‘liq, ya’ni bu tinglovchining ushbu emotsiyalarni qanchalik darajada his etishi bilan namoyon bo‘ladi.

O‘qituvchining musiqa asari ijrosi jarayonida rang-barang emotsional kechinmalarni ifodalash imkoniyatining kengligi uning o‘z psixikasida ushbu kechinmalarni qanchalik hosil qila olish qobiliyatiga bog‘liq va pirovard natijada uning pedagogik mahorati darajasini belgilaydi.

Hayotda ma’lum muvaffaqiyatlarga erishganlar ustida olib borilgan tadqiqotlarga ko‘ra, rivojlangan qobiliyatlar yoki qulay sharoit emas, avvalo ma’lum maqsad tomon eltuvchi mustahkam iroda kuchiga tayanish kishilarning muvaffaqiyatga erishishida asosiy rol o‘ynagan.

Dorota Eschegiel va Moira Mikolaychaklarning “Nima uchun yuqori emotsional intellektli kishilar baxtlidirlar?” mavzusidagi maqolasida emotsional intellektning muvaffaqiyatga erishish omili sifatidagi muhim roliga alohida urg‘u berilgan. Xususan, tadqiqotda ikkita muhim psixologik mezon, ya’ni “hayotdan qoniqish darajasi” va “subyektiv baxtiyorlikka erishishda emotsiyalarning roli” masalasi o‘rganilgan bo‘lib, tadqiqotda 254 respondent ishtirok etgan.

Erishilgan natijalar ko‘rsatishicha, yuqorida keltirilgan har ikkala mezon emotsional intellekt bilan izchil korrelyatsiyaga ega. “Aytish mumkinki, shaxsning hayotdan qoniqish darajasi va subyektiv baxtiyorligi undagi emotsional intellekt namoyon etilishi darajasi bilan bog‘liq, uning ijobiy ta’siri esa emotsiyalarni pozitiv boshqarishda namoyon bo‘ladi” [5].

Aytish lozimki, musiqiy o‘quv faoliyati jarayonida emotsional intellekt imkoniyatlaridan keng foydalanish ta’lim samaradorligiga eltuvchi muhim omil bo‘lishi mumkin.

Turli modellashtirilgan vaziyatlar talabalarda o‘quvchilar bilan ishlash ko‘nikmalarini shakllantirish uchun keng imkoniyatlar yaratadi. Muhimi emotsiyalarni ifodalash, ularning mazmunini bilish, o‘quvchilarning emotsional holatini maqbul baholay olish va shu asosda ularni o‘quv faoliyatiga muvaffaqiyatli yo‘naltira olish zamonaviy pedagogik psixologiya oldida turgan vazifalardan biridir.

Aytish lozimki, musiqa o‘quv mashg‘uloti samaradorligi o‘qituvchining dars materialini talabalarga singdirishida uning emotsionalligi darajasiga, ya’ni o‘z emotsiyalaridan qanchalik darajada keng foydalana olishida namoyon bo‘ladi va bu musiqiy pedagogik mahorat darajasini belgilovchi muhim omillardan biridir.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Coleman Daniel. Emotional intelligence. Bloomsbury Publishing. 2009. – 126 p.
2. Козлов Н. И. Энциклопедия практического психолога. -Москва: “ЭКСМО”, 2016. – С. 418.
3. Imomnazarov M., Eshmuhamedov M. Milliy ma’naviyatimiz asoslari. -Toshkent: ToshIU, 2001. – 432 b.
4. Ражников В. Г. Динамика художественного сознания в музыкалном обучении: Автореферат доктора психологических наук в виде научного доклада. -Москва: 1993. – С. 69.
5. Elektron manba: *Scopus* bazasi. https://doi.org/10.1016/j.paid.2017.05.051.



Инесса Гульзарова
Заслуженный работник культуры РУз., профессор кафедры
«История музыки и критики»
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

«САМСОН И ДАЛИЛА» НА СЦЕНЕ ТАШКЕНТСКОГО ГАБТА

У Камиля Сен-Санса – французского композитора, пианиста, органиста, дирижёра, музыкального писателя и общественного деятеля, педагога в этом году юбилейная дата – 190 лет со дня рождения. Он родился 9 октября 1835 года в Париже. На его долю выпала редкая честь – увидеть себя в положении классика ещё при жизни. Его имя, долгое время не признаваемое, завоевало себе всеобщее уважение, как в силу благородства его личности, так и в силу совершенства его искусства. Он стал очень значимой фигурой в европейской музыке. Сен-Санс был также автором книг по философии, литературе, живописи, театру, сочинял стихи и пьесы, писал критические эссе и рисовал карикатуры. Он был избран членом Французского астрономического общества, так как его познания в физике, астрономии, археологии и истории не уступали эрудиции других учёных, многолетний член Академии изящных искусств и кавалер Ордена Почётного легиона.

Сен-Санс сочинял во всех современных ему музыкальных жанрах. Принято считать, что наиболее яркая область этого композитора – симфоническая и инструментально-ансамблевая музыка. Однако опера «Самсон и Далила», являющаяся одной из вершин творчества Сен-Санса, не менее известна, чем такие его сочинения, как симфоническая поэма «Пляска смерти», сюита «Карнавал животных», Интродукция и рондо каприччиозо для скрипки с оркестром или его Второй фортепианный концерт. Римский-Корсаков называл «Самсона и Далилу» одной из лучших современных опер на Западе. Высоко ценил её и Чайковский.

Впрочем, совершим небольшой экскурс в историю. Камиль Сен-Санс был не очень оригинален, согласившись, в 1869 году, писать музыку на либретто своего кузена, Фердинанда Лемера, вдохновленного ветхозаветной притчей о Самсоне и Далиле. По подсчетам американского музыковеда Генри У. Саймона, до Сен-Санса к этому сюжету обращались уже 11 его коллег, и это не считая генделевской интерпретации драмы Мильтона.

Поначалу Сен-Санс тоже собирался писать ораторию в стиле Генделя и Мендельсона. Но из-под его пера вышла – после двухлетнего перерыва в работе из-за франко-прусской войны – классическая опера с запоминающимися сольными номерами, хорами и даже балетом. Некоторым современникам композитора такая трактовка библейского сюжета не понравилась: лишь тринадцать лет спустя после премьеры, с легкой руки Листа, в Веймаре в 1877 году опера была поставлена на сцене парижской Гранд-опера и с тех пор её не покидает.

Опера «Самсон и Далила» посвящена известному библейскому эпизоду борьбы евреев с филистимлянами. В центре её действия древнееврейский герой Самсон, который прославился в войнах с захватчиками филистимлянами, доставлявшими многолетние страдания его родному народу. Долгие годы он был непобедим, благодаря невероятной силе, доставшейся ему от его Бога. Самсона погубила любовь к очаровательной филистимлянке Далиле. С помощью искусных манипуляций она вынудила героя признаться в его тайной силе, заключённой в его длинных волосах. Во время сна Далила остригла их, передав затем своего любовника в руки филистимлян. Обессиленному Самсону выкололи глаза и посадили в темницу. Позже мучители привели его на всенародное поругание в свой языческий храм. Самсон попросил отрока, водившего его за руку, подвести к двум колоннам, на которых держалось всё здание, чтобы прислониться к ним. Помолившись Богу, он упёрся в столбы руками и сдвинул их с места. Здание обрушилось. Под развалинами здания погибли все филистимляне, бывшие там, а с ними и сам герой.

К этому оперному опусу Камиля Сен-Санса в 1993 году обратился главный режиссёр Государственного Академического Большого театра имени А. Навои, народный артист Узбекистана и Азербайджана Фирудин Сафаров, который в тандеме с дирижёром, народной артисткой СССР Дильбар Абдурахмановой поставил немало шедевров, среди которых опера «Самсон и Далила». Кстати, до этого она на ташкентской сцене ещё не появлялась, поэтому её премьеру все ждали с нетерпением.

На вопрос корреспондента, что вас привлекло в произведении Сен-Санса, Фирудин Сафаров ответил: «Конечно же, её, если так можно выразиться,

многосоставность. В опере есть и лирика, и драма, и эпос, и всё в органичном единстве. Умиротворённая созерцательность переходит в благородную патетику, а нежная лирика – в сдержанный драматизм. Среди особенностей оперы хочется подчеркнуть свойственные её мелодическому языку черты восточной музыкальной культуры. Вряд ли имеет смысл пересказывать сюжет оперы – он достаточно хорошо известен. Замечу лишь, что мы постараемся приблизить мифологическую историю к сегодняшнему дню и сделать оперу праздником для зрителя. Партию Далилы поёт заслуженная артистка Узбекистана Ольга Александрова, в роли Самсона – заслуженный артист республики Рахматжон Латыпов и артист Нигмат Синхабиби» [1].

Премьера оперы «Самсон и Далила» состоялась в ноябре 1993 года и была тепло принята взыскательной ташкентской публикой, став для неё приятным сюрпризом. Получила немалое удовольствие от этой постановки и автор этих строк, одновременно восхитившись и поразившись, что оперу, которая не очень-то сценична, потому что она скорее ораториального, чем драматического плана, интересно как слушать, так и смотреть. «Для этого, – пишет рецензент, – вовсе не пришлось переиначивать сюжет, переносить его в более близкое нам время, место или совершать другие виды насилия над произведением, каковые весьма в ходу у нынешних режиссёров. Постановщики «Самсона» просто последовали за музыкой, красочной, богатой контрастами, и в результате создали спектакль, где все компоненты – и актёрское действие, и пение, и игра оркестра, и декорации, и костюмы – находятся в тесном единстве. Продумано всё – вплоть до стилистики мельчайших движений персонажей по сцене. Так, богатая, чувственная пластика танцев филистимлян (хореограф – Галия Измайлова) нашла продолжение в детально проработанных постановщиками жестах главной героини – Далилы (Ольга Александрова). В результате три её арии превращаются в настоящие сцены обольщения, причём третья настолько мастерски переведена на язык жестов, что воспринимается почти как хореографический номер.

Особый же энтузиазм публики вызвал дуэт во втором действии: мастерство солистов (Самсон – Рахматжон Латыпов) дало им возможность петь раскованно, представить именно любовную сцену, а не выученный, концертный номер, во время которого партнёры чаще смотрят на дирижёра, чем друг на друга…» [2].

Как же ещё воспользовались постановщики благодатным драматическим и музыкальным материалом, который предоставил им «Самсон»? В первую очередь это великолепно решённые в опере массовые сцены, живописующие страдания иудейского народа, возглавляемого могучим Самсоном, и жизнь

погрязших в пороке филистимлян. Сафаров искусно избежал статики. Так, хористы свободно перемещадись, разыгрывая мимические сцены, и при этом прекрасно пели. Особенно впечатлило третье действие, когда пленные иудеи медленной вереницей двигались через сцену, рождая настроение немого страдания. Зрители не остались равнодушными и к сцене пира филистимлян, праздновавших победу. Память и сегодня хранит мастерски выстроенные мизансцены.

Поистине потряс финал, в котором предстала картина разгромленного Самсоном храма с погребёнными под его обломками людьми: в ослепительном свете грозы рушился храм филистимлян, падали колонны, летели гигантские обломки. Безусловно, здесь на лицо заслуга художника заслуженного деятеля искусств Узбекистана и Каракалпакстана Т. Шорахимова. Общей идее спектакля были подчинены роскошные декорации, гармоничность и красота которых радовали глаз на протяжении всего спектакля.

Отдельного упоминания заслуживали красивые костюмы, которые помогали создавать образы Востока – богатого, яркого, сказочного, неведомого. Особой экзотикой отличались наряды Далилы.

Сафаров в тандеме с Абдурахмановой приятно удивил свежестью прочтения, скрупулёзной работой с певцами, благодаря которой они добились от них виртуозной актёрской игры. Эту оперу, как и все другие, Фирудин Саттарович поставил так, как будто снял фильм. Тонкий психологизм присутствовал практически в каждой сцене «Самсона и Далилы». В итоге она получилась яркой, зрелищной и очень динамичной, став откровением, излучавшим мощную энергию.

Рахматжон Латыпов (Самсон) звучал как настоящий герой, его драматический тенор пробивался сквозь мрачные оркестровые звучания. Между ним и эмоциональной Ольгой Александровой (Далила) было много страсти, особенно в триумфальном третьем акте. Свою героиню певица наполнила тяжёлыми дурманящими ароматами роковой женщины-вамп. Максимально раскрыты были роли второго плана.

Эмоционально и осмысленно пел хор (главный хормейстер народный артист Узбекистана С. Шадманов), тембристые и сочные голоса которого, хорошо сливались и ансамблировали. Каждый из артистов хора, мимического ансамбля и балета по замыслу постановщика выполнял свою собственную сценическую задачу.

Под управлением Дильбар Абдурахмановой оркестр наслаждался мелодичной партитурой, не упиваясь её роскошью, несмотря на сильное

искушение, продемонстрировав искусство блистательного и сдержанного аккомпанемента в идеальном балансе с солистами.

Постановка оперы К. Сен-Санса «Самсон и Далила» явилась выдающимся событием для всего искусства Узбекистана. Жаль, очень жаль, что она не сохранилась в качестве полноценного репертуарного спектакля ташкентского Большого театра, ведь была проделана огромная работа...

Список использованной литературы

1. Ибрагимов А. Палитра нового сезона. 1993, 26 августа.
2. Чахвадзе Н. Невыездной «Самсон». Газета «Труд» 1994, 01 марта.



Донат Иногамов
Артист симфонического оркестра ГАБТ имени Алишера Навои,
самостоятельный соискатель
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ОБ ИСПОЛНЕНИИ «БОЛЕРО» МОРИСА РАВЕЛЯ В ТАШКЕНТЕ
(к 150-летию со дня рождения)

«Болеро» М.Равеля является одним из самых популярных произведений мировой симфонической литературы XX века. О нем немало литературных строк не только в прозе, но и в стихах. Но при этом самые ценные строки о «Болеро» принадлежат самому М. Равелю в его «Краткой автобиографии»: «В 1928 году, по просьбе г-жи Рубинштейн, я сочинил «Болеро» для оркестра. Это танцевальная музыка, которая должна исполняться в ровном, умеренном темпе; она построена на упорном повторении одной и той же мелодии и гармонии, однообразный ритм которых все время отбивается барабаном. Единственный элемент разнообразия в нем – это нарастающее оркестровое *crescendo»* [1, с. 197]. Эта предельно концентрированная автохарактеристика, данная сочинению М. Равелем, является методическим указанием и ключевой целевой установкой исполнительских интерпретаций дирижерами. Естественно, что все это относится и к дирижерам Узбекистана. В этом отношении поистине неутомимым пропагандистом музыки М. Равеля и французской симфонической музыки является ведущий дирижер Узбекистана, доцент кафедры оркестрового дирижирования Государственной консерватории Узбекистана Гайрат Абраров. Его любовь к французской симфонической музыке безмерна, проявляется в глубоком изучении симфонических партитур французских композиторов, стремлении раскрыть ее своеобразие, необыкновенную красоту и изысканность оркестровки. «Изучением французской симфонической оркестровой культуры, – сказал Гайрат Абраров в одной из бесед автору данной статьи, – я занимаюсь на протяжении ряда лет и постоянно открываю в ней для себя что-то новое,

красочное, темброво оригинальное. Симфонические произведения французских композиторов Жоржа Бизе, Шарля Гуно, Камиля Сен-Санса, Клода Дебюсси, Дариуса Мийо, Франсиса Пуленка, Артюра Онеггера, Оливье Мессиана, Андре Жоливе, Жермена Тайфера, Нади Буланже привлекают меня оригинальной темброфактурой, изяществом оркестрового стиля, динамической экспрессии. Я горжусь тем, что в апреле 2024 года был удостоен Первой премией на международном конкурсе дирижеров в Париже за высокое профессиональное качество исполнения французской симфонической музыки, а также был награжден медалью от имени Европейской специальной комиссии за вклад в науку и искусство.





Подтверждением высочайшей оценки исполнительских дирижерских концепций французской симфонической музыки Абраровым являются замечательные дирижерские интерпретации «Болеро» М. Равеля. Следует отметить, что Г. Абраров осуществил исполнительские интерпретации «Болеро» с национальным симфоническим оркестром Узбекистана и с симфоническим оркестром Музыкального театр-студии Государственной консерватории Узбекистана. Сравнивая записи данных интерпретаций, необходимо отметить аспекты индивидуализации творческих подходов дирижера к звуковому воплощению «Болеро». Они обусловлены различием функциональных специализаций данных коллективов филармонического профиля и учебно-образовательного, реализацией художественно-воспитательных задач. В работе над «Болеро» с Национальным симфоническим оркестром Узбекистана Г. Абраров особое внимание уделял темброфактурной экспрессии симфонического развития тематизма, его звукокрасочной трансформации и динамике. В работе над «Болеро» с симфоническим оркестром консерватории дирижер особое внимание уделял танцевальному началу, звуковой театрализации испанского жанра. В исполнении темы «Болеро» Г. Абраров рельефно подчеркивал ее двухфазовую структуру. «Первый раздел целиком выдержан в диатоническом *C-dur*, во втором появляются звуки *as*, *b* и *des*, вводящие в сферу гармонического мажора, мелодия приобретает страстно-патетический оттенок, заставляющий

вспоминать об андалусской музыке» [2, с. 229]. Дирижеру удалось очень тонко в интонационном плане оттенить выразительность мелодии, ее восточный колорит, а также танцевальную природу с помощью подчеркивания ритмической пульсации.

Естественно, что творческая работа Г. Абрарова над исполнительской дирижерской интерпретацией «Болеро», равно как и над партитурой «Испанской рапсодии», хореографической поэмой «Вальс» и Второй сюитой из балета «Дафна и Хлоя» продолжено, совершенствуется и обогащается новыми деталями, поскольку вершинам мастерства не имеется пределов.

Говоря об исполнении «Болеро» М. Равеля в Узбекистане, невозможно не отметить такого знакового события, как исполнение данного сочинения в ГАБТ имени Алишера Навои в блистательной интерпретации маэстро Владимира Федосеева и Государственного академического Большого симфонического оркестра имени П.И. Чайковского России. Народный артист СССР, дирижер В. Федосеев покорил слушательскую аудиторию глубоко содержательным, философски мастерским прочтением партитуры «Болеро», раскрыв смысловую сущность этого уникального шедевра мировой симфонической культуры. «Цель Равеля – создать обобщенный образ Испании, а не воспроизвести конкретные фольклорные приметы какой-либо ее области» [3, с. 171]. Именно такой широкоохватный мастерский подход осмысления художественного содержания “Болеро” позволил В.Федосееву создать эпическую фреску Испании как целостной полиэтнической панорамы Пиренейского полуострова, объединяющей множество этнических традиций.

Известно, что «Болеро» имеет самые различные аспекты исполнительской интерпретации, поскольку художественный смысл и содержание его до сих пор не разгадано и вряд ли когда-либо будет раскрыто в ракурсе идейного замысла Равеля. Приведенная в самом начале нашей статьи информация М. Равеля о “Болеро” является своеобразной криптограммой, расшифровка которой пробуждает фантазию дирижеров и вызывает к жизни новые исполнительские интерпретации. В ряду этих творческих поисков находятся и рассмотренные нами исполнительские дирижерские интерпретации «Болеро» М.Равеля, показывающая, что музыкальная интерпретация – процесс творческий, а потому и бесконечный.

Список использованной литературы

1. Равель в зеркале своих писем. Перевод с французского. Составители М.Жерар, Р.Шалю. – 2-е изд. -Ленинград: «Музыка», 1988. – 248с.
2. Мартынов И. Морис Равель. Монография. -Москва: «Музыка», 1979. 335 с.

3. Смирнов В. Морис Равель и его творчество. Монография. -Ленинград: «Музыка», 1981. – 224с.



Наталья Лебедева
Доцент кафедры «Специальное фортепиано»
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

МЕСТО ЭТЮДОВ К. ДЕБЮССИ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ И ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ

Наряду с этюдами Шопена, Листа, Рахманинова и Скрябина, в репертуаре пианистов всё чаще можно встретить Этюды Клода Дебюсси. Эти этюды – новый виток в развитии жанра фортепианного этюда, важный этап в формировании современного исполнителя.

При изучении этюдов необходимо уделить внимание особенностям музыкального языка, национальной традиции французского пианизма, что безусловно отразится на исполнительской интерпретации.

Важно видеть историческую ретроспективу на дальнейшее развитие жанра, определить влияние Дебюсси на композитров следующих поколений во Франции (Ж. Роже Дюкаса, О. Мессиана, Даниэль – Лесюра); в Венгрии (Б. Бартока, Д. Личетти) и т. д.

Стоит сравнить разные версии этюдов, используемых в образовании, и то, как интерпретируют произведения К. Дебюсси разные пианисты.

Развитие этюда как жанра тесно переплетено с прогрессом фортепианного искусства. На примере этого жанра можно проследить, как совершенствовалась фортепианная техника, и как взаимодействовали исполнительское искусство и композиторское творчество.[49]

Изменения в композиторском стиле влекли за собой трансформацию технических задач.

[49] Связь исполнительского и композиторского творчества подробно рассмотрена в работах: Холопова В. Формы музыкальных произведений (уч. пособие). - СПб.: Лань, 2006. - 496 с.; Д. Рабинович - Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. I, Проблемы пианистической стилистики. - М.: Сов. композитор, 1979. - 320 с.

Свой путь в освоении жанра этюда прошли и композиторы Франции. Луи Адам – основоположник французской пианистической школы, его «Школа игры на фортепиано» является обязательной для изучения в консерватории. Антуан – Анри Лемуан, его этюды и сейчас играют в музыкальных школах. Шарль Алькан, создавший большое количество этюдов, как инструктивных, так и романтической направленности. Совершенно очевидно влияние Алькана на развитие фортепианного этюда.

Особая роль в развитии французской музыки принадлежит Камиллу Сен-Сансу. Созданные им 2 тетради этюдов (Ор.52 и Ор.111) продолжают линию этюдов романтической направленности, сочетая с традициями староклассического искусства. Этюды Ор.135 для левой руки – это цикл в духе старинной сюиты, фактура которых отличается прозрачностью, они находятся в русле неоклассицизма.

Впоследствии, в соответствии с общими направлениями развития, вызванными формированием нового музыкального языка, жанр этюда трансформируется, что нашло отражение в творчестве К. Дебюсси.

Цикл К. Дебюси состоит из 12 этюдов в двух тетрадях.

Новый подход Дебюсси к музыкальному языку, проявившийся в этюдах, стал их качественной характеристикой.

С одной стороны выход за рамки этюда (ни в одном не сохранена единая фактурная формуа), гораздо шире, чем уромантиков.

С другой стороны, помимо конструктивных особенностей, в этюдах Дебюсси часто использовал параллельные аккорды для уплотнения мелодии, битональность, пентатонику, хроматику, неподготовленные модуляции.

Впервые в жанре этюда акцентируется внимание на проблеме тембра. Также присутствует стилистическое заимствование.

В этюде «Для повторяющихся нот» цитируются пьеса Шабрие «Фантастическое бурре», в фактуре этюда «Для украшений» используются политональность, полифункциональность, совмещение двух клавиатур, здесь можно сопоставить с пьесой Стравинского «У Петрушки».

Цитирование фрагментов произведений и обработка сочинений различных авторов были характерны для композиторского искусства барокко. Барочный исток фортепианного импрессионизма, ярко проявивший себя в этюдном творчестве Дебюсси «причудливым образом просвечивает сквозь романтическую подпочву дебюссизма, обертоновый резонанс, горизонтальная проекция вертикали – это Шопен, но это и Куперен, и Бах, это Арабеска

бароко!.. это воплощение качеств текучести и цельности, являющихся в клавирной музыке барокко и в пианизме романтиков»[50].

Общепринято считать, что от техники клавиризма, техники «двух клавиатур» берёт своё начало ряд черт фортепианного письма Дебюсси.

Изданы этюды со следующим посвящением: «Памяти Фредерика Шопена (1810–1849) Клод Дебюсси. Лето 1915».

Дебюсси – композитор, оказавший существенная влияние на развитие композиторского письма XX века, но он был также пианистом, обладавшим уникальным исполнительским стилем. Этот факт повлиял как на специфику музыкального языка, формообразование и построение его фортепианных сочинений, так и на интерпретацию его сочинений.

Одна из наиболее характерных черт исполнительского стиля Дебюсси - ощущение импровизационности. Импровизационное начало в отношении к фортепианному исполнительству стало определяющим и формообразовании его сочинений. Как писал Э. Денисов: «Стремление к незаданости формы и рождению её из ощущения момента - характерная особенность музыки Дебюсси … Конструкция у Дебюсси никогда не бывает жестка и никогда не воспринимается обнаженно. Мы её где-то улавливаем, но ощущаем лишь подсознательно (или же видим при анализе). Дебюсси не обнажает узловые точки конструкции, а смягчает и вуалирует их, делает их зачастую почти незаметными для слушателя. Поэтому формы Дебюсси столь пластичны. Слушая музыку Дебюсси, мы воспринимаем её как свободное музыкальное высказывание, излагаемое почти импровизационно, но нигде эта квази-импровизационность не переходит в рыхлость, ибо музыка Дебюсси всегда точно выстроена и рационально организована»[51].

Неповторимая манера игры на фортепиано, прикосновения Дебюсси к клавишам, обилие оттенков звука, такое существенное для интерпретации музыки, современниками отмечались как важнейшие особенности авторского исполнения. «Палитра его нюансов шла от тройного piano до forte, но никогда не становилось хаосом звуков»[52].

Совершенно новый смысл и значение приобретает педализация. «Дебюсси дал миру совершенно новые колористические сочетания с

[50] Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки 2-е изд., доп.. - Л.: Советский композитор, 1990 - 288 с.
[51] Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. - М.: Сов. композитор, 1986. - 206 с.
[52] Копчевский Н. «Детский уголок» Дебюсси. Стилистические параллели и вопросы исполнения // Вопросы фортепианной педагогики. М.: Музыка, 1976. Вып.4. - С. 171-204.

употреблением педальных эффектов, далеко превосходящих всё, о чём мог мечтать Шопен»[53].

Особое внимание Дебюсси уделял динамическим, темповым и агогическим обозначениям. Свойственныая исполнительскому стилю Дебюсси импровизационность, внимание к полутонам как в области звукоизвлечения, так и педализации, классическое чувство формы и вкус, привели композитора к сочинению музыки именно в жанре фортепиано миниатюры.

Цикл этюдов К. Дебюсси впервые был опубликован издательством «A. Durand & Fills» в 1916 году.

Возросший во второй половине двадцатого столетия интерес к этюдам Дебюсси, повлекший за собой возрастание их значения в исполнительской практике и педагогическом репертуаре, а также включение этих произведений - наряду с этюдами Шопена, Листа, Рахманинова и Скрябина – в программы международных фортепианных состязаний, предопределил появление в этот период новых публикаций и редакций.

Одной из первых в ряду таких публикаций стало издание этюдов Дебюсси в 1964 году, включенное в 4-й том полного собрания фортепианных сочинений композитора (редакция К. С. Сорокина, примечания А. А. Кондратьева), изданное издательством «Музыка».

Издание содержит словарь французских слов и выражений, встречающихся в тексте. Текст близок к оригиналу. В редакции К. С. Сорокина, имеющей педагогическую направленность, термины выписаны полностью.

Наиболее часто встречающимся изданием на текущий момент является сборник фортепианных пьес Дебюсси, опубликованный в Лейпциге в 1970 году. В пятом томе данного издания напечатаны этюды, подготовленные к печати Э. Клеммом. В предисловии редактор характеризует фортепианный стиль Дебюсси, эстетические воззрения автора, принципы педализации и исполнения штрихов, даёт характеристику цикла в целом. Есть франко-немецко-английский словарь.

В редакции Клемма, которую можно отнести к типу педагогическо-исполнительских, проставлена подробная аппликатура, принципиально отсутствующее у Дебюсси.

В 1991 году в издательстве Дюран (Durand-Constallat) было выпущено полное собрание сочинений Дебюсси, включающее этюды, отредактированные К. Хелфером. По своей сути это издание является

[53] Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. - Л.: Музыка, 1983. - С. 137-173.

критическим, «уртекстовым». Издание снабжено примечаниями, содержащими большой объём информации.

Интерес к музыке Дебюсси и его этюдам постоянно увеличивается. Если до 1950 года исполнялись и записывались лишь отдельные этюды, то со второй половины XX века цикл стал всё чаще звучать целиком.

Полностью записали цикл Вальтер Гизекинг, Анатолий Ведерников, Маурицио Полини, Мицуко Учида, Фу Цонг и другие. Несомненно, эти записи разного уровня и художественной ценности.

На протяжении многих лет исполнение Вальтера Гизекинга считалось эталонным, выдающимся как по технике, так и по художественному выражению. Комплект из четырёх пластинок, увидевший свет, был отмечен премией «Грэмми», полученной в категории исторических инструментальных записей (в 1996 году). Интерпретация Гизекинга отличается богатством красок, тончайших нюансов, ясностью и точностью воспроизведения всех деталей авторского текста.

Из российских интерпретаторов Дебюсси, бесспорно, выделяется имя А. Ведерникова. Он представляет совершенно другую исполнительскую манеру. Толкование этюдов Ведерниковым характеризуется аккуратностью следования нотному тексту, беспристрастностью, отсутствием заметных пауз между небольшими фрагментами. Различия в интерпретации Ведерникова в сравнении с Гизекингом обнаруживаются в нескольких моментах: в выборе конкретного способа звукоизвлечения, и в выборе скорости исполнения. «У Ведерникова тэмп определяет характер этюда, который исполняется без больших темповых контрастов и цезур. У Ведерникова всё, что он играл, представляло “чистое искусство»[54].

Следующим этапом в неуклонном росте интереса пианистов к циклу этюдов Дебюсси стало начало XX столетия. Интерпретации данного периода выделяются двумя ключевыми моментами: стремлением к изданиям Urtext и точному воспроизведению авторского замысла, с одной стороны, и отсутствием технических трудностей с другой. Ярким примером служит запись этюдов, выполненная итальянским пианистом Маурицио Поллини. Он представляет этюды с кристально чистым звуком, отличающимся графичностью, прозрачностью и легкостью. Поллини выстраивает форму, неукоснительно соблюдая динамические обозначения Дебюсси. Особого внимания заслуживает педализация, посредством которой пианист акцентирует мелодическую линию.

[54] Золотов А. Русский пианист Анатолий Ведерников. РИА Новости. [Электронный ресурс]. URL: https://ria.ru/20100503/229824723.html (дата обращения:11.04.2025).

К несколько иному подходу в интерпретации музыкального материала относится творчество японской пианистки Мицуко Учиды. В её игре проявляется ярко выраженная артистичность, педантичное отношение к деталям, что позволяет раскрыть все тончайшие грани музыкального произведения, а также умение передать широчайшую палитру чувств, используя все возможные оттенки звучания.

В заключение, важно отметить увеличение интереса к этюдам Дебюсси во второй половине прошлого столетия. В трактовках этюдов отчетливо проявились характерные черты исполнительских манер, формировавшихся в рассматриваемый исторический период. Доминантным становится «черты интеллектуализма в сочетании с виртуозностью»[55].

Исполнение произведений Дебюсси требует «возможно более разнообразной звуковой палитры, где каждая нота, - по словам М. Лонг, – это окрашенный звук...». Интерпретация его сочинений не может существовать без понимания пианистом особенностей развёртывания их во времени: темпа, ритма, агогики. «Естественность и пикантность, рассчитанная свобода и обдуманная дисциплина, решительный отказ от «тирании» метричности – вот особенности ритмики и агогики Дебюсси, о которых сам он неоднократно говорил»[56].

Этюды Дебюсси по праву считаются жемчужинами в сокровищнице этюдного фортепианного искусства. Эти произведения, созданные выдающимся французским композитором, явились связующим звеном, перекинувшим мост от пианизма позднего романтизма к технике современной композиции. Дебюсси развивал в своих этюдах те приемы, которые впоследствии стали основой для пианистической игры нового времени.

Сделав шаг вперед от романтических этюдов Алькана и Сен-Санса, жанр этюда расцвел новыми красками благодаря колористическим, звуковым и фактурным открытиям Клода Дебюсси.

Эта тенденция к семантическому слиянию сохранила свою актуальность и усилилась в этюдах композиторов середины XX – начала XXI века, таких как Мессиан, Лигети, Штокхаузен и другие, даря традиционному жанру новую жизнь.

Список использованной литературы

1. Алексеев А. Французская фортепианная музыка конца XIX - начала XX века -Москва: Академия наук СССР, 1961.

[55] Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. I, Проблемы пианистической стилистики. - М.: Сов. композитор, 1979. - 320 с.

[56] Хаймовский Г. Некоторые особенности темповых и агогических обозначений Дебюсси // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. - Л.: Музыка, 1965. - С. 96-123.

2. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. -Ленинград: «Музыка», 1983.

3. Гаккелъ Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. 2-е изд., доп.. -Ленинград: «Сов. Композитор», 1990.

4. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. - Москва: Сов. композитор, 1986.

5. Золотов А. Русский пианист Анатолий Ведерников. РИА Новости. [Электронный ресурс]. URL: https://ria.ru/20100503/229824723.html (дата обращения:11.04.2025).

6. Копчевский Н. «Детский уголок» Дебюсси. Стилистические параллели и вопросы исполнения // Вопросы фортепианной педагогики. -Москва: «Музыка», 1976. Вып.4.

7. Корто А. О фортепианном искусстве. -Москва: «Музыка», 1965.

8. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. -Москва: «Музыка», 1965.

9. Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси // Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9. -Москва: «Музыка», 1981.

10. Лонг М. Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве, сост. С.М.Хентова. -Москва: «Музыка», 1966.

11. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Избранные статьи. Вып. I, Проблемы пианистической стилистики. - Москва: Сов. композитор, 1979.

12. Хаймовский Г. Некоторые особенности темповых и агогических обозначений Дебюсси // Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. -Ленинград: «Музыка», 1965.

13. Холопова В. Формы музыкальных произведений (уч. пособие). - СПб.: -Лань: 2006.



Nathalie Marin
France

FEMININE SYMPHONIES: BREAKING THE SILENCE, RECLAIMING THE FUTURE

For centuries, the history of Western classical music has been predominantly shaped – and often overshadowed – by male voices. From the Middle Ages through the salons of early 20th-century Paris to the experimental soundscapes of the 21st century, women have persistently composed, asserting their rightful place within the musical canon. Feminine Symphonies: Breaking the Silence, Reclaiming the Future seeks to illuminate this powerful, ongoing narrative. This study is not merely an act of historical recovery but a deliberate reclamation. It highlights the pioneering contributions of figures such as Nadia Boulanger and Germaine Tailleferre – the sole female member of Les Six – while tracing a dynamic lineage to contemporary innovators like Betsy Jolas, Édith Canat de Chizy, Sophie Lacaze, Camille Pépin … These composers have drawn upon tradition while boldly transcending its boundaries – integrating electronic media, engaging with global influences, and interrogating feminist and philosophical themes. In a world still grappling with gender inequality, this examination serves as both a celebration and a call to action. By attentively listening to these feminine symphonies, we not only amplify marginalized voices but also reimagine a more inclusive and resonant future for music.

СИМФОНИИ, РОЖДЁННЫЕ ЖЕНСКИМ ГЕНИЕМ: ПРОРЫВАЯ МОЛЧАНИЕ, ВОЗВРАЩАЯ БУДУЩЕЕ

Веками западная классическая музыка формировалась под влиянием мужских нарративов, оставляя в тени женское творчество. Начиная со Средних веков через салоны Парижа начала XX века до экспериментальных звуковых пространств XXI столетия, женщины неустанно сочиняли, утверждая свое законное место в музыкальном каноне. Книга «Симфонии,

рождённые женским гением: Прорывая молчание, возвращая будущее» стремится осветить эту мощную, непрерывную историю.

Это исследование – не просто восстановление утраченных страниц истории, а сознательное возвращение наследия. Оно выделяет новаторский вклад таких фигур, как Надя Буланже и Жермен Тайфер – единственной женщины в Les Six («Шестёрке»), – прослеживая живую связь с современными композиторами: Бетси Жолас, Эдит Кана де Шизи, Софи Лаказ, Камил Пепен… Эти авторы, опираясь на традицию, смело выходили за её пределы – интегрируя электронику, впитывая глобальные влияния и вплетая феминистские и философские размышления.

В мире, где гендерное неравенство всё ещё существует, эта работа становится одновременно данью признания и призывом к действию. Внимательно вслушиваясь в симфонии, рождённые женским гением, мы не только возвращаем отодвинутые в тень голоса, но и переосмысляем будущее музыки – более инклюзивное и созвучное эпохе.



Sayyora Maxmudova
O‘zbekiston davlat konservatoriyasi
“Musiqa nazariyasi” kafedrasi katta o‘qituvchisi
Toshkent, O‘zbekiston

PARIJ KONSERVATORIYASI: TARIXI, RIVOJLANISHI VA ZAMONAVIY TA’LIM MODELI

Parij milliy oliy musiqa va raqs konservatoriyasi (*Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris*, CNSMDP) Fransiyaning eng nufuzli san’at ta’lim muassasalaridan biri bo‘lib, 1795-yilda tashkil etilgan.



Ushbu konservatoriya butun dunyo bo‘ylab musiqachilar, raqqosalar va kompozitorlar tayyorlash bilan mashhur. Maqolada Parij konservatoriyasining tarixi, tashkiliy tuzilishi, ta’lim tizimi va zamonaviy rivojlanishi tahlil qilinadi.

Ilk bosqichlar (1784–1795). Konservatoriyaning poydevori 1784-yilda kompozitor Fransua Jozef Gossek tomonidan qo‘yilgan. 1792-yilda Parijda milliy gvardiya musiqa maktabi (*L’école de musique de la garde nationale*) tashkil etilib, u harbiy orkestrlar uchun musiqachilar tayyorlashga qaratilgan edi. Maktabning asoschisi Bernard Sarrette bo‘lib, u musiqani milliy miqyosda rivojlantirishga harakat qildi.

Rasmiy tashkil etilishi (1795). 1795-yil 3-avgustda Milliy konvent qarori bilan Musiqa konservatoriyasi (*Conservatoire de musique*) rasman tashkil etildi. Birinchi direktori Gossek bo‘lib, unga Etyen Mehul va Luiji Kerubini ham rahbarlik qilishdi. Konservatoriyaning dastlabki maqsadi musiqa va teatr san’atini

rivojlantirish, shuningdek, kontsertlar tashkil etish orqali madaniyatni ommalashtirish edi.

XIX–XX asrlarda konservatoriyaning rivojlanishi. Kerubini islohotlari (1822–1842). Luiji Kerubini konservatoriya direktori bo‘lgan davrda (1822–1842) uning tizimli islohotlari amalga oshirildi. U:

- musiqa nazariyasi va amaliyotini muvozanatlash;
- professional sinflarni kengaytirish;
- xalqaro talabalarni jalb qilish siyosatini yo‘lga qo‘ydi.

Teatr bo‘limining ajralishi (1946). 1946-yilda konservatoriyaning dramatik san’at bo‘limi mustaqil muassasaga aylantirilib, Oliy milliy dramatik san’at konservatoriyasi (*CNSAD*) nomini oldi.

XX asrdagi qiyinchiliklar va yangilanishlar. XX asr boshlarida konservatoriya an’anaviy va zamonaviy musiqa o‘rtasidagi ziddiyatlar tufayli qiyinchiliklarga duch keldi. Masalan, Moris Ravel kabi kompozitorlarga nisbatan tanqidiy munosabat 1905-yilda noroziliklarga olib keldi. Biroq keyingi yillarda jaz, elektron musiqa va ovoz muhandisligi kabi yangi yo‘nalishlar joriy etildi.

Zamonaviy ta’lim tizimi. Bo‘limlar va mutaxassisliklar. Parij konservatoriyasi quyidagi yo‘nalishlar bo‘yicha ta’lim beradi:

1. Klassik musiqa (fortepiano, skripka, torli cholg‘ular).
2. Zamonaviy musiqa (jaz, elektron musiqa).
3. Raqs (balet, zamonaviy raqs).
4. Ovoz muhandisligi va musiqa texnologiyalari.

Qabul jarayoni va talablar. Konservatoriyaga kirish uchun qat’iy tanlovdan o‘tish kerak. Talablar:

- Ijodiy imtihonlardan (musiqa yoki raqs bo‘yicha) o‘tish.
- Nazariy bilimlarni (solfejio, garmoniya) egallagan bo‘lish.
- Xalqaro miqyosda raqobatbardoshligini isbotlashi lozim.

Bugungi kun va xalqaro hamkorlik. Konservatoriya Erasmus+ va AQSh, Yaponiya, Rossiya bilan hamkorlik dasturlarini amalga oshiradi. 2020-yildan beri onlayn dasturlar joriy etilib, dunyoning turli burchaklaridan talabalar uchun imkoniyatlar yaratilmoqda.

Parij konservatoriyasi 3 asrlik tarixga ega bo‘lib, klassik va zamonaviy san’atni uyg‘unlashtirgan nufuzli muassasadir. Uning bitiruvchilari dunyo miqyosida tan olingan san’atkorlar hisoblanadi. Konservatoriya raqamli texnologiyalar va globallashuv ta’sirida yangi bosqichga ko‘tarilmoqda.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Pendle K. (2001). Women & Music: A History. Indiana University Press.
2. Gossot F. (2010). Histoire du Conservatoire de Paris. Éditions Fayard.

3. Official website of CNSMDP: www.conservatoiredeparis.fr.



Влада Осетрова
Доктор философии по искусствоведению (PhD),
преподаватель кафедры «Межфакультетское фортепиано»
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ЯРКИЕ ПРИМЕРЫ БОЛЕРО В СОЧИНЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ ОТ МОРИСА РАВЕЛЯ ДО НАШИХ СОВРЕМЕННИКОВ

Итак, Равель, танцуем болеро!
Для тех, кто музыку не сменит на перо,
Есть в этом мире праздник изначальный -
Напев волынки скудный и печальный
И эта пляска медленных крестьян...
Испания! Я вновь тобою пьян!
Цветок мечты возвышенной взлелеяв,
Опять твой образ предо мной горит
За отдаленной гранью Пиренеев!
Увы, замолк истерзанный Мадрид,
Весь в отголосках пролетевшей бури,
И нету с ним Долорес Ибаррури!
Но жив народ и песнь его жива.
Танцуй, Равель, свой исполинский танец.
Танцуй, Равель! Не унывай, испанец!
Вращай, История, литые жернова,
Будь мельничихой в грозный час прибоя!
О, болеро, священный танец боя! [1]

Болеро – это традиционный испанский национальный танец, очень близкий к румбе, являющийся наиболее романтических и красивых танцев,

созданных для медленной музыки. За его чувственность Болеро часто называют танцем любви, а музыка и движения усиливают эти чувства.

Еще со времен Л. Бетховена композиторы в своих произведениях обращались к данному танцу. Яркие примеры Болеро в сочинениях композиторов: Обработки нар. Б. имеются у Л. Бетховена («Песни разных народов», тетрадь 1, No No 19 и 20). Болеро включается в оперы и балеты — «Слепые из Толедо» Мегюля, «Прециоза» Вебера, «Чёрное домино», «Немая из Портичи» Обера, «Бенвенуто Челлини» Берлиоза, «Лебединое озеро» Чайковского, «Коппелия» Делиба и др., вдохновляет композиторов на создание многочисленных песен и романсов («Победитель», «О, дева чудная моя» Глинки, «Оделась туманами Сиерра-Невада» Даргомыжского, «На бой быков смотреть пошли» Делиба), а также инструментальных произведений («Болеро» для фортепиано ор. 19 Шопена, болеро «Puerta de Tierra» для фортепиано Альбениса, и др.) [2].

Одно из известнейших произведений XX века – «Болеро» французского композитора Мориса Равеля (1975-1937), выдающегося мастера музыкального импрессионизма. Это произведение для оркестра, которое было первоначально задумано как музыка для балетной постановки, вдохновлённой испанским танцем болеро.

По возвращению с гастролей с США, Морис принялся за работу. В 1928 году партитура балета под названием «Болеро» была готова. Произведение получило название испанского танца, исполняемого в умеренно быстром темпе под аккомпанемент кастаньет. «Болеро» для оркестра Равель сочинил в умеренном темпе, неизменном гармонически, ритм которого непрерывно отбивается барабаном. Музыкальный стиль «Болеро» часто описывают, как эксперимент в области оркестровой формы. Равель называл произведение «оркестровым упражнением без музыки», имея в виду, что внимание слушателя фокусируется не на мелодии или гармонии, а на тембре и динамике. «Болеро» впервые было исполнено 22 ноября 1928 года в парижской «Гранд-Опера», в ходе вечера антрепризы Иды Рубинштейн; оркестром дирижировал Вальтер Страрам. Как отмечает Александр Майкапар: «Болеро» приобрело особую популярность благодаря «гипнотическому воздействию неизменной, множество раз повторяющейся ритмической фигуры, на фоне которой две темы также проводятся много раз, демонстрируя необычайный рост эмоционального напряжения и вводя в звучание всё новые и новые инструменты. «Болеро»[57] М. Равеля – яркий пример минимализма в музыке,

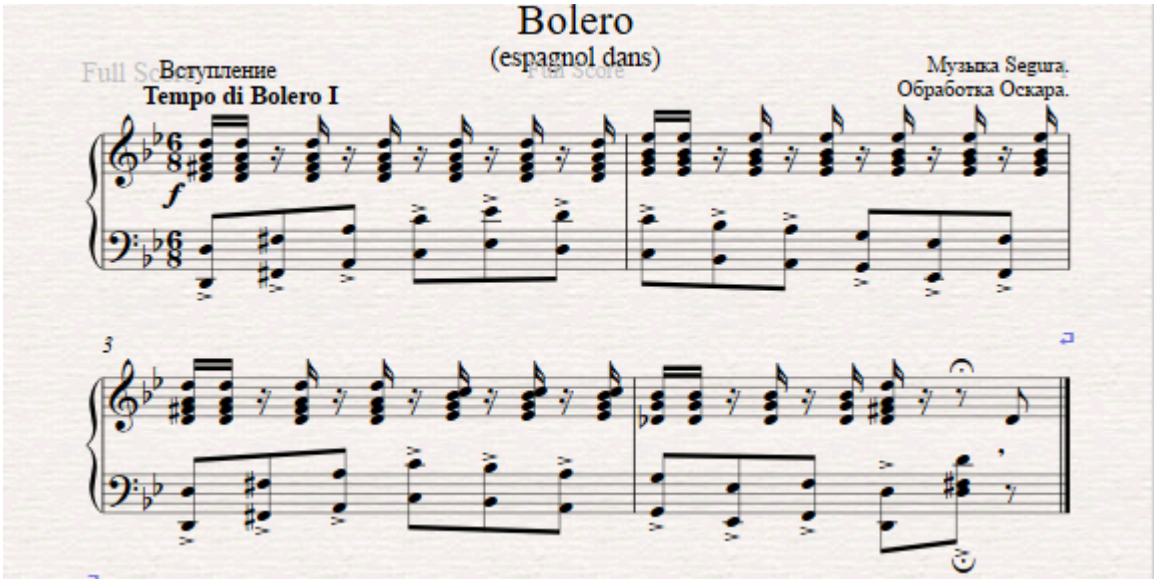
[57] Драматургическое развитие «Болеро» М. Равеля, направленное на нарастание звучности, использование динамического крещендо, постепенное добавление инструментов, неизменность ритма, сдвиг в конце,

несмотря на его визуальную и эмоциональную выразительность в балете и других формах исполнения» [3].

Современные композиторы Узбекистана, вдохновленные данным воплощением этого танца, так же обращаются в своем творчестве к «Болеро». Одним из таких композиторов является Оскар Ситников с тетрадью характерных танцев. Один из танцев - как раз «Болеро». В данном танце композитор придерживается традиции того, что этот танец всегда пишется на трёхдольный размер и имеет определенный характерный ритмический рисунок, который выдает именно национальный испанский колорит. Тему из испанского фильма под названием «Моё последнее танго» со знаменитой Сарой Монтьель Оскар обработал в стиле болеро. Музыку к фильму писал композитор Сегура. Данная тема в фильме даётся в четырехдольном размере, а композитор переделал в трёхдольный.

«Болеро» О. Ситникова – это характерный танец в куплетно-припевной форме, с элементами рондо, функцию рефрена несет вступление, которое на протяжении пьесы повторяется трижды. Особое значение имеет смена метра на материале припева, что придаёт танцу в целом элементы полиметрии.

Начинается данная пьеса с ритмического, зажигательного четырёхтактного вступления, в котором на фоне аккордов в верхнем голосе звучит мелодия в нижнем, изложенная акцентированными октавами. Звучит данной раздел в цыганском D-dur (пониженные 2 и 6 ступени)[58].

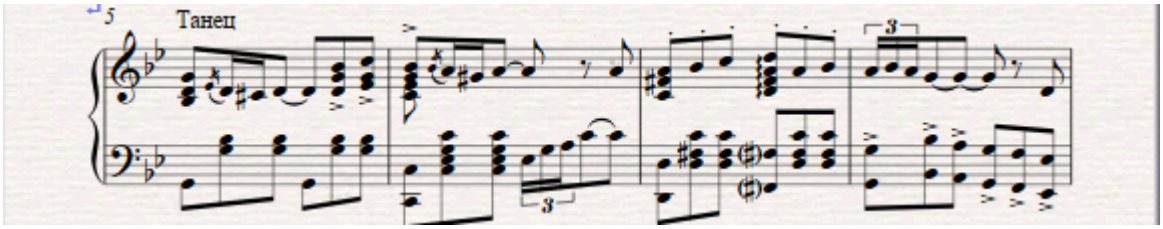


«Куплет 1» написан в простой двухчастной форме, первая часть которого состоит из двух повторных предложений, звучит в g-moll. Мелодия написана в среднем регистре, наполнена форшлагами, звучит на фоне трехдольного

знаменующий кульминацию произведения, объединяет его с разработкой первой части («эпизод фашистского нашествия») симфонии № 7 «Ленинградская» Д. Д. Шостаковича.

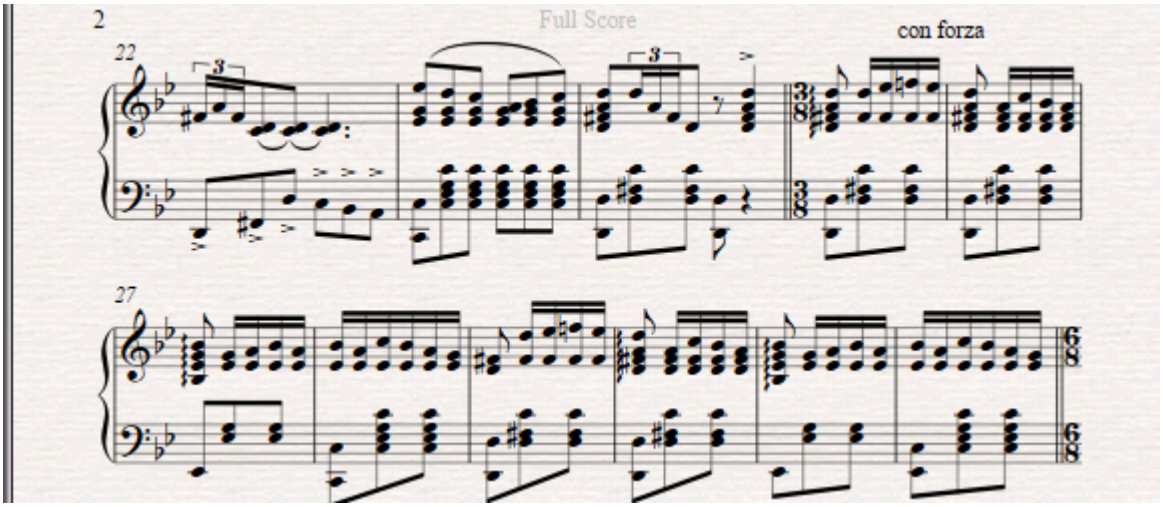
[58] Соответствует звукоряду арабского макама «наваатар» [4] и, с точностью до микротоновых отличий – турецкого макама невесер [5].

ритма. Второе предложение здесь повторяет только начало, а далее изменены и мелодия, и регистр. Характер яркий, страстный.



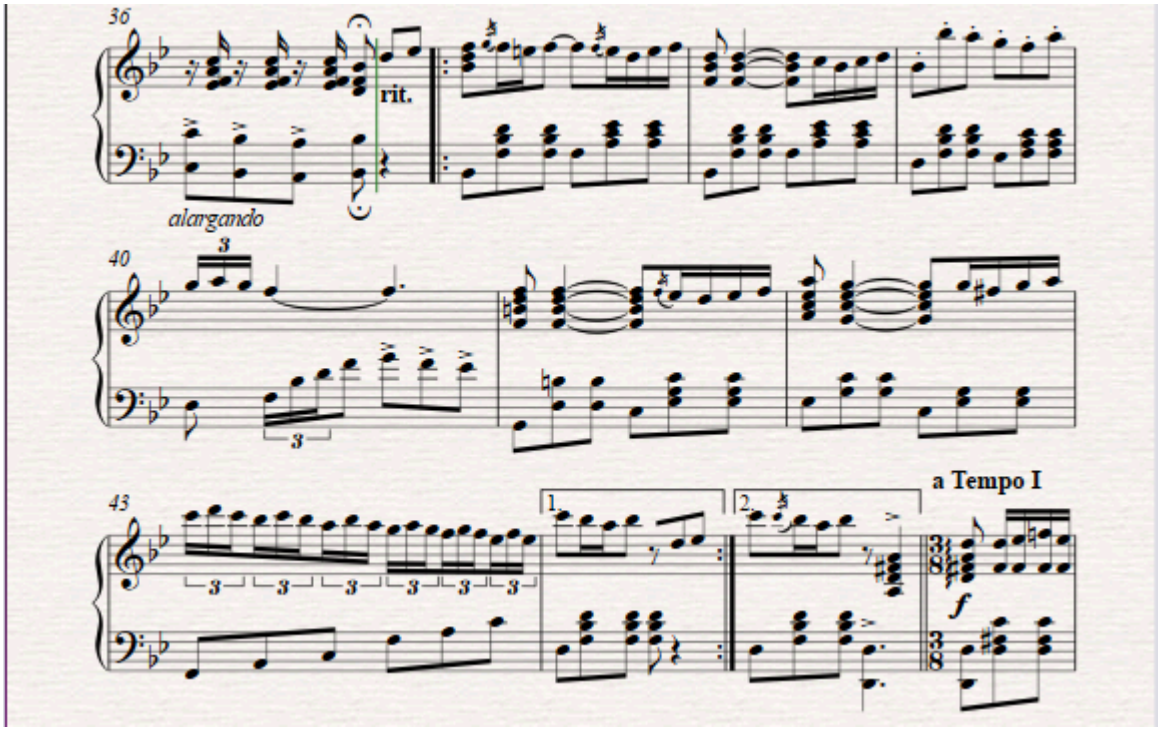
Вторая часть первого куплета звучит в Es-dur. Часть изменена как тонально, так и в ритмическом изложении мелодии (появляется больше шестнадцатых нот). Она включает в себя три предложения. Первые два такта двух предложений излагаются одинаково, отличается лишь вторая половина в мелодии (где-то упрощается, а где-то обрастает аккордами). Третье предложение является завершающим. В нём проскальзывают интонации нижнего голоса вступления. Мелодия в нём большей частью изложена аккордами и дробится на два мотива. Заканчивается весь куплет в D-dur. Характер так же остаётся ярким, страстным, увлекающим в таинство танца.

«Припев» дан в другом метре (3/8), в отличии от предыдущего материала (6/8), написан в форме восьмитактного периода. Здесь звучит яркая мелодия в цыганском D-dur, изложенная двойными интервалами на фоне трёхдольного баса. Мелодия увлекает слушателя в радостном порыве.

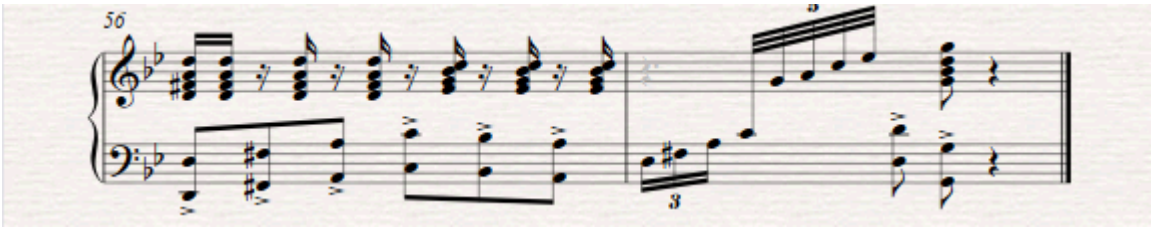


Звучит вновь тема вступления и сменяется метр на 6/8. Последний такт изменён и модулирует в B-dur.

«Куплет 2» повторный период, с двумя вольтами. Звучит в B-dur, встречается отклонение в c-moll. Мелодия, как и в первом куплете, наполнена форшлагами, но более нежная, светлая, звучит в верхнем регистре. При повторе повисает на доминантсептаккорде.



Звучит «припев». Завершается танец Вступлением в характерном для этой пьесы цыганском D-dur. В конце звучит разложенный арпеджио доминантсептаккорд и тоника g-moll.



Необычная обработка песни из кинофильма в виде характерного танца «Болеро» с использованием цыганского мажора. Это новая современная трактовка данного танца в реалиях нашего времени.

Композитор, использовав известную тему из кинофильма, создал полноценный художественный танец. Название «Болеро» обязало композитора стилизовать данную тему в данном жанре. Обращение к испанской тематике, заимствование чужого материала, тем не менее не помешали проявить индивидуальный почерк композитора. О. Ситников даже в этом материале остался верен себе: использование полиритмии, чёткое разграничение разделов, тональное разнообразие и завершение любого раздела на доминанте.

Многолетний опыт работы в балете способствовал созданию ярко-художественного и, в то же время танцевального произведения.

Список использованной литературы

1. Болеро. Н. Заболоцкий. (https://www.culture.ru/poems/39092/bolero).
2. Болеро (https://www.belcanto.ru/bolero.html).
3. Болеро М. Равеля (https://www.maykapar.com/bolero-ravelya)

4. Нава-атар (http://www.maqamworld.com/maqamat/nawa-athar.html).
5. Невесер(https://web.archive.org/web/20150924062504/http://www.oud.eclipse.co.uk/neveser.html).



Айнур Палымбетова
Докторант ОП «Педагогика и психология»,
Кызылординский университет имени Коркыт Ата
Кызылорда, Казахстан

ФОРМИРОВАНИЕ У СТУДЕНТОВ ВУЗОВ ЦЕННОСТНОГО ОТНОШЕНИЯ К НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

Изучение формирования познавательно-ценностных установок по отношению к народной музыке является областью активного научного интереса, поскольку народная музыка играет важную роль в формировании культурной идентичности и самосознания народов и наций. Подход к музыке не только помогает обучающимся (учащимся , студентам) чувствовать свою причастность к своей культуре и уважать ее традиции, но и способствует обогащению их культурными знаниями и эмоциональным опытом.

Изучение этого предмета необходимо студентам для развития широкого кругозора и глубокого понимания музыкального искусства в целом. Когнитивно-оценочный подход к народной музыке обогащает культурные знания студентов, помогает им понимать музыкальные традиции и исторические контексты, а также развивает их способность анализировать и оценивать художественное выражение. Кроме того, изучение формирования познавательно-ценностных установок по отношению к народной музыке имеет большое значение для разработки новых теоретических подходов и методик обучения. Исследования по этой теме важны также с точки зрения расширения понимания влияния музыки на поведение человека и социокультурные процессы. Понимание того, как люди воспринимают и ценят народную музыку, зависит от их культурного контекста и индивидуальных особенностей. Однако этот контекст и эти предпочтения различаются в разных культурных группах и со временем претерпевают постоянные изменения.

Большинство ученых, как зарубежных, так и отечественных, исследуют важность изучения народной музыки для молодого поколения. Так

исследования, проведенные учеными К. Шмидт [12], П. Конвей и Р. Б. Маркум [6], а также К. Эрикссон [13] подчеркивают, что народная музыка играет важную роль как культурный канал и отражение эволюции общества. Результаты их исследований подтверждают, что изучение народной музыки не только сохраняет культурное наследие, но и служит средством формирования национальной идентичности и социокультурной интеграции. К. Шмидт [12, *18-24*] подчеркивает важность развития творческого мышления посредством обучения музыке, выделяя этот аспект как ключевой в образовательном процессе. П.Конвей и Р. Б. Маркум [6, *566-567*] обсуждают важность доступа молодежи к цифровым архивам живой народной музыки, что является необходимым шагом в сохранении и распространении этого культурного наследия. Со своей стороны К. Эрикссон [13] сосредоточился на эмоциональном воздействии музыки и ее способности создавать сильное чувство принадлежности, места и идентичности. С. Петрус и Р.Д. Коэн [4], Дж. Хольцман [5] подчеркивают роль народной музыки в политике и культуре. Выводы С.Петруса и Р.Д. Коэна[10] подчеркивают широкое влияние народной музыки на различные аспекты общественной жизни, включая культурную идентичность и общественное сознание. Ученый Дж.Хольцман[11] также подтверждает важность народного искусства, в том числе музыки, в формировании общественных ценностей и норм. С другой стороны, исследование С. Томлинсона [7] фокусируется на влиянии народной музыки на молодежь. В рамках данного исследования ученый подчеркивает также , что важно изучить, как народная музыка влияет на формирование политических убеждений и активизацию гражданского общества. Кроме того, стоит рассмотреть влияние народной музыки на процессы глобализации и интернационализации культуры, ее роль в сохранении и распространении традиций и обычаев.

В исследованиях отечественных казахстанских ученых, народная музыка считается символом национальной самобытности и традиционного музыкального наследия этой страны в музыкальной культуре. Таким наследием в музыкальном плане является искусство жырау. Народная музыка Казахстана – это богатое и разнообразное музыкальное наследие, отражающее историю, культуру, дух народа. Она является неотъемлемой частью культурного наследия казахского народа и играет важную роль в формировании его идентичности[2]. Традиция пения жырау – это пение истории казахского народа, это образец патриотизма, особенно в сегодняшнюю эпоху глобализации, является единственной силой, способной противостоять идеологии чужой страны. Недаром казхский писатель Мухтар Ауэзов говорил, что «суть казахского народа – в его песнях-жырау».

Поскольку поэзия является великим достоянием нации и духовной ценностью, мы должны ее сохранить и передать будущим поколениям.

Одним из древних истоков казахской народной музыки является песенное искусство как высокая духовная опора народа. Философское мышление жырау, их богатый жизненный опыт воспитания высокого духа свидетельствуют об их близости к жизни народа и высоком общественном авторитете. Их способность вдохновляющими словами обучать все сообщество этике и даже способствовать формированию этических норм требует особого внимания. Глубокие, содержательные мысли сказителя-жырау – в поэме, охватывающей исторический период [8,19с.], берут свое начало в древнетюркском периоде (VI-VIII вв.) и продолжаются в огузо-кыпчакских эпосах (VIII-X вв.). Знаменитая поэзия ногайского народа эпохи ногайского владычества (XIII-XV вв.), сохранившаяся в памяти народа, стала духовной пищей нации, а расцвет традиции мудрецов Коркыт ата, Асана Кайгы, Казтугана приходится на XV-XVIII вв. Позже - традиции поэтов-сказителей Шалкииз, Доспанбет, Мурын, Нурым, Актамберды, Бухар жырау, Умбетей, Суюмбай и Жамбыл и др. Историческая хроника, вплетенная в ткань эпических поэм, еще больше углубляет глубокие мысли народа. Поскольку поэзия, пережившая века, явление многоступенчатое, то среди видов поэзии – любовных эпосов, героических поэм, поэм о жизни и обычаях – появились признаки разъяснения массам основ ислама. Через повествовательную поэзию, рассказы из Корана и хадисов, содержание арабо-персидских поэм [1,*129*], элементы исламской «книжной литературы» распространялись в казахской степи, наряду с поэзией ходжей. Казахская поэзия, зародившаяся в средние века, в настоящее время разделена на несколько регионов и широко пропагандируется по всей стране. Каждая школа делится на следующие группы в зависимости от географического положения и особенностей исполнения: школа Мангыстау жырау, школа Жайык жырау, школа Арал-Казалы жырау[5], школа Кете-Шомен жырау, школа Жетысу жырау, школа Актобе жырау[4]. Указанные школы жырау также отличаются друг от друга по тембру голоса (голос, нёбо, соединение гортани с грудью) и особенностям инструмента (виды калгиса, клавиатура, аппликатура). Особенно в школе жырау, которая выделяется по своему звучанию, последователи Нуртугана жырау, известные в народе как «Мырзастын жыр мектебі» (Школа жырау Мырзаса) в Приаралье Кызылординской области, и «маныpамалары» Арала и Кармакшы, оставившие образец школы Кармакшы, и его потомки Рустембек, Кошеней, Бидас и Ешнияз сал, и Кете Жусуп, продолжившие «маныpамалары» Арала и Кармакшы [8*,30*]. Эта «запутанная» манера речи сохраняется и по сей день. «Маныpама» очень близка к традиции горлового пения «хомей» и «хай»

у тувинцев, алтайцев и хакасов южносибирского региона тюркских народов. Тувинцы называют это «каргыраа». Стиль «Каргыраа» использовался в древности для общения с духами нижнего мира. Когда шаманы сибирских народов используют свой горловой голос вместе с музыкальным инструментом для лечения людей или исполнения песен, место, где исполняется песня, считается пупом земли, а исполнитель с помощью своего горлового голоса и музыкального инструмента может путешествовать по трем слоям мира (Верхнему, Нижнему, Средний и Нижний) [8,*112*]. Этот стиль использовался в религиозных обрядах народами, населяющими Сибирский регион. Музыковед Т.Токжанов, заметивший широкое развитие этого направления в казахской народной музыке в этнофольклорных коллективах, пишет: «Мелодическая основа гортанной музыки периода развития земли Сыра, горловой прием («маныpама»), исполняемый с небольшой вибрацией в полутон, охватывает широкий диапазон (от начала до конца, в жанрах толгау, жыр бастау, сегодня этот стиль пения исполняется современными этнофольклорными коллективами на сцене с новым образом» [8,*30*]. Исполнение горлом исполняется в этнофольклорных ансамблях только на определенном этапе, в то время как одна из упомянутых групп использует этот стиль как знак выражения звучания старины, другие используют его как звуковое средство для украшения произведения.

Народная музыка уникальное явление в мировой культуре, отражающее богатство и многообразие культурных традиций и национальных особенностей. Это музыкальное произведение, отражающее обычаи, верования, образ жизни, взаимоотношения народа с природой и окружающим миром. По своей природе народная музыка является неотъемлемой частью культурного наследия каждого народа, сохраняя богатство национальной самобытности и исторической памяти. Одной из важнейших особенностей народной музыки является ее неповторимое мелодическое, ритмическое и стилистическое разнообразие. Каждая этническая группа и регион имеют свои уникальные музыкальные традиции и особенности, которые передаются из поколения в поколение в устной традиции. Мелодии и ритмы народной музыки часто отражают местный образ жизни, природные условия и социально-культурные особенности народа, придавая им неповторимый характер и эмоциональную глубину. Народная музыка играет значительную роль в формировании культурной идентичности и самосознания народа. Это важный фактор социокультурной интеграции и объединения народов, создания единого культурного пространства и общества. Народные песни, мелодии и инструментальные композиции сохраняют духовные и культурные корни народа, передавая его ценности, традиции и историческое наследие.

Кроме того, народная музыка имеет высокую историческую ценность, являясь уникальным выражением исторических событий, родовых традиций и обычаев. Он способствует сохранению древних традиций и образа жизни народа, сохранению его исторической памяти и культурного наследия для будущих поколений. Поэтому очевидно, что народная музыка является не только частью культурного наследия народа, но и отражением его исторических и культурных ценностей. Он отражает уникальные черты национальной идентичности, исторические традиции и культурные ценности, сохраняя богатство и многообразие мировой культуры. В связи с этим важно изучение народной музыки в высших учебных заведениях.

Будущий учитель музыки играет важную роль в формировании познавательного и ценностного отношения учащихся к народной музыке. В своей работе педагог не только передает знания о музыкальном наследии, но и выступает посредником между учениками и культурой, создавая условия для их вхождения в мир народной музыки. Более того, учитель музыки является культурным образцом и олицетворением музыкальных ценностей, передаваемых не только посредством слов и уроков, но и на примере собственной музыкальной практики.

Одним из основных направлений деятельности у будущего учителя музыки является воспитание у учащихся любви и уважения к народным традициям посредством музыки. Этот процесс включает в себя не только знакомство учащихся с музыкальным материалом, но и создание в классе атмосферы, способствующей принятию народной музыки как части культурного наследия и источника вдохновения. В связи с этим в рабочие планы образовательных программ, как «Музыкальное образование» и «Традиционное музыкальное искусство», внедряются дисциплины, раскрывающие истории казахской музыки, традиционного казахского музыкальского искусства как жырау и др. Такие дисциплины, как «Традиционное песенное искусство», «История казахской музыки», «Искусство школ земли Сыра», «Исполнительское искусство» помогают будущему учителю музыки понять, что он выступает посредником между традиционными и современными формами музыки, помогая учащимся увидеть связь между прошлым и настоящим, культурным наследием и современными тенденциями. Кроме того, на этих занятиях студенты начинают понимать, что роль учителя музыки в развитии творческого потенциала учащихся очень важна и значительна. Это пробуждает в них интерес к изучению народной музыки, стимулирует их творческое мышление и воображение, а также обучает их тонкостям музыкального самовыражения и импровизации. Студенты-будущие учителя музыки на примерах,

предложенных преподавателями во время практических занятий, убеждаются в том, что школьники, если будут активно участвовать в музыкальных мероприятиях, таких, как игра на инструментах, исполнение народных песен, участие в ансамблях и музыкальных проектах, раскрывают свой потенциал и развивают музыкальные навыки и способности. Поэтому учитель музыки играет решающую роль в формировании познавательного и ценностного отношения учащихся к народной музыке. Его деятельность направлена не только на передачу знаний и навыков, но и на воспитание любви, уважения и творчества через музыку, что способствует развитию культурного сознания и творческого потенциала подрастающего поколения.

Изучение народной музыки в высших учебных заведениях является важнейшим компонентом музыкального образования, способствующим не только расширению репертуара студентов, но и их подготовке к профессиональной деятельности в области музыки. Приобретение знаний и навыков в области народной музыки обогащает их музыкальную культуру и способствует развитию их культурной компетентности. Самое главное, что изучение народной музыки позволяет студентам расширить свой музыкальный репертуар, знакомятся с различными музыкальными стилями, жанрами и инструментами. Используя в своей практике народные песни и музыкальные инструменты, будущие учителя музыки обогащают процесс обучения и стимулируют музыкальное развитие школьников, а также способствуют развитию их культурной грамотности, эстетического восприятия, творческого мышления.

Таким образом, в условиях Казахстана народная музыка, в том числе и искусство жырау, занимает особое место, играя решающую роль в формировании национальной идентичности и являясь источником духа. Изучение и сохранение музыкальных произведений важно не только для сохранения культурного разнообразия и наследия, но и для культурной памяти мира. Знание народной музыки, в том числе наших традиционных песен - жырау, обогащает понимание студентами культуры и социокультурного контекста нашей страны, а также способствует развитию музыкальных навыков и творческого мышления. Формирование у студентов осознанного и ценностного отношения к народной музыке зависит от различных факторов, включая структуру образовательных программ, методики преподавания, культурный контекст, использование методов исследования. Все эти компоненты взаимодействуют друг с другом, способствуя более глубокому пониманию и оценке обучающимися народной музыки, что в свою очередь способствует формированию их отношения к этому виду музыкального искусства. Роль учителя музыки в формировании познавательно-ценностного

отношения учащихся к народной музыке значительна, так как он погружает обучающихся в мир народной музыки, прививая любовь и уважение к народным традициям через музыку.

Список использованной литературы

1. Байбосынова У. Жанры восточной поэзии в творчестве ахун-жырау Сыр-Бойского края // Курмангазы и традиционная музыка на рубеже веков. -Алматы: 1998. – С.126-135.
2. Вестерлунд Х., Гонт Х. Расширение профессионализма в музыке и высшем музыкальном образовании: подход, меняющий правила игры. -Лондон: Рутледж; 2021
3. Древний Казахстан. -Алматы: «Аруна», 2000. – 244 с.
4. Елшибаева А. Казахская песня макамы. -Астана: Фолиант, 2011.–192 с.
5. Жусупов Б. Сулейлер / Монография. -Алматы: 2010. – 232 с.
6. Конвей П., Маркум Р.Б. Первые исполнители: обмен подарками и цифровой доступ к архивам живой народной музыки. Amer Arch. 2019; 82(2): 566-597.
7. Томлинсон С. Справочная информация Библиотеки Конгресса: Народные песни в Симфоническом оркестре Северной Каролины: привлечение студентов к первоисточникам о музыке и гендере. Mus Educ J.2019;106(2):18-21.
8. Токжанов Т. Т. Таинственная луна. (Музыкально-этнографический сборник). -Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. – 264 с.
9. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири: Знак и ритуал. 139. -Новосибирск: 1990. – С. 110-186.
10. Формирование познавательно-ценностных установок учащихся по отношению к народной музыке Петрус С., Коэн Р.Д.
11. Хольцман Дж. Народная музыка Таллахасси: подлинность и формирование сообщества Северной Флориды. Таллахасси: Университет штата Флорида: 2021.
12. Шмидт С. Поддержка творческого музыкального мышления в преподавании ансамбля. Mus Educ J.2021;108(1):18-24.
13. Эрикссон К. В поисках новых и старых звуков: Творческие изменения и музыкальная мобильность в движении народной музыки в Швеции в 1960-х и 1970-х годах. Puls – J Ethnom Ethn.2022;7:28-52. 1106



Сильфен Роа

Этномузыковед, доктор философии по искусствоведению, преподаватель в Nice Academy и Университете Ниццы

Франция

КАКИМ БУДЕТ БУДУЩЕЕ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКИ ВО ФРАНЦИИ ПЕРЕД ЛИЦОМ ВЫЗОВОВ СОВРЕМЕННОСТИ? (КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИИ И ИННОВАЦИЙ)

Каким будет будущее традиционной музыки во Франции перед лицом вызовов современности?

«Если мы хотим узнать нацию, мы должны послушать ее музыку»

(Платон)

Первый абзац статьи 1 Конституции 1958 года гласит, что «Франция – неделимая, светская, демократическая и социальная республика». Эта статья закладывает основу центральной культуры как национального ориентира. В интересах национального единства региональные и территориальные особенности постепенно стирались, оставляя только французскую культуру. Французская культура построена на том же воображении, которое формирует историческую основу каждой нации. Эти рассуждения, которые могут быть основаны на исторических фактах или на полных выдумках, известны как «национальный роман». Телевидение и кино сыграли большую роль в культурной гомогенизации, последствия которой можно увидеть, например, в языке. Более чем через 67 лет после принятия Конституции региональные акценты практически исчезли.

Что касается традиционной музыки, то ситуация во многом та же. Фактически, французская нация и ее местные власти не всегда поддерживают музыкальные традиции своих регионов. В течение многих лет государственное финансирование культуры направлялось в консерватории и музыкальные школы, в которых преподают так называемую «классическую» музыку. Региональная музыка часто продвигается гражданским обществом по

инициативе отдельных лиц, стремящихся сохранить свои традиции. Иногда музыкальные школы берут на себя преподавание региональной музыки. Это результат политической воли со стороны местных властей, стремящихся сохранить это наследие. Тем не менее, Франция богата традиционным музыкальным разнообразием: бретонская музыка, ассимилированная с кельтской музыкой; музыка из Центрального региона Франции, которая столь же ярка; музыка с Запада с ее разнообразным инструментарием; музыка из Прованса и графства Ницца, где тамбурин галубет или пары флейты и барабана напоминают об истории призывников.

Учитывая этот обзор, мы задаем вопрос – какое будущее ждет традиционную музыку во Франции перед лицом вызовов современности?



Гульнар Альпеисова
Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Музыковедение и композиция» Казахского национального университета искусств имени К.Байсейітовой
Астана, Казахстан

КАЗАХСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА: АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ТИП И ВОПРОСЫ ЦИФРОВИЗАЦИИ

Статья посвящена рассмотрению казахской традиционной музыки в контексте цифровизации и медиапространства, сопровождающего изменением формы хранения, распространения и восприятия музыкальной информации. На основе культурологической теории медиа канадского ученого, философа М. Маклюэна, прослеживается переход казахской музыкальной культуры от устной (аудиокультуры) к письменной и аудиовизуальной формам трансляции.

Особое внимание в статье уделяется казахской традиционной музыке, идущей из глубины веков в устной форме и обладающей специфическими чертами кочевого тюркского мира. В условиях цифровизации, традиционная музыка приобретает новые формы хранения, распространения и восприятия, что особенно актуально в современном Казахстане. Автор отмечает, что именно цифровые технологии, влияя на формы коммуникации и способы восприятия информации, открывают для этого новые возможности. Примерами успешной интеграции традиционного музыкального искусства в медиапространство служат государственные инициативы в рамках проекта «Культурное наследие», открытие телеканалов (например, телеканала «Абай TV»), а также интернет-платформы.

В статье акцентируется внимание на необходимости дальнейшего развития культурно-просветительских программ и совершенствования

технологий презентации традиционной музыки, обеспечивающей формирование национальной идентичности, отвечающей вызовам глобализации. Автор подчёркивает, что эффективная цифровизация музыкального наследия требует не только технологических решений, но и глубокого научного осмысления культурных оснований, обеспечивающих преемственность и целостность традиции в условиях глобальных изменений.



Olivia Wahnon de Oliveira
Director of the Royal Conservatory of Brussels

ART COLLEGES AS A CULTURAL SPACE BETWEEN TRADITION AND INNOVATION: THE EXAMPLE OF THE REDISCOVERY OF EARLY MUSIC AT THE ROYAL CONSERVATORY OF BRUSSELS, FROM ITS ORIGINS TO THE PRESENT DAY

Arts colleges and conservatories are cultural spaces where tradition and innovation meet. Just as tradition needs to be questioned in order to survive, so artistic and pedagogical innovation needs to be explored in order to nurture tradition.

The example of the reflection on the rediscovery and practice of Early music at the Royal Conservatory of Brussels, which has been going on for almost two centuries, shows that research and innovation have been part of the institution's hallmarks since its origins. This approach, which began in the early nineteenth century, also explains why Belgium was considered a pioneer in Early music performance in the 1970s.

Right from its foundation in 1832, the Royal Conservatory of Brussels was part of a dynamic combining tradition and innovation thanks to its first two directors, François-Joseph Fétis (1784-1871) and François-Auguste Gevaert (1828-1908), who ran the institution for almost 80 years.

For instance, in 1832, they began offering innovative concerts such as the 'Historical Concerts', rediscovering works from the seventeenth and eighteenth centuries. The project developed to such an extent that Conservatory's students premiered Johann-Sebastian Bach's *Mattäus-Passion* in Belgium in 1896.

This interest in this repertoire continued and developed throughout the twentieth century and led, in terms of teaching, to the creation of an Early Music Department in 2003.

This talk will seek to demonstrate the extent to which, through this example, the research-oriented attitude is the source of the exploration and innovation needed to keep a tradition alive, and even to create new traditions.



Munavvara Abdullayeva
Associate Professor at the State Conservatory of Uzbekistan

THE GROWING IMPORTANCE OF CULTURAL DIPLOMACY FOR UZBEKISTAN

After Uzbekistan gained independence, cultural diplomacy has emerged as a critical tool for nations to project soft power, foster mutual understanding, and navigate complex geopolitical landscapes.

France recognized Uzbekistan's independence on January 3, 1992, and diplomatic relations between the two countries were established on March 1, 1992. This burgeoning relationship was further cemented with the signing of the Treaty of Friendship and Cooperation on October 27, 1993 [3] Inter-parliamentary cooperation between France and Uzbekistan develops through regular exchanges of delegations, the active work of bilateral friendship groups in legislative bodies, and participation in international forums hosted by inter-parliamentary organizations. These interactions facilitate valuable exchanges of legislative experience, create platforms for discussing pressing global and regional challenges, and contribute to strengthening multilateral collaboration between nations.

For post-Soviet states like Uzbekistan—which regained independence in 1991 after decades under Soviet rule—cultural diplomacy serves multiple strategic purposes. The first purpose is reclaiming and promoting national identity. The Soviet era imposed a homogenized cultural framework, often marginalizing local traditions, languages, and historical narratives. Since independence, Uzbekistan has actively worked to revive its heritage, particularly its Silk Road legacy as a crossroads of civilizations. Cultural diplomacy allows Uzbekistan to reintroduce itself to the world beyond stereotypes, emphasizing its contributions to Islamic art, astronomy via Ulugh Beg's legacy, and literature whose representative was Alisher Navoi.

The second purpose is to diversifying international partnerships, as Uzbekistan seeks to reduce dependency on traditional regional powers, it has pursued a "multi-vector" foreign policy, engaging with Europe, Asia, and other countries. Thus,

France, as a leading EU power with a strong tradition of cultural statecraft (UNESCO leadership), offers a key partnership for Uzbekistan to access European networks while gaining expertise in heritage preservation.

The third is economic and touristic benefits, since cultural exchanges directly support Uzbekistan's tourism-driven economic strategy. France's expertise in museum management (e.g., Louvre) and heritage restoration (e.g., Centre des Monuments Nationaux) has been instrumental in developing sites like Samarkand and Bukhara for international visitors. Joint cultural initiatives (e.g., film festivals, art exhibitions) enhance Uzbekistan's global image, attracting investment and high-value tourism.

The fifth is countering global challenges such as cultural homogenization: Cultural homogenization represents a key dimension of cultural globalization, widely recognized as one of its defining features. This process entails a decline in cultural diversity driven by the widespread dissemination and adoption of standardized cultural symbols. These symbols encompass not only material goods but also intangible elements such as traditions, ideologies, and value systems. As a result, local distinctiveness is increasingly overshadowed by globally dominant cultural norms, leading to a more uniform cultural landscape across societies. Globalization risks eroding local traditions; Uzbekistan uses cultural diplomacy to safeguard intangible heritage (e.g., Shashmaqom music, Navruz celebrations) while engaging in cross-cultural dialogue.

Globalization, while fostering interconnectedness, poses a significant risk to cultural diversity by promoting dominant global narratives at the expense of local traditions. The widespread influence of transnational media, consumer culture, and digital platforms accelerates cultural homogenization, where unique indigenous practices, languages, and artistic expressions risk being marginalized or diluted. In this context, Uzbekistan—a country with a rich heritage shaped by its Silk Road history, Persian influences, and Turkic roots—faces the challenge of preserving its intangible cultural heritage while engaging with the global community.

The dominance of Western popular culture (e.g., Hollywood films, global fast-food chains, and social media trends) overshadows traditional Uzbek arts, music, and customs, particularly among younger generations. The global prominence of English and Russian diminishes the everyday use of Uzbek, particularly in urban centers, potentially weakening oral traditions and literary heritage. Sacred or ceremonial practices risk being repackaged as tourist attractions, losing their original meaning and context (e.g., simplified performances of Shashmaqom for foreign audiences).

To counteract these pressures, Uzbekistan has strategically employed cultural diplomacy—leveraging international partnerships to protect and promote its intangible heritage while fostering mutual understanding. Key initiatives include:

Shashmaqom Music (UNESCO Intangible Heritage since 2008): Uzbekistan collaborates with international institutions to document and revitalize this classical Central Asian musical tradition through festivals, academic research, and cross-border projects with Tajikistan.

Navruz Celebrations (UNESCO-listed since 2016): By co-hosting multinational Navruz events with other Silk Road countries, Uzbekistan reinforces the festival's authenticity while positioning itself as a cultural leader in the region.

On 23 November 2022, the first exhibition "Treasures of the oases of Uzbekistan. At the crossroads of caravan routes" dedicated to the cultural heritage of Uzbekistan will open at the Louvre Museum. [2] The Louvre's 2022 exhibition "Treasures of the Oases of Uzbekistan" showcased medieval Central Asian art, countering exoticized stereotypes and emphasizing Uzbekistan's historical agency.

This groundbreaking exhibition represents the culmination of years of meticulous preparation by the Art and Culture Development Foundation under the Cabinet of Ministers of the Republic of Uzbekistan, in close collaboration with distinguished curators from the Louvre Museum—Yannick Lintz and Rocco Rante—as well as the project's scientific advisor, Shokir Pidayev.

Focusing on the historical legacy of the Great Silk Road, particularly its southern routes through what is now Uzbekistan, the exhibition spans nearly two millennia of cultural exchange. Its carefully curated selection features 169 artifacts, including 138 pieces from 16 museums across Uzbekistan and 31 loaned items from renowned international institutions.

Beyond its artistic and historical value, this exhibition holds profound significance for Uzbek-French cultural diplomacy. By showcasing Uzbekistan's rich heritage on a global platform, it fosters deeper intercultural dialogue and reinforces the enduring connections between Central Asia and Europe. The project not only highlights Uzbekistan's role as a cradle of civilization but also marks an important milestone in international museum cooperation. The exhibition lasted until March 2023, and received 20 thousand tourists daily. This is a great contribution to the representation of Uzbekistan to the whole world. [1]

Uzbekistan's cultural diplomacy transforms globalization from a threat into an opportunity—using international platforms to preserve intangible heritage while asserting its cultural sovereignty in a interconnected world.

References

1. Culture & Arts https://yuz.uz/en/news/na-uzbekskuyu-vstavku-v-parijskom-luvre-vstroilas-ogromnaya-ochered25 November 2022
2. UZ Daily https://www.uzdaily.uz/en/exhibition-treasures-of-the-oases-of-uzbekistan-at-the-crossroads-of-caravan-routes-to-be-held-in-france/ 27/09/2022
3. Uzbekistan.org.ua/en/news/7534-uzbekistan-france-synergy-for-progress.html



Tatyana Davidova
Candidate of Art History, Associate Professor of the Department of Music Theory, State Conservatory of Uzbekistan
Tashkent, Uzbekistan

INTERCULTURAL SYNTHESIS IN MUSIC: TOWARDS THE FORMATION OF A NEW CULTURAL REALITY

The beginning of the third millennium is marked by a rethinking of the processes occurring in world culture, which led to a search for new forms of expression reflecting global changes, which stimulated the formation of a new cultural space representing a synthetic artistic whole that arose as a result of the interaction of Eastern and Western traditions. In this space, various artistic contexts intersect and intertwine, forming a single multidimensional text in which cultural codes and semantic layers exist in dialogue and complement each other. In the context of this dialogue, a rethinking of the cultural heritage, its adaptation to modern realities and integration into the global cultural process takes place. The emergence of such an integration field became possible only by the end of the twentieth century, when the cultural paradigm shifted towards pluralistic perception and recognition of the multi-layered nature of artistic experience. These patterns are also reflected in musical art, where contemporary composers' work becomes an active arena for intercultural dialogue and synthesis. Musical art has thus become a space where a dialogue of traditions takes place, new forms and concepts are created, uniting the national and the world in a single artistic whole.

One of the brightest expressions of such a dynamic process is the work of composers of Uzbekistan, distinguished by a variety of stylistic searches and a deep connection with tradition.

When analyzing the interaction between Western and Eastern traditions in musical art, several key positions can be identified, on the basis of which a cultural dialogue and synthesis is carried out: semantic, including ideas and concepts reflecting the philosophical and cultural values of both traditions; linguistic level, covering a system of musical signs, symbols and codes that allow interpreting and conveying semantic structures; technical and compositional level, manifested through the use of modern compositional techniques, which opens up new expressive possibilities; genre and style level, demonstrating the synthesis and transformation of invariant constants, creating hybrid forms reflecting the interaction of various musical traditions; compositional level, characterized through the organization of forms, which allows us to rethink traditional models and create new structural solutions. Accordingly, in modern musical culture, the interaction of European and non-European principles, Western and Eastern traditions covers both internal and external parameters of the musical text, manifested in the features of dramatic development, organization of the compositional structure of the work, the specifics of the musical language, which contributes to the formation of a new sound reality. This convergent process, where the musical continuum acquires a new quality, reflecting the synthesis of various forms, genres and techniques, leads to the emergence of a phenomenon that can be considered as a cross-cultural phenomenon arising at the junction of various artistic traditions. Cultural dialogue, thus, becomes the basis for the artistic creativity of composers.

The modern stage of development of Uzbek music demonstrates an active appeal to oral professional creativity, a rethinking of the classical musical heritage and the desire to adapt traditional forms to the demands of the time. These processes indicate the preservation of cultural memory, where traditions not only retain their viability, but also become the basis for new artistic solutions. Composers create original musical works in which traditions and innovations exist in close connection, which has been repeatedly emphasized in the research of scientists: “The lively dialogue of traditions in the sphere of musical art is extremely intense. We can talk about a kind of renaissance of Uzbek music, its active and diverse functioning in our era...” [1].

Integration plays an important role in these processes, promoting the expansion of intercultural contacts and intertextual connections. The strengthening of the ethnic renaissance, which is observed against the background of global cultural processes, leads to the actualization and popularization of traditional music. In the conditions of cultural openness, Uzbek music not only preserves its identity, but also actively

interacts with world musical trends, enriching them due to its own uniqueness and absorbing new forms and ideas. Integration processes developing in the context of globalization lead to the interpenetration and mutual influence of various cultural systems. Uzbek music, as part of world musical culture, demonstrates the ability to adapt to new conditions, while maintaining its uniqueness and originality. This process can be considered as a form of cultural dialogue, where traditional forms interact with modern musical trends, creating new artistic and semantic contexts.

Thanks to such intercultural contacts in the music of our region, professional schools of composition are being formed, new genres are being mastered, which arose as a result of the creative approach of composers to the process of mastering European music and its synthesis with the laws of traditional monodic cultures. As an example, let us turn to the instrumental works of composers of Uzbekistan, which allow us to talk about them as an interesting and original phenomenon, since the fruitful combination of creatively reworked samples of traditional musical heritage with European compositional technique determines their originality and artistic significance.

Sonata for violin and piano by Oydin Abdullaeva (2012) is an example of chamber instrumental music, which organically combines the national traditions of Uzbek music and classical forms of European musical art. This opus demonstrates the author's interpretation of the chamber instrumental genre through the prism of Uzbek musical culture, which indicates a deep understanding of the composer's principles of cross-cultural interaction.

The genre essence of the Sonata for Violin and Piano by O. Abdullaeva is based on the classical-romantic traditions, but is refracted through the prism of national characteristics. This is manifested in the interpretation of the cyclic form, which, under the influence of the characteristics of monodic form-creation, undergoes modification, which is expressed in the deepening of lyrical imagery and the dominance of slow tempos. The work is an example of a three-part cycle with characteristic tempo and imagery relationships: Moderato - Andante tranquillo - Allegro moderato. The first part, presented in sonata form, serves as a dramatic center, the second part is a lyrical center, and the third is a genre finale.

The national specificity of the work is revealed through a set of musical language tools, among which we note the prevalence of narrow-volume melodic cells, variant-variational methods of developing thematic material, natural-modal diatonics, as well as characteristic timbre-textural techniques, with the help of which the composer imitates the sound of Uzbek folk instruments. Thus, the piano part actively uses drone basses, parallelisms of quart-fifth and second consonances, which brings the sound closer to traditional Uzbek string instruments.

The opus under consideration reveals a clear connection with national musical folklore, which is manifested in the organic synthesis of dance and song-recitative intonations characteristic of folk melos, which testifies to the author's innovative refraction of specific features of the monodic heritage and the integration of modern compositional techniques.

Akmal Safarov's First Quartet (2015-2017) is a striking example of the integration of Uzbek traditional music into European forms of the chamber-instrumental genre. The composer explores the possibilities of synthesizing two cultural systems, forming an individual style in which elements of traditional monodic thinking and modern compositional approaches interact, which is reflected in the features of the structure and deployment of intonation material, structural organization, choice of expressive means, in the specifics of the textural organization - transparent, with a prevalence of linearity.

The quartet is characterized by lyrical and philosophical imagery, diversely revealed in each of the parts of the cycle. The first part is an in-depth psychological reflection, the second - Romance - conveys a state of enlightened peace, the third - Rondo - is distinguished by a scherzo character. The unity of the cycle is ensured by the end-to-end development of thematic material based on song-like intonations.

The thematic material of the work has a clearly expressed national character. This is manifested in the predominance of step-by-step melodic movement, variability of modal supports, free metro-rhythmic organization with the dominance of syncopated rhythms, veiling of accented beats and variability of the rhythmic pattern in lyrical in nature, song-based genre sections, while in dance themes a clear motor rhythm is used, creating dynamic tension. These features, along with the variant-variational principles of material development, reflect the composer's deep connection with the laws of monodic thinking.

An important element of national specificity is the imitation of the sound of Uzbek folk instruments by means of a string quartet. Using characteristic timbre-textural techniques, A. Safarov masterfully conveys specific features that bring the sound of the quartet closer to traditional instrumental ensembles.

The structural cyclization of the quartet is subject to the monodic principle of organization: development is directed in a consistent movement from slow, deeply lyrical parts to a fast and energetic finale. This dramatic line, characteristic of professional genres of traditional heritage, reflects the composer's deep understanding of the peculiarities of the national musical culture and its organic embodiment within the chamber genre. Akmal Safarov's First Quartet is a striking example of a genre in which the traditions of Uzbek monody receive a new sound in the context of European quartet writing.

"Khona" for nay, konun, kemancha and string quartet (2019) by Jahongir Shukur is a unique example of an organic synthesis of linguistic elements of various musical cultures, represented by the interaction of the traditional monodic musical system and modern compositional techniques of the 20th-21st centuries, aimed at creating a new sound reality and mutual enrichment of these musical traditions. At the same time, as the composer emphasized in a personal conversation: "... in addition to these transformations, each element still carries its own mood and musical culture from which it was taken."

The composition stands out for the depth of artistic conception, national authenticity and originality of the melodic language, the author's desire to convey his vision and attitude to the genres of Uzbek traditional music, and, in particular, such a genre as maqom. The influence of monodic thinking can be traced at all levels of the organization of the work: modal intonation, metro-rhythmic, textural, structural.

The composition of the work unfolds according to the principle of consistent ascent to the culmination zone - auj, where traditional techniques for these sections of the form are used: free variant-polyphonic development of the material, progressive textural compaction of the fabric, the significance of the rhythmic factor. The thematics of all sections of the work are intonationally related, which contributes to the integrity of the musical form.

The composer pays special attention to sound as a semantic unit. It reveals its expressive possibilities through a long development, forming a zone of sound tension, which is a characteristic feature of modern musical art. Such microelements perform a thematic function for the composer, forming the basis of a continuous composition containing a number of episodes - sections.

The influence of monodic principles is also manifested in the choice of expressive means - reliance on quart-fifth and second consonances, the use of micro-intonations with an unfixed pitch, modal and rhythmic variability, timbre-textural variation of thematic material, reliance on linear pitch relationships of musical fabric, as well as imitation of the sound of Uzbek folk instruments with European timbres.

Reproduction of the performance style characteristic of traditional examples of monody heritage is expressed through intonational and rhythmic freedom, which allows demonstrating the virtuosity of the performer.

"Khona" by Jahongir Shukur is an example of deep understanding and artistic embodiment of the expressive potential of Uzbek monody within the framework of modern compositional practice. The work demonstrates not only technical mastery and a subtle understanding of maqam art, but also the author's desire to create a new

musical reality that organically combines national traditions and innovative compositional approaches.

Thus, modern Uzbek music is a dynamic phenomenon in which there is a constant interaction of traditions and innovation, the interpenetration of European and non-European principles, which ensures not only the preservation of unique national features, but also contributes to the expansion of the boundaries of musical art in general. In this context, traditional and world musical cultures are in a state of equal dialogue, enriching and transforming each other within a single cultural space.

The integration of various national cultures is the most important mechanism for the development of musical art, contributing to the formation of new layers of content, the birth of original forms and expressive means, and the generation of progressive artistic ideas. This process becomes especially significant in the interaction of fundamentally different cultural systems, such as the East and the West, each of which has unique philosophical foundations, aesthetic principles and artistic guidelines.

The synthesis of Eastern and Western musical traditions, despite the differences in their constituent constants, becomes the basis for the formation of a new cultural paradigm, creating a multi-layered and flexible system of artistic coordinates. This process reflects larger globalization trends that contribute to the formation of a cross-cultural space, where national traditions do not lose their originality, but are enriched through dialogue with other cultural systems, which allows for the preservation of the continuity of traditions and, at the same time, the generation of new creative ideas: “Only in this duality, which has various forms and “proportions” of relationships, a variety of types and mutual conjugations, are certain stylistic directions born” [5, 565].

References

1. Abdullaev R.S. Uzbekistan muzykal'nyj – bogatstvo mnogoobrazija // San’at. – 2011. №2 [Jelektronnyj resurs] // Rezhim dostupa: http://sanat.orexca.com/2011-rus/2011-2-2/rustambek_abdullaev-3/.
2. Davydova T.Ju. Vzaimoobogashhenie kul'turnyh tradicij Vostoka i Zapada v simfonicheskom tvorchestve kompozitorov Uzbekistana // Aktual'nye problemy sovremennogo muzykoznanija. Sbornik statej Respublikanskoj nauchno-prakticheskoj konferencii. -Tashkent: 2020. – S. 27-32.
3. Davydova T.Ju. Iz istorii vzaimodejstvija hudozhestvennyh kul'tur Vostoka i Zapada // Obshhestvennye nauki v Uzbekistane. 2002, № 5. – S. 33-36.
4. Davydova T.Ju. K voprosu o vzaimodejstvii kul'turnyh tradicij Vostoka i Zapada (na primere simfonicheskogo tvorchestva kompozitorov Uzbekistana) // Problemy sovremennoj nauki i obrazovanija. 2017, № 35 (117). – S. 44-48.

5. Ul'masov F.A. Novye formy muzykal'nyh tradicij: k probleme sootnoshenija evropejskih i nacional'nyh aspektov v tvorchestve kompozitorov Central'noj Azii // Muzykal'naja nauka v kontekste kul'tury. Muzykovedenie i vyzovy informacionnoj jepohi. -M.: 2020. – S.563-572.



Наргиз Кенгерли
Доктор философии по искусствоведению, старший преподаватель кафедры «Специальное фортепиано» Бакинской Музыкальной Академии им. Уз. Гаджибейли
Баку, Азербайджан

ДИАЛОГ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

В современном мировом музыкальном социуме процессы взаимовлияния различных музыкальных культур всегда значимы и актуальны. Они играют ведущую роль в прогрессе самых различных областей мирового музыкального искусства: в композиторском и исполнительском творчестве, в научно-исследовательском, педагогическом, и образовательном пространстве. Диалог музыкальных культур представляет собой бесценный опыт для развития, обновления, прогресса всех сфер деятельности музыканта любого профиля.

Еще в 1921 году в своей статье «Музыкально-просветительские задачи в Азербайджане» основоположник азербайджанской профессиональной музыки Уз. Гаджибейли особо подчёркивал актуальность проблемы взаимодействия с достижениями мировой музыкальной культуры, которые «…являются мощными двигателями развития человечества…» [3, *30*].

Принцип взаимодействия стал основополагающим и исторически значимым для всего дальнейшего процесса развития профессиональной музыкальной культуры Азербайджана, В последующие десятилетия основываясь на данном принципе азербайджанская музыкальная культура эффективно и всесторонне развивалась, демонстрируя миру свои достижения, внося свой вклад в мировую музыкальную культуру и подтверждая, тем самым, значимость и прогрессивность принципа взаимоинтеграции.

Более чем трёхсотлетняя история французской музыки оказала колоссальное влияние на развитие различных музыкальных культур современного социума. Не исключением является и музыкальная культура

Азербайджана. Богатейшие традиции французской фортепианной музыки сыграли основополагающую роль для всего процесса развития фортепианно-исполнительского искусства и, в частности, для становления и формирования азербайджанской фортепианной культуры.

Грандиозные достижения французской фортепианной культуры в аспекте композиторского и пианистического творчества, их роль и значение в истории мирового музыкального искусства занимает исключительное место. Ф.Куперен, Ж.Ф.Рамо, Г.Берлиоз, Ш.Гуно, Ж.Бизе С.Франк, К.Сен-Санс, Г.Форе, В.Д.Энди, К.Дебюсси, М.Равель, Ф.Пуленк и многие другие, отражая в своих сочинениях художественно-эстетические идеалы своей эпохи, стали титанами музыкального олимпа и обусловили различные направления в развитии мирового музыкального искусства.

В начале XX века во французской музыкальной культуре и, в частности, фортепианной происходит процесс революционного обновления, который ученые называют «периодом французского музыкального ренессанса», или фактически периодом обновления художественно-эстетических ценностей. Представители «Нового искусства» завершили господство классических и романтических музыкальных традиций и обусловили новаторство дальнейшего прогресса мировой музыкальной культуры. Реалистическому воссозданию действительности они противопоставляли искусство символизма, неопределённость и многовариантность толкования художественного образа

В начале XX столетия азербайджанская профессиональная музыкальная культура во всех своих областях, в том числе, и фортепианная встала на путь активного взаимодействия с западноевропейской музыкой, с достижениями эпохи барокко, классицизма, романтизма, импрессионизма и всех уже ранее существующих направлений в истории мировой музыки.

В результате такого творческого диалога выросло целое поколение талантливых азербайджанских композиторов, исполнителей, музыкантов-ученых, имена и достижения которых стали «брендом» мирового музыкального социума. На творчество азербайджанских композиторов особое влияние оказал стиль французского музыкального импрессионизма, который ярко воплотился в таких сочинениях как «Царскосельская статуя» К.Караева, в избранных фортепианных прелюдиях В.Адыгезалзаде, в пьесах для фортепиано М.Кулиева и других. Стиль музыкального импрессионизма ощущается и в музыке балетов «Тропою грома» К.Караева, «Читра» Ниязи, изредка в симфонических мугамах Ф.Амирова,….. Влияние французского музыкального импрессионизма ощущается во многих сочинениях азербайджанских композиторов самых разных поколений. Это проявляется в

ослаблении функциональной зависимости мелодико-гармонического развития, в поиске новых колористических аккордовых комплексов, в расширении и обновлении средств музыкальной выразительности, формообразований, в свободе метроритмического развития и в создании свободной художественной неопределенности музыкального содержания.

Необходимо отметить, что фортепианное искусство в аспекте композиторского и исполнительского творчества взаимообусловлены, так как в определенной степени неустанная работа за инструментом, познание его возможностей расширяет слуховое воображение исполнителя, приводит к новым открытиям в области фортепианного звука, тембра, динамики и, тем самым, обусловливает развитие фортепианного искусства. Процесс интерпретации талантливых пианистов, их мастерство в искусстве индивидуального воссоздания музыкального произведения стимулирует творческое воображение композиторов, способствует поиску новых средств музыкальной выразительности, новых технических приемов исполнения и, тем самым, обусловливает новые направления в истории развития фортепианного искусства.

Французская фортепианная школа, представленная в деятельности таких музыкантов, как Л.Адам, А.Герц, Ф.Калькбреннер, П.Циммерман, А.Мармонтель. Л.Дьемер, М.Лонг, А.Корто и других сыграла большую роль в формировании западноевропейской фортепианно-исполнительской культуры и обусловила уникально-новое направление в мировом пианистическом искусстве, основанное на принципе певучей трактовки инструмента. Данное направление решало проблему соотношения пения и произнесения мелодии на фортепиано, поиск фортепианной фразировки в пении и разговорной речи, технику певучего звука, выразительной фразировки.

Роль и значимость французской фортепианной школы и пианистов в развитии западноевропейского исполнительского искусства заключается, прежде всего, в том, что она оказала огромное влияние не только на становление и дальнейшее развитие русской пианистической школы, но и азербайджанской.

Выдающийся пианист и педагог К.Н.Игумнов отмечал, что «Идеал певучести в одинаковой мере дорог и русским, и французским пианистам. Французское понятие «туше» (то есть касание), прикосновение – предпочтительнее для русского артиста, чем немецкое определение «удар» (Anschlag)». Детализированное прикосновение, любовь к ласковой фортепианной фактуре породили … педагогику Л.Адана – Ф.Калькбреннера – П.Циммермана – Л.Дьемера – М.Лонг. На этой же основе певучей трактовки фортепиано выросли великие русские пианисты Антон Рубинштейн, Сергей

Рахманинов. Такова же линия Н.Рубинштейна – А.Есиповой – В.Сафонова – К.Игумнова – Г.Нейгауза. При различной эстетической направленности и Скрябин, и Дебюсси были в одинаковой степени чародеями фортепиано, знатоками и первооткрывателями многих его тайн» [9, *106*].

Азербайджанская фортепианная школа осуществила историческую преемственность пианистических традиций: так как одним из её основополагающих принципов стала певучая трактовка фортепиано, столь характерная французской и русской фортепианным школам.

Данное методическое направление, широко развитое в русской пианистической школе на протяжении многих десятилетий развивалось и совершенствовалось в азербайджанской пианистической культуре в деятельности видных азербайджанских педагогов и пианистов, таких как Р.Атакишиев, Ф.Кулиева, Э.Назирова, Э.Сафарова и других. На протяжении всей своей исполнительской и педагогической деятельности они пропагандировали неустанную работу над выразительной фразировкой и достижением длительного певучего звучания на рояле, глубокую содержательность исполнения, обоснованность исполнительской драматургии и артистический магнетизм. Известный современный азербайджанский композитор и пианистка Ф.Ализаде вспоминает: «В «Царскосельской статуе» К.Караева, которую сыграла Э.Ю.Сафарова, особенно ощущалась приверженность исполнительницы к тонкой звукописи и импрессионистическим эффектам. Игра светотени, хрупкие и скользящие гармонии, всплески вздымающихся пассажей – все это было подчинено единому построению одухотворенного созерцания».[59]

В своём исследовании «Творчество Эльмиры Сафаровой и её роль в развитии фортепианного искусства Азербайджана» её воспитанница, ныне профессор Бакинской музыкальной академии отмечает: «В репертуаре Э.Ю.Сафаровой большое значение уделялось творчеству импрессионистов. Произведения К.Дебюсси и М.Равеля систематически включались в программы ее концертов. Э.Ю.Сафарова прекрасно ощущала стилистическую специфику импрессионизма. Сочинения импрессионистов исполнялись ею изысканно, с мастерской педализацией и очень тонко» [5, *54*].

Результатом плодотворной деятельности первого поколения азербайджанских педагогов-пианистов стало международное признание достижений азербайджанской фортепианной школы на мировой сцене. Об этом свидетельствует исполнительское искусство её лучших представителей,

[59] Газета «Баку» 2 декабря 1977 год.

таких пианистов как Фархад Бадалбейли, Мурад Адыгезалзаде, Мурад Гусейнов и многие другие.

Более чем столетний процесс развития азербайджанской фортепианной школы и в настоящее время констатирует приоритет принципов певучего фортепианного звукоизвлечения, мягкого туше и технику выразительной фразировки. Эти ценные критерии характерны и ярким представителям молодого поколения азербайджанской пианистической школы. Об этом свидетельствует интерпретация концерта для фортепиано и симфонического оркестра М.Равеля FP 61 ре минор, в исполнении Эльданиза Алекперзаде (Азербайджанская Государственная Академическая Филармония им. М.Магомаева, 18.03.2022); концерта для двух фортепиано и симфонического оркестра Ф.Пуленка в интерпретации Наргиз Кенгерли и Эльданиза Алекперзаде. (Азербайджанская Государственная Академическая Филармония им. М.Магомаева, 09.07.2023), Сольного концерта Закира Асадова в Большом зале Бакинской Музыкальной Академии им.У.Гаджибейли (22.03.2018), в программу которого вошли сочинения К.Дебюсси и М.Равеля и многие другие. Их интерпретациям фортепианных произведений французских композиторов характерна ясность стиля и обоснованность исполнительской драматургии. Фразировка исполняемых ими музыкальных произведений естественна, каждая фраза «дышит», не нарушая логики музыкальной речи. Богатейшая палитра звуковых красок, наполненность и протяженность звучания отличает их исполнение. Также необходимо отметить, высокопрофессиональную и виртуозную технику использования педали, неразрывно связанную с силой и качеством звука, малейшее изменение нюансировки вызывали изменения в использовании педали.

В целом, исполнительский репертуар современных азербайджанских пианистов масштабный: от музыки эпохи барокко до современной музыки XX столетия: Бах, венская классика, западноевропейская романтика, французский импрессионизм, русская музыка XIX-XX веков, современное (азербайджанское, русское и зарубежное) фортепианное искусство. Об этом свидетельствует содержание программ, афиш их многочисленных успешных выступлений. Их исполнительскому искусству характерна историческая преемственность, так как оно продолжает традиции французской и русской пианистической школы, развивая их главные педагогические принципы: максимально требовательное отношение к проблеме звукоизвлечения, интонирования и артикуляции, «вокализирование» инструментального фортепианного звука во фразе, красочное использование богатых тембро-динамических возможностей фортепиано и другие.

Процесс развития современной азербайджанской фортепианной культуры подвергается влиянию самых разных достижений мирового музыкального искусства, в том числе и французского, так как по своей сути она максимально ориентирована на творческий диалог и познание всего самого ценного и нового. В настоящее время динамика творческого диалога в области развития фортепианной культуры, искусства, науки, образования Азербайджана как никогда активна, так как процесс интеграции стимулирует и создает реальные возможности дальнейшего диалектического развития. Он выступает как объективность, закономерность и необходимость культурного прогресса. Исследователь С.А.Закржевская отмечает, что: «Национальное – категория динамическая, она явно обнаруживается при историческом изучении той или иной культуры. Происходящие в ней трансформации, которые преображают её в определённой степени, являются следствием разных факторов: имманентных законов её развития, изменения социальных условий жизни и под их воздействием – духовного склада нации, межнациональных контактов. Инородные влияния нередко ассимилируются, становятся «своими», обогащая национальную традицию. Подобное явление не случайно, ибо, как указывает В.Белинский, «даже и тогда, когда прогресс одного народа совершается через заимствование у другого, он, тем не менее, совершается “национально”»[60] [8, *14*].

Список использованной литературы

1. Cinamdzgvarishvili, C.V. Sonata-vospominanie ili portret muzykanta [Sonata–Reminiscence or Portrait of a Musician] Baku, Adil'ogly, 2004, 56 s. [in Russian].
2. Darius Milhaud Notes sans musique [Notes Without Music] Paris, 1949**,** 418 p. [in French].
3. Gadzhibekov Uz. O muzykal'nom iskusstve Azerbajdzhana [On the Musical Art of Azerbaijan] Baku, Azerneshr, 1966, 152 s. [in Russian].
4. Hentova, S.M. Margarita Long – Moskva, Gosmuzizdat, 1961, 103 s. [in Russian].
5. Keberlinskaya E.R. El'mira Safarova i eyo rol' v istorii razvitiya Azerbajdzhanskoj muzykal'noj kul'tury. Dissertaciya na soiskanie doktora filosofii po iskusstvovedeniyu [Elmira Safarova and Her Role in the History of the Development of Azerbaijani Musical Culture. Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Art Studies] Baku, 2011, 173 s. [in Russian].
6. Paul Landorny. La musique française après Debussy [French Music After Debussy] Paris, 1943. [in French].
7. SHneerson, G.M. Francuzskaya muzyka XX veka [French Music of the 20th Century] Moskva, Muzyka, 1970, 576 s. [in Russian].

[60] Белинский В.Г. Полное собрание сочинений Т.10. М.,1956, с.29.

8. Zakrzhevskaya S.A. Garmoniya v tvorchestve kompozitorov Uzbekistana, Tadzhikistana i Turkmenii [Harmony in the Works of Composers from Uzbekistan, Tajikistan, and Turkmenistan] Tashkent, Fan, 1979, 120 s. [in Russian].
9. Zinger E. V. Iz istorii fortepiannogo iskusstva Francii. Do serediny veka [From the History of French Piano Art: Up to the Mid-Century] Moskva, Muzyka, 1976, 112 s. [in Russian].



Ella Melkumova
PhD in pedagogical sciences, associate professor, department of music theory,
State conservatory of Uzbekistan,
Tashkent, Uzbekistan

CULTURAL AND EDUCATIONAL TOURISM AS A TOOL FOR INTERCULTURAL DIALOGUE

Tourism, especially its cultural and event-based direction, can be seen as a commercial expression of the human desire to learn how others live. Tourists are driven by curiosity: they want to see the daily life of other peoples, to touch their culture through arts and crafts, music, literature, dance, cuisine, drinks, games, crafts and language. And due to the very nature of cultural tourism, it Tourism, in particular, cultural, is essentially a living dialogue in which it is necessary not only to look, listen, consume, but also to see, hear, understand and share. Tourism is presented as an instrument of intercultural dialogue. It can promote spiritual and cultural respect within and between peoples. Tourists and visitors can become a link between cultures, ensure economic development in remote areas and reduce prejudice, mistrust and hostility. Cultural and event tourism provides an opportunity to get acquainted not only with the traditions, way of life and environment of life of a particular community, but also to get acquainted with the history and roots of the people, which is also important in eliminating misunderstandings in the diversity of cultural manifestations. And thus, thanks to tourist practice, conflict becomes less possible, since we are talking about personal knowledge, which prevails over stereotypes, and personal attitudes towards representatives of another culture (with representatives of another culture).

It should be especially noted that this is important not only for the level of civilizations, but also for relations within the country: interregional conflicts based on stereotypes are impossible where there is a permanent, stable connection between regions based on knowing each other, meeting each other.

Tourism is presented as a communication technology built on cultural resources of knowledge of cultural and historical traditions, presented in modern cultural exchange.

Cultural resources are any prehistoric or historical remains or indicators of past human activity, including artifacts, places, structures, landscapes and objects that are important for a culture or community for scientific, traditional, religious or other reasons.

The modern view of culture is based on the thesis: culture should have an applied purpose. The 19th century experienced a stage of development associated with the transformation of pure knowledge of nature into applied knowledge, a set of objects that began to most clearly influence life and changes in society. Now we are experiencing the same stage of development only in relation to knowledge of culture and man. The question today is how to translate cultural knowledge into applied knowledge, how to make it a resource.

Elements of historical and cultural heritage do play an important role in cultural diplomacy, as they provide unique opportunities to attract tourists and create sustainable tourist routes. Let's consider the main structural components of intercultural dialogue:

1. Architectural objects:

Architectural monuments and historical buildings serve as striking examples of material culture and are the main objects that attract tourists. These can be both religious buildings (churches, temples) and secular architectural monuments (castles, fortresses, houses of ancient nobles, bridges). For example, many tourists visit cities and regions to see buildings preserved in a historical context, as well as reconstructed or preserved ancient streets and squares.

2. Peculiarities and traditions of everyday life and economic activity:

Ethnocultural features, including the traditions of the local population, are an important part of the tourist attractiveness of the region. For example, in mountainous areas, these may be ancient houses using local building materials and tools, traditional farming methods, or even culinary recipes passed down from generation to generation. Traditional crafts such as forging, weaving, or pottery can also be not only an interesting cultural element, but also a source of attraction for tourists who want to get acquainted with folk art.

3. Cultural institutions:

Cultural institutions such as theatres, concert halls, museums, exhibition galleries and house museums actively contribute to the development of event tourism. Tourists come to participate in cultural events such as concerts, exhibitions, festivals. In this context, it is important to note that modern cultural events (for

example, music festivals or theatre productions) can not only stimulate domestic tourism, but also attract international guests.

4. Material and intangible culture:

Material culture is the culture created by man from natural resources (for example, architecture, household items, handicrafts). Intangible culture includes knowledge, customs, traditions and beliefs that are passed down through generations and form the basis of the spiritual heritage of society.

Material culture really is all the physical objects created by man that surround us in everyday life. It includes both functional objects (tools, furniture) and larger objects such as buildings, machines, architectural monuments and technology. These objects have cultural value, as they are the result of human creativity and labor, reflect his lifestyle and the level of technological development. Tourism is often based on such objects - historical buildings, ancient monuments, museums and other places that can become centers of attraction for tourists.

5. Industrial and industrial culture:

Industrial development and industrial tourism is becoming increasingly popular among tourists interested in production processes, technological development and industry. Some countries and regions are actively developing this aspect, offering specialized tours of factories, plants and production complexes. This is especially attractive to foreign tourists interested in the economy and industry of another country. An example would be tourism related to such famous objects as oil platforms, car factories or the production of local products.

Education and science can also become important elements of tourism. For example, visiting historical universities such as Oxford and Cambridge has become popular among tourists interested in academic traditions and the history of education. In addition, specialized museums and exhibitions devoted to science and technology attract tourists who want to learn more about scientific achievements and technological innovations.

Intangible culture includes those elements that cannot be touched or seen, but which shape the lifestyle and values of a society. These are customs, traditions, beliefs, art, language and other aspects of spiritual life. You correctly noted that intangible culture is a way of adaptation of a society to the biophysical environment. This is closely related to the development of tourism through cultural practices and traditions that become part of tourist routes, for example, participation in local holidays, festivals, learning crafts or visiting unique cultural sites.

You very accurately described the various aspects that influence the development of tourism through historical and cultural heritage, which includes literary monuments. 6. Literary monuments:

Literary monuments play an interesting role in tourism, although their appeal may indeed be limited compared to other elements of material culture. However, literary tours dedicated to writers, poets and heroes of works have significant potential for educational tourism. Places associated with the lives of famous authors or with events in literary works can become the centers of tourist routes, for example, visiting house museums, monuments, cafes and streets mentioned in books. This allows you to not only learn about the culture of the region, but also to more deeply understand the connection between literature and history.

7. Event tourism and national cuisine:

Event tourism, as a separate category, contributes to the development of tourism infrastructure, as well as a variety of types of recreation focused on the interests of different groups of tourists. National festivals, theatrical shows, gastronomic events and exhibitions often become the center of attraction for travelers who want to learn more about the culture of the region through holidays and cultural events.

The peculiarities of national cuisine are also an important part of culture and a significant element of tourism. Many tourists choose routes based on gastronomic experience. Restaurants and cafes offering traditional dishes of the region have a huge potential to attract tourists. For example, restaurants decorated in a national style and offering dishes prepared according to traditional recipes can become not only a gastronomic but also a cultural experience for travelers. Tourists often remember local dishes as an important part of their trip.

Thus, the integrated use of historical and cultural heritage is a strategic approach to the development of intercultural dialogue, which helps to preserve and popularize local traditions and human achievements.

Tourism provides a unique opportunity for contacts with other cultures, allows you to study and understand the cultural and spiritual values of other peoples. This contributes not only to the development of tourism, but also to international understanding, respect for the cultural traditions and values of other countries. Tourism allows people, regardless of their nationality, to feel the spirit of other cultures, get acquainted with history, traditions and art, which makes it an important tool in the preservation and popularization of cultural heritage.

Thus, you have correctly noted that tourism contributes not only to economic development, but also to the preservation, popularization and dissemination of cultural values.

Today, international tourism is presented as a way of establishing and maintaining international relations, which is also a significant factor in the foreign policy of states on the world stage. This allows using international tourism as a global and regional development for resolving disagreements between countries. Event and cultural tourism play a significant role in shaping the foreign policy image

of a state, which contributes to the activation of foreign policy, cultural, historical and socio-economic cooperation.

References

1. Krasnaya, S.A. (2006) Kul'turnyy turizm (prosvetitel'skaya sushchnost' i faktory razvitiya) [Cultural tourism (educational essence and development factors)]. Abstract of Culture Studies Cand. Diss. Moscow. Красная, С.А. (2006) Культурный туризм (образовательная сущность и факторы развития). Культурный туризм (образовательная сущность и факторы развития). Автореф. Дис…. канд. Культурологии. -Москва: 2006. 26с.

2. Gorbunova, M.Yu. (2015) Organizatsionnye osnovaniya kul’turnogo turizma [Organizational foundations of cultural tourism]. In: Problemy iperspektivy razvitiya kul’turnogo turizma Saratovskoy oblasti [Problems and prospects for the development of cultural tourism in Saratov Region]. Saratov: Povolzhsky Institute of Management. Pp. 12-15. Горбунова, М.Ю. Организационные основы культурного туризма /М.Ю.Горбунова //Проблемы и перспективы развития культурного туризма в Саратовской области. -Саратов: 2015. С. 12-15.

3. Moshnyaga, E.V. (2008) Kontseptual’noe prostranstvo mezhkul’turnoy kommunikatsii v tur-izme [Conceptual space of intercultural communication in tourism]. Vestnik Moskovskogo gos. Uni-versiteta. Ser. 18: Sotsiologiya ipolitologiya. Pp. 5-19. Мошняга, Е.В. Концептуальное пространство межкультурной коммуникации в туризме /Е.В.Мошняга //Вестн. Моск. Гос. Ун-т., серия 18: Социология и политология. 2008. № 4. С. 5-19.



Алимджан Турсинбаев
Начальник учебно-методического отдела
Ташкентского филиала МГИМО МИД РФ
Ташкент, Узбекистан

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КАК ИНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЙ ДИПЛОМАТИИ В ФОРМИРОВАНИИ МЕЖДУНАРОДНОГО ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

В современном мире культура является важнейшим фактором в установлении и поддержании международных связей. Культурная дипломатия, являясь одним из наиболее эффективных инструментов мягкой силы, позволяет государствам выстраивать мосты взаимопонимания и сотрудничества через культурные проекты, фестивали и обмены [10, 121-122]. В этом контексте становится особенно важным понимание того, как культурные инициативы влияют на формирование международного общественно-политического дискурса, под которым понимается совокупность идей, мнений и позиций, формирующих представления о политической ситуации в мире, взаимоотношениях между странами, а также о глобальных вызовах сегодняшнего дня. Важно понимать, что общественно-политический дискурс складывается не только из заявлений государственных лидеров или официальных документов, но и из культурных и социальных практик, которые способствуют обмену мнениями между народами [6, 62-64]. Данный тип дискурса опосредован как историческими событиями и экономической ситуацией, так и культурными практиками и актуальными нарративами, возникающими в процессе культурных обменов. Важную роль играют международные организации, создающие платформы для обсуждения и регулирования острых мировых вопросов, включая культуру, образование и науку. При этом одним из наиболее мощных инструментов формирования общественного мнения остаётся культурная дипломатия. Музыкальная

культура играет особую роль в этом процессе, предоставляя уникальную возможность для сближения разных народов и создания общего пространства для обсуждения глобальных проблем.

Процесс формирования международного общественно-политического дискурса не носит линейного или однозначного характера и зависит от множества факторов, среди которых хотелось бы прежде всего выделить следующие:

– международные организации: ООН, ЮНЕСКО, ВТО и др. играют важную роль в установлении норм и стандартов, регулирующих отношения между странами и напрямую или косвенно затрагивающими сферу культуры;

– глобальные кризисы: экономические, экологические, гуманитарные кризисы также влияют на общественно-политический дискурс, изменяя приоритеты стран и стимулируя их к поиску совместных решений либо приводя к охлаждению отношений [4, 830-835];

– медиа и социальные сети: новые формы коммуникации всё больше влияют на формирование общественного мнения, направляют внимание международной общественности на определённые проблемы и события, отдавая предпочтения одним и игнорируя (порою сознательно) другие. При этом культура (в том числе и музыкальная), напрямую связанная с понятием идентичности и задающая ту или иную парадигму восприятия мира, всё чаще становится объектом манипуляций в социальных сетях, изменяет динамику коммуникации между народами и усиливает нарративы деструктивного характера [11, 240].

В связи с этим стало актуальным такое понятие, как «экология культуры» – концепция, исследующая взаимосвязь между культурой и окружающей средой, в том числе в социальном и политическом контексте. При этом речь идёт и сохранении культурного наследия, и об ответственности за развитие разных культурных форм и традиций в условиях глобализации и угроз исчезновения и унификации [9, 99-100].

В этом контексте именно культурная дипломатия может быть мощным инструментом, способствующим защите культурных особенностей и развитию взаимного уважения между народами.

Культурные проекты, направленные на сохранение и развитие культурных традиций, имеют большое значение для формирования международного общественно-политического дискурса. Они помогают создать платформы для обсуждения глобальных проблем, таких как экология, миграция, защита прав человека, борьба с насилием и т.д. Важно, чтобы такие проекты основывались на принципах уважения к культурным особенностям каждой из стран.

Примером «неэкологичных» культурных проектов может быть использование культуры как политического инструмента для пропаганды и давления [3, 321-323]. Культурные инициативы, которые навязываются как форма власти, не учитывают ценности и традиции местных сообществ, что может привести к конфликтам и усилению политической напряжённости. Отдельного внимания заслуживают и случаи так называемой cancel culture («культуры отмены»), зачастую принимающие формы радикального отчуждения национальных культур и их исключения из глобального контекста. По нашему мнению, данная практика носит весьма сомнительный характер и становится инструментом манипуляций, имеющих долгосрочный деструктивный характер, затрудняющий диалог между странами и регионами [8, 22].

Музыка как форма культурного выражения может как способствовать взаимопониманию, так и, напротив, становиться инструментом идеологической пропаганды. В этом контексте «экологичными» можно считать те музыкальные проекты, которые стремятся к диалогу, открытости, учёту культурных контекстов, равноправному обмену, тогда как «неэкологичные» опираются на идеологическое давление, культурную унификацию или создание негативного образа той или иной национальной культуры. Такие музыкальные фестивали, как Международный фестиваль Мстислава Ростроповича, Дрезденский музыкальный фестиваль, Оперный фестиваль в Оранже, Фестиваль Верди, Фестиваль Пуччини, Музыкальный фестиваль в Вербье, имеют несомненный авторитет во всём мире и служат площадкой для встреч музыкантов и слушателей со всех уголков нашей планеты. В качестве дополнительного примера «экологичной» культурной дипломатии можно привести проходящий 11-30 апреля 2025 г. в Ташкенте Фестиваль французской музыки, организованный посольством Франции в Узбекистане вместе с Государственной консерваторией Узбекистана и Государственным симфоническим оркестром Узбекистана. Помимо того, что данный проект имеет большое просветительское значение, поскольку знакомит ташкентскую публику с целым рядом выдающихся произведений французских композиторов, закладывает цельное представление об истории французской классической музыки, её характере и особенностях, Фестиваль формирует гуманистически и культурно значимый дискурс культурных инициатив и культурного обмена как таковых, становится важным актом культурной дипломатии, направленным на созидание и напоминание о значимости западной культуры для Востока и восточной культуры для Запада. Отдельно отметим, что в рамках Фестиваля французской музыки в Ташкенте пройдут не только концерты симфонической, камерной и вокально-

инструментальной музыки (на которых выступят как французские – Франсуа Шаплен, Жан-Батист Робин, так и узбекистанские – Адиба Шарипова, Эльмира Миркасымова – исполнители), но и мастер-классы, студенческая и международная научно-практические конференции. Таким образом, Фестиваль становится значимым событием не только для широкой публики, но и для профессионалов, занимающихся развитием музыки и музыкального образования в нашей стране.

Музыкальные фестивали – вне зависимости от страны проведения – представляют собой пространство, где происходит не только художественное взаимодействие композиторов, исполнителей и слушателей, но и выстраивается международный общественно-политический дискурс, поскольку любой такой фестиваль – это особый формат «дипломатии снизу», когда музыканту и слушатели формируют культурную повестку в духе открытого диалога и взаимообмена мнениями и опытом; это инструмент культурной интеграции разных стран, а также платформа для демонстрации миру национальной культурной идентичности, традиционных и современных форм национального искусства [7, 46]. Учитывая универсальный характер языка музыки, можем утверждать, что музыкальные фестивали становятся средствами построения доверия и взаимного понимания, возможностью доброжелательно посмотреть на мир глазами Другого. Именно поэтому музыкальная культура обладает особым потенциалом в деле формирования общественно-политического дискурса, особенно в эпоху глобальных вызовов и рисков.

Роль музыки в культурной дипломатии сложно переоценить ввиду целого ряда особенностей:

– музыка способствует эмоциональному соприсутствию и сопереживанию. В то время, как в современном мире возрастает внимание к развитию эмоционального интеллекта, музыка – с её способностью развивать эмпатию – имеет важное значение для человека [5, *131*]. Неслучайно появление деструктивных нарративов радикалистского характера о «греховности» музыки и её «вреде», поскольку музыка развивает человека, помогает лучше понимать окружающих, прогнозировать возможную эмоциональную реакцию собеседника, партнёра, а значит – развивает личность, расширяет её кругозор, отвращает от чувства изолированности и враждебности окружающего мира;

– музыка носит инклюзивный характер в широком смысле: музыкальные мероприятия не только создают равные условия для вовлечения самых различных социальных групп, но и нивелируют коммуникативные различия, открывая возможность для взаимопонимания между представителями разных

культур и поколений, смягчают идеологические разногласия, предлагая нейтральное пространство для диалога, опосредованное собственно эстетическим восприятием, позволяют развенчать стереотипы и предвзятость, делая акцент на «инаковости» как ресурсе коллективного (положительного) опыта [1, *603-604*];

– музыка воплощает собой форму культурной памяти человечества, в которой символически зафиксированы исторические события, коллективные переживания, национальный характер, травматический опыт нации, её устремления и ценностные ориентиры. Исполнение музыкального произведения – это регулярная реконструкция исторического и культурного контекста, компрессия рецепций музыкального наследия внутри и вне национального сообщества. При этом особенную значимость приобретает интерпретация музыкальных произведений. Отдельно заметим, что постмодернистский взгляд на интерпретацию позволяет актуализировать маргинальные парадигмы эстетического прошлого страны, переосмыслить их и инициировать новый диалог прошлого и настоящего [2, 68]. Таким образом, исполнение музыкального произведения – это не только эстетическое, но и социальное действие.

В условиях, когда политические и экономические отношения между государствами всё чаще подвержены напряжению и кризисам, именно культура (и в особенности музыка) остаётся пространством для диалога, взаимопонимания и совместного действия. Культурная дипломатия становится важным инструментом формирования международного общественно-политического дискурса на принципах уважения, открытости и экологичности взаимодействия, а также одним из способов поддержания устойчивого культурного разнообразия как основы мирного сосуществования государств и наций. При этом «экологичные» международные музыкальные проекты становятся сегодня не просто актами творчества, но и выполняют функцию дипломатических жестов, работающих на укрепление доверия между народами.

Музыкальная культура способна не только сопровождать политические процессы, но и влиять на них, предвосхищать, корректировать, направлять их в более человечное и гуманное русло. А значит, всемерная поддержка таких проектов и участие в них – это «инвестиция» в будущее, в котором культура станет не следствием общественно-политических отношений, а их источником.

Список использованной литературы

1. Gong, Xinyi. The Role of Music in Multicultural Education: A Tool for Promoting Cultural Understanding and Inclusion. // Cultural and Religious Studies. 2024. Vol. 12 (9). Pp. 601–605.
2. Hutcheon, Linda. The Politics of Postmodernism. Routledge, 2003.
3. Jowett, G. S., O'Donnell, V. Propaganda & Persuasion. Sage Publications, 2018.
4. Suša, O. Global Risks and Conflicts: The Social, Environmental, and Political Consequences. // Critical Sociology. 2018. Vol. 45(6), pp. 829–843.
5. Wu, Xiao; Lu, Xuejing. Musical Training in the Development of Empathy and Prosocial Behaviors. // Frontiers in Psychology. 2021. № 12.
6. Бабаджанова М.М., Юсупова М. Межкультурный диалог как фактор развития культуры в период глобализации. // Современные проблемы науки, технологий, инновационной деятельности. Белгород: Агентство перспективных научных исследований, 2017. Ч. 3. С. 60–65.
7. Глазкина О.А. Практика реализации музыкальных фестивалей как формы международных культурных связей. // Культура и искусство. 2019. № 3. С. 45–55.
8. Дашинимаев Г.Ю. Cancel culture как новая социальная реальность. // Вестник Бурятского государственного университета. Философия. 2021. № 1. С. 19–24.
9. Лихачёв Д.С. Русская культура. СПб., 2000.
10. Погодин С.Н. Элементы и процесс формирования «культурной дипломатии». // Россия в глобальном мире. 2021. № 20 (43). С. 120–127.
11. Семилет Т.А., Витвинчук В.В., Фотиева И.В., Лукашевич Е.В. Социальные сети как культурные матрицы Интернет-коммуникации. // Культура и текст. 2019. № 3 (38). С. 226–242.



Alina Kutluchurina
Doctor of Philosophy in Art sciences (PhD), doctoral student – (DSc),
Senior lecturer of the Department of Music Theory
at the State Conservatory of Uzbekistan
Tashkent, Uzbekistan

MEDITATION AS A PRINCIPLE OF ORIENTAL MUSICAL THINKING AND ITS REFLECTION IN THE CREATIVITY OF CONTEMPORARY COMPOSERS OF UZBEKISTAN

Meditation, as one of the ways, principles or properties inherent in musical thinking, has been attracting the attention of musicologists since the second half of the XX-th century. The relevance of this issue is due to the insufficient degree of study of this subject in world compositional creativity and time itself: authors seek to compose such music that reflects the ideas of deep self-knowledge and focused concentration, as well as self-immersion and a special detachment from the world around us.

What is the world today? The information flow of the rapidly developing world is so dense, turbulent and fast-moving that a person in this literally media noise vacuum becomes psychologically unstable, manifested in its harshness, irritability, negative attitude to everything. In this case, meditation is simply inevitable. It is thought that this archetypal image has become the starting point for composers who intuitively compose new opuses, in which meditativity predominates not intentionally but naturally.

If we turn to the etymology of the term, then «meditation» with Latin «meditari» – «to think», «to intend», «to prepare», [3;*115*], is one of the strong spiritual-religious and healing practices, setting the person to a complete relaxation and immersing him in an alpha-state where subconscious processes dominate over conscious ones. Reaching a high vibrational meta level, meditation is able to realize

the stability of psycho-emotional and psychophysical health of a person, leading to a changed state of consciousness – inner peace, awareness, relaxation and appeasement. In other words, the characteristic features of meditativity are reflexivity, contemplation, rituality, acting in complex, and creating a specially protected energy biofield of the human being, where there is an immersion within oneself – introspection of the soul.

The researchers consider meditation to be a natural characteristic of oriental mentality, although some sources indicate that it is also of western origin. As a universal category of philosophy, ethics, psychology, culturology, art history, meditativity is reflected in the works of researchers such as D.V.ZHitomirskij, K.G.Myalo, O.M.Leont'eva, T.V.CHerednichenko, M.G.Aranovskij, M.SH.Bonfel'd, G.V.Grigor'eva, V.N.Holopova, E.I.CHigareva, S.I.Savenko, E.V.Orlova, T.N.Levaya, L.A.Ptushko, V.I.Martynov, N.A.Ogarkova, E.V.Borisova and M.V.Kuznecova. Concretising, we note that the concept of musical meditation was introduced by the researcher G. Gesse in 1921 and a little later wrote about it in such novels as «Siddhartha» (1922), «The Game of the Beads» (1930), «The Steppe Wolf» (1937), as follows: «The goal and result of meditation is not knowledge, as our Western spirituality understands it, but a shift in consciousness; it is a technique whose supreme purpose is pure harmony, simultaneous and equal use of logical and intuitive thinking» [1;*225*]. Responding to this opinion, we note that the West understands meditation as a process of cognition, as a tool for the development of spirituality of the person, as a way of purification, forgiveness of oneself and others. In contrast to this, for the East, meditation is a natural property of the mind where the soul, body and brain connect: spiritual, physical and intellectual beginnings.

If we talk about the major works on the problem of meditativity in the music of modern composers, it received its coverage in one of the new studies of the Russian musicologist M.V.Kuznetsova «Meditativnost' kak svojstvo muzykal'nogo myshleniya (Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sil'vestrov)» [2;*1*]. In this work meditative is considered in various aspects: in the example of the oases A.Terteryan, the eastern ritual is revealed, in the compositions A.Pyart, Western religious contemplation is understood, and in the works B.Sil'vestrov European reflexivity is reflected. The work presented has methodological importance for this article and is evaluated by the author at a high level of generalization, since this study contains the development of the problem of meditativity, as properties, principle or way of musical thinking, identifying similarities with the compositional music of Uzbek authors.

Delving into the problem of meditativity, it is important to note that it is characterized by such concepts as monochromity, impotence, exstaticism,

existentiality, self-immersion, philosophicality, contemplation, serenity, immanence, detachment, irrationality, introspection, as well as «being» in a special state of slowly flowing time and empty space, directed to various purposes - self-knowledge (his «I», «Ego»), purpose and place in the world, attitude towards god and people and others.

Turning to the understanding of music of modern Uzbek composers, it is important to emphasize that meditation is one of the leading principles of musical thinking associated with a deep reinterpretation of the sphere of artistic consciousness and special interest in it in the last three decades (1991 - 2024).

First of all, meditativity, as a property of oriental musical thinking, is related to such concepts as self-deepening, philosophical comprehension, immersion, abstractness, existentiality, the origins of which are in the depths of traditional Professional Uzbek music - Maqom. In turn, the worldview of composers was formed on the basis of studying both Maqom and Eastern poetry, philosophy, history, ethics, aesthetics, Uzbek classical literature, which is collectively and fully reflected and implemented in their musical pamphlets.

Meditation, as a way of oriental musical thinking, contributes to the creation of a special feeling of slow-flowing time and empty minimalist space. The works of composers of Uzbekistan reflect meditativity, which has both spiritual and religious semantics and extra-confessional. For example, the following properties of meditativity are characteristic of both directions: introversion, abstraction, concentrated depth, introspection - that formative sphere of content, which is representative for the writings of Uzbek authors of the last three decades.

Modern composers, aiming to reflect meditative in their poems, use a different set of expressive techniques and means. First of all, it is a new attitude to sound and «silent» pause. Here the transformation of sound into silence becomes important, where every tone that is heard steals silence from the next tone: a kind of «journey into sound», «life of one sound in space», «the appearance of one sound and its disappearance» like all living things in this world.

It is important to note that meditative synthesizes in itself the freedom and continuity of time, and also forms in the unity of space-time, which are brightly refracted through the categories of emptiness and silence.

To convey the expressive potential of voidness and silence in musical trappings, capable of embodying meditation both in movement and in sitting, composers along with combinations of one sound also use several minimal sounds (repetitive technique), quiet dynamics (pp), regularity (contiguity) of the metro-rhythm (repeating patterns), microromatic structure, transparent unloaded texture in the form of continuous and discrete sounds and lines, timbral instruments with extraction of wrap-over sounds (able to create the effect of breath, air) and many

individual pauses. All these means in the composition perform certain semantic (substantive), artistic (expressive) and formative (dramatic) functions.

Reflecting on meditation as one of the leading principles of oriental thinking, it will also be important to emphasize that composers, embodying in their opus meditativity, resort to a certain programming that directly reflects the image, character and mood of the opus. It is enough to name such compositions as «Rag music» A.Kim, «Aks Sado» and «Color» J.Shukur, cycle «Bukhara Notebook P.Medyulianova», «Awakening», «Sounding Silence», «Night Music: voice in leaves» and «Sounding darkness» D. Yanov-Yanov, «Moziydan Sado» A. Mansurov, «Breath of the East», «Dance of rain», «Smell of night», «Mirage» D. Saydaminova et al. By listing the above-mentioned opuses, it can be said that composers give great attention to the potential of silence, emptiness, images of the night, imitating the sounds of nature, cosmological and philosophical ideas, where the ideas of self-knowledge and universe become topical. In the above-mentioned oblasts, musical scenery is also of great importance - one of the main preferences of authors-creators, who paint a new sound reality, a new sound landscape with their individual and original composer «marker».

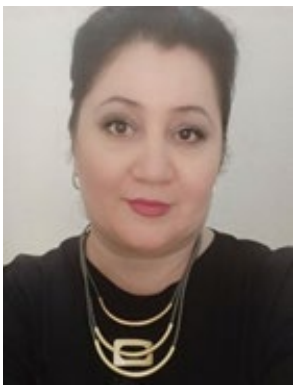
Summing up all the above, let us note that meditation is one of the leading principles of Eastern musical thinking, which has been widespread in the work of modern composers and is a characteristic feature of Eastern mentality. Compositions of Uzbek authors reflect meditativity, which has two semantic directions: spiritual-religious content and non-confessional. Certainly, let us emphasize that meditativity is formed in the unity of space-time through categories of emptiness and silence (in the form of expressive discrete pauses, fading of the texture, long continuous sounds, reductive technique of minimalism, slowly flowing time and a number of means described above).

Meditation as a principle of oriental musical thinking is one of the unique principles of creating a new sound reality. Thanks to him, the composers in their offerings, with the help of a set of expressive means, transmit such human states as ecstasy and contemplation, concentration and enlightenment, which can only be achieved through meditation, in which the comprehension and awareness of one’s own personality archetype, mission in life, laws of being and other philosophical truths takes place.

References

1. ZHitomirskij, D. V. Zapadnyj muzykal'nyj avangard posle vtoroj mirovoj vojny / D. V. ZHitomirskij, O. T. Leont'eva, K. G. Myalo. – Moskva, 1989. -304 s.
2. Kuznecova, M.V. Meditativnost' kak svojstvo muzykal'nogo myshleniya (Avet Terteryan, Arvo Pyart, Valentin Sil'vestrov). Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedeniya. – Moskva, 2007. -27s.

3. Nisenbaum, M.E. Latinskij yazyk. Via Latina AD IUS. Izd.3. – Moskva, 2003. -560s.



Гулшаной Турсунова
Доктор искусствоведения, (и.о) профессор кафедры
«История музыки и критики»
Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, Узбекистан

ВОЛНЫ МАРТЕНО: ТЕМБРОВАЯ ПАЛИТРА И ИХ ВЛИЯНИЕ НА ТВОРЧЕСТВО ОЛИВЬЕ МЕССИАНА

Оливье Мессиан, один из самых влиятельных композиторов XX века, всегда стремился к поиску новых музыкальных языков и форм. В своих теоретических трудах, таких как «Техника моего музыкального языка» (1944) и «Трактат о ритме» (1948), он сформулировал уникальные композиционные принципы, отражающие его глубокую приверженность к экспериментам и новаторству. Мессиан не ограничивался лишь традиционными европейскими канонами. Его творчество пронизано теологическими исканиями и философскими размышлениями, что находит выражение в таких произведениях, как фортепианный цикл «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» и оркестрово-хоровая «Три маленькие литургии божественного присутствия». Эти работы иллюстрируют его стремление к глубокому духовному содержанию и музыкальной выразительности.

Первый опыт сериализма в музыке, представленный в пьесе «Лад длительностей и интенсивностей» (1949), стал важной вехой в его творчестве. Эта работа, являющаяся частью цикла «Четыре ритмических этюда», демонстрирует радикальный подход Мессиана к композиции, где каждый элемент – нота, длительность и громкость – становится частью сложной системы, не допускающей повторений до завершения всей серии. Это новаторство оказало значительное влияние на многих композиторов, включая представителей Дармштадтской школы, и подтвердило статус Мессиана как пионера в области музыкального экспериментирования.

Особое внимание композитор уделял орнитологии, что также стало важным аспектом его творчества. В «Каталоге птиц» он использовал звуковые мотивы, вдохновленные голосами птиц, что сделало язык его музыки уникальным. Это стремление к природе и её звукам подчеркивает его желание создать музыку, которая отражала бы не только человеческие эмоции, но и окружающий мир.

Кроме того, Мессиан активно изучал музыкальные традиции неевропейских культур, таких как индийская, японская и латиноамериканская. Это увлечение ярко проявляется в «Турангалила-симфонии», где он интегрировал экзотические ритмы и мелодии, расширяя тем самым границы западной музыкальной традиции.

Стремление Оливье Мессиана к поиску и находкам в музыке проявляется в его теоретических разработках, интеграции различных культурных влияний и радикальных экспериментах с формой, содержанием и тембровыми звучностями. Одним из ярких примеров этого новаторского подхода является симфония «Турангалила» Оливье Мессиана, в которой был использован электронный инструмент, получивший название «Волны Мартено».

Волны Мартено (Ondes Martenot) представляют собой один из первых электронных музыкальных инструментов, разработанный в 1928 году. Создатель этого уникального инструмента, Морис Мартено, неустанно работал над его усовершенствованием, привлекая внимание композиторов своим ярким и необычным тембром. Очарованный чистотой звуковых вибраций, производимых электронными лампами, Морис Мартено создал инструмент с использованием электронной технологии. Как отмечал сам автор, он хотел создать инструмент, который мог бы быть доступен широкой аудитории, обеспечивая при этом гораздо большее свободу самовыражения, чем традиционные инструменты.

История электронного инструмента Волны Мартено охватывает все этапы усовершенствования, начиная от создания дополнительных механизмов и заканчивая обогащением тембровых и артикуляционных возможностей. Инструмент обладает диапазоном более семи октав, что позволяет ему воспроизводить звуки, начиная от контрабасового регистра и заканчивая флейтой-пикколо. Уникальная механика инструмента, включая подвижную клавиатуру и «кольцо» для звукоизвлечения, обеспечивает исполнителю маневренность и выразительность, аналогичную человеческому голосу. Со временем Волны Мартено претерпели значительные изменения и усовершенствования, что позволило композиторам использовать весь потенциал инструмента.

Волны Мартено предоставляют широкий спектр тембровых возможностей, включая глиссандо, вибрато и интонационные градации. Клавиша динамического управления позволяет исполнителю точно контролировать громкость и выразительность звука, что делает этот инструмент поистине уникальным в мире музыки. Клавиша динамического управления (la touche d'intensité) позволяет достигать различных форм атак и артикуляций, что делает инструмент уникальным в контексте электронных музыкальных инструментов [2]. Моделирование тембров с использованием динамиков и резонаторов открыло новые горизонты для интерпретации музыкальных произведений. Это открытие стало основополагающим для дальнейшего развития Волн Мартено и их интеграции в современную музыку.

В Парижской консерватории до настоящего времени существует класс Волн Мартено, где обучают игре на нём, и исполнительский репертуар периодически пополняется. В репертуаре инструмента уверенно закрепились сольные композиции, камерные произведения, концерты с оркестром, а также несколько оркестровых сочинений, в которых используются Волны Мартено для достижения уникальных тембровых эффектов. Первым произведением, написанным специально для инструмента, стала «Симфоническая поэма» Димитриса Левидиса для Волн Мартено с оркестром, впервые исполненная 23 декабря 1928 года в Парижской опере.

В числе известных французских исполнителей можно выделить множество выдающихся музыкантов, которые сыграли ключевую роль в становлении исполнительской школы игры на Волн Мартено и получили обучение непосредственно от самого создателя этого инструмента. К их числу относятся Карел Гейвертс, Жанна Лорио, Жорж Савариа, Жиль Трамбле, Жинетт Мартено (сестра изобретателя), Валери Хартманн-Клавери и Франсуаза Коше.

Интересным фундаментальным исследованием в данном контексте является статья российского музыковеда С. В. Лавровой «Волны Мартено. Репертуар и исполнители», которая впервые анализирует репертуар, созданный специально для этого нового и оригинального инструмента, а также эволюцию конструкции инструмента и его технических возможностей. В качестве материала для анализа используются произведения для инструмента разных лет, отражающие процесс трансформации [1].

Оливье Мессиан активно использовал Волны Мартено в своих произведениях, что позволило ему расширить тембровую палитру и создать уникальные звуковые полотна. Для инструмента и с его участием были написаны «Празднество прекрасных вод» для секстета «Волн Мартено» (1937), «Три маленькие литургии» (1944), «Неизданные листки» для «Волн

Мартено» и фортепиано (опубликовано впервые в 2001 году), а также «Турангалила-симфония» (1946-1948). О. Мессиан использовал «Волны Мартено» в «Турангалила-симфонии» как дополнительный тембр. Как композитор, он стремился к синтезу различных музыкальных языков и культур, и Волны Мартено стали важным инструментом в его творческих поисках. Использование этого инструмента в его музыке позволяет глубже понять его эстетические идеи и подходы к созданию звуковых ландшафтов. В этом произведении Мессиан мастерски сочетает электронные тембры с оркестровыми звуками, создавая уникальную звуковую палитру, которая отражает его философские и музыкальные идеи.

Симфония «Турангалила» была написана Оливье Мессианом в 1946—1948 годах по заказу С. А. Кусевицкого для Бостонского симфонического оркестра. Это произведение, наряду с вокальным циклом «Яравi» и хоровыми «Пятью перепевами», образует триптих, вдохновленный легендой о Тристане и Изольде. «Турангалила» является единственной симфонией в творчестве Мессиана и одним из самых ярких образцов жанра в XX веке.

И хотя композитор исходил из индийской философии, он не использовал никаких ладогармонических или ритмических особенностей индийской народной музыки. Более того, одной из отправных точек творческого замысла послужила легенда о Тристане и Изольде, которую Мессиан рассматривал как самое совершенное выражение идеи любви, стремясь создать новый музыкальный мир, вдохновляясь идеями любви и духовности.

Сложная структура симфонии состоит из десяти частей, и полная версия звучит около полутора часов. Премьера состоялась 2 декабря 1949 года в Бостоне под управлением Леонарда Бернстайна, а партия солирующего фортепиано была исполнена Ивонной Лорио. В 1950 году симфония была впервые представлена во Франции на международном фестивале в Экс-ан-Провансе.

Творчество Оливье Мессиана наглядно демонстрирует, как нововведения в области тембровой палитры могут расширять границы музыкального выражения [3]. Волны Мартено, благодаря своим уникальным тембровым возможностям, продолжают вдохновлять современных композиторов и исполнителей, открывая новые горизонты в музыке.

В заключение, следует отметить, что история Волн Мартено, как сложного электронного аналогового инструмента с разнообразными тембровыми и динамическими возможностями, отражает общую трансформацию электронной музыки XX века. Изначально этот инструмент стал источником композиторских новаций, внося яркий тембровый акцент в оркестровую музыку. С течением времени его использование расширилось, и

он нашел свое место в музыкальной части киноиндустрии, а также в популярных и рок-музыкальных жанрах.

Исследование эволюции Волн Мартено и их влияния на современное музыкальное искусство представляет собой актуальную задачу, способствующую более глубокому пониманию взаимодействия традиционных и электронных музыкальных практик. Нововведения, связанные с этим инструментом, подчеркивают его значимость в контексте электронной музыки и расширяют наше понимание композиторского творчества Мессиана, а также выявляют потенциал Волн Мартено как ключевого элемента современного музыкального языка.

Список использованной литературы

1. Лаврова С. В., Ли М. - Волны Мартено. Репертуар и исполнители / PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 2.
2. Ли Мэнхань «Волны Мартено» в истории электронной музыки // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. №4 (81).)
3. Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиана. -Москва: «Музыка», 1987. - 207 с.

“Sharq-G‘arb muloqoti badiiy ijodda”
Xalqaro ilmiy-amaliy konferensiya materiallari to‘plami
29 aprel, 2025 yil

«Диалог Восток-Запад в художественном творчестве»
Сборник материалов
Международной научно-практической конференции
29 апреля, 2025 год
На узбекском, русском и английском языках

Редактора-составители:
Ш. Ш. Ганиханова
М. Э. Камолидинова

Выпускающий редактор
С. А. Гафурова

Корректор
М. Р. Кудратова

Технический редактор
У. Касымова