

МУСИҚА САНЪАТИ
ВА ПЕДАГОГИКАСИ
МАСАЛАЛАРИ

ВОПРОСЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА И
ПЕДАГОГИКИ



1x
M-11

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА ЎРТА МАХСУС ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ
ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ МАДАНИЯТ ВА СПОРТ ИШЛАРИ ВАЗИРЛИГИ
ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ КОНСЕРВАТОРИЯСИ

МУСИҚА САНЪАТИ ВА ПЕДАГОГИКАСИ МАСАЛАЛАРИ

(Ўқув қўлланма)

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ПЕДАГОГИКИ

(Учебное пособие)



ТОШКЕНТ – 2010

Ўқув қўлланма халқ ижодиёти Республика илмий-методик маркази, спорт ва маданият ишлари Вазирлигининг маърифий-маданий ва ахборот ишлари ҳамда Ўзбекистон Давлат консерваториясининг илмий-методик Кенгаши томонидан нашрга тавсия этилган.

Учебное пособие рекомендовано к изданию Республиканским научно-методическим центром народного творчества, культурно-просветительной работы и информации Министерства по делам культуры и спорта Республики Узбекистан и научно-методическим Советом Государственной Консерватории Узбекистана

Маъсул муҳаррир:

Ответственный редактор:

Оқилхон Иброҳимов - санъатшунослик фанлари доктори, профессор

Тузувчилар:

Составители:

Рауф Қодиров - педагогика фанлари номзоди, профессор

Дилдора Соипова - педагогика фанлари номзоди, доцент

Тақризчилар:

Рецензенты:

Тўхтасин Гофурбеков - санъатшунослик фанлари доктори, профессор

Светлана Аннамуратова - педагогика фанлари доктори, профессор

МУСИҚА САНЪАТИ ВА ПЕДАГОГИКАСИ МАСАЛАЛАРИ / Тузувчилар Р.Ғ.Қодиров, Д.Ю.Соёпова. –Т.: РИММ, ЎзДК, 2010. -164 бет.

Мазкур ўқув қўлланмада мусиқа тарихи, назарияси ва педагогикасининг айрим масалалари ёритилган бўлиб, олий ва ўрта махсус мусиқа билим юртлари талабалари учун мўлжалланган. Шунингдек, малака ошириш курсларида таҳсил олаётган мусиқа ўқитувчи ва устозлари қўлланмадан қўшимча адабиёт сифатида фойдаланишлари мумкин.

Данное учебное пособие, освещающее некоторые вопросы музыкальной истории, теории и педагогики, предназначено для студентов высших и средних специальных учебных заведений. Также оно может быть использовано на курсах повышения квалификации преподавателей и учителей музыки как дополнительная учебная литература.

© Республика илмий-методик маркази, спорт ва маданият ишлари Вазирлигининг маърифий-маданий ва ахборот ишлари Кенгаши. 2010

© ЎзДК

ТОШКЕНТ ШАҲРИНИНГ 2200 ЙИЛЛИГИГА БАҒИШЛАНАДИ

ПОСВЯЩАЕТСЯ 2200 ЛЕТИЮ
ГОРОДА ТАШКЕНТА

Тузувчилардан

2009 йил Ўзбекистон ва бутун жаҳон ҳамжамияти Тошкент шаҳрининг 2200 йиллигини кенг нишонлади. Республикамизнинг етакчи мусиқашунос олимлари ва педагоглари томонидан тайёрланган мазкур қўлланма ушбу унутилмас санага бағишланган.

Қўлланма Ўзбекистон республикаси Олий ва ўрта махсус таълим Вазирлигининг Давлат буюртмасига биноан мусиқа тарихи, назарияси ҳамда педагогикаси ўқув фанлари бўйича мавжуд дарслик-қўлланмаларга қўшимча ўқув адабиёти сифатида ёзилди. Бунда кўرғазмалилик усули асосий тамойил бўлдики, шунга кўра ўқув материаллини атрофлича идрок этиш ва ўзлаштириш жараёнини фаоллаштиришда фотосуратлар, чизмалар, жадваллар ва нота мисоллари салмоқли ўрин тутди.

“Инсоннинг руҳий камолоти ҳақида гапирар эканмиз, албатта бу мақсадга мусиқа санъатисиз эришиб бўлмайди. Халқимиз ҳаётида мусиқа азалдан бекиёс ўрин тутиб келади.... Мумтоз муסיқий меросимизни асраб-авайлаш ва ўрганиш, уни ёш авлодларга безавол етказиш, ... миллий ва умумбашарий мусиқа санъати ютуқларини, жаҳон эстрадасининг энг яхши намуналарини ўрганиш бўйича катта имкониятлар очилган шунинг учун санъаткорлар орасида соғлом ижодий муҳит ташкил қилиш, ўсиб келаётган ёш авлоднинг маънавий олами ва маданий савиясини юксалтириш, ёшларимизнинг миллий ва жаҳон мусиқа маданиятининг мумтоз асарлари ... намуналаридан кенг баҳраманд бўлиши учун зарур шарт-шароитлар яратиш, муסיқий таълимни янада ривожлантириш масалалари ўта муҳим аҳамият касб

этади”¹ Ўзбекистон Республикаси Президенти И.А.Каримовнинг бу бебаҳо сўзлари Ўзбекистон мусиқа санъати тарихини ўрганиш ва мусиқа таълимини янада такомиллаштириш масалаларини теран ифодалайди.

Қўлингиздаги қўлланма Тошкент шаҳрининг мусиқа маданияти тарихи, Ўзбекистондаги Олий ва ўрта махсус мусиқа муассасаларининг таркиб топиши ва ривожланиши, шунингдек, мусиқа санъатининг айрим муаммолари, машҳур мусиқачи ҳамда педагогларнинг ҳаёти ва ижоди ҳақидаги қимматли маълумотларни ўз ичига олади. Қўлланма муаллифлари (И.Г.Галущенко, Т.Б.Ғофурбеков, С.А.Гафурова, А.Х.Жабборов, Д.А.Джамолова, О.А.Иброҳимов, Р.Г.Қодиров., Р.К.Қосимов, Б.Т.Қурбонов, А.К.Лутфуллаев, О.Р.Матёкубов, Д.А.Муродова, Д.Ю.Соипова, А.Х.Ҳакимова, О.Ю.Юсупова, Н.С.Янов-Яновская) мусиқа санъати муаммоларига, шахснинг мусиқий таълим-тарбияси ва шу аснода камолотга етишиши хусусиятларидан келиб чиққан ҳолда, асосан педагогик нуқтан назардан ёндашганлар.

Китоб муаллифлари тақдим этилаётган материаллар мусиқий педагогика жараёнида унумли қўлланилади ҳамда ўзбек мусиқашунослиги ва педагогикаси масалаларини тадқиқ этишда ҳам ас қотади, деб умид қиладилар.

¹ Каримов И.А. Юсак маънавият – энгилмас куч. Т., “Маънавият”, 2008 й., - 140-141-143-бетлар.

От составителей

В 2009 году Узбекистан и вся мировая общественность широко отметили 2200-летие Ташкента. Этому знаменательному событию посвящается настоящее учебное пособие, подготовленное ведущими учеными и музыкантами Узбекистана.

Данное пособие выполняется по Государственному заказу Министерства высшего и среднего специального образования Республики Узбекистан как дополнительная учебная литература к имеющимся учебникам и учебным пособиям по истории музыки и музыкально-педагогическим дисциплинам. Одним из основных методов составления данного пособия является принцип наглядности. Достаточное количество портретов, фотоснимков, таблиц, нот и других видов наглядности способствуют активизации восприятия и освоения учащимися предлагаемого учебного материала.

«Нашим священным долгом должна оставаться деятельность по сохранению и приумножению бесценного духовного наследия нашего народа и, в том числе, музыкальных жемчужин, которые по крупицам собирались в течении веков, мы обязаны передать их будущим поколениям». Эти слова Президента Республики Узбекистан И. А. Каримова как нельзя точно обращены к проблемам изучения истории музыкального искусства Узбекистана и постоянному совершенствованию вопросов музыкальной педагогики. В настоящем пособии рассматриваются вопросы истории музыкальной культуры Ташкента, образования и развития высших и средних специальных музыкальных учебных заведений Узбекистана, некоторые проблемы музыкальной культуры, а также даются сведения о жизни и творчестве известных музыкантов и педагогов. Авторы пособия (И.Г.Галущенко, Т.Б.Гафурбеков, С.А.Гафурова, А.Х.Джаббаров, Д.А.Джамалова, О.А.Ибрагимов, Р.Г.Кадыров., Р.К.Касымов, Б.Т.Курбанов, А.К.Лутфуллаев, О.Р.Матякубов, Д.А.Мурадова, Д.Ю.Саипова, А.Х.Хакимова, О.Ю.Юсупова, Н.С.Янов-Яновская) подошли к изучению проблем музыкального искусства с педагогических позиций, возможно большего учета особенности и

специфики процессов музыкального воспитания, образования и музыкального развития личности.

Авторский коллектив данной книги надеется, что предлагаемый материал будет использован в учебном музыкально-педагогическом процессе и послужит подспорьем в деле разработки вопросов узбекского музыкознания и музыкальной педагогики.

Тўхтасин Ғофурбеков
санъатшунослик фанлари доктори, профессор,
Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби

ТОШКЕНТНИНГ МУСИҚА ҲАЁТИ ТАРИХИДАН

Тошкент мусиқа ҳаётидаги баъзи маълумотларни ўрта асрларга оид қадимги археологик топилмалар ва ёзув манбаларида учратиш мумкин. Ёзма манбаларнинг гувоҳлик беришича, араблар истилоси (VIII аср) дан олдин Чоч шаҳарларида мусиқа ва рақс санъати юксак поғонага кўтарилган. Чоч рақслари ўзига хос услуб ва ритмга эга бўлган. Бу ерлик хонанда, созанда ва раққосларнинг довуғи Чочдан ташқари юртларга тарқалган. Манбаларда қайд қилинишича, ўша вақтларда Хитойнинг Тан империяси саройида томоша кўрсатган Чоч рақс ансамбли қатнашчиларининг ўйноқи рақслари ва ажойиб мусикасини Хитой шоирлари завқ ва шавқ билан мадҳ қилганлар. Тошкент ва унинг айрим (Паркент, Номданақ каби) атроф ҳудудлари маданий, жумладан мусиқий ҳаётига оид маълумотлар Алишер Навоийнинг кичик замондоши ва маълум соҳалардаги шогирди Зайниддин Маҳмуд ибн Абдуҷамил Восифий (1485-1551/66) нинг машҳур “Бадоеъул-вақое” (“Нодир воқеалар”) асаридан ўрин олиб, Чақар, Чангий, Устод Ҳасан Удий, Қосим Али Қонуний сингари созанда, хонанда ва бастакорлар таърифланган. Ўрта аср мусиқа тадқиқотчиларидан Дарвишали Чангий (XVI а.охири - XVII а.) ўзининг мусиқага оид рисоласи- “Тухфат ус-сурур” (“Ёшлик тухфалари”) да Тошкентда яшаб ижод этган ашулачи ва созандалардан Хўжа Бобои Иноқ ва унинг шогирди Хўжа Ҳамзаи Тошкандий, Устод Жаҳон-дарвиш, Мирзо Араб Қўбузийлар ҳақида маълумотлар келтирган. Хусусан, буларнинг сўнггиси ҳақида қуйидагилар таъкидланади: “Ёшлигида навкарлик хизматини ташлаб, риёзий фанларни ўзлаштиришга киришди ва... ўзидан аввалгилардан ўзиб кетди. Айни вақтда, у қўбузда чолиш ва риёзийнинг таркибий қисми бўлмиш – мусиқа назариясини ўрганадики, бу соҳадаги маҳоратига тенг келувчилар топилмас эди. Мирзо Араб Тошкентда ўзбек шоҳзодаси Абдулқуддус хизматида бўлди. У бирор нақш ёки

Ўзга мусикий асарлар қолдирмаган бўлсада, [муסיқа оламида-Т.Ғ.] буюк билимлар соҳиби эди...”

Ўзбек халқи муסיқа меросидаги маҳаллий хусусиятларга кўра, Тошкент муסיқа анъаналари Фарғона-Тошкент услублари таркибига киради. Сермазmun маросим ва меҳнат фольклори, ижтимоий норозилик кўшиқлари Тошкент муסיқа амалиётидаги жанрлар ранг-баранглиги, мавзуи ва мазмуни бойлигидан далолат беради. Аниқ маҳаллийлик (муסיкий шева) хусусиятларига эга бўлган ўзбек оғзаки-касбий ижодининг етук намуналари Баёт I-V (яъни Баёт-I, Баёт-II, Баёт-III, Баёт-IV ва Баёт-V), Дугоҳ Хусайний I-VII, Чоргоҳ I-VI, Шаҳнози Гулёр (Гулёр, Шаҳноз, Чапандози Гулёр, Ушшоқ ва Қашқарчаи Ушшоқ) Фарғона-Тошкент мақом йўллари ҳисобланади. Халқ ижрочилигида анъанавий жанрлар қатори Фарғона водийсига хос катта ашула, Бухоро Шашмақоми, шунингдек дostonчилик намуналари ҳам расм бўлган. Шу билан бирга, воҳада “Насруллоий” (беш қисмдан иборат), “Мискин” ва “Муножот” (иккаласи ҳам беш қисмли), “Сегоҳ” (уч қисмли), “Сайқал” ва “Мирзадавлат” (иккаласи ҳам икки қисмли) сингари мукаммал соф чолғу туркумлар одат тусини олганки, булар маҳаллий созанда-лар маҳоратидан яққол далолат беради. Баъзи истеъдодли ижрочи-бастакор (мас., *Тўйчи ҳофиз ва б.*)лар “Тошкент Ироғи”, “Тошкент Ушшоғи” каби ноёб асарларни ижод этганлар.

Тошкентни Россия босиб олганидан кейин (1865) маҳаллий муסיқа билан қизиқувчи капелмейстерлар ва ижрочилар бу ерга келди. Масалан, Марказий Европа (Австрия)лик созанда-этнограф Август Эйхгорн (1870 йилдан эътиборан бевосита Туркистон (Ўзбекистон)да яшаб, хусусан Тошкент, Зангиота ва бошқа жойларда ўзбек муסיқа фольклори намуналарини нотага олди, ўзбек халқ чолғу асбоблари коллекцияларини тўплади ва биринчи марта уларни тавсиф этди. Унинг нотага туширган ва бирламчи тарзда таҳлил этган оммабop фольклор намуналари орасида Тошкент номи кўшиб айтилганлари бир нечтадир. Хулосавий кузатувларида Эйхгорн: “Очиғини тан олишим лозимки, ўзбекларнинг ансамбль муסיқаси талқинининг аниқлиги, услуби билан менинг оркестримдан ниҳоятда юқорирок эди,” - дея эътироф этади ва миллий, хусусан Тошкент кўшиқчилигига хос кўп вариантлилиқ тамойилини алоҳида таъкидлаб ўтади. Этнограф С. Рибакoв 1899 йили миллий маиший кўшиқлар, мақомлардан парчалар ва чолғу куйларни фонографга ёзиб олди.

XIX аср охири XX аср бошларида Тошкентнинг мусиқа ҳаёти шартли равишда икки соҳага: маҳаллий (ўзбек) ва рус-европа мусикасига бўлинади. Бошқа жанрлар қатори ижтимоий норозилик кўшиқлари (“Ок подшо-золим подшо”, “Мардикорлар воқеаси” ва б.) кенг тарқалди. Қизикчи, масхарабоз ва кўғирчоқбозлар санъати жадал ривож топиб, уларда чолғу мусиқа, лапар, ялла ва бошқа оммабоп кўшиқ жанрларидан кенг фойдаланилади. Ўзбек касбий ашулачи ва созандалари маҳорати ошиб, уларнинг номи Ўрта Осиёдан ташқарига, хусусан хорижий Шарқ мамлакатларида танилади. 1905 йили Рига “Граммафон” фирмаси айни Тошкентлик санъаткор сифатида хорижий Шарқ (Эрон, Миср, Туркия, Шарқий Туркистон) ва Ғарб (Италия)да танилган ва тан олинган Мулла Тўйчи ҳофиз Тошмухамедов ижросида 20 дан зиёд ўзбек халқ кўшиқлари ва оғзаки анъанадаги касбий мусиқа меросимиз намуналарини ёзиб олди.

XIX аср 80-йилларида Тошкент Ўрта Осиё минтақасининг мусиқа маданияти марказига айланди. Рус мусиқа жамияти бўлими (1882), “Лира” хор жамияти (1896), кейинчалик мусиқа ва драма (1907), Симфоник ва камер мусиқа (1908), Филармония (1913), Вокал санъати (1916) жамиятлари очилди. Пуфлама мусиқа чолғулари оркестри учун ёзилган оммабоп марш (“Прощание славянки”, “Варшавянка”, “Карманьола” каби, шунингдек ўзбек куйлари асосида Ф. Лейсек яратган “Усмония”, “Ражабий”, “Осиёча поппурри”, “Болжувон” ва б.), вальс (“На сопках Манчжурии”, ота-бола Штраусларнинг вальслари, ўзбек куйларига таянган илк вальс) асарлари кенг тарқала бошлади. Лассалнинг француз оперетта труппаси (1891), Тифлис операси (1894, 1897), украин мусиқали драма труппаси (1895-99), итальян операси (1907, 1910), рус антрепренёрлари труппаси (1909, 1912, 1913), бир қатор дунё таниган созанда-скрипкачилар К.М.Думчев (Болгария), К. Корен (Бельгия), пианиночилар Р. Пфенинг, В. Буюкли, Я. Залесская (Польша), М.Карцева, К.М.Селихович (Успенская), виолончелчи Р.Буковец, флейтачи А.Гершак ва бошқалар, бевосита ўзбек театри, хусусан маҳаллий мусиқий театр шаклланишига ижобий таъсир кўрсатган. “Нур” ва “Сайёр” татар мусиқали драма труппалари (1911), У.Ҳожибеков раҳбарлигидаги Озарбайжон мусиқали театр труппаси (1911, 1916) ва бошқалар Тошкентга гастролга келди. Булардан, У.Ҳожибеков труппаси репертуаридан ўрин олиб, Тошкент ва унинг яқин ҳудудларида катта муваффақият қозонган “Лайли ва Мажнун”, “Униси бўлмаса, буниси бўлсин”, айниқса, “Аршин мол олон”

спектакллари шаҳар тингловчилари томонидан қизғин кутиб олинган. 1920-йиллардан эътиборан озарбайжон классик композиторининг сўнгги асари Тошкентдаги “Турон”, “Қолизей” ва “Шарқ саҳнаси” номли театрларида озар, кейинроқ ўзбек тилларида (асл мусиқаси билан) саҳналаштирилади.

Шўро ҳокимияти даврида Тошкент Бутуниттифоқ мусиқа маданияти марказларидан бирига айланди. 1918 йилда Туркистон халқ консерваторияси очилди. 1922 йили очилган Мусиқа техникуми ва Бадий этнографик комиссия (1919-1923) ҳузурида ўзбек мусиқа меросини тўплаш бўйича фольклорчилар гуруҳи тузилди (Ғ.Зафарий, Э.Мелнгайлис, И.А.Акбаров, Х.Муҳамедова, Н.Н.Миронов, В.А.Успенский). Анъанавий ўзбек мусиқа мероси асарлари билан бир қаторда янги замон фольклори намуналари (“Фабрика”, “Сельмаш” ва б.) ёзиб олинди. 19-20-йилларда ўзбек мусиқали театрига асос солина бошлади. 1922-1923 йилларда драматург ва шоир Шамсутдин Хуршид томонидан тошкентлик атоқли ҳофизлар Мулла Тўйчи Тошмуҳамедов, Шораҳим Шоумаровлар ҳамкорлигида – ўзбек мусиқа фольклори ва Фарғона-Тошкент мақом йўлларида китибосларга таяниб Алишер Навоийнинг “Лайли ва Мажнун”, “Фарҳод ва Ширин” дostonлари асосида мусиқали спектакллар қўйилди, М. Қориёқубов томонидан Ўзбек давлат концерт этнографик ансамбли (1926) ва унинг базасида Ўзбек давлат мусиқали театри (1929) ташкил этилди. Унинг шаклланишида Тошкентдаги Рус опера театри (1918) ҳам роль ўйнади. Бадий ҳаваскорлик кенг ривожланди. “Қўк қўйлак”, “Санъатчи қизлар” каби ўнлаб тўғараклар ташкил этилди. Ўзбек радио қўмитаси 1927-йили Тошкентда ташкил этилиб, унинг ҳузурида ўзбек халқ чолғулари ансамбли ва симфоник оркестр жорий этилиши билан миллий мусиқа мероси ва жаҳон классик намуналарини кенг тарғиб қилиш бошланди. 30-йилларда Тошкентда Олий мусиқа мактаби (1934; 1936 йилдан Тошкент давлат консерваторияси), Ўзбек давлат филармонияси (1936) ва унинг таркибида ҳам Симфоник оркестр (1938), Ўзбек давлат халқ чолғулари оркестри (1938, 1967дан Т.Жалилов номидаги Ўзбек давлат халқ чолғулари оркестри). “Шодлик” ашула ва рақс ансамбли (1936), Ўзбек халқ ижоди уйи (1937), Ўзбекистон композиторлар союзи (1938), СССР Мусиқа фондининг Ўзбекистон бўлими, 10 йиллик биринчи ўрта махсус Республика мусиқа мактаб-интернати (1939, 1949дан В.А.Успенский номида) очилди. Ўзбек мусиқали театри саҳнасида дастлабки

балетлар: “Пахта” (1932, Н. Рославец), “Шоҳида” (1939, Ф. Таль), ўзбек мусикали драмалари: “Лайли ва Мажнун” (1933, Т. Содиков ва Н. Миронов), “Фарҳод ва Ширин” (1936, В. Успенский), “Гулсара” (1936, Р. Глиэр) сахнага қўйилди. Театр труппаси Ўзбекистонда илк бор яратилган энг мураккаб мусика жанри намуналари – С.Василенко ва М.Ашрафийнинг “Бўрон” (1939), Р.Глиэр ва Т.Содиқовнинг “Лайли ва Мажнун” (1940) операларини сахналаштиришга муваффақ бўлди.

Иккинчи жаҳон уруши йиллари Н.Римский-Корсаков номидаги Ленинград давлат консерваторияси Тошкентга эвакуация қилинди (1941-43). Тошкентда биринчи марта умумжаҳон премьераси тарзида муваффақиятли ижро этилган Д.Шостаковичнинг “Ленинграднома” (№7) симфонияси (1942 й. 22 июнь) Ўзбекистон мусика ҳаётида катта воқеа бўлди. Мазкур ва Тошкент консерваториялари ҳамкорлигида ўзбек мусикаси тарихи, назарий, ижодий ва ижрочилик муаммоларига доир илк тадқиқот - “Ўзбек мусикасининг ривожланиш йўллари” китоби нашр этирилди (1946 й.), Ўрта Осиё ва Қозоғистон республикалари симфоник мусикаси фестиваллари ўтказила бошланди. Филармония концертларида машҳур пианиночилар – қўшиқчилар (Э.Гилельс, А.Гольденвейзер, К.Держинская, Л.Оборин, С.Фейнберг), М.Глинка номидаги Ленинград академик хор капелласи, М. Пятницкий номидаги русь Давлат халқ хори, Бутуниттифоки кинематография симфоник оркестри қатнашди. Уруш даври қийинчиликларига қарамай Тошкентда театр санъати институти (1944), Ўзбек хореография билим юрти (1941) очилди, ўзбек радиокomiteти қошида торли квартет (1944) ташкил этилди.

Ҳарбий мавзу Т.Содиқов, Т.Жалилов, М.Бурхонов, Н.Хасанов, А.Клумов, С.Вайнбергларнинг “Ўзбекистон қиличи” (1942) концерт-спектаклида, Т.Жалилов ва Г.Шперлингнинг “Қурбон Умаров” (1941), Ю.Ражабий ва Н.Мироновнинг “Қўчқор Турдиев” (1942), Ю.Ражабий ва Б.Надеждиннинг “Қасос” (1941) каби мусикали драмаларида ўз аксини топди. Ушбу жанрдаги асарлар сони кўпайиб, Тошкентдаги Ўзбек давлат мусикали театри билан бир қаторда, шаҳар атрофидаги худудлар – масалан, Янги йўлда ҳам мусикали драма театрлари очилиб, буларга бутун Ўзбекистондан атоқли хонанда ва созандалар жалб этилади. Шунингдек, уруш ва тинчлик ҳақидаги оммабоп қўшиқлар яратиш одат тусига кириб, М.Низов, Т.Жалилов, И.Икромов каби бастакорлар, ўнлаб композиторларнинг асарлари ҳар

хафта Тошкентда муҳокама қилиниб, узоқ ва яқин фронтларда ижро этиш учун тавсия топаётганлиги ҳақида (“Известия” газетаси) хабарлар тарқалади. Урушдан кейинги йилларда, айниқса 60-йиллардан бошлаб маҳаллий муаллифлар томонидан бадиий етук опералар (С.Юдаков, “Майсаранинг иши”), балетлар (М.Левиев, “Сухайл ва Меҳри”, Ик. Акбаров, “Орзу”), мусиқали драмалар (С.Бобоев, “Ватан ишқи”) ва комедиялар (М.Левиев, “Олтин кўл”) яратилди. Ўзбек давлат филармонияси симфоник оркестри, хор капелласи, торли квартети, халқ чолғулари оркестри ўз дастурларини жаҳон классиклари асарлари ва ўзбек композиторларининг партитуралари билан бойита бошлади. Бу жараён ўзбек ижрочилари (хонанда, созанда, дирижёр ва б.)нинг узоқ ва яқин хориж мамлакатларида ҳамда Ўзбекистон, хусусан Тошкентда атоқли ажнабий санъаткорлари гастролларини уюштириш имконини юзага келтирди. Пойтахтда И.Стерн, Б.Гудмен ва Ф.Бенкришутто (АҚШ), Г.Черни-Стефаньска (Польша), К. Анчерел (Чехословакия), Джон Лил (Буюк Британия), қатор Осиё-Има Сумак, ҳамда Россия – М.Ростропович, Д.Шафрандек дунё тан олган созанда, дирижёр ва хонандаларнинг концерлари ўтказилди. Тошкентда турли йилларда композиторлар – Ик.Акарбов, М.Ашрафий, С.Бобоев, М.Бурҳонов, Р.Вильданов, Р.Глизэ, С.Жалил, Б.Зейдман, Д.Зокиров, Ҳ.Изомов, А.Козловский, М.Левиев, Н.Миронов, Г.Мушель, А.Муҳамедов, У.Мусаев, Б.Надеждин, Х.Раҳимов, Т.Содиқов, Э.Солиҳов, М.Тожиёв, В.Успенский, С.Юдаков, Ф.Янов-Яновский, Т.Қурбонов, Р.Ҳамроев, М.Маҳмудов, М.Бафоев, А.Мансуров, Н.Ғиёсов ва б., бастакорлар – К.Жабборов, Т.Жалилов, И.Икромов, С.Калонов, М.Мирзаев, Ю.Ражабий, Ф.Содиқов, Ғ.Тошматов, Н.Ҳасанов, О.Ҳотамов, Ф.Мамадалиев, А.Исмоилов ва б., мусиқашунослар – Ил.Акарбов, Я.Пеккер, Ю.Кон, И.Ражабов, Т.Визго, А.Жабборов, Т.Жумаев, Ф.Кароматов, Т.Соломонова, Н.Янов-Яновская, Т.Ғофурбеков, О.Матёкубов, К.Олимбоева, О.Азимова, А.Назаров, А.Хошимов, Р.Юнусов, О.Иброҳимов, Ж.Расултоев ва бошқа, ижрочилар – хонанда ва раққосалар Ғ.Абдурахмонов, С.Беняминов, Б.Зокиров, К.Зокиров, Ф.Зокиров, Г.Измайлова, Э.Йўлдошев, Қ.Миркаримова, Ҳ.Носирова, Л.Саримсоқова, Тамарахоним, М.Тошматов, М.Турғунбоева, М.Шамаева, С.Ярашев, С.Қобулова, Б.Қориева, М.Қориёкубов, Н.Хошимов, Г.Маваева, Р.Каримова, Қ.Дўстмухамедова, А.Азимов, Д.Муллоқандов, И.Жалилов,

М.Раззокова; дирижёрлар – Д.Абдурахмонова, А.Петросянц, Ғ.Тўлаганов, З.Ҳақназаров, Ф.Шамсутдинов, Н.Олимов, Б.Иноятлов, Б.Умиджонов, А.Ҳамидов, А.Эргашев, С.Шодмонов; созандалар – Т.Алиматов, А.Одилов, Р. Керер, О.Юсупова, Н.Яблоновскийлар ишладилар.

Тошкентда Ўзбекистон композиторлари (1938, 2005 йилдан бастакорлар) уюшмаси, Навоий номидаги Опера ва балет, Муқимий номидаги Ўзбек мусиқали ва оперетта театрлари, Опера студияси (1964), Тошкент давлат консерваторияси (1936), Қориёқубов номидаги Ўзбекистон давлат филармонияси (1936), Ўзбекистон телевидение ва радиоэшиттириш Давлат компаниясига қарашли ижрочилик жамоалари фаоллик кўрсатган. 1966 йили “Ўзбекконцерт”, 1996 йили “Ўзбекнаво” гастрол-концерт бирлашмалари ташкил этилди. Ўзбек мусиқа меросини тўплаш, тизимлаштириш ва нашр этиш ишларини Санъатшунослик илмий тадқиқот институтининг мусиқа бўлими олиб боради. Мазкур институт ҳузурида 4 соҳа бўйича 1983 йилдан номзодлик, 1992 йилдан докторлик диссертациялари ҳимоясини ўтказувчи минтақавий Бирлашган Ихтисослашган кенгаш фаолият кўрсатиб, у нафақат Ўзбекистон, балки Марказий Осиё, узоқ ва яқин хориж мамлакатлари учун олий илмий даражали санъатшунос ва маданиятшунослар тайёрлаб бермоқда.

1997 йилдан “Илҳом-ХХ”, 1998 йилдан симфоник мусиқа, 2007 йилдан опера ва балет Халқаро фестиваллари, 2002 йилдан Н.Аҳмедова номидаги Республика хонандалар танлови ўтказилмоқда. Навоий номидаги театр саҳнасида қатор янги опера (“Маликаи айёр”, “Умар Ҳайём”, “Амир Темур”, “Аҳмад Фарғоний” ва б.)лар ҳамда балет (“Шоирона лавҳалар”, “Насриддин сарғузаштлари”, “Хумо” ва б.) лар саҳналаштирилди, театр жамоаси АҚШ, Европа ва Осиё мамлакатларида гастроллар уюштирган, унинг саҳнасида Марказий Осиё, Россия, Япония, Испания, Италия санъаткорлари спектаклларда қатнашишган. Муқимий номидаги театр саҳнасида ҳам бир қанча мусиқали драма (“Нодирабегим”, “Фотима ва Зухра”, “Тақдир”, “Осмоннинг бағри кенг” ва б.)лар ва мусиқали комедия (“Тўйлар муборак”, “Тошболта ошиқ-тадбиркор”, “Тошкентга саёҳат”, “Сойибхўжа операцияси”, “Суперқайнона 1-2” ва б.)лар намоиш этилди.

Ҳозирги кунда Тошкент мусиқа маданияти жадал суръатда ривожланиб, етти йиллик (30) ва ўн-ўн бир йиллик (4) болалар мусиқа

мактаблари ва интернатлар (Муסיқа мактаблари), Ҳамза номидаги муסיқа билим юрти ва Юнус Ражабий номидаги махсус муסיқа коллежлари, Миллий рақс ва хореография Олий мактаби (1997), Ўзбекистон давлат консерваторияси (2002), Маданият институти ва бошқалар фаолият олиб бормоқда. Низомий номидаги Тошкент давлат педагогика университети ва Ўзбекистон давлат санъат институти муסיқа факультетлари олий муסיқа таълими беради. Муסיқа масалалари “Театр”, “Тулистон” ва бошқа журналлар, “Ўзбекистон адабиёти ва санъати” газетасида мунтазам ёритиб борилади.

Мустиқиллик йилларида эстрада муסיқасига катта эътибор берилиб, Тошкентда махсус коллеж, консерваторияда алоҳида факультет очилди. Ҳар йили Истиқлол ва Наврӯз тантаналари ўтказилмоқда.

Тошкентнинг кўп асрлик тарихи кўплаб муסיқа жанрларида ўз аксини топди. Жумладан, кўшиқ жанрида – А.Двоскин – “Тошкент ҳақида кўшиқ”, Ҳ.Изомов – “Тошкент осмони” ва “Тошкент дўстлик шаҳри”, Ш.Рамазонов – “Кўёшли Тошкент”, А.Муҳамедов “Тошкент овози”, С.Жалил – “Тошкент гўзали”, К.Жабборов – “Тошкент пиёласи”, Д.Тухманов – “Тошкент Шарқ юлдузи”. Баъзи композиторлар Тошкент ҳақида кўшиқларини йирик асарлар таркибига киритганлар- С.Юдаков, “Менинг Ватаним” кантатаси (3-қисм), М.Бурҳонов, “Мафтунингман” кинофильмига ёзилган муסיқа (Юлдузнинг Тошкент ҳақидаги кўшиғи). Тошкент ҳақидаги йирик асарлар қаторида А.Малаховнинг “Тошкент – нон шаҳри” фильмига ёзган муסיқаси (1967), Ик.Акбаровнинг “Тошкентнома” ораторияси (1967) ва “Менинг шаҳрим” кантатаси (1991) ва “Тошкент бўйлаб саёҳат” (2006) манзаралари, М.Левиеннинг “Тошкентликлар” муסיқали драмаси (1983), М. Бафоевнинг “Тошкент ҳақида” (1983), М.Маҳмудовнинг “Тошкент садоси” (1983) ва «Кўҳна Шош» (1985) ораториялари, Р.Ҳамроевнинг “Гулгун пойтахтим” (1983) ва Ф.Олимовнинг «Мафтунингман Тошкент» (2000) симфоник партитуралари каби асарларни қайд этиш мумкин.



**Тошкент хонанда ва созандалар ансамбли
Д. Шостакович Тошкентда**



Халқаро симфоник мусиқа фестивали



Иллинойс университети симфоник оркестри

Дилора Муродова
ректор Государственной
консерватории Узбекистана,
кандидат
искусствоведения, профессор

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Государственная консерватория Узбекистана – первое в Центральной Азии высшее музыкальное образовательное учреждение, центр музыкальной культуры региона и республики, кузница по подготовке высококвалифицированных специалистов в области музыкального искусства. Организованная в 1936 году Государственная консерватория Узбекистана (до 2002 года – Ташкентская государственная консерватория, с 1976 года им. М.Ашрафи) в течение длительного времени оставалась единственным высшим учебным заведением центральноазиатского региона, готовящим профессиональные кадры специалистов-музыкантов.

Создание консерватории сыграло исключительно важную роль в становлении и развитии музыкальной культуры и музыкального образования Узбекистана. Оно стало исторически закономерным событием, обозначившим качественно новый этап в формировании и развитии композиторского, музыкально-исполнительского, научно-исследовательского профессионализма.

Основой для развития системы музыкального образования в республике послужило наличие многовековой издревле высокоразвитой музыкальной культуры узбекского и других народов регионов в области народного, изустного традиционно-профессионального искусства и теоретического наследия. Важное значение имела плодотворная научная и просветительская деятельность таких великих энциклопедистов Востока, как аль-Хорезми, аль-Фараби, Ибн Сина, Алишер Навои, Ахмад Дониш, Закиржон Фуркат, Гулям Зафари, Чулпан, Абдурауф Фитрат, Хамза Хаким-заде Ниязи, а также энтузиастов чьими усилиями в 1884 году было создано «Музыкальное общество» (Ф.Лейсек, Н.Миронов, А.Эйхгорн, В.Михалек).

Открытию консерватории непосредственно предшествовал процесс активного музыкального и культурного подъёма, и, в частности, профессиональной деятельности народных консерваторий. Так, в 1918 году в Ташкенте начала функционировать Туркестанская народная консерватория, организаторами которой были А.Чернявский, Н.Миронов, В.Успенский, В.Карелин – первый директор этой консерватории. Это учебное заведение постепенно распространило свои отделения в других городах края. На их базе были созданы в начале 1920-х годов музыкальные техникумы, впоследствии преобразованные в музыкальные училища, ныне колледжи культуры и искусства.

В 1921 году начала работу Бухарская высшая музыкальная школа, где преподавали такие выдающиеся деятели музыкальной культуры Узбекистана, знатоки изустно-профессионального творчества, как Ота Джалол Насыров, Домулла Халим Ибадов, Ота Гияс Абдугани, воспитавшие плеяду замечательных музыкантов-исполнителей традиционно-профессиональной музыки, среди которых назовем имена Ф.Шахובה, Ш.Сахובה, А.Халимова. В 1928 году в Самарканде был открыт институт Музыки и хореографии, руководимый Н.Мироновым, где велась научно-исследовательская и педагогическая работа. Примечательно, что именно здесь сосредоточили свои силы музыканты из Бухары – Ота Джалол Насыров, Домулла Халим Ибадов, из Хорезма Ф.Харратов, из Ферганы – Ф.Исмаилов, А.Умурзаков. В Самарканде получили основы базового музыкального образования композиторы Мухтар Ашрафи, Мутаваккил Бурханов, Дони Закиров, Манас Левиев, Шараф Рамазанов, Талибжон Садыков.

Упомянутые музыкальные учебные заведения подготовили почву для рождения будущего музыкального ВУЗа. Первым директором консерватории стал А.И.Бочкарёв, талантливый и инициативный организатор, оперативно решавший вопросы учебного процесса, включавшие подготовку кадров музыкантов по специальностям фортепиано, пение, композиция и музыковедение. В разные годы консерваторию возглавляли видные деятели музыкальной культуры Узбекистана – Александр Лисовский (1939-1945), Мухтар Ашрафи (1947-1975), Мамаджан Рахманов, Захид Хакназаров (1979-1984), Камилжон Кенжаев (1984-1987), Офелия Юсупова (1987-1997), Равшан Юнусов (1997-2002), Бахрам Курбанов (2002-2004-2005). С



2005 года по настоящее время в должности ректора Государственной консерватории Узбекистана работает Дилора Муродова.

С историей становления консерватории связана деятельность таких выдающихся музыкантов, как композитор В.Успенский, музыковед Е.Романовская, пианисты А.Гольдберг, А.Подгорный, скрипач Л.Шевчук, дирижёры Н.Грубин, С.Цвейфель, певцы А.Коломийцева, А.Власов, В.Девлет, оркестранты М.Козолупов, А.Морозов, Я.Щипицын. Для чтения лекционных курсов и преподавания специальных дисциплин приглашались специалисты из России, прежде всего из Москвы, среди которых И.Мартынов (история музыки), Ю.Фортунатов, Ф.Таль (теория музыки), А.Лепин (композиция), Е.Кнорре (скрипка), Г.Васильев (виолончель), Ю.Венков (специальное фортепиано). Выпускники российских музыкальных ВУЗов — Б.Надеждин, А.Козловский, Г.Мушель, Я.Пеккер, Н.Яблоновский, Н.Орлов связали свою судьбу с Ташкентом и консерваторией. Большую организационную и методическую помощь в первые годы существования консерватории оказали такие крупные музыканты Московской консерватории, как Г.Нейгауз, В.Шебалин, А.Гольденвейзер, К.Игумнов, Г.Литинский, Л.Данилевич. Огромный вклад в историю музыкальной культуры и музыкального образования республики внесли крупнейшие российские композиторы Р.Глиэр, С.Василенко.

В числе первых студентов консерватории были И.Акбаров, У.Ризакулов, Н.Каракасадов, ставшие впоследствии крупнейшими музыкантами Узбекистана.

С первых лет своей деятельности консерватория выполняла важные функции не только учебного, но и научно-методического и духовно-просветительского центра, была инициатором пропаганды достижений национального музыкального искусства. Организованный в консерватории научно-методический кабинет, проводил большую работу по записи музыкального фольклора, его научно-теоретическому осмыслению. Весомую лепту в эту область внесли В.Успенский, Е.Романовская, И.Акбаров, А.Четвертаков.

Глубокий след в деле формирования высокого профессионализма музыкантов Узбекистана оставили педагоги Петербургской, Киевской и Одесской консерваторий. Большую помощь молодому ВУЗу оказали профессора Петербургской консерватории Л.Николаев, С.Савшинский, П.Серебряков, Н.Перельман, М.Хальфин, Б.Арапов,

В.Волошинов, М.Штейнберг, Х.Кушнарев, С.Богоявленский, И.Мусин, Ю.Тюлин, С.Гинзбург. Киевские профессора – А.Брагин, Д.Бертье, К.Михайлов, А.Котляревский, Л.Ревуцкий, И.Благовещенский, также плодотворно трудились на различных кафедрах, передавая свой опыт и знания молодым специалистам.

В период с 1940 по 1970-е годы в консерватории работали выдающиеся представители петербургской школы – Ю.Тюлин, А.Бирмак, В.Слоним, З.Тамаркина, Ю.Кон, А.Коральский, В.Головина, Е.Мацокина. Их педагогическая, методическая, научно-исследовательская и концертно-исполнительская деятельность способствовала творческому росту профессорско-преподавательского состава консерватории.

Из года в год Ташкентская консерватория набирала силы, крепла, расширяла сферы своей деятельности. В 1951 году было открыто подготовительное отделение, основной функцией которого стала подготовка талантливых национальных кадров с периферии для поступления в консерваторию. Открытие в 1957 году заочного отделения сделало возможным обучение специалистов без отрыва от производства, укрепило связи ВУЗа с музыкальными учебными заведениями республики. В 1962 году при консерватории была открыта аспирантура, что позволило поднять качество подготовки специалистов высокой квалификации на качественно новый уровень.

Консерватория развивалась и росла в соответствии с актуальными задачами узбекской музыкальной культуры, постепенно завоевывая авторитет не только в пределах республики, но и за ее пределами. Международный авторитет в 1960-1970-е годы, которые отмечены достижениями национальных исполнительских, композиторских, музыковедческих сил, расширением музыкально-просветительской деятельности.

В 1964 году была организована Оперная студия консерватории, впоследствии преобразованная в Музыкальный театр-студию. Являясь важнейшей базой учебно-производственной практики, Музыкальный театр-студия играет значительную роль в воспитании высококвалифицированных кадров певцов, дирижёров, оркестровых музыкантов-исполнителей. Многие ныне известные артисты, удостоенные высоких почётных званий, начинали свою деятельность на сцене этого театра. В историю Музыкального театра-студии вписали свои имена дирижёры, народные артисты Узбекистана

М.Ашрафи, З.Хакназаров, А.Абдукаюмов, заслуженные артисты Узбекистана К.Усманов, Г.Туляганов, Заслуженный наставник молодёжи Узбекистана В.Неймер, главные хормейстеры Д.Курбанова, А.Хамидов, хормейстеры С.Шадманов, Л.Нисенбаум, Б.Буриев, Н.Ильенко, М.Полонский, И.Черникова, Ю.Хуснутдинова, режиссёр-постановщик А.Слоним, концертмейстер Н.Топерверх.

На сцене театра получили творческое воплощение классические и современные музыкально-сценические произведения, узбекские оперы, ряд из которых впервые увидел свет на сцене этого театра. В их числе – «Сердце матери» (1995) Х.Рахимова, «Оркестр» (1995) Ф.Янов-Яновского, «Царь зверей» (1997) А.Мансурова. Трудно переоценить значение просветительской деятельности театра-студии в воспитании гармонично развитого поколения.

Значительными событиями в истории ВУЗа в 1970-е годы стали открытия новых кафедр, свидетельствующих о расширении специализации профессиональных направлений. В 1970 году была организована кафедра концертмейстерского мастерства в целях обеспечения республики высококвалифицированными кадрами пианистов-концертмейстеров. Созданная в 1972 году кафедра восточной музыки, в течении долгого времени была единственной кафедрой подобного профиля не только в центральноазиатском регионе, но и во всём мире. Объединив в своих рядах высококвалифицированных специалистов – видных ученых и исполнителей, она стала научно-методическим и творческим центром подготовки музыковедов-востоковедов и исполнителей узбекской изустно-традиционной музыки как для Узбекистана, так и для ряда зарубежных стран, завоевав международный авторитет. На базе этой кафедры, совместно с учеными Научно-исследовательского института искусствознания в 1970 годы были организованы и проведены международные музыковедческие симпозиумы в г. Самарканде, и там же, начиная с 1997 года периодичностью в два года раз стали проводиться и международные научно-практические конференции в рамках музыкального фестиваля «Шарк тароналари».

Сбор и расшифровка образцов музыкального наследия Узбекистана, освоение и сохранение традиций профессионального музыкального творчества и исполнительства, выполнение диссертационных исследований и научных публикаций, организация республиканских конкурсов молодых исполнителей – вот далеко

неполный перечень видов деятельности, которые осуществляла кафедра, высоко неся знамя приоритетного направления в области музыкального востоковедения.

С конца 1960х - в 1970-е годы происходит активное выдвижение творческой молодежи в орбиту международных декад, конкурсов, фестивалей. Воспитанники консерватории завоевывают призовые места на престижных международных конкурсах, ярко заявляют о самобытной узбекской музыкальной исполнительской школе, демонстрируют высокий профессиональный уровень практически во всех музыкальных исполнительских специальностях. В истории консерватории первым лауреатом на Всесоюзном конкурсе пианистов (1960) стал Р.Керер, ныне профессор Берлинской Высшей музыкальной школы и Венской консерватории.

В конкурсах молодых музыкантов-исполнителей республик Средней Азии и Казахстана, проходивших в 1960-1970 годы, выпускники консерватории Ю.Кензер, Д.Джахангирова, М.Юнусханов, Н.Цинцадзе заняли первые места, А.Зелянцоджева – второе место. Немало лауреатов Международных конкурсов и Всемирных фестивалей среди студентов и педагогов кафедры народных инструментов – М.Таиров, А.Бабаханов, А.Бахрамов, С.Тахалов, Ш.Юлдашев. Лауреатом Международного конкурса вокалистов в Тулузе стал выпускник консерватории Б.Минжилкиев. Звание лауреата на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей завоевал скрипач В.Рейдер.

Лауреатами Международного конкурса вокалистов в Рио-де-Жанейро в 1978 году стали И.Джалилов (ныне народный артист Узбекистана, профессор, заведующий кафедрой консерватории) и М.Ходжиниязов. среди исполнителей на духовых и ударных инструментах звание лауреата Всесоюзного конкурса получили Ш.Лутфрахманов и Т.Исаков (1980). Представители вокальной школы Д.Ахмедов и И.Досметов завоевали титул лауреата Всесоюзного конкурса вокалистов имени Глинки(1981), В.Астахов был объявлен лауреатом Всесоюзного конкурса альтистов (1984). В 1989 году в Риге Муяссар Раззакова, ныне народная артистка Узбекистана, стала лауреатом Всесоюзного конкурса вокалистов имени Глинки.

Оглядываясь на исторический путь, пройденный консерваторией, необходимо подчеркнуть, что ее профессиональный потенциал

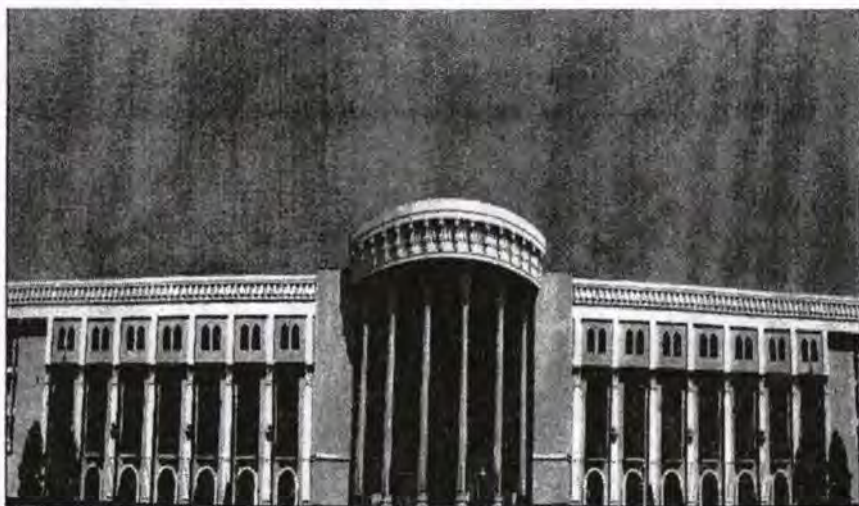
невозможно представить без имен крупнейших деятелей национальной музыкальной культуры, отдавших и отдающих свои знания и мастерство делу воспитания молодого поколения: Исхака Раджабова, Ильяса Акбарова, Саодат Кабуловой, Насима Хашимова, Тургуна Алиматова, Орифхона Хатамова, Файзулло Кароматли, Куркмаса Мухитдинова, Ахмада Одилова, Бориса Гиенко, Мухтара Ашрафи, Тулкуна Курбанова, Тохтасина Гафурбекова, Офелии Юсуповой, Равшана Юнусова, Баходира Салихова и др.

С обретением Узбекистаном политической независимости (1991) в деятельности консерватории наметились ощутимые сдвиги в сторону преобразований. В новых исторических условиях стало особенно актуальным участие художественной интеллигенции в процессе формирования духовного гармоничного подрастающего поколения, стремление к признанию духовных достижений нации в мировом сообществе. Принятые в 1997 году «Закон об образовании», «Национальная программа по подготовке кадров» стали основополагающими документами, стимулировавшими разработку новой системы музыкального образования, выработку принципиально новых государственных стандартов для бакалавриата и магистратуры, внедрение новых учебных дисциплин, создание новых программ, учебников и учебных пособий.

Формирование нового мировоззрения, национальной идеи, активной жизненной и творческой позиции в комплексе с высоким уровнем профессиональных знаний, освоением современных информационных технологий стало ведущей задачей при построении новой модели образования. В соответствии с требованиями времени, запросами молодёжи в 1996 году в консерватории был открыт Эстрадный факультет, образованы кафедры Музыкальной педагогики, звукорежиссуры и информатики.

Важную роль в жизнедеятельности консерватории стала играть концертно-просветительская деятельность. В этой сфере следует особо выделить такие формы работы, как «Музыкальный лекторий» для детей общеобразовательных школ, циклы концертов «Из сокровищницы мировой музыкальной культуры», «Поэзия и музыка» (на материале узбекской классической музыки на стихи поэтов Востока), фестивали Хоровой музыки, ансамблей и оркестров узбекских народных инструментов, конкурсы на лучшее исполнение произведений композиторов Узбекистана и др. В годы независимости

усилиями профессорско-преподавательского состава и студентов-лауреатов консерватории стали проводиться международные акции с привлечением зарубежных музыкантов, как-то: «Венок Шопену» (1999), «Приношение Баху» (2000), «Прометей – фестиваль» (посвященный Бетховену, 2002), «Рахманиновские вечера» (2004), «Вечера музыки П.Чайковского» (2006-2007), Международный фестиваль «Илхом XX» (1997-2005), «Международный форум-фестиваль «Великий Шёлковый путь: вчера, сегодня, завтра», республиканские конкурсы молодых композиторов, вокалистов имени Назиры Ахмедовой (с 2003 года, в 2009 г. Проходил в статусе международного).



Роскошным подарком для коллектива консерватории стало новое здание, которое открыло свои двери в 2002 году. На основании Постановления Кабинета Министров Руз от 16 апреля 2002 года Ташкентская государственная консерватория была переименована в Государственную консерваторию Узбекистана. Построенное по инициативе Президента Республики Узбекистан И.А.Каримова, это величественное сооружение предоставило широкие возможности для подготовки специалистов в области музыкального искусства, отвечающие современным требованиям международных стандартов.

Одно из красивейших зданий г. Ташкента, этот монументальный дворец, включает учебный корпус (350 аудиторий), спортивный комплекс (два спортивных зала, тренажерные кабинеты), три звукозаписывающих студии, Специализированный научно-исследовательский центр (директор – О.Матякубов), музей народных инструментов (заведующий – Г.Эргашева), научно-отраслевая лаборатория по усовершенствованию народных инструментов «Миллий чолгу» (директор – А.Тошматова), богатейшую библиотеку, фонотеку. При консерватории создан Академический лицей одаренных детей – как фактор непрерывности процесса образования. Театральный блок, как составная часть архитектурного комплекса консерватории, включает четыре зала, в том числе Органный зал, построенный немецкими мастерами.



Из года в год возрастает международный авторитет ВУЗа. В консерваторию приезжают ведущие музыканты мира. Организованные с их участием мастер-классы, совместные концерты, творческие встречи, профессионально обогащают как студентов, так и педагогов. В свою очередь, ведущие специалисты консерватории успешно гастролируют за рубежом, дают мастер-классы, выступают с лекциями и докладами. В качестве примера достаточно вспомнить победу узбекистанских пианистов и скрипачей на международном

конкурсе в Париже (2003-2005), международные мастер-классы поездки профессоров Ф.Янов-Яновского, О.Юсуповой, А.Шариповой, Ф.Алимова и др.

Огромный общественный интерес вызывают культурные акции, проводимые совместно с международными неправительственными организациями и зарубежными посольствами. Творческие контакты с такими фондами как «Фонд форум культуры и искусства», «Соглом авлод учун», «Швейцарский фонд развития», творческими организациями Союз композиторов Узбекистана, Эстрадное объединение «Узбекнаво», зарубежными дипломатическими представительствами в Узбекистане стран России, Украины, Казахстана, Индии, Японии, Кореи, Франции способствовали расширению репертуара концертной программы консерватории, придав ей тематически разнообразный характер.

За истекшие восемь десятилетий консерватория дала стране свыше десяти тысяч специалистов, успешно работающих в Узбекистане и за его пределами. Выпускники консерватории составляют основные творческие силы музыкальных театров, филармоний, высших и средних образовательных учреждений республики.

На сегодняшний день в консерватории в системе бакалавриата и магистратуры обучаются свыше 1200 студентов на пяти факультетах: Композиторско-музыковедческо-фортепианном, Оркестровом, Вокально-дирижёрском, Эстрадном и Восточной музыки. На 22 кафедрах работают около 280 педагогов и концертмейстеров, среди которых 33 профессора, 4 доктора наук, 65 доцентов и кандидатов наук, более 35 педагогов обладают званиями Народных и Заслуженных артистов, Деятелей искусств и Заслуженных работников культуры, Заслуженных наставников молодежи Узбекистана.

Среди обладателей высоких государственных наград, полученных в годы независимости Узбекистана есть и имена студентов: Лауреаты премии Зульфии Ойдин Абдуллаева, Ойжамол Туремуратова, Заслуженные артисты Узбекистана Севара Назархон, Гулсанам Мамазоитова, Зоя Цой, Лауреаты премии «Нихол» Дилноза Исмияминова, Диана Зиятдинова, Абдумалик Абдукаюмов, Элеонора Котлыбулатова, Азиз Шохакимов.

Государственная консерватория Узбекистана вступила в XXI век, обладая высоким потенциалом педагогического и студенческого

состава, готовая к совершению новых творческих планов и задач. Многогранная деятельность этого уникального учебного заведения позволяет считать консерваторию одним из ведущих культурным центром Узбекистана, «кузницей», где формируются и профессионально воспитываются настоящие таланты – надежда, опора и будущность нашего государства.

Б.Т.Курбанов
директор РСМАЛ
им. Р.Глиэра, профессор

КУЗНИЦА КАДРОВ (из истории к будущему)

Республиканский специализированный музыкальный академический лицей (РСМАЛ) им. Р.Глиэра – одно из старейших учебных заведений Узбекистана в стенах которого закладывался фундамент высоких достижений профессионального музыкального образования и культуры Республики.

История РСМАЛ имени Р.Глиэра восходит к 1927 году, когда при музыкальном техникуме Узбекистана (ныне Государственный колледж им.Хамзы) была открыта Республиканская музыкальная школа с четырехлетним образованием.

В 1936 г. четырёхлетняя музыкальная школа была преобразована в семилетнюю, а в 1947 году в десятилетнюю (большую роль в судьбе школы сыграл выдающийся композитор, народный артист Узбекистана, Азербайджана Р.М.Глиэр – имя которого присвоено школе 1936 году).

В 1960 году, школа реорганизована в одиннадцатилетнюю Республиканскую Специальную музыкальную школу-интернат им. Р.Глиэра и стала базовым учебным заведением при Ташкентской государственной консерватории Узбекистана (ныне Государственная консерватория Узбекистана).

В 1988 году школа получила статус “Республиканская Средняя специальная музыкальная школа-интернат – одиннадцатилетка”.

В 2002 году постановлением Кабинета Министров Республики Узбекистан (№315) школа была реорганизована в Республиканский специальный музыкальный академический лицей.

В 2008 году постановлением Кабинета Министров республики Узбекистан школа получила статус Республиканского специализированного музыкального академического лицея им. Р.Глиэра. За время своего существования РСМАЛ подготовил свыше 2000

высококвалифицированных кадров. Среди выпускников лицея более 50 удостоены высоких званий Народных и Заслуженных артистов, Деятелей искусств, Заслуженных работников культуры, Заслуженных наставников молодежи, профессоров.

В настоящее время в лицее работают 390 преподавателей, концертмейстеров, воспитателей и служащих. Среди них такие известные деятели искусств как Народный артист Узбекистана Х.Шамсутдинов, Заслуженные деятели искусств Б.Расулов, Т.Махмудов, Заслуженный артист Г.Закирова, Заслуженные наставники молодежи А.Акбаров, Д.Ибрагимов, профессора ГКУ А.Лутфуллаев, А.Умаров, Б.Курбанов. Многие выпускники лицея получив высшее образование в консерватории возвращаются в родное учебное заведение, но уже в качестве наставников.

Особо заметны успехи коллектива РСМАЛ за годы независимости Республики. Ежегодно учащиеся лицея завоевывают самые высокие призовые места на международных конкурсах во Франции, Италии, Германии, Японии, Турции, Румынии, России, Казахстане, в странах Балтии и др. Только в 2009 году педагоги лицея подготовили более 50 лауреатов Международных и Республиканских конкурсов.

Успехи коллектива лицея во многом определены тесным сотрудничеством с его выпускниками – Ректором ГКУ, профессором Д.Муродовой, Заслуженным работником культуры, профессором М.Зайко, заслуженным деятелем искусств Б.Расуловым, Заслуженным деятелем искусств Ф.Алимовым, Народным артистом Узбекистана Х.Шамсутдиновым, народным артистом Узбекистана, профессорами Ф.Садыковым, А.Лутфуллаевым, Ф.Абдурахимовой, М.Тошмухамедовым и др.

В годы становления учебного заведения огромную роль сыграла деятельность таких выдающихся личностей, как профессор Н.Ф.Орлов, О.Я.Гринберг (фортепиано), Р.Л.Фелициант (скрипка). Неоднократные встречи с выдающимися композиторами современности – Д.Шостаковичем, Д.Кабалевским, А.Хачатуряном, Р.Глиэром – навсегда остались в памяти учащихся школы.

У истоков создания фортепианного отдела стояли К.М.Успенская, Г.Н.Яковлева (Дубровская) и конечно, яркая личность, педагог с большой буквы А.Г.Гольдберг. В числе его известных учеников – Г.А.Попович, А.Л.Орлова, Ю.Р.Фелициант.

Глубокий след в истории создания и деятельности фортепианного отдела оставили замечательные педагоги-музыканты И.М.Киреева (Юсман), А.И.Данилова, Ю.Р.Фелициант.

В настоящее время на фортепианном отделе лицея работают прекрасные педагоги – В.Ф.Милова, Ж.Абдикулова, Г.Хасанова и др. Их воспитанники неоднократно завоевывали звания лауреатов на престижных международных конкурсах в Германии, Италии, Румынии, России, Литве, Франции, в республиках ближнего зарубежья.

Со времени создания школы ведет свою историю отдел струнных инструментов. В разные годы на отделе работали такие яркие личности, как К.Я.Юсман, В.А.Беленький, В.И.Каракес, М.И.Хайков, И.Н.Рейдер, Б.А.Титель, М.Ю.Рустамбеков, С.А.Погосов, В.Н.Шерешевский, Д.А.Ибрагимов, Б.А.Зеляноджено, А.С.Гродский, З.А.Горелик, М.Ч.Парпиева. В настоящий период «костяк» отдела струнных инструментов составляют высококвалифицированные специалисты исполнительского искусства – А.Акбаров, профессор Д.Ибрагимов, М.Новикова, Ю.Мельников, Ш.Фатхуллаходжаева, А.Султанов, К.Беякёв.

Музыкально-теоретический отдел существовал с первых дней открытия школы. На отделе вырабатывались принципы и методы преподавания музыкальной грамоты, музыкальной литературы, сольфеджио, позже гармонии и анализа музыкальных форм. Большую лепту в этот процесс внесли педагоги Н.Ф.Орлов, Н.М.Семёнов, И.Н.Карелова. Позже на отделе работали такие педагоги, как И.А.Дулгарова, Г.А.Головянец, Ю.В.Николаев, М.Аксакова.

Подлинного расцвета деятельность отдела достигла в 1960-е годы, когда на преподавательскую работу были приглашены М.Б.Шамшидова, (в последствии профессора) М.С.Ковбас, И.С.Мальберг, Б.И.Зейдман, блестящий педагог В.С.Совранский.

Глубокий след в деятельности отдела оставила бывшая выпускница школы М.К.Касымова, которая проработала на отделе 30 лет.

Более четверти века проработали на отделе знатоки своего дела Л.А.Толстых (Кузнецова), Н.Н.Арустамова, И.М.Косарева. С 1998 года заведование отдела приняла бывшая выпускница ТГК, композитор, член Союза композиторов Узбекистана З.Т.Туйчиева.

Она последовательно развивает те замечательные и прогрессивные традиции, заложенные ее предшественниками.

РСМАЛ имени Глиэра особо гордится отделом народных инструментов. Создавал и бессменно (до 2006 г.) руководил им Заслуженный учитель Узбекистана Фаррук Мирусманович Мирусманов - прекрасный педагог и замечательный организатор. Ф.Мирусманов вместе с педагогами отдела А.Холмухамедовым, Б.Х.Бекмухамедовым, М.Х.Тоировым, В.А.Сердюковым и У.А.Ариповым воспитали отличных специалистов. В настоящее время традиции отдела продолжают высокопрофессиональные педагоги – Б.Яминов, Э.Нузирев, Б.Абдурахмонов, Х.Нурматов, А.Юсупов, Б.Зияев, молодые преподаватели.

Отдел духовых инструментов сформировался в 1950-60 гг. Значительный вклад в его деятельность внесли педагоги В.М.Козолупов (кл.габой) и М.А.Рухалис (кл.кларнета).

После открытия в Республике специальной школы-интерната исполнителей на духовых инструментах, в 1970е годы отдел духовых инструментов был закрыт.

Вторично отдел был организован в 1991 г. В.Т.Казаковым, который и по сей день возглавляет его работу. Высокий уровень подготовки учащихся обеспечивали такие профессора, как Б.М.Муртазаев (класс кларнета), В.Л.Мелкомини (класс гобоя), В.А.Веригин, (класс трубы). Класс тромбона вел Д.С.Сабуров, класс фагота Э.И.Тохтаев.

В настоящее время успехи отдела связаны с активной деятельностью педагогов Х.Юсупова (класс флейты), С.А.Мазитова (класс трубы), заслуженного артиста Таджикистана О.В.Дынника (класс трубы), З.С.Абдуллаева, Б.Исманова (класс ударных инструментов), Ю.Я.Ниязова (класс валторны).

Отдел хорового дирижирования в школе был открыт в 1967 году. Его организатором и первым руководителем был И.М.Пономарёв. На отделе в 90-е годы работали Народный артист Узбекистана Ш.Ерматов, профессор В.Нечаев.

Ведущими педагогами отдела в настоящее время являются Е.У.Мухтарова, С.М.Потапова, Н.М.Полещук, О.Н.Колиненко.

На отделе функционируют 4 хоровых коллектива, которые с большим успехом выступают на фестивалях и концертах высокого уровня.

Хочется отметить большую помощь со стороны композитора, профессора А.М.Мансурова в вопросе пополнения репертуара хоровых коллективов школы и лица замечательными произведениями.

Вокальное образование детей в РСМАЛ имени Глиэра базируются на понимании того, что все трудности вокально-технического плана легко преодолеваются детьми благодаря высокой степени природного восприятия.

Обучать детей пению с самого раннего возраста и сформировать в них профессиональные навыки пения – главная задача отдела. Значительный вклад в этом направлении внесли педагоги стоявшие у истоков создания вокального отдела – С.П.Мирзаева, Ф.И.Усатова и др. В 2002 году отдел «Артисты хора» преобразован в специальный отдел детского вокала – отдел «Сольного пения». В настоящее время на отделе работают (зав. отделом) С.П.Мирзаева, профессор ГКУ С.А.Цой, а также молодые педагоги.

Отдел традиционного пения был организован в 2001 году. Руководил отделом доктор искусствоведения О.Ибрагимов. С 2003 года отдел возглавляет Заслуженный деятель искусств Тимур Махмудов. Искусству традиционного пения и исполнительства в настоящее время обучают такие известные мастера, как Народная артистка Узбекистана К.Исмаилова, Узбекистон Халк хофизии Бекназар Дустмуродов, профессор А.Умаров, Заслуженная артистка Узбекистана Ш.Таджибаева.

С 2000 г. под руководством Заслуженного деятеля искусств Узбекистана Э.Ш.Салихова в школе начал функционировать отдел «Эстрадного исполнительства». В настоящее время на отделе успешно работают Д.Зоитова (зав. отделом), О.Салихов, Е.Пак, А.Низамутдинходжаева. Несмотря на то, что отдел очень молод, его педагоги и учащиеся уже достойно проявили себя на различных международных и республиканских конкурсах.



Дильбар Абдурахманова
Народная артистка, дирижер
ГАБТ им. А. Навоий



Тулкин Курбанов
Заслуженный работник культуры
Узбекистана, профессор



Толкин Ташматов
Заслуженный артист Узбекистана
композитор



Фарход Анимов
Заслуженный деятель искусства

Неоценимую помощь при создании отделов, обеспечению их функционирования оказывали выдающиеся деятели культуры и искусств Узбекистана – М.Бурханов, И.Акбаров, М.Ашрафи, З.Хакназаров, С.Юдаков, Д.Абдурахманова, Т.Курбанов, Х.Рахимов, Т.Тошматов и др. В настоящее время такую же поддержку оказывают композиторы – Р.Абдуллаев, Х.Рахимов, Ф.Янов-Яновский, музыковеды – Т.Гафурбеков, О.Матякубов, выпускники школы – Ф.Кароматов, О.Ибрагимов, Ф.Абдурахимова, Д.Муродова, Р.Абдуллаев.



Дилора Ахмедова
Ректор ГКУ
профессор



Захид Хакимзадов
Народный артист Узбекистана
профессор, дирижер



Рустам Абдуллаев
Заслуженный деятель искусств
доктор искусствоведения, профессор



Жалилгир Ибрагимов
Заместитель директора РСММЛ им. Гиссри
Заслуженный артист Узбекистана, профессор



Бахтиёр Атиев
Заслуженный артист Узбекистана
Узбекистана



Эргаш Ташматов
Заслуженный артист Узбекистана
Дирижер



Батыр Расулов
Заслуженный деятель искусств
дирижер



Рустам Хаджлев
профессор ГКУ



Кабаяжан Усманов
Заслуженный артист Узбекистана



Даврон Ахмедов
Доктор технических наук
академик



Соби Закиров
Заведующий кафедрой ГКУ, профессор



Анвар Лутфуллаев
заведующий кафедрой ГКУ
профессор



Тоҳир Ражабий
Заслуженный артист Узбекистана



Шухрат Юлдашев
Заслуженный артист Узбекистана



Бокіяжон Раҳимжанов
профессор ГКУ



Анвар Раҳимжанов
Заслуженный артист Узбекистана
Главный дирижер симфонического оркестра
«Узбекистана»



Фаррух Садыков
Народный артист Узбекистана
профессор



Абдулла Умаров
профессор



Рустам Нигматов
профессор

Заметный след в профессиональном воспитании кадров оставили встречи в годы независимости Республики с выдающимися деятелями искусств зарубежья – Ю.Дварионасом, С.Кравченко, Ю.Башметом, В.Спиваковым, И.Лазко, Т.Крамером, С.Мильтоном и др.

В настоящий период в РСМАЛ им. Р.Глиэра на 9 отделах обучаются 825 учащихся, среди которых десятки лауреатов международных и республиканских конкурсов, Президентской стипендии, обладатели премии «Офарин» и других престижных наград.

Ежегодно десятки педагогов и учащихся участвуют в работе различных «Мастер-классов» за рубежом, повышают свою квалификацию в Республике.

В ближайшее время лицеистов ждут замечательные перемены. Ведь с января 2010 года здесь начнутся работы по реконструкции зданий, а затем и обеспечению их самыми современными оборудованием и инструментами...

Учащиеся берегут свои традиции и с гордостью называют себя «Глиэровцами».

Дилдора Джамолова
педагогика фанлари номзоди, доцент,
Ўзбекистонда хизмат кўрсатган маданият ходими,
В.А.Успенский номидаги РИМАЛ директори

В.А.УСПЕНСКИЙ НОМИДАГИ РИМАЛ – ИСТЕЪДОДЛАР МАСКАНИ

Мамлакатимизда ёшларнинг маънавий етук, ёрқин шахс сифатида улғайиши ҳамда жамият ҳаётида ўз ўрнини топиши учун етарли барча шарт-шароитлар яратилган. Ана шундай билим масканларидан бири ҳисобланган В. А. Успенский номидаги Республика ихтисослаштирилган мусиқа академик лицейи бугун 70 ёшни қаршилади.

1939 йил 4 октябрда 20 нафар ўқувчи билан дастлабки “қадамларни” ташлаган В. А. Успенский номидаги Республика ўрта махсус мусиқа мактаб-интернати, ҳозирги кунда Республика ихтисослаштирилган мусиқа академик лицейи деб юритилади.

Истеъдодларнинг қанотли парвозида ижодкор ёшларни қўллаб-қувватлаш мамлакатимизда давлат сиёсати даражасига кўтарилгани муҳим аҳамият касб этади. Истиклолимизнинг дастлабки йиллариданоқ Давлатимиз раҳбари томонидан санъат ва мусиқага бўлган эътиборнинг кучайтирилиши натижасида истеъдодли ва иқтидорли ёшларимизга кенг имкониятлар яратиб берилди.



**ЎЗР Президенти И.Каримов халқаро танловлар ғолиблари –
Нодир Ҳошимов ва Беҳзод Абдураимовларни салимий кутламоқда
(2002 йил)**

Боладаги мавжуд лаёқатни аниқлаб, уни қобилият даражасига олиб чиқиш ва уни ривожлантириш вазифаси ҳам муҳимдир. Шу ўринда мактаб тарихига назар ташлар эканмиз, бу даргоҳга раҳбарлик қилган консерватория директори, санъат арбоби, профессор А.С.Лисовский ва унинг илмий ишлар бўйича ўринбосари Ф. М. Меринг, юқори малакали мутахассислардан Р.Л. Фелициант, А.Ж. Нодельман, Г.В. Васильев, В. Н. Козолунов, А.В. Теплоухов, А. И. Подгорний, О. К. Сойфер, Е. Н. Зверьева, Н. Ф. Орлова, О.С. Поликарпова, В. А. Веселова каби фидойий мураббий-ўқитувчилар мактабнинг тўлақонли фаолият юритишида ўз имконият ва салоҳиятларини аямаганлар. Мактаб ташкил этилганидан бери раҳбарлик вазифасида 1940-1960 йилларда О.С.Поликарпова, 1960-1990 йилларда И.Г.Йўлдошева, 1990-2007 йиллар давомида эса К.О.Зонров директорлик лавозимида меҳнат қилганлар.



И.Г. Йўлдошева



К.О. Зонров

Лицей ўқитувчилари мунтазам равишда хорижий давлатлар билан ижодий изгланишлар олиб борадилар. Жумладан, 2007-2009 йиллар давомида Қозоғистон шаҳридан ташриф буюрган «Ғунча» болалар театри, Франциядан фортепиано ижроچиси Элен Кувер ва Сорбонна университетининг фалсафа факультети профессори Франц Уерли, В.А.Успенский номидаги РЎМММИда таҳсил олган, ҳозирда Россиянинг мохир пианиночи Ирина Чуковская ва АҚШдан Брайан Хортон «Жаз квартети» жамоалари шарофати билан ёш ижрочиларимиз уста-сабоқ мактабларини ўтамоқдалар.



АҚШлик Брайан Хортон квартети билан учрашув

Бу одат тусига кириб қолган ҳар йилги дўстона учрашувлар нафақат болалар орасидаги ҳамкорликка, балки кўплаб миллат ва элатларнинг тинч-тотув яшашига, ватанимиз шуҳратини, обрўсини оширишга қўшаётган дўстлик рамзидир. Шунингдек, ўқувчиларнинг нафақат профессионал ўсишига, балки уларнинг қалбида ўзга маданиятга ҳурмат ва эҳтиром туйғуларини уйғотади. Бу эса ўз навбатида халқимизнинг бой маданий меросларини асраб-авайлашга чорлайди.

Ўқув даргоҳида педагог-мураббийларнинг камтарона хизматлари доимий равишда давлатимиз томонидан рағбатлантирилиб келмоқда.



**Фонд Форуми “Педагогик грантлар дастури” ғолиблари:
Д. Джамолова, И. Ковбас, Э.Мамажонов**

Жумладан, Ўзбекистон санъати ва маданияти Фонд Форуми ташаббуси билан эълон қилинган “Педагогик грантлар дастури”да лицей ўқитувчиларидан Д.А.Жамалова - 2006 йилда, Э.У. Мамажонов - 2007 йилда, И.М. Ковбас - 2008 йилда I йўналиш бўйича ғолиб бўлдилар.

Ҳозирда лицейда бир нафар Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, икки нафар Ўзбекистонда хизмат кўрсатган маданият ходими, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган ўқитувчи, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган Халқ таълими ходими, 4та санъатшунослик номзодлари, 6та педагогика фанлари номзодлари, 7та профессор ва 3та доцент самарали хизмат қилмоқдалар.

Лицейда ёшларнинг интеллектуал салоҳиятини камол топтириш учун барча шарт-шароитлар мавжуд. Бунинг самараси ўларок, ўқувчилар ўз ютуқлари билан устозлари ишончини оқлашмоқда.



**Ўзбекистон Республикаси Президент
стипендияси соҳиби Д. Ҳоликов
М. Ростропович билан**



**Минухин, Алия ва Лилия
Бекировалар**

Беҳзод Абдураимов «Келажак овози - 2005» ғолиби, АҚШнинг бир қатор танловларининг I ўрин совриндори, «Ниҳол - 2008» ва ниҳоят, 2009 йил Англияда бўлиб ўтган нуфузли халқаро пианиночилар танловининг энг ёш ғолиби бўлиб, санъат аҳлини ҳайратда қолдирди. Нодир Ҳошимов эса скрипка мутахассислиги бўйича ўтказилган бир қатор нуфузли халқаро танловлар ҳамда «Паганини-2007» танловида ғолибликни қўлга киритиб, бутун дунёга Ўзбекистон ижрочилик санъатини яна бир бор намоён этди. Ҳозирда улар АҚШнинг нуфузли олийгоҳларида ўқишни давом эттир-моқдалар.



Б. Абдураимов



В. Сливачков ва Н. Ҳошимов

Лицейда деярли ҳар йили кўрик-танловлар ўтказилади. Сўнгги икки йил ичида, хусусан, 2008 йилда Республика ўрта махсус билим

юртлараро ўтказилган кўрик-танловида лицейнинг бир қатор ўқувчилари – Нортोजиева Аделя, Султонов Аҳмет, Оразалиев Шухрат, Шведчиков Вадим, Шин Станислав, Аҳмаджонова Наргизалар I ўринга; Сайков Иван, Тошпўлатов Олим, Милиева Нигорабонулар II ўринга, Дворкин Евгений ва Назарова Адолат III ўринларга сазовор бўлишди.



**Республика ўрта махсус билим юртлараро кўрик-танлови
ғолиблари (2008 йил)**

Республика миқёсида ўтказилган «Келажак овози-2008» кўрик-танловида Шин Станислав, Шохиддинова Динора, Раимжонова Амина, Бегматова Наргиза ғолиблик супасидан ўрин олдилар.



“Келажак овози 2008” ғолиблари

Талаба-ўқувчиларимиз нафақат республика миқёсидаги, балки қардош республикаларда бўлиб ўтган танловларда ҳам нуфузли ўринларни қўлга киритдилар. Қирғизистоннинг Бишкек шаҳрида ўтказилган «ARS POLONIA» танловларида Кан Елена (II ўрин), Ким Александра (III ўрин), Денисенко Иван (II ўрин), Ни Кристина (III ўрин), Саидкаримов Жамшид (I ўрин), Денисенко Александр («Умид» соврини), Қозоғистоннинг «Астана-Мерей-2008» номли танловида Саидкаримов Жамшид (I ўрин), Хушвақтов Эркин (I ўрин), Сайфиддинов Муҳриддин (II ўрин), Жуматов Нурисломбек (II ўрин), Василевский Олег (III ўрин), Шайбакова Лилия (III ўрин), Юсупов Сарварбек (III ўрин) лар ижодий муваффақиятга эришдилар.

2008 йил Франциянинг Париж шаҳрида ўтказилган Н.Рубинштейн номли Халқаро танловдан Ким Агата (I ўрин), Ким Александра (II ўрин), Рихсиева Лайло (II ўрин), Дадабоева Шаҳноза (II ўрин) лар лауреат бўлиб қайтишди.

2008 йил Украинанинг Симферополь шаҳридаги «Синяя птица» танловида - Кан Елена (I ўрин), Саидкаримов Жамшид (I ўрин), Сайфиддинов Муҳриддин (I ўрин), 2009 йилда - Гусейнова Влада (I ўрин) ва Руминиянинг Бухарест шаҳридаги танловда Дадамухамедова Нодира (I ўрин), Агаева Зарина (I ўрин), Акбарова Тамара (I ўрин)лар иштирок этиб ғолибликни қўлга киритдилар.



Квартет дарси

Германиянинг Берлин шаҳрида бўлиб ўтган «Verfemte Musik 2008» танловида Угай Лилия (II ўрин), «SFORZANDO» танловида Саримсокова Тамила (III ўрин), 2009 йил Москва шаҳрида Фридерик Шопен номли танловида эса Ким Агата I ўринни ва Салимжонова Тамила IV ўринни қўлга киритдилар.

2008 йил Москва шаҳрида ўтказилган «Щелкунчик» Халқаро телетанловида Кан Елена, Салимжонов Аскар дипломлар билан тақдирландилар.

Жорий йили Францияда ўтказилган А.Скрябин номли IX Халқаро пианиночилар танловида Бреславец Андрей I ўрин, Германиянинг Веймар шаҳрида Ф.Лист номли II Халқаро ёш пианиночилар танловида Пак Артем IV ўрин эгаси бўлиб қайтдилар.

2009 йил Киев шаҳрининг Ворзель шаҳрида «Искусство XXI века» номли торли чолғулар ва ёш ижрочилар танловида - Салимжонов Аскар I ўрин, Рутка Эдуард IV ўринларни олишга муяссар бўлдилар.

2009 йил Италия шаҳрида «Пьетро Ардженто» номли танловда - Рихсиева Лайло II ўрин, Гаврилеева Маша III ўринларни қўлга киритдилар.

Руминиянинг Бухарест шаҳрида «Pro Piano-Romania-2009» номли танловида - Ли Виктория II ўрин, Ажиметов Шукур II ўрин, Абилева Севиль III ўрин, Пириева Шамма IV ўрин, Собитова Нилуфар IV ўринларни эгаллаб, лауреат унвонига эга бўлдилар.

2009 йил Франциядаги «Славян мусикаси» Халқаро танловида - Мирзаева Диёра (диплом, «Умид» соврини), Дадамухамедова Нодира III ўрин ҳамда Италияда Сан-Барталамео Аль Марэ шаҳрида бўлиб ўтган «Young talents» Халқаро танловида - Сайфиддинов Мухриддин (I ўрин), Салимжонов Аскар I ўрин, Аширматов Алишер II ўрин, Ҳамидов Хуршид III ўринларни олиб қайтдилар.

2009 йил Италиядаги Sieti di Giffoni Sei Casali шаҳрида бўлиб ўтган “Жузеппе Террачини» номли Халқаро танловда - Дадамухамедова Нодира I ўрин (“В” тоифаси бўйича), Абдуллаева Иноятхон I ўрин (“С” тоифаси бўйича) ғолиб бўлдилар.

2009 йил Швецияда бўлиб ўтган халқаро танловда Акбарова Тамара I ўринга сазовор бўлди.

2009 йил Украинанинг Киев шаҳрида бўлиб ўтган «Индивидуалист» номли VII Халқаро мустақил мусиқа танловида Дадамухамедова Нодира I ўрин, Абдуллаева Иноятхон II ўрин ва

Болгариядаги «Умидлар, истеъдодлар, уста сабоқлар» номли Халқаро танлов-фестивалда Кан Елена I ўринларга сазовор бўлишди.

Шуни таъкидлаб ўтишимиз жоизки, лицейимиз ёш ижрочилари фақатгина хорижий мамлакатлардагина ўз санъатларини намойиш этибгина қолмай, балки жаҳоннинг кўплаб машҳур мусиқа мутахассисларининг ҳам диққат-эътиборини ўзларига жалб қилиб келишмоқда. Жумладан, Франция элчихонаси кўмаги билан мамлакатимизга таклиф этилган машҳур пианиночи Элен Кувер лицей фаолияти билан яқиндан танишиб, учрашув охирида эсдалик китобига шундай самимий сўзларни ёзиб қолдирган эди: “Мен Ўзбекистондан қатнашган халқаро танлов ижрочилари билан танишган эдим. Лекин В.А.Успенский номидаги лицейига келиб, ўқувчиларингизнинг истеъдоди ва ижрочилик маҳорати юқорилигидан ҳайратда қолдим. Юртимга қайтгач, албатта, шундай кучли мусиқа даргоҳи борлиги ва у ерда юксак малакали устозлар қўлида ажойиб ёш истеъдод эгалари таълим олаётгани ҳақида ҳикоя қилиб бераман”.

2008-2009 йиллари эса Швейцария ва Австрияда Ўзбекистон Республикаси Маданият ва санъати Фонд Форуми томонидан ўтказилган «Тошкент: кеча ва бугун» тадбирларида лицей ўқувчиларидан тузилган Квартет жамоаси, яккахон ижрочилардан Сайфиддин Мухриддин, Саидкаримов Жамшид, «Келажак овози» гуруҳи аъзолари Назарова Адолат, Аҳмаджанова Наргизалар иштирок этишди.

Ҳар бир халқ тарихидаги иқтисодий ва маънавий юксалишлар бевосита унинг ўзлигини англаш баробарида юз беради. Халқ ўзлигини англаши, ўтмиш анъаналарини бугунги кун талаблари асосида қайта тиклаши ва ривожлантириши ўлароқ ўтган аجدодлари билан фахрланадиган, юртининг келажигага ишонган халқни ҳеч бир куч енга олмайди.



**2005 йил “Ўзбекистон маданияти ва санъати Фонд Форум”
раҳбари**

**Г. Каримова “Ўсмирлар симфоник оркестри”га грант
топширмақда**

Ўқувчиларимизнинг маънавий-ахлоқий жиҳатдан тарбиялашда халқимизнинг бой миллий-маданий, тарихий анъаналарига, урф-одатлари ҳамда умумбашарий қадриятларига эътиборини қаратиш, уларда миллий ғурур, ўз ота-боболари билан фахрланиш туйғуларини шакллантириш бутун таълим тизимининг асосий вазифаларидан бири бўлиб ҳисобланади.



**2008 йил халқаро танловлар ғолибларининг “Ёшлар йили”га
бағишланган концерти**

Шу ўринда юртбошимизнинг ушбу сўзларини тилга олиб ўтиш жоиздир: «Маънавиятни йўқотсак, ўзимиз ва ўзлигимизни йўқотамиз. Маънавиятни юксалтирсак, ўз мурод-мақсадимизга етишда кучли мадад топамиз».¹

Ўқувчиларимиздан Муҳиддинова Нилуфар Тошкент шаҳрининг 2200 йиллик муборак санасига бағишлаб ЮНЕСКОнинг Париж шаҳридаги бош қароргоҳида ўтказилган тантаналарда, «Ўзбекистон маданияти ва санъати форуми» жамғармаси томонидан Франция давлатида ўтказилган концерт ва маданий тадбирларида муваффақиятли иштирок этди.

Энг қувонарлиси шундаки, лицей қошида фаолият кўрсатиб келаётган ўсмирлар симфоник оркестри 2006 йил «Ўзбекистон маданияти ва санъати форуми» жамғармаси кўмаги билан Москва шаҳрида бўлиб ўтган «Ўзбекистон санъати кечаси»да маэстро Владимир Спиваков дирижёрлиги остида қатнашиб, ўзининг моҳирона ижроси билан тамошабинлар олқишига сазовор бўлди.

Президентимиз Ислом Каримов ташаббуси билан ёш истеъдод эгалари учун таъсис этилган «Нихол» мукофотини 2007 йилги совриндори бўлган оркестр жамоаси бу йил Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Б.Расулов раҳбарлигида Самарқанд шаҳрида ўтказилган «Шарқ тароналари» VII Халқаро мусиқа фестивалида қатнашиб, хорижлик меҳмонларни ўзининг юқори ижрочилик маҳорати билан ҳайратда қолдиришга муяссар бўлди.



“Шарқ тароналари” VII Халқаро мусиқа фестивали қатнашчилари “Ўсмирлар симфоник оркестри” (2009 йил)

¹ И.А. Каримов. «Ўқсак маънавият – енгилмас куч», Т.: Маънавият, 2008 й.

Лицей умумтаълим дарсларининг савияси баланд бўлишига ҳам алоҳида эътибор берилади. Ёшларнинг иқтидорлари ўз-ўзидан юзага чиқмайди. Ҳар бир ниҳол эътибор ва парвариш натижасида улғайиб мева бергани каби ёшлар ҳам кимнингдир ташаббуси, эътибори туфайли ўзини намоён қилади. Шу маънода лицейда умидли ёшларни тарбиялаб вояга етказётган, уларга юрак ҳароратини бағишлаётган устоз-мураббийларнинг меҳнатини алоҳида таъкидлаш лозим.

Ҳозирги кунда ёшларга сабоқ бериб келаётган Ўзбекистонда хизмат кўрсатган ўқитувчи Т.А.Попович, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган маданият ходими М.Н.Зайко, таниқли ўқитувчилардан А.А.Ким, Л.Р.Флорентьева, И. Т. Ганиев, М.Х.Аҳмедова, Л.А.Муҳитдинова, Г.К.Тошпўлатова, Г.А. Золотых, Ж.С. Сабуров, Н.П. Котова, Х.Н.Қодирова, Х.Т.Саидова, Э.Э.Эмануэль, Т.Н.Сотникова, М.С.Плазинская, И.М.Ковбас, А.Х. Раимджанов каби моҳир мусиқа устоз-педагогларимиз бу улуғ даргоҳнинг кўп йиллик анъаналарини давом эттирган ҳолда қобилиятли шогирдлар етиштиришда фидойилик кўрсатишмоқда. Зеро, уларнинг машаққатли меҳнатлари эвазига ёшларимиз камол топмоқда, ўзбек маданияти ва санъати равнақига хизмат қиладиган минглаб истеъдод эгалари етишиб чиқмоқда. Шундай экан, бугун санъат оламида чакнаётган митти юлдузлар эртага ўз сози ва ўз овози билан дунёни забт этса не ажаб!

Лицей жамоаси таълим масканининг 70 йиллик улкан фаолият йўлини нишонлаш муносабати билан 14 та катта концерт дастурини санъат аҳлига тақдим этди. Концерт дастурларининг қатнашчилари ўз устозларидан олган билимларини профессионал ижрочилик маҳоратлари орқали кўрсатишга муяссар бўлишди. Улар ҳар қандай вазиятда ҳам дунёда ягона бўлган она юртимизнинг билимли инсонлари бўлиб қоладилар, деб ишонамиз. Умид қиламизки, эртанги кунимиз келажаги бўлган истеъдодли ёшларимиз Ўзбекистон ижрочилик санъатини бутун дунёга тараннум этиб, ўз халқига, ватанига фидойи инсон бўлиб хизмат қиладилар.

Окилхон Ибрагимов
доктор искусствоведения, профессор.

ВОПРОСЫ ЦИКЛИЗАЦИИ ФЕРГАНО-ТАШКЕНТСКИХ МАКОМОВ

Одним из характерных признаков макомов, как известно, является их многочастная цикличность. Процесс кристаллизации многочастных монодических произведений крупной формы охватывает большой исторический период. Веками вырабатывались ладоинтонационные, метроритмические и основные принципы формообразования, сыгравшие важную роль в становлении и относительной стабилизации макомата. Наличие между разными формами макомов общих, сходных свойств, объединяющих их в одну региональную орбиту нисколько, однако, не противоречит тому факту, что во всей системе макомата нет абсолютно идентично построенных циклов. Очевидность сказанного становится бесспорной уже при беглом сличении Фергано-Ташкентских макомов с циклами Шашмаком и Хорезмских макомов. Последние, как известно, представляют собой монументальные (или, образно выражаясь, «грандиозные») циклы, состоящие из шести крупных макомов, подразделяющихся, в свою очередь, на два больших раздела: инструментальный и вокальный, каждый из которых расчленяется на относительно законченные циклы, части и т.д.¹ В этом плане главное внешнее отличие Фергано-Ташкентских макомов от Шашмакома и Хорезмских макомов заключается в том, что они предстают в виде отдельных, самостоятельно действующих «малых» циклов. Помимо того, в них вовсе не является обязательным прикрепление к инструментальным циклам вокальных частей или наоборот. Иначе говоря, инструментальные и вокальные циклы, хотя и обнаруживают между собой много общего, родственного, не объединены в единый цикл, а существуют «автономно».

¹ Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. – Международный музыковедческий симпозиум, Самарканд, 1978. – Ташкент: ГИЛИ им. Г.Гуляма, 1981. с. 68-69.; Разжабов И. Макомлар масаласига доир (на узб. яз.). – Ташкент: Ўзгавийнашр, 1963. с. 134-255.

Это обстоятельство ставит особняком Фергано-Ташкентские макомы в системе макомата¹. Суть явления заключается в том, что циклы Фергано-Ташкентских макомов, в своей основе подчиняясь общим установкам макомата (ладовым, метроритмическим, формообразующим), в то же время не подведены в единые для всех жестко выработанные рамки. Например, последовательность усилей циклов в целом верно отвечает важному и необходимому условию макомных циклов – принципу «от простого к более сложному». Однако расстановка усилей в циклах, равно как и используемые в них ритмические формулы, строго не унифицированы и не регламентированы. Каждый цикл может иметь только ему присущие особенности.

Отметим и другой немаловажный момент. Формирование Шашмакома (равно как и Хорезмских макомов), как известно, предполагало не только выработку, но и четкую классификацию формообразующих принципов макомата на две родовые сферы – инструментальную и вокальную. При безусловном наличии этой тенденции в Фергано-Ташкентских макомах наблюдаются, однако, случаи недифференцированного подхода к музыкальной «материи». Так, в частности, некоторые вокальные образцы исследуемого объекта (как уже было отмечено выше), основаны на таких принципах развития, которые в системе макомата квалифицируются как типичные для инструментальной музыки макомата. И наоборот, внутреннее строение отдельных инструментальных циклов выглядит скорее как характерное для структуры вокальной музыки макомов.

Каковы же глубинные причины, породившие или повлиявшие на процессы циклизации Фергано-Ташкентских макомов? В поисках ответа учеными приводятся весьма различные суждения.

Наиболее распространенное мнение при разъяснении их особенностей опирается на социальный базис исследуемых макомов. Отмечается, например, что Фергано-Ташкентские макомы развивались в несколько иных, чем Шашмаком, общественных условиях². При этом подразумевается, главным образом, их бытование «в городской купеческой и ремесленно-цеховой среде»³. Эта, в целом верная «ориентировка» по затрагиваемому вопросу не является,

¹ См.: Ибрагимов О. Фергано-ташкентские макомы. Ташкент, 2006. – 176 с.

² Белляев В. Гульер-Шахноз // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и Материалы. – М.: Музыка, 1973. с. 357-358.

³ Там же, с. 357.

однако, исчерпывающим ответом в понимании феномена цикличности Фергано-Ташкентских макамов. Так, например, из письменных источников известно, что макомное искусство данного оазиса бытовало не только в среде ремесленников и городских купцов, но также культивировалось и при дворцах ханов, в частности, кокандского хана¹.

Близко этому положению и мнение, которое в отличие от первого делает акцент на географический аспект, а именно исходит из факта широты области их распространения в нескольких городах долины. Отсюда делается далеко небезосновательный вывод. Сторонник этого взгляда исследователь макомно-мугамной музыки Р. Юнусов следующим образом его формулирует: в Фергано-Ташкентской локальной культуре «творческие силы не были сгруппированы, сконцентрированы в одном городе, при дворе правителя, что было характерным для Бухары и Хивы. На наш взгляд, это обстоятельство не могло не сказаться как на бытовании макамов, так и на их систематизации. Отсутствие централизованной деятельности музыкантов исключило потребность выработки принципов всеобщего объединения, циклизации Фергано-Ташкентского вида макамов»². Представляется, что и это мнение, несомненно, содержит в себе рациональное зерно.

Хотелось бы добавить еще один немаловажный фактор, который, на наш взгляд, также лежит в плоскости причинно-следственной связи циклов Фергано-Ташкентских макамов. Это роль научной мысли в объединении образцов профессиональной музыки устной традиции в ту или иную систему. В этом убеждает нас сама история макмата. Стоит ли еще раз доказывать, что система Двенадцати макамов была плодом нерасторжимой связи музыкальной практики и музыкальной теории. И все ее основные исторические фазы развития неизменно сопровождались систематизирующей ролью науки. Более того, средневековый музыкант должен был не только владеть искусством исполнения или созидания, но также быть теоретиком этого искусства. Сочетание в одном лице музыканта-практика и теоретика было одним из залогов создания монументальных, многоуровневых музыкальных композиций. Достаточно сказать, что все причастные к систематизации Двенадцати макамов личности

¹ Троицкая А.Л. Каталог архива кокандских ханов XIX века. М.: Наука, 1968. с. 76-90.

² Юнусов Р.Ю. Черты общности и различий в макамах и мугамах. – Диссертация канд. иск-я, Ташкент, 1982, биб-ка НИИ Искусствознания, инв № 798. с. 129.

(Сафиуддин Урмави, Махмуд аш-Шерози, Абдугадыр Мараги, Нажмиддин Кавкаби, Дарвиш Али Чанги и многие другие) в равной мере владели как исполнительским искусством макомов, так и его наукой.

В свою очередь при создании системы Шашмаком предшествующая форма макомов выступала в роли необходимой базы¹. Вместе с тем Шашмаком явился плодом новых творческих и научных усилий музыкантов. Однако впоследствии стала наблюдаться диспропорция между уровнями практики и теории: последний, возможно, не рассматривавшийся более как искусство, начинает отставать от достижений музыкальной практики. Уже в пору формирования Шашмакома это отставание дает о себе знать и находит свое отражение в тех противоречивых явлениях, которые сохранились в Шашмакоме до наших дней.

После формирования системы Шашмаком музыкальная наука приходит в упадок. В частности, в Фергано-Ташкентской локальной культуре, очевидно, она вовсе начинает угасать, в силу чего исследуемые макамы лишаются научно централизованной систематизации. В конечном счете, все те разноречивые и взаимоисключающие суждения, нередко возникающие вокруг Фергано-Ташкентских макомов, в большей степени есть результат именно этого обстоятельства.

Подытоживая рассуждения по затронутому аспекту проблемы, можно сказать, что тезисно отмеченные выше пункты, в совокупности могут служить важным фундаментом во всестороннем изучении феномена цикличности Фергано-Ташкентских макомов.

Но как бы то ни было, справедливость требует отметить, что малые формы цикличности Фергано-Ташкентских макомов несколько не принижают их художественной ценности. В своих относительно небольших циклах, в компактной форме они на редкость удачно отражают наиболее значительные достижения как в области певческой, так и инструментальной узбекской музыки.

Реализация принципа макома на уровне многочастного цикла имеет характер «прогрессирующего варьирования» (термин И. Болян²), что может быть выражено в активном преобразовании темы,

¹ Ражабов И. Макомлар мисалсига доир (на узб. яз.). – Ташкент: Уздабтнатишр, 1963. С. 117-118.

² Болян И. Очерки арабской музыки. – М.: Музыка, 1977. с. 66.

в последовательной смене опорных тонов лада, в усложнении ритмических единиц усуля. В многоплановом воплощении этого принципа обнаруживаются все этапы процессуального развертывания музыки (i:m:t). Иллюстрируя сказанное, обратим главное внимание на наиболее нормированные пятичастные вокальные образцы Фергано-Ташкентских макомов (Баёт I-V, Чоргох I-V, Гулёр-Шахноз), более полно демонстрирующих все этапы реализации принципа макома

Части циклов четко дифференцируются на основные и построенные на их основе производные¹. В роли основных выступают первые части, в целом соответствующие функциям Таснифов и Сарахборов Шашмакома, а также Тани маком Хорезмских макомов. Эти части дают общее наименование всему циклу макома. Они же являются непосредственными носителями основной идеи, характеристики макома: содержат экспозицию и развитие основной темы макома, сосредотачивают полный ладовый звукоряд цикла, выявляя в нем главные «событийно-опорные» точки, определяют основные принципы развития материала, задают усуль-зачин. И наконец, следует отметить развернутость, масштабность первых частей за счёт полного охвата всех фаз развития темы – начиная от экспонирования, развития, кульминации и до полного ее угасания. В силу этого они в большей степени, нежели последующие части, обладают относительной завершенностью, целостностью.

Функциональное отношение первых частей к последующим за ним частям таково, что наличие последних становится возможным только благодаря первым. В известной мере это напоминает отношение макомной темы к форме целого. И действительно, первая часть дает толчок всему циклу. Становление каждой части оказывается настолько неразрывно связанным с внутренним «организмом» исходной части, что процесс циклизации макомов становится как бы дальнейшим развитием структуры первой части «на расстоянии», как динамическое отражение принципа макома. Средние части (2, 3 и 4) несут в себе функцию развития (воплощение этапа «m»). При этом 4-е части (иногда включая и 3-й части) знаменуют кульминационную фазу развития циклов. Заключительные 5-е части циклов проявляют все признаки заключительного этапа «t».

¹ Последовательность частей циклов принято обозначать римскими порядковыми номерами – I, II, III и т. д. Но отдельные части имеют свое наименование – Гулёр, Шахноз, Савт, Каткарча, Чапандоз, Уфёр и др.

В осуществлении этого процесса исключительную роль играют лад и усуй. Исходя из этого положения, остановимся на каждом из них более подробно.

Создание монолитного макового цикла сопряжено со специфическими проявлениями лада, направленными на процесс формообразования. Одним из таких его свойств являются процессы ладовой переменности «на расстоянии», образующие в масштабе цикла «арочную драматургию». При сохранении ладового звукоряда первых частей в качестве общего для последующих наблюдается возрастание в продолжающихся частях роли побочных тон-групп: они приобретают роль временной главной тон-группы, а их опоры – значение местной тоники. Функциональное переосмысление побочных опор в еще большей степени «обнажает» их мобильность. Истоки мобильности побочных опор непосредственно связаны с ладопеременным опорным комплексом¹ заглавных частей циклов. Этим же устанавливается одна из многих арочных связей между первой и последующими частями маков. Остановимся на некоторых примерах.

Полный ладовый звукоряд вокального цикла Чоргох I-V сфокусирован в его первой части. Он представляет собой сцепление друг с другом 4-х звуковых групп, из функционального взаимодействия которых вытекает ладопеременный опорный комплекс цикла.



Данный ладовый звукоряд, с одной стороны, отражает внутреннее звуковое строение Чоргох I, с другой – служит как бы звуковым «скелетом» всего цикла. Однако нельзя думать, что последующие части ограничиваются лишь пассивным, механическим его изложением. Сохраняя в целом заданный звукоряд, они (т.е. последующие части) сообщают ему новые ладовые оттенки,

¹ «Ладопеременный опорный комплекс» – согласно формулировке С. П. Галицкой, есть «последовательность опорных звуков, как бы извлеченных из «тела» монодии». См.: Галицкая С.П. Теоретические вопросы монодии. Т., «Фан», 1981. С.12.

развивают намеченную в Чоргох I ладовую переменность как бы крупным планом («на расстоянии»).

Так, вторая и третья части Чоргох в качестве основной тоновой группы выдвигают второй снизу тетрахорд – фа-диез¹, соль¹, ля¹, си¹. Это, соответственно, сопровождается смещением опорных точек – побочная опора «фа-диез» наделяется функциями главной опоры, в роли же ближайшей полуопоры выступает звук «си».

В четвертой части цикла возрастает роль следующих двух – третьей и четвертой – тоновых групп, что вызывает некоторые перестановки в координации опорных тонов: теперь уже в роли одного из центральных звуков начинает выступать секстовый звук «си», то есть вторая по значению побочная опора, основные интонационные «события» перемещаются в верхний регистр.

Заключительная пятая часть (Чоргох V) поначалу протекает по ладовому «сценарию» предыдущей части. Но в ее заключительном разделе происходит модулирование в основную ладотональность, которая знаменуется подключением в интонационный процесс главной тоновой группы – ре¹, ми¹, фа-диез¹, соль¹, ля¹ – и утверждением ее звука «ре» в качестве основной тоники всего цикла.

Под данным углом зрения рассмотрим цикл «Баёт». Баёт I заключает в себе ладовую характеристику всего цикла.

Звуковой комплекс – фа¹, соль¹, ля¹, си-бемоль¹, до² – составляет важнейшую тоновую группу лада Баёт. Помимо того, что на ее основе формируется основное интонационное зерно макома Баёт, она неизменно присутствует в заключительных стадиях всех частей цикла, утверждая при этом каждый раз свой главный опорный тон «фа». Остальные «опорно-событийные» точки – ля¹, до², фа² и построенные от них джинсы попеременно оспаривают функцию главных тонов. На уровне цикла это протекает следующим образом: вторая часть цикла Баёт II сжато повторяет, как бы утверждает ладотональный план развития, предложенный в Баёт I.

Третья часть – Баёт III – вносит в звуковысотную основу всего цикла заметно ощутимую ладовую неустойчивость. В ней основная тоновая группа предстает в усеченном виде – отсутствует главный тон «фа». Это становится источником «обострения» соперничества между полуустойчивыми тонами ля¹ и до² за «самоутверждение» в роли тоники.

квартовый регистр с одновременным переходом ее в квартовый же лад миксолидийской гаммы»¹. В частности, во второй части господствующим является первичное ладовое образование исходной части, составляющие звуки которого совпадает с «ре» – золийским, в третьей, соответственно, дорийским, в четвертой, наиболее неустойчивой, развитой и сложной с точки зрения ладовой организации части, миксолидийская по своей структуре звукорядная основа вытесняет все остальные и, наконец, заключительная пятая – закрепляет завоевания предыдущей четвертой части.

Следует также отметить, что в ладовой организации частей циклов широко применяются варианты качества ступеней звуковых групп. Так, например, в четвертой части цикла Дугох-Хусайн наблюдается понижение тонов «си» и «ми» на полутона. В результате тоновые группы – соль¹–ля¹–си¹–до²–ре² и до²–ре²–ми²–фа², с ярко выраженным мажорным наклоном, благодаря понижению своих терцовых тонов приобретают черты минорности. В контексте всего цикла такого рода ладовые изменения, вносящие свежую струю, воспринимаются как дальнейшее развитие исходных звуковых данных. Целостность ладовой системы при этом не нарушается, поскольку изначально заданные опорные тоны, группирующие вокруг себя все остальные звуки, не утрачивают своего функционального значения, остаются не поколебленными.

Таким образом, ладовая система Фергано-Ташкентских макомных циклов предстает как результат планомерного развития тех ладовых импульсов, которые изначально присутствуют в основных, первых частях.

Усули макомов – важнейший элемент организации макомной темы не только внутри части, но и в развитии за ее пределами, то есть на уровне циклообразования. Это положение можно сформулировать следующим образом – макомная тема каждый раз исчерпывает себя лишь в рамках того или иного заданного усуля. Но каждое подключение новой «ударной» формулы от части к части цикла наполняет ее новым импульсом, «обнажает» ее новые грани. Следовательно, сохранение какого-либо усуля на протяжении всех частей цикла противоречило бы претворению принципа макома.

¹ Беляев В. Гульер-Шахиоз // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и Материалы. – М.: Музыка, 1973. с. 361.

Собственно на этом уровне (уровне цикла) выясняется относительность в понимании природы усуля: стабильно остигатные ритмические формулы каждой части, отличающиеся друг от друга в разной степени, оказываются вариантами исходного усуля¹. Это свойство усуля находит свое воплощение в универсальном для всего макмата принципе, определяющем логическую последовательность частей: от простого к более сложному, от более простых ритмических единиц к относительно сложным ритмическим построениям².

В роли исходного ритмического зерна чаще всего выступает традиционный для первых частей макмата усуль, известный под наименованием «зарби кадим»³. Он состоит из сочетания двух ударов – относительно низкого и высокого, обозначаемых соответственно слогами «бум» и «бак»⁴. В исследуемых макматах этот усуль встречается в разном ритмическом «оформлении», что способствует построению на его основе весьма различных ритмических формул. В последующих частях происходит дробление его ритмического рисунка на более мелкие длительности, размер меняется на более сложный.

При этом нетрудно заметить, что средние части, на которые приходится кульминационные этапы циклов, отмечены наиболее сложными по своему строению усулями, а заключительные усули, проникнутые элементами танцевальности и отличающиеся сравнительной простотой, призваны восстановить равновесие в целом цикле усулей. Последовательное осуществление этого плана наблюдается в циклах Баёт, Чоргох и Дугох-Хусайн.

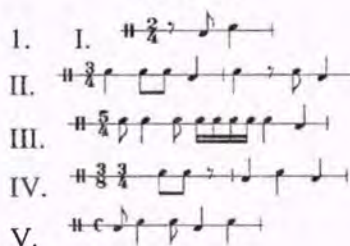
¹ Вариантные свойства усулей в монодических циклических произведениях подробно охарактеризованы в работе Ф.М.Кароматова «Узбекская инструментальная музыка», Ташкент, 1972, с. 25-34.

² Наличие этого принципа в системе макмата отмечается в следующих работах: Матёкубов О. Озгак анъанадаги профессионал музика асосларига кириш (на узб.яз.). – Ташкент: Укитувчи, 1983, с.46-48; Фитрат А. Ўзбек классик мусикаси ва унинг тарихи. Ташкент, Фан, 1993, с. 12-24; Юнусов Р.Ю. Макомы и мутамы. Ташкент, Фан, 1992, с.82-84.

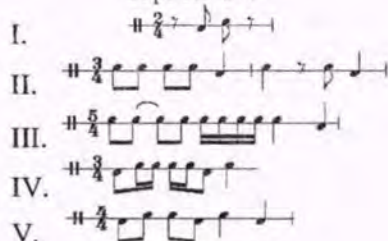
³ В старинных музыкальных трактатах усуль «зарби кадим» обозначается слогосочетанием «тан-тин». См.: Джамии А. Трактат о музыке (пер. с персидского А.И. Болдырева), ред. И. комментария В.М. Бедяева. – Ташкент: АН УзССР, 1960, с.50-51; Ражабов И.Р. Кароматов Ф.М. Шашмаком. (вступ. статья). Том I – Ташкент: ГИЛИН, 1966, с.21-22; Фитрат А. Ўзбек классик мусикаси ва унинг тарихи. Ташкент, Фан, 1993, с. 13-14.

⁴ Фергано-Ташкентские исполнители макомов не выделяют усули первых частей специальными наименованиями. Как уже было отмечено, эти части являются непосредственными носителями названия того или иного макмата. В Шашмакоме же усули первых частей вокального раздела нередко отождествляются с общим наименованием этих частей «Сарахбор», что, на наш взгляд, не всегда правомерно. На самом деле в основе Сарахборов лежит усуль «Зарби кадим». При этом сам термин Сарахбор, также подразумевающий и этот усуль, есть более широкое понятие, охватывающее весь комплекс выразительных средств и через них выражающее основную идею того или иного макмата. Ведь не случайно «Сарахбор» в переводе с таджикского означает: *сар* – главный, основной, *ахбор* – информация, тема, то есть, иначе говоря, – основная идея, мысль, тема и т.д.

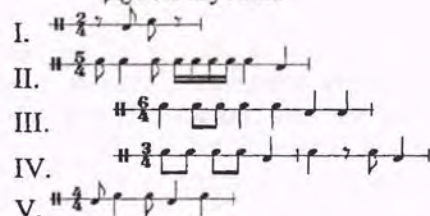
Баёт I-V



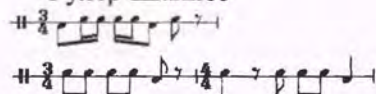
Чоргох I-V



Дугох-Хусайн



Гулёр-Шахноз



1. Гулёр

2. Шахноз

3. Чапандози Гулёр $\sharp \frac{3}{4}$

4. Ушшок $\sharp \frac{2}{4}$

5. Қашқарчай Ушшок $\sharp \frac{4}{4}$

Усули вторых частей циклов Баёт, Чоргох и Гулёр-Шахноз близки к усулям Тарона Шашмакома¹. Однако близость усулей ни в коей мере не означает их функциональной тождественности в цикле.

¹ Эти усули также не имеют своего специального названия.

Во-первых, по сравнению с Тарона они более масштабны и развиты. Во-вторых, в них слабо выражена тенденция к образованию автономных циклов с первой частью. Они в общем цикле выполняют не функцию эпизодов «отстранения» от основной «драматургической» линии развития (или связок между основными частями), каковыми прежде всего являются Тарона, а скорее представляют собой первую стадию в реализации этапа – m – развития.

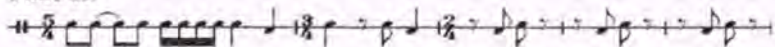
Неэквивалентность вторых частей Фергано-Ташкентских макомов Тарона, следующим непосредственно за Сарахборами, особенно наглядно проступает в цикле Дугох-Хусайн. Использованный в его второй части пятидольный усуль (в размере 5/4 обычно называемый «Савтом») не только не встречается среди Тарона, но и вовсе не характерен для первой группы частей (включая шуъбат) вокального раздела Шашмакома. По своей сложности этот усуль особенно соответствует характеру и функциям третьих частей циклов Баёт и Чоргох.

Отметим один момент: при исполнении Савтов (то есть третьих частей) макомов Баёт и Чоргох представители Фергано-Ташкентской школы, быть может желая подчеркнуть напряженную неустойчивость данных частей, прибегали в процессе исполнения к постоянным сменам усуля. Обычно пятидольный усуль сохранял свою силу в инструментальном вступлении и затем появлялся в мелодических построениях каденционного плана. В роли же ведущего (точнее, наиболее продолжительно звучащего) могли выступать либо двухдольный (зарби кадим), либо двух- и трехдольный усули, поочередно сменяющие друг друга. Как, например, в этих примерах:

Дугох-Хусайн II



Баёт III



Однако такого рода явления в целом не характерны для искусства макомата и потому обычно признаются специалистами как отступление от его норм, нарушение его канонов.

Но мы не случайно заострили внимание на этом моменте, поскольку он может нам подсказать причину нарушения в после-

довательности усульной линии развития пятичастного цикла «Гулёр-Шахноз».

Дело в том, что после III-й части («Чапандози Гулёр»), которая непосредственно подводит все развитие к генеральной кульминации всего цикла – «Ушшок», усульное нарастание неожиданно «проваливается»: сложный усуль «Чапандоз» III-й части переходит в IV-й части в простой двухдольный усуль, упомянутый выше под названием «зарби кадим». В результате этого последовательность усулей приобретает логически неоправданный характер, нарушается принцип «от простого – к сложному», а сама IV-я часть может вызывать сомнения в органичности со всеми остальными частями цикла. Но проделанный разбор ладового, интонационно-тематического и структурного аспектов данной части подтверждает обратное – «Ушшок» по всем показателям есть центральный этап в цикле «Гулёр-Шахноз». Возможно, неожиданное появление в Ушшок простого двухдольного усуля есть следствие некогда существовавшей традиции исполнять его с переменным усулем в размере $5/4$ ¹.

Такое можно предположить, поскольку ранее исполнявшиеся Фергано-Ташкентские макомы с подобного рода усулем ныне стали исполняться строго в одном усуле – только усуле Савт (например, Савти Чоргох, Савти Баёт²). Но в свете сказанного вполне можно допустить и обратное – в макомах с переменной метроритмической фигурацией еще раньше могли утвердиться и только одни простые ритмоформулы, вытеснившие сложный усуль. Такое предположение представляется тем более соответствующим действительности, что, как это вытекает из вокального образца «Савти Дугох-Хусайн», подчас рамки применения пятидольного размера были крайне ограниченными (т.е. использовались в инструментальных отыгрышах, каденционных оборотах), в то время как основное интонационное развертывание основывалось на двухдольном усуле.

Заключительные части рассмотренных циклов также выделяются в целой системе макомата своей оригинальностью. Как известно, в Шашмакоме и Хорезмских макомах в роли заключительных частей обычно фигурирует усуль Уфар. Здесь же вводится усуль Кашкарча,

¹ Примечательно, что В. А. Успенский записал «Ушшок» у Шорахима Шоумарова в переменном размере (2/4; 3/4; 4/4) См.: Гулери-Шахноз. Запись узбекской музыки, сделанные В.А.Успенским у Ш.Шоумарова. Ташкент, 1956, с.30.

² В этом можно усмотреть влияние исполнительских традиций Шашмакома.

не менее популярный в народе, чем усуль Уфар¹. Благодаря тому, что Кашкарча, как и Уфар, проникнут танцевальным характером, сохраняется общий для системы макмата принцип циклизации усулей².

Рассмотренные процессы ладовой и усульной организации циклов существенным образом влияют на характер развития интонационно-тематической основы характеризуемых макомов. Монотематизм, лежащий в основе циклического формообразования, проявляет в данном случае свои огромные творческие ресурсы. В частности, исходная тема (изложенная в 1-й части цикла), благодаря метроритмическим и ладоинтонационным модификациям, от части к части раскрывает свои новые семантические грани. Однако это не просто калейдоскоп разнохарактерных вариаций на заданную тему. Здесь следовало бы говорить о целенаправленном осуществлении принципа все большей трансформации, большего удаления исходной темы от своего начального пункта, сопровождаемого одновременно и все более нарастающей ее динамизацией. Это положение можно рассматривать как общее для вокальных циклов Фергано-Ташкентских макомов. Но при этом конкретное его воплощение, в зависимости от методов реализации принципа макома («стадиальный», «хона-бозгуй») в каждом случае может иметь свои особенности.

Для вокальных циклов характерно постепенное регистровое восхождение темы (от части к части), что обусловлено лежащим в их основе «стадиальным» методом. Баёт I-V – наглядный тому пример.

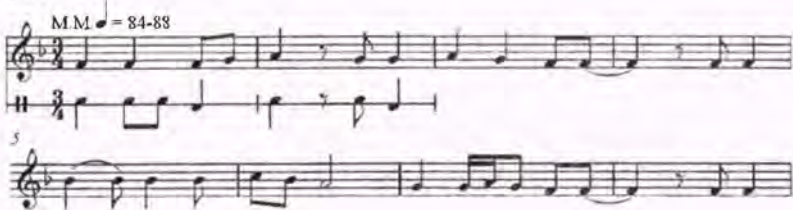
Баёт I



¹ Это в полной мере относится и к изначально пятичастным циклам «Дутох-Хусайн» и «Чоргох». Впоследствии академик Ю. Раджаб, следуя традициям Шаншама, добавил к ним «заклочительные» уфари. См.: Ражабий Ю. Музыка меросимизга бир назар. Ташкент, 1978, с. 110.

² В качестве поэтической основы используются стихи узбекских поэтов-классиков (Навои, Бабур, Машраб, Мухомин и др.), написанные в системе аруз.

Баёт II



Баёт II представляет вариантное развитие интонационно-тематической основы Баёт I. Здесь прежде всего бросаются в глаза изменения метроритмического порядка – смена двухдольного усуля трехдольным незамедлительно отразилась и на мелодическом рисунке темы. Можно отметить и некоторые интонационные отступления. Например, отсутствуют вершинные звуки – «ре²» и «ми²» изначальной темы. Вместе с тем сохранение за тоном «фа¹» первично заданной функциональной основы (соответственно, в роли главной опоры), общность контуров звуковысотной (мелодической) линии (то есть восходяще-нисходящая направленность) и другие факторы помогают легко распознать в Баёт II интонационно-тематическую основу Баёт I.

Более ощутимую модификацию претерпевает тема в третьей части цикла (Баёт III). Это достигается прежде всего метроритмическими, ладоинтонационными и регистровыми средствами.

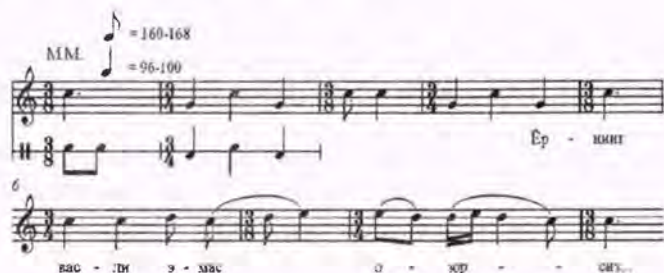
Баёт III



В представленном варианте тема носит своего рода разработочный характер. Она как бы выросла, вычленилась из середины темы Баёт I. Во всяком случае при сопоставлении ее с исходной темой выясняется, что характерный интонационный оборот

– восходящий квартовый скачок, с последующим его нисходящим заполнением, является составным элементом и темы Баёт I.

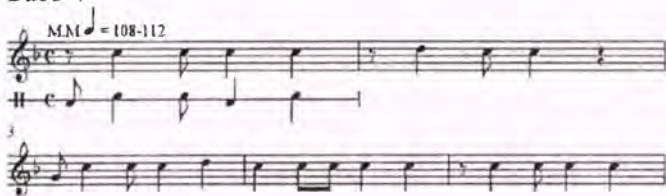
Однако отсутствие в Баёт III начального импульса и замыкания исходной темы, а также главного опорного тона «фа¹» придают ей крайне неуравновешенный, фрагментарный характер. Мысль, выраженная в ней, остается недосказанной, незавершенной. В силу этого, возможно, она получает свое непосредственное вариантное продолжение в следующем Баёт IV:



Как видно из примера, здесь тема по всем основным параметрам (ладоинтонационным, метроритмическим и регистровым) знаменует собой наибольшую трансформацию исходной темы. Выдвижение в ней тона «до²» в роли основного интеграционного тона, укрупнение изначальных ритмических длительностей, нарушение равномерной ритмической пульсации за счет внедрения сложного, постоянно «ломающегося» усуля (усуль талкинча) и, наконец, прочное обоснование темы с первых же тактов в верхнем этаже ладового регистра, все это в комплексе отражает не только существенную модификацию первоначально заданной темы, но сразу же выделяет Баёт IV в форме всего цикла как наиболее напряженную, кульминационную фазу развития.

Последняя часть, хотя и основана на тематизме четвертой части, но во многом благодаря своему относительно простому, танцевальному характеру усулю («Кашкарча») способствует снятию всего накопленного заряда предшествующего развития.

Баёт V



Вариантное развитие темы Баёт I в продолжающих частях на определенный интервал выше, чем ее первоначальное экспонирование, приводит к тому, что начало этих частей оказывается тождественным с развивающими разделами (миёнхат и дунаسر) первой части. В результате этого образуются непосредственные интонационные арочные связи, скрепляющие части циклов в одно целое. Формальное строение макама Баёт I и его проекция на весь цикл выглядит так:

Баёт I:	Даромад	Миёнхат	Дунаسر	Аудж	Фуровард
Баёт II:	Даромад	Миёнхат	Дунаسر	Аудж	Фуровард
Баёт III:	—	Миёнхат	Дунаسر	Аудж	Фуровард
Баёт IV:	—	—	Дунаسر	Аудж	—
Баёт V:	—	—	Дунаسر	Аудж	Фуровард

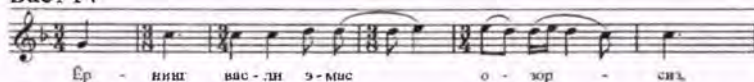
Как видно из таблицы, за исключением Баёт II все остальные части представляют собой усеченную форму Баёт I. Так, например, в Баёт III отсутствует раздел даромад, в силу чего он сразу же предстает как «развитие» (то есть воплощение этапа «т»). Но ярко кульминационной частью является Баёт IV. Она, минуя оба раздела (даромад и миёнхат), непосредственно начинается с раздела дунаسر и быстро достигает высокого ауджа. Между данной частью и кульмина-

ционным разделом Баёт I обнаруживаются прямые ладоинтонационные и регистровые связи. Это подтверждает нижеприводимый нотный пример.

Баёт I



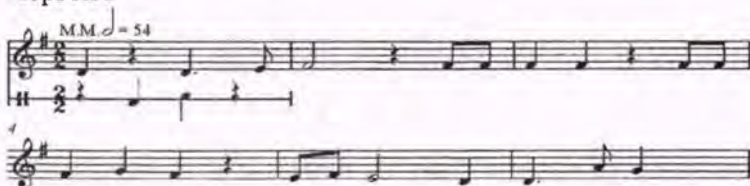
Баёт IV



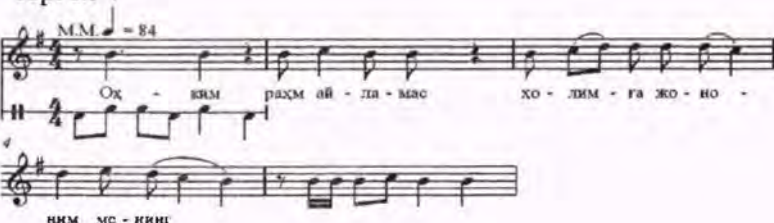
В Баёт V кульминационная зона получает свое разрешение путем введения раздела фурувард, то есть спуска к основному тону, расположенному в нижнем регистре. Таким образом, весь цикл Баёт является своеобразной увеличенной проекцией внутреннего строения Баёт I.

Аналогичный художественный результат достигается и в результате вариантной трансформации основного тематического построения Чоргох I на уровне одноименного цикла. И в этом образце наиболее значительное качественное преобразование заданной монотемы, придающее ей в итоге динамичный, целеустремленный характер, приходится на две последние (IV и V) части цикла. Это становится очевидным при их сличении.

Чоргох I



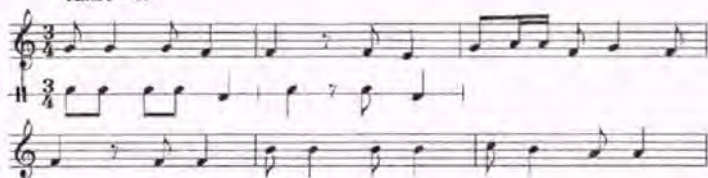
Чоргох V



Наблюдающаяся модификация тематической основы Чоргох I к концу цикла вполне логично и закономерно подготавливается в промежуточных между ними частях (в Чоргох II и Чоргох III), где тема приобретает характерный синкопированный ритм, который затем ложится в основу Чоргох IV и Чоргох V.

Чоргох II

М.М. ♩ = 80



Чоргох III

М.М. ♩ = 76

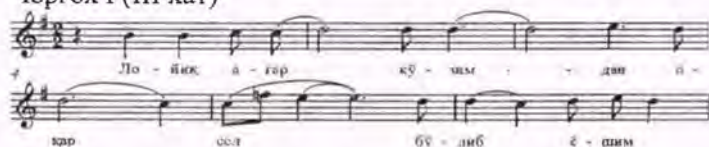


Достигнутое в Чоргох IV фактически новое тематическое образование закрепляется в заключительной части цикла Чоргох V.

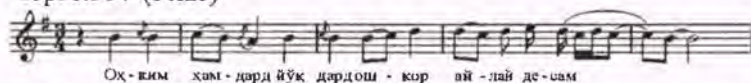
Последовательное удаление темы от своего исходного пункта сопровождается динамизацией структурной организации частей цикла. Так, например, в Чоргох II и Чоргох III из семи хатов Чоргох I получают свое вариантное развитие лишь (за исключением V хата) связанные с разделами миёнхат (II хат), дунастр и аудж (III, IV и VI хаты). Следовательно, Чоргох II и Чоргох III, исключая начальный раздел даромад (I хат) и заключительный раздел туширим (VII хат) исходной части оказываются в цикле разомкнутыми, динамизированными. В силу чего их можно рассматривать как воплощение крупным планом предкульминационного и начально-кульминационного этапов Чоргох I.

Как дальнейшее логичное продолжение кульминационной зоны, начатое в предыдущих частях, звучит Чоргох IV. Его масштабы в целом совпадают с кульминационной зоной Чоргох I. Начало Чоргох IV, в частности, имеет много сходства с III хатом раздела дунаسر Чоргох I.

Чоргох I (III хат)



Чоргох IV (I хат)



и т.д.

Остальные структурные построения Чоргох IV представляют собой дважды повторенные варианты IV и VI-го хатов Чоргох I. Чоргох IV, в цикле в целом, несомненно, выделяется динамичностью и напряженностью развития.

Следующий за ним Чоргох V, состоящий из шести хатов, осуществляет переход из зоны ауджа в исходный нижний регистр всего цикла.

Таким образом, драматургия всего цикла Чоргох обуславливается интонационно-структурными особенностями его первой части. Чоргох II (в отличие от второй части цикла Баёт), не повторяет начальный раздел даромад Чоргох I, а непосредственно начинается с развития раздела миёнхат и тем самым выступает началом огромного этапа развития «m» на уровне цикла¹.

Функцию «m» также выполняют Чоргох III и Чоргох IV, продолжающие развитие и достигающие его кульминационной зоны. Чоргох V совмещает в себе признаки второго (m) и заключительного, третьего этапов (t) всеобщих процессов музыкального движения.

¹ Отсутствие в Чоргох II раздела даромад исходной части, по-видимому, есть результат того, что даромад был широко экспонирован еще в Чоргох I. Достаточно сказать, что он состоит из большого инструментального вступления, двух развитых хангов, обрамляющих один хат.

Основываясь на этих наблюдениях можно констатировать, что глубокое ощущение цикличности макомов (как неразрывно связанных в единое целое друг с другом частей циклов) создается прежде всего целенаправленными «действиями» лада и усуля. Они же обуславливают и имманентные свойства макомов, и в частности Фергано-Ташкентских. Исходя из этого, предлагается следующая формулировка характеристики исследуемого явления: Фергано-Ташкентские макомы, базируясь на диалектическом взаимодействии лада и усуля, реализуют внутри себя (как на уровне одной, отдельной части, так и на уровне цикла) принцип макома.

Отаназар Матёкубов
санъатшунослик фанлари номзоди, профессор,
Ўзбекистон ва Қорақалпоғистонда
хизмат кўрсатган санъат арбоби

ЮНУС РАЖАБИЙНИНГ “МАҚОМ САБОҚЛАРИ” ВА МИЛЛИЙ МУСИҚИЙ ТАЪЛИМ МАСАЛАЛАРИ

Ўзбек мусиқа меросининг ўқ илдизларини ташкил қилувчи мақомлар азалдан илмий мафкура ва унга бевосита боғлиқ бўлган таълим тизими билан узвий алоқада ривожланиб келмоқда. Мақомот тизимининг туб илдизларидан бўлмиш Бухоро Шашмақоми, Хоразм мақомлари ва Фарғона-Тошкент мақом йўлларининг яқин тарихига мурожаат этадиган бўлсак, бу нуфузли мақом марказларининг жамоалари қошида доим махсус мактаб бўлганлигини кузатамиз. Жумладан, Бухорода амир Музаффархон замонида (1860-1885) давлат ҳисобидан иқтидорли болалар учун Шашмақом мактаби ташкил этилганлиги тўғрисида маълумотлар мавжуд. Худди шундай мактаб Хива хони Феруз (1864-1910) ва Қўқон хонлари амир Умархон ва Мадалихон саройлари қошида ҳам фаолият юритганлиги маълум. Бу мактабларда энг моҳир устозлар таълим бериб, ўзларига муносиб шогирдлар тайёрлаб борганлар ва шу тариқа мақомчилик урф-одатларининг тарихий ривожланишида ворисийлик ришталарининг пайвасталиги таъминланиб келинган.

XX-аср бошларида Тошкентда фаолият юритган Туркистон халқ консерваторияси (1918-1925) ва Бухорода ташкил этилган Шарқ мусиқа мактаби (1921-1925) ва Қўқонда айни заминда фаолият юритган болалар мусиқа мактабларида ҳам мақом мафкурасининг азалий “устоз-шогирд” удумлари тамойиллари устивор аҳамият касб этган.

XX аср ўрталарида замонасининг энг обрўли устозлари даражасида турган Юнус Ражабий, Бобокул Файзуллаев, Шоназар Соҳибов, Фазлиддин Шаҳобовлар ўз даврида шу Туркистон халқ консерваторияси ва Бухоро Шарқ мусиқа мактабларида таълим олиб, давр тақазоси билан етук мақом устози мартабсига эришган

санъаткорлардир. Бизнинг мутоала мавзуимиз бўлмиш “Юнус Ражабийнинг “Мақом сабоқлари” ва миллий мусиқа таълими масалалари”нинг ҳаётий негизлари ҳам ана шу катта мактабларга доҳилдор эканлигини эътироф этмоқ лозим. Масаланинг энг муҳим ва самарали жиҳати шундаки, ҳар қандай нуфузли анъана – мактаб ҳам, унинг бошида турган раҳбарнинг ижодий салоҳияти туфайли обод эканлиги тарихий ҳақиқат ва ижод ибрати.

Дарҳақиқат, 1959 йил Ўзбекистон радиоси қошида тузилган “Мақом” ансамблининг дарғаси аллома Юнус Ражабий миллий мақом санъатининг чинакам фидоиси бўлиб майдонга чиқди ва қисқа муддатда асрларга татигулик тарихий воқеъликни амалга оширди: барҳаёт мақомот тизими доирасида “Ўзбек Шашмақоми” деган янги йўналиш барпо этилди.

Эслаб ўтиш жоизки, ўтган аср ўрталарида, шўро сиёсати ўзининг жадал отига минган пайтда, мақомларга миллат номини нисбат қилиш амри маҳол эди. Мустақиллик шарофати туфайли аслият ўз ўрнини топиб, янги ишланган тарихий шакл мазмунига муносиб ном олди ва Юнус Ражабийнинг ЮНЕСКО ҳомийлигида қайта нашр этилган нота тўплами “Ўзбек Шашмақоми” деб муҳрланди.

“Ўзбек Шашмақоми” тушунчасини юзага келиши катта тарихий жараён. Унинг ижтимоий-сиёсий, мафкуравий, илмий ва амалий жиҳатларини батафсил ўрганиш алоҳида мавзу. Бизнинг мақсадимиз эса ана шу изчил муаммолар қаторида фақат икки асосий масала – ижрочилик ҳамда унга вобаста таълим йўналиши ҳақида мулоҳаза юритиш.

Шу нуқтаи назардан, энг аввало, урф этилган мақом мафкураси ҳамда унинг “янги анъаналарни пайдо бўлиши эскиларини инкор этмаслиги” тамойилидан келиб чиқадиган бўлсак, муайян ижтимоий-сиёсий шароитда “Ўзбек Шашмақоми”нинг пайдо бўлиши Шашмақомнинг олдинги шакллари, хусусан, эски Бухоро Шашмақомини инкор этмайди, деган мулоҳазани алоҳида таъкидлашимиз лозим. Аксинча, Шашмақомнинг мусикий тамойиллари, парда ва усул асослари, шева ва маҳаллий услублар доирасидан устун турадиган, умумий қонун-қоидалар исботланиб амалда келаётганини эътироф этиш лозим.

Ўзбек Шашмақоми тушунчасининг биринчи навбатда назарга ташланадиган томони шеърий матнлардир. Дарҳақиқат, Ўзбекистон

заминида урф этилиб келаётган Шашмаком мусикий тизими, тарихда илк бор деярли тўлалигича ўзбек мумтоз шеъриятининг намуналари билан мухлисларга тақдим этилди. Бу воқеадан сал олдинроқ Шашмаком Тожикистонда худди шу алфозда мумтоз форс-тожик ғазалиёти билан эшитувчилар диққатига ҳавола қилинган эди.

Масалани холис баҳолаш учун, энг аввало, шуни қайд этиш лозимки, муаммонинг негизи Шашмаком йўлларини қайси тилдаги шеърлар билан айтилишида эмас, балки қай салоҳиятдаги сўзлар танланиб, ким томонидан ва қандай бадий савияда ижро этилганидадир. Биринчи ўринда шуни инобатга олиш лозимки, Ўзбекистон ва Тожикистонда бу ишнинг бошида турган устозлар, белгиланган вазифани аъло даражада амалга оширишга муяссар бўлганлар. Бунинг устига Ўзбекистон ва Тожикистон устозлари ўзаро яқин ижодий муносабатларда иш юритганлар. Тил ва ижро услуби масалаларида, ота-боболардан мерос қолган удумларга кўра, улар орасида низо ва хусумат бўлган эмас.

Атоқли мақомшунос, Ўзбекистон ва Тожикистон мақомчилар фаолиятининг билимдони Исҳоқ Ражабов: – “Юнус Ражабийнинг биргина хизмати, яъни Шашмаком руҳиятига мос ва муносиб шеър солганлиги сабабли, унга ҳайкал қўйса арзийди” деган фикр билдирганлар. Бу сўзлар билан аллома Ўзбекистон ва Тожикистон мақом устозлари ижодий интилишларини бир-бирига қарши қўйишни ўйламаган, асло. Аксинча, Исҳоқ Ражабовнинг илмий тадқиқотларида, Тожикистон мақомчиларининг ижодий ишларига жуда юқори баҳо берилган.

Шу нуқтаи назардан тарихий далилларга мурожаат қиладиган бўлсак, мақом йўллари Марказий Осиё заминида жумладан, Бухоро, Хоразм, Фарғона ва Тошкентда доим икки тилдаги шеърлар билан ижро этилиб келганлигининг гувоҳи бўламиз. Демак, Шашмақомнинг мусикий моҳиятини сақлаган ҳолда, ҳаёт эҳтиёжлари талабига кўра, шеърини матнларни алмашиб бориши, мақом санъатининг табиати ва яшаш тарзи, дейишимиз мумкин. Гап фақат, санъат мезонларига путур етказмасликда ва олдин ўтган устозлар расм этган удумларга муносиб бўлишда. Акс ҳолда, анъаналар ворисийлигига зиён етиши мумкинлиги ҳамиша эътиборга олиниб келинган.

Юнус Ражабий тажрибаси олдинги устозлар даражасида эканлигига ҳаётнинг ўзи гувоҳ. Ўзбек Шашмақоми миллионлаган мухлислар кашф этди. Радио тўлкинларидан мунтазам таралаётган

мақом йўллари мазкур давр маънавиятининг узвий бўлагига айланди. Ўтган давр ичида Шашмақом матнлари янгиланганлиги хусусида ҳеч қандай эътироз бўлган эмас. Аксинча, бу ташаббус олиму фозиллар тарафидан қўллаб-қувватлаб келинди. Мухлис ва шунавандалар меҳру-муҳаббатига сазовор бўлди.

Сўз ва унинг куй оҳангдаги ифодаси ашула талаффуздан бошланади. Бу жиҳатдан Ю.Ражабий раҳбарлигидаги ансамбл ижро этган Шашмақом мажмуасининг ашула йўллари услубий уйғунлиги билан ажралиб туради. Унинг намуналари Шашмақом бошқа жамоалар ёки яккахон ҳофизлар талқинларидан ўзгачалиги яққол сезилади. Уларнинг ўзига хос мезони ва услубий қиёсасини бошқа мактаб талқинларига ўхшатиш қийин. Шашмақомнинг ўзбек модели нафақат сўз матнлари, балки ижро услубининг яхлитлиги ва пухта ишланганлиги тарафидан ҳам диққатга сазовор.



Ансамбл ижросидаги Ўзбек Шашмақоми намуналарининг куй асослари ягона оҳанг тизими сифатида мукаммал даражада амалга оширилганлиги, унинг негизидаги анъана ва замонавийлик уйғунлиги тарафидан ҳам жуда муҳим ва эътиборга лойиқ. Мақом жамоаси таркибидаги аёл ва эркак ҳофизлар – Берта Давидова, Коммуна Исмоилова, Ориф Алимахсумов, Ортиқхўжа Имомхўжаев, Шокиржон Эргашев, Сирож Аминовларнинг ҳар бирини ўзига хос оҳанг ва ижро қиёфалари мавжуд, албатта. Лекин, уларни ҳаммасини умумий-

лаштирувчи яхлит услубий жиҳатлар борлиги ҳам шубҳа тугдирмайди. Бу умумийлик жамоа таркибидаги барча хофизлар ўз ижроларида ягона оҳанг тизимига таянганлигини яққол намоиш этади.

Юнус Ражабий мактабининг мақом ижролари умуман ўзбек адабий тилининг мумтоз ва унга мутаносиб оҳанг тамойиллари асосида тарбияланган. Бошқача қилиб айтганда, бу ижрочилар ўз асосида мумтоз мусиқанинг мумтоз мактаби вакилларининг талқинлари бўлиб гаудаланади. Мақом йўлларини ўзлаштиришда, улар умумий куй-оҳанг ва ижод мезонларига таяниб, ягона мактаб ҳамда услубий йўналишни ташкил этаётганлиги амалдаги ижролар билан далилланади.



Янги авлод мақом устозлари. Махмуджон Тожибоев, Толиб Темиров

Мақомот тизимининг ҳар бир йўналиши Бухоро Шашмақоми, Хоразм мақомлари, Фарғона-Тошкент мақом йўллари, Ўзбек Шашмақоми ва Тожиқ Шашмақоми алоҳида олинганда ўзига хос ижро ва ижод услубларини ташкил қилади. Ана шу беш мумтоз оқимнинг тўрттаси Ўзбекистоннинг қадимий маданият ўчоғлари Бухоро, Хоразм, Фарғона-Тошкент ва Тошкент (бугун Республика пойтахти маъносидаги) ижод мактаблардан илдиз олади. Уларнинг ҳар қайсисининг қадри-қиммати ўзида. Ягона маданий ҳудудда

яшаётганлиги туфайли бири-иккинчисини инкор этмайди. Аксинча, бир-бирини тўлдириб “Ўзбек классик мусиқаси” дейдиган жаҳоншумул тушунчани тўлақонли ифодалашга хизмат қилади.

Тарихий жиҳатдан Шашмақом шаклининг энг навқирон кўриниши – Ўзбек Шашмақоми эса, эндиликда миллий қадриятларимизнинг устивор йўналиши сифатида мусиқий таълим соҳасининг таянч манбаи бўлиб хизмат қилмоқда. Ўзбекистонда расман жорий этилган мусиқий таълим тизимининг барча босқичларида айнан шу манба ҳал қилувчи аҳамият касб этиб келмоқда. Бу устивор манбанинг тарихий, назарий ва амалий асосларини изчил ўрганиш ҳамда давр талабларига мувофиқ илмий-услубий воситаларни ҳозирлаш янги авлод мақомшунослари ва мақом устозлари олдида турган шарафли ҳамда маъсулиятли вазифадир.

Дилдора Соипова
педагогика фанлари номзоди, доцент,
Ўзбекистон Давлат консерваторияси
«Муסיкий педагогика» кафедре мудираси

МАҚОМЛАРДА ЛАД МАСАЛАЛАРИ

Улугвор ва салобатли мақом санъати ўзбек халқининг миллий-маънавий мулки, бебаҳо хазинасидир. Унинг асл намуналари кўп асрлар давомида неча-неча авлодларни баҳраманд этиб келди. Шундай юксак санъат намуналарининг юзага келишида турли даврларда яшаган истеъдодли бастакор ва муסיқашунос олимларнинг фаолияти муҳим бўлган. Бунга машҳур бастакор ва олимлар – Борбад Марвазий, Абу Наср Форобий, Сафиуддин Урмавий, Абдулқодир Мароғий, Нажмиддин Кавкабий, Дарвеш Али Чангий, Пахлавон Муҳаммад сингари бобокалонларимизнинг ижодларини мисол келтириш мумкин.

Илмий-ижодий кучларнинг узвий сайъ-ҳаракати натижасида XVIII аср ўрталарига келиб Бухоро сарой муҳитида чолғу ва ашула бўлимларидан иборат Шашмақом туркуми шаклланди.¹ Кейинчалик, XIX аср давомида мақом туркумлари Ўзбекистоннинг бошқа воҳаларида – Хоразм, Тошкент ва Фарғона водийсида ҳам шакллана бошлади. Ҳозирги кунда Ўзбекистонда мақомларнинг уч асосий тури – Бухоро Шашмақоми (Бузрук, Рост, Наво, Дугоҳ, Сегоҳ, Ирок), Хоразм мақомлари (Рост, Бузрук, Наво, Дугоҳ, Сегоҳ, Ирок) ва Фарғона-Тошкент мақом йўллари (Баёт, Чоргоҳ, Шахнози-Гулёр, Дугоҳ-Хусайний, Мискин, Сегоҳ, Насруллои ва б.) мавжуд.

Маълумки, Шашмақомнинг Бухоро ва Хоразм туркумлари таркибидаги ҳар бир мақом икки бўлим – чолғу (мушқилот, чертим йўли) ва ашула (наср, айтим йўли) йўлларида иборат. Мутахассислар бу каби йирик туркумларни юзага келтиришда муайян лад уюшмалари ўзига хос пойдевор асос эканлигини таъкидлайдилар. “Мақом” сўзининг муסיқа истилоҳидаги дастлабки маъноси ҳам, атоқли мақомшунос олим Исҳоқ Ражабов таърифиға

¹ Ражабов И. Мақомлар. Т.: Санъат, 2006 й. 403 бет. 149-бет

кўра, шу асосни ифода этади¹. “Мақом – маълум лад асосига мос келадиган ва муайян пардадан бошланадиган куй ва ашулалар мажмуасидир”². Бу таъриф олимнинг мақомлар устида олиб борган тадқиқотлари ҳамда ўрта асрларга оид мусиқий рисоаларнинг мазмуни асосида ишланган, чунки ўтмишда “мақом” атамаси бевосита лад-парда тушунчасини англатган.³

Демак, мақомларнинг пайдо бўлиши ва тараққий этишида лад-парда боғланмаларининг ўрни катта. Шу боис ҳам мақомларга доир изланишларни уларнинг лад асосларини тадқиқ қилишдан бошлаш ниҳоятда муҳимдир. Бунинг бир қатор бошқа афзал жиҳатлари ҳам бор. Биринчидан, мақомлар мусиқасидаги турли даражадаги таркибий боғланмалар айнан шу омил туфайли юзага келади. Бинобарин, лад масаласининг чуқур ўрганилиши мақомларнинг парда тизимларида мавжуд айрим муаммоларни ҳал этишда муҳим ўрин тутди. Иккинчидан, лад омили мақомларнинг туб негизларини, уларни халқ мусиқа ижоди билан боғлиқ жиҳатларини ёритиб беришда ҳам аҳамиятлидир. Қолаверса, бу борада эришилган илмий натижалар миллий мусиқа қонуниятларини теран англаш имконини беради.

Мазкур мақола доирасида биз Шашмақомнинг Рост туркумига асос бўлган лад уюшмасининг айрим қирраларини кўриб чиқишни кўзладик. Бу ўринда дастлаб лад (парда) хусусидаги таянч тушунчани аниқлаб олиш мақсадга мувофиқдир.

Лад⁴ ўзи нима? Бу саволга олимлар турлича жавоб ҳозирлаганлар.

Хусусан, академик Б.В.Асафьев: “Лад – куй товушлари муносабати ўзаро боғланмаларининг ижтимоий онгдаги мелодик-гармоник инъикоси, бошқача айтганда, товушларнинг механик тарзда эмас, балки интонацион кесимда, яъни график нуқтаи-назаридан ифодаладиган бўлсак, горизонтал (мелодик) ва вертикал кесимларда (гармоник) идрок этилишидир”⁵, - мазмунида таъриф берган. Бу ерда Б.Асафьев ладни ижтимоий онг билан боғлиқ тавсифлаши эътиборни ўзига тортади. Чунки ладнинг моҳияти ижтимоий онгда асрлар давомида шаклланган нозик боғланмалар асосида намоён бўлади. Бу боғланмаларнинг юзага келишида эса ҳар бир миллатнинг “лисоний

¹ Ражабов И. Мақомлар. Т.: Санъат, 2006 й. -64 бет.

² Уша адабиёт, -64 бет.

³ Урмавий С., Китоб ал-адвор, Джами А. Трактат о музыке. Т., 1960г., с.30

⁴ “Лад” сўзи славян тилидан олинган бўлиб, “мос келиш”, “маълум бўлиш”, “кўнгилдагидек”, мусиқада

“муаносиблик”, яъни (товушлар муаносиблиги) маъноларини англатади.

⁵ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 282.

оҳанги” ҳам аҳамиятли бўлиб, шу боисдан бадий мукамал мусиқа асарини яратишда ладни тўғри ташкиллаштириш муҳим ўрин тутади.

Г.Вирановский: “Лад бу — идрокимиз қонуниятларига мувофиқ оҳанг ва акустика қонуниятларининг муштарак мутаносиблигидир”,¹ - дейди. Олим куй ва гармонияни бир-биридан фарқлаб, мусиқа матнида уларнинг қайси бири етакчи ва қайси бири иккинчи даражада келишини аниқлаштирмоқчи бўлади. Олимнинг фикрича, агарда аккордлар кетма-кетлиги асарнинг муҳим асосини ташкил этса, у ҳолда бундай асарда акустик лад муҳим ўрин эгаллайди. Агарда куйнинг чизик йўналиши (интонацияси, оҳанг жумлалари) етакчи ўринни эгалласа, у ҳолда бундай асарда интонацион лад устувор ҳисобланади². Мазкур бўлинишга кўра ўзбек мақомлари ва халқ мусиқа ижодида “интонацион ладлар” етакчи ўринни эгаллайди. Г.Вирановский юқоридаги фикрига қўшимча қилиб, лад тушунчасини метроритмик қонуниятларсиз тасаввур қилиб бўлмаслигини ҳам айтиб ўтади.

Э.Алексеев ладга қуйидагича таъриф беради: “Лад — бу товушқатор тузилмасидаги барча таркибий тонларнинг ўзаро функционал боғланмаларидир. У муайян бир куйнинг тарихий ривожланиши натижасида пайдо бўлган мусикий образнинг бевосита интонацион кесимидаги шаклидир”³ - дейди. Шунга яқин фикрни кўпгина олимлар, жумладан, Э.Курт, Б.Асафьев, В.Беляевлар ҳам илгари сурган эдилар. Уларнинг эътирофича, лад боғланмалари — куй ҳаракатининг умумлашма ифодасидан иборатдир⁴. Демак, ладни икки омил — товушқатор ва ички боғланмалар негизи билан белгилаш мумкин.

Мусиқашунос олимларнинг лад борасида юқорида келтирилган фикрларини умумлаштиришган ҳолда, қуйидаги хулосаларни чиқариш мумкин:

1. Лад, қандай баландликда мавжуд бўлишидан қатъи назар, ҳар қандай куйнинг тонал асосидир.

2. Лад мусикий товушларнинг ўзаро функционал ва мантикий боғланмасидир.

¹ Проблемы лада. М.: Музыка, 1972, 314. - 81 стр.

² Уша адабиёт. - 82 бет.

³ Алексеев. Э. Проблемы формирования лада. М.: Музыка, 1976, 115-стр.

⁴ Алексеев. Э. Проблемы формирования лада. М.: Музыка, 1976, 116-стр.

3. Лад – товушларнинг ижтимоий онгда мавжуд “қонуниятлари” ўлароқ бир-бирига тортилиши ва бир тизимда келишидир.

4. Лад – товушлари марказий (шунингдек, таянч) пардага қараб интилувчан тизимдир.

Ўзбек мусиқасида “парда”, “мақом” атамалари матн мазмунига қараб “лад” тушунчасининг маънодоши сифатида келади. Бу ўринда “мақом” тушунчаси ўзбек мусиқасидаги куй ва ашулаларнинг лад асосини ташкил этувчи муҳим омилдир. Шунингдек, “мақом” атамаси касбий мусиқанинг юксак намуналари бўлган, чолғу куй ва ашула йўлларида иборат салобатли туркум асарларига нисбат ҳам қўлланилади. Бундай асарларнинг бош ижодий ғояси энг аввало мақом-лад омилида ўзининг назарий лойиҳасини топади. Шу боис ўрта асрларда ёзилган мусиқий рисоаларида мақомни ташкил этувчи барча (катта-кичик) унсур ва бирикмалар муфассал ёритилади¹. Масалан, “мақом”нинг назарий синоними сифатида “жамъ” тушунчаси ҳам қўлланган. Бу тушунча Шарк мусиқасида товушлар мажмуаси маъносида келиб, товуш тизимининг етарли микдордаги (октава доирасидаги) якуний тузилмаси ҳисобланган. “Жамъ”лар эса “жинс”лар бирикувидан ташкил топади. “Жинс”лар ҳозирги мусиқа назариясида маълум трихорд, тетрахорд ва пентахордларни англатган. Муайян товуш поғоналаридан ташкил топган жинслардан жамълар ҳосил бўлади².

Энди бевосита Шашмақом тизимига назар солсак. Бу тизим ҳам Ўн икки мақом каби лад тушунчаси билан боғлиқдир³. Бу ҳол атоқли олим И.Ражабов берган таърифда мукаммал акс этади: «Шашмақом олти хил турли ладга мос равишда ёзилган куй ва ашулалар йиғиндисидир⁴». Шашмақом пардаларининг илмий англашда танбур чолғусининг товушлар тизими катта аҳамият касб этади. Зеро, Ўн икки мақом тизимида уд чолғуси қандай муҳим ўрин тутган бўлса, Шашмақомда танбур шундай мавқеъга эга⁵. Бу ноёб тизим ижодкор ва мусиқашунос олимлар илмий-ижодий интилишларининг меваси сифатида юзага келган эди.

¹ Қаранг: Урмавий С. Қўтабул адвор, Санъатшунослик илмий-тадқиқот институти (инв №849)

² Джами А. Трактат о музыке, Т., 1960, с.30.

³ Ражабов И. Мақомлар. Т.: Санъат, 2006 й. 66,138,139.

⁴ Ўша адабиёт. -150 бет.

⁵ Ўша адабиёт. -151 бет.

Мақомдон ижрочилар айнан танбурнинг пардаларига қараб мақомларнинг бошланғич, асосий ва якуний товуш пардаларини аниқ тасаввур этганлар. Мақомларнинг таянч пардасига эътибор берилиши бежиз эмас, албатта. Чунки, «мақом» тушунчаси нафақат маълум ладга мос келадиган куй ва ашулаларни, балки шу асарларнинг бошланғич пардасини ҳам англатади¹.

Шу ўринда Шашмақомдаги Рост туркумининг Наср (ашула) бўлимини кўриб чиқайлик. Маълумки, ҳар бир мақом ашула туркум бўлимининг лад асоси Сарахбор қисмида юзага келади².

Сарахбори Ростнинг – «до» таянчидан бошлаб тузилган ионий хусусиятли асосий пардалар уюшмасида миксолидий унсури намоён бўлиб туради:



Мазкур лад, товушқаторининг икки кўринишида (ионий, миксолидий) келиши VII босқич пардасининг ўзгарувчан хусусияти билан боғлиқдир. Мутахассислар бунинг сабабини Рост мақомида Ушшоқ пардалари ҳам бирлашганлигида кўрадилар.³ Айни пайтда бу товушқатор (Рост мақомининг бош пардаси ва унинг ички тузилиш хусусиятининг асосий тавсифини беради ҳамда бутун туркум давомида учрайдиган лад ўзгаришларинининг лойиҳасини ҳам ўзида мужассам этади. Биринчи октава “до” товуши таянч парда мақомида келаркан, асар давомида ионий ва миксолидий ладларининг ўзаро алмашилиб келишини кўрамиз. Биринчи октава “ре” товуши ярим таянч сифатида келганида – эолий ва дорий ладларининг ўзаро тортишувиға гувоҳ бўламиз. Сарахбори Ростнинг авжга қараб юксалиши жараёнида “до-диез” ва “фа-диез” товушларининг пайдо бўлиши кескин лад ўзгаришларига сабаб бўлади. Мазкур товушлар биринчи гуруҳ шўьбалари давомида бирин-кетин пайдо бўла бошлайди ва шу тариқа лад ривожини таъминлайди (кейинги шўьбаларға қаранг). Демак, Сарахбори Ростда ионий, миксолидий, эолий ва дорий ладлари ўзаро алмашилиб келади. Сарахбори

¹ Ўша адабиёт. -155 бет.

² Ўша адабиёт. -211 бет.

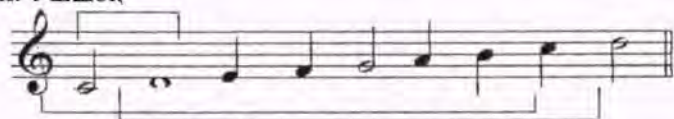
³ Джами А. Трактат о музыке, Т., 1960, -32-33 стр.

Ражабов И. Мақомлар. Т.: Санъат, 2006 й. б. -93.

Ростнинг парда тузилиш хусусиятлари кейинги шўъбалар – Талқини Ушшоқ, Насри Ушшоқ, Наврўзи Сабо ва Уфари Ушшоқларда изчил ривожланади. Бу жараёнда Рост мақомининг бош таянчи бўлган “до” пардасининг функционал аҳамияти ҳам ўзгариб боради.

Масалан, Талқини Ушшоқ товушқатор нуқтаи-назаридан Сарахбори Ростга мос келса-да, бироқ унинг таянчи “до” эмас, балки “ре” пардасидир.

Талқини Ушшоқ



Ушшоқ ва Рост мақомларининг товушқаторлари ўзаро яқинлиги ўн икки мақом тизимидан ҳам маълум. Улар орасида 24 цент даражасида фарқ бор:

Ушшоқда – 0 – 204 – 384 – 498 – 702 – 882 – 996 – 1200

Ростда – 0 – 204 – 408 – 498 – 702 – 906 – 996 – 1200 дир.¹

Умумий бир товушқаторни Сарахбори Рост ва Талқини Ушшоқда икки хил лад кўринишида келиши уларда қўлланган турли оҳанг асослари билан тавсифланади.

Сарахборда Рост мақомининг Таснифи Ростда келган бош куй-оҳанги қўлланган бўлса, Талқини Ушшоқда² эса, шу номли (Ушшоқ) куй йўли баён қилинади.

m. m. J = 63

Qil - di ko' - zum qa - ro me-ni g'am

tiy - ra hol e- tib, xur - shed - dek yo - rut a - ni ar -

-zi ja-mol e- tib, o Mar - dum - la - rim yu-

¹ Ражабов И. Мақомлар. Т.: Санъат, 2006 й. 403 бет. -145 бет

² Қаранг: Ю.Ражабий. Ўзбек мақомлари / Шашмақом. 2007 й. -161 бет

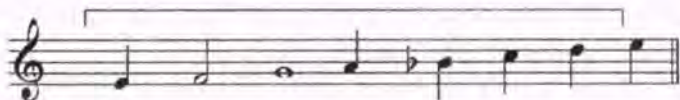
Натижада, Сарахбори Ростда куй хусусиятига мувофиқ “до” пардаси бош таянч вазифасида, Талқини Ушшоқда шу ўринда иккинчи босқич, яъни “ре” бўлиб келади. Мазкур товушқаторда “соль” ва “ре” таянч пардалари бўлганида ионий ва миксолидий лад хусусиятлари алмашилиб келади. Агар аҳамият бериб қаралса, Сарахбор қисмида “до” товуши таянч товуш бўлганида ҳам айнан мана шу ладлар мавжуд эди.

Насри Ушшоқ ҳам “до” пардасидан бошлансада, унинг тоникаси “ре”, ярим таянч товуши эса “соль” товушидир. Бу шўъба Талқини Ушшоқ шўъбаси билан умумий лад товушқаторига эга:



Ҳар иккала шўъбада ҳам лад асосининг бир хил ривожланишини кўриш мумкин.

Рост мақоми туркумининг Наврўзи Сабо шўъбасида эса туркум миқёсида мутлоқ янги лад тузилмаси юзага келади:



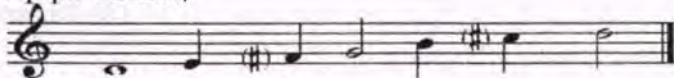
Наврўзи Сабо шўъбаси ва унинг Талқинчаси Ўн икки мақомнинг бири – Бусалик товушқаторига мосдир.¹ Шунинг учун Наврўзи Сабо қисмидаги лад товушқаторида бир неча ўзгаришларни кўришимиз мумкин. Жумладан, “ми бемоль” ва “си бемоль” товушларининг пайдо бўлиши нафақат ушбу қисмдаги, балки туркум миқёсидаги лад нотургунигини кучайтиради. Натижада, “соль” таянч парда бўлганида эолий, ионий, до ярим таянч товуши муваққат тоника ўрнида келганида эса дорий, лидий ва миксолидий ладлари вужудга келади. Сарахбор қисмига таққослаганда, унда мавжуд бўлган ионий, миксолидий, эолий ва дорий ладлари бу қисмда кенгроқ ўрин тутати. Шунингдек, бу қисмда лидий ладининг кўринишлари (“до” таянч бўлганида) ҳам мавжуд. Бинобарин, бу шўъбани биринчи гуруҳ

¹ Ибрагимов О. Фергано-Ташкентские макомы. Т.: «Media Land», 2006, 64-бет

шўъбалари туркумидаги лад ривожланишининг энг юқори (чўкки) қисми деб қараш мумкин.

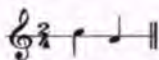
Уфари Ушшоқ қисмида “ре” таянч товуши, “соль” эса ярим таянч бўлиб келади. Айни пайтда бу қисм туркум лад драматургиясининг якунидир. Бу ерда “ре” таянч товушидан тузилган ионий ва дорий ладлари учраса, “соль” ярим таянч товушидан бошлаб ионий ва лидий лад хусусиятлари намоён бўлади.

Уфари Ушшоқ

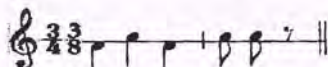


Мақомларнинг парда-оҳанг “драматургияси” бевосита тарзда ритм-усулларининг туркумдаги ривожига билан ҳам боғлиқдир. Чунки мақом парда-куйлари маълум усулларга муштарак яралади. Хусусан, Рост мақомидаги усул омилининг қисмдан-қисмга босқичи ривожланиши куйидагича:

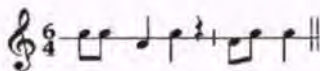
Сарахбори Рост:



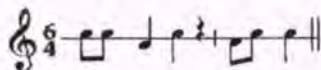
Талқини Ушшоқ:



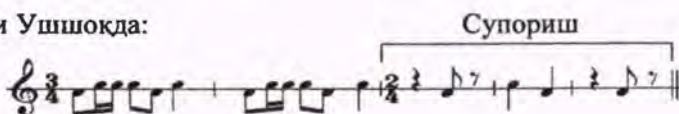
Насри Ушшоқ:



Наврўзи Сабо:



Уфари Ушшоқда:



Кўриб турганимиздек, Рост мақомидаги Наср бўлимида усул ҳаракати лад ривожига мувофиқ бир меъёردа ривожланган ва ўрта қисмлар (Насри Ушшоқ, Насри Сабо)да авжга чиққан. Сарахбори Рост 2/4 ўлчовида бошланган, Талқини Ушшоқда 3/4 ва 3/8 ўлчовлари алмашиниб келади. Насри Ушшоқ ва Наврўзи Сабода мураккаб 6/4 ўлчови қўлланилади. Бунда мақомнинг асосий шўъбаси (Сарахбори Рост) оддий ўлчовда бошланиб мураккаб ўлчовга ўтмоқда. Лад драматургиясини кўриб чиққанимизда гўё шундай ҳолга дуч келган эдик. Уфари Ушшоқ 3/4 ўлчовида бошланиб 2/4 ўлчовида тугайди. Бу мақом усул тузилишига мутлақо монанддир. Лад нуқтаи назаридан эса Рост мақомининг биринчи гуруҳ шўъбалари асосий “до” таянчида тугаши мантикийдир. Бирок баъзи ҳолларда “ре” товушида тугайдики, бу ҳол мақом туркумининг узвий яхлитлигини баҳсли қилиб қўяди¹. Аслида эса, Супориш, (“топшириш”²) бўлаги воситасида Рост мақомининг асосий таянчи бўлган “до” товушига келиниши ҳар жиҳатдан асослидир.³

Демак, биринчи гуруҳ шўъбалари Сарахбори Ростдан бошлаб, то Уфари Ушшоқгача лад нуқтаи-назаридан ривожланиб боради. Лад ривожининг юқори нуқтаси Наврўзи Сабода юзага келади ҳамда Уфари Ушшоқ ва якуний Супориш воситасида ўз ечимини топади.

Бундай лад ривожланиш ҳолатлари Шашмақом туркумининг бошқа мақомларида ҳам учрайди. Хулоса қилиб айтганда, мақомларнинг парда уюшмалари ва уларнинг туркум миқёсидаги мантикий ривож бу салобатли санъат замиридаги теран фалсафий гоёларни тўғри ифода этишда бениҳоя аҳамиятлидир.

¹ Ражабий / Ўзбек мақомлари/ Шашмақом, Т., 2007 й. 181-бет.

² Ражабов И. Мақомлар. Т.: Санъат, 2006 й. 207-бет

³ Бу мисала қуйидаги нота наприда ўзининг тўғри ечимини топган, деб ўйлаймиз: Ўзбек халқ мусиқаси. V том. Бухоро мақомлари. Тўғловчи ва нотага олувчи Ю.Ражабий (И.А.Азбаров тахрири остида), Тошкент, 1959 й., 253-бет.

Ўзбекистон давлат Мадҳияси жаҳон бўйлаб янграмоқда. Ҳар куни эрта тонгда телерадио тўлқинларида мадҳия садолари билан халқимизнинг иш фаолияти бошланади. Дунёдаги давлатларнинг Олий минбарларига Ўзбекистон Республикасининг Президенти жаноби Олийлари кўтарилганларида ҳамда спорт ва санъат оламида ўтказилаётган нуфузли халқаро кўрик-танловлар, мусобақаларда республикамизнинг ўғил-қизлари ғолиб чиқиб, юқори минбарларга кўтарилганларида жаранглаган мадҳиямиз доимий равишда ҳар биримизни, ҳар бир инсоннинг калбини тўлқинлантириб юборади. Бу табиий ҳодиса бизларга қувонч, ғурур ҳис-туйғуларини бериб, кайфиятимизни чоғ қилиб, эс-хушимизни олис-олисларга чорлайди. Ватанга бўлган муҳаббатимизни янада оширади. Яратганга минг-минг шукроналар бўлсинки, бугун жонажон Ўзбекистон Ватанимиз жаҳон ҳамжамиятида ўз нуфузига эга. Ўзи танлаган истиқлол тараққиёти йўлида буюк келажак сари бардам қадам ташлаб ривожланмоқда. Минг-минг йиллар давомида озодлик ва мустақиллик учун курашиб келган ўзбек халқи 1991-йилнинг биринчи сентябрида мустақилликка эришди. Бу Оллоҳ берган неъмат ўзбек халқининг бахтидир. Президентимиз айтганларидек: “Замонлар ўтаверади, даврлар ўзгараверади, аммо Ватан абадул-абад қолади. Ватанни севиш, суюб ардоқлаш, бор вужудинг билан жўшиб қуйлаш энг олий бахтдир. Энг гўзал ва энг дилбар кўшиқлар ҳам Ватан ҳақидаги кўшиқлардир». Ана шу Ватанга бағишланган жозибали кўшиқларни орасида энг ноёб ва нуфузлиси - Ўзбекистон Давлат Мадҳиясидир. Мадҳиянинг сўз муаллифи Ўзбекистон Қаҳрамони, шоир Абдулла Орипов ва мусиқа муаллифи Ўзбекистон халқ артисти, композитор Мутал Бурҳонов.



Мадҳия, герб, байроқ жаҳондаги барча мустақил миллий давлатларнинг муқаддас рамзий нишонларидир. Мазкур рамзий

нишонлар қадим-қадим замонлардан анъана бўлиб келмоқда. Мадҳия (юнончада – гимн) милоддан аввал ва кейинги асрларда аввал ҳудода, илоҳий кучга сифиниб илтижо қилиб ижро этиладиган муқаддас кўшиқ ҳисобланган. Ўрта Осиё ва Шарқ мамлакатларида ислом динидан аввалги Зардуштийлар динининг “Авесто” номли муқаддас китобида ҳам “Гот” номи, “Митра қасидаси” каби номлар тарих саҳифаларида ёритилган. Келгуси асрларда мустақил миллий давлатлар бунёдга келиши билан давлат мадҳиясини яратиш ва қабул қилиш анъана бўлиб қолди. Албатта, кичик кўшиқ жанрида Ватанни, халқни, миллий руҳни, орзу-умидни чуқур улуғвор кўтаринки руҳда мадҳия яратиш бениҳоят машаққатли ижодий иш. Бундай асар яратиш учун ижодкордан касбий маҳоратга эга бўлишдан ташқари даврни фалсафий идрок қилиш масъулиятини сезиш даркор. Маълумки, ҳар бир давлат ҳокимияти Мадҳия яратиш учун сўз матнига ва мусикасига алоҳида-алоҳида кўрик-танлов ўтказди ва битта ғолиб чиққан кўшиқни парламент ва ҳокимият давлат мадҳияси сифатида қарорга киритади. Қабул қилинган мадҳия умумхалқ фахри ва давлат рамзи нишонаси бўлиб қолади.

Масалан, 1924 йили Ўзбекистон совет социалистик республикаси ташкил топганидан буён то 1946 йилга қадар давлат мадҳияси бўлмаган. Ўша 1946 йили республикани давлат мадҳиясини яратиш учун кўрик-танлов матбуотда эълон қилинди ва ташкилий гуруҳ комиссияси тасдиқланди. Ўзбекистон давлат мадҳиясини яратишда Ўзбекистон, Москва, Ленинград, Қозоғистон ва Қирғизистон композиторлари ва шоирлари фаол иштирок этдилар. Комиссияга 25 та шеър (матн) тушди. Шоир Темир Фаттоҳнинг сўз матни тасдиқланди. Ана шу матнга композиторлар 55 хил мусиқа яратишди.

Композитор Мутал (Мутаваккил) Музаин ўғли Бурҳонов ҳам эл қатори ана шу кўрик-танловда қатнашди. Мадҳия ёзиш жараёнини М.Бурҳонов шундай ёдга олади: “Биласизми Аҳмаджон, ростини айтсам, мен яратган мадҳия кўрик-танловда ғолиб чиқишини ва байрамга айланиб кетишини ҳаёлимга ҳам келтирмаган эдим. Чунки, мадҳия ёзишда жуда кўп атоқли композиторлар қатнашаётганларидан хабардор эдим. Мен бечора Москва давлат консерваториясининг учинчи курсида таҳсил олаётган бўлсам. Шоир Темир Фаттоҳни сўз матнини бир неча бор ўқидим. Аввал шеърни айрим жойлари менга ёқмади. Ўзгартириш мумкинми? - деб сўраганимда, менга “йўқ” деб жавоб беришди. Курсдошларимнинг тавсиясига кўра, композитор

Георгий Свиридов – келгусида СССР халқ артисти, Вели Мухатов – композитор, СССР халқ артисти Туркменистон Давлат Гимни мусиқа муаллифи менга далда бериб: “... агар Т.Фаттоҳнинг шеъри ёқмаса ҳам, ўзингни бир синаб кўр”, – дедилар. Уларни илтимоси ва мажбурлашлари туфайли мен икки вариантда мусиқа басталаб, уларга ижро этиб бердим. Дўстларим иккинчи вариант маъқулроқлигини айтиб, мени табриклашди. Шундан сўнг яратган мадҳиямни комиссияга юбордим. Мен ёзган мадҳия биринчи, Манас Левиёвники иккинчи, Толибжон Содиқовники учинчи ўринларга сазовор бўлди.

1947 йил 13-18 мартда бўлиб ўтган Ўзбекистон совет социалистик республикасининг олий Советининг иккинчи чақириқ биринчи сессиясида Ўзбекистон Давлат мадҳияси тасдиқланди ва матбуотда эълон қилинди. 50-йилларда давлат конституцияси ўзгарганлиги муносабати билан Давлат мадҳиясининг сўзларига ҳам ўзгартириш киритиш режалаштирилди. Саккиз хил вариантдаги матнни менга бериб, улардан энг маъбулини танлаш вазифаси юклатилди. Мен атоқли шоир Туроб Тўланинг шеърини маъқул кўрдим ва у билан ишлашга қарор қилдим. Ўша йили Ўзбекистон ССР Олий Совети – янги сўзлари билан Ўзбекитон Мадҳиясини қайта тасдиқлашди.”

Мана йиллар ўтиб, замонлар ўзгарди. 1991 йилни 12 май куни Президент И.А.Каримовнинг раҳбарлигида Ўзбекитон Республикасининг янги Конституциясини тайёрлаш ишчи гуруҳи тузилди ҳамда давлат рамзлари – байроқ, герб ва мадҳия қабул қилиниши муносабати билан эксперт комиссияси тузилди. Шунингдек, Давлат Мадҳиясининг янги сўз матнини ёзиш учун ҳам эксперт гуруҳи таркиби тасдиқланди ва матбуотда эълон қилинди. 1991 йил 14 майда “Совет Ўзбекистони” ва “Правда Востока” газеталарида:

1. Ўзбекистоннинг янги Давлат мадҳияси мусиқаси халқнинг миллий руҳига мос келадиган, ўзбек классик ва халқ мусиқа маданиятининг энг яхши анъаналарини мужассам этадиган, элимизнинг миллий ғурурини, асрлар давомида яратган маънавий қадриятларини, куч-қудрати ва маҳобатини улуғлайдиган, порлоқ келажакка, эрк ва мустақилликка бўлган ишончини ифодалайдиган асар бўлмоғи керак.

Ўзбекистон Давлат мадҳиясининг мусиқаси тантанали-улуғворлик руҳида янграши, ўзбек миллий оҳанги билан ажралиб туриши, унда эсда қолиши осон бўлган равонлик билан юксак даражадаги маҳорат мужассам бўлмоғи керак.

2. Ўзбекистоннинг Давлат мадҳияси мусикаси мазмуни билан ҳам миллий руҳи билан ҳам, бадий теранглиги билан ҳам Ўзбекитон Конституция Комиссияси томонидан тасдиқланган Қўнғир Товлиқ шеърининг матнига тўла мос келиши керак.

3. Ўзбекистоннинг янги Давлат мадҳияси мусикаси хор ва симфоник оркестр томонидан ижро этилиши лозим. Мадҳия комиссияси томонидан уч танлов босқичда ўтказилади. Қўрик-танловда низом талабларига жавоб бера оладиган учта хилма-хил сарлар Олий мажлис сессиясига тавсия қилинади.

Ўзбекитон бастакорлар уюшмасининг ҳайъати экспорт гуруҳининг тавсияси билан қўрик-танлов комиссиясини ташкил этди.

Композитор ва бастакорлар яратган жами 35 та мусиқа намунаси жонли равишда эксперт комиссияси томонидан уч босқичда тингланди. Композиторлар Р.Абдуллаев ва бастакор Б.Алиевларнинг мусикалари учинчи босқичда ғолибликни қўлга киритдилар. Бирок кейинги босқичга истисно тариқасида М.Бурҳоновнинг А.Орипов сўзларига ёзган Мадҳияси ҳам киритилди. 1992 йилнинг декабр ойида ўтган Ўзбекистон Республикасининг Олий Мажлис сессиясида депутатлар учта мадҳияни эшитиб қўрдилар. Б.Алиевнинг мадҳиясига учинчи, Р.Абдуллаевнинг мадҳиясига иккинчи ва М.Бурҳоновнинг мадҳиясига биринчи ўрин берилди ва ижодкорлар мукофотландилар.

Композитор М.Бурҳонов ва шоир А.Ориповлар ҳамкорликда яратган мадҳия жаранглаганида барча депутатлар ўрниларидан туриб қарши олдилар. Ўзбекистон Давлат Мадҳияси тасдиқланди ва катта байрамга айланиб кетди.

Ўзининг ажойиб истеъдоди билан ажралиб турувчи Ўзбекистон халқ шоири Абдулла Орипов ва Ўзбекистон халқ артисти, композитор Мутал Бурҳонов замонавий ўзбек шеърятини ва профессионал мусиқа санъати тараққиётига баракали ҳисса қўшдилар. Улар ижодий ҳамкорликда мадҳия ёзишдан аввал, улуг шоир, давлат арбоби, бобокалонимиз Алишер Навоий таваллудининг 525 йиллик юбилейига бағишлаб “Алишер Навоийга қасида” ва 1975 йили иккинчи Жаҳон урушида шахид бўлганларнинг хотирасига бағишланган “Эпитафия” (мотам асари) ёзишди. Бу икки хилма-хил мусикий асарлар бадий юксаклиги, улғуворлиги, миллий руҳий теранлиги билан, шеърӣ ва мусикий тилининг ўзига хослиги билан ажралиб туради.

Дарҳақиқат, замондош шоир А.Орипов шеърӣ ижодга қадам кўйишда шеърят султонлари ҳофиз Шерозӣ, Оғаҳӣ, Саъдӣ, Бедил, Навоӣ, Машраб, Муқимӣ, Фурқат каби улуғ шоирларни изидан бориб, уларнинг ажойиб адабий анъаналарини садоқат билан давом эттирди. Унинг кўп шеърлари фалсафӣ теранлиги, муסיқийлиги, ўйноқи-жозибадорлиги, гўзал сўз оҳангдорлиги ва ўзига хос услубӣ йўналишининг бежиримлиги, мафтунқорилиги билан ажралиб туради.

Ўзбекистон Давлат Мадҳиясининг муסיқа муаллифи, Ўзбекистон халқ артисти, “Ҳамза” ва “Бердах” номли Давлат мукофотлари совриндори, халқимизнинг севимли композитори М.Бурҳонов замонавий миллий профессионал муסיқӣ санъатимизни ривожлантириш жараёнида турли муסיқӣ жанрларда, турли мавзуларда яратган оригинал, баркамол, дурдона муסיқӣ асарлари билан “XX аср ўзбек муסיқаси тарихи” да янги саҳифалар очиб, ажойиб муסיқӣ мерос қолдирди. Бу улуғ зот, жонажон дўстим билан 50 йилдан зиёд ҳамнафас ва сирдош бўлиб, ҳаётни турли жараёнларини бошимиздан кечирдик, бахтли ва қайғули кунларида ҳамдард бўлдик. Фалсафӣ дунёқараш, теран тафаккур, метин иродага эга бўлган бу улуғ инсон 2002 йил 15 июнда 86 ёшида, ўз она юрти Бухорода оламдан кўз юмди. Вафотидан аввал М.Бурҳоновнинг 80 йиллик юбилеи Туркистон саройида тантанали равишда ўтказилган эди. Концертда республикамизнинг барча композиторлари, шоирлари, ижрочи созанда ва хонандалар иштирок этганлар. Юбилей концерти, ўзининг салобати, хилма-хиллиги, ранг-баранглиги, бадий мазмундорлиги билан қалбларни тўлқинлантирадиган ҳаяжон, кўтаринки руҳда ўтказилган эди. Концертда жаранглаган ҳар бир асарни томошабинлар узоқ гулдирос қарсақлар билан, оташин олқишлар билан қарши олдилар. Композитор эса ўзига тақдим этилган гулдасталарни ижрочиларга самимий миннатдорчилик сифатида тақдим этгани барчани ҳайратга солган эди. Мазкур ажойиб концерт ҳар бир инсоннинг қалбида абадий сақланиб қолади.

Алишер Навоӣ номидаги Ўзбекистон Давлат Академик катта опера ва балет театрининг биносида 2001 йил май ойида Мутаваккил Бурҳонов таваллудининг 85 йиллигига бағишланган муаллифлик концерт ҳам ҳақиқӣ муסיқа байрамига айланиб кетган эди. У яратган кўшиқ ва романслар, кино-фильмлардаги муסיқалар, вокал-симфоник асарлари концерт дастуридан кенг жой олган эди. У ёзган асарлардан

муסיқа шинавандалари баҳраманд бўлдилар. Чунки, бу буюк ижодкор умрбоқий муסיқий асарлари билан барҳаёт. У Республикамизнинг замонавий профессионал муסיқий санъатининг ривожланиш жарёнига тамал тошини қўйди, янги саҳифалар очди ва “XX аср ўзбек муסיқаси тарихи»да чуқур из қолдирди. Ўзбекистоннинг муסיқий санъатини ривожлантиришда қилган улкан хизматлари учун М.Бурҳонов Президентимизнинг фармонлари билан 1999 йили «Буюк хизматлари учун» ва 2001 йили “Эл-юрт хурмати” орденлари ҳамда фахрий ёрлиқлар билан тақдирланди. Биз санъаткорлар унинг босиб ўтган ҳаёт йўли ва ижодий фаолияти билан фахрланамиз. Дўстимиз, заковатли буюк инсоннинг руҳини Оллоҳ мунаввар қилсин.

Африда Хакимова
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры хорового
дирижирования
Государственной консерватории
Узбекистана

АКТУАЛЬНЫЕ ЗАДАЧИ КОЛЛЕКТИВНОГО ПЕВЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ В УЗБЕКИСТАНЕ

Наш современник не может не осознавать того, что будущее нашего общества всё больше и больше входит в мировой контекст жизни планеты. Этим обусловлен противоречивый характер процессов современного развития нашей культуры, поскольку в привычный круг интересов входит множество новых ценностей иногда весьма сомнительного свойства. Информация, втекающая по множеству каналов, с раннего утра до поздней ночи, представляет собой, как созидательную, так и разрушительную силу, влиянию которой особенно подвержены дети, подростки, юношество.

В массовом вещании преобладает мода на развлекательность, на удовольствия *глянцево-роликово-гламурного* толка - заимствования шоу-индустрии современного запада. В юной душе, незрелой в экономических и нравственно-этических вопросах, мода порождает непреодолимое желание - во что бы то ни стало соответствовать её стереотипам. При отсутствии понимания подлинных ценностей человеческого достоинства, в молодом человеке собственная полноценность, как и значимость окружающих, измеряется исключительно по внешним сторонам модной атрибутики, по привлекательности «упаковки». Стоит ли говорить об обманчивости, и даже пагубности такого критерия.

Погоня за красотой и внешним блеском не оставляет времени задуматься об истинных ценностях человека, о тех нравственных достоинствах, которые формируют его внутренний мир, внутренний духовный стержень каждой личности, что определяет и крепость

общества в целом. Ограниченность сознания большинства мыслями о пропитании и получении удовольствий и развлечений, ведёт к формированию рыхлого эгоистически-меркантильного общества, подавляющая часть которого заинтересована только в материальной обеспеченности. Общества пестрого не столько по параметрам социально-экономического расслоения, сколько неустойчивого по нравственно-психологическим связям духовного свойства, хотя именно последние единственно способны незримо и прочно соединить население в единый народ.

В условиях быстро расширяющихся международных связей, вовлекающих юношество в измерения планетарного бытия, особенно остро ощущается необходимость активного применения универсального - древнего, как человеческое общество, способа социальной коррекции сознания и поведения людей - *коллективного пения*, вернее, воспитания пением, построенного на межличностном взаимодействии при помощи - «богом данного инструмента» - голоса.

Народная мудрость гласит: сколько не повторять истину: сахар сладкий, узнать сладость человек может, только попробовав его вкус. Это касается и вопросов воспитания. Только теоретического изучения идеологии национальной независимости будет недостаточно для того, чтобы содержание её¹ было принято не только умом, но и сердцем каждого человека. Важные слова, говорящие о высшей человеческой нравственности, должны закрепляться в сознании молодого человека вместе с *бессознательными и естественными ощущениями прекрасного, музыкально-эмоциональными переживаниями*, которые возникают коллективного исполнения настоящей песни. Ведь *мудрое слово, душевная мелодия, коллективное творческое взаимодействие* – представляют могучие силы, с помощью которых комплексно решаются сложные задачи идейно-нравственного воспитания общества.

Напомним: пассивное слушание музыки, как и развлекательные виды и жанры музыкально-эмоциональной деятельности, конечно, развивают ребёнка (взрослого), но не способны структурировать

¹ Указ Президента И.А.Каримова о развитии хорового пения и активизации коллективного певческого воспитания, появившийся в начале текущего года, отражает своевременную заботу главы государства по данному вопросу, что требует адекватных активных действий профессиональных специалистов и чиновных лиц, ответственных за решение задач идеологического воспитания общества.

поведенческие и духовно-нравственные качества человека, о которых идёт речь.

Претворение программы певческого воспитания в общегосударственном масштабе, после государственной программы о народном здравоохранении, является наиболее важной для становления общества не только цивилизованного, но и нравственно чистого и сильного. Для этого необходимы совместные конкретные согласованные действия специалистов и чиновников, причём не разовые, а постоянные.

Характеризуя достоинства певческого воспитания, отметим и его оздоровительные функции, которые серьёзно изучаются в Европе.

По утверждению музыкального психолога Адамека К. из Мюнстера, лица, поющие в хоре, более уравновешены и удовлетворены жизнью. После 30 минут пения головной мозг продуцирует значительно больше, чем обычно, бета-эндорфинов серотонина – «гормонов счастья», за счёт уменьшения выработки гормонов стресса. Его дополняет российский психолог – преподаватель Академии народного хозяйства при Правительстве РФ – Дмитрий Воедилов: «Стремление к единению исходит из наших глубинных потребностей. Пение хором объединяет людей... приводит к особому восприятию окружающего мира, способствует выработке определенной шкалы ценностей, связанной с традициями и историей». А Геннадий Иванченко, руководитель отдела заболеваний гортани Научно-клинического центра оториноларингологии Минздравсоцразвития, пишет: «Пение – это своеобразный массаж органов дыхательных путей, в них активизируется кровообращение, и простуда к поющим пристаёт реже». Он отмечает ещё и такую особенность пения в хоре: «Громкое звучание множества голосов заставляет вибрировать внутренние органы певцов, что благотворно сказывается на всех органах и системах организма, заставляя работать их более слажено». А шведские учёные, исследовав 12 тысяч человек, установили, что поющие в хорах и ансамблях живут значительно дольше людей не поющих¹.

Позитивные свойства коллективного пения не ограничиваются благотворным влиянием на самочувствие певцов. Для нас очень важна также и способность коллективного пения *естественно и*

¹ Эти данные приведены из статьи Юлии Борты: «Кто в хоре поёт – тот долго живёт». – «АиФ» № 34, 2009.

ненавязчиво корректировать нравственные структуры психики и социальные поведенческие установки людей. Необходимые для человека качества формируются в стремлении к слиянию мелодии, единству ритма и дыхания. Из желания *встроить* собственный голос в общий контекст звучания, из ансамблевого требования слушать и слышать других, без какого-либо ущемления личности, в человеке формируется терпеливое равновесие. Без грубого принуждения, в процессах эмоционального увлечённого творческого общения, комфортно структурируются поведенческие коллективистские стороны личности, тогда как его эгоистическое Я, свойственное каждому, как бы само собой отодвигается на периферию внимания. Так, не теряя собственной индивидуальности, человек приобретает общительную свободу, целесообразную активность.

Говоря о необходимости форм такого воспитания в обществе, нелишним будет напомнить о необходимости особых *воспитательных песен* – *простых*, но не простеньких, *глубоких и задумчивых*, но без слащавости. Вспомним, что самые «народные» песни и песенки, перешагнувшие границы государств («Марсельеза», «Happy Birthday to you», «В лесу родилась ёлочка» и другие), появились на свет в результате единичных опытов и озарений простых людей, далёких от композиторского или поэтического профессионализма, но искренне вдохновившихся определённой темой. Неслучайно, классики мировой музыки в своих обращениях к человечеству чаще всего тоже опираются на песенную форму – музыку масс. Такова тема «Радости» из хорового финала 9-ой симфонии Бетховена, такова Аллилуйя из оратории «Мессия» Генделя. Мелодия первой – бытует как коллективный голос народов Земли. Мелодия второй – более двухсот лет служила гимном английского народа; много десятилетий, оратория ежегодно исполняется полностью, объединяя до 17 тысяч певцов и инструменталистов¹.

Конечно, для плодотворного коллективного общения необходимы *знаковые песни*, которые отличаются всепроникающей общей идеей. Песни, обращенные к чувствам и сознанию, способные пробудить глубокие чувства во взрослом и ребёнке. Для них характерна достаточно легко воспринимаемая мелодия и сильный энергетич-

¹ Несмотря на то, что процесс подготовки каждого исполнения громоздок и ведётся почти на протяжении года, а на репетиции ежемесячно съезжаются участники со всех концов Англии, традиция поддерживается, поскольку психологический результат, как и общественный резонанс, оправдывает затраченные средства.

ческий потенциал, идущий от сердца создателя к сердцу исполнителя. Обычно слова таких песен негромки, они мудры, добры и без пафоса, без нарочитости и назиданий. Только такие песни способны попасть в цель, которая не больше и не меньше, но душа народа.

Согласно опыту древних цивилизаций, включая и наш регион, коллективное пение служило самым действенным средством воспитания жизнестойкости в обществе. Коллективное пение сопровождало все события жизни древних – ритуальным обрядам, гражданскому официозу, повседневному быту. Уже в глубокой древности продвинутые люди заметили, что единое произнесение слова и мелодии, общий ритм дыхания – позволяют синхронизировать и направлять эмоции коллектива людей к определенной цели. Однако приведение в состояние действенной активности коллективно-певческого механизма требует очень серьёзного отношения к его свойствам, связанным с поддержанием нравственных норм в конкретном социуме, и случаи сознательной «прививки» той или иной традиций коллективного шло одновременно с воспитанием определенного мировоззрения.

Коллективное пение исторически представляет собой многоуровневое явление от стихийного пения примитивных песен – до высокоразвитой модели *хорового*¹ многоголосия. Становление форм и жанров коллективно/хоровой музыки, свойственно, в основном, оседлым народам. В то же время, известны случаи целенаправленного внедрения хорового певческого общения в целях воспитания общества в том или ином направлении². Другими словами, коллективное пение способно дать народу большую силу при соответствующей направленности содержания песен. И не случайно формы и жанры коллективного пения детерминируются формой своего бытования и конкретным периодом времени³.

¹ Первоначально, словом *хор* древние греки называли ритуально-обрядовые танцевально-песенные движения по кругу. Хоры были как народными, так и профессиональными, в частности, в греческом театре. Хор был неотъемлемой частью обрядов, мистерий, церемоний и праздников.

² Например, М.Лютер при осуществлении своей религиозной реформы в XV веке, в которой он противостоял мощи католического всевластия в Европе, ввёл, прежде всего, традицию коллективного пения хоралов на немецком языке. Также в поддержания определенной идеологии, жанры массовой песни и многотысячные праздники песен были важной частью бытия общества советского периода жизни.

³ Типы коллективной семантики соответствуют определённым типам религиозности, и как бы не сложилась традиция – стихийно или сознательно, коллективная песенность всегда сохраняет следы практического решения актуальных для конкретного времени идейно-образных и нравственных задач, связанных с массовым воспитанием общества. Неслучайно, этнографы проявляют к таким жанрам исключительный научный интерес.

Культурная информация коллективных жанров устойчиво хранится в памяти народа и в силу её коллективного характера, и в силу огромной общественной значимости. Историческая причинность возникновения разных жанров коллективного пения, являясь откликом на самое актуальное для данного общества в данный момент времени. Эта отзывчивость обеспечивает способность древних жанров: а) отразить практическое назначение конкретных видов, типов коллективной/хоровой музыки; б) выявить взаимозависимость между определёнными структурно-семантическими формами пения и соответствующими типами религиозной или светской культуры; в) определить период актуального бытования конкретных типов, жанров, форм коллективного пения.

Так, коллективные *тарона* древней профессиональной традиции Бухарского Шашмакома, можно считать указанием на то, что коллективное пение в определённые исторические периоды обладало в нашем регионе важным самостоятельным статусом.

Рождение макомной исполнительской традиции исторически сопряжено с появлением новой религиозной идеологии и формированием у людей новых религиозно-ритуальных традиций, хотя сами коллективные *тарона* отражают накопления культуры предыдущего религиозного периода времени. Если учесть, что эти исторические события разворачивались до времени тотального преобладания ирано-язычной культуры в Центральной Азии, то окажется верным и мнение тех зарубежных учёных, которые относят время появления религии Гат Заратуштры к середине Второго тысячелетия до н.э. Из чего следует, что Учение Гат сменило традицию поклонения шести языческим богам¹ древних жителей нашего региона, которые и почитались, коллективными *тарона*.

Шесть Сарахбор-Тарона сохранили до настоящего времени следы древнейшей традиции, всенародно исполняемые песни которой, перешли в религиозно-ритуальную практику пророка Заратуштры. Но, став частью нового священного ритуала, древняя *народная* песня, теряет прежний социальный контекст. Утрата религиозно-общественных функций коллективного пения в их прежней форме, постепенно ведет к вырождению самой традиции коллективного

¹ Хакимова А.Х. Шашмаком как проявление духовной традиции народа. – Музыкальный и духовный мир современной молодежи // Ежегодник Государственной консерватории Узбекистана. Ташкент, 2008, с. 64-69.

пения в регионе. Этому же способствует сословный, закрытый характер жизни иранских священников, в ритуалы которых народ не допускается. Так, скорее всего, вопреки желаниям реформатора Заратуштры, в ритуале коллективный элемент – *тарона* сворачивается до символа, а сольный – получает всё большее преобладание.

Своеобразный путь развития исполнительских культур, сохранившийся в отражении их соотношений в Шашмаксоме, демонстрирует историческую значимость форм коллективного пения у древних жителей региона Центральной Азии. Это говорит о праве исторического обладания традициями коллективного пения – и в его стихийной форме, и в высокоразвитом искусстве унисонного ансамбля.

Коллективное пение складывалось и развивалось в древнем мире как неотъемлемая часть жизни и ритуальной практики разных народов Востока и Запада. Но только в христианском мире хоровое пение прочно легло в основу развития профессиональной музыки и европейской теоретической мысли¹. В результате этого исторического фактора музыкальная культура Европы сложилась так, как она есть. Поскольку реализация возможности развития многоголосия и гармонического мышления состоялась только благодаря естественным ресурсам, которыми обладает коллектив певцов, и происходило это за период первого тысячелетия существования хоровой культуры в Европе. Многоголосные структуры коллективного ансамблирования произрастали из сознательного слушания и слышания коллективной природы звучания хора. Защищённый коллективностью общего действия, певец попадает в звуковое пространство единомыслия, единодушия, единочувствия, и, подхваченный волной общего энтузиазма, вибрируя голосовыми связками, певческими резонаторами, всем существом своим, – переживает чувство подобное вдохновению, позволяющее острее, чем когда-либо, ощутить свою причастность к безграничному пространству Вселенной.

Установки ансамблевого общения сложившиеся в коллективном пении, в известной смысле пролонгируются и на сферу социальных взаимодействий. Любой другой вид деятельности – спорт, танцы,

¹ Историческая роль хорового начала в развитии музыкальной культуры прослеживается в книге: Халюмова А.Х. Хор a'cappella – «Фан», Ташкент, 2002.

эстрадная музыка не способствуют уравниваемости. Так или иначе, достоинства хорового воспитания востребованы в современном мире и рассматриваются как важная составляющая культуры и образования большинства стран Европы, что в принципе исторически закономерно. Но любопытно, что в десятилетия следовавшие после второй Мировой Войны, народы стран Дальнего Востока – китайцы, корейцы, японцы начали заниматься у себя в стране организацией сети конфессиональных хоровых коллективов. Об успешности этой работы можно судить хотя бы по одному тому, что, начиная с конца 70-х годов прошлого века, Япония вышла на рубежи самой поющей страны в мире. Возможно, существует какая-то зависимость между обществом, структурированным посредством коллективного пения, и успехами страны в экономическом строительстве, но эти вопросы мы не рассматриваем.

Когда в середине прошлого века началось становление хорового многоголосного искусства в Узбекистане, в основу развития хоровой музыки была положена обработка народной песни. Этот проверенный метод сыграл ключевую роль в становлении русской и других национальных композиторских школ Восточной Европы XIX века. Он был продуктивен в идентификации национальных культур европейских композиторских школ.

Этот же метод, перенесённый в Центральную Азию, в частности Узбекистан, опустился на абсолютно неподготовленную к многоголосию территории сольной монодии. Метод многоголосной обработки народной песни – какими бы удачными и мастерскими первые обработки не оказались – очертили эстетику прямо противоположного вектора развития вокального искусства. Достигнутое было колоссальным прорывом в современное музыкально-композиторское творчество, хотя и насильственным. Совершился прыжок размером не только в несколько столетий, но и в другую систему художественных измерений музыки.

Если многоголосные обработки песен европейских народов в большей или меньшей мере реализовали гармонический потенциал, так или иначе присущий европейской музыке, то с монодийной песней происходило нечто обратное. Многоголосие разрушало интонационный строй мелодии, зато давало новое объёмное акустическое измерение тому, что осталось от мелодии.

Фактически гениальный М.Бурханов обрабатывал не песню, а фрагменты мелодии. Из элементов песни («Ёрларим») или двух песен («Гўзал кизга») он создал, можно сказать, оригинальные хоровые произведения. Его обработки для смешанного хора по своему художественно-историческому значению не меньше, чем оперы М.Глинки. Они несут яркий национальный колорит, но не за счёт мелодико-интонационной целостности, а с помощью других – ритмических, фактурных средств выразительности, и очень удобно написаны по правилам классического европейского многоголосия¹.

За прошедшие полвека сменилось поколение слушателей и композиторов. Интонационный язык современной узбекской музыки стал шире за счёт многообразия жанров. Восприятие, не без влияний эстрадного исполнительства, сделалось более терпимым и открытым. Включение песен с элементами двух и трёхголосного расщепления мелодии всё чаще становится знаком профессионального качества группы. Так интонационно-языковой «словарь» узбекской музыки пополняется и обогащается современной «лексикой», становясь более демократичным, общительным, мобильным.

Ориентация профессиональных музыкантов на развитие художественно-эстетических принципов и национального и классического ансамбля, предполагает поиск и развитие новых форм многоголосного вокального ансамбля, отзывчивого на требования времени.

За рубежом в настоящее время наблюдается деятельность ряда национально-детерминированных видов многоголосного вокального ансамбля: южно-африканского, афро-американского, южно-американского, европейских во множестве вариантов. В основном национальное проявляется через индивидуализированный способ вокализации и ритм. Внимание исполнителей обращено к разным – прошлым и существующим жанрам вокальной музыки. Некоторые коллективы отличает даже несколько противоестественная темброво-фоническая красочность и самобытность колорита за счёт сонорно-ритмических и речевых вкраплений в вокальные линии голосов.

¹ Нельзя не отметить, что даже самые блестящие хоровые работы выдвигаются мастера, восторженно приветствуемые профессиональной аудиторией, не пошли глубоко в народ, который в подавляющей массе не принял многоголосия.

Классическая академическая исполнительская традиция ансамблевого многоголосия, эталоном равновесия и полноты возможностей которого является смешанный хор, продолжает жить, развиваясь за счёт современных приёмов интерпретации вокального голоса, и надо отметить, что вокально-хоровое искусство в целом испытывает на себе сильное влияние творчества *театра звуков*. Не перегруженный, не формальный, но взвешенный отбор необходимых средств выразительности из большого многообразия современного вокально-шумового арсенала звуков, позволяет выстраивать оригинальную образность. Хотя немногим раньше, подобные звучания казались несовместимыми с вокальным многоголосием. Новая образность опирается на современный язык, но часто обращена к жанрам далёкого прошлого. Такое взаимодействие требуют, конечно, нетривиальных подходов к решению творческих задач. Появление самостоятельных исполнительских направлений – редкость. Любая творческая находка, закончившаяся общественным признанием, сопряжена с огромной работой, помноженной на число участников ансамбля. Отход от привычного типа академического ансамбля требует смелости и утонченного вкуса, умения *предуслышать* художественный результат коллективной творческой работы.

В узбекском композиторском творчестве и исполнительстве последних десятилетий, звучали очень интересные и серьёзные работы в сфере хоровой профессиональной музыки М.Бафоева, Т.Курбанова, Д.Амануллаевой. Наметились очень перспективные творческие тенденции. Многие из них связаны с деятельностью Камерного оркестра народных инструментов под управлением Ф.Абдурахимовой. В произведениях написанных для данного коллектива прослеживается чрезвычайно интересный поиск соотношения элементов многоголосия, связанного с расщеплением монодии. Например, в необычайно ярком по звучанию и образности оркестровом произведении «Мозийдан садо» А.Мансурова, звучит мужской хор. Поют – оркестранты. Этот эпизодический приём, придаёт созерцательному характеру музыки эффект внезапно ожившей картины самобытно характерной и яркой. Слаженность голосов, неожиданная в исполнении не обучавшихся специально пению оркестровых музыкантов, не только эффектна, но и многообещающа.

Подобное пение и по тембру, и по виду многоголосия выходит за пределы академической модели фактуры однородного мужского хора, и, тем самым, претендует на право самостоятельной концертно-творческой жизни. Такое начало делает реальной перспективу возрождения традиции профессионального коллективного пения тарона, и развивать исконные коллективно-певческие жанры музыки в регионе.

Хочется напомнить и о том, что термину тарона пора бы занять и своё законное место в системе музыкальных терминов, сложившихся в регионе. В глубокой древности тарона играло выдающуюся роль в обществе, а содержание его было адекватно греческому понятию хор в его первоначальном языческом понимании. Иначе говоря, оба слова означали ритуально-обрядовые песни, почитающие разных богов, которые исполнялись народом.

В более поздней истории макомов, словом тарона называли вид коллективного пения вообще. Перемена смыслового наполнения термина оправдана тем, что в макомах (Наср) тарона уже не были песнями народа, и в исполнении их участвовали только священнослужители, а богослужение носило закрытый характер. Позже, в культуре ислама, тарона исполнялись, как и теперь, группой певцов – минимальным множеством из 2-3 человек, символизировавшим хор древнего народа.

В настоящее время термин тарона употребляется в значении радостного всенародного события по ассоциации с ликованием, также присущим жанру в древности. За период своего бытования этот термин вобрал в себя множество значений. Однако изначальное – коллективная ритуально-обрядовая песня народа - гипотетического этноса, который в глубокой древности жил на территории современного Узбекистана и Таджикистана.

В заключении, возвращаясь к проблеме воспитания молодёжи средствами коллективного пения, подытожим следующее:

пробудить прочные бессознательные гуманистические связи и здоровые структуры межличностного общения, можно погружая человека в комфортный музыкальный эмоционально-певческий тренинг – в пространство надличных чувственных переживаний, в котором идейно-нравственные задания ненавязчиво закрепляются через связь чувственной памяти человека;

для активного вовлечения детей и юношества в певческий воспитательный процесс и пробуждения интереса к творческому общению такого рода необходимо в обществе изменить *отношение* к массовой песне как дежурному шумному официозу;

необходимо *наполнить* поэтическое и мелодическое содержание *коллективной песни* лиризмом и красотой высокого духовного ранга;

возрождение жанра *тарона*, связанное с возвращением ему почётного общественного статуса может служить хорошим рычагом в осуществлении намеченных задач.

Результаты же певческого метода воспитания общества не сразу, но достаточно продуктивно проявятся в недалёком будущем во многих сторонах народной жизни, с лихвой оправдывая силы и средства, затраченные на его осуществление.

**О.Ю.Юсупова Заслуженный деятель искусств
Узбекистана и Каракалпакистана, профессор,
С.А.Гафурова доцент кафедры специального
фортепиано ГКУз**

ИЗ ИСТОРИИ КАФЕДРЫ СПЕЦИАЛЬНОГО ФОРТЕПИАНО ГОСУДАРСТВЕННОЙ КОНСЕРВАТОРИИ УЗБЕКИСТАНА

Кафедра специального фортепиано была организована в созданной в 1936 году Ташкентской консерватории одной из самых первых и на протяжении всех этапов деятельности этого музыкального вуза республики всегда занимала лидирующее положение. У истоков кафедры стояли замечательные местные и приезжие музыканты: А.Г.Гольдберг, Ф.А.Цареградский, А.А.Геде, А.А.Подгорный, С.А.Козловский, Ю.Н.Венков. Постепенно состав кафедры пополнялся выпускниками Петербургской и Московской консерваторий. Так, из Петербурга в Ташкент приехали Т.М.Котляревская, А.С.Лисовский, А.Л.Соковнин, Г.Н.Дубровская, из Москвы — Н.М.Яблоновский. Их колоссальный педагогический и исполнительский труд заложил фундамент всей дальнейшей деятельности кафедры.

Педагогические принципы кафедры складывались под влиянием традиций Петербургской и Московской фортепианных школ и меру этого влияния ощущали многие представители этих школ, в разные годы работавшие на фортепианной кафедре. Первым пианистом, возглавившим ее, был известный педагог Московской консерватории доцент С.А.Козловский, проработавший в Ташкенте несколько лет. Затем в разные годы кафедру возглавляли доценты и профессора Б.Л.Вольман, Т.М.Котляревская, А.В.Бирмак, В.И.Слоним (выпускники Петербургской консерватории), доцент А.М.Литвинов (выпускник Московской консерватории) и в последней трети прошлого века, когда в связи с резким увеличением приема студентов-пианистов была организована вторая фортепианная

кафедра, их возглавляли доцент Б.В.Евлампиев, заслуженный деятель искусств РУ, профессор А.М.Геккельман, доцент Н.С.Цинцадзе (выпускники Московской консерватории) Г.Б.Калмыкова (Ташкентская консерватория), О.Ю.Юсупова (Московская и Ташкентская консерватория).



**Подгорный А.А., Котляревская Т.М., Бирмак А.В, Мальмберг Л.А., Рохлина Ш.И., Успенская К.М. и Литвинов А.М.
(на переднем плане) (40-50-е годы XX века).**

В историю кафедры вписали также свои имена такие корифеи фортепианного искусства как Ш.И.Рохлина, Н.М.Яблоновский, З.Ш.Тамаркина, народный артист России Р.Р.Керер, Н.Б.Рецкер, Л.Б.Шварц. Их высочайший профессионализм, творческий энтузиазм благотворно повлиял на последующие поколения пианистов республики, способствовал качественному росту творческого потенциала кафедры.



Профессор Н.М.Яблоновский ведет урок (60-е годы XX века)

Путь развития кафедры увенчан достижениями и плодотворной деятельностью ее замечательных педагогов и выпускников. Значителен вклад кафедры в развитие музыкальной культуры республики. Высокому уровню фортепианного искусства в стране способствовала глубоко продуманная система руководства кафедрой, перспективное планирование ее деятельности во всех направлениях – учебно-методической, концертно-исполнительской, научно-исследовательской, духовно-просветительской. Важно, что кафедра развивалась не изолированно, а в тесном контакте с престижными фортепианными школами мира, активно воспринимая их опыт и ассимилируя его с национальной самобытностью, узбекской ментальностью.



З.Ш.Тамаркина, В.И.Слоним, Р.Р.Керер (1960 г.)

Весьма благотворно сказалось на творческом росте кафедры, профессиональное общение с такими крупными музыкантами, как профессора Л.В.Николаев, С.И.Савшинский, Н.Е.Перельман, народный артист П.А.Серебряков, работавшими в Ташкенте в годы второй мировой войны. Творческие связи с этими выдающимися исполнителями и педагогами продолжались и впоследствии, обретая новые формы мастер-классов, циклов лекций, открытых уроков.

В консерваторию систематически приглашались ведущие педагоги Московской и Петербургской консерваторий. Незабываемые впечатления оставили открытые уроки профессоров, народных артистов России В.Горностаевой, Т.П.Николаевой, М.С.Воскресенского, Д.А.Башкирова и др., ставшие ориентиром в деятельности молодых педагогов. Систематическое повышение квалификации членов кафедры в крупнейших консерваториях страны способствовало укреплению самосознания и ощущению правильности направлений творческой деятельности. С годами кафедра все более крепла и обретала национальный облик, выдвигая новые молодые имена, представляющие узбекскую фортепианную школу. Это, прежде всего, Офелия Юсупова – первая пианистка Узбекистана, которая успешно демонстрировала фортепианное искусство за рубежом – в Польше, Канаде, Монголии, Египте, Финляндии, Германии, а в годы Независимости в Таиланде, Корее, Турции. Концертно-исполнительскую, педагогическую, духовно-просветительскую, общественно-организационную работу О.Юсупова успешно совмещает с административной. На протяжении десятилетия с 1987 по 1997 годы она являлась ректором консерватории, а сегодня возглавляет кафедру специального фортепиано, ее вклад в исполнительское искусство республики и в подготовку молодых кадров высоко оценен присвоением ей званий заслуженной артистки Республики Узбекистан, а затем заслуженного деятеля искусств Республики Узбекистан и Каракалпакстан.



Профессор Московской консерватории заслуженный артист России М.С.Воскресенский среди членов кафедры во время государственных экзаменов (1980 г.)

Яркими представителями узбекской фортепианной школы, занимавшимися концертной и педагогической деятельностью, приглашенными на кафедру были первые выпускники аспирантуры: лауреат конкурса пианистов республик Средней Азии и Казахстана Д.В.Джахангирова, А.К.Культакова, Д.Х.Данияр-Ходжаева (ученики В.И.Слонима, А.М.Геккельмана, З.Ш.Тамаркиной), С.А.Закиров (ученик профессора, з.д.и. РУ Н.М.Яблоновского), позднее Г.Х.Гулямова, Л.Газиева, А.А.Вахидов (ученики А.М.Геккельмана), А.Х.Захидова (ученица Н.Б.Рецкер). В дальнейшем кафедры пополняются новым поколением выпускников Ташкентской консерватории, которые совершенствовались в Московской, Петербургской, Новосибирской консерваториях. Это пианистки В.М.Долженкова, Н.С.Лебедева, Т.И.Игноян, И.Я.Альспектор, а также выпускники школы имени В.Успенского, окончившие Московскую консерваторию А.Р.Шарипова, Э.З.Миркасымова, Г.Ф.Назарова, И.С.Роянов. Их успешная педагогическая деятельность подтверждается впоследствии присвоением им ученых званий профессора и доцента, а А.Р.Шарипова и Т.И.Игноян удостоиваются и почетных званий заслуженного артиста Узбекистана.



Кафедра Специального фортепиано №1: Н.С.Цинцадзе, Г.Н.Дубровская, А.М.Геккельман (зав.кафедрой), Ч.Б.Сатановская (слева направо сидят), Ю.А.Кензер, Л.Газиева, С.А.Закиров, А.А.Вахидов (стоят) (начало 80-х годов XX века)



Кафедра Специального фортепиано №2: Л.Б.Шварц, А.М.Литвинов О.Ю.Юсупова (зав.кафедрой), И.Я.Альспектор, В.А.Качура (первый ряд), С.А.Закиров (декан факультета), Д.Х.Данияр-Ходжаев Г.Б.Калмыкова, А.Х.Захидова (второй ряд), Ю.Р.Фелициант, А.К.Культакова, С.Д.Мошков, Ю.Ицкович (третий ряд) (начало 80-х годов XX века)

Фортепианное исполнительство и педагогика, имеющие сильные корни и глубокие традиции, достигло к середине прошлого века больших высот. Имена выдающихся исполнителей и педагогов высшего и среднего звена были хорошо известны широкому кругу слушателей республики и стран СНГ. Неоценим их вклад в историю музыкальной культуры и развитие фортепианного искусства Узбекистана. Однако выхода на более обширную аудиторию, т.е. на международную арену они, к сожалению, не имели. И только с обретением Независимости перед музыкантами Узбекистана открылись широкие возможности для участия в Международных конкурсах, фестивалях, мастер-классах, где они сразу же обратили на себя внимание своим талантом и профессионализмом.

Молодой педагог Ташкентской консерватории Э.Миркасымова становится первым Международным лауреатом конкурса камерных ансамблей в Италии (в ансамбле со скрипачкой Мадией Рузматовой). Фортепианный дуэт молодых педагогов консерватории И. и М. Железновых приносит республике несколько побед в этом жанре фортепианного исполнительства. Отраден тот факт, что выпускники Республиканских школ, студенты Ташкентской консерватории после участия в конкурсах или мастер-классах приглашались на гастроли, а также для продолжения учебы в вузы Германии, Бельгии, США, Англии.

Впервые в истории кафедры именно ее воспитанники участвуют в различных серьезных Международных конкурсах молодых пианистов и удостоиваются лауреатских званий. Это У.Палванов, Г.Алимова, Г.Джураева, С.Гафурова, М.Файзиева (классы профессоров А.М.Геккельмана, Н.С.Цинцадзе, О.Ю.Юсуповой, Г.Б.Калмыковой). В дальнейшем новые поколения студентов Государственной консерватории Узбекистана подтверждают высокий статус ее педагогики, причем большую лепту вносят и ее воспитанники – молодые педагоги (ныне уже известные и признанные мастера) профессора М.В.Гумаров, Н.Ш.Полатханова, доцент Э.З.Миркасымова.

Сегодня ядро кафедры специального фортепиано составляют талантливые узбекские пианисты профессора А.Р.Шарипова, М.В.Гумаров, Н.Ш.Полатханова, доценты Э.З.Миркасымова, Г.Х.Гулямова, С.А.Гафурова и старшие преподаватели М.М.Файзиева, Б.Р.Ахмеджанова – музыканты широкого гуманитарного

кругозора, прекрасно исполняющие фортепианную музыку всех существующих стилей и направлений. Их имена широко известны за рубежом как музыкантов-исполнителей, так и педагогов, ряд учеников которых завоевали призовые места и стали лауреатами международных конкурсов. Узбекская фортепианная школа заявляет о себе сегодня очень авторитетно и представительно, что закономерно, поскольку она базируется на основательном фундаменте, имя которому традиция и преемственность. Именно творческое отношение к традиции дало такие весомые результаты наших побед на международных конкурсах. Отрадно, что молодые узбекские пианисты совершенствуют свое исполнительское мастерство в музыкальных вузах различных стран мира – в Германии, Франции, Италии, США, России, достойно представляя в мире нашу педагогику. Именно в годы независимости широко развернулась и достигла яркого расцвета узбекская фортепианная школа, методическим центром которой является кафедра специального фортепиано, стягивающая все нити фортепианного образования республики в единый узел. Перемены эпохального значения обусловили новые направления в деятельности кафедры и за 18 лет независимости можно говорить о новейшей истории кафедры, давшей новые имена талантливых исполнителей-педагогов, среди которых Сайёра Гафурова, Мадина Файзиева, Барно Ахмеджанова. Современные пианисты успешно совмещают самые разнообразные специализации фортепианного исполнительства: сольного, ансамблевого, камерного, концертного, успешно проявляя себя и в педагогической работе. В этом разнообразии видов исполнительской деятельности опять-таки ощущается глубокая преемственность, если вспомнить о том, какими замечательными ансамблистами были зачинатели кафедры Т.М.Котляревская, Н.М.Яблоновский, А.Литвинов.

Деятельность кафедры как кафедры, выпускающей специалистов, направлена прежде всего на тщательный отбор контингента студентов, на составление программ по семестрам, курсам как подготовительных этапов к государственной аттестационной программе, с которой студент завершает обучение в бакалавриате. Учебные программы и репертуарный перечень всегда на всех этапах эволюции кафедры являлся одним из важнейших вопросов в ее педагогике. Наряду с последовательным освоением исторических

стилей и форм, жанров большое внимание уделяется музыке композиторов Узбекистана. Здесь необходимо отметить, что несмотря на огромный исторически сложившийся фортепианный репертуар, педагоги все же испытывают дефицит в современной узбекской фортепианной литературе. В этом направлении у кафедры сложились хорошие творческие контакты с Союзом композиторов Узбекистана и ее председателем Рустамом Абдуллаевым, композиторами М.Бафоевым, Х.Рахимовым, М.Атаджановым, А.Хашимовым и др. Надо сказать, что все они прекрасные фортепианные композиторы. Особенно активно работает для кафедры Р.Абдуллаев. Его масштабный полифонический цикл «24 прелюдии и фуги», цикл «Сказки», Рапсодии, концертные сочинения, пять фортепианных концертов, «Раталла» и «Зумлок» являются прекрасным подарком нашим пианистам и на кафедре педагоги уделяют творчеству Р.Абдуллаева большое внимание. В учебные программы студентов включаются также фортепианные сочинения Д.Сайдаминовой, Д.Янов-Яновского, А.Набиева, А.Мансурова, Д.Амануллаевой и конечно, композиторов старшего поколения: Б.Гиенко, Г.Мушеля, С.Джалили и др. В исполнении современных сочинений композиторов Узбекистана студенты проявляют высокое мастерство и понимание сущности современной музыки, ее стилей и техник письма. В связи с этим необходимо упомянуть ставшие славной традицией кафедры ежегодно организуемые конкурсы на лучшее исполнение произведений композиторов Узбекистана, причем в последние годы, поскольку активно расширяется жанровый и стилистический диапазон фортепианного творчества узбекских композиторов, целесообразным стало проведение тематических конкурсов, посвященных либо одному какому-либо жанру (сонате, миниатюре, вариациям, этюду) либо творчеству одного из композиторов.

Исторической традицией кафедры является проведение классных и кафедральных концертов, которые являются своего рода творческими отчетами и показателями масштаба деятельности педагогов и кафедры в целом. Следует отметить и очень хорошую традицию концертов «Устоз-шогирд», начало которой положила О.Юсупова и продолжили ее члены кафедры. Так сложилось, что основные, ведущие исполнительские силы страны сосредоточены в консерватории и на них, исполнителей-педагогов возлагается особая миссия – воспитание не только педагогическим, но и собственным

исполнительским мастерством. Особенно плодотворна в этом плане деятельность исполнителей-педагогов профессоров, Заслуженный деятель искусств РУ О.Юсуповой, Заслуженный артист РУ А.Р.Шариповой, Н.Ш.Полатхановой, М.В.Гумарова, доцентов, лауреатов международных конкурсов Э.З.Миркасымовой, С.А.Гафуровой, педагогов, лауреатов международного конкурса М.М.Файзиевой, Б.Р.Ахмеджановой. Они, продолжая традиции клавирабендов, дают сольные концерты с большими серьезными программами, а также много выступают с симфоническими и камерными оркестрами. Причем концерты эти проводятся не только в залах консерватории, но и в областных городах, в учебных заведениях страны и превращаются в мастер-классы и праздники фортепианного искусства. Обладая таким замечательным исполнительским потенциалом, кафедра могла осуществить за годы независимости несколько грандиозных проектов – проведение больших фестивалей, посвященных юбилейным датам великих композиторов:

1. «Венок Шопену» (октябрь-ноябрь 1999 г.) – исполнены все крупные сочинения композитора (фортепианные концерты, сонаты, баллады, скерцо, трио и др.).

2. «Прометей-фестиваль» (2002), посвященный Л.Бетховену. Педагогами были исполнены все пять фортепианных концертов с оркестром, Тройной концерт, Фантазия для фортепиано, хора и оркестра, сонаты, ансамбли и др.

3. «Рахманиновские вечера» (2002 и 2008 гг.), где исполнены все пять концертов с оркестром, крупные сочинения.

4. «Приношение И.С.Баху» (2000) совместно с камерным оркестром «Туркистон», дирижер, заслуженный деятель искусств Э.Азимов.

5. «Приношение В.Моцарту» (2008), педагогами кафедры с оркестром «Туркистон» исполнены семь фортепианных концертов.

6. Впервые в Узбекистане в 2006 году в одном вечере педагогом С.Гафуровой были исполнены все 6 клавирных концертов И.Баха (оркестр «Туркистон», дирижер Э.Азимов)

7. Ярким событием в концертной жизни Узбекистана стала оригинальная музыкально-сценическая композиция «Восемь музыкальных картин по прочтении «Алпомыша» для фортепиано» М.Бафоева. Сценарий этого красочного музыкально-поэтического представления разработан и осуществлен з.а. РУ А.Р.Шариповой.



**Заккрытие фестиваля «Приношение Моцарту». Солисты:
О.Юсупова, С.Гафурова и камерный оркестр «Туркистон»,
дирижер, з.д.и., профессор Э.Азимов**

Плодотворная концертная и педагогическая деятельность кафедры обусловили и рост исследовательской и научно-методической мысли о фортепианном искусстве и педагогике. Годы Независимости стали поистине урожайными по количеству и качеству выпущенных в свет трудов педагогов. Начало этому во многом положено учебно-информационным пособием А.Р.Шариповой «Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана (80-90 годы)», в котором автор, привлекая необычные изобразительные и поэтические средства, нацеливает педагогов на внедрение прогрессивных форм обучения, стимулирует творческую фантазию молодых исполнителей. В 2000 году выходит в свет первый на кафедре авторский сборник статей В.М.Долженковой «Некоторые вопросы фортепианного исполнительства и педагогики (2000)» и ее же книга «Фортепианные сочинения композиторов США: пути осмысления и звукового воплощения» (2006, Ташкент), привлекая внимание пианистов свежим неисследованным материалом. Среди глубоких исследований весьма оригинальны труды С.Гафуровой «Вопросы исполнительской интерпретации фортепианных прелюдий композиторов Узбекистана» (2005, Ташкент) и Н.Полатхановой

«Специальное фортепиано». Н.Ш.Полатхановой изданы еще 4 учебно-методических пособия, из которых «Проблемы стиливой интерпретации одночастных фортепианных произведений крупной формы» в 2007 году на Республиканском конкурсе «Лучший учебник года» было удостоено Диплома III степени. В 2001 году издана монография «Офелия Юсупова» Г.Б.Калмыковой. большое практическое значение имеет и учебно-методическое пособие М.В.Гумарова «Вопросы исполнительской интерпретации современных сочинений композиторов Узбекистана» (2007). Наконец, широкое применение в республике получили пять выпусков сборника «Вопросы музыкального исполнительства и педагогики» (редактор-составитель О.Ю.Юсупова), основу которых составляют статьи педагогов-пианистов.



Кафедра Специального фортепиано сегодня: (сидят) ст.преп. Б.А.Ахмеджанова, М.Н.Аминова (орган), доцент Г.Х.Гулямова, проф. О.Ю.Юсупова (зав.кафедрой), проф. Г.Б.Калмыкова, доц.Э.З.Миркасымова, (стоят) проф. Н.Ш.Полатханова, доц. Н.С.Лебедева, ст.преп. Р.Палванов, М.Файзиева, проф. М.В. Гумаров, доц. В.М.Долженкова, ст.преп. Н.Б.Гиенко, проф. А.Р.Шарипова, М.М.Атаджанов (декан факультета), доц. С.А.Гафурова (2009 г.)

Кафедра на протяжении всех лет своей истории поддерживает связи с фортепианными кафедрами и отделами музыкальных образовательных учреждений Узбекистана. Ряд педагогов работали и продолжают работать в РСМАЛ имени В.Успенского, осуществляя живую преемственность в обучении. Эта практика дает прекрасные результаты. Так на протяжении многих лет в этой старейшей школе республики работали А.М.Литвинов, Л.Б.Шварц, Д.Данияр-Ходжаева, Э.Миркасымова, М.Гумаров, в стенах этого учебного заведения подготовив лауреатов международных конкурсов, прославивших нашу страну. Отрадно, что в годы независимости возродилась практика выездных бригад педагогов в областные колледжи и лицеи. Эта практика безусловно даст свои положительные результаты. В фортепианной педагогике, как впрочем и в других сферах педагогической деятельности, результаты не сказываются сразу же, а проявляются в течение долгого времени как факт накопления духовных ценностей, как эхо истории коллектива, кропотливо работающего повседневно и лишь несколько раз в год выносящего свой труд на концертную эстраду. Став самостоятельными музыкантами, наши пианисты ведут насыщенную исполнительскую и педагогическую деятельность, за которой мы, члены кафедры, внимательно следим и искренне радуемся за них и за свой труд. Воспитание пианистов — это очень серьезный и сложный вид творческой деятельности, требующий максимальной самоотдачи, творческого горения и таланта. История кафедры — это путь неустанныго совершенствования и восхождения к Олимпу. На каждом этапе эволюции кафедры возникают свои задачи, проблемы, установки и программы. Сегодня перед кафедрой специального фортепиано стоят важнейшие задачи дальнейшего развития исполнительской культуры, а также сохранения богатства и ценности педагогических и исполнительских традиций, приобретенных за годы жизнедеятельности коллектива. Освоение современных педагогических и исполнительских технологий, поиски новых путей художественной интерпретации, новых методик формирования молодых профессиональных кадров волнуют педагогический коллектив кафедры, в котором каждый педагог — неповторимая исполнительская личность и все вместе — единый сплоченный коллектив. Сегодня мы вправе говорить об узбекской фортепианной школе, которой присуще оптимистическое восприятие мира,

жизнеутверждающая сущность исполнительских концепций, динамичная энергетическая активность в ощущении инструмента, многообразие фортепианных красок, идущее от многовековых традиций узбекского музыкального исполнительства, от манеры игры на национальных инструментах и национального традиционного пения, от принципов звукоизвлечения на национальных инструментах, используемых в фортепианном исполнительстве. Все эти черты придают узбекской фортепианной школе облик неповторимой самобытности. Безусловно, история кафедры – это наше бесценное сокровище, это имена и деятельность замечательных музыкантов, это преемственность, которая позволяет быть на высоком уровне мастерства и на прочном фундаменте строить Искусство будущего.

Рауф Кадыров
кандидат педагогических наук,
профессор кафедры
Музыкальной педагогики ГКУз

БОРИС НАДЕЖДИН И СТАНОВЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В УЗБЕКИСТАНЕ



Борис Борисович Надеждин (1905 – 1961)
– композитор, педагог, Заслуженный
деятель искусств Узбекистана (1950),
профессор, представитель композиторской
школы Узбекистана, подготовивший большое
количество высококвалифицированных
узбекских композиторов.

Б.Б.Надеждин родился 4 мая 1905 года в городе Смоленске. В шестилетнем возрасте он с семьей переезжает в Ярославль, где его отца назначают заведующим отделом народного образования в Земской Управе. Любовь его к музыке проявилась в раннем возрасте. Он с интересом, подолгу мог слушать музыку, подбирать знакомые мелодии на домре, гитаре, рояле. С 11 лет с увлечением стал заниматься в частной музыкальной школе Анны Васильевны Кучеренко, которая была прекрасной пианисткой и педагогом, окончившая с медалью Московскую консерваторию по классу А.Н.Скрябина. Однако, несмотря на его любовь к музыке, отец хотел, чтобы его сын стал инженером. И ему пришлось учиться в нескольких технических учебных заведениях: два класса реального училища, с 1920 по 1922 – профшкола и с 1922 по 1925 – Ярославский механический техникум. Но на последнем курсе техникума он заявил отцу, что его не интересует специальность инженера и он окончательно решил стать музыкантом. Это привело на долгие годы к размолвке с отцом. Он живет отдельно от семьи на квартире друга. В этом же году Б. Надеждин поступает в Ярославский музыкальный техникум на фортепианное отделение. Ему приходится

самому зарабатывать себе на жизнь уроками музыки и игрой на пианино в киносеансах.

В 1929 году сбывается давняя мечта Б. Надеждина, он поступает в Московский музыкальный техникум имени Гнесиных (ныне Российская академия музыки. Высшая школа им. Гнесиных). Занимается в классе М.Ф.Гнесина. В техникуме преподавали лучшие педагоги Московской консерватории – Г.И. Литинский, И.В. Способин, В.Я. Шебалин, Д.Р. Рогаль-Левицкий, М.В. Иванов-Борецкий и др. В статье «Б.Б. Надеждин» музыковед Н.С. Янов-Яновская пишет: «В эти годы Надеждин страстно увлекается Скрябиным. Его излюбленными композиторами становятся французские импрессионисты, а также Григ, Мясковский, Прокофьев.

Немало интересного было и в музыкальной жизни самой Москвы: выступления Н.С.Голованова, И.Сука, молодого Д.Шостаковича, С.Прокофьева, только что вернувшегося из-за границы. Все это расширяло кругозор, способствовало интенсивному творческому росту молодого Надеждина».¹ В эти годы он сочиняет свой струнный квартет, поэму для скрипки и фортепиано, а также фортепианную сонату, фугу и др.

В 1932 году Б.Б.Надеждин поступает в Московскую консерваторию в класс композиции Г.И. Литинского ученика Р.М. Глиэра, который в свою очередь учился у М.М. Ипполитова-Иванова, А.С. Аренского, С.И. Танеева – учеников Н.А. Римского-Корсакова, а С.И.Танеев был учеником Н.Г.Рубинштейна и П.И. Чайковского. В консерватории Б.Б. Надеждин сочинил сюиту для скрипки и фортепиано, фугу для струнного оркестра, сюиту для домрового оркестра, симфонию и др. Имея склонность к педагогической работе, параллельно с учебой он преподавал анализ форм, музыкальную литературу в Татарской студии при консерватории. В эти же годы происходит сближение и примирение его с отцом.

После окончания консерватории в 1937 году Б.Б. Надеждин едет по направлению в Ташкентскую консерваторию, где только начали организо-вываться композиторские классы. Вспоминая об этом, Б.Б. Надеждин говорил: «Из Бухарского музыкального училища привезли много студентов, человек 50 (это было на четвертый день моего

¹ Янов-Яновская Н.С. «Б.Б.Надеждин» // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана / Сост. и науч. ред. И.Н. Карелова. Т., 1969, с. 149.

приезда), я отобрал лучших. Выделялись Гулям Хамраев, Султан Джураев, Тахалов. Получился класс в 25 человек (вместе с пятью студентами старших курсов). Все бухарцы знали ноты, умели записывать свои мелодии. Но больше ничего не умели. Сначала я показал, как строится трезвучие и подставляется к мелодии. Такт объединялся одной гармонией, которая давалась в тесном расположении. Через 2-3 урока объяснял, как связывать гармонию через общие тона. Так дело и пошло. Через год-другой мы уже подготовили 2 сборника студенческих пьес, которые были изданы в 1939г.».¹ Так началась творческая и учебная деятельность талантливого и беззаветно преданному своему делу композитора, педагога Б.Б. Надеждина. Класс композиции Б.Б. Надеждина в Ташкентской консерватории окончили: И. Акбаров, В. Мейн, Пак Ендин, Б.Гиенко, Г. Сабитов, И. Хамраев, Г. Кадыров, С. Бабаев, Ю. Николаев, Х.Изамов, А. Мухамедов, С. Варелас, В. Зудов, Х. Рахимов, А. Берлин, С.Хаитбаев, Ф. Янов-Яновский, М. Юсупов, А. Малахов, Е. Шварц, Т.Курбанов и др.

Со всеми своими учениками Б.Б. Надеждин поддерживал близкие, доверительные, дружеские отношения даже после окончания консерватории. Часто собирались у него дома в гостеприимном дворике, что находился недалеко от консерватории за Алайским базаром. С ним консультировались по всем интересующим вопросам. Его авторитет, профессиональный уровень и человеческие качества всегда были примером для студентов. Несмотря на внешне свободный, демократичный характер в обучении, Б. Надеждин был категоричен к грубости, пошлости, безвкусию, непрофессионализму.

¹ Из беседы Б.Б. Надеждина, записанной Т.С. Вызго в 1959 году // Материалы по истории узбекской музыки. Рукописный фонд НИИ искусствознания АХ РУз. Цитируется по статье Н.С. Янов-Яновской «Б.Б. Надеждин» // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Т., 1968, с. 151.



Б.Б.Надеждин со своими учениками (1939 г.)

Слева направо, в первом ряду: первый - Х.Изамов; во втором ряду: второй и далее - Г.Сабитов, Пак Ендин, Б.Б.Надеждин, И.Акбаров, А.Петросянц,, А.Кевхоянц; в третьем ряду: первый - В.Мейн, шестой и далее - Б.Гиеенко, Г.Кадыров, Т.Джумаев, Х.Нишанов; в четвертом ряду: третий - И.Хамраев, пятый - С.Алиев, седьмой и восьмой - Ю.Николаев, Б.Вальберг.

В методике обучения им были составлены следующие педагогические требования к студентам:

«Нужно воспитывать композитора таким образом, чтобы он был близок к требованиям современного слушателя.

I. Общие положения и требования к студенту:

1) Связь с народной мелодикой. Доходчивость, выразительность, оптимизм, яркость тематического языка.

2) Органическое сочетание гармонического языка с мелодикой (трудности: лады в узбекской музыке, нарушения обычных для европейской музыки закономерностей (тяготений).

3) Инструментальная фактура.

II. Работа в классе. Составление плана с учетом:

- 1) Программных требований.
- 2) Что студент может сделать (реальные возможности).
- 3) Что студент должен сделать, чтобы компенсировать свои

недостатки.

III. Литература:

1) Изучение русской и западноевропейской музыки, освоение техники и традиций.

2) Слуховые навыки (учебники, концерты, самостоятельная игра, игра в четыре руки).

IV. Общее фортепиано:

- 1) Владение инструментом.
- 2) Игра с листа.
- 3) Знакомство с различными стилями.

V. Концерты, обсуждения»¹.

Как настоящий педагог, Б.Б.Надеждин думал не только о консерваторских студентах, его волновало также музыкальное образование детей на всех этапах развития, начиная с первых шагов их музыкального воспитания. Для малышей и детей более старшего возраста им написаны песни («Весна», «Подснежник», «Мой петушок», «Майский жук», «Ласточка», «Наша юность» и др.), составлены сборники песен – «Болалар кўшиқлари» (1950), «Ёшлик кўшиғи» (1954), «Болалар ашуласи» (1955), авторский сборник «Ёш болалар учун кўшиқлар» (1940), сочинены пьесы и альбомы для фортепиано, написана музыка к пьесе «Қахрамон» («Герой») для ТЮЗа и симфоническая сюита «Детям», что является одним из лучших произведений для детей. Б.Б. Надеждин любил работать с детьми, его беспокоили вопросы детского музыкального воспитания.

¹ Из личного архива Б.Б.Надеждина / Приводится по статье Н.С.Янов-Яновской «Б.Б.Надеждин» // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Т., 1968, с. 157-158.



Б.Б.Наеждин с учениками принимает у себя дома в Ташкентском дворике своего учителя по Московскому музыкальному техникуму М.Ф. Гнесина (1946 г.).

На снимке, слева направо: А. Мухамедов, А. Берлин, Х. Изамов, Б. Гиенко, Б.Б. Наеждин, М.Ф.Гнесин, В. Князев, С. Бабаев, Г. Кадыров, Г. Сабитов.

Еще в 1938-1939 годах им были организованы семинары по сочинению в Ташкентском дворце пионеров. В 1941-1945 годах преподавал в Ташкентском музыкальном училище им. Хамзы. А с 1956 года Б.Б. Наеждин открыл класс сочинения при музыкальной школе им. Успенского. Успехи не заставили себя долго ждать, уже через год-другой юные композиторы выступали по узбекскому радио и телевидению.

В освоении Б.Б. Наеждиным узбекской музыки плодотворной оказалась совместная творческая работа с известными узбекскими бастакорами Т. Джалиловым, Ю. Раджаби и др. Совместно с Т. Джалиловым ими созданы музыкальные драмы «Асрлар» («Века», 1943), «Алпомыш» (1949); с Ю. Раджаби – музыкальные драмы «Қасос» («Месть», 1941), «Фарход ва Ширин» (1944), симфоническая хореографическая картина «Пахта» (с успехом исполненная в 1951 году на II декаде узбекского искусства и литературы в Москве).

Большой интерес представляют такие сочинения Б.Б. Надеждина, как «Восемь народных песен для солиста, хора и оркестра узбекских народных инструментов», для симфонического оркестра – «Симфониетта», «Вальс», «Две пьесы», «Детям», последние из которых были написаны уже в конце жизни этого беззаветно преданного своему делу педагога, композитора. Умер Б.Б. Надеждин в Ташкенте 7 марта 1961 года.

В Союзе композиторов Узбекистана, благодаря таким своим качествам, как честность, преданность, высокий профессионализм, чуткость и необычайные педагогические способности, Б.Б. Надеждин занимал должности председателя Музфонда (1948-1955) и долгое время был консультантом. Именем Б.Б. Надеждина названа музыкальная школа № 5 города Ташкента.

Рауф Кадыров
кандидат педагогических наук,
профессор кафедры
Музыкальной педагогики ГКУз

**ИЛЬЯС АКБАРОВ – ЭТНОГРАФ, МУЗЫКОВЕД,
КОМПОЗИТОР И ПЕДАГОГ**



Ильяс Акбаров (1909-2002) – музыковед, композитор, фольклорист, педагог, Заслуженный деятель искусств Узбекистана (1956), профессор (1979), внес большой вклад в развитие музыкального искусства, образования и науки Узбекистана.

Ильяс Акбаров родился 5 мая 1909 года в Ташкенте в семье мастера-ремесленника. Первоначально учился в школе «Мухторият» («Автономия»), открытой одним из руководителей джадидов Мунавваром Кори Абдурашидхановым. Затем учился в педагогическом техникуме. В 1927 году по рекомендации Мунаввара Кори поступил в Ташкентский музыкальный техникум. Там он учился по классу дутара у Абдусоата Вахабова, по классу танбура у Шорахима Шоумарова, по теории и гармонии у В.А. Успенского, которого он знал еще с 20-х годов по совместной фольклорной работе. Одаренность и способность к педагогике позволили Ильяс Акбарову уже с 1930 по 1942 год преподавать в этом же музыкальном техникуме теоретические дисциплины. Закончив его в 1932 году, Ильяс Акбаров начинает работать также научным сотрудником НИИ искусствознания им. Хамзы, где в 1943-1948 годах занимал должность директора института. В 1934-1940 годах также работает в «Узгосиздате» заведующим музыкального отдела. В 1936 году в ряду первых студентов Ильяс Акбаров поступает во вновь открывшуюся Ташкентскую государственную консерваторию. На факультете музыковедения и композиции Ильяс Акбаров занимается по

музыкально-теоретическим дисциплинам у В.А. Успенского, Ю.А. Фартунатова, В.А. Цуккермана, Я.Б. Пеккера, по композиции – сначала у Г.А.Мушеля, а затем у Б.Б. Надеждина. Закончил консерваторию Ильяс Акбаров в числе первых ее выпускников в 1941 году.

Давнее и плодотворное сотрудничество Ильяса Акбарова с В.А.Успенским, Е.Е. Романовской положило основу развития музыкальной фольклористики Узбекистана. Большую поддержку в этой работе Ильясу Акбарову оказала его жена и коллега, музыковед-этнограф Хафия Мухамедова. С ней вместе они были во многих экспедициях по сбору, обработке, а затем и публикации музыкального фольклорного материала.



Хафия Мухамедова записывает узбекский музыкальный фольклор на фонограф (1933 г.)

В 1931 году, возглавляемые В.А. Успенским Е.Е. Романовская, И.Акбаров и Х. Мухамедова совершают свою первую музыкально-этнографическую экспедицию по Ферганской долине (Андижан, Ош, Маргилан). В 1935 году совместно с Е. Романовской И. Акбаров едет в свою вторую музыкально-этнографическую экспедицию в Хорезмскую область (Ургенч, Хива). Далее в 1937 году И. Акбаров один осуществляет поездку по Ферганской долине, где записывает

образцы народного музыкального творчества. В 1939 году вместе с Е. Романовской И. Акбаров едет в Шахимардан и записывают песни Хамзы и о Хамзе. Многие из этих песен затем использовались узбекскими композиторами в своих оригинальных сочинениях, а также обработках, опубликованных в сборнике «Хамза Хаким-заде Ниязи. Песни для голоса и фортепиано». Т., 1949. Вместе со своей супругой и главным помощником Х. Мухамедовой в 1946 году И. Акбаров отправляется в Андижан, где собирает и записывает уйгурские песни. Одни из последних музыкально-этнографических экспедиций И.Акбарова были осуществлены в 1959-1960-х годах совместно с музыковедом М. Ахмедовым в Андижан. В этих поездках на магнитофон были записаны сотни образцов народного инструментального и песенного творчества. Много внимания в фольклорной работе И.Акбаров отводил вопросам расшифровки Хорезмской танбурной нотации и др.

В результате своей долгой и плодотворной музыкально-этнографической деятельности И. Акбаров осуществил и принял активное участие в публикации ряда сборников и работ по музыкальной фольклористике Узбекистана. «Узбек ашулалари» («Узбекские песни», совместно с Х. Мухамедовой, 1934), «Ашулалар тўплами» («Сборник песен», 1939), «Ўзбек халқ кўшиқлари» («Узбекские народные песни» два сборника, один из них совместно с Е.Романовской, 1939), «Песни Хамзы в обработке композиторов Узбекистана» (1949), «Узбекские народные песни на тексты Навои» (1949), «Доира усуллари» («Ритмы дойры», 1952, записанные от Усты Алима Камилова), «Ўзбек халқ мусиқаси» («Узбекская народная музыка» – в девяти томах, 1955-1962, под редакцией И. Акбарова. Собрали и записали I-V т. – Ю. Раджаби, VI, VII, IX т. – М. Юсупов, VII т. – А.Халимов. Большая часть вступительных статей в этих томах написана И. Акбаровым в соавторстве с Ю. Коном. «Муками ва Фуркат ашулалари» («Песни на стихи Муками и Фурката», 1959), «Хоразм мақомлари» («Хорезмские макомы», 1980-1987) – в трех томах, отв. ред. И.Акбаров, собрал и записал М.Юсупов.

С 1943 года И. Акбаров стал преподавать в Ташкентской государственной консерватории, где в 1963-1992 годах заведовал кафедрой теории музыки. В Союзе композиторов Узбекистана И. Акбаров с 1940 года, в 1955 году он член правления СКУз, 1957 года

неоднократно избирался членом правления Союза композиторов СССР, также был зам.председателя СКУз и председателем Музфонда.



Ил. Акбаров и В. Успенский (ученик и учитель)

И.Акбаров автор ряда книг и статей: «Тухтасын Джалилов» (М., 1974, Т., 1978), «Юнус Раджаби» (М., 1982), «Композиторы Узбекистана» (в соавторстве с А. Асиновской, 1959), «Узбекская народная музыка» // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана (1961), «Хамза Хаким-заде Ниязи» // Песни Хамзы (1958), составление, вступ. и первая статья в кн. «Успенский В.А. Статьи, воспоминания, письма» (1980) и др.

Отдельно следует отметить вклад И.Акбарова в музыкальную педагогику, методику, общее музыкальное воспитание и музыкальное творчество для детей. В этой области вклад его огромен. Одним из первых среди узбекских композиторов и методистов он стал писать музыку для детей, выпускать сборники песен, публиковать методическую, учебную и справочную литературу. Еще в 1930 годы, когда стал организовываться первый узбекский детский театр, им была написана музыка к спектаклю «Ёрилтош» по мотивам узбекских народных сказок. В 1934 году совместно с Х.Мухамедовой выпустил первый сборник песен для детей «Шесть массовых песен». Затем в 1935 году совместно с В.А.Успенским, Е.Е.Романовской и

Х.Мухамедовой – сборник «30 песен», а в 1939 году И.Акбаров публикует еще два сборника песен для детей «Песни дошкольников» и «Мы поем». В эти сборники были включены народные песни, песни записанные от детей и авторские песни для детей Ильяса Акбарова. В Узбекистане это были первые нотные сборники песен для детей с фортепианным сопровождением. Позже И. Акбаров выпускает еще несколько сборников песен «Болалар ашуласи» («Детская песня», 1948), «Кичкинтойлар мусикаси» («Музыка для малышей», 1955), «Кувноқ қўшиқлар» («Веселые песенки», 1956), туда вошли также песни для детей первых узбекских композиторов.

Песни для детей Ильяса Акбарова «Айиқча», («Медвежонок»), «Арча қўшиғи» («Песня о елочке»), «Бахтли болалар» («Счастливые дети»), «Гуллола» («Тюльпан»), «Саломат», «Янги йил» («Новый год»), «Қиш» («Зима») и многие другие положили начало формированию жанра песен для детей композиторов Узбекистана. Эти песни имеют удивительную простоту, чистоту образов, формы, содержания, легко запоминаются и с большим удовольствием исполняются детьми.

Ильяс Акбаров является автором первых учебников по музыке для общеобразовательной школы «Мусиқа саводи», «Ашула алифбеси», «Ашула дарслиги», методических рекомендаций к ним, вышедших в 60-х и 70-х годах, большая часть из которых была выполнена в соавторстве с Т. Хусаиновым.

Первый учебник И. Акбарова «Нота саводи» («Нотная грамота» в соавторстве с Е. Романовской) был опубликован в 1938 году. Затем вышел еще ряд учебников – «Мусиқа назарияси» (перевод И. Акбарова и И.Хамзина учебника «Теория музыки» С. Павлюченко с добавлением примеров из узбекской, казахской, киргизской и туркменской музыки, 1952), «Самоучитель музыкальной грамоты» (1952), «Мусиқа саводи» («Музыкальная грамота», 1953), «Мусикали топишмоқ» («Музыкальные загадки», 1974). Также Ильяс Акбаров является автором первого музыкального словаря на узбекском языке «Мусиқа луғати» (1987, 1997).

С 1960 по 1980 год И. Акбаров был председателем совета РУМЦа Министерства народного образования Узбекистана по музыкальному воспитанию. Он вел большую просветительскую деятельность, был непременным участником творческих встреч, концертов, выступал с лекциями в Узбекской государственной филармонии.

За большой вклад в развитие узбекской музыкальной культуры Ильясу Акбарову было присвоено высокое звание «Заслуженный деятель искусств Узбекистана» (1956) также он награжден орденами «Знак почета» (1959), «Эл юрт хурмати» (2000), медалями и почетными грамотами.

Наталья Янов-Яновская
доктор искусствоведения,
профессор

ИРИНА НИКОЛАЕВНА КАРЕЛОВА О МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ В УЗБЕКИСТАНЕ



Наверное, в жизни каждого из нас есть человек, знакомство с которым оказало огромное воздействие на всю последующую жизнь. Таким человеком для меня была Ирина Николаевна Карелова. Встреча с ней (летом 1952г.) многое определила в моей судьбе. Именно Ирина Николаевна подсказала мне выбор профессионального пути, и на протяжении всей моей консерваторской учебы и всего последующего периода оставалась моим добрым старшим другом (да простится мне эта маленькая нескромность!), у которого я всегда встречала понимание, поддержку и искреннее участие...

Но лишь со временем, взрослея, я осознала подлинный масштаб этой творческой личности, скрывающийся за поразительной скромностью и врожденной интеллигентностью. Музыковед (именно, **музыковед**, а не просто историк или теоретик, хотя она и соединяла в своей практике обе эти ветви), для которого музыка была не только и не столько объектом анализа, сколько живым источником красоты и волнующей образности. Грани ее профессиональной деятельности многочисленны: исследователь, изучающий процессы становления различных областей узбекского музыкального искусства, летописец текущей музыкальной жизни, фиксирующий все наиболее важные события и явления, музыкальный критик-публицист, оперативно откликающийся на актуальные потребности общества, педагог, серьезно озабоченный проблемами музыкального образования, редактор, лектор, человек, охотно поддерживающий любые творческие начинания коллег.

Фундаментальностью выделяются музыкально-исторические труды Ирины Николаевны. Карелова первая обратилась к изучению

таких важных для узбекской музыкальной культуры сфер как вокальное творчество узбекских композиторов (песня и романс), балет, проблемы музыкального образования. Причем, поскольку Ирина Николаевна прослеживала эти сферы в их исторической динамике (это были объекты ее постоянного внимания), ей удалось воссоздать **процессы** становления названных областей, что и является, по сути, главной задачей исследователя-историка. Напомним, что речь идет о 40-60-х годах, когда происходило становление нового узбекского искусства, и потому оно особенно нуждалось в анализе и оценке. Однако, в связи с направленностью сборника, для которого и предназначается наша статья («Вопросы педагогики»), остановимся на работах Ирины Николаевны, актуальных для данной темы.

«Музыкальное образование в Узбекистане»¹. Здесь глубоко прослежена предыстория музыкального образования в Узбекистане². Ирина Николаевна рассказывает о роли русской интеллигенции – о домашнем музицировании и частной педагогике. Уже в конце XIX века в Ташкенте «постоянно возникали литературные, драматические и музыкальные кружки...В числе любителей музыки было много людей, имевших серьезное музыкальное образование...Именно среди таких музыкантов оказались лица, живо заинтересовавшиеся тогда еще совсем не знакомой им узбекской музыкой и положившие начало ее изучению» (А.Ф.Эйхгорн, В.В.Лейсек, Н.Н.Миронов). «Небезынтересно отметить, что В.В.Лейсек, чешский музыкант, работавший в России, пытался поднять вопрос о создании в Ташкенте музыкального учебного заведения для представителей местного населения, о чем и писал в «Русской музыкальной газете» (1907, № 7)»³.

С глубокой благодарностью к энтузиастам пишет Ирина Николаевна об организации Народных консерваторий, о Туркестанской народной консерватории (1918), о ее создателях и педагогах. Автор приводит два пункта из устава Народного университета: «1. Дать возможность широким массам народа научиться играть на том или ином инструменте, с обязательным

¹ «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана», Т., 1961.

² Стоит оговорить, что речь идет о музыкальном образовании в его европейском понимании. Традиционная же педагогика – «из уст в уста» – продолжалась, рождая замечательных исполнителей и авторов монодических сочинений – бастакоров.

³ Там же, с. 271.

обучением элементарной теории, гармонии музыки и сольфеджио как основе музыкального образования. 2. Ввести всех учеников как представителей широких масс народа в круг музыкальных понятий и образов и дать возможность понимать и самим исполнять те произведения, которые были для них до сих пор недостижимы¹. (Как актуально это звучит и сейчас!). Приводятся гигантские цифры желающих учиться музыке.

Особо подчеркивает Ирина Николаевна другой момент: «Очень важным разделом деятельности музыкальных учебных заведений 20-х годов была работа по изучению узбекской народной музыки». Однако, с удовлетворением описывая историю музыкального образования (а шире – культурной жизни Узбекистана), Ирина Николаевна отмечает и существенный недостаток – «все основное развитие сосредотачивается в столице. Так называемые «периферийные» музыкальные учебные заведения в это время почти полностью предоставлены самим себе, мало общаются со столичными, испытывают постоянную нужду в педагогических силах»². Автор уделяет внимание первому выпуску молодой ташкентской консерватории (1941г.). Это были: пианистка Л.Мальмберг, скрипач В.Беленький, музыковеды И.Акбаров, Т.Вызго, И.Карелова, композиторы В.Мейен, Б.Гиенко, И.Хамраев.

Рассматривая период Великой отечественной войны, Ирина Николаевна говорит об огромной роли Ленинградской консерватории, эвакуированной в Ташкент, чья деятельность во многом стимулировала дальнейшее развитие местной музыкальной жизни. В то же время она обращает внимание на недостатки. Так, Карелова указывает на неблагоприятное положение в низшем и среднем звеньях музыкального образования, что ставило в затруднительное положение высшее звено – консерваторию, которая в свою очередь «вынуждена была выполнять план приема за счет плохо подготовленных абитуриентов»³. (Практика, к сожалению, продолжающаяся и по сей день). Хочется обратить особое внимание на один показательный факт: уже тогда, в 40-50-е годы Карелова ставила вопрос о необходимости уроков пения и музыки в общеобразовательных школах. Таким образом, рассматривая

¹ Там же, с. 275.

² Там же, с. 279.

³ Там же, с. 284.

проблемы музыкального образования в Узбекистане, Ирина Николаевна, как мы видим, выступала не только как историк, хладнокровно воссоздающий ретроспективу культурного строительства, проблемы эти она живо ощущала в контексте современной текущей музыкальной жизни.

С середины 50-х по первую половину 60-х годов Карелова регулярно отслеживала процесс музыкального образования, своевременно откликаясь на его актуальные потребности. Вот выдержки из статьи Ирины Николаевны «Музыкальное образование в Узбекистане» («Правда Востока», 24 ноября 1955 г.). «Учреждением, результирующим работу всей сети музыкальных учебных заведений Узбекистана, является Консерватория. Кстати, при рассмотрении ее деятельности вышестоящие организации по большей части рассматривают эту деятельность в полном отрыве от системы низового, начального музыкального образования, что и приводит ко многим ошибочным выводам и лишает возможности улучшить результаты деятельности консерватории, на первый взгляд, как будто бы достаточно благополучные». Или другой фрагмент: «Нельзя пройти мимо и таких фактов, что наряду со специалистами, вполне подготовленными к самостоятельной практической деятельности, из стен консерватории выходят и композиторы, не умеющие сыграть свое сочинение на рояле, музыковеды, в дальнейшем оказывающиеся совершенно неспособными вести научную работу..., певцы, не умеющие без помощи концертмейстера разучить арию, романс или даже песню, пианисты, не умеющие аккомпанировать, оркестранты, плохо читающие с листа, хоровики, которые не в состоянии проиграть партитуру».

А теперь выдержки из статьи, написанной в 1958 году. «Следует призадуматься и над тем, что процент лиц местных национальностей в выпусках консерватории очень неудовлетворителен (примерно 14-15%). Кроме того, надо помнить и то, что большое число выпускников-представителей национальностей Средней Азии идет за счет факультета народных инструментов».

Проходит еще несколько лет. И вот – выступление на выездном заседании Секретариата Правления СК СССР (Алма-Ата, 1-6- декабря 1960 г.): «Общеизвестно, что существует теснейшая связь между состоянием и развитием музыкальной культуры и системой музыкального образования в любой стране.... Всматриваясь в

состояние музыкальной культуры, мы, пожалуй, не ошибемся, если скажем, что не успеваем идти в ногу с современными требованиями. Это заметное отставание заставляет нас сосредоточить внимание на фундаменте этого дела, а именно – состоянии музыкального образования.... Очень многое вызывает глубокое беспокойство. Наши воспитанники плохо знают музыку. Теоретические сведения студентов в словесном выражении вполне удовлетворяют, когда же начинается непосредственный разговор о музыке, студенты в большинстве случаев оказываются несостоятельными. Положение стало настолько тревожным, что 21 ноября (напомним, что имеется в виду 1960 г. – Н.Я.) в Ташкентской консерватории был созван Ученый Совет, посвященный только одному этому вопросу, на который были приглашены работники кафедры истории и теории музыки. На этом Совете было много искренне взволнованных выступлений, где говорилось о том, что налицо явный разрыв «сведений о музыке» и знания самой музыки. Мы все чаще становимся свидетелями очень заметного равнодушия к музыке у наших студентов. Они почти не бывают на концертах, не заинтересованы в самостоятельном изучении музыкальной литературы, стремятся, готовясь к зачету, выучить только определенный круг примеров, запомнить лишь внешние очертания главного тематического материала.... Многие молодые музыканты равнодушно относятся к избранной специальности, плохо представляют себе, какое место в жизни им предстоит занять и совершенно не готовы (за редким исключением) к практической деятельности». Поразительно! Кажется, будто это сказано не полвека назад, а сегодня. Ситуация не только не изменилась к лучшему, но стала еще более тревожной: ведь, в отличие от 60-х годов, сейчас к услугам учащихся Интернет, все современные электронные средства информации. При желании можно получить любую музыкальную запись. Но это, повторим, **при желании**. А его-то в большинстве случаев и нет. Нынешние проблемы упираются именно в это. Однако результат один: и тогда, и сейчас музыка мало кого волнует. В самой профессиональной среде бескорыстный интерес к музыкальным явлениям как таковым минимален. Вот почему мы не видим консерваторских студентов, да и педагогов, не только на рядовых концертах, но и на международных музыкальных фестивалях...

Возвращаясь к выступлению Кареловой, заметим: она не только диагностирует состояние музыкального образования в Узбекистане,

но и подсказывает пути его усовершенствования. Это – улучшение ситуации в низших и средних звеньях, особое внимание к областным музыкальным учебным заведениям (в частности, оснащение их библиотек), введение уроков музыки в общеобразовательных школах. Завершая разговор о работах И.Н.Кареловой на тему музыкального образования, выскажем предположение – тема эта потому так волновала ее, что она смотрела в корень и понимала: все недостатки в музыкальной сфере упираются именно в проблемы музыкального образования, его упущения и издержки. Подчеркнем и другое. Ирина Николаевна не воспринимала бы столь остро данные проблемы, если бы не соприкасалась с ними повседневно – ведь она была одним из ведущих педагогов, изнутри знавших истинное положение дел.

Вся жизнь Ирины Николаевны неразрывно связана с Ташкентской консерваторией: она, как мы уже знаем, явилась одним из первых ее выпускников (1941) и сразу стала одним из первых ее преподавателей. Без преувеличения можно сказать, что судьбы молодой консерватории и самой Ирины Николаевны неразрывно переплетены – они вместе проходили этапы молодости, становления, зрелости. И это «совпадение» словно дополнительным образом обязывало ее максимально эффективно работать на образование.

Долгое время Карелова совмещала педагогическую работу на двух кафедрах – истории и теории музыки. Те, кому посчастливилось учиться у нее, слушать ее лекции, навсегда запомнили Ирину Николаевну как великолепного музыканта, эрудированного педагога, обладающего чуткостью и тактом истинного интеллигента, умеющего пробудить и воспитать в ученике любовь к будущей профессии. Главной ее заповедью было – не уходить от музыки как таковой, от ее сокровенной сути, ее содержательной и эмоциональной глубины, подчас трудно постигаемой. Музыка не была для нее просто объектом изучения. Конечно же, Ирину Николаевну интересовало, как сделано то или иное произведение, но еще более – что оно говорит людям, как важно уметь не только слушать музыку но и слышать ее.

В специальном классе И.Н.Кареловой закончило обучение около 30 музыковедов. Ученики Ирины Николаевны успешно работают в разных городах Узбекистана, стремясь передать любовь к музыке, унаследованную ими от своего учителя новым и новым поколениям воспитанников.

Хочется снова повторить: Ирина Николаевна – педагог, целиком посвятивший себя делу воспитания творческой молодежи. «Учить детей любить и понимать музыку» – название одной из статей Кареловой в газете «Комсомолец Узбекистана» (5 октября, 1957) – обретает символический смысл: это не только заглавие материала, но и формулировка педагогического кредо автора. Верно говорится: ученик не сосуд, который надо заполнить, а факел, который надо зажечь. Как это верно! И как отвечает педагогической сути Ирины Николаевны! Знаниям могут научить многие, но не всем дано воспламенить сердце, пробудить в нем любовь к избранной профессии.

Естественно, что такой педагог, как И.Н.Карелова не мог не обобщить своего опыта в специальных работах. Перед нами «Методическая записка к курсу «Анализ музыкальных произведений», читаемому на заочном отделении ТГК» (1967). Скромно названная автором «Записка», на деле является глубоким теоретическим трудом. Здесь много новых мыслей, заставляющих задуматься над спецификой курса. Характеризуя его как одного из самых трудных для самостоятельной работы студентов, Ирина Николаевна поясняет: «Сложность его состоит в том, что наряду со многими точно определяемыми закономерностями формообразования в музыке, существует... и множество деталей и частных случаев, где многое в понимании и определении формы решает общая музыкальная культура студентов и музыкальная интуиция. Здесь следует особо подчеркнуть, что выводы «интуитивные» обязательно должны в процессе анализа получить правильное теоретическое обоснование. Особая трудность предмета «анализ музыкальных произведений», появившегося только в 30-х годах нашего столетия..., состоит в том, что очень сложна его основная задача – глубокое проникновение в результате анализа в содержание музыкального произведения».

Карелова вводит понятие «анализ-описание» с целью научить студентов читать и осмысливать нотный текст, не пропуская ни одного штриха. Предлагает два пути: «идущий от целого к деталям» и «в обратном порядке, идя от частных к целому». Автор сопровождает эти рекомендации примерами собственных разборов. Заинтересовывают и отдельные замечания Ирины Николаевны. К примеру, по поводу периода. Эта тема при всей кажущейся простоте

«является одной из самых сложных..., усвоение ее служит залогом к овладению всем курсом анализа музыкальных произведений» Как это верно подмечено! Или рекомендации Ирины Николаевны к изучению сонатной формы. «Основываясь на многолетнем педагогическом опыте, можно советовать начинать изучение сонатной формы с образцов сонаты классической (XVIII век). Хорошо понимая закономерности этой формы, легче понять предшествующую ей форму «старой» сонаты и дальнейшую эволюцию сонаты в XIX и XX столетиях».

Однако, погружаясь в таинства структуры, Ирина Николаевна никогда не забывала о музыке, о том, зачем нужен скрупулезный анализ: как мы уже говорили, она была слишком музыкант, чтобы видеть в произведении только объект анализа. Понять музыку и почувствовать ее – смысл любого общения с музыкальным искусством.

Прошли годы ... Мне помнится праздничный вечер в консерватории, посвященный 70-летию Ирины Николаевны (6 февраля 1975 года). Цветы, улыбки, искренние поздравления и пожелания, приветственные адреса, многочисленные телеграммы, в том числе, от Т.Н.Хренникова и других видных московских деятелей. Всем хотелось выразить юбиляру свою признательность за щедрость сердца, за святое отношение к музыке.

А вскоре (14 января 1976 г.) Ирины Николаевны не стало. Эту невосполнимую потерю ощутила вся музыкальная общественность. Но остались многочисленные ученики, друзья, хранящие светлую память, коллеги, осознающие значимость вклада Ирины Николаевны в узбекское искусство. Остались ее содержательные работы, которых, как мы пытались показать, немало и которые отражают самые интересные в силу своей новизны и потому самые трудные этапы культурного строительства в Узбекистане, – этапы становления новых форм музыкального бытия. Осталась благодарная память тех, кому посчастливилось общаться с этим замечательным человеком.

Ирина Галущенко
кандидат искусствоведения, профессор,
Зав. Кафедрой истории музыки ГКУз

**ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ВЕСЕННИЕ МОТИВЫ»
ЛЮБОМИРА ПИПКОВА КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ
СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ**



Органичное восприятие современной музыки народов мира во всём её богатстве и полноте — сложная задача большого воспитательного значения. Освоение современных достижений мировой музыкальной культуры способствует гармоничному развитию молодых музыкантов, обогащает их духовный мир и укрепляет в профессиональном плане. Весьма полезна в этом ракурсе музыка современной Болгарии. Богатые и своеобразные многовековые традиции, сложившиеся в музыкальном искусстве Болгарии, по праву обеспечили этой стране высокое место в ряду крупнейших европейских культур. Имена болгарских композиторов Панчо Владигерова, Филиппа Кутева, Светослава Обретенова, Марина Големинова, Красимира Кюркчийского, составляющие гордость

болгарского музыкального искусства, служит тому убедительным подтверждением.



В многообразной панораме болгарского музыкального искусства XX века цельный и гармоничный пласт представляет творчество крупнейшего композитора современности Любомира Пипкова (1904-1974), деятельность которого была исключительно многогранной. Характеризуя этого композитора, Михаил Друскин подчеркнул: «Пипков стоит в ряду таких композиторов, как Шостакович, Онеггер, Барток, Лютославский, Бриттен. Все это, конечно, различные индивидуальности, со своим

особым мироощущением, с разной мерой таланта. Но их имена здесь названы в одном ряду потому, что художественные искания Пипкова отдельными своими гранями соприкасались с этими творцами подлинно гуманистической музыки XX века».¹

От ранних до последних своих произведений Л.Пипков оставался верным поборником идейных и художественных принципов. Главные из них: готовность служению общественным идеалам, последовательное движение по пути эволюции музыкального искусства. В этом композитор следовал творческим заветам своего отца Панайота Пипкова (1871-1942), одного из первых профессиональных болгарских композиторов.

В многожанровом наследии Л.Пипкова фортепианный цикл «Весенние мотивы» ор. 78, созданный в 1972 году, относился к его поздним сочинениям, обобщающим творческие поиски предшествовавших лет. В этом смысле данный цикл является продолжением фортепианных сборников «Детский альбом», ор. 1, «Юношеский сборник», ор. 14, «Метроритмические картины и студии», ор. 75, ор. 77. Все эти тетради фортепианных пьес имеют много общего: тип обработки фольклорного материала, программность, последовательность пьес в отношении темпа, метроритма. На родство «Весенних мотивов» с предыдущими сборниками указывает подзаголовок «16 метроритмических пьес для фортепиано».

¹ Друскин М. От редактора. // Друмева К., Костакева М., Хлеббаров И. Любомир Пипков. М., 1976, с. 5.

В предисловии к циклу пьес «Весенние мотивы» композитор чётко и ясно формулирует цель и задачи, поставленные им в данном сочинении, с исторических позиций объясняет своё пристальное внимание к ритмической стороне музыки. «С начала XX века ритм как активный элемент музыкального мышления и языка особенно настойчиво привлекает внимание крупных музыкантов. Произведения Дебюсси, Равеля, Стравинского, Бартока, Прокофьева и других богаты новыми метроритмическими структурами фольклорного происхождения. Ясно, что это одна из тенденций развития современной музыки».¹

Болгарская музыка изобилует многообразными сложнейшими метроритмическими структурами. Специфическая болгарская ритмика привлекает внимание многих исследователей. Болгарская музыка наряду с простыми двух- и трёхдольными метрами, обладает чрезвычайно сложной метроритмикой с ассиметричными размерами, с неравнодольной пульсацией долей в такте, с очень причудливыми ритмическими группами, с синкопированной ритмикой.

Основные болгарские танцевальные жанры – рученица, пайдушко, хоро имеют исключительно сложную и своеобразную метроритмическую структуру. Распространены размеры (рученица), (хоро), а также. Принципы ритмического строения болгарской народной музыки были установлены Добри Христовым. Специфичность болгарских метроритмических структур отмечал Б.Барток, который ввел в научный обиход термин «болгарские ритмы», используя их в собственной творческой практике. Очень интересной исследовательской задачей является сравнение и выявление моментов общности некоторых болгарских ритмов с узбекскими усулями, что делает цикл «Весенние мотивы» особенно притягательным. Глубинные связи болгарской народной музыки с восточными культурами отмечает музыковед Руфь Лейтес: «В этой славянской музыке нередко прослушиваются интонации, связанные с восточными музыкальными культурами. Это находит объяснение в историческом прошлом болгарского народа и в местоположении его страны».² Развивая мысль российского исследователя необходимо

¹ Пипков Л. Предисловие к циклу пьес «Весенние мотивы». // Произведения композиторов социалистических стран для фортепиано. Редакция Наталии Корси. М., 1981, с. 91.

² Лейтес Р. Композиторы Болгарии. // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая. 1917-1945. Книга пятая. А. М., 1987, с. 176.

добавить, что не только интонации, но и, прежде всего, болгарские ритмы тесно связаны с восточными истоками. Органический синтез болгарского начала с восточными элементами выразительных средств сообщает болгарской музыке её неповторимую индивидуальность, исключительную самобытность.

Проблема национального стиля всегда была в центре внимания Л.Пипкова, в основе его эстетики творчества. «Болгарские композиторы, — утверждал он, — должны понять, что наш музыкальный стиль содержится в самой действительности, в образе мыслей и чувств нашего народа, безошибочно отражённом народной песней».¹ Осваивая глубинные слои болгарского фольклора, Л.Пипков добился тонкой и современной разработки его выразительных ресурсов. «Что касается Любомира Пипкова, — отмечает Р.Лейтес, — то его путь и значение были особыми. Он был, пожалуй, первым в болгарской музыке, кто наиболее радикально решил проблему современного национального стиля».²

«Весенние мотивы» концентрируют в себе характерные особенности современного болгарского национального стиля, и, прежде всего, неповторимую метроритмическую самобытность болгарской музыки. «Игра» метроритма — такова одна из задач циклов. Она должна привлечь внимание слушателей к музыкальным образам и способствовать к художественно выразительному исполнению. Думаю, что это вполне разовьёт ритмические рефлексy, поможет утверждению и обособлению чувства ритма как непрерывно обогащающейся художественной возможности»³ — писал композитор в предисловии к «Весенним мотивам».

Цикл Л.Пипкова имеет моменты общности с фортепианными циклами крупных мастеров XX века, с «Микрокосмосом» Бартока, «Играми» Дьёрдя Куртага по своей направленности, экспериментальному характеру, наличию инструктивного плана, стремлению к применению стилизованных и жанровых аллегорий, афористичности и конструктивности музыкального высказывания.

В предисловии к «Весенним мотивам» Л.Пипков классифицирует музыку в смысле метроритма на две его разновидности:

¹ Пипков Л. За българския музикален стил. // Пипков Л. Избрани статии. София, 1977, с. 65.

² Лейтес Р. Композитори Болгарии. // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая. 1917-1945. Книга пятая. А, с. 201.

³ Пипков Л. Предисловие к циклу пьес «Весенние мотивы». // Произведения композиторов социалистических стран для фортепиано. Редакция Наталии Корси, с. 91.

а) Симметричные (равноделимые) или гетерогенные основные метроритмические структуры (на 2, 3) и их равноделимые производные варианты (на 6, 9, 12 и др.);

б) Асимметричные (неравноделимые) или гетерогенные основные метроритмические структуры (на 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, и др.) и их неравноделимые производные варианты.

В соответствии с этим, Л.Пипков составил таблицу основных метроритмических структур, которую назвал условно «Таблицей Менделеева» в преломлении к метроритмам (таблица прилагается).

Как полагает Л.Пипков цель её – показать развитие метроритма в последовательности и взаимосвязи, непрерывное пополнение и обогащение. Данная таблица имеет практическое значение в связи с нотированием, исполнением, некоторыми тенденциями развития современной музыки. В цикле «Весенние мотивы» основные метроритмические структуры многообразно использовались композитором.

Цикл построен по принципу от простого к сложному:

№ 1	Игра	2/4
№ 2	Староболгарский хорал	3/4
№ 3	Песня	4/4
№ 4	Танец	5/8
№ 5	Дрёма	6/8
№ 6	Крестьянский танец	7/8
№ 7	Пастораль	8/8
№ 8	Интермеццо	9/9
№ 9	Мимолётность	10/8
№ 10	Возвращение	11/16
№ 11	Этюд	12/16
№ 12	Светлое и тёмное	13/8
№ 13	Две ритмические вариации	14/16

№ 14	Вместо прощания	12/16
№ 15	Бурлеска	15/16
№ 16	Ритмы	9/16

Как отмечают болгарские исследователи творчества Л.Пипкова: «Одновременно с нарастанием метроритмической сложности все более сложной становится и общая организация пьесы. В тоже время прямолинейному увеличению численного значения верхней цифры обозначения размера противопоставлена гибкость соотношения медленных и скорых темпов различных пьес».¹ С усложнением ритмических структур в цикле усложняется и фактура, становящаяся всё более полифоничной, масштабной охватывая все регистры инструмента.

Концепция цикла характеризует процесс кристаллизации основных особенностей творчества Л.Пипкова, опирающегося на фольклорную первооснову болгарской музыки. Народные песни и танцы как творческий родник цикла приобретают новый смысл далеко превосходя выразительность бытового архитипа. Они становятся факторами конструктивной организации всей композиции, интонационной и метроритмической основой цикла.

Сочетание равновеликих и неравномерных метрических единиц является важным эстетическим принципом построения «Весенних мотивов». Пипков проявил удивительную изобретательность и свободу при выборе ритмов в разных комбинациях звуков и пауз, мастерски применяя их при быстрых сменах характера образа пьес. На эту сторону техники композитора несомненное воздействие оказал разнообразный ритм болгарской речи и её отражение в народной песне.

Изобретательность метроритма органично сочетается в цикле с ладо-гармонической характерностью, обуславливающей оригинальность фортепианной фактуры. Новые черты гармонического языка проявляются в использовании секундовых, квартовых и других звуковых сочетаний или одновременных звучаний натуральных ладов с их альтерациями. Гармония у Пипкова в не меньшей степени, чем

¹ Друмева К., Костакева М., Хлебаров И. Любомир Пипков. с. 134.

метроритм и лад подчинена выражению болгарской национальной характеристики.

В «Весенних мотивах» явно обнаруживает себя принцип развертывания цикла. Очень показательны внутренние связи между пьесами. При этом имеют место некоторые реминисценции с предшествующими сочинениями других жанров, что ещё раз подтверждает смысловое, итоговое, обобщающее значение цикла. К признакам, объединяющим все 16 пьес, следует отнести его тематическую направленность, неизменные интонационные зёрна, пространственное слышание звуковой материи, концентрированность высказывания.

Таким образом, цикл «Весенние мотивы» вобрал в себя основные стилевые черты творчества болгарского мастера, обобщив его поиски и достижения. В нём органично соединились многочисленные истоки музыкального прошлого и реалии современного, словно в весеннем круговороте циклической смены времён года. Как самобытное музыкальное явление XX века «весенние мотивы» предоставляют молодым музыкантам благодатную почву для развития творческих способностей и современного музыкального мышления.

Рифатилла Қосимов
Ўзбекистон Давлат
консерваторияси анъанавий
ижрочилик кафедраси мудир,
профессор

УСТОЗ ТУРҒУН АЛИМАТОВ

Танбур сози ижрочилигида ёрқин юлдуз бўлиб, ўзининг қалб кўри, сеҳрли бармоқлари билан чертган созидан хуш наво таратиб, юракларни забт этган “тилло нохун” соҳиби, Ўзбекистон халқ артисти, профессор Турғун Алиматовни ўзбек миллий мусиқа ижрочилигида бетакрор услуб яратган санъат дарғаларидан бири, десак асло муболаға бўлмайди.

Анъанавий ижрочиликда мусиқий асарни миллий ижро безаклари билан тўлақонли, таъсирчан ифодаланиши инсон руҳиятига хуш кайфият бахш этади, маънавий озуқа беради. Бунинг учун созанда юксак мусиқий дид ва маҳоратга эга бўлиши лозим. Жумладан, танбур сози ижрочилигида кенг қўлланиладиган турли нола, кочирим, зарб каби турли хил мусиқий безаклар асар ижросидаги етуқликни таъминловчи муҳим омил ҳисобланади.

Турғун Алиматов 1921-йил 20-январда Тошкент вилоятининг Чувалачи қишлоғида хизматчи оиласида дунёга келди. Болалик чоғиданоқ қалбида мусиқага иштиёқ ва ҳавас уйғонишига падари бузруквори Алимат отанинг дутор чолғусини ниҳоятда ёқимли ижро этиши сабаб бўлди. Турғун ўрта мактабнинг 4-5-синфларида сабоқ олаётган пайтларида мусиқа чолғуларидан илк бор дутор чалишни ўргана бошлади. Чунки улар хонадонида кўплаб ўзбек оилаларида бўлгани каби дутор доимо уйнинг тўрида осиглиқ турарди. 1930-йилларда халқ орасида машҳур бўлган “Фабрика” номли кўшиқ куйи ёш Турғуннинг ўрганган биринчи мусиқий асари бўлди. Ўша кезлари радио тўлқинлари орқали мунтазам янграган “Жигарпора” куйи билан бирга “Дилхирож”, “Муножот” каби мумтоз миллий куйларни чалишни ҳам кунт билан ўрганди.

Ёш Турғун мактабнинг юқори синфларида ўқиб юрган кезларида мусиқа тўғараги хонасини безаб турган танбур, дутор, най ва ғижжак чолгуларини кўриб завқланарди. Тўғарак раҳбари Ҳалим ака ёш созандага: “Ҳозирча қайси созга меҳринг тушган бўлса ўрганиб кўйвер, кейинчалик қайси бирини танлаш кўнглингга боғлиқ. Бир неча чолғуни чала билиш одамга зарар қилмайди,” – деб маслаҳат берди ва ўзи ҳам мусиқага чанқоқ ёш шогирдига ғижжак ва танбур созларидан дарс берди.

Техникумда олган сабоқлари Турғун Алиматов ҳаётида муҳим бўлди. Ўша кезлари радиодан кўпинча Юнус Ражабий раҳбарлигидаги Мақом ансамбли ижросида куй ва ашулалар янграрди. Турғун Алиматов бу туркум эшиттиришларнинг бирортасини ҳам қолдирмасдан тинглар ва эшитганларини ғойибона ўрганарди. Мабодо куйларни ўрганишда қийинчилик туғилса дарҳол техникум ўқитувчиларига мурожаат қилиб кўмак сўрарди. Шу фазилати боис ҳам мусиқа меросимизда мавжуд кўплаб асарларни амалий ўзлаштиришга эришди.

Техникумда ўқишни тугаллаш арафасида у дутор, ғижжак ҳамда танбур чалишнинг нозик сирларидан воқиф созанда даражасига эришган эди.

Турғун Алиматов 1940-йилларда Тошкентдаги ёш томошабинлар театрига ишга қабул қилинди. Бу ерда фаолият кўрсатаётган мусиқа ансамблининг раҳбари Мамадазиз Ниёзов унга ғижжакчи-созанда бўлиб ишлашни таклиф этди. Мазкур ижодий жамоа таркибида ёш созанда биргина ғижжакда эмас, балки вақти-вақти билан танбур ва дуторда ҳам куйлар ижро этди. Чунки ижодий иш жараён шунини талаб этарди.

Шундан сўнг Турғун Алиматов бир йил мобайнида Муқимий номли мусикали драма театрида созандалик фаолиятини давом эттирди. У театрдаги фаолиятини жуда ҳам самарали ўтганлигини эслаб шундай дейди: “Мен ўттиз йил радиода, Муқимий театрида эса бор-йўғи бир йил ишладим. Лекин ўттиз йил ичида ўша бир йилда олган маънавий бойликни ололмадим. Чунки у кезлари театрда забардаст санъаткорлар – Тўхтасин Жалилов, Жўраҳон Султонов, Маъмуржон Узоқов, Охунжон қизик, Холхўжа Тўхтасинов каби буюк инсонлар даврасида эдим”.

Дарҳақиқат, устозлар билан бўлган жонли мулоқотлар жараёнида Турғун Алиматов санъатнинг турли йўналишларидан баҳраманд

бўлди ва бу ҳол унинг фаолиятида бадний савияси юксалишида аҳамиятли бўлди.

Турғун Алиматов радиокомитетда академик Юнус Ражабий раҳбарлигидаги Мақом ансамбли таркибида созандалик қилган кезлари Шашмақом чолғу-ашула туркумлари, Тошкент-Фарғона мақом ашула йўллари, воҳаларга мансуб йирик чолғу йўллари, қолаверса забардаст бастакорларнинг асарларини мунггардиш (грампластинка)га дарж этишда ҳамда радио мусикий ёзувлар “олтин хазина”сидаги магнит тасмаларига туширишда фаол иштирок этиб, “тилло нохун” ижодий таҳаллусини олишга сазовор бўлди.

Турғун Алиматов ижрочилик услубининг босқичма-босқич шаклланишида бир қатор устозларнинг санъати муҳим омил бўлган, десак ўринли бўлади. Ризки Ражабий, Жўрабек Сайдалиев, Қаям Шомуродов, Асадқори Лутфуллаев, Ориф Қосимов, Маҳмуд Юнусов каби устоз-созандалар шулар жумласидандир.

Жўрабек Сайдалиев ижросидаги “Пайрави асал”, “Жигарпора”, “Сурнай Навоси” каби куйлар ва айникса, ундаги “якка зарб”га асосланган ўзига хос ижро услуби Турғун Алиматов қалбида чуқур из қолдирган эди.

Турғун Алиматов бошқа устозлардан ҳам шу сингари ўзгача ижро амалларини кунт билан ўрганди. Ижрочилик соҳасидаги кўп йиллик меҳнат ва изланишлари пировардида ноёб ва бетакрор услуб юзага келди.

Турғун Алиматовнинг ижро услубида нохунни пастдан юқорига чертиш алоҳида ажралиб туради. Бундай амал танбурдан чиқаётган товушни янада майин ва ёқимли бўлишини таъминлайди. Бу борада Турғун Алиматов шундай дейди: “Тингловчига якка нохун ҳам керак. Лекин, орасида пирранг қўшилса ҳам чиройлироқ бўлади. Бир санъатга яна бир санъат қўшилган бўлади. Чунки бир усулда, бир нохунда юрса бир ёклама бўлиб қолади”¹.

Турғун Алиматов ўз ижро услубини шакллантириш жараёнида мусикий меросимиз намуналари орасидан турли суръат ва хусусиятдаги куйларни танлаб олиб, уларни меъёрига етказиб чалишни кўплаб машқ қилди.

Мунгли куйларга чуқурроқ “нола”, “кашиш”, “молиш”, “рез”, тез суръатли кувноқ куйларга “пирранг”, “тескари зарб”, “уфор зарб” ва

¹ Т. Алиматов билан бўлган суҳбатдан.

“майда зарб”лар ишлатиб, мусикий асарларни янада жозибали бўлишига эришди.

Турғун Алиматов ижрочилик фаолияти давомида мусикий меросимизда мавжуд кўплаб асарларни ўз ижро услубида талқин этиб, уларга янгидан ҳаёт бағишлади. Бу куйлар ҳоҳ танбур, ҳоҳ дутор, ҳоҳ сато, ҳоҳ гижжак бўлсин барчаси ягона ижро услубига асосланган. Бунга “Наво”, “Чоргоҳ I,II”, “Эшвой”, “Сегоҳ”, “Насри Сегоҳ”, “Уфори Сегоҳ”, “Самарқанд Ушшоғи”, “Гиря”, “Сурнай Навоси”, “Роҳат”, “Эшвой Курд”, “Кўшчинор”, “Гулёрахон ва Билагузук”, “Жигарпора ва Пайрави асал”, “Тановар”, “Нола”, “Муножот I,II,III”, “Насрулло I,II,V”, “Ажам”, “Наврўзи Ажам”, “Куйгай” (Ю.Ражабий), “Эй, сабо” (Д.Зокиров), “Гулузорим”, “Бозургоний” (Х.А.Расулов), “Ёлғиз” (Т.Жалилов) каби дурдона мусикий асарлар мисол бўла олади.

Ҳар бири ўз хусусиятию бадий ифода усулларига эга хилма-хил санъат турларининг пировард-мақсади инсон маънавиятини камолот йўлига етаклашдир. Ана шу олижаноб мақсад замирида неча-неча чин истеъдодларнинг машаққатли ижод самаралари ётади. Хусусан, буюк созанда Турғун Алиматов хусусида сўз кетганда анъанавий ижрочилик бобида тинмай изланишлар олиб борган ва эришган мавқеъи билан мутахассису мухлисларни хушнуд этган санъат намояндаси кўз ўнгингдан ўтади. Бундай ҳолларда, одатда, “мукаммал навозанда”, “етук санъаткор”, “устоз созанда” каби иборалар ишлатилади. Устоз Турғун Алиматов бетакрор санъатини ҳар қанча эътироф этсак-да, бироқ унинг маҳорат даражасини сўз орқали тавсифлаш амри маҳолдир. Шу боис устоз санъатининг баъзи жиҳатларига тўхталиб ўтамиз, ҳолос.

Авваламбор шуни айтиш жоизки, Турғун Алиматов камдан-кам ижрочилар муяссар бўлган даражага эришган санъаткордир. Устоз миллий мусиқа намуналарининг бетакрор ижрочиси эканлиги билан бирга, шу санъатни чуқур билимдони ҳам эди. Эҳтимол, Турғун Алиматовнинг мукаммал санъати худди шу икки омил билан узвий боғлиқдир. Устознинг танбур, сатода ёхуд дутор чолғусида ижро этган куйларини тинглар эканмиз, улар ҳиссиётга берилиб кетишдан кўра, кўпроқ чуқур идрок этилган ва тафаккур мантиқига бўйсунган садолар эканига амин бўламиз. Бу ижрони заковатли деб баҳолаш тўғри бўлса керак. Лекин бу баҳо устоз санъатининг ҳиссий-эмоционал таъсирини асло камситмайди, балки миллий

куйларимиздаги ҳар бир нуқтани ўз ўрнига қўя билишини, нола, қочирим каби ижро безакларини меъёрида ишлатилишини назарда тутати. Гап шундаки, анъанавий ижрочилар, айниқса, ёш созандалар орасида ижро безакларини ҳаддан зиёд бўрттириш, уларга ортиқча урғу бериш ва ҳатто бачканалаштириш ҳоллари тез-тез учрайди. Бунинг натижасида куйнинг бадиий қийматиға путур етмоқда.

Билъакс, Турғун Алиматов ижро талқини ўзининг қатор афзалликлари билан ибратлидир. Бунда ижрочи куйда мавжуд бўлган ҳар бир унсурни нозик сайқаллари ила ўзаро мантиқан боғлайди ва умумий яхлитликка эришади. Устоз ижросидаги куйларни тинглаб, миллий чолғу (танбур, сато, дутор)лар ноёб ва бебаҳо истеъдод соҳиби қўлида мўъжизалар яратади, деган хулосаға келамиз.

Турғун Алиматов халқимизнинг бой миллий мероси бўлмиш Шашмақом, Тошкент-Фарғона мақомлари, қатор чолғу куй ва бастакорлар ижодиға мансуб асарларни бетакрор ижросиға эришган “тилло нохун соҳиби”дир. Шу ўринда устознинг ижрочиликдаги қатъиятлилигини, биринчи галда чолғуларда миллий куйларни қиёмиға етказиб садолантириш ҳар бир созанда учун ҳам қарз, ҳам фарздир, деб изоҳлаш тўғри бўлур эди.

Бир неча йиллар давомида устоз Турғун Алиматов Ўзбекистон давлат консерваторияси Анъанавий ижрочилик кафедрасининг профессори лавозимида ёш созанда талабаларға танбур, сато ва дутор чолғулари синфи бўйича сабоқ берди. Устознинг бир қатор шогирдлари республикамызда нуфузли бадиий жамоаларда, мақом ансамблларида, олий ва ўрта махсус мусиқа (санъат) билим юртларида фаолият кўрсатиб келмоқдалар.

Ўзбекистон ҳофизлари – Ҳасан Ражабий, Маҳмуд Тожибоев, созандалар – Абдулла Умаров, Алишер Алиматов, Асрор Аслонов, Аброр Зуфаров, Тоир Кўзиев, Шухрат Набиев, Иброҳим Самадов, Адҳам Исмоилов, Шухрат Раззоқов, Муҳаммаджон Маматқулов каби истеъдод соҳиблари шулар жумласидандир.

Маълумки, танбур чолғуси азалдан аксарият созандалар томонидан якка соз сифатида ижро этилиб келинган. XX асрнинг 30-йилларидан танбурда сато, дутор ва ғижжак чолғулари билан биргаликда, ансамбл кўринишида куйлар ижро этилиши анъанавий тус ола бошлади. Турли миллий чолғулардан иборат созандалар ансамблларининг тузилишиға ана шундай ижодий ишлар сабаб бўлганлиги эҳтимолдан ҳоли эмас. Кейинги йилларда бир хил создан

иборат бўлган қатор ансамбллар олий ва ўрта махсус ўқув юртларида, бадий жамоаларда, ҳаваскорлик тўғаракларида фаолият кўрсата бошлади. Буларга дуторчилар, рубобчилар, ғижжакчилар, чангчилар ва дойрачилар ансамбллари мисол келтириш мумкин. Бироқ икки ва ундан ортиқ танбур жўрнавозлиги ҳали амалиётда қўлланилмаган эди. Бу борада устоз Турғун Алиматов ташаббуси ва бевосита раҳбарлигида консерваториянинг Анъанавий ижрочилик кафедраси талабаларидан иборат танбурчилар ансамблининг ташкил этилганлиги ҳар қандай таҳсинга сазовордир.

Хулоса қилиб айтганда устоз Турғун Алиматовнинг серкўлам ва сермазмун ижрочилиги ҳамда созанда-устозлик фаолияти ҳар жиҳатдан намунали ва ибратлидир.

Шогирдлар ижро жараёнида доимо устоз услуби, сабоқ ва ўғитларига таянадилар.

Беназир санъаткор Турғун Алиматов хизматлари Давлатимиз томонидан юқори баҳоланиб, Мустақилликнинг илк йилларида “Ўзбекистон халқ артисти” юксак фахрий унвони, 1997 йили эса “Буюк хизматлари учун” ордени билан тақдирланди.

Анвар Лутфуллаев
Ўзбекистон Давлат консерваторияси
«Халқ чолғулари» кафедраси мудири, профессор

ТОШКЕНТЛИК СОЗАНДА АҲМАД ОДИЛОВ ИЖОДИГА ЧИЗГИЛАР



Бизга тарихдан маълумки, халқ чолғуларини амалий ўзлаштириш анъанавий услубга асосланган бўлиб, яъни устоз-мураббий куйни ўз шогирдига оғзаки узатиш ёки чолғуда бевосита ижро этиб бериш йўли билан етказиш орқали олиб борилган. Шу боис халқ созандалари орасидаги устоз-шогирдлик анъаналари мусиқа ижрочилигини ўрганиш услубларидан бири сифатида қўлланилиб, моҳир чолғучиларни шаклланишида катта имкон яратган. Устозларнинг ҳар бири бой миллий мусиқа меросимизни сақлашда, замонавий мусиқа маданиятимизнинг шаклланиши ва равнақ топишида ўзларининг бетакрор ҳиссаларини қўшганлар.

1930 йиллардан бошлаб ўзбек маданияти ва санъати билан биргаликда ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик санъати ҳам жадал равишда тараққий эта бошлади. Йиллар ўтиб халқ чолғуларида ижрочилик санъати замон талабига кўра янги йўналиш бўйича ривожланди. Натижада Ўзбекистон Республикасининг мусикий ижрочилик санъатида янги авлод устозларининг шаклланишига замин яратилди.

Ўзбек халқ чолғуларидан чанг ижрочилиги алоҳида эътиборга молик бўлган бир мактабни ташкил этади. Ушбу мактаб фаолияти – чанг чолғусининг моҳир ижрочиси, захматкаш инсон ва фидойи санъаткор – Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, профессор Аҳмад Одилов номи билан ҳам боғлиқдир.

Аҳмад Одилов Тошкентнинг «Хадра» майдони якинидаги Қоратош маҳалласида, 1928 йил 21 июль куни ишчи оиласида таваллуд топди.

1939 йилда мактабнинг тўртинчи синфидан бошлаб мусиқа тўғарақларида фаол қатнашиб дойра, най, рубоб, пианино ва айниқса чанг чолғуларида халқ куйларини ўзлаштиришда жиддий машқ қила бошлайди.

У 1942 йилнинг декабрь ойида ўзбек халқ чолғулари ансамбли тўғарағига қатнашиш ниятида «Ўқувчилар саройи»га боради. Тўғарақ раҳбари, таниқли найчи Аҳмаджон Максудов ёш Аҳмаднинг чанг чолғусида билган қатор куйларини диққат билан эшитиб, уни тўғарақ аъзолигига қабул қилади.

15 ёшли Аҳмад мусиқа билим юртининг дамли чолғулардан кларнет бўйича юқори курс ўқувчиси Нуриддин Халилов исмли йигит билан танишади.

Нуриддин Халилов ўша йили март ойларида ака-ука Аҳмад ва Комил Одиловларни Ҳамза номидаги Тошкент мусиқа билим юртига олиб боради ва уларни синовдан ўтказишиб билим юртига қабул қиладилар.

Шундай қилиб, Комил кларнет чолғуси бўйича А.Козолупов синфига, Аҳмад эса чанг чолғуси бўйича А.Илёсов синфига қабул этилади. Кўп вақт ўтмай ака-ука Одиловлар билим юртининг катта залида вақтинча машғулот ўтказайтган Ўзбек давлат филармониясининг А.И.Петросянц раҳбарлигидаги Ўзбек халқ чолғулари оркестрига созанда сифатида ишга қабул этиладилар.

Аҳмад Одилов устозидан кўпгина ўзбек халқ мусикаси намуналарини, композиторлар ижодига мансуб хилма-хил асарларни ўзлаштирган. Кейинчалик таниқли ғижжакчи-созанда, дирижёр Сурен Никитич Габриэляндан қардош халқлар куйларини ўрганади, якканавоз чангчи сифатида қатор концертларда қатнашиб томошабинлар олқишига сазовор бўлади. Ижро маҳорати туфайли билим юрти ўқитувчилари ва ўқувчилари ҳамда кенг жамоатчилик назарига тушди. Ўша йиллари ҳаяжонга солган бир хушxabар ҳақида Аҳмад Одилов шундай ҳикоя қилади: «Ҳамза номидаги Тошкент мусиқа билим юртининг 2-курс ўқувчисиман. 1945 йил октябрь ойининг охирларида билим юртининг директори И.Тихонова мени чақириб: «Сизни, Санъат ишлари Республика давлат кўмитасининг раиси Қориев Раҳим Мажилович хузурига чақиринди. Москвага тезда

етиб боришингиз тўғрисида шошилишча телеграмма олишибди», – дедилар. Тезлик билан собиқ 1-Май кўчасида жойлашган Санъат ишлари кўмитасига бориб, Р.М.Қorieвга учрашдим. Мени, очик чехра, ширин сўз билан кутиб олдилар. Москвага боришим ҳақидаги шошилишча хабарномани ўқиб бердилар. Мен Р.М.Қorieвга: «Ишончларингизни оқлаш учун астойдил ҳаракат қиламан», – деб ваъда бердим. Бу самимий суҳбат дилимда нақшланиб қолди».

Аҳмад Одилов Ўзбекистон композиторлари – Собир Бобоев, Гофур Қодиров, Иброҳим Ҳамроев, Борис Гиенколар билан ҳамкорликда чанг учун махсус асарлар пайдо бўлишида ташаббус кўрсатди ва ижобий натижаларга эришди. 1948 йили у давлат имтиҳонларини аълога топшириб, имтиёзли диплом билан мусиқа билим юртини тугаллади ва ёш созанда консерваторияда ўқишни давом эттиришга тавсия қилинди.

1948 йилда халқ чолғулари ижрочилик санъати тарихида зарҳал ҳарфлар билан битишга арзигулик тадбирлар амалга оширилди. Кўпчилик мусиқа ва санъат олий ўқув юртларида халқ чолғулари факультетлари, кафедралари ёки бўлимлари ташкил этилиб, бу йўналиш бўйича таълим бериш бошланди. Бунга ўша йиллари маълум шарт-шароитларнинг мавжудлиги, Муҳиддин Қorieқубов номидаги Ўзбек давлат филармониясининг ўзбек халқ чолғулари оркестри фаолияти, халқ созларини таъмирлаш ва такомиллаштириш ишлари хал этилганлиги ҳамда Ҳамза Ҳакимзода Ниёзий номидаги Тошкент давлат мусиқа билим юртида консерватория талабига жавоб берадиган салоҳиятли ижрочиларнинг мавжудлиги сабаб бўлди. Шу боис, 1948–49-ўқув йили Тошкент давлат консерваториясининг бир йўла 1-2-курсларига талабалар қабул қилишга қарор қилинди. Валентина Борисенко (прима рубоби), Феоктист Васильев (қашқар рубоби) ва Аҳмад Одилов чанг синфи бўйича 2-курсга қабул қилиндилар. Талабалар бундай имтиёзни шарафли ҳамда ўта масъулиятли ишонч деб тушундилар ва биринчи ўқув кунларидан бошлаб жиддий сайъ-ҳаракатларини бошлаб юбордилар. Консерватория Аҳмад Одилов учун асосий мусиқа мактаби бўлди. У чанг синфи бўйича профессор Ашот Петросянц раҳбарлигида, дирижёрлик бўйича эса Н.Гольдман ва А.Давидовларда таҳсил кўрди.

Аҳмад Одилов консерваторияда таҳсил олиши билан биргаликда Ўзбек давлат филармонияси қошидаги ўзбек халқ чолғулари оркестрида чангчилар гуруҳининг бош созандаси ҳамда якканавоз

ижрочи сифатида фаолиятини давом эттиради. Талабалик давридаёк А.Одилов 1950 йилнинг ноябрь, декабрь ойларида Хитой Халқ Республикасига концерт гуруҳи билан сафар қилди. 1951 йили Москвада ўтказилган Ўзбекистон адабиёти ва санъати декадасида қатнашди.



А.Одилов Вьетнам консерваториясига дўстлик рамзи сифатида ўзбек миллий чолғуси – чангни топширмакда

Аҳмад Одилов ёш санъаткор бўлишига қарамай, ўқиш жараёнида ажойиб чолғучилар ва санъат усталарининг кўплари билан суҳбатлашган, уларнинг санъати билан яқиндан танишган.

А.Одилов Тошкент давлат консерваторияси ўзбек халқ чолғулари факультетини чанг якканавозлиги, оркестр дирижёрлиги ва ўқитувчилик ихтисосликлари бўйича биринчилардан бўлиб битирди.

А.Одилов Уста Усмон Зуфаров, Савелий Диденколар раҳбарлигида ясалган чанг чолғуларининг юқори регистрини (яъни юқори товуш қаторларини) қўшимча торлар ва харрактлар ҳисобига кенгайтириш, 12 босқичли температураланган товушқаторига мос чангни яратиш ва уни амалиётда қўллаш ишларида фаол қатнашади. Шу билан бир қаторда товуш сўндирғич ва махсус педаль ўрнатилган чанг чолғуларини яратишда ҳам ўз ҳиссасини қўшди.

Бу кўринишдаги янги чангнинг биринчи ижрочиси Аҳмад Одилов тез орада турфа ижрочилик услубларининг янги хилларини яратишга муяссар бўлди.

1951 йилнинг ноябрь ойида А.Одилов Москвада ўтказиладиган Ўзбекистон санъатининг 2-декадаси қатнашчилари билан яна сафарга жўнаб кетди. Декаданинг қўшма концертларидан ташқари Москва олимлар уйи, Фанлар академияси, Ҳарбий-сиёсий академия ва кўплаб маданият саройларида концертлар билан муваффақиятли иштирок этди.

Қаҳрамонимизнинг ижодий сафарлари ҳақида ҳикоямизни яқунлар эканмиз, таниқли устоз санъаткор, мураббий, Давлат мукофоти совриндори, Халқ артисти Халима Носированинг А.Одиловга тааллуқли фикр-мулоҳазаларини баён этишни лозим топдик.



**Аҳмад Одилов раҳбарлигидаги чангчилар ансамблининг
навбатдаги чиқиши**

«Куй ҳар биримизнинг қалбимизга она алласи билан кириб келади, умрбод ошно бўлиб қолади. Айниқса, миллий чолғуларимиздан таралган нафосатли садоларни, тароналарни тинглаш ҳар биримизда бекиёс таассурот қолдиради. Мусиқага қизиқиш, уни дилдан севиб ижро этиш ҳаммага ҳам насиб этмайди. Ўзбек халқ

чолғуларида ижрочилик санъатини халқимизнинг бир неча авлод вакиллари яратди. Бироқ улар орасида янги йўналишдаги чанг чолғуси ижрочилик санъатининг тамал тошини қўйган улуғ зотлар Фахриддин Содиков, Аҳмад Одилов, Фозил Харратовлар каби устозларнинг хизматлари ҳеч унутилмасдир.

Ажойиб санъаткор, узоқ йиллар мобайнида педагоглик билан шуғулланиб келаётганига қарамай Аҳмад Одилов ҳам ижрочилик фаолиятини асло унутган эмас. Мен бу ажойиб санъаткор билан фахрланаман. У билан кўпгина концерт сафарларида бирга катнашганман. Айниқса, Хитой Халқ Республикасида ҳамда Украинада ўтказилган катта концерт сафарларимиз давомида миллий санъатимизнинг равнакини минглаб томошабинларга кўз-кўз қилган олийжаноб созандадир...»

Аҳмад Одилов илмий-методик кўрсатмалар, басталанган куйлар, чанг ва фортепиано учун мослаштирилиб ноталаштирилган халқ мусиқа намуналари, дарсликлар, тўпламлар муаллифи ва тузувчисидир. Ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик санъати тарихига оид А.Одиловнинг рисола – китобларини Ўзбекистондан ташқарида ҳам зўр қизиқиш билан ўрганишмоқда.

Аҳмад Одиловнинг ижодий фаолияти ҳам самарали ва кўп қирралидир. Унинг баракали ижодий фаолияти уч йўналишда кечди:

1. Ўзбек халқ чолғулари учун дарсликлар, ўқув қўлланмалари ва мусиқий асарлар тўпламларини яратиш;

2. Чанг чолғусига махсус мусиқий асарлар яратиш, композиторлар асарларини чанг ва фортепиано чолғуларига мослаштиришга оид тўпламлар яратиш;

3. Бебаҳо бой мусиқий меросимиз бўлган ўзбек халқ мусиқасини чанг чолғуси ижрочилиги имкониятларига мослаштириб, фортепиано жўрлигида ноталаштирилган тўпламларни яратиш.



Аҳмад Одилов шогирдлари даврасида

Ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик соҳасининг пешқадам намоёндаларидан бири Аҳмад Одилов миллий чолғуларнинг тараққиёти ва ижрочилик тарихини ўрганишга катта эътибор бериб, талайгина китоб ва мақолалар яратган. Булардан энг муҳими «Ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик тарихи» рисоласидир. Унда кўпдан бери қаламга олинмаган ўзбек халқ чолғуларида мусиқа ижрочиларининг асосий босқичлари ҳақида илк бор сўз юритилган. Рисолада халқ чолғулари кўҳна тарихидан то ҳозирги кунгача бўлган давр қамраб олинган. Шунингдек, рисолада машҳур соз ижрочиларининг ижодий фаолиятларига алоҳида-алоҳида ўрин берилган.

Аҳмад Одиловнинг 1948 йилдан бошланган ижодий йўли айти пайтда ўқитувчилик, ижрочилик, илмий-ижодий ва ташкилий-жамоатчилик ишлари билан ҳам узвий боғлиқдир. Узоқ ва мураккаб ижодий йўлни босиб ўтган, ижрочи ва композиторлар, қолаверса, ижодий зиёлилар орасида муносиб ҳурмат қозонган. А.Одилов халқ чолғулари бўйича нафақат Ўзбекистонда, балки собиқ иттифок миқёсида ҳам биринчилар қаторида “профессор” илмий унвони билан тақдирланган устоз-санъаткордир.

А.Одилов ташаббуси билан 1970 йилдан бошлаб ўтказилаётган ўзбек халқ чолғулари ва (баян) ёш созандаларининг Республика кўрик-танловлари кейинчалик анъанага айланди.

Ўзбек халқ чолғулари ижрочилик тараққиётида ижрочиликнинг янги йўналишларини шакллантиришда, унинг янги услубиятини яратишда А.Одилов устоз санъаткор сифатида фидойилик кўрсатди.

Зеро чанг чолғусида ижрочилик санъати созанда-ижрочидан чуқур мусикий-назарий билим, юксак маҳорат, тингловчиларнинг руҳий оламини бойитиш кабиларни талаб қилади.



Чапдан ўнга: Ўзбекистон халқ артисти, композитор Иброҳим Ҳамроев, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби, профессор Аҳмад Одилов, Ўзбекистон халқ артисти, композитор Борис Гненко

Аҳмад Одилов 1964-1972 йиллари Тошкент шаҳар кенгашининг депутати, маданият ва санъат ишлари бўйича доимий комиссиясининг раиси, Ўзбекистон Республикаси Маданият ишлари вазирлигининг кадрлар ва ўқув юртлари бошқармасининг бошлиғи (1970-1971), 1971-1974 йиллари М.Ашрафий номидаги ТДКнинг проректори, 1977-1998 йиллари ўзбек халқ чолғулари кафедрасининг мудирини бўлиб ишлади. У Тошкент давлат консерваториясида илмий-педагогик,

концерт-ижрочилик ҳамда жамоатчилик ишларида фаол қатнашиб, ёш ўқитувчиларга ўрнак бўлган.

Аҳмад Одиловнинг фаол ташаббускорлиги ва ёрқин ташкилотчилик қобилияти Тошкент давлат консерваториясининг Гнесинлар номидаги Москва мусиқа педагогика институти, Узеир Хожибеков номидаги Озарбайжон давлат консерваторияси, Қурманғози Сағирбоев номидаги Алмати давлат консерваторияси ва Мирзо Турсунзода номидаги Тожикистон санъат институтининг халқ чолғулари кафедралари билан ўзаро ижодий ҳамкорлик ўрнатилишида муҳим омиллардан бўлди.

Халқ чолғуларини ўргатишда долзарб муаммоларга бағишланган республикалараро илмий-амалий анжуман (Тошкент, 1989 йил) ҳамда ушбу анжуман доирасида Аҳмад Одиловнинг 60 йиллик таваллуди муносабати билан ўтказилган ижодий кеча касбдош мутахассислар ва меҳмонларда зўр таассурот қолдирган эди. Ўйғилганлар ўзларининг табрик сўзларида А.Одиловнинг кўп йиллик ижодий ва жамоатчилик фаолиятини юқори баҳолаб, профессор илмий унвонидаги устозга соғ-саломатлик, ижодий омад, улкан бахт-саодат тилаб қолганлар.

Машхур созанда ва устоз — Аҳмад Одиловнинг қатор авлод ижрочиларини тарбиялаб етиштиришда хизматлари ниҳоятда буюк. Машхур санъат усталари Фозил Харратов, Қаҳрамон Дадаев, Бахтиёр Алиев, Сайфи Жалил, Хайрулла Лутфуллаев, Талъатжон Сайфуддинов, Ғани Тўлаганов, Ўрозимбек Муродов, Ботир Расулов, Пўлатжон Мустафоев, Ҳусанжон Набиев ва бошқа ўнлаб санъат усталари Аҳмад Одиловни ўзларининг устози, сеvimли мураббий-муаллими, — деб ҳисоблайдилар.

Ўзбекистон Республикасининг мусиқа санъати жаҳон мусиқа санъатининг ажралмас бир қисмини ташкил этади. Аҳмад Одиловнинг илмий-педагогик ва ташкилий жамоатчилик фаолияти ўзбек ижрочиligи санъатининг тарихи билан бир-бирига чамбарчас боғлангандир.

Унинг серқирра, сермахсул ижоди, ўзбек халқ мусиқаси, замондош мусиқа арбоблари, санъат усталари, профессор - ўқитувчилар, ижрочилар, умуман, Ўзбекистон Республикаси мусиқа маданияти ва санъати муҳитида шаклланди. У замон талабларига хос янги ижрочилик санъати тарихининг кўп босқичларини бирма-бир босиб ўтди, устоз-санъаткор Ўзбекистонда ва Марказий Осиёда чанг чолғуси ижрочиligи мактабини юзага келтирди.

Миллий чанг чолғулари ансамблининг ташкил этилишида, ўзбек халқ мусиқаси намуналарини чанг чолғусига мослаштириб, ноталаштиришда мураббий-устоз санъаткор ва ажойиб ижрочи сифатида танилди, халқ ҳурматини қозонди. Унинг ижрочилик санъатида ўзбек халқ мусиқаси ҳозирги талаб даражасидаги пешқадам профессионал ижрочиларининг энг яхши фазилатлари мужассамлаштирилди. Аҳмад Одилов учун ўзбек халқ чолғуларида ижрочилик санъати доим асосий илҳом манбаи бўлган. Ижодкор янги-янги изланишлардан толмади, дадиллик билан ижрочилик санъатининг машаққатли йўлларини босиб ўтди.

Унинг илмий-ижодий асарлари, тарихий мавзудаги рисоалари, ўқув-услубий дастурлари, чанг ва фортепиано чолғуларига мослаштирилган ва ноталаштирилган халқ мусиқаси қўлланмалари Ўзбекистон Республикаси мусиқа маданиятининг бой хазинасига муносиб ҳисса бўлиб қўшилди. Аҳмад Одилов бутун ҳаёти давомида ўзбек халқ чолғу ижрочилик санъатига сидқидиллик билан хизмат қилишга интилди. Шу боисдан ҳам унинг асарлари, у яратган ижрочилик мактаби давр руҳи билан йўғрилгандир.

А.Одилов ўзбек мусиқа маданиятини ривожлантиришга, халқ чолғуларида ижрочилик санъатининг тараққиётига, республика мусиқий таълимоти ривожига қўшган катта ҳиссаси учун ташкилий-жамоатчилик фаолияти, республика ҳукумати томонидан юксак тақдирланди. Устоз 1977 йили «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби» фахрий унвони, 1970 йили «Ҳурмат белгиси» ордени ва қатор ҳукумат медаллари, Ўзбекистон, Тожикистон, Эстония, Украина Республикалари Олий Кенгашларининг фахрий ёрлиқлари, «Тошкент курувчиси» медали, Москвада ўтказилган ёшлар ва талабалар VI жаҳон фестивалининг лауреати унвони билан мукофотланди.



А.Одилов ва унинг шогирди профессор Анвар Лутфуллаев

А.Одиловда илк бор мусиқий таълим олган атоқли композитор, Ўзбекистон халқ артисти, консерватория профессори Сайфи Жалил шундай дейди: «Аҳмад акани 1945 йилдан бери яқиндан танийман. Мен уларни биринчи муаллимим деб тан оламан, менга мусиқий-назарий билимни ва ғижжак чолғусини илк бор ўргатган домлам бўладилар. Ўша пайтларда босмахона ишчиси эдим, лекин санъатга ниҳоятда қизиқишим катта эди. Санъат оламига қадам қўйишга устозим Аҳмад Одилов сабабчи бўлганлар».

Ҳа, Аҳмад Одилов XX аср иккинчи ярмининг охиригача Ўзбекистон Республикаси мусиқа маданиятида эришилган барча ижодий ютуқларига ўзининг камтарин хиссасини қўшган санъаткордир. Халқ чолғуларида ижрочилик санъати устаси, биринчи профессор, ғоят камтар созанда сифатида ҳамкасблари, кўп сонли санъат мухлислари орасида хурматга сазовор бўлган устоздир. Аҳмад Одилов бундай юқори даражадаги улуғланишга фақатгина ўзининг ўта меҳнатсеварлиги, серғайратлиги, фидойилиги ва санъатга бўлган чуқур ҳурмати эвазига эришган.

МУНДАРИЖА

Тузувчилардан	3
Т.Ғофурбеков. Тошкентнинг мусиқа ҳаёти тарихидан.....	7
Д.Муродова. Государственная консерватория Узбекистана: история и современность.....	16
Б.Курбанов. Кузница кадров (из истории к будущему).....	26
Д.Джамолова. В.А.Успенский номидаги РИМАЛ – истеъдодлар маскани.....	34
О.Ибрагимов. Вопросы циклизации Фергано-ташкентских макомов.....	45
О.Матёкубов. Ю.Ражабийнинг “Мақом сабоқлари” ва миллий мусиқий таълим масалалари.....	66
Д.Соипова. Мақомларда лад масалалари.....	72
А.Жабборов. Мадҳия – Давлат нишонаси.....	81
А.Хакимова. Актуальные задачи коллективного певческого воспитания на современном этапе развития хоровой культуры в Узбекистане.....	88
О.Юсупова, С.Ғафурова. Из истории кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана.....	100
Р.Кадыров. Борис Надеждин и становление композиторского образования в Узбекистане.....	113
Р.Кадыров. Ильяс Акбаров – этнограф, музыковед, композитор и педагог.....	119
Н.Янов-Яновская. Ирина николаевна Карелова о музыкальном образовании в Узбекистане.....	124
И.Галущенко. Фортепианный цикл «Весенние мотивы» Любомира Пипкова как фактор развития современного музыкального мышления.....	132
Р.Қосимов. Устоз Турғун Алиматов.....	139
А.Лутфуллаев. Тошкентлик созанда Аҳмад Одилов ижодида чизгилар.....	145

Босишга рухсат этилди. 04.02.2011 йил. Бичими 60x84 ¹/₁₆.

«Times Uz» гарнитураси. Офсет усулида босилди.

Шартли босма табағи 9,75. Нашр босма табағи 10,0.

Тиражи 500. Буюртма №12.

«Fan va texnologiyalar Markazining bosmaxonasi» да чоп этилди.

100003, Тошкент шаҳри, Олмазор кўчаси, 171-уй.

