

V. GALATSKAYA

*Lorijiy
mamlakatlarda
musiqiya
adabiyoti*



9-15
O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY VA O'RTA MAXSUS TA'LIM VAZIRLIGI
O'RTA MAXSUS, KASB-HUNAR TA'LIM MARKAZI

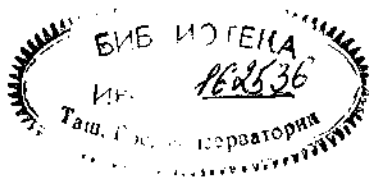
V. GALATSKAYA

XORIJIY MAMLAKATLAR MUSIQA ADABIYOTI

I kitob

*Musiqa, san'at kollejlari va akademik
litsey o'quvchilari uchun o'quv qo'llanma*

TOSHKENT
2006



Tarjimon:

dotsent N.S. Sharipov

Maxsus muharrir:

san'atshunoslik fanlari doktori, professor

To'xtasin G'ofurbekov

Taqrizchilar:

Hamza nomidagi musiqa kolleji katta o'qituvchilari

N. Z. Irgasheva, X. G'ofurbekova

V. Galatskaya.

Xorijiy mamlakatlar musiqa adabiyoti. I kitob. Musiqa, san'at kollejlari va akademik litsey o'quvchilari uchun o'quv qo'llanma. «Turon-Iqbol» nashriyoti, 2006-y, 216 b.

Musiqa adabiyoti bo'yicha o'quv qollanma XVII asr xorijiy mamlakatlar musiqa madaniyati obzori, I.S.Bax va G.F.Gendel ijodiga bag'ishlangan.

Musiqa, san'at kollejlari va akademik litsey o'quvchilari uchun mo'ljallangan. Shuningdek, undan oliy ta'lim muassasalarining musiqa yo'nalishida ta'lim olayotgan talabalari ham foydalanishi mumkin.

495000000-016-2006
M361(04)-2006

ISBN 978-9943-14-004-2

© «Turon-Iqbol» nashriyoti, 2006-y.

MUALLIFDAN

Musiqa madaniyati manbalari insoniyatning qadimiy tarixiga borib taqaladi. Shunga qaramasdan, biz uning ming yillik tarixini chetlab, musiqa adabiyoti kursini XVII asrdan boshlaymiz. Ma'lum ma'noda kurs nomining o'zi uning mazmunini belgilab beradi. Kurs davomida uning izchil tarixi, ko'pqirrali tarixiy jarayonning turli sharoiti, murakkab o'zaro aloqalar va ichki qonuniyatlari emas, balki uning ko'p asrli hayotini belgilab bergan, qudratli hayotbaxsh kuchga ega bo'lgan buyuk badiiy qadriyatlarni o'rganamiz.

Bunday yondashishni o'quv qo'llanmasi tuzilishining monografik tamoyili belgilab berdi. Yirik kompozitorlarga bag'ishlangan boblar, ularning ma'lum tarixiy sharoitlardagi hayoti va ijodiy yo'li, ijodlarining umumiy tavsifi va muayyan asarlarining tahlilidan iborat. Operaning paydo bo'lishi va shakllanish tarixi hamda XVII asr cholg'u musiqasining asosiy janrlarini yorituvchi birinchi, kirish bobi bundan mustasno.

Musiqaning ilgarilab borishini belgilovchi omillar ko'proq opera janri bilan bog'liq bo'lganligi tufayli, shu vaqtning o'zida mavjud bo'lgan boshqa janrlar — oratoriya va kantatalarning tavsifi ushbu janrlardagi asarlarni tahlil qiluvchi bo'limlarda berildi.

XVII—XVIII asr cholg'u musiqasining bosh tamoyillari organ va klavir ijodida o'z aksini topganligi tufayli (organ va klavir asarlar klassik davrdan oldingi musiqa san'atining buyuk arbobi I. S. Baxning cholg'u musiqasiga ham asos solgan), cholg'u musiqasining shu ikki ko'rinishini tavsifi bilan chegaralanamiz. Polifonik janrlarning bayonida biz, polifonik uslubning eng mukammal namunalari bo'lgan Bax asarlariga tayanamiz.

XVII ASR MUSIQA MADANIYATI

XVII ASR OPERASI

XVII asrni musiqa madaniyati tarixining ma'lum pillapoyasi sifatida qabul qilish mumkin: asrlar davomida to'plangan ijod namunalari unda mujassamlandi hamda musiqa san'atining ko'pgina yangi tur va janrlari undan boshlandi. Aynan XVII asrda dunyoviy va cherkov professional musiqasining bir-biridan ajratish jarayoni tugadi hamda operaning tug'ilishiga imkon topildi.

Opera kabi janrning paydo bo'lishining o'zi nafaqat musiqa san'atidagi ulkan evolutsiyadan darak beradi, balki bu musiqaning dunyoviy unsurlarining o'sishida, o'rta asr tafakkur shakllaridan asta-sekin yiroqlashishda, keyin esa hayotiy san'atga bo'lgan ochiq intilishda va zamonaviy insonni hayajonga soluvchi muammolarni, uning fikrlarini tasvirlashda ifodalangan jamiyat ongidagi chuqur ilgariylashdan dalolatdir.

Opera — san'atning sintetik turi — teatr, she'riyat, raqs, musiqani birlashtiradi. Uning badiiy ta'sir vositalari deyarli chegara bilmaydi. Paydo bo'lganidan keyin ko'p vaqt o'tmay opera yetakchi janr sifatida e'tirof etildi hamda bizning davrgacha u saqlanib qoldi.

Operaning ta'siri XVII va XVIII asr musiqasining barcha sohalariga tarqadi. Uning negizida cholg'u musiqasining yangi janrlari: uvertura, orkestr va balet suitasi tashkil topdi; opera dramaturgiyasiga, uning obrazlariga yaqin bo'lgan simfoniya shakllandi. Hatto diniy musiqa — oratoriya, kantataga opera obrazlarining drammatizmi bilan opera shakllari, konsertbop vokal uslubi, kompozitsiya tamoyillari kirib keldi.

Janrning kompleks tabiati uni katta sahnada ijro etishni, keng demokratik auditoriya bilan muloqotda bo'lishni taqozo etadi, operani jamiyatda tutgan o'rmining o'ziga xosligi ham shundan.

P. I. Chaykovskiy N. F. fon Mekka yo'llagan xatida shunday yozadi: «...barcha kompozitorlarning operaga qandaydir to'xtatib bo'lmaydigan

intilishi mavjud: buning sababi shundaki, tinglovchilarning keng ommasi bilan aloqa qilish imkoniyatini faqat u beradi... Opera, va faqatgina opera sizni insonlar bilan, sizning musiqangizni haqiqiy ommaga yaqinlashtiradi, sizning san'atingizni faqat alohida kichik doiralarda emas, balki butun xalq mulkiga aylantiradi»¹.

Opera har doim ijtimoiy kayfiyat, did, ehtiyojlarning o'zgarishiga hushyorlik bilan javob bergan. Yangi g'oyalarning eski maskura bilan to'qnashuvi va ilm-fan, adabiyot, san'atdagi yo'nalishlarning kurashi ijtimoiy va siyosiy tus olgan tarixiy burilish davrlarida opera san'ati masalalari alohida muhim ahamiyat kasb etgan. Bunday davrlarda opera sahnasi — gohida o'ziga xos ijtimoiy minbarga, g'oyaviy ktrashlar maydoniga aylangan. Shakllanishidan boshlab rivojlanish tarixi davomida operachilik muammolari ijtimoiy musiqiy hayot va estetik tafakkurning markazida turgan va hozirda ham shunday o'rin tutmoqda.

ITALIYA OPERASI

Renessans (Uyg'onish) davri san'ati gullab yashnagan va o'zining ajoyib hosilini bergan Italiya opera vataniga aylandi. Bu janrning ildizlari davrlar tubida yotadi, uning muayyan unsurlari san'atning turli — dunyoviy va diniy, xalq va professional qatlamlari tarkibida uzoq va asta-sekin yetilib keldi.

Operaning bevosita paydo bo'lishidan oldin yetarlicha rivojlangan dunyoviy musiqa an'analari, keng tarqalgan pastoral musiqa — teatr janri, qo'shiqqa kuchli qiziqish, XVI asrning faol musiqiy hayoti mavjud edi. O'zining boy badiiy madaniyati bilan shuhrat qozongan Florensiya operaning ilk o'choqlaridan bo'ldi.

Florensiya maktabi. Shoir, sozanda, olim va san'at shinavandalarining to'garagi (camerata) tarixiy dovruga ega bo'ldi, uni florensiyalik metsenat Jovanni Bardi va uning do'sti Yakopo Korsi boshqardi. Ushbu to'garakda yangi musiqiy-dramatik janrning asosini tashkil qiluvchi estetik nizomlar, ba'zi tamoyillar birinchi marta shakllantirildi.

¹ Chaykovskiy P. I. N. F. fon Mekka 1885-yil 27-sentabrda yozilgan xat. To'liq asarlar to'plami. Adabiy asarlar va yozishmalar, 8 jild. —M., 1971. 159-b. (Bu va bundan keyingi adabiyotlar asosan rus tilida bo'lsa-da, biz ularning nomlarini o'zbekcha tarzda ko'rsatishni ma'qul ko'rdik.)

Uyg'onish davri rassomlari va shoirlari, haykaltaroslari va me'morlari kabi kamerata qatnashchilarini ham antik musiqaning tiklanish g'oyasi ilhomlantirardi. To'g'ri, uning xarakteri va shakli haqidagi tasavvurni qadimgi grek va rim yozuvchilari hamda faylasuflari asarlaridan olishga to'g'ri kelardi, zero sof musiqiy san'at yodgorliklari hali ochilmagan edi. O'zida she'riyat, musiqa, deklamatsiyani mujassamlashtirgan grek tragediyasi antik san'atning oliy namunasi hisoblanardi.

Ushbu g'oyalarning jo'shqin bayroqdori, antik davr himoyachisi, Bardining do'sti va safdoshi Vinchenso Galiley (1520—1591 yaq.), mashhur astronomning otasi edi. Ajoyib sozanda, mohir syutnyachi, qo'shiqchi va kompozitor Vinchenso Galiley o'z safdoshlarini syutnya jo'rligidagi qo'shiq-deklamatsiyasi bilan qoyil qoldirardi.

1581-yili Galiley «Antik va zamonaviy musiqa haqida dialog» deb nomlangan traktatini chop etdi, unda zamonaviy musiqadagi vokal polifoniya hokimligini keskin tanqid ostiga oldi.

Qadimgi Gretsiyada, deb yozadi Galiley, shoir va sozanda bir shaxs timsolida namoyon bo'lganida, deklamatsiya kuychan poetik nutq ifodaviyligini kuchaytirardi, uning eng kichik bezaklarini susaytirib ko'rsatardi, aytilayotgan so'zning ma'nosi tushunarli bo'lib, u tinglovchi qalbiga borib yetardi. Kuy nutq harakatining o'zidan, inson ovozining tabiiy ko'tarilishi yoki pasayishidan kelib chiqardi. Endi esa ko'plab ovozlarning murakkab kontrapunktik to'qimalari, ko'plab ovoz qurilmalari she'riyat go'zalligini yutib yuboradi, uning mazmuni yo'qolib, his-tuyg'u va fikrlarni ifoda etish imkoniyati bo'lmay qoladi. San'atni polifoniyadan — «johillar musiqasi»dan xalos qilish kerak.

Yakkaxonlikning yangi vositalarini izlash Galiley va kamerata arboblarni Florensiya operasining asosi bo'lgan rehitativli vokal uslubini yaratishga olib keldi.

Rinuchchini, Peri, Kachchini. Ottavio Rinuchchini (Tassoning¹ o'quvchisi, 1562—1621), sozandalar Yakopo Peri (1561—1633) va Julio Kachchini (1548—1618) Florensiya operasining asoschilari bo'ldilar.

¹ *Torkvato Tasso* (1544—1595) — Uyg'onish davri so'ngining buyuk shoiri, mashhur «Ierusalimning ozod qilinishi» asarining muallifi, bu asarning ayrim lavhalari ko'plab kompozitorlar, shu jumladan, Lyullining («Armid») va Gendelning («Rinaldo») operalariga sujet bo'lib xizmat qildi.

Rinuchchinining matni va Perining (qisman Korsining ham) musiqasi bilan (tarixan) birinchi opera «Dafna» 1594-yil Florensiyada Korsining uyida qo'yildi. U yangi to'ldirish va o'zgarishlar bilan bir necha marta ijro etildi. Afsuski, «Dafna»ning partiturasini saqlanib qolmagan.

Bizgacha yetib kelgan birinchi Florensiya operasi «Evridika» bo'ldi, u Orfey¹ haqidagi antik afsona sujetiga yozilgan edi. Fransiya qiroli Genrix IV ning Mariya Medichi nikoh to'yiga bag'ishlab yozilgan «Evridika» operasi 1600-yilda qo'yildi. Uning mualliflari — shoir Ottavio Rinuchchini va kompozitor Yakopo Peri. Operaga bag'ishlovda Peri shunday deydi: «oddiy•nutqqa nisbatan yuksakroq, so'zlar bo'yicha ishlab chiqilgan, biroq sof kuyga nisbatan noaniqroq bo'lgan, u bilan buning o'rtasidagi kuylashni izladim»². Florensiya operasida qo'shiq sahnada joylashgan, uncha katta bo'lmagan cholg'u ansamblining jo'rligida ijro etilardi. Uvertura odatda bo'lmagan. Truba-fanalarari diqqatni o'ziga tortib, tomosha boshlanishidan darak berardi.

Antik tragediyaga taqlidan musiqiy voqelikda oldindan prolog mavjud bo'lib, unda allegorik shaklda asarning mazmuni qisqacha bayon qilinardi. Ayni o'sha antik tragediyadan kelib chiqqan holda Florensiyalik kompozitorlar o'z operalariga xor jamoasini qo'shishgan: bu xor tangrilar amrini bildiruvchi taqdir jarchisi bo'lishi bilan birga musiqiy-dramatik voqelikning qatnashchisi ham bo'lgan.

1600-yilda shu sujetning o'ziga Juliano Kachchini opera yozdi, u ham Perining operasi kabi «Evridika» deb atalardi. O'z safdoshining kompozitsion-dramaturgik tamoyillariga suyangan Kachchini vokal uslubda xilma-xillik va mohirlikka intildi.

¹ O'zining kuylashi va lira cholg'usidagi ijrosi bilan hayvonlarni maftun qilgan hamda san'atini tangrilar ham tan olgan Orfeyning rafiqasi ilon chaqishi oqibatida o'ladi. Orfeyga rahmi kelgan tangrilar unga yer osti o'lim saltanatiga tushib, Evridikani qutqarishiga ruxsat beradilar. Lekin buning sharti bor edi: u yer ustiga chiqquncha biror marotaba ham Evridikaga boqishi mumkin emas. Agar u bunga rioya qilmasa, Evridikani butunlay yo'qotadi. Yer osti ruhlarining rahmini keltirib, Orfey soyalar dunyosiga kirib boradi, Evridikani topib, uni olib ketadi. Biroq Evridika Orfeyning sovuqligidan xafa: Orfey unga qaragisi kelmayapti. Uning qayg'uli nolalaridan ta'sirlangan Orfey qayrilib boqadi va shu zahotiyuq Evridika g'oyib bo'ladi. Musibat Orfeyni kuchidan ayiradi. Uning san'ati atrofdagilarga ta'sir qilmay qo'yadi. Uni darg'azab furiyalar tilka-pora qilib halok etishadi.

² R. Rollan. XVII asr operasi Italiya, Germaniya va Angliyada. M., 1931. 18-b.

Florensiyaliklar musiqasi tor doiradagi kishilarga mo'ljallanganiga qaramasdan kamerataning tarixiy ahamiyati katta bo'ldi. Uyg'onish davrining insonparvarlik g'oyalari, antik tragediyani tiklashga bo'lgan intilish, ularni dadil tajribalarga ilhomlantirdi va pirovard natijada yangi monodik, bir ovoqli vokal uslubning kelib chiqishiga olib keldi. Rechitativ, dramatik deklamatsiya musiqali dramaning asosiga aylanib bordi.

Rim maktabi. Ik italyan operasining yana bir markazi Rim edi. Bu shaharda opera teatri tashkil qilishda Rim papasi Urban VIII bilan yaqin qarindosh bo'lgan Barberinilar oilasi tashabbus ko'rsatdi. Uch aka-uka Barberinilarning ikkitasi kardinal lavozimida edi; ularning safdoshi kardinal Rospiliozi — bo'lajak papa Kliment IX, qator operalar matnining muallifi edi. Katolitsizmning qasri bo'lmish Rimda, opera o'zining paydo bo'lishidan boshlab ochiq tarzda ifodalangan klerikal xarakterga ega ekanligi ajablanarli emas.

Rim opera maktabining sujetlarida xristian dinining g'oyalari, albatta, nasihatlar bilan targ'ib qilinardi: dunyoviy hayotning lazatlariga uchgan qalb do'zaxda azoblanadi, biroq gunohkorning tavba qilishi Xudoning mag'firati va abadiy rohatga olib keladi. Katolik cherkovning arboblari Ignatij Loyola — jezuitlar ordenining asoschisi, Meksikani ishg'ol qilib hindularga «Xudoning yo'lini ochib bergan» Fernando Kortets kabi arboblarning shuhrat qozonishdi.

Barberinilar o'z saroylarida opera zalini tashkil qilishdi, unga uch mingdan ziyod tomoshabin sig'ar edi. Sahna asarlari o'zining dabdabasi va teatr ta'sir kuchining yangiligi bilan ajralib turardi. Rimdagi opera spektakllaridan biri haqida yozib qoldirilgan fikr shunday: «Kardinal Barberini o'z saroyida «Umid qil, azoblangan» nomli ajoyib musiqali komediyani qo'yishga buyurdi, u besh soatdan ko'p vaqtni olgan bo'lsa-da, tomoshabinlarga o'zining ajoyib ijrosi, liboslarining boyligi, nozikliги va sahnalarining almashib turishi bilan bir daqiqadek tuyuldi, undagi juda yaxshi tashkil qilingan Yarmarkada paydo bo'lgan hunarmand va savdogarlar musiqaga yordamida gaplashib, o'zlarining mollarini sotishga harakat qilishadi; ayrim savdogarlar haqiqiy otlarga mingan holda paydo bo'lishadi, aravalar va faytonlar o'tib, quyoshning botishi ko'rinib turadi... bularning hammasi kishini hayratga soldi va shahardagi barcha odamlar uni ko'z ko'rmagan voqea va san'at sifatida baholadi»¹.

¹ M. Ivanov-Boretskiy. Musiqiy-tarixiy xrestomatiya. 2-jild. M., 1936, 26-b.

Barberini operasida qatnashish uchun eng mashhur qo'shiqchi va kompozitorlar jalb qilinardi. Ularning orasida o'zining iste'dodi va musiqiy g'oyalarining ko'pligi bilan Stefano Landi, aka-uka Madrokilar, Marko Maradzoli, Loretto Vittori va boshqalar ajralib turardi.

Sujetlarning to'g'ridan to'g'riligi va g'oyaviy chegaralanganligiga qaramasdan sof musiqiy yo'nalishda Rim operasi Florensiya operasiga nisbatan yuqoriroq turardi. Rim maktabining gullab-yashnashi 1620—1640-yillarga to'g'ri keldi. Florensiyaliklarning tajribasiga suyanib, rimliklar opera kompozitsiyasining ko'proq birligi va yaxlitligiga erishishdi; ular xor va ansambllarni yakka qo'shiqning yangi shakllari — ariozo va ariyalar bilan uyg'unlashtirishdi, rechitativning xilma-xilligi va ixchamligiga intilishdi.

Stefano Landi¹ ning ijodi Rim opera maktabiga xosdir. Uning «Avliyo Aleksey» operasi 1632-yilda Barberinilar teatrida qo'yilib, katta muvaffaqiyat qozonadi. Bu Italiya operasining kelajakda rivojlanishiga sezilarli ta'sir ko'rsatdi. Rim musiqiy tomoshalari uchun oddiy bo'lgan sujetning maqsadi xristian itoatgo'yiligi va taqvodorligini sharaflashdan iborat edi². Ushbu asar dramaturgiyasidagi yangilik va muhim narsa — komediya unsurlarining kiritilishi bo'ldi.

Xristian dinini targ'ib qilish uchun Rimda ko'pincha opera tomoshalari teatr binosidan shahar maydonlariga olib chiqilar hamda shu yerdagi vaqtincha qurilgan sahnalarda shaharliklar uchun ko'rsatilar edi. Hajviy sahnalar oddiy xalqni jalb qilish uchun kiritilar va ular cherkovning zerikarli nasihatgo'yiligini ma'lum ma'noda yashirardi. Hajviy parchalar orqali jiddiy operaga xalq musiqasi va kuylari kirib keldi.

Landi va Rim maktabi arboblarning ijodiga venetsian va neapolitan opera kompozitorlari ergashdilar.

«Avliyo Aleksey» operasidagi orkestr musiqasi o'sha davr uchun yangilik bo'ldi. Har bir parda oldidan cholg'u muqaddimasi mavjud. Ikkinchi pardaning shakli keng muqaddimasi Italiya uverturasining

¹ Stefano Landining tug'ilishi va vafotining vaqti aniqlanmagan. Tug'ilgan yili taxminan 1586-yil, vafoti — 1639-yil.

² «Avliyo Aleksey» operasining qisqa mazmuni quyidagicha: boy va shon-shuhratga ega bo'lgan Rim patriksiyalarining o'g'li dunyo quvonchlaridan voz kechadi va o'z uyini tashlab, «muqaddas joylar»ni ziyorat qilish uchun safarga otlanadi. Yillar o'tib, u qaytib keladi, lekin hech kim uni tanimaydi: na onasi, na xotini va na bolalari; u o'z uyining tashlandiq burchagida panoh topadi va itoatgo'yilik bilan o'limini kutadi. «Gunohlarning kechirilishi» sifatida o'lganidan so'ng u o'tqazgan quruq yog'och hovlida ko'karib ketadi.

namunasi hisoblashadi, u o'ziga xos uch qismli shaklda bo'lib, sur'atan qarama-qarshilikni mujassamlashtirgan: tez, og'ir, tez. Ushbu shaklni keyinchalik Alessandro Skarlatti rivojlantirdi.

Loretto Vittorining (1588—1670) «Galateya» operasi Rim maktabining eng yaxshi asarlaridan hisoblanadi¹.

Vittorining «Galateya» operasi haqida Romen Rollan poeziyaning mukammal go'zalligi (matn muallifi Vittorining o'zi) musiqaning mukammal go'zalligi bilan uyg'unlashdi deb yozadi. Bu o'sha Glyukning «Orfey»i kabi ajoyib antik uslubning namoyon bo'lishidir.

□ **Klaudio Monteverdi.** Ulug' italyan kompozitori] Klaudio Monteverdining ijodi XVII asr musiqa madaniyati tarixida buyuk voqealardan bo'ldi. «... XVII asr operasining g'alabasini tavsiflovchi Monteverdining maftunkor dahosisiz, — deb yozadi Romen Rollan, — hech qachon yangi san'at bunday kuch va universallik bilan tantana qilmagan bo'lur edi»².

Klaudio Monteverdi (1567—1643) Kremona shahrida shifokor oilasida dunyoga keldi. U Kremona universitetini tugatdi. Antonio Indjenerining Piemont sobori kapelmeysteri bilan shug'ullanib, keng musiqiy bilimlarga ega bo'ldi; yigirma uch yoshidan boshlab, Monteverdi Mantuya gersogiga viola ijrochisi va qo'shiqchi sifatida xizmat qildi. «Ma'lum vaqtdan so'ng u saroy qoshidagi kapella direktori va «kamer musiqa maestrosi» bo'ldi. Saroy a'yonlari bilan birgalikda Monteverdi gersogni sayohat va harbiy yurishlarda kuzatib bordi. Hayotdan olgan saboqlari san'atkor ma'naviy dunyosini, dunyoqarashini kengaytirdi. U guvoh bo'lgan voqealar o'zining ifodaviyligi va tabiiyligi bilan ajralib turuvchi yangi musiqiy obrazlar tug'ilishiga sabab bo'lardi. Shu ma'noda u kuzatgan harbiy urushlar operalarda o'z aksini topdi, o'sha o'ziga xos «bezovta va hayajonli uslub» (stilo concitato)ni yaratishga yordam berdi.

Monteverdi Mantuya shahrida salkam chorak asr yashadi. Umrining oxiriga kelib u gersog xizmatidan ketdi va Venetsiyaga ko'chib o'tdi, vafotigacha u shu yerda yashadi. U yerda Monteverdi — avliyo Mark soborining kapelmeysteri — qo'shiqchi va cholg'uchilar kapellasiga rahbarlik qiladi, diniy musiqa yozadi. 1630-yilda u diniy martaba qabul qiladi, biroq bu yangi martabada ham u dunyoviy musiqa tarafdori bo'lib qolaverdi.

¹ Stefano Landi kabi, Loretto Vittori ham papa'kapellasining sopranochisi (qo'shiqchi-kastrat) edi. Sopranochilarning italyan operasida qatnashishi an'anaga aylangan bo'lib, u XIX asrgacha saqlanib qoldi.

² R. Rollan. XVII asr operasi Italiya, Germaniya va Angliyada. 27-b.

Monteverdi hayot chog'ida Venetsiyada birinchi ommaviy opera teatri ochildi va yetmish yoshli kompozitor u yerda o'z operalarini qo'ydi. Ko'pqirrali ijodiy faoliyat Monteverdiga katta shuhrat keltirdi. Atrofidagilarning hurmatiga sazovor bo'lgan kompozitor 1643-yil 29-noyabrda yetmish olti yoshida Venetsiyada vafot etdi.

□ Monteverdining birinchi operalari — 1607-yili «Orfey», 1608-yili «Ariadna» Mantuyada paydo bo'ldi. Kompozitor Florensiya san'atidan ko'p narsalarni oldi. Kamerataning arboblari bilan ijodiy yaqinlik shaxsiy do'stlik bilan ham mustahkamlanib borardi. Shunga qaramasdan uning san'ati o'ziga xos va ko'p jihatdan Peri va Kachchinilarning san'atiga qarama-qarshidir.

Florensiya maktabi kompozitorlaridan farqli o'laroq, Monteverdi, vokal polifoniyaning eng tajribali ustasi bo'laturib, polifonik musiqaning jonlidek tuyuluvchi sifatlarini inkor etmas edi. O'zining birinchi operasini yaratguncha Monteverdi XVI asr oxiri va XVII asr boshlarida dunyoviy vokal polifonik musiqasida sevimli shakl bo'lgan ko'p sonli madrigallarning muallifi edi. Ijodiy hayoti davomida Monteverdi ko'p ovozli asarlar yozishdan to'xtamadi. «Ariadna» operasidagi mashhur «Ariadna nolasi»ni u alohida, besh ovozli madrigan sifatida yaratdi.

Florensiyaliklar kabi o'tgan davrning boy tajribasidan voz kechmasdan, Monteverdi operani yangicha talqin qildi, bu talqin kameratachilarning qotib qolgan konsepsiyasidan uzoq edi. Ulug' novator Monteverdi musiqiy dramaning birinchi asl yaratuvchisi bo'ldi.

Kompozitorning juda oz asarlari bizgacha yetib keldi. Ilk Mantuya davridan faqat «Orfey» to'liq saqlanib qoldi: «Ariadna»ni biz «Ariadnaning nolasi» parchasi orqaligina bilamiz.

Venetsiya davri asarlari orasida ikkita so'nggi opera bizgacha yetib kelgan: «Ulissaning vatanga qaytishi» (1641) va «Poppeyaning tojlanishi» (1642). Monteverdining Torkvato Tassoning «Ozod etilgan Ierusalim»dan olingan sujetga yozilgan mashhur asari «Tankred va Klorindaning kurashi» muallif tomonidan 1638-yilda chop etildi.

Opera dramaturgiyasining tamoyillari. Ilk «Orfey» operasi va so'nggi «Poppeyaning tojlanishi» operalari o'rtasida bir necha o'n yillar o'tdi. Monteverdining daho novatorligi haqida uning ilk ijodi guvohlik beradi.

Florensiyaliklar kabi Monteverdi ham, so'z, poetik nutq, kuy va uning yo'nalish xarakterini belgilab berishi lozim deb hisoblardi.

«Soʻz yoʻqolsa, — derdi Monteverdi, — qalbsiz jasad kabi, musiqa ham oʻzining eng muhim, eng zarur xususiyatini yoʻqotadi»¹.

Biroq Florensiya maktabi kompozitorlarini bu narsa bir yoʻsindagi (monoton) recitativli uslubga olib kelgan boʻlsa, Monteverdi uchun esa u melodik turli-tumanlik manbasi boʻlib xizmat qildi. Monteverdining kuylari aytilayotgan har bir soʻz ortidan koʻr-koʻrona ergashmaydi, balki matn mazmunini, poetik obrazning dramatik mohiyatini ochib berishga xizmat qiladi. Orfey va unga Evridikaning oʻlimi haqidagi xabarni bildirayotgan xabarchi (ayol)ning dialogi — Monteverdi ifodaviy uslubining ilk yangi namunalaridandir.

A te ne ven - go Or - feo - mes - sa gera in - fe
ti - ce di caso plu in - fe - if ce e plu fa - ne
sie: La - tua bella Eu - ri - di ce
O - met Che o - do? La tua di - fet - ta
spo - sa... e mor - ta... O - met

¹ K. Kuznetsov. Musiqiy-tarixiy portretlar. M., 1937. 102-b.

Monteverdining fikricha, opera kompozitsiyasi, uning asosida yotgan drama, qahramonlarning oʻzlarini tutishlari va harakatlarini belgilab beruvchi psixologik toʻqnashuvlarga bogʻliqdir. Kompozitorning vazifasi — musiqa vositasida murakkab dramatik holatlarda harakat qiluvchi inson xarakterlarining turilligini koʻrsatib berishdan iborat.

Monteverdining yoʻli — Florensiya namunasidagi operadan, umumiy allegoriyalar va afsonaviy sujetlardan tarixiy drama realizmiga qarab keluvchi yoʻldir. «Poppeyaning tojlanishi» shunday dramalardan biri boʻldi, unda koʻplab portretlar va yorqin tavsiflar mavjud. Tarixiy voqealar va nomlarda zamonaviy did va Venetsiya respublikasining taqdiri koʻrinib turardi. Musiqashunos K. Kuznetsovning fikricha, «Poppeyaning tojlanishi» — bu «XVII asrdagi Venetsiya jamiyati hayotining koʻrinishidir, qahramonlar qadimiy Rim nomlariga ega boʻlsalar ham, oʻzlarining venetsian ekanliklarini bildirib turadilar»¹.

«Poppeyaning tojlanishi»² operasining dramaturgiyasi kuchli va yorqin qarama-qarshiliklarga asoslangan. Senekaning oʻlim oldidan oʻquvchilari va oilasi bilan vidolashuvi — xizmatkorlarning lirik-komedik dueti bilan, Oktaviyaning bosiq qaygʻuli monologi — Poppeyaning zoʻraki taxtni egallash tantanalari bilan almashadi hamda yangi imperatritsa va Neronning sevgi dueti bilan yakunlanadi (Nota ilovasiga qar.).

Dramaturgiyaning qarama-qarshiligi, xarakterlarning kuchi va haqqoniyligi kompozitorni ulugʻ zamondoshi — Shekspir bilan tenglashtirish uchun asos boʻladi. Monteverdining «Shekspircha realizmi» uni musiqa tilini turfa ranglar bilan ajoyib tarzda boyitgan topilmalarga olib keldi. Buni orkestr, uning tarkibi va unga ajratilgan oʻrin misolida koʻrishimiz mumkin. Monteverdining ilk operalarida orkestr tarkibidagi cholgʻularning soni qirqdan oshib ketdi, bu oʻsha davr uchun favqulodda hol edi. Biroq keyinchalik Monteverdi orkestr tarkibini qisqartirdi va soddalashtirdi, qadimiy cholgʻulardan voz kechdi, violalar oʻrniga — skripkalarni kiritdi.

¹ K. Kuznetsov. Musiqiy-tarixiy portretlar, 107-b.

² Opera voqealari oʻzining rahmsizligi bilan shuhrat qozongan imperator Neron (eramizning I-asri) hukmronlik qilgan Qadimiy Rimda sodir boʻladi. Neron ishratboz xotin Poppeyani taxtga koʻtaradi. Oʻzining tarbiyachisi, faylasuf Senekani qarshilik koʻrsatgani uchun qatl etadi, imperatritsa Oktaviyani Rimdan quvib chiqaradi.

Torli guruhni — klavesin (chembalo) bilan birlashtirilishi yangicha orkestrlashtirishga asos bo'ldi.

Orkestrni son jihatdan qisqartirib, u dramatik obrazlar talqinining ifodaviyligi va aniqligini yanada kuchaytiruvchi yangi vositalar ixtiro qildi. Masalan, «Tankred va Klorindaning kurashi» operasidagi urush ko'rinishini, hayajonli onlarni, qilichlar jarangini musiqa tovushlari yordamida tasvirlash istagi Monteverdini tremolo, pizzikato uslublarini qo'llashiga olib keldi. Ko'p sonli cholg'u epizodlar — uvertura, simfoniya¹, riturnellar — uning operasini boyitib turadi: ular voqealar davomida dramaning u yoki bu parchasi ahamiyatini ta'kidlab turishi lozim.

Monteverdi operaning yakka qo'shiq sohasida ham o'zini ko'rsatdi. Ko'tarinki hissiyot, tuyg'ularning ochiqligi — u vokal musiqasiga olib kirgan yangilik bo'ldi. Monteverdi ruhan ishontirishga intildi va bu ishni uddasidan chiqarib oldi. Zamondoshlarini uning dadilligi, ritmik va garmonik oborotlari va ketma-ketliklari hayron qoldirardi. Mashhur «Ariadnaning nolasi»da san'atkorlar avlodlari dramatik kuylashning yangi uslubdagi namunasini ko'rishdi, unda nafasning chuqurligi va kuy yo'nalish plastikasi — dramatik deklamatsiyaning ifodaviyligi bilan uyg'unlashib ketadi:

2 Og'ir

La - skia - te - mi mo - ri - re la - skia - te - mi mo -

ri - re i - chi vo - le - te vol - che mi con - for - te

¹ Aniqrog'i — sinfoniya (maks. muharrir).

in co si du - ta sor - te in co si gran var - ti - re la skia - te -

mi mo - ri - re la - skia - te - mi mo - ri - re.

Opera ariyasining Monteverdi yaratgan yangi turi lamento (arz, yig'i) opera va oratoriyaga tezda singib ketdi va XVII asr mobaynida saqlanib qoldi; o'zgartirilgan ko'rinishdagi lamentoni Bax, Gendel va hatto Glyuk ijodida uchratish mumkin.

Monteverdi opera yakka qo'shiqchiligidan turlari shakllarini yaratishda birinchilardan bo'ldi. Romen Rollanning ta'kidlashicha, «Poppeyaning tojlanishi» operasida ariyalarning barcha shakllari paydo bo'ldi: deklamatsion, variatsiyalashtirilgan, ikki qismli, da capo ariyasi, xalq qo'shig'i.

Monteverdining so'nggi asarlari, jumladan «Poppeyaning tojlanishi»da opera dramaturgiyasining asosiy tamoyillari shakllandi, uni kelgusida Alessandro Skarlatti boshchiligidagi ko'plab Italiya kompozitorlari davom ettirdi. Monteverdining «Shekspirsimon realizmi» xususiy voqelik edi. Italian operasida paydo bo'lgan boshqa yo'nalishlar uni siqib chiqardi, biroq Italiya opera san'atining ko'pgina an'analari buyuk Monteverdining ijodidan boshlandi.

Venetsiya maktabi. XVII asr o'rtalariga kelib opera san'atining markazi Florensiya va Rimdan Venetsiyaga ko'chdi.

Yevropadagi eng boy savdogar va tadbirkorlar shahri Venetsiya XVII asrda Gollandiya va Angliyaning ayovsiz raqobatiga uchradi. Uning oldingi qudrati tobora so'nib, dengiz ortidagi savdosi susayib

borardi. Venetsiya respublikasining inqirozi oldidan aqliy hayotning keskinlashuvi kuzatildi. Ko'p sonli falsafiy va adabiy-badiiy akademiyalar ijtimoiy fikr markazlari sifatida xizmat qilib, jamiyat didini boshqardi.

Turli xarakterli va ko'p millatli, shovqin-suron port shahrining o'ziga xos turmush tarzi o'z navbatida uning madaniyatiga, badiiy hayot tarziga o'z ta'sirini o'tkazar edi.

Florensiya yoki Rim operasi — metsenatlar va zodagon patritsiyalarning mehnat mahsulidan farqli o'laroq Venetsiyada opera aristokratlar saroyini tark etadi, faqat tanlangan tomoshabinlar emas, balki shahar aholisining hammasi ommaviy tarzda kirishi mumkin bo'lgan shahar teatrlariga «ko'chib» o'tadi. Shundan so'ng teatr faoliyatini unga tushayotgan mablag', demokratik auditoriyaning qo'llab-quvvatlashi va opera teatriga kelayotgan oddiy shaharliklar belgilay boshladilar.

Birinchi ommaviy opera teatri 1637-yili San-Kasiyano shahrida ochildi. Bu muassasaning mislsiz muvaffaqiyati boshqa teatrlarning ochilishiga turtki bo'ldi. Venetsiyada bir yo'la sakkiz opera teatri ishlagan davrlar ham bo'ldi va teatr mavsumining qisqaligiga qaramasdan yiliga bir nechtalab asarlar qo'yishga ulgurishar edi.

Teatrlar o'rtasidagi raqobat ishbilarmonlarni tinmasdan kim o'zarga texnik effektlar ixtiro qilishga undar edi. Avvalo go'zal, hayratga tushiruvchi, qiziqarli sujet va yoqimli, esda qoladigan musiqali tomoshalar talab qilinardi. Librettolar qiziqarli dramatik holatlar, qo'qqisdan qilinadigan hujumlar, qotillik, kema halokatlari, zilzilalar va boshqa hodisalar hamda chalkash sevgi hangomalariga qurilar edi. Ayniqsa, «dahshatlar»ga to'la sehrlovchi yoki ruhlarni chaqiruvchi sahnalar tomoshabinlarga yoqardi.

Deyarli birorta ham opera urush, kurash va duel tantanali chiqishlar hamda fanfaralarning ovozlari jo'rligida g'olibona yurish sahnalarisiz o'tmasdi.

Antik afsonalar, qadimiy tarixdan olingan voqealar kabi, erkin talqin qilinardi va ko'proq ularga aloqasi yo'q voqealar va ishtirokchilar bilan to'ldirilardi.

Jiddiy asarlarga komik epizodlar kiritish odat tusini oldi; sujetga aloqasi bo'lmasa ham ular tomoshabinlarni qiziqtirish uchun qo'yilardi edi. Bu intermediyalar, nemis tarixchisi German

Krechmarning so'zlari bilan aytganda, «haqiqatga mos bo'lgan eng quyi sinflar hayotini tasvirlash» edi. Shu kabi quvnoq intermediyalarga xos komik sahnalar kelajakda opera — buffa deb ataluvchi yangi demokratik musiqiy-teatr janri paydo bo'lishini ta'minladi.

Venetsiya operasining birinchi qadamlaridanoq italyan operasining bosh yo'nalishini belgilab beruvchi xususiyatlar ko'rini boshladi.

Antreprizaning ishchan sharoitlari impressariolarni repertuarni tez-tez o'zgartirishiga majbur qilardi. Operaning juda ko'plab vositalari ichidan xor va balet chiqarib tashlandi, orkestrning tarkibi chegaralandi. Qo'shiq kuylash, xususan, yakkaxon qo'shiq opera musiqasining boshqa ko'rinishlarini siqib chiqara boshladi. Kompozitorlarning diqqati tushunarli kuy bilan ehtirosli ariyalarga qaratildi. Xalq musiqasi, uning ritmi va intonatsiyalari — melodik obrazlarning manbayiga aylandi.

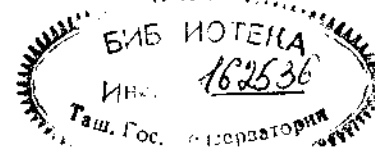
Xalq san'atiga murojaat qilish Venetsiya kompozitorlarining musiqatilini demokratlashtirdi; ular barkarola xalq qo'shiq janrini sevib ishlatishdi.

Italiya operasining Venetsiya davri — dramatik qo'shiq san'atining ajoyib tarzda gullab-yashnashining boshlanishi va shu bilan birga musiqiy dramaning kostyumlardagi konsertga aylanish evolutsiyasining ham boshlanishi edi.

Kavalli. Chesti. Venetsiya opera maktabining ko'plab kompozitorlari orasida Franchesko Kavalli (1602—1676) va Marko Antonio Chesti (1623—1669) ajralib turadi.

Kavalli avliyo Mark soboridagi xorda Monteverdi kapelmeysterlik qilgan vaqtda ishtirok etib, uning musiqasini ijobiy ta'siridan bahramand bo'ldi.

Kavalli katta mahorat bilan yakkaxonlikning turli shakllarini ishlab chiqdi. Uning rechitativlari va dramatik sahnalari o'zining nufuzi hamda ifodaviyligi bilan Monteverdi ijodidan qolishmasdi. U rechitativni ikki va uch qismli tuzilmalarga aylantirib, tugallangan epizod, ariyalar bilan mantiqiy tarzda tabiiy uyg'unlashtirdi. Ko'cha kansonettalari turida xalq-qo'shiq uslubi ko'rinishidagi kichik ariyalarning kiritilishi uning operalariga erkinlik va yangicha sado baxsh etdi.



Opera san'atini demokratlashtirib, Kavalli, Monteverdi yaratgan jiddiy, yuksak dramatik uslubga rioya qildi.

Venetsiya teatrining boshqa arbobi — Marko Antonio Chesti-ning ijodida o'zgacha intilishni kuzatishimiz mumkin, u Yevropada hukmronlik qilgan namoyishona saroy operasini yaratdi. O'z davrining eng zo'r kuy ustalaridan bo'lgan Chesti, zamondoshlarini o'z kuylarining ta'sirli lirizmi bilan maftun etdi. Biroq, aynan Chesti ijodida konsert ijrosi uchun mo'ljallangan alohida ariyalarga intilishni ko'rishimiz mumkin, ular dramatik harakatni nafaqat to'xtatibgina qolmay, balki gohida u bilan mutlaqo bog'lanmagan ham edi.

Vena imperator sahnasi uchun Chesti o'zining eng mashhur operalaridan biri — «Oltin olma»ni yozdi, unda u Paris va Yelena haqidagi afsonadan foydalandi. Opera mislsiz dabdaba bilan qo'yildi, u allegoriyalik sahnalar va ko'plab ta'sirchan voqealarga boy edi.

Chestining ijodi yangi yo'nalishdan darak berardi, zero u musiqali dramadan «opera-konsert»ga va «mohir ijrochilar uchun» yaratilgan operada burilish yasadi.

Neapol maktabi. XVI asrning ikkinchi yarmidan boshlab Italiya musiqa teatri tarixidagi yetakchilik neapolitan operasiga o'tadi. Neapol kompozitorlari ishlab chiqqan opera dramaturgiyasining tamoyillari universal bo'lib, bu bilan Neapol operasi Italiya seria-operasining umummilliy turidan ajralib chiqadi¹.

Neapol ko'p vaqtlar musiqa madaniyatining markazi hisoblendi. XVI asrdayoq Neapolda to'rta konservatoriya² faoliyat ko'rsatardi. Dunyoviy musiqaning jadal rivojlanishi, XVII asrda opera teatrlarining paydo bo'lishi, ushbu ta'lim muassasalarining faolligini yanada oshirdi.

Konservatoriyalarda italyan musiqasining atoqli arboblari, shu jumladan, Alessandro Skarlatti, Nikola Porpora, Franchesko Durante va boshqalar dars berardi. Ta'lim tizimi nodir, o'ziga xosligi bilan ajralib turardi: u yerda o'qish o'n-o'n ikki yil davom etardi. Qo'shiq-

¹ Seria (jiddiy) — operalar aksariyat afsonaviy yoki tarixiy sujetlarga yozilar edi.

² Dastlabki vaqtlarda Italiya konservatoriyalari qashshoq bolalar va yetimlar uchun boshpana vazifasini o'tagan edi. Musiqiy tarbiya tizimiga katta e'tibor berilardi. Konservatoriyaning tarbiyalanuvchilari turli cherkov tadbirlarida qatnashishlari, cherkov xorlarida kuylashlari lozim edi. Vaqt o'tishi bilan musiqiy tarbiya ustivor bo'lib, bu boshpanalar maxsus musiqa ta'limi muassasalariga aylandi.

chilar bilan mashg'ulot o'tkazishning murakkab usul chiqilgan bo'lib, ular bilan ochiq havoda, suv yig'ilgan shovqinli joylarda hamda aks-sado orqali nazorat qilishi mumkin bo'lgan joylarda o'tkazila

Bir qator ajoyib, mohir vokalistlar — ko'tarbiyalanuvchilari — sopranochilar boshchiligida Italiya musiqasi va «go'zal kuylash» (bel canto) shu

Neapol operasi uchun konservatoriyalar prozaxirasini doimiy tayyorlab berishi uning ijro turishining garovi edi.

Venetsiya va Neapol opera maktablari o'rtasida hamda izchillik mavjud edi. Venetsiyaliklar ijodiy tug'ilgan narsa, Neapol maktabi kompozitor keyinchalik rivojlantirilib, opera san'atida o'z

Neapol operasi rivojlanishidagi birinchi bosqich Provensale (1627—1704 yaq.) va Alessandro Skarlatti bog'liq.

Alessandro Skarlatti. Alessandro Skarlatti (1685—1757) teverdidan keyingi — o'sha davrning eng yirik ijrochisi zitoridir.

Skarlattining hayoti va ijodi nisbatan yaqin o'rganilib tadqiq qilina boshlandi. Mohir orgonchi kapelmeyster, Skarlatti Italiyaning eng yirik markaziy dunyoviy va diniy musiqaning ko'plab janrlarida tajribasini orttirdi. Skarlatti afsonaviy darajada ijodiy ega bo'lgan. Uning zamondoshlari va ijodini chiqarish ta'kidlashlaricha, u bir yilda ikkitadan opera va kantata yozgan. Uning qalamiga yuzdan ortiq opera, kantata, oratoriyalar, messalar, madrigallar, alohida ko'plab asarlar mansub.

Skarlattining badiiy qiymat va tarixiy ahamiyati asarlari — uning operalaridir¹.

Skarlatti operani Monteverdining so'nggi asari va Chestilarning asarlari misolida o'rgandi, o'z ijodiy Skarlattining ijodida Venetsiya maktabi vakillariga

¹ Eslatib o'tish joizki, A. Skarlattining 130 ga yaqin asari «Gran Tamerlano» — «Buyuk Temurlang» (1706-y.) opera (maxs. muharrir).

kuzatilgan musiqiy tamoyillarning rivojlanishi sodir bo'ldi. Sof musiqiy ibtidoning dramadan ustuvorligi hamda musiqiy-dramatik voqelik oldida yakka kuylashdagi tugal shakllarga bo'lgan mayl aniq ko'rina boshladi. Rechitativ va ariyaning bir-biridan ajratish jarayoni chuqurlashadi: rechitativ voqelikni boshqaradi, ariyalarda ruhiy holatlar, lirik kechinmalar to'liq ifodalanadi.

Skarlattining operalari da capo ariya turini «qonunlashtirib» qo'ydi, bu ariyalar Neapol kompozitorlarining ijodida hukmron opera shakliga aylandi. Uch qismli ariya tuzilishi ilgari ham uchrab turardi. Biroq da capo shaklining keng joriy etilishini yakka kuylashning ustuvorligi hamda qo'shiqchining yangi holati bilan tushuntirish mumkin. Da capo («boshidan» ma'nosini beradi) ariyasida muallif va ijrochi manfaatlarining o'ziga xos uyg'unlashuvi kuzatiladi. Ariyaning odatda birinchi qismini takrorlovchi uchinchi qismini kompozitorlar yozmay qo'ydilar. Unda qo'shiqchi asosiy melodik materialni variatsiyalashtirib, mohirona texnika hamda vokal improvizatsiyasini ko'rsata olish imkoniyatiga ega bo'ldi.

Venetsiyaliklar ortidan neapolliklar, Skarlattidan boshlab, operaga maishiy janrlarni kirita boshladilar. Ularning ijodida sitsiliananing sadolanishi odat tusiga kirdi. Yumshoq, ravon ritmi (o'n ikki hissali o'lchovda), shaklning nafisligi bilan ushbu xalq kuylarining maftunkorligi faqat Italiya kompozitorlarinigina o'ziga tortmadi. Gendelning oratoriyalarida, Iogann Sebastyan Baxning asarlarida ko'plab sitsilianalarni uchratish mumkin.

Skarlatti va Neapol opera maktabi kompozitorlarining ijodida rechitativ o'zining kelgusi rivojini topdi. Uning ikki ko'rinishi shakllandi: biri secco («quruq») nomini oldi; secco rechitativlari ritm va sur'at jihatidan erkin ijro etiladi va klavesin akkordlari bilan qo'llab turiladi; boshqasi, accompagnato («jo'rnavoqli»), orkestrning to'la ovoqli jo'rligida ijro etiladi, uning kuy yo'nalishi boyroq ishlab chiqilgan hamda aniq ritmik va tezlik belgilariga ega. Musiqa san'atining dramatik janrlarida rechitativning ikkala ko'rinishi ham keng tarqaldi.

Skarlatti — operaning yangi vokal uslubi kashfiyotchisidir. Uning chuqur nafasli go'zal kuylari, yumshoq, nafis surati, oddiy ritmi va nozik ishlangan koloraturasi poeziyaga hamda samimiy lirik tuyg'ularga to'ladi.

Monteverdi va Skarlatti yaratgan virtuoqli-patetik vokal uslub Italiya operasining milliy xususiyati sifatida qabul qilingan va uning eng zo'r vakillari, jumladan, Rossini, Verdi, Puchchinilar ijodida qayta-qayta tiklangan.

Skarlatti — orkestr partiyasiga jiddiy e'tibor bergan Italiya opera kompozitorlaridan biridir. Chegaralangan vosita va imkoniyatlar bilan u orkestr sadolanishida originallik va yangilikka erisha olgan. U muqaddimadagi orkestr ijrosiga katta ahamiyat bergan, bu bilan klassik simfoniyaning omili bo'lgan uch qismli Italiya uverturasini tugal shakllanishiga yordam bergan.

Skarlattining ijodi — Italiya opera san'atining yuksak parvozi, uning asriy rivojlanishining yakunidir. Yuz yillikning oxiriga kelib seria operasi Italiya chegarasidan tashqariga chiqadi hamda Yevropaning barcha mamlakatlari bo'ylab muvaffaqiyat bilan tarqaladi. Uzoq vaqtlar u hamma joylarda hukm suradi, zero unda musiqaning eng ulug' kuchi — melosning ifodaviyligi, qo'shiq va inson tovushining go'zalligi mujassamlashgan edi. Uning mislsiz tarixiy ahamiyati ham ana shunda.

FRANSUZ OPERASI

XVII asrning ikkinchi yarmi — fransuz absolutizmi rivojlanishidagi eng yuqori avj nuqta bo'ldi. Fransuz monarxiyasini mustahkamlash harakati ma'lum bosqichda progressiv ahamiyatga ega bo'ldi, zero Fransiyaning davlat sifatida birlashishiga, milliy tuyg'u uyg'otishga olib keldi. Qo'shni mamlakatlar, ayniqsa, Italiya bilan savdo va madaniy aloqalar kengayishi ijobiy natijalar berdi. Ko'plab ilm va san'at namoyandalari fransuz qirollarining saroylarida boshpana topdi, hatto Fransisk I homiyligida bo'lgan buyuk Leonardo da Vinchi umrining so'nggi yillarini Fransiyada o'tkazdi.

XV asrdan boshlab Uyg'onish davrining insonparvarlik g'oyalari Fransiya madaniyatini jonlantirdi, bu dunyoviy san'at turlari: musiqa, adabiyot, teatrning rivojlanishiga ham ta'sirini o'tkazdi; XVI asr Fransiya dunyoviy madaniyati tarixida mislsiz sahifa bo'ldi. «Gargantuya va Pantagryuel» muallifi Fransua Rablening nomi adabiydir; poeziya shoir Pier de Ronsar boshchiligidagi mashhur

«Pleyada»da namoyon bo'ldi; fransuz qo'shiqlari va uning yaratuvchisi Kleman Janekening mamlakatdan tashqarida ham ommaviylashib ketishi, o'zining realistik yo'nalishi bilan kuchli bo'lgan professional dunyoviy musiqaning gullab-yashnashidan dalolat beradi.

1567-yil Parijda Karl IX dan qirol imtiyozini olgan «Poeziya va musiqa akademiya»sining ochilishi bilan mashhur bo'ldi. Uning shiori — antik davrga murojaat — bo'lajak klassik san'atning ham shioriga aylandi.

Insonparvarlikning oliy maqsadlari, ijtimoiy va shaxsiy e'tiqodning yuksak g'oyalari Kornel, Rasin¹ nomlari bilan shuhrat qozongan XVII asr adabiyoti va teatrini ilhomlantiradi; xalq teatri san'atidan bahra olib, Molierning dramatik dahosi gullab-yashnaydi. Parijda Lyulli boshchiligidagi birinchi opera teatrlarining yaratilishida, dunyoviy musiqaning yangi monumental janrlarining shakllanishida musiqiy san'atga ham o'z ta'sirini o'tkazgan ma'naviy hayotning umumiy ko'tarinkiligi ta'sir qildi. Biroq, shu bilan birga fransuz milliy madaniyatining shakllanishida yonma-yon borgan ichki qarama-qarshilik Lyudovik XIV zamonida yanada keskinlashdi.

Davlat rahbarining ahamiyatini haddan tashqari yuksakka ko'tarish Lyudovik XIV ni ilohiylashtirishgacha yetib bordi. Fransuz parlamentining a'zolariga qarata aytilgan ushbu so'zlar aynan Lyudovik XIV ga mansubdir: «Siz janoblar, davlat o'zingiz deb o'ylagan edingizmi? Davlat — bu menman».

Monarxning har bir qadami tantanavor tadbirga aylantirib yuborilar edi. Hamma narsa uning istagiga bo'ysunishi, uning aytganlari so'zsiz bajarilishi lozim edi. Adabiyot, teatr, musiqa, iqtidorli «dekoratorlar» tomonidan qayta ishlangan tabiatning o'zi go'yo qirolni maqtash uchun yaratilgandek edi. Qirol qarorgohining dabdabasi, Versal bog'larining go'zalligi, saroy bayramlarining hashamdorligi — bularning hammasi hayratda qoldirish, monarxning mislsiz qudrati va ulug'ligi haqida tasavvur hosil qilishga qaratilgan edi.

Versaldagi bayramlarning biri haqida Venetsiya elchisi hayajon bilan yozadi: «Versal saroyining katta galereyasida minglab chiroqlar yoqishdi. Ular devorlardagi ko'zgularda, kavalier va xonimlarning

¹ Pier Kornel (1606—1684) va Jan Rasin (1639—1699) — XVII asrning ulug' fransuz dramaturglari, milliy tragediya va klassitsizm yo'nalishining asoschilari.

brillantlarida aks etardi. Kunduzgidagidan ham yorug' edi. Bu aniq tush, aniq sehrli saltanat edi. Go'zallik va ulug'vorlik yarqirardi. Misli ko'rilmagan, yorqin, qimmatbaho va go'zal liboslarga, erkaklardagi patlar, ayollarning dabdabali sochlariga ko'zlar ishongisi kelmasdi. Ularning sochlarida qimmatbaho taqinchoqlar chiroy taratardi yoki ularni brilliantlar shodasi o'rab olgan edi».—Va ushbu ko'zni qamashtiruvchi ko'rinishning markazida doimo qirolning qiyofasi yaqqol ajralib turardi.

Lyudovik XIV feodallarning qarshiligini yengib, shu vaqtning o'zida dvoryanlarning manfaatlarini yoqlar edi, o'z tarafiga davlatning oliy lavozimlarini egallab turgan aslzodalarni og'dirib, saroyda shod-u xurram, dabdabali hayot kechirardi.

Mamlakatning barcha burchaklaridan Fransiyaning markaziga, oliy hokimiyatning qal'asi bo'lgan Versalga, uning shon-shuhratini yanada kuchaytirishi mumkin bo'lgan qobiliyatli kishilarning barchasi oqib kelardi. Parij mamlakat ma'daniyati va ijodiy hayotining markazlashtiruvchi shaharga aylandi. Bu hayot-oqimini saroy boshqarardi, yo'nalish aristokratiyaning talablari va estetikasiga asoslanardi. Saroyda qonun tusini olgan yurish-turish, gaplashish, tuyg'u va kechinmalar san'at uchun ham majburiy edi. Qirol hokimiyati Rishelie davrida tashkil qilingan Fransiya akademiyasi orqali fransuz madaniyatiga homiyligini tasdiqladi.

Shunday bo'lsa ham dvoryan-aristokrat mafkurasining hokimligi yangi g'oyalar paydo bo'lishi haqida bong urayotgan ovozlarni bo'g'ib qo'ya olmadi. Bu ovozlarning imtiyozga ega bo'lmagan, burjuaziya va xalq oldinga surayotgan sinflarga tegishli edi². Albatta, to'g'ridan to'g'ri fikr bildirib bo'lmasdi. Boshqalar tomonidan eshutilish uchun dabdabali saroy «liboslari»ga burkanish, maqtov va yaxshi so'zlar evaziga «Qirol-quyosh»ning iltifotidan bahramand bo'lishga to'g'ri kelar edi.

Og'ir haqoratlar evaziga Molier o'zining asarlarini sahnaga olib chiqardi. Quvnoq komediya-baletlar bilan Lyudovik XIV ga yoqish maqsadida, o'z asarlaridagi ayovsiz istehzo va fosh etuvchi xarakterini qirolning olijanoblighi va aqlini sharaflash orqali berkitgan

¹ A. Savin. Lyudovik XIVning asri. M., 1930. 44-b.

² Fransuz milliy san'atini yaratuvchilarining ko'pchiligi aslo aristokratlar emas edi. Masalan, Kornel Ruana shahrida kichik sud klerki, Molier — qirol ishchisining o'g'li, Lyulli esa — dehqon oilasidan chiqqan edi.

holda, ulug' yozuvchi o'zining ijodi va hayotini saqlab qolardi, uning hayotiga bir necha bor xavf ham solingan edi. Biroq «marhamatli» qirolning o'zi ham «Tartyuf»ning qo'yilishini ta'qiqlab qo'ydi, zero, rasmiy hisobotning guvohlik berishicha, «diniy masalalardagi qirolning nozik tabiati yovuzlik va ezgulik o'rtasidagi bunday o'xshashlikni, ularning birini ikkinchisi bilan almashtirib yuborish ehtimoli bo'lganligi uchun ko'tara olmasligi mumkin edi»¹.

Saroy va aristokratiya didi fransuz san'ati, adabiyoti, teatriga o'z ta'sirini o'tkazdi, ularning ba'zi o'ziga xos tomonlarini belgilab berdi: kompozitsiya va shaklning monumentalligi ba'zida fikr sayozligini yashirib, noziklik va nafasat esa kuchli hissiyotni almashtirib turardi; go'zal tomosha va ustalik bilan yasalgan dekoratsiyalar voqealarning bir xildaligini to'ldirar edi, ohang va harakatlarning ko'tarinkiligi tashqi ko'rinishga ega bo'lib, shartli uslub edi.

Biroq shunday shartlilikka qaramasdan asl san'atkorlar o'z asarlariga katta zavq kuchini, qahramonona g'oya g'ayratini, ishg'ol qiluvchi maftunkor kuch namunalarini kiritishga, mislsiz ahamiyatga ega bo'lgan asarlar yaratishga muvaffaq bo'lardilar. Ba'zan tasodifan, ba'zida ongli ravishda ular o'z asarlariga nozik aristokratik qatlamlarni yopishga qurbi yetmaydigan xalqchil va demokratik ruh olib kirardilar. «Lyulli asarlarini, — deb yozadi Romen Rollan, — nafaqat nomdor oilalarda, balki uning o'zi chiqqan oshxonalarda ham kuylashar edi»². Kompozitorning zamondoshlaridan biri esa uning kuylari shunchalik tabiiy ekanligini ta'kidlab, «uni to'rt-besh marta tinglab, osongina esda olib qolish uchun musiqani sevish va to'g'ri eshitish qobiliyatiga ega bo'lish kifoya; uning opera ariyalarining ko'pchiligini nomdor zotlar ham, oddiy xalq ham xirgoyi qilar edi»³ degan.

XVII asr klassik san'atining aksar qadriyatlarini yaratuvchilar dahosi bilan sug'orilgan ko'pchilik asarlar kelgusi avlodlarga milliy an'analar sifatida o'tib keldi.

Fransuz milliy operasi rivojlanishining dastlabki davri. XVII asrda Fransiya Italiya musiqasining qudratli ta'siriga qarshilik ko'rsata olgan hamda o'zining milliy opera turini yaratgan

¹ N. Jivelegov, G. Boyadjiev. G'arbiy Yevropa teatri tarixi. M. — L., 1941. 366-b.

² Romen Rollan. O'tgan kunlar musiqachilari. M., 1938. 255-b.

³ O'sha yerda.

Yevropadagi yagona mamlakat bo'ldi.—Shu bilan birga, ikkala davlatning qadimdan mavjud bo'lgan aloqalari va yaqinligi ushbu jarayonni yengillashtirdi. Milliy operani shakllantira borib, fransuz kompozitorlari o'sha vaqtda qiyomiga yetgan Italiya opera san'atining tajribasidan foydalana oldilar.

—Fransiya saroy va shahar doiralari Italiya teatr musiqasi bilan tanishuvi italyan musiqali komediyalarining ishqibozi Yekaterina Medichi davridan boshlangan. Perining eng yaxshi operasi «Evridika» fransuz qiroli va Mariya Medichining nikoh to'yi munosabati bilan maxsus yozilgan edi. Italiya san'atkorlarining Fransiyaga oqib kelishi avstriyalik Anna va uning qudratli vaziri — italiyalik kardinal Mazarini regentliklari davrida ko'paydi.

1647-yilda Parijda Italiya kompozitori Luidji Rossini qalamiga mansub «Orfey» operasi qo'yildi. Opera muvaffaqiyatli chiqdi va uni bir necha bor takrorlashdi.

Biroq Italiya operasiga berilib ketish fransuz ruhoniylari hamda Mazarini raqiblari qarshiligiga uchradi. Faqat bir necha yil o'tganidan so'ng parijliklar Italiya operasi bilan yangidan tanishdilar. Kavallining 1660-yilda taqdim etilgan «Kserks» va 1662-yilda qo'yilgan «Gerkules» asarlari bu tanishuvni boshlab berdi. Ushbu operalarning sahnalashtirilishi saroy musiqachisi Jan Batist Lyullining kompozitorlik faoliyatining boshlanishiga to'g'ri keldi. «Kserks»ni fransuz sahnasiga moslashtirib, Lyulli unga balet musiqasini yozdi va Kavallining operasidan o'zi uchun ancha foydali narsalarni oldi. Romen Rollan ta'kidlashicha, «Gerkules» Lyulli o'n yildan so'ng qadam qo'ygan yo'lni ochib berdi.

Kavalli asarlari ijro etilishidan oldinroq fransuz operasining yaratilishiga ilk qadam qo'yilgan edi. Uning tashabbuskorlari — shoir Pier Perren va kompozitor Rober Kamber edi.

Kamber Luidji Rossining ta'siri ostida «Noshukur gung ayol» musiqiy-sahna asarini yozdi; bu asar 1658-yil ijro etildi; bir yil o'tib, 1659-yilda Kamberning Perren¹ so'ziga yaratgan «Pastoral»i

¹ Pastoral mavzusi o'sha davr san'ati uchun keng tarqalgan voqea edi. Pastorallik, ya'ni badiiy-poetik obrazni tabiatning yorqin dunyosi bilan aloqasi ilgaridan tasviriy san'at, she'riyat va musiqada mavjud edi. XVI asr oxiridan boshlab pastoral-balet, pastoral-operalar bo'lgan, ularda qishloq hayotidan sahnalar, cho'pon yigit-qizlarning ta'sirchan sevgi hangomalari, mayin va yumshoq tabiat ko'rinishlari ifoda etilgan.

paydo bo'ldi. «Pastoral»ning muvaffaqiyatidan ruhlanlangan mualliflar Parijda opera teatri tashkil qilinishini so'rab, Lyudovik XIV ga murojaat qildilar. 1669-yilda Perren va Kamber «Qirol musiqa akademiyasi»ning ochilishiga patent oldilar, bu akademiya hozirgi kungacha Fransiya musiqa san'atida karvonboshi bo'lib kelmoqda; hozir u Grand opera (Katta opera) nomi bilan mashhurdir.

Teatr tashkilotchilari o'z mehnatlari hosilidan ko'p ham manfaatdor bo'la olishmadi. Moliya bilan ta'minlovchi shaxslarning kerakli mablag'ni to'lay olmasliklari Perrenni qarz qamoqxonasiga olib keldi, Kamber Angliyaga ketishga majbur bo'ldi va u yerda 1677-yili vafot etdi. Opera teatrining musiqa monopoliyasini tasdiqlovchi patent va barcha imtiyozlar Lyulliga berildi. Lyullini to'liq asos bilan fransuz milliy operasining yaratuvchisi deb hisoblashadi: «Aslini olganda, — deb yozadi G. Kerchmar, — Kamberning asarlari fransuz tilidagi italyan operalaridan boshqa hech narsa emas edi va faqat Lyulli fransuz milliy operasini yaratdi, unda matn ham, musiqa ham milliy ifodaviy vositalar va did bilan uyg'unlashadi hamda fransuz san'atining kamchiliklarini ham, muvaffaqiyatlarini ham aks ettiradi»¹.

Jan Batist Lyulli. Katta iste'dod, shu bilan birga chegarasiz izzatlablik, chaqqonlik va barcha to'siqlarni yengib o'tuvchi tirishqoqlik, moliya masalalaridagi befarqlik Lyulli martabasini juda tez ko'tarilishiga yo'l ochib berdi.]

— Kelib chiqishi italyalik bo'lgan, florensiyalik dehqonning o'g'li Jan Batist Lyullini o'n ikki-o'n uch yoshlarida gersog Giz Italiyadan olib chiqib ketdi va u qirolning singlisi, malika Monpasie oshxonasida ishlay boshladi. Florensiyada hech qanday ma'lumot olmagan Lyulli, faqatgina qo'shiq kuylash va gitara chalishni bilardi xolos. Parijda Jan Batistda skripkaga havas uyg'ondi va tez orada bu san'at turini egalladi, natijada u yigirma to'rtta skripkadan iborat «Katta qirol orkestri»ga qabul qilindi, keyin esa o'zi tashkil qilgan «Qirol kichik orkestri»ga rahbar bo'ldi.

Bir necha yillardan so'ng butun qirol musiqasiga rahbarlik qilish Lyullining qo'liga o'tganda, u qat'iy intizom va tinimsiz mehnat natijasida Yevropaning hech qaysi orkestri erishmagan ijroni

takomilga yetkazdi. Shu davrdagi faoliyatida Lyulli turli cholg'ular uchun ko'plab asarlar yozdi: raqsbop simfoniyalar, torli cholg'ular uchun simfoniyalar, harbiy marshlar va truba hamda goboylar uchun ansambllar. Uning cherkov asarlari ham mavjud, tantanali dabdaba ularga opera-teatr xarakterini beradi.

Biroq Lyullining tashkilotchi va fransuz operasining yaratuvchisi sifatidagi faoliyati boshqa hamma narsalarni bosib ketdi. Lyulli teatr sohasida o'zining zo'r ixtirochilik qobiliyatini ko'rsatdi. Juda ko'p sonli baletlar, divertimentlarda Lyulli bir vaqtning o'zida musiqa muallifi va sahnalashtiruvchi, aktyor, sozanda va raqqos sifatida ishtirok etdi.

1672-yildan boshlab, Lyullining birinchi operasi («Amur va Baxus bayrami») dunyoga kelgandan to 1678-(uning vafot etgan yili hamda oxirgi operasi — «Atsis va Galateya» yozilgan) yilgacha u 19 ta opera yozdi, bu asarlar fransuz musiqa klassikasining ulkan merosi qatoridan o'rin oldi.

Opera kompozitori Lyullining izlanishlari, undan oldin o'tgan Kamberga qarama-qarshi yo'nalishdan bordi. Italyan namunalariga taqlid qilish emas, balki Fransiyaning badiiy madaniyatiga chuqur kirib borish, uning turli sohalardagi milliy an'alariga suyanib ish ko'rish unga fransuz operasining mahobatli imoratini qurishga yordam berdi.

Fransuz opera dramaturgiyasining xususiyatlari. Lyulli operalaridagi milliy xususiyatlarning shakllanishiga fransuz teatri va klassik tragediya favqulodda ta'sir ko'rsatdi.] Prolog bilan, katta, — besh pardali kompozitsiya, shakllarning dekorativli bezagi, aktyor sahna harakatining shartli tizimini Lyulli shu yerdan oldi.¹ Biroq Lyulli operalarining fransuz tragediyasi bilan aloqasi tashqi xususiyatlar bilan chegaralanib qolmadi. Umumiylik — mavzuda ham, mazmunda, obrazlar talqinida ham mavjud edi. Qahramonlik

¹ Hamma harakat va ishoralar ma'lum, batafsil ishlab chiqilgan tizimga tushirilgan edi. Har bir tuyg'u yoki ehtirosni ifoda etish uchun o'rnatilgan shakllar mavjud edi. Qadimiy qahramonlarni ifodalovchi aktyorlar zamonaviy saroy kiyimlarida — katta yasama soch (parik) va kapalaknusxa qilib boylangan qo'lqoplarda chiqishar edi. Ular uzundan-uzoq monologlarni albatta turgan holda va tomoshabinlarga qarab o'qishardi. Fransuz teatrining nazariyotchilariga ular antik tomoshalarni qayta tiklayotganga o'xshashardi, aslida esa o'zini bunday ulug'vor tutish, muomalaning olijanoblighi saroyda o'tadigan tadbirlardan, saroy odobidan olingandi.

¹ *Krechmar German. Opera tarixi. L., 1925. 150-b.*

va lirikaning, ong va hissiyotning, mash'um ehtiros va axloqiy burchining to'qnashuvi — Kornel va Rasin tragediyalarida dramatik harakatning manbayi bo'lgan bo'lsa, Lyullining «lirik tragediya»larida dramatik negiz sifatida xizmat qiladi. Qahramonona ta'sirchanlik, hissiyotlar tizimining umumiy ko'tarinkiligi, musiqiy obrazlarning mayin bo'rtirilganligi shu yerdan boshlanadi. Lyullining musiqiy nutqiga teatr tragediyasiga xos deklamatsiya ham sezilarli darajada o'z ta'sirini o'tkazdi: «L» art de la deklamation» — «deklamatsiya san'ati» — asar muallifi mahoratining asosiy qonuni hisoblanar edi. Kuychanlik, ritmik xilma-xillik teatr deklamatsiyasini kuylash bilan yaqinlashtirardi. Rasin hatto ba'zi tragediyalarning matnini notaga tushirgan.

Tragediya deklamatsiyasini milliy teatr san'atining xususiyati sifatida Lyulli o'z operalarining vokal uslubi uchun namuna qilib oladi. U Rasin teatriga juda ko'p boradi, fransuzcha gaplashishni, teatr deklamatsiyasini o'rganadi, uning intonatsiyalari ichiga kirib boradi va keyin bularning barchasini o'z musiqasida qayta tiklaydi. Lyullining o'zi bu haqda shunday degan edi: «Agar siz mening musiqamni yaxshilab kuylamoqchi bo'lsangiz, Shanmeleni tinglab ko'ring!»¹.

Kuylashning manbayi, xarakterida italyan va fransuz operalarining tub farqi mujassamlashgan rechitativ ariyalar o'rtasidagi birlashtiruvchi rishta emas, balki fransuz operasining asosi va mohiyati bo'lmish ifodali, ritmik juhatdan bir tekisdagi deklamatsiyadir. Lyulli operalaridagi qo'shiq so'zdan, aktyorning harakati va imosidan ajralmaydi. O'zining barcha xonandalaridan (ularga Lyullining o'zi kuylashni o'rgatardi), u — benuqson aktyorlik ijrosini talab qilardi. Lyullining operasi, Romen Rollanning ta'biri bilan «deklamatsiya va dramatik ijro maktabi edi; bu maktabning o'qituvchisi esa shubhasiz uning o'zi»².

Shu bilan birga Lyulli yopiq vokal shakllardan ashula yoki raqs kuylariga asoslangan kichik hajmli ariyalardan erkin foydalanadi. Bunday ariyalar, rechitativ bilan oson birlashib, katta dramatik sahnalarni tashkil qiladi.

¹ Mari Shanmele — mashhur fransuz aktrisasi, Rasin tragediyalarida bosh rollarning ijrochisi.

² Romen Rollan. O'tgan kunlar musiqachilari, 178-b.

—Lyulli operalaridagi muhim unsurlardan yana biri — baletdir. Bunda ham Lyulli milliy did, raqsga bo'lgan umumiy qiziqishdan kelib chiqadi.

Balet musiqasining birinchi namunalari Italiyadan Fransiya XVI asrning ikkinchi yarmida keldi va shu zahotiy oq tan olindi. XVII asrda balet fransuz madaniyatiga milliy san'atning mustaqil turi sifatida «singib» ketdi. Shuning uchun birorta ham opera katta balet sahnalarisiz ijro etishga qabul qilinmas edi. Italiyalik Kavalli o'z operalariga balet sahnalarini kiritgandan so'nggina uni sahnalashtirishga muvaffaq bo'ldi (eslatib o'tamiz, Kavalli «Kserks»ining balet musiqasini Lyulli yozgan). Bu an'ana shunchalik o'rnatilgan qoldiki, ikki yuz yil o'tgandan keyin ham Vagner Parij (1861-yil) sahnasida o'zining «Tangeyzer» operasini (Grand opera) sahnalashtirishda xuddi shunday talabga duch keldi.

—Balet bilimdoni hamda usta raqqos Lyulli janrni juda puxta ishlab chiqar edi. Mustaqil balet spektakllaridan tashqari, u operadagi baletga jiddiy ahamiyat berardi. Sujet bilan bog'lanmagan, alohida kiritilgan raqs nomerlaridan (ya'ni divertissementlardan) voz kechmagan holda, Lyulli yo'l-yo'lakay uni turli tantanali yurishlar, chiqishlar, bayramlar, pastorallar tasvirlangan katta pantomima sahnalari, afsonaviy va sehrli pardalar bilan «bezaydi». Balet fransuz operasiga rang-barang yorqinlik, tasviriylilik baxsh etadi, opera spektaklining tomosha-teatr tomonini kuchaytiradi.

Balet orkestr musiqasining rivojlanishiga bevosita ta'sir qiladi, zero xoreografiyadagi musiqa so'zlar o'rnini to'ldirishi, aytish imkoniyati bo'lmagan tuyg'ularni ifodalashi zarur.

Biroq Lyulli operalaridagi orkestrning roli faqat harakat, raqs bilan bevosita aloqadagina kuchaymaydi. Lyulli yaratgan yangi turdagi opera uverturasi o'zining originalligi bilan ajralib turadi. U «fransuzcha uvertura» nomini oldi.

Fransuzcha uvertura uch qismdan iborat: birinchisi — og'ir, tantanali, salmoqli; ikkinchi qism — tez va yengil, ko'p hollarda fugalashtirilgan; uchinchi qism — xakteri bo'yicha birinchi qism musiqasiga yaqin. Ko'pincha oxirgi qism tushirib qoldiriladi va ikki qarama-qarshi: tez va og'ir qismlarning tuzilmasi yaratiladi. Gendel, Bax va boshqa kompozitorlar ba'zi uverturalarini fransuz tilida yozishgan:

Musical score for the first page of the overture. It consists of eight systems of music. The first system is marked 'Lentement'. The fourth system is marked 'Vite'. The score includes piano (p) and violin (v) parts.

Musical score for the second page of the overture. It consists of four systems of music. The second system is marked 'Lentement'. The score includes piano (p) and violin (v) parts.

Kuylarning oddiyliigi va xalqchilligi Lyulli cholgʻu musiqasining aholi orasida keng ommalashib ketishiga sabab boʻldi. Uverturalarning kuylariga hatto soʻz topishardi va ularni ariyalarga aylantirib, hamma joylarda kuylashardi. Lyulli operalaridagi urush manzaralarini aks ettirgan musiqa va uning qahramonona harbiy marshlarining ohanglari Fransiyaga qarshi boʻlgan batalionlarni hamda fransuzlarning oʻzlarini ham birdek ilhomlantirardi.

Umuman Lyulli operalari dramaturgik jihatdan mustahkam kompozitsiyani tashkil etardi. Xor, balet, hajmli orkestr epizodlari — uverturalar, muqaddimalar, antraktlar, ommaviy-dekorativ sahnalar shaklining salobatli va ishonarli chiqishida katta ahamiyatga ega edi; bularning hammasi Lyulli operalarida qahramonlik mavzusi, sevgi va burch, hissiyot va ong oʻrtasidagi qarama-qarshilikning faol rivojlanishi bilan uygʻunlashgan edi.

Lyullining asarlari fransuz sanʼatining turli sohalarining xususiyatlarini uygʻunlashtirib, uzoq vaqt mobaynida milliy operaning barqaror turi boʻlib qoldi.

Lyulli qoldirgan meros taqlidchilarning qalami ostida oʻlik aqidaga aylanib qolganligiga qaramasdan, fransuz kompozitorlari-

ning avlodlari meros qilib qoldirilgan an'analardan voz kecha olmadilar. Biroq, XVIII asrning oxiriga kelib, boshqa davr yangi zamon g'oyalari ifodalay oladigan arbobni oldinga olib chiqqan vaqtda, ulug' san'at bayrog'ini saqlab qolish uchun unga — ham tarixga murojaat qilishga, ham Lyullining ijodidan fransuz operasining yangi qasrini bunyod etish uchun tayanch izlashga to'g'ri keldi. Romen Rollan yozadi: «Glyuk o'zining aksariyat sahna reformalarida (o'zining ko'plab badiiy g'oyalari kabi) anarxiya asridan so'ng to'g'ridan to'g'ri Lyulli zamonida mavjud bo'lgan opera holatiga qaytib keldi. Bu — Lyulli sha'niga aytilgan kattagina maqtovdur»¹.

NEMIS OPERASI

Germaniyada musiqiy madaniyatning rivojlanishi Italiya yoki Fransiyadagi jarayondan — ulardagi jamiyat hayotining tuzilishi hamda butkul milliy madaniyat ruhining o'zgachaligi kabi farq qiladi.

XVII va XVIII asrlardagi Yevropa davlatlari orasida iqtisodiy va siyosiy jihatdan Germaniya eng qoloq davlat hisoblanardi. Ko'plab urushlardan holdan toygan va xonavayron bo'lgan Germaniya uning davlat parchalanishini qonunlashtirgan Vestfarld tinchlik bitimini qarshiliksiz qabul qildi.

Ko'plab mustaqil gersogliklar, grafliklarga bo'linib ketgan Germaniya chet eldan nima kelsa barchasini qullarcha qabul qiladigan va milliy manfaatlarini to'la inkor etuvchi mamlakatga aylandi, tashqi nafsizlik hamda ibtidoiy qo'pollik nemis hukmron doiralari axloqi va hayot tarzini belgilab beradigan bo'ldi.

Mamlakatning ijtimoiy muhiti o'rta asr diniy xurofot va cherkov aqidaparastlari tomonidan zaharlangan edi. Son-sanoqsiz sexlar, amaldorlik to'siqlari nemis jamiyatini ko'plab alohida kastalarga ajratib, ijtimoiy fikr harakatini to'xtatgan, milliy madaniyatning rivojlanishiga to'sqinlik qilar edi.

Ko'plab Yevropa mamlakatlaridagi ilm-fan, adabiyot, san'atning rivojlanishi o'sha davr uchun ilg'or bo'lgan burjuaziya sinfi tomonidan boshqarilgan vaqtda, knyazlik boshqaruvi

tomonidan ezilgan feodal Germaniyada byurgerlik hali ham O'rta asr sharoitida bo'lib, o'zining eskirgan asoslariga yopishib olgan edi.

Ilm-fanda sxolastika va dogmatizm hukm surardi; falsafa, huquq, matematika va hatto tabiatshunoslik din rahnamoligida edi.

Ko'plab tarixiy tadqiqotlar muallifi Frans Mering yozadi: «...nemis olimlari o'zlarining ma'naviy oziqalarini va hatto o'z vatanlarini chet eldan izlashga majbur bo'lmoqdalar, buning ustiga Germaniyaning knyaz va dvoryan sinflari nemis ma'rifatiga dushmanlarcha yoki e'tiborsizlik bilan qaraydilar... Ular nemis olimlarini och qoldirib, chet elga yoki ko'chaga haydardilar, bu uch hodisadan qaysi biri olimlar uchun eng yomoni ekanligini aytish qiyin»¹.

Butun nemis madaniyati rivojlanishiga salbiy ta'sirini o'tkazgan mamlakatning tarixiy taqdiri nemis musiqasi, xususan nemis operasiga ham o'zining ta'sirini o'tkazdi.

Germaniyadagi san'at bir tomondan saroyning kichik amaldorlarining talablariga, boshqa tomondan, kuchli protestant cherkovining manfaatlariga bog'liq edi. Shu asosda badiiy faoliyat sohasi saroy yoki cherkov xizmati bilan chegaralangan edi.

Dunyoviy professional musiqa faqat knyazlarning ehsonlari hisobiga kun ko'rardi. Tabiiyki, unga asosan hukmronlarning saroy va qarorgohlari boshpanalik qilardi. Lekin aynan shu yerda nemis xalqi tomonidan yaratilgan qadriyatlar yoki umuman inkor etilar yoki unga mensimasdan qaralardi. «Nemis qo'shiqchi ayoli! — derdi Prussiya qiroli Fridrix II, — men o'z otimning kishlashini tinglab ham shunday rohat olaman!»

Knyaz kapellalarida, opera va dramatik truppalarda chet ellik artistlar ko'proq qadrlanar edi; yuqori gonorar va turli imtiyozlarga uchgan chet ellik mohir ijrochilar, kapelmeysterlar (aksariyat italiyaliklar) Germaniyani bosib ketgan edi. Aynan nemis knyazlarining saroylari italyan operasining tayanchi bo'ldi va shu yerdan u butun mamlakatga o'z ta'sirini o'tkazdi.

Nemis milliy operasini yaratish bo'yicha bir necha bor urinishlar bo'ldi.

¹ Romen Rollan. O'tgan kunlar musiqachilari, 181-b.

¹ Frans Mering. Lessing haqida afsona. M., 1924. 209-b.

Shimoliy va janubiy Germaniyada opera teatrlari paydo bo'lardi, biroq milliy yo'nalish noturg'un va juda qisqa edi. Poytaxt va yirik shaharlarda, misol uchun Myunxenda italyan operasi birdaniga shakllandi. Venada ham deyarli shunday bo'ldi. Italiya operasining shuhrati Italiya bilan chegaradosh bo'lgan Avstriyaga yetib borgan zahoti, Vena saroyiga Venetsiya maktabining eng yaxshi kompozitorlari: Kavalli, Chesti va boshqalarni jalb qila boshlashdi. Venadagi birinchi spektakllar italiyaliklarning yordamida qo'yila boshlandi. Matnlarning aksariyati, italyan tilidan nemis tiliga qilingan tarjima edi. Bu narsa tez orada yo'qoldi. Nemis san'atkorlarining o'zlari ko'p hollarda fransuz va italyan opera uslubi tarafdorlari bo'ldi.

Nemis kompozitori Genrix Shyutsning birinchi opera asari nemis opera tarixining boshlanishi bo'ldi. Uning «Dafna» operasi 1627-yilda Torgau shahrida ijro etildi.

Genrix Shyuts (1585—1672) XVI asr taniqli Venetsiya kompozitori Jovanni Gabrielinig o'quvchisi — birinchi bo'lib o'z vataniga italyan rechitativ uslubini «olib keldi».

Shyuts bir qancha vaqt Drezdenda kapelmeyster lavozimini egallab turdi, lekin tez orada uni italiyalik Bontempiga bo'shatib berdi. Shu vaqtdan boshlab Drezden — sakson kurfyustining poytaxti — italyan operasining doimiy joyiga aylandi.

Gannoverdagi opera o'zida qo'shaloq — italyan va fransuz operalarining ta'sirini sezdi. Operaning orkestri ko'proq fransuz sozandalaridan iborat bo'lib, kapelmeysterlik lavozimiga italiyalik Agostino Steffani taklif etildi. Steffanining musiqasini nemislar sof italyan san'atining yuksak namunasi deb bilardilar, hatto Kayzer va Gendel kabi atoqli nemis kompozitorlari ham unga ergashishga harakat qilishardi.

Gamburg va nemis milliy operasi. Hukmron doiralar homiyligidagi italyan operasi Germaniyaning yirik markazlarida mustahkam o'rin egalladi. Faqat Gamburgda nemis musiqa teatri opera san'atining milliy shakllarini yaratish uchun yo'l topishga va ma'lum vaqt davomida italyan-fransuz hukmronligiga qarshilik ko'rsatishga muvaffaq bo'ldi.

Gamburgni Shimoliy Venetsiya deb atashardi. Shimoliy Yevropaning yirik portlaridan biri bo'lgan Gamburg,

Germaniyaning ko'plab shaharlaridan farqli o'laroq, hayot darajasining nisbatan yuqoriligi bilan ajralib turardi. U yerda oldindan boshqa mamlakatlar bilan savdo va madaniy aloqalar yo'lga qo'yilgan, Venetsiya respublikasining poytaxti bilan raqobatlashishga intiluvchi boy burjuaziya sinfi shakllangan edi.

Vayron etuvchi o'ttiz yillik urush ta'sir qilmagan Gamburg — faollikka chanqoq odamlar, savdogar va tadbirkorlar, aqliy va sahna mehnati vakillari uchun ko'ngildagidek boshpana edi. Gamburg mamlakat madaniy hayotining bosh markaziga aylanishi uchun barcha qulayliklar mavjud edi.

XVIII asr boshida u yerda Angliyadagi kabi nemis gazetalari chiqa boshladi, biroz vaqt o'tib esa birinchi musiqiy jurnal ham paydo bo'ldi.

1678-yilda Gamburgda opera teatri ochildi. Gamburg musiqa havaskorlarining jamiyati Collegium Musicum — shu kabi tashkilotlarning birinchisi edi¹.

Biroq shunday erkin shaharda teatrning hayoti ko'pda protestant cherkovi otalarining «marhamati»ga bog'liq edi, opera teatrining tashabbuskorlarini birinchi navbatda diniy hukmronlar qo'llab-quvvatlashlari lozim edi. Gamburg operasi boshidanoq diniy g'oyalar bilan sug'orilgandi va uning yo'nalishi axloqiy-nasihat, majoziy (allegorik) xarakterga ega bo'ldi².

O'z navbatida operaning diniy yo'nalishi dunyoviy, zamona-viylikka yaqin bo'lgan san'atga intiluvchi Gamburg ziyolilarining qarshiligiga uchradi.

Turli oqim tarafdorlarining kurashi keskin tus ola boshladi. Cherkov xodimlari teatrni, ya'ni «shayton ishi»ni vaqtincha

¹ Collegium Musicum — havaskor musiqa tashkilotlarining nomi. XVII asr oxiridan boshlab Collegium Musicum mamlakat musiqa madaniyatiga jiddiy ta'sir o'tkazib, keng tarqaladi. Musiqa havaskorlarining bu muassasalari jiddiy musiqa sohasiga nemis jamiyatining o'rta demokratik qatlamlarini jalb qilardi, musiqani professionallashtirish va yangi iste'dodlarning doimiy ravishda yuzaga kelishiga yordam berardi. Musiqiy havaskorlik to'garaklari va turli hamdo'stliklar nemis musiqiy hayotida odat tusiga kirdi. O'zining keng ko'lamlari musiqiy-jamoatchilik faoliyatida Feliks Mendelson-Bartoldi ularga suyanib ish ko'rardi.

² Birinchi sahna asarlarining nomlari va mazmuni misol bo'lishi mumkin. Teatrning ochilish kunida «Adam va Yeva, yoki Yaratilgan, halok bo'lgan va qutqarilgan odam» musiqiy spektakli ko'rsatildi. Keyin diniy sujet va nasihat muz allegoriyalar bilan qator spektakllar qo'yildi.

yopishga muvaffaq bo'ldilar. Pirovard natijada oppozitsiya ustun keldi va teatr qaytadan ishlay boshlaganida, unda dunyoviy operalar qo'yildi.

Teatr arboblari Uyg'onish davri ruhiga mos tarzda ko'tarinki, axloqiy san'at namunalarini izlab, Qadimiy Gretsiyaga, uning mifologiyasiga murojaat qildilar. Biroq gamburglik librettochilar talqinidagi miflar qo'pollik bilan buzilar va kulgili sahna holatlari hamda sevgi hangomalariga sabab bo'lardi; buning ustiga tashqi ko'rinishlarga zo'r berish spektaklning musiqiy tomoniga zarar keltirardi.

Gamburg operasining paydo bo'lishi g'alati tarzda juda qarama-qarshi yo'nalishlar: antik mifologiya diniy-xristianlik e'tiqodlari, realizm va zamonaviy mavzuga tabiiy intilish gohida qo'pol hazilga aylahib ketuvchi muhim turmush sujetlarini naturalistik tarzda talqin qilish bilan chatishib ketdi.

Gamburg operasining musiqiy qismi ham tartibga tushirilmagan edi. Teatr ajoyib orkestrga ega bo'lsa ham, lekin unda professional xonandalar yo'q edi. Rollarni talabalar va o'quvchilar, etikdo'z va tikuvchilarning shogirdlari, ayol rollarini gul, meva sotuvchilar o'ynashardi. Romen Rollan aytganidek ular, «yetarli iqtidorga ega bo'lmagan va undan ham kam fazilatli qizlar» edi. Hatto shunday ijrochilar ham ba'zan yetishmasligi tufayli erkaklar ayollar partiyasini falset bilan aytishlariga to'g'ri kelardi.

Shunday bo'lsa ham, Gamburg operasi ko'pchilikning fikricha, milliy musiqa teatri haqidagi orzuning ushali bo'lib tuyuldi hamda keng ommaning xayrxohligiga sabab bo'ldi.

O'sha davrning eng savodli nemis san'atkorlaridan biri — Natan Zigmund Kusser'ning mehnati Gamburg operasining badiiy jihatdan o'sishiga sabab bo'ldi. Biroq Gamburg operasining eng yorqin va qiziqarli davri Reynxardt Kayzerning nomi va uning ijodi bilan bog'liq.

Gamburg operasining dirijori lavozimida Kusser opera truppasining tarkibini yangilash va yaxshilashga, ijrochilik sifatini yuqori nuqtaga ko'tarishga erishdi.

¹ Kusser (1660—1726) Parijda musiqa ta'limini oldi, o'z ustози Lyullining kuchli ta'siri ostida bo'ldi hamda o'zining ta'biri bilan aytganda «ulug' Batist»ga taqlid qilishga intildi. Lyulli va uning ijodiy tamoyillariga suyanib, u italyan opera san'ati, ayniqsa, Steffani ijodini yuqori baholadi.

Reynxardt Kayzer. Reynxardt Kayzer (1674—1739) Saksoniyada tug'ildi, Leypsigda, avliyo Foma cherkovi qoshidagi maktabda tahsil oldi. U yetuk musiqiy madaniyat sohibi edi, fransuz va italyan musiqasini yaxshi bilardi, asarlarida boshqa milliy maktablar usuli yaqqol ko'rinib tursa-da, Kayzer melodikasining ildizi — nemis xalq qo'shig'idadir. Aynan xalq qo'shiqchilik asosi Kayzer musiqasiga ko'pchilik nemis kompozitorlari tomonidan yo'qotib qo'yilgan milliy o'ziga xoslik baxsh etadi.

Kayzer opera xonandachiligi shakllarini ixtiro qilish bilan shuhrat qozongan edi, orkestr sado berishi bilan keng miqyosda va erkin tarzda foydalana olardi, rechitativlar ustida puxtalik bilan ishlardi. Romen Rollanning fikricha, «Kayzer I.S. Baxga shunchalik xos bo'lgan rechitativ-ariozaning birinchi namunalarini yaratdi»¹.

Kayzer favqulodda serunum ijod qiluvchi kompozitor edi. Afsuski, ko'p sonli operalaridan (120 ga yaqin) faqat ozginasi saqlanib qolgan. Kayzerning iqtidori Gamburg operasiga ko'plab muxlislarni jalb qilardi. Uning musiqasini tinglash, teatr tomoshalaridan bahramand bo'lish uchun Yevropaning barcha hududlaridan Germaniyaga kelishardi.

XVIII asrning birinchi o'n yilligi Gamburg operasi uchun gullab yashnagan davr bo'ldi. Gendel bilan musobaqalashib Kayzer «Oktaviya» (1705-y.), «Neron» (1706-y.) operalarini yozdi, bular uning eng yaxshi asarlari hisoblanadi. Biroq, aynan Kayzerning o'zi operaning inqirozi va uning barbod bo'lishiga sabab bo'ldi. 1702-yilda teatr rahbariyati uning qo'liga o'tdi va uning boshqaruv ishlarini bilmasligi hamda isrofgarchilikka yo'l qo'yishi tufayli korxonaga bankrotlikka yuz tutdi.

Teatrni saqlab qolishga muvaffaq bo'lindi, biroq ilgari xavfli xarakterga ega bo'lgan belgilar yaqqol tanazzulga yuz tutdi.

Gamburgda Kayzer ijodiy faoliyatining oxirgi yillarida nemis operasi o'zining xususiyatlarini yo'qotdi. Chet el san'atiga qiziqish kuchayib boshladi. Italiyalik san'atkorlar bilan raqobat tufayli ommaviylik ketidan quvishga majbur bo'lgan Kayzer ayni ularning qurollari vositasida kurashning xavfli yo'lidan bordi. O'zining asarlariga u Italiya uslubidagi ariyalarni italyan tilida kirita

¹ Romen Rollan. XVII asr operasi Italiya, Germaniya va Angliyada, 98-b.

boshladi, bu bilan nemis operasining eshiklarini italyan musiqasiga ochib berdi.

Kayzer asarlaridagi milliy o'ziga xoslik xususiyatlari asta-sekin xiralashib, o'chib bordi. Natijada Gamburg teatri sahnasini fransuz va italyan kompozitorlarining operalari egallab oldi, Kayzerning esa bu operalarga qo'yiladigan rechitativlar yozishdan boshqa iloji qolmadi. O'shandan boshlab opera ariyalarini italyan tilida kuylash odat tusiga kirdi, rechitativlar esa, voqealarning borishini tushuntirish uchun nemis tilida ijro etilar edi. Nemis operasi to'xtovsiz jar yoqasiga qarab ketardi.

XVIII asr 30-yillarining oxiriga kelib Gamburg opera teatri o'z faoliyatini to'xtatdi.

Shunday qilib, Germaniya sharoitida nemis kompozitori italyan operalari yoki cherkov asarlarini yozib o'zining iqtidorini ko'rsatishi mumkin edi. Bunday ahvolni tushungan ko'pgina nemis san'atkorlari vatanlarini tark etib, seria operasi konsepsiyasini to'laligicha qabul qilardilar va italyan opera maktabining vakillari sifatida shuhrat qozonar edilar. Italyan opera kompozitori sifatida Angliyada yashagan Gendel yoki o'zining bor iste'dodini, asosan, Italiya operasiga bag'ishlagan Gasse'larning ijodini misol qilib keltirish mumkin. Baxga o'xshash, o'zini o'zgartira olmaydigan, o'zi o'sib ulg'aygan muhitdan ajrala olmaydigan, turmush musiqasining kamtarona shakllaridan qanoatlanmaydigan boshqa kompozitorlar nima qilishi kerak edi? Bundaylar uchun yo'l oldindan belgilab qo'yilgan — bu yo'l cherkov xizmati edi.

Lyuteran ibodati xonandalikka jo'r bo'luvchi organ va boshqa cholg'u sadolariga ruxsat berar edi, monumental vokal-cholg'u janrlarini, organ musiqasining turli xillarini nisbatan keng rivojlanishiga imkoniyat berardi. Bundan tashqari, nemis san'atkori uchun cherkov — o'ziga yarasha estrada vazifasini o'tardi, u xalq bilan ijodiy muloqotda bo'lish uchun deyarli yagona joy edi. I. S. Bax ijodining yirik tadqiqotchisi A. Shveyserning ta'kidlashicha, «yunon

¹ Iogann Adolf Gasse (aniqrog'i Xasse) (1699—1783) — XVIII asrning ajoyib kompozitorlaridan, yuzdan ortiq opera yozgan. Italiyada, Alessandro Skarlatti sinfida o'qidi va serianing musiqiy uslubini hamda dramaturgiyasini to'liq o'zlashtirdi. Uning operalarini hatto Italiyaning o'zida ham italiyaliklarning operalariga nisbatan sevib qabul qilishardi. Gasse Vena va Drezden saroy teatrlarining kapelmeysteri bo'lgan. Venetsiyada vafot etgan.

jamiyati uchun teatr qanday ahamiyatga ega bo'lgan bo'lsa, o'sha davr protestant shaharlari uchun badiiy ibodat ham shunday ahamiyatga ega edi»¹. Jamiyatdagi mavjud sharoitlarning yig'indisi o'sha davr nemis professional musiqasining ko'p vaqt davomida cherkov san'ati yo'nalishidagina rivojlanishini ta'minladi.

INGLIZ OPERASI

Angliyadagi milliy opera san'atining hayoti Germaniyadagidan ham qisqa davom etdi. Angliya Yevropa mamlakatlari ichida iqtisodiy, siyosiy, madaniy sohalarida eng ilg'or davlat ekanligini hisobga oladigan bo'lsak, soha uchun bu hol ajablanarlidir.

Angliya revolutsiyasi ishlab chiqaruvchi kuchlarning juda katta zaxirasini feodallik zulmidan xalos qildi, o'sha davrdagi yosh, ilg'or burjuaziya uchun faoliyat maydonini tozalab berdi. Natijalar tez orada ko'rina boshladi. Angliya ko'plab Yevropa mamlakatlarini ortda qoldirib, yangi davr ostonasidan hatlab o'tdi va birinchi bo'lib Ma'rifat g'oyaviy harakatini boshqardi. Ingliz jamiyatining g'oyaviy kurashida adabiyot oldingi saflarda bo'lsa ham, biroq musiqa haqida bunday deb bo'lmasdi.

Musiqa badjahl puritanlar tasavvurida qirollarning ingliz aristokratiyasi ko'ngil ochishiga xizmat qiluvchi saroylarida hukm suradigan buzuq tuzumdan norozi feodal aristokratiyaning nafratli hayot tarzi bilan barobar edi.

Revolutsiyaning va puritanlarning g'alabasi «buzg'un musiqa»ga qarshi ayovsiz quvg'inlar, turli ta'qiblariga sabab bo'ldi. Cherkovdagi musiqa maxsus qarorlar bilan chegaralangan, turmush musiqasi ham nazoratda edi.

Ba'zi tarixchilar puritanlarning harakatlari, ularning munofiqona-tarkidunyochilik qarashlarini milliy musiqa san'atidagi inqirozning eng jiddiy sababi ekanligini adolatli ravishda ko'rsatishdi, zero ingliz musiqasi o'tmishda o'zining originalligi, rivojlanishi bilan Italiya yoki Fransiya kabi Yevropaning boshqa mamlakatlaridan qolishmasdi.

IX, XI, XII asr qadimiy yilnomalari Britaniyaning badiiy hayotida musiqa oxirgi o'rinda emasligidan dalolat beradi. Aynan

¹ Albert Shveyser. Iogann Sebastyan Bax. M., 1965. 53-b.

Angliyada, xalq musiqasi asosida ko'p ovozlilik vujudga keldi hamda shu yerdan butun qit'a bo'ylab tarqaldi. Angliya soborlaridagi ajoyib organlar — juda qadim vaqtlardagi diniy musiqaning yuqori darajasi haqida guvohlik beradi. Shu bilan birga, hokimiyat tepasiga kelgan puritanlarning chiqargan qonunlaridan biri ibodatxonalarda organ va cholg'u sozlarini taqiqlash to'g'risida edi.

Ingliz polifoniyachilari, xususan, XV asr birinchi yarmida ijod qilgan atoqli kompozitor J. Dansteyblning asarlari yuqori darajadagi professional san'atni namoyish etardi.

XVI asrda Angliya o'zining vyordjinelchi — kompozitorlari¹ bilan shuhrat qozongan edi. Dunyoviy musiqa tarixida vyordjinelchilarning san'ati birinchi bor mustaqil, to'la shakllangan o'ziga xos ijodiy yo'nalish sifatida ko'riladi. Millatning badiiy iqtidori yanada yorqinroq namoyon bo'lgan soha ham mavjud — bu teatr sohasidir.

Ingliz teatrida — musiqa (uni yaratuvchilarning fikricha), dramatik voqelikning uzviy, tarkibiy qismidir. Demokratik musiqiy janrlar xalq improvizatsion komediyalari bilan tabiiy ravishda uyg'unlashib ketardi; nozikroq pastorallar aristokratiya va saroy doiralari o'rtasida sevimli edi. Dramatik asarlar pardalari o'rtasidagi anraktlar musiqiy intermediyalar bilan to'ldiriladi edi.

Shekspir o'zining sahna asarlarida musiqaga jiddiy e'tibor berardi.

Angliyada azaldan «maski»² deb nomlanuvchi maxsus original musiqiy-dramatik janr mavjud bo'lgan. Ayrim tarixchilar «maski»ni milliy operaning ko'rinishi deb ham ta'riflashadi.

«Maski» divertimentga o'xshash turli nomlardan; zamonaviy mavzulardagi dramatik dialog, komik intermediya, lirik lavha, satirik parchalardan tuzilar edi. Bularning hammasi qo'shiq, raqslar, cholg'u musiqasi jo'rligida ijro etilar, hashamatli dekoratsiyalar bilan bezatilardi. Ko'plab iqtidorli san'atkorlar «maski» uchun musiqa yozishga berilib ketgan edi.

Milliy ingliz operasining asl va yagona yaratuvchisi Genri Pyorsell bo'ldi. Uning san'ati, o'zining hayoti kabi, qo'qqisdan

¹ Vyordjinel — klavesin sozining Angliyada mahalliylashgan turi.

² Maskarad ma'nosidan kelib chiqqan bo'lishi mumkin (maxs. muharrir).

ochilgan va shu zahotiy oq so'ligan gulga o'xshab juda tez kechdi. «Bu juda nozik san'at, — deb yozadi Romen Rollan. — Undagi hech narsa ataylab o'ylab chiqilmagan, barcha narsa juda nozik, hamma vaqt sodda va navqiron; biroz moddiy hayotiylik yetishmaydi: uni nafis va rangpar Van Deyk bilan tenglashtirish mumkin»¹.

Genri Pyorsell. Genri Pyorsell (taxm. 1659—1695-yy.) Vestminsterda tug'ildi. Uning otasi Vestminster abbatligidagi xorning regenti va qirol kapellasining qo'shiqchisi edi. Yuqori malakali o'qituvchilar unga bolaligidan boshlab chuqur bilim berdilar, u o'n ikki yoshida yozgan asarlarining darajasi o'sha davrdagi taniqli san'atkorlar asarlaridan qolishmasdi.

Pyorsell italyan musiqasini o'rgandi, undan ko'p narsalarni olishga muvaffaq bo'ldi, biroq Lyullining ijodi unga yaqinroq edi, uni nozik va kuchliroq his etardi.

Pyorsell nafaqat ma'lumotli musiqachi edi, balki adabiy doiralari, ingliz adabiyotining ilg'or namoyandalari bilan ham ijodiy aloqada edi. Aynan adabiy tanishuv va uchrashuvlar Pyorsellda dramatik musiqaga mu'rojaat qilish fikrini uyg'otdi. Shu asosda uning teatr pyesalariga yozilgan asarlari paydo bo'ldi.

Pyorsellning ijodi uning barcha ko'rinishlarida turli-tuman va qiziqarli. U antemalar (psalmalar), gimnlar, cholg'u musiqasini yozdi. O'nlab musiqiy-dramatik asarlar uning qalamiga mansub, biroq ularning ichida faqat bitta — «Didona va Eney»² operasi mavjud. «Didona va Eney» operasi so'zlashuv va dialoglarsiz; dramatik voqelik boshdan oyoq musiqaga solingan yagona ingliz operasidir.

O'z iste'dodini kamsitmagan holda Pyorsell, italyan va fransuz operasining tajribasidan foydalandi.

Italiya maktabining ta'siri yakka qo'shiq ijrosiga bo'lgan e'tiborda, Venetsiya kompozitorlari va Monteverdi tez-tez qo'llaydigan ba'zi shakl va uslublarda ham sezildi.

¹ Romen Rollan. XVII asr operasi Italiya, Germaniya va Angliyada, 116-b.

² Operaning sujeti qadimiy Rim shoiri Vergiliyning (miloddan avvalgi I asr) «Eneida» poemasi olingan. Troya halokatidan so'ng tirik qolgan Eney Karfagenga suzib keladi, u yerda podshoh ayol Didonani uchratib, uni sevib qoladi. Biroq tangrilarning amri bilan (operada yalmog'izlarning fitnasi tufayli) Eney vataniga qaytishi kerak. Tashlab ketilgan Didona o'ladi.

Lyullining ta'siri xor sadosining olijanob soddaligida, raqs qurilmalarida bilinadi. Shu bilan birga ushbu epizodlarda (ayniqsa, xor, jodugarlar va matroslar raqslarida) folklorga, milliy an'analarga yaqinlik yaqqol ko'rinib turadi.

«Didona va Eney» — ingliz opera san'ati va XVII asr teatr musiqiy madaniyatining eng yaxshi meroslaridandir. Bu yerda Pyorsell buyuk iste'dodining qirralari namoyon bo'lgan: chuqur, salobatli va samimiy lirizm, ingliz xalq kuylarining ajoyib ruhi, qurilmalarning benuqson mukammalligi. Opera shakllarining xilma-xilligi va lo'ndaligi Pyorsell operalarini uning italyan va fransuz zamondoshlarining yanada «kengroq» asarlaridan ajratib turadi. Didonaning yakuniy ariyasi — mashhur qayg'uli chakona va unga motam tutuvchi xor o'sha vaqt operasi uchun odatdan tashqari bo'lgan lirik-fojiaviy finalni tashkil etadi. Romen Rollanning so'zlari bilan «Didonaning vidolashuv va o'lim sahnasining o'zi o'lmas asar yaratish uchun yetarli edi»¹.

1695-yildagi Pyorsellning bevaqt o'limi puritanlarning teatr, musiqa, operaga nisbatan nafratining yangitdan avj olishi bilan bir vaqtga to'g'ri keldi. Ushbu san'atning «axloqsizligi»ga qarshi harakat, aslida aristokratiya va saroyga qarshi qaratilgan edi, lekin yaratilgan muhit dunyoviy, qolaversa, opera musiqasining gullab-yashnashiga yordam bera olmasdi. Kelajakka ishonmagan artistlar, sozandalar o'z san'atlaridan voz kechardilar. Ularning orasida san'atning kuchini diniy mutaassiblarning telbaligiga qarshi qo'ya oladigan birorta ham odam topilmadi.

Pyorsellning o'limi ingliz milliy operasining² yakunlanishi bo'ldi.

Ingliz publitsisti Adisson (1672—1719) o'zining maqolalaridan birida milliy musiqaning umumiy inqirozi haqida achchiq alam bilan yozadi. «Hozirgi vaqtda bizning musiqa haqidagi tasavvurimiz unchalik aniq emas, biz hatto uning nimasini yaxshi ko'rishimizni bilmaymiz; biz umuman inglizcha bo'lmagan barcha narsalardan zavqlanamiz; bu italyancha bo'ladimi, fransuzchami yoki nemischami baribir, chet elniki bo'lsa bo'lgani. Qisqa qilib

¹ Romen Rollan. XVII asrda opera Italiya, Germaniya va Angliyada, 117-b.

² M. Ivanov-Boretskiy. Musiqa tarixidan materiallar va hujjatlar, 2-jild. M., 1934. 561-b.

aytganda, bizning inglizcha musiqamiz tamomila yo'qotildi va uning o'rniga hech narsa ekilmadi».

Qirol oilasining, aristokratiya va metsenatlarning homiyligi ostida Angliyaga boshqa mamlakatlardan, ko'proq Italiyadan san'atkorlar oqib kela boshladi. XVIII asrning birinchi yillaridan boshlab ingliz sahnasida italyancha opera hukmronlikni qo'lga oldi.

XVII ASR CHOLG'U MUSIQASI

Ijodning mustaqil sohasi bo'lgan cholg'u musiqasi o'z o'rnini birdaniga topa olmadi. Uzoq vaqt u qo'shiqqa jo'rlik qildi, mavjud cholg'u adabiyoti esa ayni shu maqsad uchun moslashtirilgan vokal asarlar edi.

XVII asrda musiqa bilan shug'ullanishdagi turli shakllar — turmush va konsert ijrochiligining jadal rivojlanishi tufayli sezilarli darajada burilish yuz berdi. Bu jarayonni polifonik va gomofonik musiqaning parallel rivojlanishi sifatida tasavvur qilish mumkin; polifoniya kelib chiqishi diniy bo'lgan janrlarda ustuvorlik qiladi, gomofon uslub esa, qo'shiq va raqsdagi tayanchi bilan turmush musiqasiga xosdir va dunyoviy konsert janrlarining shakllanishiga olib keladi. Bir yo'nalish — fugaga yo'l bo'lsa, ikkinchisi — suitaga, konsertga, simfoniya bo'lgan yo'ldir. Amalda esa, polifonik va gomofon musiqalar o'rtasida to'liq farqlanish yo'q, doim bir uslubdagi musiqa ichida boshqasining belgilari mavjud. Cholg'u janrlari — ayni o'sha suitalarda, polifoniya unsurlarini sezish qiyin emas, polifonik kompozitsiyalarda esa akkordika va raqs metrikasi uchrab turadi.

POLIFONIYA VA ORGAN MUSIQASI

Polifoniya (ko'p ovozli ma'nosini anglatadi) bir nechta bir xil ahamiyatga ega bo'lgan tovush yo'nalishining uyg'unlashuvi. Shu bilan polifoniya monodiyadan — bir ovozli farq qiladi, monodiyada kuyni bir yoki bir necha ovoz unison bo'lib ijro etadi¹. Ko'p ovozli uslubning asosiy ko'rinishlari — gomofonik va polifonik uslublardir.

¹ Ta'kidlash joizki, hozirgi kunda monodiya — bir ovozli, unison doiralardan birmuncha keng ekanligi isbotlangan (maxs. muharrir).

Gomofonik uslubda barcha ovozlari ustidan bittasi, asosiysi ustunlik qiladi, u kuyni boshqaradi, qolganlari bo'ysunuvchi ahamiyatga ega. Bular kuzatuvchi, jo'r bo'luvchi ovozlardir.

Polifonik musiqada bosh va bo'ysunuvchi, melodik va jo'r bo'luvchi ovozlari yo'q; ularning har biri mustaqil ahamiyatga va o'zining rivojlanish yo'nalishiga ega.

«Polifoniyani, uning yuksak ma'nosida, bir vaqtning o'zida bir nechta ovozlarda, birgalikda harakat qiluvchi bir nechta mustaqil kuyni yaxlit yug'unlashuvi deb tushunmoq kerak. Inson nutqida masalan, bir nechta shaxs birgalikda, har qaysisi o'z fikrini gapirishini va bundan tushunmovchilik, bema'nilik kelib chiqmasligini, aksincha, ajoyib umumiy tushuncha vujudga kelishini tasavvur qilib bo'lmaydi. Musiqada bunday mo'jiza bo'lishi mumkin; u bizning san'atimizga xos estetik xususiyatlardan birini tashkil qiladi»¹. Polifoniyani mohiyatini A. Serov ana shunday ta'riflaydi.

G'arbiy Yevropa polifoniyasining tarixi asrlar tubiga borib taqaladi. Kelib chiqishiga xalq musiqasi sabab bo'lgan, ko'p ovozlarning bizgacha yetib kelgan yodgorliklari X—XI asrlarga mansubdir.

Yevropaning g'arbida ko'p ovozlilik tez rivojlandi va qisqa fursatda professional san'atkorlarning mulkiga aylandi. XIV—XV asrlarda polifoniya yuksak san'at darajasiga ko'tarildi. O'sha davrning o'zida ko'p ovozlilik musiqasi «kontrapunkt» («punctum contra punctum», «notanotaga qarshi» ma'nosini beradi) nomini oldi. Kontrapunkt — bu kuyni boshqarib borishning muayyan tizimi, bir nechta kuyni birga, o'zaro kelishuvdagi uyg'un sadolantirish san'atidir.

Polifoniyani eng muhim belgisi — imitatsiyadir. «Imitatsiya» so'zi «taqlid» ma'nosini beradi, polifoniyada bu ovozlarning navbat bilan o'z ijrosini boshlashi, unda har bir ovoz ma'lum vaqt o'tgandan so'ng o'sha kuyni (aynan yoki biroq o'zgartirib) o'zini takrorlaydi. Kuy harakatining uzviy (to'xtovsizligi)ligi — polifoniyani o'ziga xos xususiyatlaridandir, bu harakat asosan imitatsiyaning turli usullarini qo'llash tufayli amalga oshiriladi.

Polifonik musiqada kadensiyalar yoki hamma ovozlarda baravar keladigan pauzalar nisbatan juda kam uchraydi. Odatda bir ovozda to'xtash boshqalardagi harakatni to'xtatmaydi; pauzalarning yashiringanligi tovush oqimining to'xtovsizligini, quyilib kelishini

¹ A. N. Serov. Musiqasi, musiqiy fan, musiqiy pedagogika // Tanqidiy maqolalar. 4-jild, Spb., 1895. 1613-b.

va uzviyligini ta'minlaydi. Shu sababdan asar ichida uchraydigan kadensiyalar ayniqsa, bo'rttirilgan holda va salobatli sadolanadi.

Yevropa musiqasi polifoniyani turli shakllari asosida voyaga yetdi. Unda muhim ahamiyatga ega bo'lgan musiqiy qonuniyatlar shakllandi: polifoniya musiqiy fikrni mantiqiy bayon etishga, davomli kuy harakatiga o'rgatdi, musiqiy to'qimaga kuch, intilish, harakatchanlik baxsh etdi.

Asrlar davomida ko'p ovozlarning rivojlanishi deyarli faqat vokal xor san'ati doirasida kechdi; ko'p vaqt mustaqil sadolanish imkoniyatiga ega bo'lmagan cholg'u musiqasi diniy va dunyoviy vokal-xor madaniyatidan uning shakllarini, rivojlanish usullarini, ifodaviylik uslublarini o'ziga oldi. Vokal-xor amaliyoti va nazariyasi bilan bog'liqlikni eslatuvchi cholg'u musiqaning ba'zi shartli belgilari bizning kunlarga saqlanib qolgan¹.

Organ musiqasining rivojlanishi. Cholg'u polifoniya birinchi navbatda organ musiqasining rivojlanishi bilan bog'liq.

Odatda cherkovdagi qo'shiq organ cholg'usining jo'rligida kuylangan. Bir vaqtlar organ, zamonaviy fortepiano kabi turmushda keng tarqalgan dunyoviy cholg'u bo'lgan, xonadonlarda unda raqs kuylari hamda xalq qo'shiqlari mavzulariga turli-tuman variatsiyalar ijro etilgan. XVI asrning oxiriga kelib texnik yangiliklar kiritilishi natijasida organ — mavjud sozlar ichida eng takomillashgan cholg'uga aylandi, uning badiiy vositalari chegarasiz kengaydi. Shu vaqtdan boshlab cholg'u musiqasida — Motsartning ta'biri bilan «barcha cholg'ular qiroli» organ ustuvorlik qila boshlaydi va bu XVIII asrning ikkinchi yarmigacha davom etadi².

¹ Hatto «ovoz» so'zi ham cholg'u musiqasiga o'tadi, kuy yo'nalishini anglatuvchi termin sifatida qo'llaniladi, uni joylashuvi, diapazoni va tembriga muvofiq inson ovozlari kabi nomlashadi: bas, tenor, alt, soprano.

² Organ — juda murakkab qurilmaga ega cholg'u. Har bir organda bir nechta klaviatura mavjud, ular manullar deb ataladi. Oddiy organlarda uchta manual, kattalarida esa beshtagacha manual bor. Ular narvonning pog'onalari kabi biri ikkinchisining ustida joylashgan bo'ladi.

Manullardan tashqari, past tovushlarni hosil qilish uchun mo'ljallangan pedal bor; uzoq davom etuvchi bas tovushlarini ushlab turishni anglatuvchi «organ pedali» degan ibora shundan kelib chiqqan. Organ pedalinin tuzilishi zamonaviy royaling pedali bilan hech qanday umumiylikka ega emas. Organdagi pedal — bu diapazoni ikki oktavadan ortiq bo'lgan o'ziga xos klaviaturaga o'xshash qurilma. Organ pedalida oyoq bilan ijro etiladi.

Agar ilgari cherkovda organga kamtarona rol ajratilgan bo'lsa, endi esa ko'p hollarda (qimmat turuvchi xor bo'lmagan hollarda), unga cherkov ibodatini musiqiy jihozlanishida mas'uliyatli vazifa yuklana boshlandi. Biroq, hamma mamlakatlarda ham organ musiqasi bunday yetakchi o'rinni saqlab qola olmadi.

Italiyada XVI asrdayoq organ musiqasi o'zining cho'qqisiga erishdi. Italiyan organ maktabining rahbari Rimdagi avliyo Pyotr soborining organchisi, «italyan Baxi» deb nom olgan Jirolamo Freskobaldi (1583—1643) edi. Hatto Iogann Sebastyaning o'zi ham Freskobaldi musiqasining ta'sirini o'zida sezgan edi. Freskobaldining faoliyati bilan italyan organ san'atining rivojlanishi yakunlanadi. XVII asrning ikkinchi yarmidan boshlab cholg'u musiqasidagi ustunlik ixchamroq, kichikroq va ifodaviyroq skripkaga o'tadi.

Fransiyada XVII asrdagi dunyoviy musiqa madaniyatining, xususan klavesinizmning jadal rivojlanishi fransuz organ maktabini ikkinchi darajaga surib qo'ydi.

Germaniyadagi organ musiqasi. Germaniyada organ musiqasi takomillashdi, keng tarqaldi hamda mislsiz kuchga to'lib shuhrat qozondi. Germaniyadagi cherkov vakillari xalq va dunyoviy musiqa bilan uzoq vaqtlardan beri kurash olib borardilar. Biroq organ cherkov cholg'usi sifatida hurmatlanar edi. Ibodat vaqtida organchiga musiqani boshqarib borish vazifasi topshirilar, u xorni boshqarar, yig'ilganlar qo'shig'iga organda jo'r bo'lar, cholg'u kuylarini ijro etardi. Organ eng iqtidorli odamlarni o'ziga jalb qilardi va bu ajablanarli emasdi. Boshqa mamlakatlarda organ musiqasi inqirozga yuz tutayotgan bir vaqtda Germaniyada ushbu san'atning mohir ustalari paydo bo'lardi va bu yo'nalishni Iogann Sebastyan Bax yakunladi.

Birinchi nemis organchi — kompozitorlari venetsiyalik Andrea va Jovanni Gabriellarning o'quvchilari bo'lgan. Ular ta'lim olish va u yerda tan olinishlari, o'z vatanlarida shuhrat qozonish maqsadida harakat qilgan nemis san'atkorlari uchun Italiyaga yo'l ochib berishdi.

¹ Andrea Gabrieli 1510—1520-yillar o'rtasida tug'ilgan, taxminan 1586-yilda vafot etdi; Jovanni Gabrieli — Andreaning shogirdi va jiyani. 1553—1557-yillar orasida tug'ilgan, 1612-yoki 1613-yilda vafot etgan.

Nemis san'atkorlari Italiyada ta'lim olib yoki malakalarini oshirib, millatdoshlarining ehtiyojlari va talablariga hamda nemis musiqiy voqeligiga mos tarzda italyan san'atini tarqatuvchilariga aylandilar.

Nemis cholg'u musiqasi rivojlanishiga mashhur Niderland kompozitori — amsterdamluk Yan Piter Svelink (1562—1621) bevosita ta'sir qildi. Svelink o'quvchilari orasida ko'plab nemislar bor edi. Uning rahbarligida Germaniya organ musiqasining asoschisi Samuel Sheydt (1587—1654) organ mahorati maktabini o'tadi. Sheydt Svelinkdan olgan mashg'ulotlari bilan birgalikda zamondoshi Freskobaldining italyan organ yozuvi va uslubini o'rganish orqali qo'shib olib bordi. Samuel sheydt — o'ziga xos san'atkor. O'zining xalqchil kuy asosi bilan nemis protestant xorali Sheydt musiqasining milliy tabiatini belgilab berdi. Nemis protestant xorali nemis organ san'atining asosini tashkil qiladi.

Bu haqda fikr bildirib Serov yozgan edi: «Protestant xoralini organsiz deyarli tasavvur qilib bo'lmaydi. Yevangel mazhabi gimnlarining oddiyligi (uni Lyuterning o'zi improvizatsiya qilib, ibodat tadbirlariga kiritgan edi), ritmik va melodik sur'atining aniqligi organ rivojlanishiga juda qulaylik bilan moslashar edi, unda cherkovga keluvchilarning xotirasida yorqin saqlanib qoladigan xoralning bosh ohangi organning sanoqsiz rang-barang registrlaridan o'tishi, eng mayda bo'laklarga bo'linishi hamda ulkan tovushlar oqimigacha o'sib, ulg'ayishi mumkin edi»¹.

Keyingi avlod organchilari nemis organ san'atining asoschisi Sheydt izidan bordilar. XVII asrning yirik san'atkorlari xoralni har taraflama rivojlantirish bilan shug'ullandilar, ular orasida Iogann Sebastyan Baxdan bevosita oldin ijod qilgan Paxelbel, Byom, Reynken, Bukstexudelar bor edi.

XVII asrda cholg'u musiqasi, xususan organ polifonik musiqasi o'zining yetuklik darajasiga erishdi. Asosiy janrlarning rivojlanish yo'nalishi aniqlandi: turli uslub va xarakterdagi epizodlarning erkin uyg'unligini o'zida namoyon etuvchi improvizatsion yo'nalish; imitatsiya tamoyillariga hamda izchillikka qat'iy rioya qiluvchi yo'nalish. Improvizatsiya turidagi pyesalarga prelyudiyalar, fantaziyalar,

¹ A. Serov. Musiqa, musiqiy fan, musiqiy pedagogika. Tanqidiy maqolalar. 4-jild, 1611-b.

tokkatalar kiradi; imitatsion uslubdan fuganing shakllanishi boshlanadi. Bu barcha janrlarning tugal shakllanishi Baxning ijodida ko'rindi.

Bax nemis musiqasida keng tarqalgan aralash kompozitsiya turidan, ya'ni bir nechta turli xarakterdagi epizodlardan tashkil topgan bir qismli asarlardan voz kechdi. U improvizatsion qurilmalarni fugalashtirilganlardan ajratadi, ularning har birini alohida ishlab chiqadi, buning natijasida mustaqil janrlar paydo bo'ladi: improvizatsion prelyudiya, fantaziya, tokkata va imitatsion tamoyilga qat'iy rioya qilishga asoslangan fuga.

Turkum asarning tashkil topishi yanada yuqoriroq asosda kechadi, unda fuga bilan improvizatsion uslubdagi pyesalar yaxlit badiiy kompozitsiyaga birlashtiriladi. Shu asosda mavjud ikki qismdan har biri o'zining qarama-qarshiligi hamda mustaqilligi bilan bir-birini to'ldiradi.

Har bir qismning o'rni va vazifasi belgilanadi: birinchi qism — improvizatsion prelyudiya¹ — kirish vazifasini o'taydi, ikkinchi qism — fuga — polifonik turkumning asosiy markazi bo'lib xizmat qiladi.

Organ musiqasida polifonik turkumning takomiliga yetgan namunalarini yaratib, Bax, ushbu shaklni organ san'atiga oiladosh bo'lgan klavir san'atiga olib o'tdi, «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»dagi qirq sakkizta prelyudiya va fugalar uning haqiqatan ham tunganmas imkoniyatlarini ochib berdi.

I. S. Baxning prelyudiya va fugalari. Baxning improvizatsion shakllari shu darajada turli-tumanki, ular uchun yagona qonuniyatni belgilash mumkin emas. Har bir prelyudiya faqat ungagina tegishli bo'lgan tarkibga ega. Improvizatsion shakllarga asoslangan tamoyillar, ular rivojlanishining mantiqi bunday pyesalarning har biri uchun alohida bo'lgan qonuniyatlarning tubida joylashgan; shunday qilib, prelyudiya, uning tuzilish belgilarini aniqlovchi doimiy shaklga ega emas va uning fugadan muhim farqi shunda.

Shunga qaramasdan, ko'p sonli prelyudiyalar ba'zi umumiy belgilarga ega. Ularga harakatning betinim (motorsifat)ligi, ritm va fakturaning bir xilligi taalluqlidir.

¹ Tarixan prelyudiya — xoral kuylanishidan oldin ijro etiladigan hamda unga mos tarzda kayfiyatni belgilab beruvchi organ improvizatsiyalaridan kelib chiqqan.

YaTK, I jild, G-dur Prelyudiyasi



YaTK, I jild, Cis-dur Prelyudiyasi



YaTK, I jild, G-dur Prelyudiyasi



Bunday prelyudiyalarda, fugadan farqli o'laroq, mavzuni har doim ham aniqlab olish, uning qayerda tugashi va rivojlanishi, qayerda boshlanishini bilish imkoniyati yo'q. Odatda boshlang'ich mavzu o'zagi — ikkinchi to'qima bilan jiplashib ketgan musiqiy fikrning birinchi bayoni, keyingi, odatdagi davomli rivoj uchun asos bo'lib xizmat qiladi.

Prelyudiya shakllari uchun ishlab chiqilgan uslublar Bax ijodida musiqiy materialning yorqin individual xarakteri bilan uyg'unlashib ketadi. Qaror topgan shakllarga tashqi tomondan bo'ysunib, Bax ularni ichidan buzib, o'zgartirib yuboradi. Melodik va garmonik rivojlanishning juda boy vositalari bilan u avvallari odat bo'lgan to'xtovsiz melodik rivojlanish yordamidagi doimiy (motorsifat) harakat bir xilligini yengib o'tadi.

Fuga — polifonik uslubdagi musiqada eng yuqori va eng murakkab shakldir. U asta-sekin shakllandi, uzoq rivojlanish davrini bosib o'tdi. Iogann Sebastyan Bax ijodida fuga klassik takomildagi ko'rinishga ega bo'ldi. Bax fugalari hozirgi kungacha polifonik musiqaning yuksak namunasi, uning go'zalligi va mahoratining mezoni bo'lib hisoblanadi.

Baxning istalgan fugasi — organ, klavir yoki xor uchunmi bundan qat'i nazar, mazmun-mohiyatiga ko'ra o'ziga xos, shakliga ko'ra badiiydir. Har bir fuga original bo'lib, boshqasiga

o'xshamaydi; biroq ular birgalikda fuga shaklini bir-biridan farqlovchi umumiy shaklan-konstruktiv belgilarga ega.

Bax fugalari (va prelyudiyalari)ga bir musiqiy mavzu, yagona musiqiy obraz xosdir. To'g'ri, ikki va hatto uch mavzuli (qo'shaloq, uchtalik) fugalar ham uchraydi, biroq ularda hamma mavzu materiali bosh, yetakchi fikrni ifodalovchi asosiy — birinchi mavzuga bo'ysunadi va shu bilan asarning xarakterini belgilab beradi. Shunday qilib, fuga — asosida bitta mavzu yotgan ko'p ovozli asardir. Fugada ovozlar soni ikkitadan kam bo'lishi mumkin emas; eng ko'p tarqalgan fugalar — uch ovozlidir, to'rt va besh ovozli kamroq, olti¹ ovozli nihoyatda kam uchraydi.

Fuganing odatdagi shakli uch bo'limlidir. Bo'limlarning har biri o'zining nomiga ega: ekspozitsiya, o'rta qism (yoki rivojlov), repriza. Nomlanishning o'zi ularning o'rni va vazifasini belgilab beradi.

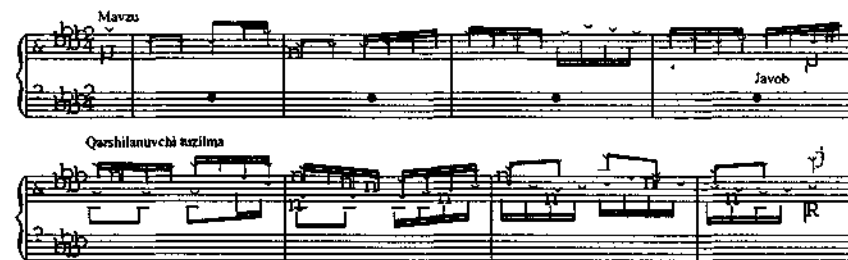
Ekspozitsiya — musiqiy obrazni ko'p marta turli ovozlarda bayonlash (o'tkazish) orqali ko'rsatishdir. Fuga nechta ovozga yozilgan bo'lsa, ekspozitsiyada mavzu ham shuncha² marta yangraydi. Fuga mavzuni asosiy tonallikda, bir ovozda bayon etilishi bilan boshlanadi. Mavzuning imitatsiyasi (ikkinchi ovozning tushishi) ko'proq dominant tonalligida, ya'ni kvinta yuqori yoki kvarta past bo'ladi. Mavzu va uning imitatsiyasi o'ziga xos «rahbar» va «yo'ldosh» nomlari bilan ataladi, lekin odatda ularni belgilash uchun boshqa, oddiyroq — mavzu va javob nomlaridan foydalaniladi.

Ikkinchi ovozni mavzuning imitatsiyasi bilan tushishi birinchi ovozni to'xtatmaydi va uning harakatini bo'lib qo'ymaydi, ikkinchi ovoz mavzuga kontrapunkt sifatida yangi ma'no kasb etadi hamda qarshilanuvchi tuzilma nomini oladi³:

¹ Albatta, ijodda ko'proq ovozli ham uchrab turadi: Baxning o'zi 7 ovozli (h-moll Messa, Gredo-I) yoki J. Palestrina 36 (I) ovozli fugalar yaratishgan (maxs. muharrir).

² Ba'zan mavzuning barcha bayonlaridan so'ng qaysidir chetdagi ovozlarda mavzu qaytadan paydo bo'ladi. Bu qo'shimcha o'tkazilish deyiladi. Qo'shaloq ekspozitsiya, boshqacha qilib aytganda, kontrekspozitsiyali fugalar ham mavjud, ularda mavzu barcha ovozlarda ikkinchi bor o'tkaziladi, biroq ovozlar kelishining tartibi o'zgaradi.

³ Birinchi bor sadolangan qarshilanuvchi tuzilma musiqaning keyingi davom etishida o'zining kuy yoki ritm tuzilishini saqlab qolgan holda, saqlanib qolgan qarshilanuvchi tuzilma deyiladi.



Boshqa ovozda mavzuning har bir paydo bo'lishi yangi qarshilanuvchi tuzilma bilan ta'minlanib boradi. Shunday qilib, uch ovozli fugada ikkita qarshilanuvchi tuzilma bo'ladi, to'rt ovozli — uchta va h. k.

Qarshilanuvchi tuzilma mavzuni oydinlashtirib ko'rsatadi, kontrapunktlanuvchi ovozlarining asta-sekin qatlamlashib borishi — polifonik musiqaning o'ziga xos xususiyatini, dinamik o'sib borish vositasini, sadolar yig'indisini tashkil etadi¹.

Ekspozitsiyada tonika va dominant tonalliklarining bir-biri bilan taqqoslanishi lad funksiyalari, uning turg'un va noturg'un ko'rsatkichlarining o'tkir his qilinishini anglatadi. Mavzu va javob, tonika va dominantani qarama-qarshi qo'yilishi sonataning bosh va yordamchi partiyalari o'rtasidagi lad-tonal munosabatlarning darakchisidir.

Ekspozitsiyadan o'rta qismga o'tish undagi ustuvor tonallikdan uzoqlashishda yaqqol ko'rinadi. Mavzuning yangi, ko'proq parallel tonallikda o'tkazilishi fuganing ikkinchi bo'limi boshlanganligidan darak beradi.

O'rta qism (yoki rivojlov) — mavzuning yanada faolroq va dinamik tarzda rivojlanuvchi joyi. O'rta qismning hajmi ko'p holda undagi intermediyalarga ajratilgan joyga bog'liq bo'ladi.

Intermediya — mavzudan mavzuga o'tish oralig'idagi tuzilma — fuga shaklining eng ahamiyatli unsurini tashkil qiladi. Intermediyalarni fuganing barcha bo'limlarida uchratish mumkin, lekin odatda birinchi

¹ Polifoniyada ovozlarining mujassamlanishi va so'ndirilishi alohida ma'noga ega bo'lib, o'ziga xos ta'sir kuchini yaratadi: bir holda — tovush dinamikasini kuchaytirsa, boshqa holda taranglikni kamaytiradi.

rivojlangan intermediya ekspozitsiya chegarasidan tashqarida joylashadi, u ekspozitsiya va o'rtta qism markazida bog'lovchi rishta vazifasini o'taydi.

Intermediyalar, ayniqsa, o'rtta qismda ko'proq mavjud, chunki ular bu yerda o'zining maxsus vazifasi — modulatsiyani (bir tuzumdan boshqasiga o'tish) bajaradi, mavzu qaytadan sadolanadigan tonallikni tayyorlaydi. Lad-tonallik rivojlanishi qanchalik faol kechsa, intermediyalarning hajmi ham shunchalik kengayadi, ular bilan birgalikda rivojlov hamda butun shakl kengayadi.

Intermediyalarda, shuningdek, mavzuni rivojlantirish namunalari ham mujassamlashgan. Bax mavzu bilan ishlashni musiqiy obrazni pirovard o'zgarishiga olib keluvchi ma'no va maqsadini hamda shaklni keskinlashtiruvchi bosh vosita ekanligini birinchi marotaba ko'rsatib berdi.

Bax intermediyalarni asosan mavzu materialida — ulardan ajratib olingan alohida melodik-ritmik tuzilmalarda quradi. Mavzu unsurlari bilan yo'g'rilgan musiqiy to'qima asarning birligi va ichki yaxlitligini yaratadi. Intermediyalarda mavzu hech qachon to'liq o'tkazilmaydi; mavzuning vaqtincha chetlatilishi keyingi bayonning yangilanishini bildiradi.

O'rtta qismdan reprizaga o'tish ko'pincha shunchalik berkitilganki, hatto fuganing ikkinchi bo'limini uchinchi bo'limidan ajratib turuvchi chegarani belgilash murakkab va bahsli bo'lib qolgan. Repriza asosiy tonallikni mustahkamlashi, rivojlovda yo'qotilgan turg'unlikni, tonal muvozanatni va simmetriyani tiklashi lozim.

Fuga shaklining bosh tuzilma unsurlari haqidagi eng umumiy kuzatuvlar shulardan iborat¹.

KLAVIR MUSIQASI

Klavir — klavishli-torli cholg'u asbobi haqidagi birinchi ma'lumotlar XIV—XV asrlarga mansubdir. Uzoq vaqt hamma klavishli cholg'ularni, hatto organni ham klavir deb nomlashgan. XVI asrda klavirning ikki turi — klavesin va klavikord shakllandi va keng tarqaldi, ularni klavesin, chembalo, spinet, xarpsixord, vyordjinel deb ham atashardi.

¹ Polifonik yozuvning ba'zi kuchliroq va yorqinroq vositalari xususida alohida, muayyan musiqiy asar tahlilida tushuntiriladi.

Klavesin va klavikord asosan tovush hosil qilish uslubi bilan farqlanadi. Klavikordlarda tovush tangent deb ataluvchi temir plastinkani torlarga tekkizilishi bilan hosil qilinardi. Tangent klavishning ichki tarafiga o'rnatilardi va u bosilganda torlarga tegar edi. Cholg'u mexanikasining alohida xususiyatlari, barmoqlarning klavishga bosilishining kichik o'zgarishi ham tovushning muvofiq tarzidagi o'zgarishiga sabab bo'lardi; shu asosda, tovushning kuchi ijrochiga bevosita bog'liq edi. Klavikordlarda klavesinga nisbatan kuychanroq va ravonroq ijro etish imkoniyati mavjud edi, biroq bunda tovush zaif va xira chiqar edi, tembr bo'yog'i esa yo'q edi. Bu cholg'u xonada, kichik doirada ijro etishga mo'ljallangan edi, unda katta ehtirolarni emas, balki «yurakka yaqin», nozik tuyg'ularni ifoda etish imkoniyati mavjud edi.

Klavesinning tuzilishi klavikorddan farq qiladi. Undagi torlar klavish bilan birlashtirilgan sterjenga o'rnatilgan tilcha yordamida tebratiladi (tor tirnaladi). Klavishga bosilganda sterjen ko'tariladi va tilcha torni timaydi. Tilcha odatda qarg'a patidan yoki teridan tayyorlanar edi. Klavesinning tovushi keskin, jarangdor, kuychanligi nisbatan kamroq, natijada unda legatoning ijrosi qiyinroq. Klavesinda dinamik belgilar, ya'ni tovush kuchini ko'paytirish yoki kamaytirish ham nisbatan murakkab: ijrochi o'z xohishi bilan tovush sifatiga ta'sir ko'rsata olmas edi.

Takomillashgan klavesin odatda ikkita manualga, ya'ni ikkita klaviatura va pedalga ega bo'lgan. Har bir klaviatura faqat bir xildagi: forte yoki piano tovush kuchiga ega. Tonlarning oktava qo'shaloqlanishi, organdagi kabi maxsus registrlar tembr sadolanishini boyitardi. Mohir klavesinchilar ikki va hatto uchta klaviatura va registrlardan ustalik bilan foydalanib, go'zal sadolanish, dinamik o'sish va pasayishlarga erishardilar. Bir nechta manuali bo'lgan klavesinlar kuchli tovushga ega bo'lib, bu ular konsert cholg'usi sifatida foydalanishga hamda orkestrda ishtirok etishga asos berardi.

Fortepiano — bolg'acha tizimli cholg'u nisbatan kechroq, XVIII asrning o'rtalaridan rasm bo'la boshladi.

XVI asrda klavesin universal¹ cholg'u mavqeini oldi: undan uyda musiqa bilan shug'ullanishda, tantanali va rasmiy tadbirlarda

¹ Balki shu bois, opera, balet va yirik vokal-simfonik asarlarni fortepiano uchun moslashtirilgan turi ham klavir (eskichasi — klaviraussug) deb ataladi (maxs. muharrir).

foydalanishardi, opera hamda musiqaning turli shakllari paydo bo'lishi bilan u opera spektaklining va kamer ansamblining majburiy qatnashchisiga aylandi¹.

XVI asrda boshlangan klavishali torli cholg'ularni ijodiy o'zlashtirish, tez orada alohida milliy maktablarning paydo bo'lishiga, keyingi avlod kompozitorlariga tayanch bo'lgan an'analarning yaratilishiga olib keldi. Yevropaning ko'plab mamlakatlari — Italiya va Polshada, Ispaniya va Chexiyada — klavirchi sozandalar klavir musiqasining tarqalishiga, uning musiqiy hayot va turmushga singib borishida jonbozlik ko'rsatishdi.

Klavir uchun suite va variatsiyalarning shakllanishi. Boshlang'ich bosqichda klavir san'ati xalq turmush musiqasi bilan bevosita bog'liq holda rivojlandi.

Q'sha davrning aksariyat asarlari — raqs deb atalmasa ham, harakat, raqs ritmi bilan bog'liq bo'lgan raqslar va pyesalar edi. Kelib chiqishiga raqs sabab bo'lgan, lekin sof musiqiy rivojlanishli ba'zi janrlar quyidagicha tasniflanadi: sarabanda, chakona, passakaliya (basso ostinato deb nomlanuvchi doimiy bas bilan keluvchi variatsiyaning alohida shakli). Erkin melodik variatsiyalashtirish uchun keng imkoniyat ochib beradigan ulardagi alohida xususiyatlar bu janrlarga bo'lgan davomli va turg'un qiziqishni ta'minladi.

Bax va Gendelning mahobatli hamda ulug'vor asarlarida ushbu qadimiy janrlarning tarixi yakunlanadi.

XVI—XVII asrlar klavir san'ati tarixida Angliya va Fransiya yetakchi o'rin egallaydi.

XVI asr oxiri va XVII asr birinchi yarmi ingliz vyordjinelchilarining to'plamlarida xalq ommaviy qo'shiq, kuylari va raqslarida variatsiyalar katta o'rin tutadi. XVII asrda klavir musiqasida sevimli qabul qilingan variatsiyalashtirish san'ati va variatsiya shakliga vyordjinelchi-kompozitorlar asos solishdi.

Fransuz klavesin maktabining asoschisi Shambonier nomi bilan mashhur bo'lgan Jak Shampion (1601-yildan keyin 1672-yil) hisoblanadi. Uning ko'p sonli asarlarida — fransuz klavesinchilar

¹ Klavirning keng tarqalishi cholg'uning takomillashtirilishini taqozo etdi; XVI va XVII asrning ko'pgina ustalari yangi va yaxshiroq qurilmanni topish borasida izlandilar. Ayniqsa, flamand ustalari, ularning orasida taniqli bo'lgan Ryukkers shuhrat qozondi, u klavesinning yetmishga yaqin turlarini yaratdi.

maktabining atoqli vakili Fransua Kuperen tomonidan klassik mezonlarga yetkazilgan o'ziga xos klavesin uslubining belgilari sezilib turadi.

Agar ingliz vyordjinelchilari klavir musiqada variatsiya san'ati rivojlanishiga sabab bo'lgan bo'lsa, klavir suitasining paydo bo'lishi va rivojlanishi fransuz klavesinchilarining ijodi bilan bog'liqdir.

Suitaning asosini shahar turmush musiqasi, xonaki musiqasi bilan shug'ullanishlar tashkil etadi; aftidan, suitaning ba'zi o'ziga xos janr xususiyatlari shular bilan bog'liq.

«Suite» nomi fransuzcha «suite», «partie»¹ so'zlaridan kelib chiqqan, u «ergashish», «ketma-ketlik» ma'nosini anglatadi. Suite turkum kompozitsiya bo'lib, muayyan tartibda joylashgan bir nechta qismlardan tashkil topadi; ularning har biri yopiq shakl va tugallangan fikrga ega. Suitaning barcha nomlari bitta tonlik bilan birlashtiriladi. Suitaning boshqa turkum (masalan, sonata)dan farqi shuki, uning asosini o'zining harakati va xarakteri bo'yicha bir-biriga qarama-qarshi raqslar tashkil qiladi. Ohista harakat-jonli harakatga, og'ir-jadalga qarshi qo'yiladi.

XVII asr o'rtalariga kelib o'ziga xos raqs ritmik formulalarning tanlab olinishi jarayonida suitaning sxemasi aniqlandi, unga ko'plab kompozitorlar, shu jumladan, I. S. Bax ham murojaat qildi.

Qadimiy suitaning negizini — allemanda, kuranta, sarabanda, jiga tashkil qiladi.

Allemanda — biroz og'ir, to'rt hissali, o'rtahista harakatli raqs, jiddiy xarakterga ega. Uning bayoni asosan polifonik tarzda bo'ladi. Allemanda raqs sifatida XVI asrning boshlaridayoq ma'lum edi. Muhim rivojlanishdan so'ng u suitaning asosiy qismi sifatida XVIII asrning oxirigacha saqlanib turdi. Ko'pchilik suitalar allemanda bilan boshlanadi.

Kuranta — uch hissali o'lchovdagi jonli raqs. Kuranta XVII asrning ikkinchi yarmida Fransiyada ommalashib ketdi.

Sarabanda — diniy tadbirlar musiqasi bilan bog'liqdir. Keyinchalik sarabandani motam tadbirlarida, tantanali dafn marosimlarida ijro eta boshlashdi. Keyingi adabiyotlarda «o'lim — sarabanda raqsiga tushayapti» degan iborani uchratish mumkin. Bu qayg'uli xarakterga ega bo'lgan hamda og'ir harakatli raqsdir; uning uch hissali o'lchovida ikkinchi hissa cho'zilish xususiyatiga ega.

¹ Suitaning italyan nomi — «partita» ayni shundan.

Jiga — eng jadal qadimiy raqs. Harakatchanlik ushbu pyesaning suita turkumidagi o'rnini belgilab berdi: unga final qismning vazifasi yuklatiladi. Jiganing uch hissali o'lchovi (3/4, 6/8, 9/8, 12/8) ko'pincha triollikka o'tadi; material ko'proq fugalashtirilgan, polifonik uslubda bayon etiladi.

Suita uchun albat bo'lgan to'rt qismning nomlaridan tashqari, qo'shimcha tarzda boshqalari ham kiritilgan: gavot, menuet, burre, paspie, polonez. Ba'zan raqsona pyesalarga qarama-qarshi sifatda lirik xarakterdagi, noraqsona ritmli ariya — Air kiritilar edi, shuningdek, turli mazmundagi dasturli pyesalar ham kiritilishi mumkin edi. Sarabanda va jiganing o'rtasiga joylashtiriladigan pyesalar guruhi «intermetstso» nomini oldi. Uning nomlanishi suitaga kiritilganligidan darak beradi. Odatda sarabanda va jiganing o'rtasida joylashgan ushbu qo'shimcha nomerlar eng sekin qismdan eng tez qismga o'tishni tashkil qiladi.

Fransuz klavesin musiqasi. Fransuz klavesinchilari melizmlar bilan nafis bezatilgan nozik naqshona melodikani yaratuvchilari bo'ldilar. XVIII asr fransuz musiqasiga xos bo'lgan turli mordentlar, gruppetto, forshlaglar, musiqiy bezaklar «rokoko» nomini oldi¹.

Yuqori darajadagi mahoratga qaramasdan fransuz klavesinchilarining ijodiy diapazoni uncha keng emas. Ushbu musiqa hozir ham katta estetik zavq bag'ishlashi mumkin, biroq tuyg'ularining chuqurligi, fikrining kuchi bilan hayajonlantira olmaydi.

Ayrimlar fransuz klavesinchilarining ijodini aristokratik salon estetikasi va didining to'g'ridan to'g'ri aks etishi deb qarashadi; ammo fransuz san'atkorlari, yozuvchilar, rassomlar kabi o'rta va quyi shahar doiralaridan chiqishgan; xalqqa yaqinligi tufayli ular o'z ijodlariga xalqona unsurlarni olib kirishgan. Darhaqiqat, nozik musiqa miniaturasining tovushlarida oddiy qo'shiq yoki raqs kuyi sezilib turadi.

«Ulug' Fransua» ham deb ataluvchi Fransua Kuperen (1668—1733) ijodi fransuz klavesin san'atining cho'qqisidir. Uning suitalari ulkan hajmlargacha kengayib boradi, ko'plab dasturli

¹ «Rokoko» fransuzcha «rocaille» so'zidan olingan bo'lib, «toshlar va chig'anoqlardan qilingan bezak»ni anglatadi.

miniaturalarni o'z ichiga oladi. Bu yerda lirik obraz-portretlarning butun galereyasini («Uyatchan qiz», «G'amginlik»), nafis sadolar yozuvini («Uyg'otgich», «Kichik shamol tegirmonlari»), janrli, gohida yumoristik chizgilar («O'roqchilar», «Uzum teruvchilar», «Yog'och oyoqli qariyalar»)ni uchratish mumkin. Ko'proq Kuperen xalq raqsiga asoslangan hamda pyesaning asosiy obrazini bo'rttirib ko'rsatuvchi rondo shaklidan foydalanadi.

Kuperenning ko'p shogirdlari va izdoshlari bo'lgan (Jan Fransua Dandriyo, Klod Daken va boshqalar), biroq undan keyin hech kim, shon-shuhratli Ramo ham fransuz klavesin musiqasini yangilay ham, bu sohani kengaytira ham olmadi. Kupefenning nomi va uning asarlari klassik aniq, nozik ishlab chiqilgan klavesin uslubi haqidagi tasavvurdan ajralmasdir, u Bax va Gendel kabi atoqli san'atkorlarga ham sezilarli darajada o'z ta'sirini o'tkazdi.

Kuperen mahoratini yuksak baholab Brams shunday yozadi: «Skarlatti, Gendel va Bax — uning o'quvchilari qatoridadir»¹. Klavesin uslubining ta'sirini Gaydn, Motsart va hatto o'smir • Betxovenning fortepiano asarlarida osonlik bilan topish mumkin.

Kuperenning ijodi — fransuz klavesin musiqasi, uning shakllari, janrlari va umuman klavesin uslubining uzoq vaqt davom etgan rivojlanish jarayonining yakuni bo'ldi. B. V. Asafiyevning tavsificha, «bu o'zining alohida takrorlanmas cholg'u uslubi, bu mutlaqo chuchmal, sentimental bo'lmagan hamda bo'shashmaydigan, nafis, nazokatli tovush bezaklari olamidir».

¹ K. Nef. G'arbiy Yevropa musiqa tarixi. B. V. Asafiyev tahriri ostida. M., 1938. 153-b.



IOGANN SEBASTYAN BAX 1685—1750

Nemis xalqining buyuk dahosini o'zida aks ettirgan Iogann Sebastyan Bax xalq badiiy madaniyati bilan uzviy bog'langan edi. Nomi saqlanib qolmagan san'atkorlar hamda atoqli musiqa arboblarning ko'plab

avlodlari mehnati asosida nemis milliy san'atining asoslari va an'analari yaratilgan bo'lib, ulardan ulug' kompozitor o'z ijodida samarali foydalandi.

Bax nemis musiqasidagi barcha ijobiy xususiyatlarni, undagi rivojlantirilishi mumkin bo'lgan tomonlarni oldi; o'z davridagi barcha musiqiy voqelikni sintezlashtirib, u mislsiz san'at asarlarini yaratdi. Bax musiqa san'atining ufqlarini chegarasiz darajada kengaytirdi, jahon musiqa madaniyatining jadal o'sishiga yordam berdi va shu asosda o'ziga butun jahon musiqasining buyuk klassigi degan yodgorlik o'rnatdi.

Akademik B. V. Asafiyev shunday yozadi: «I. S. Bax — shu darajada mahobatliki, u shaxs sifatida emas, balki o'z davri musiqasining ijodiy ko'nikmalari, uslub, oqimlari va izlanishlari toblangan qudratli ijodiy laboratoriya sifatida idrok qilinadi»¹.

XVIII asrning birinchi yarmida Germaniyaning eng yirik markazlari — Gamburg, Leypsigda musiqiy hayotning ijtimoiy shakllari endigina paydo bo'layotgan edi. Oldingi davrdagi kabi san'at-saroy didi va protestant cherkovining talablari asosida boshqarilar edi. Bax gohida ularga, ba'zan esa boshqalarga qaram bo'lishiga to'g'ri kelardi va uning hayoti kamsitilish hamda achchiq alamga to'lib-toshgan edi. Yigirma yil davomida Bax Germaniya-

¹ B. V. Asafiyev. Musiqiy shakl — jarayon sifatida. Ikkinchi kitob: Intonatsiya. L., 1971. 254-b.

ning turli shaharlari bo'ylab ko'chib yurdi: Veymardan Arnshtad-tga, keyin Myulxauzenga, qaytadan Veymarga, so'ng Kyotenga: Leypsigda u qo'nim topdi, biroq u yerda ham o'zida ijodiy qoniqish sezmedi, moddiy tomondan ham ishlari yaxshi yurishmadi.

Kompozitorning darbadar hayoti mutlaqo xavotirli yoki kelisha olmaslik fe'lining natijasi emas: o'zi mag'rur, bo'lar-bo'lmasga bo'yin egmaydigan Bax o'zining bechorahol taqdiriga tan bera olmasdi. Baxning darbadarligi ijodiy shaxs yelkasiga og'ir yuk bo'lib tushadigan munofiqlikka qarshi isyon, norozilik edi.

Baxning ulkan g'oyalari saroy turmushi tomonidan dunyoviy musiqaga ajratilgan chegaralarga sig'mas edi, ular diniy musiqaga haqidagi odat bo'lib qolgan tasavvurni barbod qilardi. Buyuk kompozitorning ijod mazmuni va shaxsiga o'sha davrning tamg'asi bosilgan edi.

Bax musiqasining g'oyaviy yo'nalishi hukmron feodal Germaniya uchun xavfli edi. Diniy musiqa shakllarida, protestant xoralida Bax o'zining buyuk iqtidori bilan Reformatsiya xalq harakatining harbiy ruhini qayta tikladi, protestant diniy kuylarda g'alabaga ishonch bilan yo'g'rilgan xoralning ma'nosi va tuyg'usini yangicha talqin etdi.

HAYOTI VA IJODIY YO'LI

BOLALIK VA O'SMIRLIK YILLARI IJODIY SHAKLLANISHNING BOSHLANG'ICH DAVRI

Iogann Sebastyan Bax 1685-yil 31-martda Tyuringiyaning chetidagi kichik shahar Eyzenaxda tug'ildi. Lyuterning vatani, Tomas Myunser inqilobiy faoliyatining maydoni bo'lgan Tyuringia qachonlardir isyonchi dehqon va plebeylarning feodallarga qarshi ayovsiz janglarining markazi edi. O'ttiz yillik urushdan so'ng Tyuringiya huvillab va qashshoqlashib, karaxt bir qishloqqa aylanib qoldi. Shunday bo'lsa ham oldingi shonli voqealar haqidagi aksado hamda esdaliklar xalqning xotirasida yashardi.

Biroq o'tmishning tiklangan obrazlari, uzoqni ko'ra olish Iogann Sebastyan Bax san'atida o'zining badiiy ifodasini topishi uchun uzoq vaqt o'tishi hamda qudratli iste'dod kerak bo'ldi.

Oila, bolalik. Kompozitorning ajdodlari hunarmand bo'lib, o'z faoliyatlarini musiqaga bo'lgan muhabbat bilan qo'shib olib borar edilar. Baxlar sulolasining boshlig'i Feyt Bax nonvoy edi, lekin u o'zining sevimli cholg'usi — sitra bilan hatto tegirmonga un torttirish uchun borganida ham ajralmas edi. Oila esdaliklarida Feyt Baxning musiqaga ehtirosli qiziqishi «uning avlodlarining badiiy ijod bilan shug'ullanishlari uchun boshlang'ich nuqta bo'lgan»¹ligi haqida ma'lumotlar saqlangan.

Feyt Baxning o'g'illaridan ba'zilari va yaqin qarindoshlari professional musiqachilar tomonidan tarbiyalangan va musiqiy iste'dod — bu ko'p sonli urug'ning o'ziga xos sifati — avlodan-avlodga o'tib kelar edi.

Ikki yuz yil davomida Tyuringiya bo'ylab Baxlar avlodidan shunchalik ko'p organchi, kompozitor, skripkachi, fleytachi, kapelmeyster, trubachilar tarqalib ketdiki, Bax nomining o'zi san'atkor so'zining sinonimiga aylanib qoldi. Baxlarning avlod solnomasida nemis musiqasining rivojlanishiga o'z hissasini qo'shgan ellikdan ortiq nomlar keltirilgan bo'lsa ham, bu avloddan hech kim shuhrat qozonmadi va tanilmadi.

Mahorat, ko'nikmalar avlodan-avlodga o'tib keldi, ijodiy kuchlar mustahkamlanib boraverdi va nihoyat, ushbu sulolaning buyuk vakili Iogann Sebastyanda — o'z cho'qqisiga erishdi.

Baxlar oilasining erkaklari uchun an'anaviy bo'lgan san'atkorlik kasbiga Iogann Sebastyanni bolalik chog'idan tayyorlashdi. Bolaning birinchi o'qituvchisi uning otasi bo'ldi. Otasi Eyzanaxda skripkachi, shahar musiqachisi edi. Maktabda Iogann Sebastyan odatda eng qashshoq o'quvchilardan tashkil topgan xor a'zosi edi. Ular arzimagan haq olib, turli bayramlarda qatnashishar, dafn marosimlari va to'ylarda diniy qo'shiqlar ijro etishardi.

Iogann Sebastyan to'qqiz yoshida ota-onasidan ajrab yetim qoldi va akasi Iogann Kristof uni o'z tarbiyasiga oldi. O'z davrining yirik nemis organchi-kompozitori — Iogann Kristof I. Paxelbel²ning o'quvchisi — Ordufda organchi va maktab o'qituvchisi lavozimida edi. Iogann Sebastyaning kelgusidagi

musiqiy ta'limi akasining rahbarligida kechdi. Lekin buyuk iste'dod egasi Iogann Kristofning bachkana, maktab-hunarmandchilik asosida olib boradigan darslariga ko'nika olmasdi. O'zining keng qiziqish doirasini mustaqil ravishda, akasidan yashirin holda qoniqtirar edi. Iogann Sebastyan xarakterining kuchli tomonlari — tirishqoqlik, maqsad sari intiluvchanlik, tinmay mehnat qilish — birinchi marta ana shunda namoyon bo'ldi.

Shaxsiy erkinlikka intilish o'n besh yoshli o'smirni akasining uyini tashlab ketishga va mustaqil tirikchilik qilish uchun mablag' topishga majbur qildi.

Lyuneburg. 1700-yilda Iogann Sebastyan Lyuneburg shahriga ko'chib o'tdi. Ajoyib ovozi, skripka, organ hamda klavesinda ijro eta olishi uning «nufuzli qo'shiqchilar» xoriga ishga kirishiga yordam berdi, bu yerda u arzimagan maosh olardi.

Shu yerda, Lyuneburgning o'zida Bax 1703-yilda maktabni tugatdi; u juda yaxshi o'qib universitetga kirish huquqini beruvchi diplom oldi. Biroq bu huquqdan foydalanish unga nasib qilmadi.

Hayotini moddiy jihatdan o'zi ta'minlash zaruriyati oldida turgan Bax, o'z tirikchiligining real manbayi bo'lgan kompozitorlik va ijrochilik mahoratini takomillashtirishga butun kuch va e'tiborini qaratishi lozim edi.

Baxning badiiy rivojlanishiga uning bolalikdagi o'qituvchilari ta'sir o'tkazmadilar. Musiqiy rivojlanishi uchun uning o'zi eng yaxshi va zarur narsalarni izlab topardi. O'tmish va hozirdagi musiqiy hayot uning uchun kompozitorlik maktabi vazifasini o'tardi. Boy merosni o'rganish, unga zamondosh bo'lgan musiqani ijodiy qabul qilish Baxning musiqiy tafakkuri va yozuvini sayqallashtirib, charxlab, o'z ijodiy imkoniyatlarini ochish uchun yordam berardi. Xizmat joyini tez-tez o'zgartirish ham o'zining ijobiy tomonlariga ega edi, chunki unda yangidan-yangi badiiy voqelikdan xabardor bo'lish imkoniyatlari tug'ilar edi. Shu ma'noda Lyuneburg, keyin Arnshtadt yoki Veymar — kompozitor katta ijodiy yo'lining ahamiyatli bosqichlaridir.

Lyuneburg maktabining katta kutubxonasida qadimgi nemis va italyan san'atkorlarining qo'lyozmalari saqlanardi va Bax ularni o'rganishga kirishib ketdi. Akasidan qutulgan Iogann Sebastyan taniqli organchi Reynken ijrosini tinglash va undan o'rganish

¹ F. Volfrum. Iogann Sebastyan Bax. Pg.: M., 1912. 6-b.

² I. Paxelbel (1653—1706) Vena, O'rta Germaniya, Eyzanax va Erfurtda yashab ijod qilgan. Ko'p sonli organ va klavir asarlar muallifi.

uchun bir necha bor Gamburgga boradi. O'sha yillar Kayzer rahbarligidagi Gamburg operasi gullab-yashnagan vaqt edi. Bax Gamburgda ekanligida o'zi uchun yangi bo'lgan san'atni chetlab o'tmagan deya taxmin qilish mumkin. Romen Rollanning fikricha, Bax musiqiy tilining ba'zi tomonlariga Kayzerning ta'siri o'tgan.

Lyuneburgning o'zida 1692-yildan boshlab avliyo Ioan cherkovi qoshida taniqli nemis kompozitorlaridan biri, Reynkenning o'quvchisi Georg Byom (1661—1733) ishlar edi. Katta san'atkor bilan muloqot va yaqinlik — yosh san'atkorning shakllanishida muhim va ijobiy omil bo'ldi.

Shunday boy va jonli an'analar muhitida Bax san'at va mahoratni egalladi.

O'quvchilik va o'smirlikning ilk yillari Lyuneburgda tugadi; kompozitorning mashaqqatli hayotida yangi davr boshlandi.

Veymar, Arnststadt, Myulxauzen. 1703-yilning aprelida Bax skripkachi sifatida Veymardagi uncha katta bo'lmagan knyaz kapellasiga ishga kiradi. Biroq u yerda ko'p ishlamadi. Ishdan va tobelikdan qoniqmagan Bax Arnststadt shahridagi Yangi cherkovda organchi lavozimida ishlash taklifini qabul qildi va 1704-yilda u yerga ko'chib o'tdi.

Yangi cherkovdagi organchilik xizmati qiyin emas edi: organda prelyudiya ijro etish, xor bilan diniy asarlar o'rganish hamda ibodat vaqtida xorga jo'r bo'lish talab etilardi. Istalgan musiqachining qo'lidan keladigan ushbu kamtar vazifalarga Bax protestant cherkoviga xos bo'lmagan yoshlik shijoatini, ijodiy intilishni olib kirdi. Musiqiy izlanishlardagi dadillik, xarakteri va o'zini tutishdagi mustaqillik kompozitor va boshliqlar o'rtasidagi nizo hamda ochiq to'qnashuvlarga sabab bo'lardi.

Arnststadtta Bax birinchi bor cherkovning johil amaldorlari, chegaralangan nemis byurgerlari bilan ish yuzasidan to'qnashishiga to'g'ri keldi. Bu shaharda uning hayoti o'zlarining mudroq osoyishtaliklarini buzgan jasur dahoga qarshi amaldorlar boshlagan mayda, jirkanch urush bilan murakkablashdi. O'zaro e'tirozlar kuchayishi natijasida Bax o'zining rasmiy lavozimiga nisbatan soviy boshladi. Buning ustiga unda yangidan-yangi badiiy taassurotlarga bo'lgan talab juda kuchli edi. Lyubek shahriga safar qilish haqidagi fikr shunday paydo bo'ldi, u yerda mashhur nemis kompozitori Ditrix

Bukstexude¹ organ konsertlarini berardi. 1705-yil kuzda berilgan ta'tildan foydalanib, Bax karetaga mablag'i yo'qligi tufaqli Lyubekka piyoda yo'l oladi. Bukstexudening konsertlari, uning ijodi, yuksak ijrochilik mahorati yosh san'atkorni larzaga soldi. O'sha davrdagi organ musiqasining eng yirik ustasining dramatik yorqin, mohirona san'atini butun borlig'i bilan o'ziga qabul qildi. Qiziqib ketgan Bax o'zining rasmiy xizmatini unutib qo'ydi hamda unga berilgan yigirma sakkiz kunlik ta'tilni Lyubekda to'rt oyga cho'zib yubordi.

Bax Arnststadtga qaytib kelganida uni g'azab bilan kutib olishdi. Qulay fursatdan foydalangan cherkov rahbariyati o'zining organchisini tahqirlovchi so'roqlarga tutdi, qator «gunoh»larini ro'kach qilib ustidan sud uyushtirdi: «Bax xoralga ko'p g'alati variatsiyalar kiritadi, xoralga ko'plab begona tovushlarni aralashtiradi va bu bilan jamoani xijolatga qo'yadi; avvallari organchi Bax ibodat vaqtida organ chalishga qiziqib ketardi va haddan tashqari uzoq chalardi, endi, ogohlantirishdan so'ng aksincha, haddan tashqari qisqa chaladigan bo'ldi va h. k.»

Qo'pol so'roqlar, shaxsiy hayotga haqoratimiz aralashish Baxning Arnststadtagi hayotini chidab bo'lmas darajaga olib keldi. Arnststadtagi uch yillik hayotdan so'ng, 1707-yili u Myulxauzenga ko'chib o'tdi va xuddi shunday cherkov organchisi vazifasiga ishga kirdi.

Myulxauzenda cherkov organchisining ixtiyorida eski, yaroqsiz holga kelib qolgan organ hamda tayyorgarligi yaxshi bo'lmagan, o'rgatilmagan xoristlar bor edi. Musiqiy ishlarni yaxshilashga bo'lgan urinishlar cherkov boshliqlarining befarqligi tufayli amalga oshmasdi. Butunlay diniy aqidaparastlik bahslariga berilib ketgan cherkov rahbariyati musiqiy ishlarning ahvoliga zarracha ham qiziqmas edi va Baxning barcha urinishlari befoydaligicha qolardi. Behuda sarflangan bir yillik harakatlardan so'ng, Bax iste'foga chiqish haqida ariza yozishga majbur bo'ldi².

¹ Ditrix Bukstexude (1637—1707) kelib chiqishi daniyalik, Lyubekdagi Avliyo Mariya cherkovi organchisi. 1673-yildan Bukstexude u yerda musiqa kechalari — organ musiqasi konsertlarini tashkil qildi.

² «Men o'z fikrim va o'z kuchim boricha, — deb yozgan edi Bax o'z arizasida, — ijro etilayotgan musiqaning sifatini okrugning deyarli barcha cherkovlarida yaxshilashga urindim... ammo afsuski, men bu intilishlarimni ro'yobga chiqarishda katta to'siqlarga duch keldim va ushbu damda ahvol yaxshi tarafga o'zgarishi mumkinligini ko'rmayapman...» (Volfrum F. Iogann Sebastyan Bax. 32-b.)

Arnshtadt davrida organ va klavir ijrochisi sifatida Bax juda kam odamlarga nasib qiladigan cho'qqilarni zabt etdi; undagi kompozitorlik iste'dodining g'ayrioddiy kuchi birinchi bor namoyon bo'ldi.

Baxning tarixchilari tomonidan bu yillar organ va klavir ijrochiligi mahorati va «sir»larini to'liq va har taraflama o'zlashtirish, mohir artist shuhratining boshlanishi, ilk asarlarining paydo bo'lish yillari ekanligi ta'kidlanadi.

Arnshtaddagi kompozitorlik faoliyatini Bax «Sen mening qalbimni do'zaxda qoldirmaysan» («Denn du wirst meine seel miht in der Holle lassen») pasxal kantatasi bilan boshladi. Xor, yakkaxonlar va orkestr uchun yozilgan bu kantata 1704-yilning bahorida ijro etildi va undagi ko'p narsalar Arnshtadt byurgerlarini taajjubga soldi: unda diniy asarlarga xos bo'lmagan dramatism, hissiyotlar, orkestrdagi realistik ifodaviylikni dadil izlash mavjud edi.

Arnshtadda bizgacha yetib kelgan ilk klavir asarlardan biri — hozirda keng tanilgan «Sevimli og'aning jo'nab ketishiga kaprichchio» paydo bo'ldi.

«Kaprichchio» tugal miniaturalardan tuzilgan suitaning turidir. Pyesalarning butun turkumini umumiy nom birlashtiradi, uning ma'nosini dasturli sarlavhalar har bir pyesaning mazmunini alohida tushuntirish yo'li bilan ochib beradi. Birinchi miniatura — ariozo — «yor-do'stlarning vatanda qolishga undovchi, erkalovchi iltimoslari»; ikkinchisi — fugato — «begona yurtlarda yuz berishi mumkin bo'lgan turli hodisalar haqida»; uchinchisi — adajjisimo — «do'stlarning umumiy arzi»; to'rtinchisi — «yor-u do'stlar xayrlashishdan boshqa chora qolmaganligini ko'rishdi»; jo'nab ketishga da'vat etivchi «Pochtachi ariyasi»da burg'uning tovushi eshitiladi. Asar pochtagi burg'usining sadosini taqlid qilish mavzusiga qurilgan fuga bilan tugaydi.

«Kaprichchio» mayin lirika va yumorga to'liq pyesa bo'lib, Bax ijodining ilk namunasi; u Baxning dasturli suita janrini ustalik bilan egallagani, klavir uslubini nozik idrok eta olishidan darak beradi.

Aynan shu birinchi asarlarda inson hissiyoti va o'ylarini psixologik jihatdan haqqoniy ko'rsatib bera oladigan Bax ijodiy tafakkurining harakati ko'zga tashlanadi.

Myulxauzenda bo'lgan qisqa vaqt ichida Bax boshqa asarlar qatorida «Gott ist mein Konig» (№ 71) kantatasini yozdi, u «Saylanma kantata» nomini oldi. Bu kompozitor hayotligi vaqtida munitsipalitet mablag'iga chop etilgan yagona asar bo'ldi. Baxning aksariyat asarlari muallif vafotidan ko'p yillar o'tib nashr yuzini ko'rtdi.

Yana Veymar. Bax dunyoviy xizmatda. Jahon musiqa san'ati bilan tanishuv. 1708-yilda Bax yana Veymarga keladi va Veymar gersogi huzurida goforganchi va saroy musiqachisi lavozimiga ishga kiradi.

Bax Veymarda o'n yildan ko'proq yashadi. Shaharda uzoq yillar qolib ketish, gersog qarorgohida bo'lish mutlaqo erishilgan mavqedan qoniqish tufayli emas edi. Hozirgi va o'tgan davr o'rtasida, aslida, hech qanday farq yo'q edi. Ammo jiddiy mulohazalar san'atkor Baxni bu yerda ushlab turardi. Xilma-xil ijrochilik faoliyatida birinchi marta o'zining ko'p qirrali iste'dodini ko'rsatish, uni barcha yo'nalishlarda sinab ko'rish imkoniyati tug'ildi: organchi, orkestr, kapellasining sozandasi sifatida skripka va klavesinda ham ijro etishga to'g'ri kelardi, 1714-yildan boshlab esa — kapelmeyster yordamchisi lavozimida ishlay boshladi. O'sha vaqtlar ijod ijrochilik bilan uzviy bog'langan edi. I. S. Baxning Veymarda bajarayotgan ishi unga kompozitorlik mahoratining katta maktabi sifatida xizmat qilardi.

Bax organ uchun ko'p yozar, skripka va klavesin uchun turli pyesalar yaratardi, kapelmeyster yordamchisi sifatida kapella uchun repertuar tuzishi, shu jumladan, saroy cherkovida ijro etish uchun kantatalar yozishi lozim edi. Bularni bajarish uchun turli janr va shakllarda tezlik bilan yoza olish, har xil ijrochilik uslublari va imkoniyatlarni yaxshi bilish talab etilardi. Kundalik amaliy vazifalarning ko'pligi ancha vaqtni olardi, lekin foydali tarafi ham bor edi: uning mohirona texnikasi sayqallashar, ijodiy ixtirosi va tashabbusi rivojlanardi. Buning ustiga Bax uchun bu ilgari mumkin bo'lmagan musiqa janrlarida nisbatan erkin sinab ko'rish (eksperiment qilish) imkoniyati mavjud bo'lgan birinchi dunyoviy xizmat edi.

Jahon musiqa san'ati bilan tanishuv muhim ahamiyatga ega bo'ldi. Bax ilgari ham Fransiya va Italiya musiqasidan xabardor

edi, ayniqsa, italyan musiqasidagi ko'p narsalarni o'zi uchun namuna deb hisoblardi. Biroq o'z asarlarining turi ko'p holda uning xizmati talablariga bog'liq edi. Cherkov organchisi Bax Veymargacha bo'lgan vaqtdayoq organ musiqasini yozish tajribasiga ega edi. Veymar davrida u organ kompozitori sifatida ijodiy cho'qqiga erishadi. Ushbu cholg'u uchun Baxning eng sara asarlari Veymarda yozilgan: re-minor tokkata va fugasi, Iya-minor prelyudiya va fugasi, do-minor prelyudiya va fugasi va qator boshqa asarlar.

Organ ijodida Bax milliy san'atning allaqachon shakllangan an'analariga tayandi, bu an'analar kompozitorning o'tmishdoshlari — nemis organchilari Reynken, Byom, Paxelbel, Bukstexude tomonidan boyitildi. Nemis musiqasining ruhiga mos, falsafiy tarzda, unga xos chuqur idrok qilish bilan Bax o'z san'atini italiyalik ustalar misolida boyitdi. Bax ulardan badiiy tugallanganlik, yorqinlik va shakl go'zalligi, fakturaning ravonligini o'rgandi va ularni o'z asarlariga olib kirdi. Protestant xorining asketik (tarkidunyolik) sadolari ostida o'sib ulg'aygan, ko'pda diniy qat'iylik siqib qo'ygan milliy musiqa an'alarida tarbiyalangan Bax uchun Italiyaning yorqin san'ati bilan tanishuv o'zining ijobiy natijasini berdi.

Italiyaning o'zida ifodaviy kuylar ravonligi bilan eng murakkab mohirona texnikani mujassamlashtirgan skripka san'atini jiddiy o'rganish sezilarli natijalar berdi. Italiya mohir ijrochilarining yangi janrlari va ijodiy uslublarni o'zlashtirish uchun Bax juda ko'p mehnat qildi. Shu maqsadda u Antonio Vivaldining skripka uchun yozilgan konsertlarini organ va klavesin uchun moslashtirdi; qator organ va klavir fugalari Arkanjelo Korelli, Jovanni Legrensi, Tomazo Albinonilarning mavzu materiallarini qayta ishlab chiqdi.

Ammo fransuz, xususan, fransuz klavesin musiqasini o'rganish izsiz o'tib ketdi. Bax unga o'smirlik vaqtdayoq baho bera oldi; kompozitorning o'z qo'li bilan ko'chirilgan Lyuneburg asarlar to'plamida fransuz klavesin pyesalari ham bor; «Sevimli og'aning jo'nab ketishiga kaprichchio» asarida fransuz san'atkorlari yaratgan dasturli klavir musiqasining ta'sirini ko'rish mumkin.

Veymarda fransuz musiqasini yanada chuqurroq o'rganish jarayoni davom etadi. Fransuz musiqasiga xos bo'lgan uslub

nafisligi, eng mayda detallarning zargarona ishlanganligi va tasviriy-ifodaviy vositalarning boyligi Baxni zavqlantirar edi. Fransuz klavesinchilarining va ayniqsa, Fransua Kuperen asarlarida Bax klavir yozuvining uslubini o'rgandi.

Organ va klavir musiqasi janrlari ustida ishlash bilan birgalikda Bax kantatalar yozadi. Diniy kantatalardan tashqari birinchi dunyoviy kantatasi — «Meni faqat quvnoq ov ovuntirar» («Was mir behagt ist nur die munter Jagd») paydo bo'ldi. Bu kantata 1716-yilda yozildi va ijro etildi. Keyinchalik Bax uni bir necha marta (asosan, so'zlarga tegishli) o'zgartirdi va boshqa rasmiy bayramlarga mosladi; pirovard natijada kantataning musiqasi diniy repertuarga o'tib ketdi.

Veymar kantatalarida orkestrdan yanada ustalik bilan foydalanishda Baxning boshqa mamlakatlar orkestr musiqasi bilan tanishganligi sezilib turadi.

Shunday qilib, ijodiy jihatdan Veymar Bax uchun juda muhim bosqich bo'ldi. Veymar davri — Bax san'atining markaziy, asosiy sohasidagi, organ musiqasidagi gullab-yashnashi hamda to'la ijodiy yetuklik pallasi bo'ldi. Bax hech kim va hech qachon ustunlik qila olmagan, ushbu cholg'u uchun mavjud bo'lgan barcha asarlardan yuqori turuvchi klassik asarlar yaratdi. Klavir hamda cholg'u musiqasining boshqa turlari, shuningdek, vokal musiqasi uchun Veymar davri tajribalar, izlanishlar va muayyan topilmalar sifatida qiziqarli o'tdi.

Bu davrda Bax tun-u kun o'zini ayamay mehnat qildi. Shunday bo'lsa ham vaqt yetishmasdi. Rejalashtirilgan yoki boshlab qo'yilgan ishlarning ko'p qismi keyinroq, Bax Kyotenga ko'chib o'tgandan so'ng oxiriga yetkazildi.

Bax — ijrochi. Bax o'smir chog'idayoq o'zining mohir organchi va klavirchi ekanligini namoyon qildi. Muntazam ravishda amalga oshirilib turgan artistlik safarlari buyuk ijrochi — improvizator shuhratining keng tarqalishiga yordam berdi.

Aftidan Bax har yili Germaniyaning turli shaharlariga safar qilar edi. 1713-yilda uning Galle va Kasselda bo'lganligi to'g'risida ma'lumotlar bor. Kasselda organda yakka pedaldagi ijrosi shu yerda hozir bo'lganlarning hayratiga va zavqlanishiga sabab bo'ldi. Keyingi, 1714-yilda Bax Leypsigdagi cherkovlarning birida o'zining

«Num komm der Heiden Heiland» («Majusiylar Haloskori kelmoqda») kantatasiga dirijorlik qildi, organda ijro etdi. Mohir Baxning g'oyat nodir improvizatorlik iste'dodining raqobatchilari deyarli yo'q edi. Zamondoshlarining guvohlik berishlaricha, Bax bitta mavzuga ikki soat improvizatsiya qilishi mumkin edi, bunda u mavzuni polifonik musiqaning turli hamda eng murakkab shakllarida rivojlantirar edi.

Uning tarjimaiy holini yozgan tarixchilar kompozitorning sozandalik hayotidan ko'plab esdalik lavhalar keltirishadi. Ularda ayniqsa, Lui Marshan¹ bilan musobaqa haqida tez-tez eslatiladi. 1717-yilda Bax Saksoniyaning poytaxti Drezdenga va kurfyurstning doimiy qarorgohiga chaqiriladi, u yerda unga taniqli fransuz klavirchisi bilan hamkorlikda konsertda ishtirok etishni taklif qilishadi. Belgilangan kun oldidan ikki mohir san'atkorning tanishuvi bo'lib o'tadi. Saroy konsertlarining birida ularning ikkovi klavirda chalishadi va o'sha tunda Marshan, o'zining mag'lub bo'lishidan cho'chib Drezdenni maxfiy ravishda tark etadi.

Musiqa nazariyotchisi Marpurg bu voqea haqida jonli va qiziqarli tarzda yozadi: «I. S. Bax Drezdenga keldi va qirol roziligi bilan saroydagi konsertga tinglovchi sifatida qo'yildi, bu haqda Marshanning xabari bo'lmadi. Boshqalar qatorida ushbu konsertda Marshan fransuzcha qo'shiq ijro etib chiqqanida, uning sof va samimiy ijrosi uchun uzoq vaqt olqishladilar, keyin klavirni sinab ko'rish uchun yonida turgan Bax taklif etildi. Bax taklifni qabul qildi, qisqa prelyudiya chaldi, keyin Marshan ijro etgan qo'shiqni kutilgandan ham a'lo darajada ijro etdi, uni avval hech eshitilmagan uslubdagi yangicha mahorat bilan o'n uch bor variatsiyalashtirdi. Shu paytgacha birorta ham organchiga so'z bermagan Marshan, shubhasiz o'z raqibining ustunligini tan olishi lozim edi. Zero, Bax Marshanni organda do'stona musobaqaga chorlab hamda keyin bir varaqda yozilgan mavzuni birdaniga qayta ishlash uchun taqdim qilib, o'zi uchun undan mavzu so'rganida, janob Marshan tanlangan kurash maydonida qorasini ko'rsatmadi va Drezdendan tezda jo'nab ketishni afzal ko'rdi...»²

¹ Lui Marshan (1669—1732) — buyuk fransuz organchisi va klavesinchisi.

² M. Ivanov-Boretskiy. Musiqa tarixi bo'yicha materiallar va hujjatlar. 2-jild, 475-b.

Nemis sozandasining, shubhasiz ustunligi uning taqdiri va umumiy mavqeyiga zarracha ham ta'sir qilmadi. Oldindagidek Drezden va saroy chet elik mohir ijrochilardan zavqlanardi va ular uchun katta mablag' sarflashardi. Qirol va saroy ahli Baxning san'ati bilan o'z ko'ngillarini ochib bo'lganlaridan so'ng, uni unutilib yuborishardi. Unga «iltifot ko'rsatib» ajratilgan arzimmas mukofot ham amaldorlarning cho'ntaklariga tushdi; kompozitorning esa o'zi haqida ularga eslatish va korchalonlardan mablag' so'rash uchun g'ururi yo'l bermasdi¹.

Veymarda Bax ishning asosiy og'irligini o'ziga olganligiga qaramasdan, bir necha yillar davomida kapelmeyster yordamchisi sifatida ikkinchi darajali joyni egallab keldi. U kekxa dirijor vafot etgach, bo'shab qolgan o'ringa o'tishi uchun hamma asoslar bor edi, ammo qo'pollik va beandishalik bilan unga e'tibor qilishmadi. Avval kapelmeysterlik o'rni o'sha payt rasmiga binoan kompozitor Telemanga² taklif qilindi, u rad javobini berganda esa, iste'dodsiz, biroq saroy nayranglariga epchil bo'lgan marhum kapelmeysterning o'g'li dirijor etib tayinlandi. Bax buni haqorat deb bildi va bundan g'azablanib iste'fo talab qildi.

¹ O'zining muvaffaqiyatlari bilan Bax maqtanish u yoqda tursin, hatto bu haqda gapirish yoki eslashni yomon ko'rardi, undan qanday qilib bunday mahoratga erishganligini so'rashganda, u jiddiy va sodda qilib javob berardi: «Qunt bilan ishlashimga to'g'ri keldi, kim shunday qunt qilsa, u ham menday natijaga erishishi mumkin».

Favqulodda kamtarlik, o'ziga talabchanlik boshqalarga yaxshi munosabatda va mulohazali bo'lish uchun xalaqit bermasdi. Misol uchun, Bax Gendelni yuqori baholagan, uning ijodini diqqat bilan kuzatib borgan, asarlarini o'z qo'li bilan ko'chirgan. U bir necha marta o'zining buyuk tengdoshi va vatandoshi bilan tanishish, u bilan yaqinlashishga harakat qilgan. Amalga oshmagan tanishuvda Baxning aybi yo'q. 1719-yilda Bax Kyotenda yashab, Gendel Galleda — o'zining tug'ilib o'sgan shahrida ekanligidan xabar topadi. O'zi juda hurmat qiladigan san'atkor bilan ko'rishish maqsadida Bax Galle shahriga jo'naydi, ammo uchrashuv amalga oshmadi: Bax shaharga yetib kelgan kuni Gendel u yerdan jo'nab ketgan edi. Ikkinchi marta Bax Leypsigdagi avliyo Foma chekovining kantori sifatida ishlayotgan vaqtda Gendel bilan tanishishga urinib ko'rdi. 1729-yilda Gendel shu yerdaligida Bax betob edi. Biroq Gendel haqida xabar topgan Bax tezda uning yoniga o'g'li Vilgelm Fridemanni yuborib o'z uyiga taklif etganda, Gendel rad javobini beradi.

² Georg Filipp Telemann (1681—1767)—XVIII asrning eng taniqli nemis kompozitorlaridan biri, yirik jamoat arbobi, ko'plab asarlar muallifi.

Bunga javob knyazlik didiga mos tarzda bo'ldi: qandaydir huquqsiz qashshoq, yuksak farmoyishni shubha ostiga oldi va hatto nimanidir talab qilishga jur'at etdi. U qattiq jazolanishi lozim. O'n yillik xizmatdan so'ng Veymar gersogining buyrug'i bilan Bax hibsga olindi. Bu haqda quyidagi hujjat guvohlik beradi: «6-noyabrda konsertmeyster va organchi Bax hurmatsizlarcha iste'fo talab qilganligi uchun shahar sudi binosida hibsga olindi va 2-dekabrda xizmatdan ketishga iltifotli ruxsat e'lon qilingandan so'ng, ozodlikka chiqarildi».

Kyoten. Asosiy dunyoviy kamer musiqa asarlarining yaratilishi. 1717-yilning oxirida Bax turmush o'rtog'i va farzandlari bilan Kyotenga ko'chib o'tdi². Kyoten davri — kompozitor hayotidagi nisbatan osoyishta vaqt bo'ldi. Kyoten shahzodasi saroyi huzuridagi «kamer musiqa direktori»ning vazifasi unchalik ko'p kuch talab etmasdi. Bax uncha katta bo'lmagan saroy orkestriga rahbarlik qilishi, shahzodaning qo'shiq kuylashiga jo'r bo'lishi, uning hordiq chiqarish paytlarida klavesin chalib berishi kerak edi. Qolgan vaqtda u nisbatan erkin bo'lib, ijodiy ishlari bilan shug'ullanishi mumkin edi.

Veymarda yig'ilgan turli-tuman musiqiy taassurotlar, Kyotendagi osoyishta hayot yangi reja, g'oya, obrazlar tug'dirar, ajoyib ijodiy samaralar berardi.

Veymarda boshlab qo'yilgan yoki tugallanmagan musiqiy rejalar bu yerda katta ichki kuch bilan amalga oshib bordi va bu harakat yuqori darajadagi ijodiy parvozga sabab bo'ldi. Bax musiqa san'atining turli sohalariga dadil va ishonch bilan kirib boradi, uning yangi yoki kam ishlatilgan taraflariga o'z e'tiborini qaratadi.

Kyotenda ijodiy mehnatga bo'lgan talab va sharoit ancha o'zgardi. Xizmat sharoiti, musiqiy hayot tarzi Baxning oldiga yangi vazifalarni qo'yar edi. Ilgari asosan organ musiqasini yaratishga qaratilgan kompozitorning e'tibori Kyotenda o'zgaradi. Sevimli cholg'u — organ bu yerda yo'q edi; doimiy opera truppasi yoki xor kapellasi kamtarona Kyoten saroyi uchun qimmatga tushishi sabab, keng vokal repertuariga ham hojat qolmadi. Lekin klavir

va ansambl cholg'u musiqasi uchun yaxshi sharoit yaratildi. Ayniqsa dunyoviy musiqa sohalarida nisbatan yangi bo'lgan klavir uchun yaratilgan musiqasida Bax novatorligining ko'p qirrasini namoyon bo'ldi. Kyotenda bu cholg'u uchun yozilgan asarlar Bax organ ijodining nodir namunalari qolishmagan holda, klavir san'atining kelajagini ko'ra olish xususiyatlari bilan ulardan o'zib ham ketdi.

1722-yilda Bax «Yaxshi temperatsiyalangan klavir» prelyudiya va fugalarning birinchi jildini yozib tugatdi. «Yaxshi temperatsiyalangan klavir» hozirgi kungacha haqli ravishda polifonik musiqaning yuksak darajadagi namunasi hisoblanadi. Bir vaqtning o'zida ushbu to'plamning prelyudiya va fugalari musiqiy tafakkurning boshqa shakllariga bo'lgan burilishni, yangi, gomofongarmonik uslub asoslarining shakllanish jarayonlarini ifodalaydi. Shu ma'noda «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ning prelyudiya va fugalari muhim ahamiyatga ega va faqat klavir musiqasi bilangina chegaralanib qolmaydi.

«Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ning birinchi jildi tugallanguncha, 1720-yilda shu cholg'u uchun, undan kam ahamiyatga ega bo'lmagan re-minor «Xromatik fantaziya va fuga» asari paydo bo'ldi. Sol-minor organ prelyudiya va fugasiga yaratilish vaqti hamda g'oyasi bilan yaqin bo'lgan «Xromatik fantaziya va fuga» klavir sohasiga shaklning mahobatlilikini va organ kompozitsiyalarining dramatik ta'sirchanligini olib kiradi.

Kyotenda ingliz va fransuz klavir suitalari yaratildi. Bax uchun fransuz kompozitorlarining suita andazalari namuna bo'ldi; biroq janr talqiniga u murakkab va jiddiy tarzda yondashdi. Topilgan yangi kompozitsion tamoyillar suita shakllarini anchagina yangilanishi va boyishiga yordam berdi.

Boshqa cholg'ular uchun ham eng yaxshi asarlar paydo bo'ldi: yakka skripka uchun oltita sonata, cholg'u ansambli uchun oltita mashhur Brandenburg konsertlari. Bu asarlarning barchasi kompozitorning buyuk ishlari qatoridan joy olgan, ammo Bax Kyotenda bulardan tashqari yana ko'plab asarlar yaratdi.

Kyotendan jo'nab ketish. Bax oldida paydo bo'lgan musiqiy muammolar, ijodiy hayotning keskinlashuvi undagi meshchanlarcha zerikarli hayotga bo'lgan norozilikni yo'qota

¹ *F. Volfum.* Iogann Sebastyan Bax. 34-b.

² Bax hali Arnshtadtda ekanligida o'zining qarindoshi, organchi Iogann Mixael Baxning qizi Mariya Barbaraga uylangan edi.

olmasdi. San'atkorning qalbi yangidan-yangi taassurotlar sari intilar edi. Kyoten shahri tez orada Baxning yashashi uchun torlik qila boshladi. Ilgaridagidek u artist sifatida safarlarga chiqib, safar chog'ida shahzodaning hamrohi bolardi, lekin Kyoten saroyini tark etish istagi yildan-yilga kuchayib borardi. Bunga 1720-yilda Baxning yo'qligida turmush o'rtog'i Mariya Barbara olamdan o'tishi; o'z o'g'illariga katta shahar universitetida bilim berish xohishi kabi shaxsiy va oilaviy hayotdagi masalalar ham qo'shiladi. O'sha, 1720-yilda Gamburg shahridagi avliyo Yakov cherkovi qoshida organchi vazifasi bo'shaydi va Bax shu shaharga ko'chib o'tishga urinadi.

Bundan sal oldin Bax Gamburgda bo'lib, ko'pgina organ ishqi bozlarining oldida konsert bergan edi. Uning diniy qo'shiq mavzusi asosidagi «Vavilon daryolarida» nomli mahobatli fantaziyasining talqini tinglovchilarni larzaga soldi. Bax davrigacha bo'lgan yirik organchilardan keksayib qolgan Reynken, bu musiqaning mislsiz kuchidan hayajonlanib, kompozitorga shunday so'zlar bilan murojaat qiladi: «Men bu musiqa o'lgan deb hisoblardim, ammo endi ko'rayapmanki, sizda u hozir ham yashayapti»¹. Shunga qaramasdan, Baxning so'rovnomasi e'tiborsiz qoldirildi, joy esa iste'dodsiz, hech narsaga arzimaydigan shaxsga berildi².

1721-yilning oxirida kompozitor Veysenfels shahridan bo'lgan trubachining qizi Anna Magdalena Vilkenega uylandi. Yaxshi musiqiy iste'dod, kuchli ovoz, yumshoq va olijanob xarakterga ega bo'lgan Anna Magdalena buyuk san'atkorning sadoqatli do'sti va yordamchisiga aylandi.

¹ I. N. Forkel. Iogann Sebastyan Baxning hayoti, san'ati va asarlari haqida. M., 1974. 88—89-b.

² Bax zamondoshining iborasi bilan yangi organchi «barmoqlariga qaraganda ko'proq o'rindiqlar bilan harakat qilishga (prelyudiya chalishga) ustaroq edi»; nomzodning cherkov kassasiga kiritgan ko'p miqdordagi puli masalani hal qildi. Shu munosabat bilan Baxning do'stlaridan biri istehzo bilan hammaning oldida shunday degan edi: «Agar yer ustiga organda qoyilmaqom chaladigan yuqoridagi farishtalardan biri tushib, avliyo Yakov cherkovidagi joyni egallamoqchi bo'lsa-yu, yonida kerakli miqdordagi puli bo'lmasa, unga tangrining yoniga yana qaytib chiqib ketishdan boshqa chora qolmasligiga menda shubha yo'q» (F. Volfrum. Iogann Sebastyan Bax. 36-b.). Bax Kyotenda ma'lum vaqtga qolishdan boshqa chora topa olmadi.

Kyotendan chiqib ketish niyatidan Bax voz kecha olmas edi. Biroz vaqt o'tgandan so'ng u Leypsig shahri magistratining maslahatchilari bilan muzokaralar olib bordi. Iogann Kunau vafotidan so'ng Leypsigdagi avliyo Foma cherkovi qoshida kantorning joyi bo'shadi. Ushbu shaharda bir necha bor konsertlar bergan Bax bu o'ringa o'zining nomzodini ko'rsatishga qaror qildi. Lekin bu safar ham bu ish u o'ylaganchalik osonlik bilan bitmadi. Magistratning maslahatchilari «nomdorroq» san'atkorlarni izlashardi va kantorlik joyi avval Telemanga hamda kapelmeyster Graupnerga taklif etildi. Faqat ularning ikkovlari ham rad javobini berganlaridan so'ng, magistrat «o'rtacha qiymatga ega bo'lgan san'atkor bilan kifoyalanishiga» majbur bo'ldi va Iogann Sebastyaning nomzodida to'xtashdi. Albatta «o'rtacha qiymatdagi» san'atkorga taklif qilingan sharoit Telemanga taklif qilingan sharoitdan boshqacharoq edi.

Bax qabul qilgan va imzolagan majburiyatlarining ro'yxatida shunday yozuvlar bor edi: «O'zimning kamtarona hayotim va odobim bilan bolalarga namuna bo'lib, mashg'ulotlarga qunt bilan qarayman va bolalarga vijdonan ta'lim beraman. Janob inspektorlar va maktab direktoriga ular yuksak hurmatli kengash nomidan nimani buyursalar, hammasiga bo'ysunish. Ortiqcha xarajatlarga yo'l qo'ymaslik uchun bolalarni faqat kuylashga emas, balki cholg'u musiqasiga ham o'rgatish. ...Musiqani haddan tashqari uzun bo'lmasligi, operaga o'xshamasligi va aksincha, tinglovchilarning taqvodorligiga moslab olib borish. Universitetda hech qanday officium (lavozimlar)ni janob burgomistrning ruxsatisiz qabul qilmaslik»¹ va h.k.

Yangi kantorga qo'shimcha vazifa sifatida xonandalar bilan lotin tili mashg'ulotlarini olib borish ham yuklatilgan edi.

Bax ancha vaqtgacha g'ururini pastga uruvchi va ijodiy erkinligini chegaralovchi sharoitda ishlashga jazm qila olmay yurdi. O'zining ikkilanishlarini nihoyat yengib, Leypsig magistratining talablarini qabul qildi.

1723-yilning may oyida avliyo Foma maktabi kantori vazifasiga tasdiqlandi hamda o'z oilasi bilan Leypsigga ko'chib o'tdi.

¹ M. Ivanov-Boretskiy. Musiqa tarixidan material va hujjatlar. 2-jild, 477—478-bb.

LEYP SIG DAVRI

Leypsig. Leypsig Gamburg kabi nemis madaniyatining yirik o'choqlaridan edi. Unda qadimdan savdogarlar, boy shaharliklar, o'zlarining shakllangan an'analari, madaniyati va turmush tarzi bilan hunarmandlarning sulolalari yashar edi.

XV asr boshlarida Leypsig universitetiga asos solingan bo'lib, u XVIII asrda ham nemis universitetlari orasida eng yaxshilaridan hisoblanar edi. XVII asrda Leypsigda nashriyot ishlari mujassamlashdi, keyinroq esa bu shahar kitob savdosi va ma'rifiy harakat markaziga aylandi.

Nemis ma'rifatparvarlarining ko'plab vakillari Germaniyaning iqtisodiy jihatdan eng rivojlangan viloyati bo'lgan Saksoniya va uning madaniy markazi Leypsig bilan bog'langan edilar. Ushbu shaharda yashash va ishlash istiqboli Baxni o'ziga tortishining sababi ana shunda edi.

Gamburg qatori Leypsigda ham nemis operasini yaratishga urinishlar bo'ldi, XVIII asrning boshida Teleman universitet talabalari va mahalliy musiqa havaskorlaridan tashkil topgan Collegium Musicum musiqa jamiyatini tuzdi va unga rahbarlik qildi. Muntazam ravishda tashkil qilinadigan ochiq konsertlarni shahar ilg'or jamoatchiligi sevardi va qo'llab-quvvatlardi. 30-yillarning oxirida «Misler jamiyati» deb nomlangan jamiyat vujudga keldi, bu jamiyat musiqa fanini ishlab chiqishni o'z oldiga vazifa qilib qo'ygan edi. 1741-yilda konsert korxonasi asos solindi, bu korxonaga 80-yillarga kelib Gewandhaus Konzerte (Gevandxauz konsertlari) nomini oldi. Shu kabi konsert tashkilotlarining paydo bo'lishi — burjuaz-byurger doiralari talablari hamda musiqiy muloqotning yangi demokratik shakli ehtiyojlarining o'sib borishini ko'rsatkichi edi.

Shunday bo'lsa ham, Saksoniya va Leypsigning ahamiyati haqida ularning Germaniyaning qolgan qismi bilan taqqoslagan holda gapirish mumkin. Leypsig ham, Saksoniya ham nemis jamiyatiga xos bo'lgan butun mamlakat iqtisodiy va siyosiy tuzilmasining inqirozi keltirib chiqargan qiyinchiliklarni boshidan kechirdi. Aynan

¹ Georg Filipp Telemanning (1681—1767) 40 dan ortiq operalari orasida Amir Temurga bag'ishlangan asari ayni 1720-yillar boshida yaratilganligini eslatib o'tish o'rinli (maxs. muharrir).

shu ijtimoiy illatlar Baxning taqdiriga juda og'ir ta'sir ko'rsatdi. Bu yerda kantor vazifasida ishlayotgan Bax «pulga o'ch bo'lgan burjua» — magistratning maslahatchilari bilan to'qnashishiga to'g'ri keldi, ularning qo'lida shahar hayotiga hokimlik qilish mujassamlashgan bo'lib, aynan shularning o'rtasida nemis meshchanligining jirkanch xususiyatlari — munofqlik, o'zidan katta lavozimdagilar oldida laganbardorlik, jamiyatda o'zidan past tabaqalarga nisbatan nafrat bilan qarash keng tarqalgan edi.

Bax o'ziga ajratilgan ro'i uchun haddan tashqari vijdonli, soddadil va... o'ta yuksak iste'dodli edi. To'qnashuv yuz berishi aniq edi va u ko'p kuttirmadi.

Avliyo Foma maktabi. Bax — kantor. Avliyo Foma qo'shiqchilar maktabi qoshidagi kantor sifatida Bax maktab kuchlari hisobiga shaharning bosh cherkovlariga xizmat ko'rsatishi, cherkov musiqasining ahvoli va sifatiga javob berishi kerak edi. Ammo Bax o'z vazifalarini bajarishga kirishganda, maktab vayron bo'lib qolgandi¹.

Munitsipal kengashga taqdim etilgan bildirishnomada yangi kantor cherkov musiqasining sifatini ko'tara olmasligi yoziladi, chunki «internat tarbiyalanuvchilarining 54 nafaridan faqat 17 nafari xorda ishtirok etishga yaraydi, 20 nafari zaruriy tayyorgarlikka ega emas, yana 17 nafari esa bu maqsadlar uchun mutlaqo yaroqsiz, ular o'z tomog'ida hatto sekundani ham shakllantira olmaydilar»².

O'z tarkibida 8 nafar sozandasi — to'rt nafar trubachi va to'rt nafar skripkachisi bo'lgan orkestrdagi ishlar ham yaxshi emas edi, bu orkestr haqida Bax shunday derdi: «Ularning sifati hamda musiqiy mohiyati haqida arzigulik tarzda haqqoniy gapirishga kamtarligim yo'l qo'ymaydi»³.

¹ Uning ehtiyojlari uchun ajratiladigan mablag' juda kam miqdorda bo'lib, o'quvchilar o'zlarining tirikchiliklarini o'tkazish uchun o'zlari harakat qilardilar. Ular tirikchilik dardida to'yilar va sayllarga borishar, xonadonlar kezishar edi; ayrimlari esa yalangoyoq holda tilanchilik qilib ko'chalarda yurishardi; zamondoshning yozishicha «ular o'zlarining badbashaaligi va kasalvanddek ko'rinishi bilan byurgerlarning g'azablarini qo'zg'atib ko'chalarda baqirib yurardilar». A. Shveytseving ta'kidlashicha, avliyo Foma cherkovi qoshidagi qo'shiqchilik maktabi «qashshoqlar maktabi» edi. Tabiiyki, u yerda tarbiyalanuvchilarning axloqiy va professional darajalari yuqori bo'lishi mumkin emasdi.

² F. Volfrum. Iogann Sebastyan Bax. 39-b.

³ M. Ivanov-Boretski. Musiqa tarixidan materiallar va hujjatlar, 2-jild, 481-b.

Ammo u qanchalik urinmasin, uni qo'llab-quvvatlashlariga erisha olmadi. «Shahar otalari» uchun yangi o'qituvchiga «no'noq» deb ayb qo'yish osonroq va arzonroq tushar edi.

Bax magistratga «cherkov musiqasiga uning inqirozi haqidagi xolis mulohazalar bilan yaxshi xizmat qilish haqida yuqori darajada zarur bo'lgan rejani»¹ kiritishni niyat qiladi. Ushbu fosh qiluvchi hujjatda u musiqiy ishlarning ahvoli, uning moddiy sharoiti haqida achchiq alam hamda pardali g'azab bilan yozadi².

Leypsig korchalonlarining ziqnaligi va jaholatini yengishga Baxning kuchi yetmas edi. Lekin «o'jar» kantorga nayrang va fitnalarga usta bo'lib ketgan amaldor boshliqlarning barchasi qarshi bo'lib qoldi. Magistratning majlis bayonnomalarida, hujjatlarda haqiqatan ham buyuk san'atkorning «ayblari» sharmandalarcha sanab o'tiladi; unga «bugromisterning ruxsatisiz o'quvchilar xorini chetga yuborgani, ta'til olmagan holda jo'nab ketgani uchun ogohlantirish beriladi. «Kantor hech narsa qilmasligining ustiga bu safar tushuntirish ham bergisi kelmayapti»³. «Kantorni tuzatib bo'lmaydi» degan fikrda, uni jazolash uchun maoshini kamaytirishga hamda quyi sinflarga o'tkazishga qaror qilishadi.

Bax o'z huquqlari uchun g'urur va ishonch, xotirjamlik bilan kurashar va talab qilardi, lekin gohida og'ir hayot chiniqtirganiga qaramasdan u ham qiyin ahvolga tushib qolardi. Shunday hollardan birida Iogann Sebastyan xizmatini o'zgartirib, Leypsigdan ketmoqchi bo'ldi. Lekin aftidan uning tajribasi, bunday qadamning foydasizligini bildirib turardi. Bax Leypsigda qoldi va bo'yin egmas

¹ O'sha yerda, 480-b.

² O'z nomasini Bax quyidagi so'zlar bilan yakunlaydi: «...yuqoridagi nomlari qayd qilib o'tilgan musiqachilardan qanday qilib, u Italiyadanmi, Fransiyadanmi yoki Polshadanmi kelib chiqishidan qat'i nazar, turli-tuman musiqani ex tempore (improvizatsiya qilib, varaqdan o'qib) shu zahotiy oq ijro eta olishlarini talab qilish taajjublanishga arziydi... nemis musiqachilari o'z ehtiyojlari va tashvishlari bilan band, ularning ko'pchiligi tirikchilik tashvishlari bilan bo'lib, o'zlarining ustlarida ishlashni xayollariga ham keltira olmaydilar. Ushbu so'zlarni isbotlash uchun Drezdenga borib, u yerdagi musiqachilarning qirol janobi oliylaridan qanday maosh olayotganliklarini ko'rish lozim... U yerda mening musiqa ahvolini yaxshilash uchun sarflashga ketayotgan kuchim va boshqa savollarga javob topish mumkin» (M. Ivanov-Boretskiy. Musiqa tarixidan materiallar va hujjatlar. 2-jild, 483-b.).

³ *Albert Shveytser*. Iogann Sebastyan Bax. 96-b.

kompozitor umrining oxirigacha yildan-yilga kuchayib boruvchi ta'qib va quvg'inlarga uchradi.

Avliyo Foma cherkovidagi vaziyat 1730-yilda yangi rektor — Bax musiqasini hurmat qiluvchi ziyoli filolog — Gessnerning kelishi bilan biroz o'zgardi.

Gessner Baxni qo'llab-quvvatlar, uni ko'ngilsizliklardan himoya qilishga intilardi. Ammo bu nisbatan yorqin davr uzoqqa cho'zilmadi. 1734-yil Gessnerning o'rniga boshqa rektor — johil, o'taketgan rasmiyatchi Ernesti keldi, u mag'rur kantorning g'ururini pastga urish uchun har qanday vositalardan foydalanishga tayyor edi.

O'z mustaqilligini saqlab qolish niyatida Bax Saksoniya kurfyurstining saroy musiqachisi unvonini olishga harakat qildi. Yuksak mansabdorning marhamatidan umidvor bo'lgan Bax Drezdenga shu maqsadda si-minor messasining ikki qismini yubordi.

Messadan tashqari Bax qirol bayram tantanalari uchun maxsus yozilgan qator kantatalarni ham jo'natdi. Ammo «shavkatli» kurfyurst, o'zining ishratparastligi va isrofgarchiligi bilan shuhrat qozongan saksoniyalik Fridrix Avgust kamtar kantorning iltimosini bajo keltira olmadi. U haddan tashqari «band» edi. Qirol marhamatini uch yildan ortiq davr mobaynida kutishga to'g'ri keldi va faqat 1736-yilning oxirida Baxning niyati amalga oshdi; u sakson kurfyurstining saroy musiqachisi unvonini oldi¹.

Ammo bu bilan bog'liq bo'lgan orzu-umidlar chippakka chiqdi va saroy musiqachisining unvonidan keyin ham sezilarli o'zgarish bo'lmadi.

Ijrochilik va ijodiy faoliyati. Baxning og'ir ahvolini uning ijrochilik faoliyatidagi muvaffaqiyatlari biroz yengillashtirar edi. Uning organ va klavirning betakror mohir cholg'uchisi sifatidagi

¹ «1736-yil 1-dekabrda, — deyiladi tarixiy bir hujjatda, — mashhur yuksak knyaz saksen-veyzenfelzsk kapelmeysteri va Leypsig muzik-direktori janob Iogann Sebastyan Bax kunduzi soat 2 dan soat 4 gacha Frauenkirxdagi yangi organda, rus elchisi fon Keyzerling va boshqa ko'pgina janoblar va san'atkorlar ishtirokida chalishganlarini tinglash yanada taajjubli hol edi, shuning uchun qirol janobi oliylari asar yozishdagi katta san'ati uchun uni saroy komponisti vazifasiga marhamat bilan tayinladilar» (M. Ivanov-Boretskiy. Musiqa tarixidan materiallar va hujjatlar, 2-jild, 492-b.).

oldindan erishgan shuhrati muxlis va do'stlarining safini yanada kengaytiradi, ularning orasida kompozitor Iogann Gasse (Xasse) va uning taniqli rafiqasi — italyan qo'shiqchisi Faustina Bordoni ham bor edi. Ularning ikkovi ham Leypsig organchisining san'atini yuqori baholashardi, Leypsigga kelganlarida uning ijrosini albatta tinglashardi.

O'z navbatida Bax tez-tez Drezdenda bo'lib, Gasse rahbarlik qiladigan italyan operasi spektakllarini qiziqish bilan tinglardi. Drezdendan tashqari, Bax boshqa shaharlarga konsert safarlari bilan borar, bu safarlarning ba'zilar ekspertiza — organlarni tekshirish bilan bog'liq edi¹.

Leypsigda Bax ijodiy kuchga to'lib yashadi. Leypsigdagi hayotining birinchi o'n besh-yigirma yilida u o'zining Collegium Musicum bilan bog'liq bo'lgan musiqiy faoliyatini rivojlantirdi.

1729-yilda Bax ushbu jamiyatga rahbarlik qilib, cherkov boshliqlarining ko'ngilga teguvchi aralashishlari hamda nazoratidan holi bo'lib to'la ishga berilib ketdi. U turli jamoat joylari: shahar bog'i, qahvaxona hamda xalq sayl o'tkazadigan joylarda tashkil etilgan ommaviy konsertlarda dirijor va ijrochi sifatida chiqadi. Musiqiy faoliyatning yangi shakli yangi ijodiy vazifalar qo'yardi. Shahar byurger auditoriyasining didi va ehtiyojlariga mos tushuvchi asarlar yaratish zarur edi. Collegium chiqishlari uchun Bax ko'plab turli musiqa — orkestr, klavir, vokal asarlarini yozdi. Ularda raqsbop unsurlar, quvnoq hazil va yumor, o'ylab topilgan boshqa xususiyatlar juda ko'p.

Bax cherkov musiqasining ahvoli uchun javobgar avliyo Foma maktabi kantori edi. Lavozimi shu sohada faol ijodiy ishlashga undardi. Rasmiy xizmatning xususiyati Baxning e'tiborini diniy musiqa janrlariga qaratishga majbur etardi. Kompozitorning

¹ Bax zamonaviy cholg'ularning katta bilimdoni bo'lish bilan birgalikda ajoyib ixtirochi ham edi. U Myulxauzenda pedallar bilan birlashtirilgan sakson to'rtta qo'ng'irog'i bo'lgan kurantni qurishga chog'landi. Kyotenda u yangi beshta torli — viola pomposa — alt va violonchel o'rtasidagi cholg'uni ixtiro qildi. Organ va klavesinni takomillashtirish masalalari Baxni doimo qiziqtirar edi. Yumshoq va ravon tovushiga ega klavishli cholg'u orzusida u o'ziga xos mexanizمنى o'ylab topadi, uning yordamida turli tovushning tembr va davomiyligidagi sadolanishiga erishmoqchi bo'ldi. Klavesin lyutnya deb ataluvchi cholg'uni yasashni Bax 1740-yilda organ ustasi Zaxariya Gildebrandga buyuradi, ammo sinovlar kutilgan natijani bermaydi.

Leypsigda yozgan vokal asarlarining ko'pchilik qismi uning bu shaharda bo'lgan davrining birinchi pallasiga, ya'ni birinchi o'n besh yiliga to'g'ri keladi. 1723-yilda Bax Leypsigda ilk bor ko'rsatgan yirik, ajoyib vokal — cholg'u asari — besh ovozli xor, yakkaxonlar va orkestr uchun yozilgan «Magnificat» — ulug'lovchi oratoriya edi. Deyarli bir vaqtning o'zida Bax Kyotenda boshlab qo'ygan «Ioannan iztiroblar» asarini tugatadi. Mahobatli epik uslubda yaratilgan birinchi ulkan asarlar ortidan shu kabi ajoyib va ulug' asarlar: «Motam odasi» (1727-yil), «Matfeydan iztiroblar» (1729-yil) paydo bo'ladi. Diniy kantatalarning besh yillik turkumlari (300 ta asar) Leypsigda yozilgan. Bu ulkan mehnatning hammasini¹ 1738-yilda yozib tugatilgan si-minor messasi munosib yakunlaydi.

Cholg'u musiqasi ustida ishlash o'z navbati bilan olib borilar edi. «Yaxshi temperatsiyalangan klavir» prelyudiya va fugalarning birinchi jildi ustidagi ish oxiriga yetkazildi. Yakka klavir konserti janri ustidagi ko'p yillik tajribaning yakuni sifatida Italiyancha konsert paydo bo'ldi. Aftidan, «Italiyancha konsert» deb nomlash bilan Bax italiyaliklarning konsert janrini yaratishdagi ustuvorligini ta'kidlash, o'zining italyan cholg'uchiligiga bo'lgan hurmatini ifodalash istagida bo'lgan.

40-yillarning boshlarida Bax yana klavir polifonik turkum muammosi — prelyudiya va fugaga qaytadi va «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ning ikkinchi jildini yaratadi, shu bilan birgalikda «Goldberg variatsiyalari»¹ni yozadi. Bu vaqtdagi (nomi aytib o'tilgan) eng mashhur asarlar — kompozitor ijodida markaziy o'rinni egallaydi.

Iogann Sebastyaning bolalari. Baxning farzandlari nodir musiqiy iste'dodga ega edilar; o'smir chog'laridanoq ular bir nechta musiqa cholg'ularni egallashgan edi, qizi va rafiqasi buning ustiga yaxshi ovoz sohibi edilar. Bu o'ziga xos kapella uchun Bax turli vokal va cholg'u ansambllarini yozgandi.

Iogann Sebastyaning o'g'illari otalari hayotligi vaqtidayoq san'atkor sifatida tanilib, faxrli o'rin egallay oldilar. Vilgelm Frideman

¹ Goldberg Bax o'g'illaridan birining o'quvchisi, graf Kayzerling — Drezden sakson saroyi qoshidagi rus elchisining xizmatida edi. Goldberg kechalari uyqusizlik kasaliga muhtalo bo'lgan grafga xizmat qilishi, unga «nozik va shu bilan birga dadil xarakterdagi» musiqa chalib berishi kerak edi. Bax uning uchun «Goldenbuerg» nomini olgan variatsiyalarni yozdi, ular asl nusxada «Ariya va 30 ta variatsiya» deb atalgan edi.

Drezdenda organchi edi; Filipp Emanuel Berlinda Fridrix II saroyida musiqachi, keyin Gamburg cherkov musiqasining direktori lavozimlarida ishladi; Iogann Kristof Fridrix Byukkeburgda kamer cholg'uchi sifatida saroyda xizmat qilardi; Iogann Kristian Milandagi soborda organchi, keyin Londonda saroy kapellasining kapelmeysteri sifatida ishladi. Iogann Sebestyaning o'g'illari, uning boshqa o'quvchilari kelajakda taniqli san'atkorlar darajasiga ko'tarila oldilar. Bu otaning yuqori o'qituvchilik iste'dodidan darak beradi.

Bax — pedagog. Kompozitor pedagogik adabiyot yaratishga ko'p vaqt sarflar va bu ishga katta e'tibor berar edi. Boshlovchi cholg'uchilar uchun prelyudiyalar, invensiyalar va ko'plab klavir asarlarining paydo bo'lishi pedagoglik faoliyati bilan bog'liqdir. Klavir san'atining nodir namunalari bo'lgan go'zal miniaturalar klavésinda ko'p ovozli musiqani o'rganish va ijro etish, qo'llarni to'g'ri qo'yish hamda boshqa pedagogik maqsadlar uchun yordamchi material bo'lib xizmat qilardi. Bu asarlar to'plami, boshlovchilar uchun kichik prelyudiyalar, ikki va uch ovozli invensiyalardan tortib to «Yaxshi temperatsiyalangan klavir» prelyudiya va fugarigacha murakkablikning barcha bosqichlarini o'zida mujassamlashtirgan klavir ijrosining darsligi bo'ldi.

Baxning applikatora sohasiga kiritgan yangiliklarining qiymatini e'tirof etish kerak. Nafaqat XVII asrda, balki XVIII asrning boshlarida ham klavesinchilarda uch-to'rtta barmoq bilan chalish odat tusiga kirgan bo'lib, ular barmoqlarini doimo cho'zgan holda ushlab turardilar hamda zarur hollarda birining ustiga ikkinchisini qo'yar, o'rnini almashtirar, chalishtirar edilar. Katta barmoq juda kamdan-kam hollarda, barmoqlarni katta masofaga cho'zish zaruriyati bo'lgandagina ishlatilar edi. Texnikaning murakkablashib borishi, tovush legatosiga intilish yanada takomillashgan applikatorani talab etardi. Bu sohada I. S. Bax kashfiyot yaratdi.

Baxning pedagogik faoliyati, uning kompozitorligi kabi hayotlik vaqtida kerakli darajada baholanmadi. Hatto u vafot etgandan so'ng ham o'sha magistratda norozi ovozlar yangrardi: «Maktabga kapelmeyster emas, kantor kerak», «janob Bax, albatta, katta san'atkor edi, ammo o'qituvchi emasdi»¹.

¹ M. Ivanov-Boretskiy. Musiqa tarixidan materiallar va hujjatlar, 2-jild, 497—498-b.

So'nggi asarlar. Hayotining so'nggi yillarida Bax san'atkor sifatida tobora yolg'iz bo'lishni istaydi, atrofdagilarga tushunarsiz bo'lgan musiqiy-falsafiy g'oyalar dunyosiga sho'ng'ib, go'yo bu shafqatsiz dunyodan berkinib olishga harakat qiladi. Uning o'sha yillarda yaratgan mislsiz asarlarida iliqlik va insoniylik g'oyalari yo'qolgan edi, ilgari esa uning asarlari eng chuqur va falsafiy — umumlashgan musiqiy obrazlarga to'liq bo'lardi.

«Musiqiy hadya»¹, «Fuga san'ati» — polifonik pyesalarning ikkita turkumidir. Ularda polifonik mahorat muammosi ushbu uslub uchun yuksak darajada hal etilgan. Bax kontrapunkt, polifonik shakl, fugadagi bor texnik imkoniyatlarni har taraflama namoyish etadi. «Fuga, san'ati»da mahorat shunday yuksak darajaga yetdiki, undan keyin rivojlanish mumkin emas edi, ammo bu yerda ulug' intilishlar uzilib qoldi, san'atkorning ijod yo'li to'xtadi.

1750-yilning 28-iyulida yuz bergan Baxning vafoti sezilarli aksado bermadi². Bizning kunlarda avliyo Foma cherkovidagi qabr toshi (ulug' kompozitorning xoki shu yerga olib kelib ko'milgan) Baxning qudratli dahosi oldida bosh eguvchi ko'plab insonlarning ziyoratgohiga aylangan.

IJODINING TAVSIFI

Hayot davrida deyarli ma'lum bo'lmagan Baxning ijodi, uning vafotidan so'ng ancha vaqtgacha esga olinmadi. Buyuk kompozitor qoldirgan merosni chinakam tarzda baholash imkoniyati tug'ilguncha ancha vaqt o'tdi.

XVIII asr san'atining rivojlanish jarayoni murakkab va qarama-qarshilikda kechdi. Eski feodal-aristokratik mafkuraning ta'siri juda

¹ 1747-yilda I. S. Bax bir necha bor qilingan takliflardan so'ng Potsdamga, prus qiroli Fridrix II saroyiga keladi. Bu uning oxirgi ijodiy sayohati bo'lib, safarning maqsadi saroy klavesinchisi bo'lgan o'g'li Filipp Emanuel bilan uchrashish edi. Bax katta muvaffaqiyat bilan juda ko'p ijro etar va improvizatsiya qilardi. Kompozitorning iltimosiga ko'ra qiroi mavzu bastalaydi, bu mavzu Baxning «Musiqiy hadya» deb nomlangan polifonik pyesalari turkumiga asos bo'ldi.

² Baxning rafiqasi Anna Magdalena eridan keyin o'n yil umr ko'rdi, u kambag'alchilikda hayot kechirib, umrining so'nggi kunlarini qashshoqlar uyida o'tkazdi. Kompozitorning kichik qizi — Reginaning hayoti ham g'am-qayg'uiga to'la bo'ldi. U sakkiz yoshida yetim qolib, og'ir qashshoqlikda umr o'tkazdi. Faqat hayotining oxirida ulug' Betxoven yordami tufayli turmushi birmuncha yaxshilandi.

kuchli edi; ammo shu vaqtda yosh, tarixan ilg'or burjuaziya sinfining ma'naviy ehtiyojlarini aks ettiruvchi kurtaklar paydo bo'lib, yetuklik davriga kirayotgan edi.

Yo'nalishlarning keskin kurashida, eski shakllarni inkor etish va sindirish orqali, yangi san'at mustahkamlanmoqda edi. Aristokratiya estetikasi o'rnatgan qoidalari, sujetlari, obrazlari mavjud bo'lgan klassik tragediyaning sovuq dabdabasiga burjuaziya romani, meshchanlik hayotidan olingan hissiyotli drama qarshi qo'yilar edi. Shartli va dekorativ saroy operasiga hajviy operaning hayotiyligi, oddiyligi va demokratikligi qarshi qo'yilgan; polifonistlarning «ziyoli» cherkov san'atiga qarshi yengil va kamsuqum turmush janri musiqasi qo'yilgan edi.

Shunday sharoitlarda Bax asarlaridagi o'tmishdan meros qilib olingan shakllar va ifodaviy vositalar uning ijodini eskirib qolgan, qo'pol deb hisoblashga sabab bo'lardi. Hamma yoqda nafis shakl va oddiy mazmunga ega bo'lgan nozik san'atga qiziqish rasm bo'lgan bir vaqtda Baxning musiqasi haddan tashqari murakkab va tushunarsiz bo'lib tuyulardi. Hatto Baxning farzandlari ham o'z otalarining ijodida bilimdonlikdan boshqa narsani ko'rmas edilar.

Nomlari tarixda qolib-qolmagan san'atkorlarni Baxdan ko'ra afzalroq deb bilishardi; ular «faqat bilimdonlik bilan qurollanmagan edilar», ularda «did, porloq va mayin hissiyot» bor edi¹.

Ortodoksal cherkov musiqasi tarafdorlari ham Baxga dushmanlarcha munosabatda bo'lishardi. Shunday qilib, o'z davridan ancha ilgari ketgan Baxning ijodi, nafis san'at tarafdorlari va shuningdek, Bax musiqasida cherkov va tarixiy muqaddas kanonlarni buzilganligini e'tirof etuvchilar tomonidan inkor qilinardi.

Bunday burilish davridagi turli yo'nalishlarning kurashida asta-sekin Gaydn, Motsartning simfonizmiga, Glyukning opera san'atiga olib kelgan yangi yo'nalishning yetakchiligi, rivojlanish yo'llari sezila boshladi. Faqatgina XVIII asrning yirik san'atkorlari musiqa madaniyatini ko'targan cho'qqilardangina Iogann Sebastyan Baxning ulkan merosini anglash imkoniyati tug'ildi.

Motsart va Betxoven ilk bor uning asl mohiyatini tushundilar. «Figaroning uylanishi», «Don-Juan» operalarini yozib ulgurgan Motsart ilgari o'ziga notanish bo'lgan Bax asarlari bilan

tanishganida shunday xitob qilgandi: «Bu yerda o'rganishga arziydigan narsalar mavjud». Betxoven hayajon bilan deydi: («Er ist kein Bach — er ist ein Okean») — «U irmoq emas, u — ummondir». Serovning fikricha, ushbu obrazli so'zlarda «Bax dahosidagi fikrning mislsiz chuqurligi va shakllarning tuganmas xillari»¹ hammadan yaxshiroq ifodalangan.

XIX asrdan Bax ijodining asta-sekin tiklanishi boshlanadi. 1802-yilda nemis tarixchisi Forkel kompozitorning birinchi tarjimai holini yozdi. U o'zining boy va qiziqarli materiali bilan Bax hayoti va ijodiga e'tiborni qaratdi. Mendelson, Shuman, Listlarning faol targ'ib qilishi tufayli Baxning musiqasi yanada kengroq tarqala boshladi. 1850-yili Leypsigda Bax jamiyati tuzildi, bu jamiyat buyuk san'atkorga tegishli bo'lgan barcha qo'lyozmalarni yig'ib, ularning to'liq asarlar to'plami holida nashr etishni o'z oldiga vazifa qilib qo'ygan edi. XIX asrning 30-yillaridan boshlab Baxning ijodi musiqiy hayotga asta tatbiq etila boshlandi, sahnalarda yangradi, o'quv repertuariga kirdi. Ammo Bax asarlarini talqin etishda va unga baho berishda ko'p qarama-qarshi fikrlar mavjud edi. Ba'zi tarixchilar Baxni yot bo'lgan musiqiy-matematik formulalar asosidagi abstrakt tafakkurga ega deb tavsiflashardi, boshqalar unga tarkidunyo qilgan yoki e'tiqodli cherkov musiqachisi deb baho berishardi.

Bax musiqasining haqiqiy mazmunini tushunishda unga polifonik «chigallashmalar» xazinasi sifatida munosabatda bo'lish, ayniqsa, salbiy ta'sir ko'rsatardi. Amalda bunday nuqtayi nazar ko'p ovozlilikni o'rganuvchilar uchun Bax ijodini qo'llanmaga aylantirib qo'yardi. Bu haqda Serov norozilik bilan yozgan edi: «Butun musiqiy dunyo Sebastyan Baxning musiqasiga ba'chkana maktab eski-tuskisiga, masalan, Mosheles etyudlari va Chernining ekzersilari qatori «Clavecin bien tempere» barmoqlarning mashqiga yaraydigandek qaragan vaqtlar bo'ldi. Mendelson vaqtidan boshlab, did hatto uning o'zi yashagan davrdan ham ko'proq darajada yana Bax tarafiga og'di va endi hali ham «konservatoriya direktorlari» mavjud, ular konservativlik yo'lida o'z o'quvchilarini Bax asarlarini ifodasiz, ya'ni «ekzersis» kabi, barmoqlarni sindiruvchi mashqlar kabi ijro etishni o'rgatishga uyalmaydilar... Agar musiqa sohasida

¹ A. N. Serov. Musiqa, musiqiy fan, musiqiy pedagogika. Tanqidiy maqolalar, 4-jild, 1612-b.

¹ M. Ivanov-Boretskiy. Musiqa tarixidan materiallar va hujjatlar, 2-jild, 499-b.

qo'ldagi tayoq yordamida emas, balki yurakdagi muhabbat, qo'rquv va ishonch bilan yondashish kerak bo'lgan biror narsa mavjud bo'lsa, bu aynan — ulug' Bax asarlaridir»¹.

Rossiyada Bax ijodiga bo'lgan ijobiy munosabat XVIII asr oxirlarida shakllandi. Peterburgda nashr qilingan «Musiqqa havaskorlari uchun yon daftarcha»da Bax asarlariga taqrizlar paydo bo'ldi, uning iste'dodi ko'p qirrali ekanligi hamda yuksak mahorati ta'kidlandi.

Rossiyaning ilg'or san'atkorlari uchun Bax san'ati — inson madaniyatini boyituvchi va oldinga harakatlantiruvchi qudratli yaratuvchilik kuchining timsoli bo'ldi. Turli avlod va yo'nalishdagi rus san'atkorlari Baxning murakkab polifoniyasida hissiyotlarning yuksak poeziyasini va tafakkurning harakatdagi kuchini anglab yeta oldilar.

Bax musiqasi obrazlarining teranligi beqiyosdir. Ularning har birini bir butun qissa, poema, butun tarixga qiyoslash mumkin; har birida katta ahamiyatga molik voqelik mavjud bo'lib, ular ulkan musiqiy asarlarda talqin etilishi yoki lo'ndagina kichik miniaturalarga joylashishi mumkin.

Hayotning o'tmishda, hozirda va kelajakdagi rang-barangligidan ilhomlangan shoir nimani his qilishi, mutafakkir va faylasuf nima haqda fikr yuritishi mumkin bo'lsa — bularning hammasi Baxning yuksak san'atida mujassamdir. Keng ko'lamlı ijodiy diapazon bir vaqtning o'zida turli o'lcham, janr va shakllardagi asarlar ustida ishlash imkoniyatini berardi. Bax musiqasida passionlarning, si-minor messasining mahobatli shakli — kichik prelyudiya yoki invensiyalarning erkin oddiyligi bilan; organ kompozitsiyalari va kantatalarining drammatizmi — xoral prelyudiyalarining mushohadali lirikasi bilan; zargarona ishlov berilgan «Yaxshi temperatsiyalangan klavir» prelyudiya va fugalarning kamer sadolanishi — Brandenburg konsertlarining mohirona jilvasi, hayotiy kuchi bilan tabiiy ravishda uyg'unlashib ketadi.

Bax musiqasining hissiyot va falsafiy mohiyati — uning chuqur insoniyligi, odamlarga bo'lgan yuksak darajadagi muhabbatidir. U insonning g'amiga sherik, haqiqat va adolatga bo'lgan intilishida hamdardlik qiladi. Bax o'z san'atida insondagi bor ezgulik va go'zallikni ko'rsatadi; uning ijodi axloqiy (etik) g'oyalar ruhiga to'lgan.

¹ A. N. Serov. Musiqqa, musiqiy fan, musiqiy pedagogika. Tanqidiy maqolalar, 4-jild, 1612—1613-b.

Bax o'z qahramonini faol kurashda, qahramonona jasoratlarda tasvirlamaydi. Ruhıy kechinmalar, mushohada, hissiyotlar orqali uning voqelikka, atrof-muhitga bo'lgan munosabati aks ettiriladi. Bax real dunyodan chekinmaydi. Aynan voqelikdagi haqiqat, nemis xalqi boshidan kechirgan qiyinchiliklar, larzaga soluvchi fojıaviy obrazlarni tug'dirdi. Bax musiqasining boshidan oxirigacha azob-uqubat mavzusining yetakchilik qilishi bejiz emas. Biroq atrofdagi mavjud uqubatlar hayotning abadiy hissini, uning quvonchlarini va buyuk orzularni yo'qota olmadi. Shodlik, jonlanish tantanasining mavzusi voqelikni uning qarama-qarshiligidagi birligini aks ettirib, azob-uqubatlar mavzusi bilan chatishib ketadi.

Bax oddiy insoniy tuyg'ularni ifodalashda ham, xalq donishmandligining chuqurligini, yuksak fojıaviylik va tinchlikka bo'lgan umumiy intilishni ochib berishda ham birdek ulug'dir.

Barcha sohalarning o'zaro yaqin birgalikdagi harakati va aloqasi Bax san'atiga xosdir. Obraz mazmunining umumiyligi passionlarning xalq epopeyasini — «Yaxshi temperatsiyalangan klavir» miniaturalari bilan, si-minor messasining ulug'vor freskalari — skripka yoki klavesin uchun suitalari bilan yaqinlashtiradi.

Baxda diniy va dunyoviy musiqqa o'rtasida deyarli farq yo'q. Musiqqa obrazlarining xarakteri, ifodaviylik vositalari, rivojlantirish uslublari umumiydir. Baxning bunday yengillik bilan dunyoviy asarlardan — diniy asarlarga nafaqat mavzularni, balki tugallangan butun nomerlarni olib o'tishi, bunda kompozitsiya rejasini ham, musiqqa xarakterini ham o'zgartirmasligi bejiz emas. Azob-uqubat va qayg'u mavzusini, falsafiy mushohadani, sodda dehqon shodligini kantata va oratoriyalarda, organ fantaziya va fugalarda, klavir yoki skripka suitalarida uchratish mumkin¹.

¹ Klavir uchun «Sevimli og'aning jo'nab ketishiga kapichchio» hazilona asardagi arz mavzusini «Wienen, Klagen» — («Ko'z yoshlar, xo'rsinishlar») nomli diniy kantatasining mavzusiga aylantirish, keyin esa uni «Crucifixus» si-minor messasida ishlatish uchun tub o'zgarish talab etilmadi. Kyotenda saroy bayrami uchun yozilgan «Shavkatli Leopold» serenadasidagi duetni Bax «Qon va jon bilan yuksalgan» diniy kantatasiga olib o'tadi, biroq shahzoda Leopoldni bu safar Tangri almashtiradi. «Meni faqat quvnoq ov ovuntiradi» nomli kantatasining musiqasi ko'p marta dunyoviy kantatalarda ishlatilganidan so'ng, diniy repertuarga o'tadi. «Gerkules arosatda» — drama per musica (musiqali drama)dan ko'p parchalar «Rojdestvo oratoriyasi»ga kiritildi. Leypsigga kelgan qirol oilasini olqishlashga mo'ljallangan kantatadagi xor, si-minor messasining «Osanna» xoriga kiritilgan.

Asarning mohiyati uning diniy yoki dunyoviy ekanligi bilan belgilanmaydi. Bax asarlarining mislsiz qiymati — g'oyalar ko'tarinkiligida, chuqur axloqiy mazmunidadir, zero ular xoh diniy, xoh dunyoviy bo'lsin, barchasi go'zal va nodir takomillashgan shakllardadir.

Bax ijodi o'zidagi hayotiylik, o'chmas axloqiy soflik hamda qudratli kuchni xalq san'atidan olgan. Xalq qo'shiq va musiqa an'analarini Bax san'atkorlarning ko'plab avlodlaridan meros qilib oldi, ular uning ongiga bevosita jonli qabul qilish orqali ham singdi. Nihoyat, xalq musiqiy san'atining yodgorliklarini diqqat bilan o'rganish Baxning bilimlarini to'ldirdi. Protestant xorali uning uchun shunday yodgorlik va tuganmas ijodiy manba bo'lib xizmat qildi.

Protestant xorali uzoq tarixga ega. Reformatsiya davrida xorallar harbiy gimnlar kabi ommani kurashlarga ruhlantirgan va birlashtirgan. Martin Lyuter (1483—1546) tomonidan yozilgan «Ein feste Burg ist — Gott» — «Tangri — bizning asl tayanchimiz» xorali protestantlarning harbiy g'ayratini aks ettirdi. Reformatsiyaning gimniga aylandi.

Reformatsiya xalq dunyoviy qo'shiqlari, qadimdan turmushda tarqalgan kuylardan keng foydalandi¹. Ularning oldingi beadab, ikki ma'noli mazmunlaridan qat'i nazar, ularga diniy mavzudagi matnlar tirkab qo'yilar edi va ular xoral qo'shiqqa aylanar edi. Xorallar qatoriga faqatgina nemis xalq qo'shiqlari emas, balki fransuz, italyan, chex xalq qo'shiqlari ham kirar edi.

Xor bo'lib tushunarsiz lotin tilida aytiladigan, xalqqa yot bo'lgan katolik gimnlari o'rniga cherkovga keluvchilarga tushunarli bo'lgan xoral kuylar kiritildi, ular butun jamoa ijrosida ona tili — nemischada kuylanar edi.

Dunyoviy kuylar shu yo'l bilan yangi diniy sharoitga moslashardi. «Xristian jamoaning barchasi qo'shiqqa qo'shila olishlari uchun» xoralning kuyi yuqori ovozga olib chiqilar edi, qolgan ovozlar esa jo'r bo'lardi; murakkab polifoniya soddalashtiriladi va xoraldan chiqarilar edi; o'ziga xos bo'lgan

¹ Lyuter va uning katolitsizm bilan kurashdagi safdoshlari ushbu harakatga dehqonlar ommasini jalb qilish maqsadida, cherkov ibodatini soddalashtirishga urinardilar.

xoral uslubi yaratilar edi, unda ritmik osoyishtalik, barcha ovozlarning akkordga birlashishga va yuqori melodik tovushni ajratishga bo'lgan intilish o'rta ovozlarning harakatchanligi bilan uyg'unlashtirilar edi.

Polifoniya va gomofoniyaning o'ziga xos birlashtirilishi xoralning xarakterli xususiyatini tashkil qiladi.

Xolarga aylantirilgan xalq ohanglari, nima bo'lsa ham xalq kuylari bo'lib qolar edi va protestant xoral to'plamlari xalq qo'shiqlarini saqlovchi xazinaga aylandi. Bax ushbu qadimiy to'plamlardan juda boy melodik materiallar oldi. U xoral kuylariga tuyg'ular mazmunini hamda Reformatsiya davri protestant gimnlarining ruhini qaytardi, xoral musiqasiga uning ilgarigi ma'nosini qaytardi, ya'ni xoralni xalq o'y va tuyg'ularini ifodalovchi shakl sifatida tikladi.

Xoral — Baxning xalq san'ati bilan bo'lgan aloqalarining yagona turi emas. Turli shakllardagi janr — turmush musiqasining ta'siri kuchli va samarali bo'ldi. Ko'p sonli cholg'u suitalarida va boshqa asarlarida Bax turmush musiqasi obrazlarini faqat tiklabgina qolmay, ko'proq shahar turmushida o'rtnashib qolgan janrlarni yangilab ishlab chiqadi va ularning kelajakda rivojlanishi uchun imkoniyatlar yaratadi.

Xalq musiqasidan olingan shakllar, qo'shiq va raqs kuylarini Baxning istalgan asarlarida uchratish mumkin. Dunyoviy musiqadan tashqari u xalq qo'shiqlaridan o'zining diniy asarlari: kantata, oratoriya, passionlar, si-minor messasida ham keng foydalanadi.

* * *

Baxning ijodiy merosi cheksizdir. Saqlanib qolganlarining o'zi yuzlab asarlarni tashkil qiladi. Ma'lumki, Bax asarlarining ko'pchiligi yo'qolib ketgan. Baxga mansub bo'lgan uch yuz kantatalardan taxminan yuztasi izziz yo'qolgan. Beshta pansiondan «Ioanndan iztiroblar», «Matfeydan iztiroblar»¹ saqlanib qolgan.

¹ Baxning shu turdagi beshta kompozitsiyasining mavjudligi xususida ma'lumot bor. Bizgacha «Ioanndan iztiroblar» va «Matfeydan iztiroblar» to'liq holda yetib kelgan. «Markdan iztiroblar» qisman saqlanib qolgan. «Lukadan iztiroblar» ham Bax uslubida yozilgan, ammo uning asl ekanligi haqida bahslar bor.

Bax nisbatan kech yoza boshladi. Bizga ma'lum bo'lgan ilk asarlarini u taxminan yigirma yoshida yozgan; amaliy ish tajribasi, mustaqil ravishda nazariy bilimlarni egallash, shubhasiz, katta ahamiyatga ega bo'ldi, chunki Baxning ilk asarlaridayoq yozuvining, fikr va ijodiy izlanishlarining dadilligi sezilib turadi. Yuksalish yo'li uzoq bo'lmadi. Bax — organchi uchun u eng avval organ musiqasi sohasida, ya'ni Veymar davrida sodir bo'ldi. Biroq kompozitorning ijodi Leypsigda har taraflama gullab-yashnadi.

Bax barcha musiqiy janrlarga bir xil e'tiborda bo'ldi. Ajoyib tirishqoqlik va takomilga intiluvchi iroda bilan u har bir asar uchun alohida uslub sofligiga, yaxlitlikning hamma unsurlaridagi klassik tartibga erishar edi.

U hech qachon yozilgan asarini tuzatishdan, to'g'rilashdan erinmas, uni na asarning hajmi, na davomiyligi to'xtata olmas edi. Shu asnoda «Yaxshi temperatsiyalangan klavir» qo'lyozmasini u to'rt marta ko'chirib yozdi. «Ioannndan iztiroblar» asari ko'p marta o'zgartirildi, uning birinchi varianti 1724-yilda yaratilgan bo'lsa, tugallangan varianti Bax hayotining so'nggi yillariga to'g'ri keladi. Ko'plab asarlarni Bax qaytadan ko'rib chiqar hamda tuzatishlar kiritar edi.

Yirik novator va qator yangi janrlarning asoschisi Bax hech qachon opera yozmagan edi va hatto bunga u urinib ham ko'rmagan. Shunga qaramasdan dramatik opera uslubini Bax keng va har taraflama tatbiq etdi. Baxning ko'tarinki, ta'sirchan, qayg'uli yoki qahramonona mavzularining timsolini dramatik opera monologlarida, opera lamentosining intonatsiyalarida, fransuz opera teatrining dabdabasida topish mumkin.

Vokal asarlarida Bax opera amaliyotida, ariya va rechitativlarning turli ko'rinishlarida ishlab chiqilgan yakka qo'shiqning barcha shakllaridan erkin foydalanadi. U vokal ansambllarini inkor qilmaydi, qiziqarli konsert uslubini, ya'ni ovoz va cholg'u o'rtasidagi o'zaro musobaqani kiritadi.

Ba'zi asarlarda, masalan, «Matfeydan iztiroblar»da opera dramaturgiyasining asosiy tamoyillari (musiqa va dramaning aloqasi, musiqiy-dramatik rivojlanishning to'xtovsizligi) Baxga zamondosh bo'lgan italyan operasidagiga nisbatan izchilroq talqin etilgan. Diniy asarlarni teatrlashtirganligi uchun Bax ko'plab e'tirozlarni tinglashga majbur bo'ldi.

Bunday «ayblovlardan Baxni na an'anaviy evangelcha sujetlar, na musiqaga solingan diniy matnlar qutqarib qola olmadi. Odatiy obrazlarning talqin etilishi ortodoksal cherkov qoidalariga yaqqol qarama-qarshilikda edi, musiqaning mazmuni va dunyoviy xarakteri musiqaning cherkovdagi maqsadi va vazifalari haqidagi tasavvurni buzib yuborardi.

Fikrning jiddiyligi, hayotiy voqelikni chuqur falsafiy umumlash-tirishga bo'lgan qobiliyat, murakkab materialni qisqa musiqiy obrazlarda konsertlashtira olish Baxning musiqasida mislsiz tarzda namoyon bo'ldi. Bu xususiyatlar musiqiy g'oyaning uzoq vaqt rivojlantirishga bo'lgan talabni keltirib chiqardi, musiqiy obrazning serma'no mazmunining izchil va to'liq ochilishiga sabab bo'ldi.

Bax musiqiy fikr harakatlanishining umumiy va tabiiy qonuniyatlarini topdi, musiqiy obraz o'sishining qonuniyatlarini ko'rsatib berdi. U birinchi bo'lib polifonik musiqaning eng muhim xususiyatlarini: melodik liniyalar rivojlanish jarayonining dinamikasi va mantiqini topib, ulardan foydalandi.

Bax asarlari o'ziga xos simfonizm bilan yo'g'rilgan. Ichki simfonik rivojlanish si-minor messasining ko'plab tugallangan nomerlarini yaxlit qilib birlashtiradi, «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ning hajm jihatidan uncha katta bo'lmagan fugalari-dagi harakatning maqsadi bo'lishini ta'minlaydi.

Bax nafaqat buyuk polifonist, balki ulug' garmoniyachi ham bo'lgan. Bethoven Baxni garmoniyaning otasi deb ataganligi bejiz emas. Baxning gomofon usuli ustuvor bo'lgan, polifoniyaning shakl va vositalari deyarli foydalanilmaydigan asarlari talaygina. Ulardagi akkordli garmonik ketma-ketliklarning dadilligi, XIX asr musiqachilari tafakkurini oldindan belgilab berishda qabul qilinuvchi garmoniyaning o'sha ajoyib ifodaviyligi gohida kishini taajjubga soladi. Hatto Baxning sof polifonik tuzilmalarida ham ularning linearligi (biror kuy chizig'ini hosil qiluvchi tovushlarning izchil ketma-ketligi) garmonik to'liqlikning sezilishiga xalaqit bermaydi.

Tonalliklar dinamikasi va o'zaro aloqalarini seza bilish ham Bax davri uchun yangilik edi. Lad-tonal rivojlanish, lad-tonal harakati — Baxning ko'plab asarlarni muhim omili va shaklning asosidir. Topilgan o'zaro lad-tonal munosabatlar va aloqalar Vena klassiklari sonata shakllaridagi shu kabi qonuniyatlarni oldindan ko'ra bilish bo'ldi.

Ammo garmoniya sohasidagi ixtironing, akkord va uning funksional aloqalarining birinchi darajali muhimligiga qaramasdan, kompozitor tafakkurining o'zi polifoniyaga asoslangan edi, uning musiqiy obrazlari polifoniya tabiati asosida yaratilar edi. «Kontrapunkt buyuk kompozitorning poetik tili edi», — deb yozgan edi Rimskiy-Korsakov¹.

Polifoniya Bax uchun faqatgina musiqiy fikrlarni ifodalash vositasi emas edi: Bax — polifoniyaning asl shoiri, shoir bo'lganda ham shunchalik takomiliga yetgan va yagona ediki, ushbu uslubning qayta tiklanishiga mutlaqo boshqa sharoit va o'zgacha asosdagina imkoniyat bo'ldi.

Bax polifoniyasi — bu avvalo kuy, uning harakati, uning rivojlanishi, bu har bir kuychan ovozning mustaqil hayoti va ko'plab ovozlarning harakatchan musiqiy to'qimaga chatishib ketishi, bu yerda bir ovoz holati boshqa ovozning holatiga bog'langan. «Polifonik uslub, — yozadi Serov, — garmoniyaga bo'lgan qobiliyati bilan bir qatorda kompozitordan ulug' kuy yaratish iste'dodini talab etadi. Garmoniyaning o'zi, ya'ni akkordlarni chaqqonlik, bir-biriga ulash bilan bu yerda ish bitmaydi. Har bir tovush mustaqil harakat qilishi hamda o'zining kuychan shu harakatida qiziqarli bo'lishi kerak. Aynan mana shu g'ayrioddiy va nodir musiqiy ijod sohasida Iogann Sebastyan Baxga nafaqat teng kela oladigan, balki uning kuylari boyligiga ozgina bo'lsa ham yaqinlashadigan san'atkorning o'zi yo'q. «Kuy» so'zini italyan operasi tinglovchilari ma'nosida emas, balki asl ma'noda musiqiy nutqning har bir ovozidagi mustaqil, erkin, doimo chuqur poetik hamda tubdan o'ylab chiqilgan harakat tushunilgan taqdirda jahonda Baxdan boshqa kuychi yo'q»².

MUSIQIY ASARLARI TAHLILI. ORGAN IJODI

Germaniyada organ musiqasi Bax davriga kelib oldindan shakllangan milliy an'analarga ega bo'lgan edi. Organ san'atining qator atoqli ustalari orttirgan tajribasi o'z faoliyatini boshlayotgan kompozitor uchun tayanch vazifasini o'tadi. Poxelbel, Byom,

¹ N. Rimskiy-Korsakov. Musiqiy hayotim yilnomasi. M., 1955.

² A. N. Serov. Musiqa, musiqiy fan, musiqiy pedagogika. — Tanqidiy maqolalar, 4-jild. 1613—1614-b.

Reynken, Bukstexudelar to'ng'ich avlod vakillari hamda Iogann Sebastyaning yaqin o'tmishdoshlari edi. Ularning ba'zilar bilan Bax muloqotda bo'lib, nemis organ musiqasining milliy xususiyatlarini bevosita jonli ijroda tinglagan edi. Nomi aytib o'tilgan ustalarning har biri o'smir san'atkorga ma'lum ma'noda o'z ta'sirini o'tkazdi va Iogann Sebastyan ularning har biridan qimmatli narsalarni olib, ularni yangi sifat va mazmun bilan o'z ijodida umumlashtirdi.

Iogann Sebastyaning akasiga o'qituvchilik qilgan Poxelbel ko'plab xorallarning muallifi edi. Xoral kuylarining xalq qo'shiqlariga yaqinligi, uslubning tozaligi va qat'iyiligi, fugalashtirilgan qayta ishlashlarning puxta va ifodaviy usullari — Poxelbel ijodining kuchli tomonlaridir, shu bilan birga uning ijodi ba'zi yuzakilik va ko'rgazmalilikdan holi emas edi. Bax Poxelbel xorallarida tarbiya topdi va uning o'smirlikda yozilgan ayrim asarlari Poxelbelning fugalashtirilgan uslubida yaratildi. Biroq Baxga eng kuchli va bevosita ta'sirni o'ziga xos iste'dod sohibi Bukstexude o'tkazdi. Uning erkin kompozitsiyalari — fantaziya, tokkatalarning yorqin drammatizmi, dadil poetik fikrlarni puxta organ ishlanmalari bilan uyg'unlashtirishi, uslubning mahobatlilikiga intilish — bularning hammasi Iogann Sebastyaning organ uslubiga o'xshab ketadi.

Organ ijodiyoti — Bax san'atining butun asosi va negizidir. «Bax kabi bunday daho uchun, — yozadi Serov, — eng yaxshi, eng yaqin cholg'u organ edi, bu garmoniyaning ummoni cheksiz qudratga ega bo'lib, hatto o'zining ehtirossiz osoyishtaligida ham ulug'vordir»¹.

Darhaqiqat, organ — bu Bax ijodiyotining tabiatidir. Bunda uning dahosi o'zining butun go'zalligi va cheksizligida namoyon bo'ldi. Organ Bax uchun o'ziga xos orkestr vazifasini o'tadi, faqat shu cholg'u uning improvizatsiyalarining keng ko'lamini ko'tara oldi hamda lirikasining yuksak poeziyasini ifoda etdi.

Bax davrida organ kompozitorning fikr va tuyg'ularini keng ommaga yetkazib beruvchi cholg'u vazifasini o'tar edi, organning konsert uslubidaligi, yo'nalishlarning yiriklashuvi, obrazlarning teatrsifat ko'tarinki drammatizmi, mohirlik ana shundan kelib chiqdi.

Organ uchun yozilgan asarlar tasviriy san'atdagi naqshlarga o'xshaydi: ulardagi hamma narsa yiriklashgan holda berilgan;

¹ A. N. Serov. Musiqa, musiqiy fan, musiqiy pedagogika. — Tanqidiy maqolalar, 4-jild. 1612-b.

improvizatsion shakllar — prelyudiya, fantaziya, tokkatalardagi musiqiy obrazlar o'ta darajada ta'sirchan; fugalardagi rivojlanish mislsiz qudrat va mohirona xarakterga ega.

Baxning organ fugalari uning klavir fugalarga nisbatan ko'proq va salmoqliroqdir. Mavzularning kengaytirilganligi butun fuga kompozitsiyasining hajmiga munosibdir. Materialning keng tarzda rivojlantirilishini katta musiqiy qatlamlarning ustma-ust joylashtirilishi misofida ko'rish mumkin, bu harakat to'xtovsizligi va musiqiy obrazning ichki o'sishiga qarshilik ko'rsatmaydi. Aksincha, rivojlanish tobora faollashib boradi. Kulminatsiya, rivojlanishning bir pallasini yakunlab, keyingi, yanada yuksakroq va keskinroq bo'lim boshlanishi bo'lib xizmat qiladi. Yakun yaqinlashgan sari, oxirgi tuzilmalarda eng yuksak kuch bilan ehtiroslar ko'tarinkiligi ortib boradi.

Shu tarzda cholg'u polifonik musiqasining yirik shakllarida — asl simfonik rivojlanishning qonuniyatlari namoyon bo'ldi.

Organ asarlarining ikki asosiy ko'rinishi atrofida Baxning qiziqishlari mujassamlashdi; bu uning organ ijodining go'yo ikki qutbi bo'ldi; biri — prelyudiya, fantaziya, tokkata va fugalardan tashkil topgan yirik musiqiy turkumlar bo'lsa, boshqasi — bir qismli xoral prelyudiyalaridir.

Xoral organ prelyudiyalari ko'proq kamer yo'sinda yozilgan; ularda yuqori soddalik va shu bilan birga teranlik bilan Bax ko'tarinki fikrli va sirli-qayg'uli lirik obrazlar dunyosini ochib beradi. Bax organ musiqasining ushbu kamer janrida lirik obrazlar ustuvorligi aniq ko'rinadi; shunga qaramasdan, bu yerda ham Reformatsiya harakatining qat'iy qahramonligi va harbiy shijoati bilan yo'g'rilgan prelyudiyalar bor, ular orasida shundaylari ham mavjudki, ulardan soflilik hamda quvonch ufurib turadi.

Organ miniaturalarining musiqiy asosini protestant xorallarining kuylari tashkil qiladi. O'z manbalarida xalq qo'shiqlari bilan bog'liq xoral kuylari, Bax uchun doimiy poetik ilhom vazifasini bajardi.

Organ uchun asarlarni Iogann Sebastyan Bax o'z ijodiy hayotining hamma davrlarida yozdi, biroq eng mukammallari Veymarda yaratildi. Ushbu nodir asarlar qatorida — lya-minor prelyudiya va fugasi, re-minor tokkata va fugasi hamda boshqa ko'plab asarlar mavjud.

Lya-minor prelyudiya va fugasi. Asar asosida bitta musiqiy obraz yotadi. U shunchalik hajmli, ko'p ma'noli va chuqurki,

uning o'zi shunday ulkan asarni yaratish uchun yetarli ko'rinadi, uni haqiqiy organ simfoniyasi deb atash mumkin.

Obraz mazmunining umumiyligi asarning ikkala qismini birlashtiradi, Bax turkumlarida kam uchraydigan mavzu aloqalarida namoyon bo'ladi. Darhaqiqat, hatto har qanday tinglovchi ham prelyudiya va fuga intonatsion birikmalarining yaqinligini, kuy harakati xarakteri va turi, mavzular suratining o'zidagi o'xshashlikni sezib olishga o'zlik qilmaydi. Aslida bu — turli ifodalangan bitta katta, jiddiy fikrdir. Birinchi marta u ehtirosli va dramatik tarzda ochib berilgan, ikkinchisida esa kamroq tuyg'u bilan, xayolchan holda berilgan:



Shunday qilib, dastlab prelyudiyada bayon etilganlar, fugada chuqur va kengaytirilib talqin qilinadi. Shu ma'noda prelyudiya o'z maqsadiga javob beradi — u ustuvor kayfiyat va fikrlar doirasiga olib kiradi.

Prelyudiya. Katta qamrovlar va materialning prelyudiyasifat quyilib kelishi bu yerda aniq va nisbatan oddiy shakl bilan uyg'unlashadi. Uni ikki yirik bo'lim sifatida tasavvur qilish mumkin, ularning har biri o'z ichki rivojlanish yo'nalishi va uni yakunlovchi dramatik kulminatsiyasiga ega. Har bir bo'limdagi rivojlanish jarayoni, kulminatsiyaga qaratilgan harakati turlicha, har xil darajadagi shiddat va dinamika bilan kechadi.

Prelyudiyaning boshlanishida kichik melodik bo'lakchanning davomli, pastga yo'nalgan sekvensiyali kengaytirilishi ro'y beradi, shuning o'zi aslida mavzuni tashkil qiladi. Mavzuning ehtirosli ifodaviyligi (to'xtovsiz pastga tushish bilan birgalikda)

yashiringan ko'povozli tufayli kuchayadi, u kuylardagi, ayniqsa, uning chet ovozlardagi intonatsion tortilish keskinligini yaratadi¹. Yuqori ovozning yo'nalish chizig'i pastga harakat qiluvchi sekundali to'xtalmalardan, pastkisi esa — yarim tonlar bo'yicha xromatik tarzda sirg'alib tushuvchi intonatsiyalardan tashkil topadi. Ko'plab ifodaviy vositalarning yig'indisi, shu jumladan, minor ladi ham, mavzuga va uning rivojlanishiga ichki hayajon baxsh etadi. Preljudiyaning dramatik jihatida materialni improvizatsion rivojlanishidagi, ikki turli melodik-ritmik fugaralarni mavzuning o'zida qarama-qarshi qo'yilishida kontrastlarning ahamiyati katta².

8b

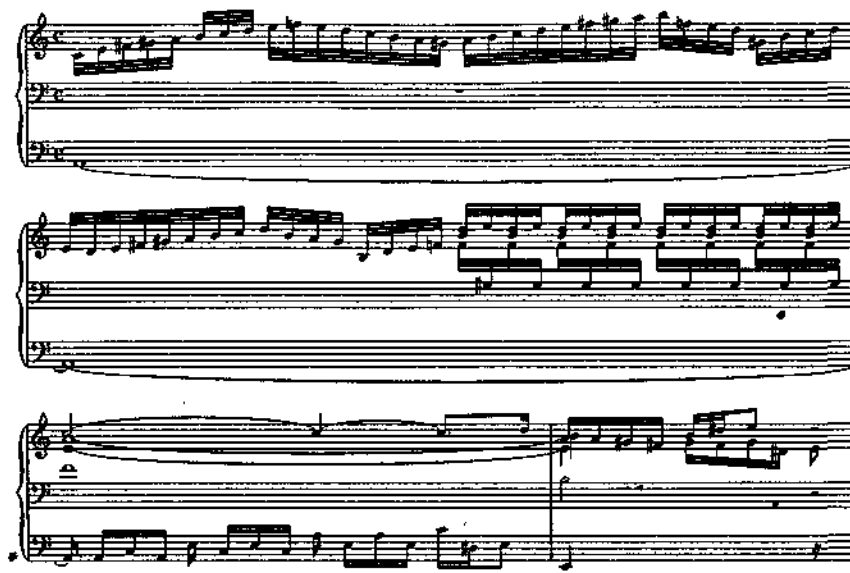


Birinchi kulminatsiyaga ko'tarilish ham kirish tuzilmasida ustuvor bo'lgan harakatga nisbatan kontrast sifatida qabul qilinadi. Pastga yo'naluvchi chiziqning yakuniy nuqtasidan o'tilib chiqqan gammanomo passajlar, dominantdagi tantanali kadensiya bilan yakunlanadi:

¹ Erkin uslubdagi polifonik musiqaning xususiyatlaridan biri yashiringan polifoniyadir. U bir ovozda bayon etilgan mavzu — kuy qo'shni bo'lmagan tovushlarda joylashgan hollarda ayon bo'ladi; shu holda u go'yo bir nechta ovozlarga, bir nechta kuy yo'nalishlariga parchalanib ketadi, ularning har biri o'zining intonatsion tortilish va ovoz yo'nalishiga ega bo'ladi. Shu yo'l bilan Iya-minor prelyudiyasining mavzusida yashirin polifoniya uchta melodik yo'nalishni tashkil qiladi, ularni quyidagicha tasavvur qilish mumkin:

² Birinchi va asosiysi — ohista, bir tekis harakat bilan pastga ravon tushib, qo'qqisdan yangidan paydo bo'lgan kuy bilan to'qnashadi. Yangi kuy oldingisiga ritmik parchalash tufayli tezlashtirilgan harakat, triollarning bezovta yugurishi, melodik sur'atning gorizontal joylanganligi bilan qarshi qo'yiladi. Aynan shu melodik-ritmik figura dinamik rivojlanish hamda birinchi dramatik kulminatsiya uchun asos bo'lib xizmat qiladi. Ikkinchi bo'limda u asosiy melodik yacheyka (tuzilma)ning jadal mavzusimon rivojlantirilishi bilan siqib chiqariladi.

9



Ushbu lavhada Bax organning boy imkoniyatlaridan — manuallar, registrlar va pedallardan mohirona foydalanadi; asta-sekin o'sib boruvchi sadolanish bu yerda qandaydir g'ayritabiiy qudratga erishadi. Dramatik ta'sir kuchi faqat o'sib borayotgan tovush kuchidagina emas, u bir vaqtning o'zidagi kontrastda, harakatsiz organ pedali va boshqa ovozlarning yuqoriga yo'nalgan harakati o'rtasidagi qarshilikda ham mavjud.

Dramatik kulminatsiya prelyudiyaning ikki bo'limi o'rtasida chegara sifatida xizmat qiladi.

Ikkinchi bo'limda bunday keng yoyilgan kuyli yo'nalishlar, davomli o'sib boradi va pastga tushishlarga ega emas. Mavzu tez-tez parchalanib turadi, alohida jumalarning fakturasi o'zgaradi: mavzuning imitatsion bayon etilishi qo'qqisdan sochiluvchan jarangdor passajlar bilan to'xtatiladi, ular o'z navbatida mavzu imitatsiyasi bilan registrlarning kontrast joy almashuviga o'rin bo'shatib beradi.

Kodada mavzu materialining dramatik harakatdagi rivojlanishi mavzuga dramatik deklamatsiya xarakteri va ma'nosini baxsh etib, eng yuqori cho'qqiga yetib boradi:



Shu kodaning o'zida birinchi yakunlar yasaladi, ohista hayajon holatidan ochiq, ko'tarinki ta'sirchanlikka o'tish tugaydi. Kanon tarzidagi bayon sadolanish keskinligini kuchaytirib, musiqiy to'qimani quyuqlashtiradi. Shundan so'ng fikrni davom ettirish, uni rivojlantirish zarurati tug'iladi, bu vazifa turkumning keyingi qismi — fuga amalga oshiriladi.

Fuga. Baxning ko'plab boshqa asarlari kabi fuga uchun ham musiqiy obrazning to'xtovsiz rivojlanishi va uzoq vaqt bir xil holatda qolib, musiqa shaklining katta parchalariga tarqab ketuvchi o'sib borish xarakterlidir.

Preljudiyaga nisbatan lya-minor fugasining mavzusi soddaroq hamda qat'iy sadolanadi. Kuyning diatonik tuzilmasi, o'tkir intonatsion tortilishlarning yo'qligi mavzuga mushohadali-xayolchan xarakter baxsh etadi. Yashirin ko'p ovozlida — mavzuning sekvension qismida — kam harakatli yuqori ovoz boshqa ovozlarni to'xtatib turadi va kuyning pastga yo'nalgan harakatining sezilishi kamayadi (8a misolga qar.). Bitta fikrda tuyg'ularning mujassamlashgani ko'tarinkilikni ifodalaydi,

u gohida (qarshi tuzilmalarda, intermediyalarda) paydo bo'luvchi lirik notalar bilan yumshatiladi.

Siljish rivojlantirishdan boshlanadi. Major tonalliklari orqali mavzuning o'tkazilishi (avval do-major, keyin sol-major) umumiy harakatni faollashtiradi, tovush dinamikasi kuchayadi, shu bilan rivojlanayotgan mavzuning tuyg'u tuzilishiga o'zgarishlar kiritiladi. Endi o'rta qismning repriza bilan tutashgan joyida kuchli kulminatsiya qonuniy tus oladi. Bu ham ekspozitsiyani, ham rivojlov qismini qamrab oluvchi ulkan to'lqinning cho'qqisidir. Bu yerda ilgari yashiringan musiqiy obrazning dramatik xususiyatlari namoyon bo'ladi:

11



Keyingi rivojlanishning utiluvchanligi qisqa melodik pasayishlarning paydo bo'lishini xiralashtirib qo'yadi, ular endi o'zining so'nggi manziliga qarab harakat qilayotgan to'xtovsiz tovushlar oqimini ushlab qola olmaydi. Repriza va kodadagi kulminatsiyaga yaqinlashuvlar yanada keskinlashadi va qisqaradi, kulminatsiyalarning o'zi esa yanada dramatiklashadi.

Ikkinchi (reprizadagi) kulminatsiyaning ta'sirchanligi birinchisiga qaraganda qarshi tuzilmadagi (yuqori ovoz) deklamatsion yurish ruhi bilan kuchaytiriladi:

12



Bu tuzilmalarning dramatik ko'tarinkiligi prelyudiyaning ohangdosh intonatsion va his-tuyg'uli yakuniy tuzilmasini eslashga majbur qiladi. Preljudiyadan fugaga qarab go'yo birlashtiruvchi

ko'prik tashlanadi; prelyudiya mavzusidan — fuga mavzusiga; prelyudiya kodasidan — reprizaga va fuganing kodasiga.

Fuganing kodasida rivojlanishning butun jarayoni jamlanadi. Bo'limdan bo'limga fuganing barcha unsurlari yetilib, dramatism bilan yo'g'riladi. Koda oldidan keluvchi prediktda¹ keskinlik shu darajaga borib yetadiki, unda yechim dramaturgik zaruratga aylanadi. Organ pedalining o'sib boruvchi guvillashi, kamaytirilgan septakkordlari bo'lgan garmoniyaning qalin fakturasida mavzuning sadosi zo'rg'a eshittiriladi, keyin bu sado koda tovushlari ichida g'arq bo'lib ketadi.

13

¹ Predikt — shaklning qanday bo'lmasin yangi qismiga o'tishni tayyorlovchi (odatda uncha katta bo'lmagan) tuzilma. Masalan: reprizaga predikt, kodaga predikt. Tayyorlash odatda keskinlik yaratuvchi, yechim talab qituvchi lad-garmonik noturg'unlikning to'planishi hisobiga amalga oshiriladi.

Kodada nafaqat tuyg'ularning yuksalishi ifodalangan, balki u yerda musiqiy obrazning dramatik mohiyati tugal mustahkamlanadi. Bu fursatni ajratib ko'rsatish, uning umumiy tugallanganlik holatini berish uchun Bax fakturani, ritmni birdan o'zgartiradi. U prelyudiyaning improvizatsion ustubiga qaytadi, shuningdek, undan passajlarning ritmik sur'atini o'zlashtirib oladi. Kompozitor shu yo'l bilan turkumning ikkala qismining ichki birligini ta'kidlaydi. Go'yo spiral bo'ylab harakatlanuvchi va prelyudiya bilan fugani birlashtiruvchi to'liqsimon rivojlanish tamoyili — bu aslida, keyinchalik ko'plab buyuk san'atkorlar tomonidan boshqa asosda va o'zga janrlarda ishlab chiqilgan simfonik turkumdur.

Sol-minor fantaziya va fugasi. Sol-minor fantaziya va fugasi — Baxning ajoyib asarlaridan biridir. Tuyg'ular, kechinmalar, fikrlar rang-barangligi chuqur hayotiy voqelikning barcha murakkab qarama-qarshiligida ochib berilgan. Turli psixologik kechinmalar, hayotning xilma-xil, gohida mutlaqo qarama-qarshi tomonlari yuksak realizmning dramaturgiyasidagina bo'lishi mumkin bo'lgan tabiiylik bilan bu yerda uyg'unlashadi. Shuning uchun fantaziya va fuga o'rtasida mavzuli va musiqiy-obrazli aloqalar yo'qligiga qaramasdan, umuman asar yaxlit tirik organizmdek qabul qilinadi. Borliqning bir tomonini ko'rsatish, muqarrar ravishda boshqa ko'pgina tomonlarini namoyish etishga olib keladi: fantaziya aks etgan katta ruhiy dramaga fugadagi to'laqonli, quvnoq hayot tuyg'ulari qarshi qo'yilgan. Fantaziya fojiviy ta'sirchanlik, o'ta ma'nodorlik — fugadagi qudratli jo'shqinlik, bo'yoqlarning yorqinligi bilan muvozanatga keltiriladi. Turkum qismlarining har biri oldiga kompozitor alohida ijodiy vazifa qo'yadi va uni muvofiq tarzda hal qiladi.

Fantaziya musiqiy obrazlarining g'oyaviy ahamiyatligi, ularning his-tuyg'uli ta'sirchanlik kuchi shu darajada kattaki, turkumdagi qismlarning munosabati va holati tubdan o'zgarib ketadi. Fantaziya faqat kirish qismigina bo'lib qolmay, o'zidagi va fugadagi dramatik funksiyalarning aynan teng ahamiyati va teng qiymati bu asarning garmonik muvozanatiga, klassik tugalligiga olib keladi.

Fantaziya obrazlarning qarama-qarshiligi uning harakat manbayini, tuzilish ibtidosini tashkil etadi. Bir-biriga qarama-qarshi, kuchli va bo'rttirilgan, go'yo butun binoni ko'tarib turgan qudratli ustunlarga o'xshash obrazlarning almashinishi va rivojlanishidan fantaziyaning ulkan improvizatsiyalashtirilgan shakli tug'iladi.

Musical score for page 14, featuring a single melodic line on a grand staff with piano accompaniment. The score consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The melody is written in a single line, and the piano accompaniment is written in two staves. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns and melodic intervals.

Musical score for page 15, featuring a single melodic line on a grand staff with piano accompaniment. The score consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The melody is written in a single line, and the piano accompaniment is written in two staves. The music is in a minor key and features a variety of rhythmic patterns and melodic intervals.

Jo'shqin ta'sirchanlik va ilhombaxsh ko'tarinki lirika — fantaziyaning ikki his-tuyg'ular sohasidir. Bularning har biri tugallangan va go'yo alohida mavjud bo'lgan musiqiy obrazda talqin etilgandek ko'rinadi. Biroq ularning keyingi rivojlanishida paydo bo'ladigan ichki birligi butkul shakl arxitektonikasining tutashib ketishi hamda uyg'unligiga sabab bo'ladi.

Holatlar va tuyg'ular dramatik nuqtayi nazaridan butun komplekslarini ochib, Bax organning ta'sirchan uslubi uchun juda xos bo'lgan badiiy vositalarni qo'llaydi. Bu yerda akkordlarning qudratli guldirashi ham, rechitativ jumlar ham shunday registr va tovushlar uyg'unligida berilganki, ular keskin dramatik deklamatsiya xarakterini beradi; bu yerda guvillagan organ pedali ovozi ostida yuqoriga ko'tariluvchi to'liqinsimon gammanamo yurishlar hamda ko'pgina kam «sezilarli» boshqa uslublar mavjud.

Yangi musiqiy obrazning paydo bo'lishi hech qanday o'tish va bog'lovchi bo'g'inlarsiz sodir bo'ladi. Faqat qisqa sezura bir psixologik holatni boshqasidan ajratib turadi; to'g'ridan to'g'ri «qarshi turish»dan ularning qarama-qarshiligi yanada ko'proq seziladi. Katta lirik to'liqlikdagi kuy imitatsion tarzda chirmashib bayon etiladi. Polifonik ko'rinishdagi qurilmaga bu yerda kuyning akkordli tabiati, lad-tonal dinamikasidan kelib chiquvchi to'laqonli sadolanish xosdir (15-misolga qar.).

Keyingi rivojlanishning yo'nalishi bu o'ziga xos ekspozitsiyaning mazmuni va materiali bilan belgilanadi. Mavzuning rivojlanishi o'ta chuqur va ko'p qirralidir. Baxning gohida fantaziyaning qarama-qarshi obrazlari yagona mohiyatini ta'kidlagan holda yaqinlashtiruvchi, gohida esa ularning pirovard natijada to'liq qo'shib ketishi uchun yana ajratuvchi kompozitorlik texnikasi yetib bo'lmas darajada yuksakdir.

Fantaziyaning yakunlovchi tuzilmasida, kodada musiqiy obrazlarning fojaviy his-tuyg'ulari eng yuksak cho'qqiga olib chiqiladi. Buning ustiga asar so'nggida major tonikasi kuchli dramatik taassurot tug'diradi: xuddi qo'qqisdan chaqnagan yorug'likdek, bu majorli yakun fantaziya fojiasini tugatadi.

Fuga. Mavzuning xarakterida skerso unsurlari mavjud, sof dunyoviy turmush musiqasining xususiyatlari, odatda Baxning mahobatli organ asarlarida parda ostiga yashiringan. Fantaziya yakuniy akkordlarining qudratli sadolanishidan so'ng mavzuning bir ovozda o'tkazilishi, uning ritmik harakatchanligi va kuy suratining o'tkirligi o'zining qarama-qarshiligi bilan biroz kutilmagan taassurot qoldiradi. Ammo mavzuning birma-bir paydo bo'lishi, ovozlarning bir-biriga «taxlanishi» bilan tovush makoni suriladi va kengayadi, harakatning intiluvchanligi to'xtatib bo'lmas darajaga yetadi:

16



Ekspozitsiyada butun fuga uchun umumiy bo'lgan quvnoq ko'tarinkilik holati qaror topib, shu asosda musiqa mohirona uslub va xarakterga ega bo'ladi. Dinamikaning intiluvchanligi, organ uslubining mohirona salobatida tobora o'sib boruvchi jonlanish o'z ifodasini topadi. Mavzuning o'zida parallel major tonalligi bilan tutashuv oldindan belgilab qo'yilgan. U go'yo mavzuning qo'shimcha majorli «yoritilishini» yaratadi, u keyin butun fuganing tonal rejasida o'z aksini topadi¹. Mavzuning serharakat quvvati yoyilgan intermediyalar bilan qo'llanadi va «oldinga harakatlanadi». Sol-minor fugasining intermediyalari nafaqat oldingi melodik materialni ishlab chiqadi; ular o'z mavzusining yangiligi, faqat o'zigagina xos bo'lgan xususiyatlari bilan muhimdir. Ayniqsa, umumiy harakatga da'vatli kvarta yurishi, dona-dona, shaxdam kuy ritmik sur'ati bilan bir necha bor «bostirib kiruvchi» intermediya ajralib turadi:

16a



To'xtovsiz rivojlanishning davomli bosqichlari ikkita kulminatsiyaga olib keladi. Birinchisi kuchli quyuv fakturadagi shakllanuvchi sekstakkordlar bilan ajralib turadi; yalpi pastga yopirilib tushishda ular organ punkti bilan to'qnashadi, unda mavzu asosiy tonallikda sadolanadi. Ikkinchi, yakuniy kulminatsiya ham ayni sol-minorda to'rt marotabali bayon tufayli shakllantiriladi. Mavzuning ichki xususiyatlaridan kelib chiquvchi joshqin kuch va maqsad sari intilish, yuksak chegaraga yetib, butunlay tugaydi.

Sol-minor fugasining shaklida Bax fugalarida tez-tez uchrab turadigan reprizali uch qismlikni ko'rish mumkin. Birinchi qismni ekspozitsiya va kontrekspozitsiya tashkil qiladi, keyin o'rta rivojlovli qism va qisqartirilgan repriza keladi. Ammo fuganing lad-tonal rejasi uning umumiy tuzilmasiga «tuzatishlar» kiritadi. Fuganing

¹ Fuganing markaziy bo'limida si-bemol major, re-minor va fa-minor tonalliklari, keyingi rivojlanishda — do-minor va mi-bemol major tonalliklari katta rol o'ynaydi.

ekspozitsiyasida, uning kulminatsion joylarida — markaziy va yakuniy — bosh tonalik hukmronlik qiladi. Ekspozitsiyadan harakat — dominanta tarafga yoʻnaladi, birinchi kulminatsiyadan esa, subdominanta tarafga qarab yoʻnaladi. Tonal rejaning umumiy koʻrinishini shunday ifodalash mumkin: T—D—T—S—T. Asosiy tonallikning muntazam paydo boʻlishi goʻyo refrenning funksiyasini bajaradi, boshqa lad-tonal qatlamlarda joylashgan material esa, rondodagi kabi epizodga aylanadi. Fuganing polifonik janrida bunday tonal munosabatlar rondoga oʻxshash shakllarning belgisi boʻlib xizmat qiladi.

Butun musiqiy toʻqimaning toʻlqinsimon koʻtarilishi va pasayishi, mahalliy kulminatsiyalarning markaziy tarafga, keyin esa, yangi bosqichda, yakuniy kulminatsiya tarafiga yoʻnalganligi dinamik rivojlanishning toʻxtovsiz oʻsib boruvchi sidirgʻa chizirgʻini tashkil qiladi. Bu sol-minor fugasining simfonik tabiati haqida gapirish imkoniyatini beradi. Kelajakdagi polifonik uslubning oʻziga xos sharoitida ushbu fuga Betxoven simfoniylarining ulkan rivojlovlarini oldindan bashorat qilgandek tuyuladi.

Re-minor tokkata va fugasi. Baxning organ uchun yozilgan asarlari orasida re-minor tokkata va fugasi mahobatli sadolanishining qudratli kuchi, mohirona vositalarining nodir boyligi hamda xilma-xilligi, dramatik taʼsirchanligi bilan ajralib turadi. Bu asar musiqiy obrazlarining boʻrttirilganligi, «qamroviligi» opera-oratoriya musiqasining obrazlariga yaqinlashtiradi.

Organ sanʼatining turli improvizatsion janrlari (fantaziyalar, tokkatalar) oʻrtasida prinsipial farq, aytarli kompozitsion va tarkibiy tafovut yoʻq. Tokkata, shu kabi janrlar ichida eng mohirona xarakterdagi janr oʻrnini egalladi. Unda passaj uslubidagi ajoyib texnika, fugasimon imitatsion tuzilmalar, akkord sadolanishi va garmonik toʻliqlik bilan epizodlar erkin almashinadi. Xarakteri va bayon turi boʻyicha qarama-qarshilikda boʻlgan musiqiy tuzilmalarning uygʻunligi tokkataning umumiy belgisini tashkil qiladi.

Ditrix Bukstexude mahobatli dramatik improvizatsiyalarning ajoyib ustasi edi. Bax undan koʻp narsalarni oʻrgandi. Biroq Bax kiritgan oʻzgarishlar yanada chuqurlashgan va hajmi kengaygan mazmunga tegishli boʻlmay, balki klassik darajali aniq

konturlar, ixchamlik, mutanosib uygʻunlikka ega boʻlgan shaklga ham tegishlidir.

Improvizatsiya bilan yoʻgʻrilgan epizodlar zanjiridan Bax fugani alohida mustaqil qismga ajratib oladi; tokkataga esa, prelyudiya yoki fantaziya kabi kirish rolini topshiradi; u fugada yanada murakkabroq rivojlanuvchi fikrni qabul qilish uchun zarur boʻlgan muhitni yaratishga moʻljallangan.

Tokkataning musiqiy materiali dramatik unsurlar bilan maksimal darajada toʻldirilgan. Tokkataning boshlanishi qisqa xitoblar, daʼvatlarga oʻxshash ulkan taʼsirchanlik bilan boshlanadi:

17



Birinchi jumalarning keskinligi asar davomiga ham oʻtib, yanada kengroq qatlamlarga tarqaladi, barcha passajlarni, sekvensiyalarni toʻldiradi, akkordlarning taʼsirchanligiga sabab boʻladi. Yuqori dramatik qizgʻinlik uncha katta boʻlmagan hajmdagi improvizatsiyaga nimadir qudratli, bepoyonlikni baxsh etadi.

Sol-minor fantaziyasidan farqli oʻlaroq tokkatalarda ichki kontrastli obrazlarning qarama-qarshi qoʻyilishi mavjud emas, lya-minor prelyudiyasiga xos boʻlgan metodik rivojlanishning uzluksizligi ham yoʻq. Tokkataning har bir tuzilmasi bir-biridan yorqin kadensiyalar bilan ajratilgan.

Dastlabki ikkita tuzilma, bayon etilishning improvizatsiyalashtirilganligi va materialning koʻzga tashlanuvchi mustaqilligi — aslida mavzuning erkin variatsiyalashtiruvidir:

18





Uchinchi, yakuniy tuzilma butun materialni va uning rivojlanishini yakunlaydi. Tokkatada, Baxning ko'plab boshqa asarlaridagi kabi, harakat keskinligi bo'limdan-bo'limga o'sib boradi va shu asosda koda butun asarning dramatik cho'qqisiga aylanadi.

Re-minor tokkata va fugasi kompozitsiyaning mislsiz yaxlitligiga egadir. Tokkata musiqiy obrazlarining dramatik ruhiyati, uning mohirona tarzda yozilganligi — fuganing aynan shunday ko'tarinki ruhdagi uslubi bilan to'la mos tushadi.

Re-minor tokkatasining janran o'ziga xosligi va uning mazmuni fugaga, uning shakli, mavzu materialining xarakteri va bayoniga kuchli ta'sirini o'tkazdi. Uslubning mohirona sho'xligi fuga uchun ham obrazning dramatik ochib berilishida vosita bo'ladi. Fuganing mavzusi — tabiiy tarzda tokkatadan kelib chiqadi, go'yo uning bevosita davomi bo'lib xizmat qiladi:



Bir ovozlida yashiringan ko'p ovozlilik, materialning keyingi o'tkazilishida va rivojlovdagi ovozlarning joylashuvining xususiyatlari — bularning hammasi quyuq va qalin fakturani, shirador sadolanishni yaratadi, butun asar shu xususiyatlari bilan ajralib turadi.

Fuganing gomofon uslubiga yaqin bo'lgan akkord tuzilmasi Bax fugalariga xos bo'lgan melodik yo'nalishlarning polifonik chatishib ketishini sezdirmaydi.

Bax fugalarining aksariyatida odat bo'lgan izchil qarshi qurilma va rivojlantirishning murakkab kontrapunktik usullari turli mavzu materialidan foydalangan holda erkin rivojlovga joy bo'shatib beradi. Tez-tez sadolanuvchi katta tuzilmalarga yoyilgan intermediyalar (qator hollarda — yangi materialda) fugaga bu shakl uchun g'ayrioddiy bo'lgan improvizatsion unsurlarni olib kiradi.

Ikki qismli turkumning ichki aloqasini fuganing kodasi mustahkamlaydi. O'zining ta'siri, qudratli sadolanishi, almashi-

nuvchi epizodlarning improvizatsion xarakteri bilan bu ulkan yakuniy fantaziya yana tokkatani eslatadi.

Tokkataning xarakteri shunday tarzda re-minor fugasining xususiyatini va shu bilan kompozitsiya yaxlitligi, uning qismlarining ajralmasligini belgilab berdi.

KLAVIR IJODI

XVI—XVII asrlarda dunyoviy cholg'u musiqasining jadal rivojlanishining yo'nalishi Uyg'onish davri san'ati uchun umumiy bo'lgan intilish bilan bir edi. Cherkovning vasiyligi va hukmronligidan, o'rta asr mafkurasidan qutulishga intilish, san'atni hayotga yaqinlashtirish va uning yordamida insonning tuyg'u va fikrlarini ifodalash o'sha davr san'atkorlarini ilhomlantirar edi. Aynan shu davrda musiqa mustaqillikka erishadi, ma'naviy madaniyatning mustaqil sohasiga aylanadi.

Operaning paydo bo'lishi musiqaning cherkovdan butunlay «ajralish» jarayoniga to'g'ri keldi, u musiqiy san'atning yuksak darajadagi yetukligiga, uning mislsiz rivojlanishiga imkoniyatlar ochib berdi.

Klavir san'atining yuksalishi XVIII asrning birinchi yarmidan ko'zga tashlanadi; u Fransua Kuperen, Domeniko Skarlatti (1685—1757), Geogr Fridrix Gendel, Iogann Sebastyan Bax va boshqalarning faoliyatlari bilan bog'liq bo'ldi. Kuperen, Skarlatti, Gendellarning tarixiy ahamiyatini kamsitmagan holda Baxning klavir ijodiyoti sohasidagi buyuk novatorlik ahamiyatini alohida ta'kidlash lozim.

XVIII asrning boshqa mashhur san'atkorlari kabi, Bax asrlar davomida to'plangan boy tajribaga suyandi.

Italiya, Angliya va Fransiya klavir san'ati yaratgan eng qiziqarli va yaxshi narsalarni qabul qilgan holda Bax o'z vatanida yaratilganlarni ham chetda qoldirmadi.

Germaniyada klavir musiqasining o'z milliy maktabi shakllanar edi. To'g'ri, organing hukmronligi bu jarayonni kechiktirdi va klavir ancha vaqt bo'ysungan holda turdi. Shunga qaramasdan ko'pchilik yirik nemis kompozitorlari ushbu cholg'u uchun repertuar yaratish ustida ishlashdi. Froberger, Kerl, Muffat xuddi

Paxelbel yoki Bukstexude kabi klavir uchun ko'plab asarlar yaratishdi, ammo ularda italyan va fransuz kompozitorlarining kuchli ta'siri bilinib turardi.

Baxdan oldin Avliyo Foma maktabida kantor vazifasida ishlagan Iogann Kunauning ijodi mustaqilroq va yangiroq bo'ldi. Kunauga ko'plab klavir asarlari mansubdir va ular u hayot bo'lgan davridayoq juda tanilib ketgandi. Ayniqsa, «Bibliya sonatalari» deb nomlangan dasturli asarlari keng tarqalgan edi; ularning poetik mazmuni Bibliyaning ayrim parchalaridan olingan.

Kunau birinchilardan bo'lib klavir uchun skripka adabiyotidan olingan turkum sonata shaklini qo'lladi. U musiqiy talqinning yangi vositalarini talab qiluvchi obraz va tuyg'ularning klavesin musiqasidagi yanada murakkabroq sohasidan foydalandi. Bu sohada Kunat Bax ijodiga yaqinlashdi. Romen Rollanning fikricha, «Bibliya sonatalari» Kunauning boshqa asarlari kabi, uni Iogann Sebastyan Baxning bevosita o'tmishdoshigina emas, balki ko'p jihatlari bilan uning uchun so'zsiz namuna ekanligini aytishga asos bo'la oladi»¹.

Biroq bu yerda, organ musiqasidagidek klavir musiqasida ham Baxni o'tmishdoshlari yoki zamondoshlarining birortasi bilan ham tenglashtirib bo'lmaydi. Milsiz darajadagi ko'ppiqirralilik, novatorlikning ulkan o'lchamlari, g'oyalar yangiligini to'liq talqin eta oladigan ifodaviy vositalarni betinim izlash Baxni Motsartga, yanada ko'proq Betxovenga yaqinlashtiradi.

Bax alohida, xususiy vazifalarni hal qilish bilan chegaralanib qolmadi, u zamondoshlariga nisbatan klavir musiqasining turmush shakl va janrlarini yuqori san'at-darajasiga ko'tarish uchun tinmay mehnat qilardi.

Bax klavirning unversalligini birinchi bo'lib sezdi. Bu cholg'uni u haqiqiy ijodiy laboratoriyaga aylantirdi. U tashqi ta'qiblar, cherkov nazoratidan holi bo'lib erkin tajriba o'tkazish, dadil reja tuzish va g'oyalarini amalga oshirish imkoniyatiga ega bo'ldi.

Sof klavesinizm sohasi Bax uchun begona emas edi. Uning Fransua Kuperen ijodiga bo'lgan qiziqishi ma'lum bo'lib, klavesinchi-kompozitorlar ijodida mavjud bo'lgan ifodaviylik

¹ Romen Rollan. O'tmish mamlakatiga musiqiy sayohat. Asarlar to'plami. 7-jild. L., 1935, 150-b.

uslublari, shakl va janrlar Bax obrazlarining chuqur g'oyasi va xarakteriga har doim ham mos kelavermas edi. Bax oldida muhim vazifa turar edi: klavesin musiqasida mavjud bo'lgan vositalarning chegaralanganligini yengib o'tish va jo'r bo'lish yoki xonada chalish uchun mo'ljallangan cholg'uni hayotning muhim voqeliklari haqida ishonarli tarzda so'zlashiga majbur qilish, uni yuksak tuyg'u va g'oyalarni yetkazib bera oladigan cholg'uga aylantirish.

Bax yangi janrlar va alohida klavir asarlarini yaratish ishlarida aynan klavesin musiqasi bilan bir qatorda jahon musiqi madaniyatining turli ko'rinishlarida erishilgan yutuqlardan foydalandi.

Bax organ, skripka, opera adabiyotining eng boy xazirasidan uslub va texnika, shakl, janr xususiyatlarini olib, ularni klavir san'atiga tatbiq etadi. U cholg'uning badiiy vositalarini milsiz darajada kengaytiradi, uni yangi mohirona texnika bilan boyitadi, musiqiy obrazlar mazmunini o'zgartirib, yangilaydi. Bax tufayli klavir uchun organ kabi yuksak lirika va ta'sirchan ijro imkoniyatlari ochildi, mohirona, konsert uslublari, melodikaning ohangdorligi kabi italyan skripka maktabining tamoyillarini qo'llash imkoniyatlari paydo bo'ldi.

Obrazlar mazmunidagi yangilik tematizmni o'zgartirdi, bayon etish va rivojlanishning yangi uslublarini ishlab chiqish talabini qo'ydi, klavir musiqasiga yuksak ma'nodagi g'oya va tuyg'ular baxsh etdi.

Bax ijodiy amaliyotga ilgari klavir musiqasida bo'lmagan qator janrlarni kiritdi. U klavir suitasini yangicha talqin etadi, ilgari ko'proq organ musiqasida qo'llangan improvizatsion va imitatsion shakllarni keng qo'llaydi. Skripka san'atidagi yutuqlardan foydalangan holda u klavir konsertining yangi janri yaratilishiga yordamlashadi. Bax klavir musiqasining janr boyligi turli variatsiyalar hamda pedagogik asarlar bilan to'ldiriladi. Mutafakkir-novator va ilhombaxsh san'atkorning o'tkir va sermashaqqat mehnati fortepiano musiqasining ajoyib kelajagiga yo'l ochib berdi. Bax bu san'atning asoschisi bo'ldi.

Bax klavir uchun Arnshtadtda va Veymarda, Kyotenda va Leypsigda — butun ijodiy hayoti davomida asarlar yozdi. Biroq faqat Kyotendagina kompozitor bu sohada organ san'atida erishgan mukammallikni qo'lga kiritdi. Kyotenda fransuzcha va inglizcha

suitalari, ikki va uch ovozli invensiyalar, «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ning I jildi, «Xromatik fantaziya va fuga» hamda boshqa ko'pgina asarlar yaratildi. Hatto shunday mutlaqo to'liq bo'lmagan asarlar ro'yxati klavir musiqasida oldin mavjud bo'lmagan g'oya va janrlarning mislsiz boyligi haqida fikr yuritish imkoniyatini beradi. Suita janriga Baxda doimiy qiziqish mavjud edi.

Suitalar. O'zining deyarli butun kompozitorlik faoliyatida Bax suita ustida, uning mazmunini chuqurlashtirib, shaklini takomillashtirib, tinimsiz ishladi. Bu janrdagi asarlarni u yakka cholg'ular (klavesin, skripka) va turli cholg'u tarkiblari uchun yozdi.

Alohida suitaga yaqin bo'lgan asarlardan tashqari har birida oltitadan suita bo'lgan uchta klavir suitalari to'plami Bax ijodiga mansub: ular — oltita fransuzcha va oltita inglizcha suitalar hamda oltita partitalardir¹. Suitalarning kelib chiqish va nomlarining ma'nosi aniqlanmagan. Fransuzcha suitalar — fransuz klavesinchilari suitalarining turiga va ularning yozuviga yaqin bo'lgani uchun shunday atalgani, inglizcha suitalar esa go'yo qaysidir inglizning buyurtmasi asosida yozilgan degan taxminlar mavjud.

Fransuzcha suitalarning kompozitsiya g'oyasi yorqin, mazmuni murakkab emasdi. Ularda turmush musiqasining odatdagi shakllari bilan aloqadorlik yaqqol sezilib turadi. Fakturaning oddiyligi, klavir uslubining kamtarligi bu asarlarni aftidan, musiqa ishqibozlarining tinglashlari uchun uy sharoitiga mo'ljallanganligidan darak beradi.

Fransuzcha suitalarida Bax o'rnatilgan tartibga aniq rioya qiladi: oltita suitaning hammasi allemanda bilan boshlanadi, undan keyin kuranta va sarabanda keladi va turkum jiga bilan yakunlanadi.

O'rnatilgan an'anaviy tartibdan voz kechmagan holda Bax uni har bir suita uchun yangi bo'lgan badiiy-kompozitsion g'oyaga bo'ysundiradi. U o'z asarlarini polifoniya bilan to'yintiradi, musiqaning xarakteri va bayonidan kelib chiqib allemandani — jigaga, jigani — fugaga yaginashtiradi. Sarabanda lirik ehtiroslar mujassamligiga aylanadi. Baxning improvizatsion tarzda, ritmik jihatdan katta turli-tumanlik bilan rivojlantirayotgan sarabandasidagi

¹ Oltita partita 1726—1730-yillarga mansub bo'lgan «Klavirubung»ning birinchi qismiga kiritilgan. Yettinchi partita va italyanacha konsert 1735-yilda paydo bo'lgan «Klavirubung»ning ikkinchi qismiga kiritilgan.

kuylarning lirik ifodaviyligi o'ziga xosdir; gohida ular naqshinkor sadolanuvchi fleyta kuylarini eslatadi. Bu hollarda Bax qadimda odat bo'lgan fleytaning ohangdor, nolali, qayg'uli ijrosiga murojaat qiladi.

Baxdan oldin mavjud bo'lgan musiqadayoq qadimgi raqslarning birinchi manbalari bilan bo'lgan aloqaning asta-sekin yo'qolib borishini ko'rish mumkin. Bu jarayon Baxning ijodida tugaydi; unda raqsdan harakatning xarakteri, kompozitor yuksak darajada erkin va o'ziga xos tarzda foydalanuvchi metro-ritmik belgilargina qoladi. Lekin intermetstso nomerlari guruhida (sarabanda va jiga o'rtasida) — menuetlar, davotlar, polonezlar va boshqalarda — raqsbop unsurlarning o'ziga xosligi, raqsning xususiyatlari yanada aniqroq ifoda etilgan. Intermetstso kirishi — odatda oldingisidan, ayniqsa, sarabandadan o'zining obraz va ehtiros tuzilishi bilan qarama-qarshilikda bo'lgan pyesalar, eng og'ir qismdan eng tez qismga o'tishni tashkil qiladi, suitaning kompozitsiyasini boyitadi. Intermetstso sodagi raqslarning yengilligi va erkinligi sarabanda ehtirosililigining quyuqlashganligini ta'kidlaydi.

Fransuzcha suitalarda Baxning barcha suita turkumlariga xos bo'lgan yangi umumiy yo'nalish namoyon bo'ladi. Qarama-qarshilik — harakat, metr, ritmdagi farqlar bilan chegaralanib qolmaydi; turli his-tuyg'u mazmunidagi pyesalarni bir-biriga qarshi qo'yish ichki ziddiyatga, obrazlar qarama-qarshiligiga olib keladi.

Inglizcha suitalar va partitalarda suitaning kompozitsion g'oyasining kengaytirilish va chuqurlashtirish jarayoni davom ettiriladi. Bu jarayon suita turkumi o'Ichamlarini yiriklashtirishda, qarama-qarshilikning dramatik rolini oshirishda ifodalanadi. Turkumning ba'zi qismlariga suita kompozitsiyasining tayanch nuqtalari vazifasi topshiriladi. Uslubning o'zi, usullar va bayon etish yo'llari yanada mohironalik, konsert xarakteriga ega bo'lib boradi.

Istalgan inglizcha suita yoki partita oldidan o'ynoqi bo'lmagan kirish pyesasi keladi: inglizcha suitalarda — prelyudiya, partitalarda — prelyudiya, uvertura, fantaziya, tokkata, simfoniya mavjud. Kirish qismlari ko'p hollarda improvizatsion uslubdagi tuzilmalar bo'lib, o'zining material va fakturasi bo'yicha xilma-xildir. Ulardagi harakat erkin, raqsning metr va ritmiga bog'liq emas.

Prelyudiya o'zining raqsona emasligi hamda materialning erkin rivojlanishi bilan suitaning boshqa nomerlariga qarama-qarshi qo'yiladi. Turkumning o'ziga xos, mustaqil qismi sifatida prelyudiya ko'p hollarda konsert yo'nalishiga ega bo'ladi, suita kompozitsiyasidagi eng muhim qismlardan biriga aylanadi.

Sarabandada davom etuvchi tuyg'ular yig'indisi uni raqsona pyesalar doirasidan ajratib turadi; sarabanda «lirik markaz» vazifasini o'tay boshlaydi. Jiga suita turkumini yakunlaydi, u final pyesa vazifasini bajaradi.

Inglizcha suitalar va partitalarda Bax suitalari rivojlanish yo'li yakunlanadi. Suitaga aloqador bo'lmagan, dramatik qarama-qarshilik bo'lajak turkum kompozitsiyalarning asosi bo'lib xizmat qiladi.

Italyan konsert. 1735-yilda nashr etilgan italyan konsert Baxning yakka klavir konserti janridagi davomli ishining yakunidir.

20—30-yillardan boshlab Germaniyada shunga o'xshash janrlarga qiziqish kuchayib boradi. Ijtimoiy-musiqiy hayotning o'sib borishi, musiqa bilan shug'ullanishning yangi shakllari, turli musiqa (havaskorlik va professional) jamiyatlarining paydo bo'lishi kompozitorlar oldiga sof konsert repertuarini yaratish vazifasini qo'yar edi. Shu asnoda yakka konsert muammosi tug'ildi. Ijodiy yo'nalishi va maktabidan qat'i nazar konsert bilan hamma qiziq boshlaydi. Bu janr asta-sekin shakllanib, Motsartning yetuk ijodida o'zining janr xususiyatlari va klassik shakliga ega bo'ladi.

Klavir konsertiga, uning birinchi namunalarini yaratgan I. S. Bax asos soladi.

Bu davrda yuksalishda bo'lgan italyan skripka maktabi yanada kengroq tarqalib, shuhrat qozonayotgan dunyoviy yakkanavoz musiqaning yangi shakllariga ega bo'lib bormoqda edi. Italiya san'atkorlarining samarali faoliyati Baxda dunyoviy konsert musiqasining turli ko'rinishlarini ishlab chiqish zaruriyati haqidagi fikrni mustahkamlardi.

Italiya ustalarining yakkanavoz skripka konserti tajribasidan foydalangan Bax u yerdan qator uslublarni, jumladan qismlar hamda harakat qarama-qarshiligi, ya'ni jadal, og'ir, jadal tamoyiliga asoslangan uch qisimli turkum tuzilmani o'zlashtirdi. Italyan musiqasining ta'siri fakturani yengillashtirish, uni polifonik

yukdan ozod qilish, kuy ifodaviyligi hamda mohirona uslubi, xalqchil-maishiy musiqaning unsurlarini kiritishda ham seziladi.

Baxning ko'p sonli klavesin konsertlarining ko'pchiligi italyan kompozitorlarining yoki o'zining skripka konsertlarining moslash-tirilishidir. Skripka konsertini klavir uchun qayta ishlash jarayonida Bax yangi janrni o'zlashtirar, mohirona klavir uslubini rivojlantirish uchun zarur bo'lgan usullarni tanlab olardi.

Italyan konsert davomli, sabotli izlanishlar natijasi bo'lib, Bax yakka konsertlarining eng tugal turlarini o'zida namoyon etadi; bir vaqtning o'zida bu klavir konsertining endi tug'ilib kelayotgan namunasi ham edi. Shunga qaramasdan umumiy konsepsiyasi, kompozitsion g'oyasi, obrazining mazmuni bo'yicha italyan konsert faqat janrning xarakteri va talablariga javob berib qolmasdan, balki uning alohida xususiyatlari hamda belgilarini aniqlab beradi.

Italyan konsertda uch qisimli turkum kompozitsiyasining chizmasi qaror topadi, uni har bir qismining holati va funksiyalari belgilanadi. Bax tomonidan ishlab chiqilgan shakl konsert ko'rinishidagi turkum kompozitsiyalar uchun turg'un tarixiy an'anaga aylandi.

Italyan konsert shiddatli dinamika, musiqiy obrazlarning demokratiyalashganligi bilan italyan hajviy buffa operalari, Domeniko Skarlattning klavir asarlariga yaqinlashadi. Bir vaqtning o'zida bu kelajakni oldindan ko'rish, Gaydn va Motsartning yorqin ijodi tarafiga qarab tortilgan ipdir.

Bayramonalik, shodonlik tuyg'ulari italyan konsertning hissiyotli muhitini to'ldirib turadi. Bu hissiyotlarning xarakteri konsert janri tabiatining o'zidan kelib chiqadi, bu shunday musiqiy muloqot shakli, unda artist bevosita auditoriyaga murojaat qilib, tinglovchilardan ilhomlanib, o'zining san'ati va mahoratini namoyish etadi.

Italyan konsert boshlanishi bilanoq birinchi jumladan hayotiy, quvnoq ohanglar taraladi, bunday kayfiyat butun asar davomida hukmronlik qiladi. Bunga asarning uchala qismi — Allegro (fa-major), Andante (re-minor), Presto (fa-major)ning qarama-qarshi munosabatlari xalaqit bermaydi; o'rta qism o'zining mayin, biroq qayg'uli bo'lmagan lirikasi bilan chetki qismlar faol dinamikasini yorqinroq bo'rttirib turadi.

Allegro — butun turkumning asosiy qismidir. Musiqiy obrazlarning boʻrttirilganligi, «jarangdor» yorqinligi, rivojlanishning harakatchan xarakteri, materialning mavzuiy ishlanishi Vena klassiklari, jumladan, Gaydn sonata allegrolariga oʻxshab ketadi.

Italyanacha konsertning Allegrosida birinchi mavzu yetakchi rol oʻynaydi. U hayotiy, toʻlaqonli boʻlib, kelajakdagi butun harakatga quvvat bagʻishlovchi kuchga egadir.

Allegroning koʻplab mavzulari orasida bu mavzu oʻzining jasoratligi, kuch-quvvati, gomofon, akkordli uslubi, takribining juft davriyligi (8 taktdan iborat davriya: 4+4) va metrik aksentlar, kuchli hissiyotlarning ritmik boʻrttirilishi bilan ajralib turadi va uning bayon etilish xarakteriga mos tushadi:

21 Allegro



Birinchi mavzuning mohiyati odatdagidek asosiy fikrni bayon etuvchi sonata allegrosi maʼnosiga oʻxshab ketadi. Sonata bilan konstruktiv umumiylik ham mavjud. Konsertning allegrosi, sonataniki kabi, aniq chegaralangan uch boʻlimdan iborat. Birinchi boʻlim klassik sonata ekspozitsiyasi bilan unchalik mos tushmaydi, biroq butun mavzuni keng koʻlamda koʻrsatish bilan uning oʻrnini bosadi. Ikkinchi boʻlim — rivojlov — eng keng va taʼsirchandir. Konsert musiqasi, xususan klavir janrida, bu Baxdan Gaydn, Motsart, Betxovenga oʻtib kelgan sanʼat — mavzu rivojlovidek yuksak sanʼat namunasidir. Uchinchi boʻlim — buzilgan turgʻunlik va mutanosiblikni tiklash kabi oʻziga xos funksiyalariga ega reprizadir.

Shu bilan birga konsert ekspozitsiyasida sonata shakli uchun zarur boʻlgan tonal qarama-qarshilik mavjud emas. Ammo mavzu qarama-qarshiligining mohiyati belgilangan. Ekspozitsiyaning uchta mavzusi umumiy quvnoq kayfiyat bilan birlashgan boʻlsa ham, avvalo bayon

etilishi, faktura qiyofasi bilan ajralib turadi. Ikkinchi mavzu oʻzining doimiy jonli harakati bilan bayon etilishi boʻyicha sonata allegrosining boʻgʻlovchi partiyaga yaqinlashadi, uchunchisi — nisbatan yuqori registrdagi yorqin sadolanishi, nozik, naqshinkor surʼati bilan yordamchi partiyaga yaqin turadi:

22 Allegro



23



Allegroning oʻrta qismida birinchi boʻlimning butun mavzu materialini jadal rivojlovdan oʻtkaziladi; barcha musiqiy toʻqima harakatga keltiriladi va bu bilan umumiy jonlanish kuchayadi. Bu jonlanishni oʻzining bayoni bilan «yordamchi partiya»ni eslatuvchi lirik minor lavhalari yanada boʻshashtiradi. Repriza ilk bayon va asosiy tonallikdagi bosh mavzuga qaytib harakatni tugatadi hamda konsertning birinchi qismini mantiqan yakunlaydi.

Andante oʻzining xayolchanligi, lirik shoironaligi, kuyning erkin improvizatsion rivojlanishi, minor boʻyoqlari bilan konsertning chetki qismlariga qarama-qarshi qoʻyiladi:

24 Andante



Andantening kuychanligi, melodik yoʻnalish bayonining davomiyliги va ravonligi, rivojlanish usullari, melodik yoʻnalishlarning «cheksizligi» tasavvurini beruvchi variatsiyalashtirish — bularning hammasi Baxga italyan skripka musiqasining ifodaviylik uslubi oqrali singdirilgan.

Har bir qoʻl funksiyasining yorqin chegaralanishi bilan berilgan gomofon bayon uslubi klavir adabiyoti uchun yangilik boʻldi. Kuy joʻr boʻlishdan ajratilgan, uni oʻng qoʻl yuqori ovozda olib boradi, pastki va oʻrta ovozlarni chap qoʻl ijro etadi. Kuy sadolanishini faqat skripkaga emas, balki qaysidir puflab chalinadigan cholgʻu (fleyta yoki goboy)ga, parallel harakatlanuvchi oʻrta ovozlarning ifodaviy yoʻnalishlarini ravon, deyarli harakatsiz bas bilan quvvatlab turiluvchi torli ansamblining joʻrligiga oʻxshatish mumkin. Musiqiy toʻqimadagi uch qatlamning mustaqilligi tovush ufqlarini va shu bilan birga ichki keskinlik hamda bosiq taʼsirchanlik tuygʻularini yaratadi.

Final — Presto — Andantega qarama-qarshi va shu bilan birga Allegro bilan oiladoshdir:

25 Presto

Unda olgʻa harakat bosqichma-bosqich tiklanadi, jonli joʻshqinlik va shodlikka toʻlgan musiqiy obrazlarga murojaat qilinadi. Faqat finalda bu jarayon birinchi qismga nisbatan yanada shiddatli va dinamik tarzda ifodalanadi va unga polifonik ifodaviylik yordam beradi. Finalda musiqiy obrazlarning raqsona-

oʻyin janrli tabiati va musiqaning xarakteri bilan belgilanuvchi rondsomon shakli yorqinroq namoyon boʻladi. Turkumning yakuni sifatidagi konsertning uchinchi qismi xususiyati — harakatning mujassamlashuvi, dinamikaning joʻshqinligidadir.

Italyancha konsertning konsepsiyasi faqat yakka konsert janri uchungina xos boʻlib qolmadi. Italyancha konsert — turkum asar boʻlib, suitadan farq qiladi hamda koʻpgina xususiyatlari bilan klassik sonataning paydo boʻlishiga sabab boʻldi.

«Yaxshi temperatsiyalangan klavir». Bax mislsiz darajada keng musiqiy qiziqishlarga ega edi va uning ijodida turli janrlar mavjud, biroq fuga, xususan, klavir fugasi doimo uning diqqat markazida boʻlgan. U bu shaklni doimo takomillashtirishga harakat qildi; kompozitor ijodiy hayotining muhim davrlari klavir fugasi ustida qilingan katta ishlar bilan bogʻliq. Maʼlum maʼnoda, Bax klavir musiqasining rivojlanishi uning butun estetikasining rivojlanishini koʻrsatadi.

1722-yili Kyoten shahrida yozib tugatilgan «Yaxshi temperatsiyalangan klavir» prelyudiya va fugalarning birinchi jildidan avval katta mehnat qilindi. Bax bundan oldingi asarlarida goʻyo klavir uchun murakkab va yangi boʻlgan shakl ustida oldindan tajriba oʻtkazdi. Shunga qaramasdan bu asarlar, yuksak takomilga yetgan «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»dan uzoq boʻlsa-da, yuqori badiiylikka ega va ulardan doimo konsert va pedagogik repertuarda foydalaniladi.

«Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ni tashkil qiluvchi yigirma toʻrtta prelyudiya va fugalar — bugungi kungacha polifonik klavir musiqasining eng mukammal namunalaridir.

Koʻp yillardan soʻng, Leypsigda Bax major va minor ladlarining barcha tonalliklarini qoʻllagan holda prelyudiya va fugalar muammosiga yana qaytadi. Shu asnoda yigirma toʻrtta prelyudiya va fugalardan iborat «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ning ikkinchi jildi paydo boʻladi. «Yaxshi temperatsiyalangan klavir» kamer shakllarining nodir rang-barangligida, Bax, insonning ulkan va murakkab ichki dunyosini, uning badiiy poetik tasavvurini, qalbning his-tuygʻularga boyligini ochib beradi.

«Faqat «Wohltemperiertes Klavier»dagina, — derdi A. Rubinsh-teyn, — siz diniy, qahramonona, melanxolik, ulugʻvor, gʻamgin,

yumoristik, pastoral, dramatik xarakterdagi fugalarni topishingiz mumkin; ular faqat bir narsada — go'zallikda bir-biriga o'xshashdir...»¹.

Benuqson, takomiliga yetgan shaklda talqin etilgan axloqiy mazmun «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ni jahon san'atining ulug' voqeligi darajasiga ko'tardi. Ushbu asarlardan ulug' san'atkorlar — Betxoven, Shopen, Shuman, List va boshqalar saboq olganliklari bejiz emas. Baxning o'zi yaratayotgan asarlarini san'at xazinasining bebaho boyliklari ekanligini xayoliga ham keltirmas edi. Ularni yaratayotib u o'z oldiga eng oddiy vazifalarni qo'yar va ularni faqat pedagogik maqsadlarda yozar edi. Gohida u o'z fikrlarini polifonik pyesalar to'plamining qandaydir (so'zboshi o'rnidagi) sarlavhasida ifoda etardi.

«Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ni Bax temperatsiya-lashtirilgan tizimning barcha tonalliklaridan foydalanishni o'rganish maqsadida badiiy amaliyotga kiritish uchun yozgan bo'lib, bu haqda uning o'zi shunday degan edi: «Yaxshi temperatsiyalangan klavir» yoki barcha ton va yarim tonlar bo'ylab joylashgan, major tersiyalari sifatida foydalanuvchi Ut, Re, Mi, ham shuningdek, minor tersiyalari Re, Mi, Fa prelyudiya va fugalardir. Musiqa o'rganishga chanqoq bo'lgan yoshlarning foydasi va ularning vaqt o'tkazishlari, ayniqsa, bu sohaning mohirlari uchun yozilgan»².

«Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ning ikkala jildi bir xil shaklda tuzilgan. Har bir prelyudiya va fuga alohida, mustaqil asar bo'lib, umumiy tonallik bilan birlashtirilgan: do-major prelyudiya va fugasi, do-minor prelyudiya va fugasi, do-diez major prelyudiya va fugasi, do-diez minor prelyudiya va fugasi va h. k. Shunday qilib, major va minor ladlaridagi diez va bemol tonalliklarining butun doirasi izchillik bilan xromatik tarzda qamrab olinadi.

Temperatsiyalashtirilgan yoki bir xil o'lchovdagi, «tekislangan» tovushqator, tabiiysidan faqrlı o'laroq, oktavaning o'n ikkita bir-biriga teng bo'lgan yarim tonlar taqsimlanishiga asoslangan. Tabiiy tarzda sozlangan klavishli cholg'u ko'p bo'lmagan belgıli tonallik-larning doirasida toza sadolangan; belgisi uch-to'rttadan ortiq bo'lgan tonalliklar sof sadolanmagan va deyarli ishlatilmagan. Jo'r bo'luvchi va yakka cholg'u sifatida klavirning ahamiyati ortib

¹ A. Rubinshteyn. Musiqa va uning namoyandalari, M., 1891, 37-b.

² A. Alekseyev. Klavir san'ati. 1-kitob. M. — L — 1952, 76-b.

borgan sari, major va minor ladlarining barcha tonalliklarini qo'llash, erkin modulatsiya qilish, engarmonizmning tuganmas imkoniyatlaridan foydalana olish, yagona, to'g'ri sozga bo'lgan zarurat shunchalik o'sib borgan. Temperatsiyalashtirish Baxgacha ham ma'lum bo'lgan, ammo faqat Bax dahosigina o'z asrining talab va intilishlarini shunday badiiy kuch bilan tizimga tushirish va umumlashtirish, faqat ancha vaqt o'tgandan so'ng musiqiy amaliyotga kirgan voqelikdan ilgarilab ketish imkoniyatini berdi.

Temperatsiya garmonik tafakkur chegaralarini mislsiz kengaytirdi, musiqani yangi rivojlanish vositalari bilan boyitdi; tonal og'ishlar, modulatsiyalar materialni ishlab chiqilishida eng muhim omillarga aylandi. Temperatsiyaning yutuqlari birinchi navbatda Iogann Sebastyan Baxning o'z asarlarida, tonal rejaning mantig'i, modulatsiya birinchi darajadagi shakl tashkil qiluvchi ahamiyatga ega bo'lgan uning prelyudiya va fugalariida namoyon bo'ldi.

* * *

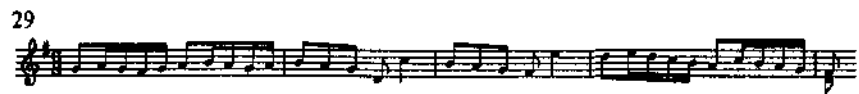
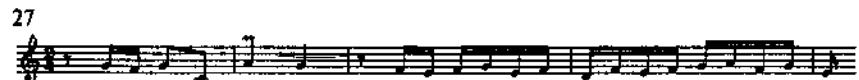
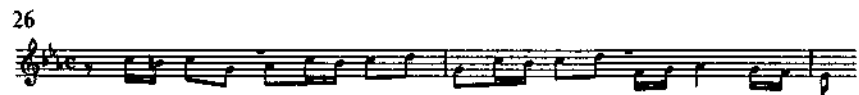
«Yaxshi temperatsiyalangan klavir» to'plamlarida prelyudiya va fugalar o'rtasida mavzularning aloqasi mavjud emas. Shunga qaramasdan ularning birligi faqat umumiy tonallik bilan chegaralanmaydi; ichki, g'oyaviy-tuyg'uli mazmun bilan belgilanuvchi hamda har bir holatda turlicha namoyon bo'luvchi, kamroq «ko'rinuvchi» aloqalar mavjud. Ikkita turli pyesaning yagona, uzilmas yaxlitlikka uyg'unlashtiruvchi va kelishtiruvchi uslublarining bunday turli-tumanligi ana shundan.

Biroq umumiy sharoit ham mavjud — u polifonik musiqaning mohiyati va shaklidan kelib chiqadi — improvizatsion prelyudiya va qat'iy konstruktiv fuganing qarama-qarshi qo'yilishi. Bu majburiy, tashqi qarama-qarshilik ichki ziddiyat bilan chuqurlashtiriladi, unda mazmuni va xarakteri bo'yicha turli bo'lgan musiqiy obrazlar qarama-qarshi qo'yiladi. Shunday holda do-minor prelyudiyasining qahramonona, kuchli, olg'a harakat qiluvchi musiqiy obraziga fuganing nozik latofati, osuda sol-minor prelyudiyasiga «teskari» bo'lgan fuganing qayg'uli lirikasi, re-major prelyudiyasining yengil sirg'alishiga qarshi dabdabali, teatr bezagidagi fuga qo'yiladi (1-jild).

Prelyudiya va fuga musiqiy obrazlarining ziddiyati Baxning turkum kompozitsiyalari uchun xosdir; «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»da ziddiyat asosiy tamoyilni tashkil qiladi. Ammo prelyudiya va fuganing tutashib ketganligi ular o'rtasidagi ziddiyatli farq bilan emas, balki musiqiy obrazlar mazmunining umumiyligi bilan belgilanadigan hollar ham mavjud. Misol tariqasida mi-bemol minor, si-minor (1-jild) prelyudiya va fugalarni keltirish mumkin.

«Yaxshi temperatsiyalangan klavir» pyesalari, Baxning ko'p sonli cholg'u asarlari kabi dastursiz musiqa sohasiga kiradi, ya'ni ularning nomlari yo'q, ularda aniq sujet yoki poetik g'oya muallif tomonidan ko'rsatilmagan. Lekin keng obraz va janr aloqalari Bax musiqasining yashiringan ma'nosiga kirib borish uchun yordam beradi.

«Yaxshi temperatsiyalangan klavir»dagi g'oyalarning turli-tumanligi va ular musiqiy talqinining son-sanog'i yo'q. Shunday bo'lsa ham musiqiy obrazlarning tipikligi prelyudiya va fugalarni ulardagi ifodalangan janr belgilari, his-tuyg'u mazmunidagi o'xshashliklar (ulardagi tunganmas bo'yoqlarga qaramasdan) bo'yicha ba'zi guruhlashtirish imkoniyatini beradi. Shu ma'noda, misol uchun do-minor (1-jild), do-major (2-jild), sol-major (1-jild) fugalarni raqsona yo'nalishdagi mavzu talqin etilgan asarlar guruhiga kiritish mumkin (bu fugalarga goho skerso xarakteri mos keladi):



Mi-bemol minor, si-bemol minor (1-jild) yoki do-minor (2-jild) fugalarning asosida qo'shiqsimon lirik omil yotadi:



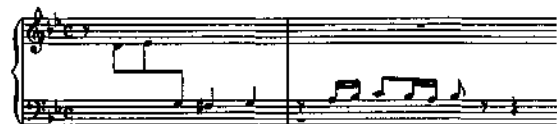
Re-major fugasida (1-jild), re-major prelyudiyasida (2-jild) opera-oratoriya uslubidagi tantanali-qahramonona obrazlar o'ziga xos tarzda talqin etilgan:



Chuqur lirik xarakterdagi prelyudiya va fugalarning katta guruhi markaziy o'rin egallaydi. Ular fikrning alohida jiddiyligi, ichki rivojlanishining jadalligi bilan ajralib turadi. Ularda Bax lirikasi ajib chuqurlik va ko'p qirrali ilhomboxshligi bilan namoyon bo'ladi. Bu guruhning har bir pyesasida — doimo mavzuni yangicha yoritish, uning o'zgacha burilishi mavjud: ta'sirchan yoki fojiviy, yorqin qayg'uli yoki chuqur tafakkurli, falsafaga cho'mish yoki dardli-lirikali va h. k.

Sol-minor prelyudiya va fugasi (1-jild). Sol-minor prelyudiya va fugasi — Baxning klavir uchun yozilgan eng ajoyib asarlaridandir. Bu yerda poetik obrazning obyektiv tasvirlashdan subyektiv kechinmalarning lirikasiga, falsafiy-qayg'uli o'ylardan yuksak drammatizmga o'tishlar arang sezilib turadi. Bu fikr va tuyg'ularning murakkab birligi sol-minor prelyudiya va fugasining boy mazmunini tashkil qiladi.

Turkumning har bir pyesasi mustaqil musiqiy-poetik obrazning rivojlanishiga quriladi. Ularning ziddiyati aniq: koloriti bo'yicha yorqin bo'lgan prelyudiya g'ussali, xayolchan fugaga qarshi qo'yiladi:



Rivojlanish jarayonida prelyudiyaning musiqiy obrazi sezilarli darajada o'zgaradi va yangi mavzu — fuganing mavzusi yagona poetik g'oyaning keyin ochib berilishi kabi qabul qilinadi.

Prelyudiyaning asosini tashkil qiluvchi musiqiy obrazni pastoral xarakterda deb ta'riflansa bo'ladi¹. Bu yerda pastoral musiqasi janrlari bilan bevosita aloqa yo'q. Biroq «parda ostiga olingan» va juda noziklik bilan amalga oshirilgan bo'lsa ham u mavjuddir².

Mavzuning pastoralligi melodik sur'atning o'ziga xosligi bilan ta'kidlanadi; trellarning to'lqinlarida, kuy va ritmning nozik burilishlarida go'yo cho'pon cholg'usining ohanglariga taqlid

¹ XVII asrda va ayniqsa XVIII asrning birinchi yarmida pastoral mavzusiga bo'lgan qiziqish cholg'u musiqasiga ham tarqaldi va ko'pgina adabiyotlar yaratilishiga sabab bo'ldi. Klavesin, skripka va hatto organ uchun yozilgan son-sanoqsiz miniaturalar ko'pincha «pastoral», «myuzet» deb nomlanar edi va ularda xalq cholg'ulari (lira, volinka), cho'pon ohanglari, tabiatdagi sadolar talqin etilar edi. Bu qiziqish Bax va Gendel ijodida ham mavjud.

² Sol-minor prelyudiyasining ayrim xususiyatlari uni xalq orasidan kelib chiqqan va o'sha paytlar keng tarqalgan Musette (myuzet) deb ataluvchi raqs bilan yaqinlashtiradi. Xotirjam, lekin yetarli darajadagi tez, dehqon volinkasi kabi sadolanuvchi o'rta balandlikdagi organ punkti, to'rt hissali metrik asos — prelyudiya va myuzetning umumiy xususiyatlaridir. Musette — kichik volinka cholg'usi va bir vaqtning o'zida raqsning nomlanishi hamdir. Musiqashunos B. L. Yavorskiy uni shunday tasvirlaydi: «Myuzet — xotirjam, lekin volinka sadolanishi ostidagi tez raqsdir (musette). Suitalarda Bax uni minor gavotlarida o'rta balandlikdagi organ punktida major o'rta qismi sifatida ishlatadi («Gavotte a la Musette»)» (Yavorskiy B. Baxning klavir suitalari. M. — L., 1947, 27-b.). Musetteda o'ziga xos pastoral mavzusidagi cholg'u pyesalarida qishloq hayoti va tabiat tasvirlanar edi.

qilinadi. Katta masofaga uzoqlashtirilgan ikkita organ punkti uzoqlik va kenglik tasavvurini beradi. Koloritning tiniqligi mavzuning pastoral tonlarini kuchaytiradi.

Osoyishta (idilliya) kayfiyatdagi pyesada minor ladi taajjubli tuyuladi. Ammo aynan minor bo'yoqlarni yumshatadi, biroq mavhumroq bo'lgan bu pastoral obrazga jonli ilqlik olib kiradi. Minor yumshoq ko'lanka soladi, hasratli orzu kayfiyatini beradi.

Quyilib kelish va to'xtovsiz harakat xos bo'lgan improvizatsion-prelyudiya shakllaridan farqli o'laroq sol-minor prelyudiyasi aniq ajratilgan tarkibga ega. Umuman prelyudiya kadensiyalar bilan chegaralangan uchta qurilmadan tashkil topgan. Har bir qurilma mavzuni boshqa tonallikda yangi o'tkazilishi bilan boshlanadi: birinchisi — sol-minorda, ikkinchisi — si-bemol majorda, uchinchisi — do-minorda¹.

Musiqiy materialning, obrazning keyingi butun rivojlanishi ushun kuy va lad-tonal harakatning birligi juda muhim ahamiyat kasb etadi. Birinchi qurilmadan ikkinchisiga o'tish, sol-minordan si-bemol majorga modulatsiya qilish quyi milodik yo'nalishlarning yuqori yo'nalishlar bilan almashinuvi, mavzu o'tkazilishida kontrapunktik joy almashtirilishi bilan kuzatib boriladi. Yuqoriga ko'tarilishga bo'lgan umumiy intilish, major tonalligida butun materialni nisbatan yuqori registrarga olib o'tilishi bo'yoqlarning birmuncha ravshanlashtiradi.

Si-bemol majordagi parcha prelyudiyada markaziy o'rin egallaydi va yorqin major kulminatsiyasi sifatida yuksaladi:



¹ Mazkur holda kadensiyalar paydo bo'lishidagi ketma-ketlik, metrik aksentlarning mutanosibligi, aftidan, raqs janri bilan bo'lgan aloqadorlik tufayli bo'lsa kerak.

Prelyudiyaning umumiy tarkibini quyidagicha tasavvur etish mumkin:

1-tuzilma	2-tuzilma	3-tuzilma
2 takt + 4 takt	4 takt	8 takt + 2 takt
g-moll	B-dur	(qo'shimcha)
		c-mol — g-moll

Ayniqsa, ikkinchi va uchinchi tuzilmalar (do-minor)dagi ziddiyat muhimdir; uchinchi tuzilmada musiqiy obraz xarakterida eng chuqur o'zgarishlar sodir bo'ladi.

Kuyning jadal rivojlanishi, imitatsiya va sekvensiyalar ba'zi melodik jumllarning yangi ma'no-mazmunini ochib beradi. Intonatsion tortilishning keskinlashuvi (turg'un bo'lmagan tovushlar: yetakchi tonlar, ikkinchi pasaytirilgan tonlarning tez-tez ishlatilishi), intervallarning sifati (kuyning triton jumllari bilan kvarta-kvinta yurishlari), minor tonalligi — buning hammasi kuyi dramatiklashtiradi, uni yanada keskin va ta'sirchan qiladi.

Preljudiyaning uchinchi tuzilmadagi his-tuyg'u holatining bunday o'zgarishi yangi musiqiy obrazga, fuganing qayg'uli mavzusiga tabiiy tarzda o'tishga tayyorlaydi¹.

Sol-minor fugasi — Baxning g'amgin musiqasi, teran lirikasining namunasidir, unda fikrlar jiddiyligi — kuchli lirik hissiyotning iliqiligi bilan uyg'unlashib ketadi.

To'xtovsiz dramatik rivojlanishda qayg'uli o'y mujassamligidan — hissiyotni dramatik faol ifodalashga o'tiladi.

Musiqiy obrazning ichki rivojlanish jarayonida yalpi dramatik yo'nalish yaratiladi, u fuganing butun bo'limlari: ekspozitsiya,

38



¹ Preljudiya va fuganing ichki aloqasi tonal rejasining umumiylikida seziladi; fugada tonalliklarning harakati prelyudiyadagi kabi doira bo'ylab sodir bo'ladi: sol-minordan si-bemol majorga, keyin do-minorga hamda birinchi tonallik — sol-minor bilan tugaydi. Markazda si-bemol major qurilmasi turadi, u prelyudiyadagi kabi o'zining yorqinlashgan xarakteri bilan uni o'rab turgan minor sadolanishga qarama-qarshi qo'yiladi. Preljudiyaning fuga bilan intonatsion aloqasini ham ko'rish mumkin. Kirish tonlariga tayangan sekundali yurishlar, ayniqsa, prelyudiyaning uchinchi tuzilmasida qat'iy takrorlanib, shuningdek, fuganing intonatsion asosini ham tashkil qiladi:

rivojlov, reprizalardan o'tadi. Fuga mavzusi suratini belgilab bergan ba'zi ifodaviy vositalarning usullari o'ychan lirik-dramatik musiqiy obrazlarni talqin etishda Bax ijodiga xosdir. Keskin sekundali, urg'uli yetakchi tonga qarab kamaytirilgan septima aro ta'sirchan yurishlar yarim tonli jumllar mavzuga o'ziga xoslik bag'ishlaydi¹.

Bir-biriga zid, aniq ajratilgan, biroq bir-birini to'ldiruvchi ikki mavzu unsurlari fuga mavzusini tashkil qiladi. Mavzuning ziddiyatligi — musiqiy obrazning murakkabligining namoyon bo'lishi — keyingi rivojlanish uchun muhim bo'lgan dramatik omildir. Butun fuga davomida ushbu unsurlar muntazam ravishda bir-biri bilan yonma-yon keladi va birining qayg'uli ta'sirohanligi ikkinchisining o'ychan xotirjamligi bilan muvozanatga keltiriladi.

Fuga mavzu materialiga to'lib-toshgan. Barcha qarshi tuzilmalar va intermediyalar mavzuning melodik va ritmik jumllariga asoslanadi, shaklning ajoyib darajadagi birligi va yaxlitligi ham shundan.

Ekspozitsiyada mavzu to'rt marta o'tkaziladi. Intermediyada o'rta qismga o'tish sodir bo'ladi, shaklning ajoyib darajadagi birligi va yaxlitligi ham shundan.

Ekspozitsiyada mavzu to'rt marta o'tkaziladi. Intermediyada o'rta qismga o'tish sodir bo'ladi, u mavzuni parallel major tonalligi — si-bemol majorda o'tkazish bilan boshlanadi. Ekspozitsiyada ovozlar kelib tushishining tartibi, Baxning polifonik asarlarida doim bo'lgani kabi, alohida ahamiyatga ega, alohida ifodaviy vazifalarni bajaradi.

Ovozlarning birinchi juftligi (alt-mavzu, soprano-javob) o'rta registrda sadolanadi, ikkinchi marta o'tkazilishda mavzuning ko'tarinki-ta'sirchan ohangi kuchayadi² va keyingi har bir o'tkazilish bilan his-tuyg'u keskinligi o'sib boradi.

¹ Bax mavzularining xarakteri, ifodaviy xususiyatlari ularning intonatsion qurilmalarida, intervallarning qurilishida hammadan ko'ra aniqroq seziladi. Qayg'uli minor mavzularda Bax kuyning pastga qulovchi yurishlaridan tez-tez foydalanadi, ular go'yo inson xo'rsinislari, nofasiga o'xshaydi: misol uchun si-minor messasining «Kyrie eleison» mavzusi; o'sha yerdan «Crucifixus» xor kuyi, «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ning birinchi tomidan si-minor fugasining mavzusi va bir qator boshqalar.

² Bunga ikkinchi ovozning yanada yuqoriroq tovush darajasi yordam beradi, kuyning kengaytirilgan intervalikasi (kichik sekunda o'rniga kichik tersiya, garmonik minorning sekstasi o'rniga ladning tersiya tovushi aksentlashtiriladi).

Uchinchi va to'rtinchi ovozlari quyi registrlarda o'tadi. Oldingi bayon bilan tembr qarama-qarshiligi, bas registrining quyuq sadolanishi, butun fakturaning qalinlashuvi tufayli mavzuning yoritilishi o'zgaradi, uning koloriti qorong'ilashadi; melodik yo'nalishlarning kontrapunktik joy almashtiriluvchi mavzu ziddiyatini aniqroq tasavvur qilinishiga yordam beradi¹. Mavzuning to'rtinchi marotaba o'tkazilishi ekspozitsiya uchun kulminatsiyaga aylanadi. Yangi qarshi tuzilma (uchinchi) mavzuning erkin imitatsiyasi sifatida quriladi va strettali bayon ko'inishida qabul qilinadi. Bu usul bilan Bax fursatning dramatismini ta'kidlaydi, uni eng yuqori hissiyot quyuqligigacha olib boradi².

Ekspozitsiyadan keyin keluvchi va uni o'rta qism bilan bog'lovchi intermediyada, keskinlik susayadi. Intermediya ekspozitsiyaga zid bo'lib, unda ancha yorqinlanish ro'y beradi va u mavzuning o'rta qismida major sadolanishini tayyorlaydi. Intermediyadagi his-tuyg'u yechimi yangi dramatik o'sish oldidan zarur bo'ladi.

O'rta qismida fuganing mavzusi rivojlanishning yangi pallasiga kiradi:



Lad bo'yoqlari o'zgaruvchi hamda major (si-bemol major) hukmronlik qiluvchi birinchi bosqichda, rivojlanish dinamik tarzda, intiluvchanlik ruhida kechadi. Besh martali o'tkazish mavzuni kuchli tarzda bir vaqtning o'zida fuga cho'qqisi bo'lgan kulminatsiya sari siljitadi³.

¹ Polifoniyada melodik yo'nalishlarning joy almashinuvi murakkab kontrapunktini tashkil qiladi. Mazkur holda murakkab kontrapunkt mavzuning dramatik mazmunini ochib berishi lozim bo'lgan ifoda vositasi sifatida xizmat qiladi.

² Stretta (yig'malash) polifoniyada imitatsiyalovchi ovoz mavzu bilan birga uni boshqa ovoz tugatgunga qadar tushishidagi mavzu o'tkazilishini bildiradi. Polifonik musiqada stretta — rivojlanishning eng kuchli usullaridan bo'lib, shu sababli polifonik asarlarning rivojlovchi va yakuniy qismlarida ko'proq uchraydi.

³ Mavzuning og'ishmay kulminatsiya sari harakatlanishi ma'lum darajada fuganing rivojlovchi qismlari uchun odat bo'lgan intermediyalarning mavjud emasligi sababidir.

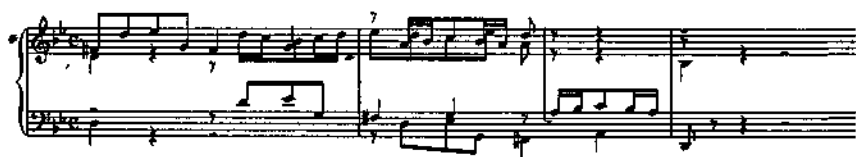
Mavzuning o'rta qismida qat'iy va dadil tus olishini uning bayon etilishidagi ba'zi o'zgarishlar bilan tushuntirib bersa bo'ladi¹.

Ammo erishilgan cho'qqi va si-bemol major tonalligidagi yorqin kolorit uzoq hukmronlik qilmaydi. Tez orada yuqoriga intiluvchi harakat pasayadi, shu bilan birga, major ham o'z o'rnini minor ladiga bo'shatib beradi. Minor tarafga burilish o'rta major lavhasi va uni o'rab turgan minor orasidagi ziddiyatni chuqurlashtiradi.

Agar si-bemol major parchasidagi rivojlanish — mavzudan olish imkoniyati bo'lgan barcha «yorqin»liklarni amalga oshirgan bo'lsa, o'rta qismning ikkinchi tuzilmasi hamda reprizada uning qayg'ulita'sirchanligini orttiruvchi barcha narsalar jamlanadi.

Reprizadan oldin keluvchi intermediya — pastga yo'nalgan sekvensiyalar majmui — mavzuning yangi burilishi, obrazning yangi harakatini tayyorlovchi parchadir. Repriza butun asarning dramatik kulminatsiyasini ham, yakunini ham tashkil qiladi:

40



Mavzuning strettali o'tkazilishi, his-tuyg'ularning eng yuksakka ko'tarilgan fursatda hamma ovozlarni tantanali akkord sadolariga birlashtirishga intilish — fuganing musiqiy obrazini fojiaiy darajaga ko'taradi. Baxning aksariyat minor asarlari kabi, sol-minor fugasi go'yo kutilmagandek va yorishib sadolanuvchi nomdosh majorning tonika akkordi bilan tugallanadi².

Do-minor prelyudiya va fugasi (I jild). Do-minor prelyudiya va fugasining kompozitsion birligi undagi obrazlarning qarama-qarshi ziddiyatida yotadi: ular prelyudiyada harakatchan ham dramatik va fugada nozik — raqsona xarakterda.

¹ Majorda ovoznining ladning sekstasiga qarab va sekstadan kirish toniga yo'nalgan harakat mavzudagi intervallarning dastlabki munosabatini o'zgartirib yubordi: kichik sekunda o'rniga — katta; kamaytirilgan septima o'rniga — kichik, kuy suratining qat'iylashuvi, uning keng, ochiqligi ana shundan.

² Yevropada XVIII asrning 2-yarmiga qadar kichik tersiya va minor uchtovushligi — dissonans sadolar sirasiga kirgan (maxs. muharrir).

Do-minor prelyudiyasida ayni prelyudiyasifat polifonik shakllarga xos, gomofon uslubi uchun ham xarakterli bo'lgan o'ziga xos bayon uslublari o'zaro chirmashib ketadi. Individual mavzu materiali parchalanmagan, to'xtovsiz harakat va sidirg'a tovush oqimi bilan uyg'unlashadi. Katta va kichik tuzilmalarning tutashib ketganligi (kadensiyalarning yo'qligi), boshlang'ich mavzu negizining to'xtovsiz davomli bayoniga asoslangan rivojlanish — bu tuzilmalar chegarasini yo'qqa chiqarib yuboradi. Shunday qilib, prelyudiya shakllarining tipikligi keraklicha aniqlanadi.

Shu vaqtning o'zida prelyudiyaning mavzusi — ham melodik, ham garmonik munosabatda yopiq to'rttaktlikni tashkil qiladi. Birinchi to'rttaktlikda ifodalangan asosiy lad funksiyalarining to'liqligi (tonikadan subdominantaga, keyin dominantaga qarab tonikada tugovchi garmonik harakat T—S—D—T) mavzuni keyingi rivojlanishdan ajratib turuvchi chiziq tortilishi imkoniyatini beradi¹:

41



Garmoniyaga boy, to'liq sadolanuvchi faktura, kuy intonatsiyalarining ifodaviy ko'tarinkiligi (tonika tovushidan — pasaytirilgan oltinchi pog'onaga, undan yetakchi tonga harakatlanish va bundan orttirilgan sekunda paydo bo'lishi), egiluvchan ritm mavzuga qahramonona ifoda, bosiq ta'sirchanlik bag'ishlaydi.

¹ Bu hodisani ikki xil tushuntirish mumkin: aftidan, Bax zamonida katta tersiya intervali bilan uch tovushlilar minor uch tovushlilari (kichik tersiya intervali)ga nisbatan turg'unroq deb qabul qilingan va shu sababli yakunlovchi akkord sifatida ko'proq yaroqli deb hisoblangan. Major va minor ladlarini his-tuyg'ular asosida talqin etilganligi ham ehtimoldan holi emas.

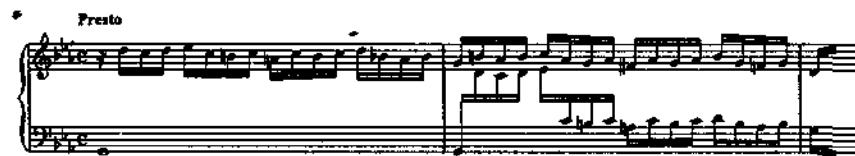
Yaqqol ko'rsatish uchun ushbu mavzuni to'rt hissali o'lchovini saqlagan holda akkordlar bilan bayon etish mumkin.

Prelyudiyaning ikkita yirik bo'limga ajratuvchi shartli chegara 25-taktida o'tadi.

Birinchi bo'lim ikkinchisiga nisbatan ancha kengroq, biroq so'nggi rivojlanishda u jadalroq, shiddatkoridir. Birinchi bo'limda mavzu rivojlanish jarayoni garmonik noturg'unlikning asta-sekin yig'ilib borishi bilan bog'liq. Organ punkti (21-takt) va garmonik ustma-ustlik natijasida paydo bo'luvchi dissonant bo'glanmalarining kiritilishi keskinlik darajasini birdan ko'tarib yuboradi va bu keskinlik, ayniqsa, tuzilmaning oxiriga kelib kuchayadi. Bu yerda noturg'unlikning tezda yechilishini kutish mumkin edi, biroq qo'qqisdan sodir bo'lgan burilish turg'un yakunlanishni o'rqaga surib yuboradi, buning ustiga, u yangi o'sishga olib keladi.

Kichik uchtaktli lavhada uzoq vaqt ushlab turilgan to'lqinlanish siniq sur'atli shakllarda o'tilib kiradi¹. Shu yerda ikkinchi, prelyudiyaning improvizatsion bo'limi boshlanadi. Bu tuzilmaning vazifasi yechimni sekinlashtirgan holda kulminatsiyani bo'rttirib, ta'kidlab ko'rsatishdir:

42



Fursatning muhimligini ta'kidlash maqsadida Bax, ushbu prelyudiyada yagona harakatning alohida to'planishiga yordam beruvchi kanon uslubini kiritadi.

Kanon — prelyudiyaning dramatik jihatdan eng cho'qqisidir. Baxga xos ko'p ma'noli, inson fikrlarining tubiga yetib boruvchi rechitativ undan ham kutilmaganda, qo'qqisdan bostirib kiradi. U qisqa fursatga oldindan kelayotgan oqimni ushlab qoladi va keyin «so'zlar» ifodaviyligi bilan to'ldirib, yakuniy jummalarga singib ketadi. Bu yerda prelyudiyaning tugal yakunlanishiga yetib kelinadi. Yakuniy jumla, ayniqsa, bo'rttirib tasvirlangan. Bu butun prelyudiyaning kuy-garmonik yig'indisi bo'lib, unda yetakchi tonga

¹ Baxga xos yuqoriga intiluvchi ovozlarni birlashtirish uslubi bo'lib, bu intilish basning organ punktida «turib qolishi» bilan ushlab turiladi. Shu tariqa yaratiluvchi dramatik keskinlik ko'p hollarda yechimning yoki kulminatsiyaning yaqinligidan darak beradi.

xos kuychanlik, major uchtovushligidan iborat mantiqiy chegara o'tadi, undan so'ng boshqa dunyo, fuganing obrazli dunyosi ochiladi:

43



Fuga. Preludiyaning yakuniy jumlasidagi kirish toni atrofida kuylanuvchi intonatsiya fuga mavzusining negiziga aylanadi. Biroq boshqa «quruvchi» unsurlar bilan uyg'unlashishda bu intonatsiya yangi qurshovga bo'ysungan holda o'zining zorlanuvchi xarakterini yo'qotadi.

Mavzuning metro-ritmik formulasi aksentlarning bir maromda taqsimlanishi bilan, jamlanish tarkibiga yaqinlashtiruvchi ohanglarning takroriyliigi uning raqsona omillaridan dalolat beradi. Fuga mavzusining Bax davrida tarqalgan va uning asarlarida uchraydigan intonatsion-ritmik raqsona tuzilmalari o'rtasida o'xshashliklar bor:

44



45a



45b



45d



Rivojlanish jarayonida fuganing butun sadolanishi har doimgidek Bax asarlarida mavzuning ichki mazmunidan kelib chiqqan holda turli darajada o'zgaradi.

Qarshi tuzilma mavzu, uning egiluvchan harakati bilan to'la birlikdadir. Aynan qarshi tuzilma, undan keyin esa intermediyalar ham mavzuda joylashgan faol ibtidoni aniqlashga ko'maklashadi, umumiy dinamikaning o'sishiga yordamlashadi.

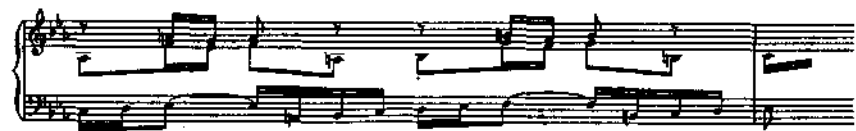
Rivojlanish ayniqsa, intermediyalarda jadallashadi.

Mavzuning eng xarakterli ohanglari va qarshi tuzilmalarning materiali turli vositalar, kontrapunktik kombinatsiyalar (ovozlarning joy almashinuvi) bilan ishlovdan o'tkaziladi¹. Gohida bu erkin kontrapunktlashtirilgan ovoz bilan mavzu ohanglaridagi yuqoriga yoki pastga yo'naltirilgan sekvensiyalar, gohida intiluvchan, motorli dinamika bilan ritmik tekislangan harakatlardir:

46a



46b



Intermediya mavzuni o'rta qismda — mi-bemol majorda o'tkazilishini tayyorlaydi, u mardonavor, jarangli sadolanadi. Bu fuganing yorqin kulminatsiyasidir.

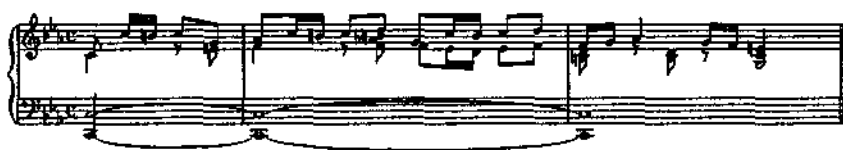
¹ Fuga ushlab turiluvchi ikkita qarshi tuzilmalar tufayli uch ovozlidir.

Ekspozitsiya va o'rta qism (mavzu xarakteri, o'zining qonuniyatlarini tufayli boshlang'ich bosqichni va nihoyat o'rta qism majorining yanada yengilroq fakturasini aniqlab) prelyudiyadan so'ng ma'lum tuyg'u — ruhiy siljishni kiritadi.

Repriza, oldinga yurishishni go'yo chetlab, prelyudiyadan ta'sirchanlik tonini o'ziga oladi. Reprizaning hamma ovozlari bir-biriga nisbatan zich joylashgan registrlarda bir vaqtning o'zida to'xtovsiz uyg'unlashadi. Natijada minor ladingning hukmronligidagi fakturaning to'liq qalinligi paydo bo'ladi. Dramatik o'zgarish jarayoni reprizali bayonda mujassamlanadi. Bu safar mavzu fuga uchun eng past bo'lgan registrda o'tadi. Bu dramatik kulminatsiyada mavzu o'ta ta'sirchan (patetik) ko'rinishda namoyon bo'ladi.

Muxtasar kodada yana fuganing koloriti yorishib ko'rinadi. Tonika organ punktining asta-sekin so'nib borishida, mavzu go'yo soya, aks-sado kabi o'tkaziladi. Koda prelyudiyaning so'nggi yorishishini hamda fuga mavzusining dastlabki qiyofasining qandaydir sodda in'ikosini o'zida mujassamlaydi:

47



Mi-bemol minor prelyudiya va fugasi (I jild). Mi-bemol minor prelyudiya va fugasi Baxning eng buyuk va taniqli asarlari qatoriga kiradi: «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ning ajoyib pyesalari orasida o'zining go'zalligi bilan mi-bemol minor prelyudiya va fugasidagi lirik obrazlardan ustun turuvchi asarni topish qiyin. Bu yerda, Baxning boshqa lirik-mushohadali asarlaridagidek, qayg'uli o'ylar, lirik fikrlar teranligi musiqiy obrazlar xarakterini belgilab beradi. O'zining tuyg'ularni ochiq ifoda etishga, ehtirolarni bevosita bayon qilishga intilishi bilan Bax lirizmining tabiati umumlashtiruvchi, muhim fikrning mavjudligini tasdiqlaydi. Shuning uchun Bax lirikasi, o'ta ehtirosli, doimo idrokli, uning falsafiy mulohazalari katta hissiyotning jonliligi bilan har doim hayajonlantiradi. Lirik xarakterdagi mi-bemol minor prelyudiyasi

va ayniqsa, fugasining bunchalik murakkab polifonik rivojlanishga ega ekanligini shu bilan izohlasa bo'ladi.

Musiqiy obrazning butkul teranligini, uning asta o'zgarishini, lirik — qo'shiqlikdan — o'ychan dramatik ta'sirchanlikka o'tish jarayonini ko'rsatib berish uchun maksimal darajada polifonik ifodaviy vositalar zarur bo'ldi. Mi-bemol minor prelyudiya va fuga — Baxning klavir asarlari orasida musiqiy tili, bayon etilishi va rivojlanishi bilan eng murakkablaridandir.

Umumiy tuyg'ular tizimi mi-bemol prelyudiyasi va fugasini birlashtiradi.

Prelyudiyaning ilhombaxsh, quyilib keluvchi kuyi fugada davom etadi va undagi slavyan yo'lidagi cho'ziq-qo'shiq ohangli mavzusida rivojlanadi. Prelyudiyaning lirik ruhiyati fuganing keng kuyli cho'zimlarida ham sado beradi:

48



49



Bu asarda Bax musiqasining ko'p qirrali janrlarning aloqasi namoyon bo'ldi. Mi-bemol prelyudiyasi aslida sarabanda turlaridan biridir. Prelyudiyaning qayg'uli lirikasi Bax sarabandalarning musiqiy obrazlari bilan yaqinlashtiradi (o'xshashlik musiqaning xarakterida, fleyta sadolari yanglig' kuyning improvizatsion uslublarida, ritmik tuzilishida, taktning ikkinchi hissasi cho'zishida mavjuddir).

Butun pyesa davomidagi bir maromli harakat (sarabanda odimi) kuyning ritmik o'zgaruvchan, erkin kechishida aks etmaydi. Uning sur'ati goho improvizatsion tarzda parchalanib, goho keskin dramatik yurishlar bilan ajralib ketadi, kuy gohida yuqori fleyta registrlaridagidek parvoz qiladi, gohida quyi tushib, violonchelning shirador va quyuq tembriga ega bo'ladi.

Mi-bemol minor prelyudiyasida boshqalardagidan kuchliroq tarzda akkord, garmoniya tuyg'usi namoyon bo'ladi. Hatto Baxning asarlari ichida ham melodik rivojlanishning boyligi fonining bunday garmonik serqatlamligi bilan uyg'unlikda bo'lgan klavir pyesalari kamdan-kam uchraydi. Boshqa improvizatsion asarlardagi kabi, bu prelyudiyadagi shakl ham faqat uning o'ziga xos qonuniyatlari bilan belgilanadi.

Prelyudiya gomofon uslubining ustuvorligini uning aniq tuzilishi belgilab beradi. To'liq tugallangan kadensiya si-bemol minor (minor dominantasi)da modulatsiyani mustahkamlaydi va prelyudiyaning birinchi bo'limini ikkinchisidan ajratib turadi. To'xtalma kadans ko'rinishidagi aniq chegara ikkinchi va uchinchi bo'limlar o'rtasida joylashadi; uchinchi bo'lim ichida yana to'xtalma kadansli to'rt taktli yakuniy tuzilma ajralib turadi. Ushbu tonal — garmonik chegaralanishlar har safar kuy rivojlanishining yangi bosqichi bilan mos tushadi.

Birinchi bo'limda musiqiy fikr deyarli bir xil holatda turadi — bu yorug' qayg'u, ehtirosdan holi ko'tarinki g'am-alam. Kuy barcha holatlarda ham parchalanishi bilan Baxning qayg'uli-o'ychan lirikasiga xos ko'tarinki poeziyasini aks ettiradi. Davomli kuy rivojlanishi tugaganga o'xshagan daqiqada rivojlanishning yangi pallasi, prelyudiyaning ikkinchi bo'limi boshlanadi:

50



Mavzu materialining keyingi rivoji prelyudiyadagi lirik obrazni dramatiklashtiradi.

Faol rivojlanishga ham polifonik, ham gomofon-garmonik vositalar bir xil yordam beradi. Bu yerda ovozlarning melodik tenghuquqligi, kanonli imitatsiya polifoniyaning akkordli tabiatini berkitmaydi. Akkordli sadolanish xarakteri, akkordli aloqalar his-tuyg'u cho'qqilarining yorqinligiga bevosita ta'sir qiladi. Shu taxlitda birinchi dramatik kulminatsiya garmonik noturg'unlikning o'sib borishi bilan tayyorlanadi, u to'xtalma kadansga olib keladi; qisqa

yakuniy tuzilma oldidan keladigan ikkinchi dramatik cho'qqi yetakchi septakkord bilan ajratib ko'rsatilgan. Mavzu rivojlanishining boyligi musiqiy obrazni his-tuyg'u, dramatik unsurlar bilan to'ldiradi. Bu jarayon yakuniy tuzilmagacha to'xtovsiz davom etadi, u yumshoq garmonik tuzilmalar, tugal melodik yo'nalishlarning ravonligi bilan murosaviy va xotirjamlik tuyg'usini olib kiradi.

Prelyudiyada bayon etilgan fikrlarni Bax fugada kengroq, chuqurroq va yanada kattaroq ko'lamda rivojlantiradi.

Fuganing rus qo'shiqlari ohangini eslatuvchi erkin lirik cho'ziq mavzusi o'zining ko'ngilchanligi, tuyg'uning oddiy, biroq kuchliligi bilan ta'sir qiladi. Polifonik rivojlanish mavzudagi mavjud-singib borayotgan dramatik unsurlarni asta-sekin ochib beradi va fuganing ko'rinishidan oddiy bo'lgan lirik obraziga umumlashtirilgan murakkab obrazning xarakteri va mohiyatini ko'rsatib beradi.

Rivojlanishning intiluvchanligi bilan mavzuning strettali o'tkazilishini tushuntirish mumkin, bunday o'tkazilish ayniqsa, uning dramatiklashtirilishiga faol ta'sir o'tkazadi.

Fuganing ekspozitsiyasidayoq musiqiy obrazning to'xtovsiz ichki o'sishiga intilish kuzatiladi. Mavzuning har bir yangi o'tkazilishi bilan uning tuyg'ular mazmuni chuqurlashadi, qarshi tuzilmalarning ifodaviyligi yorqinlashadi, kontrapunktik ovozlarda intonatsion tortilishlar o'tkirlashadi. Dramatik o'sishning yo'nalishi o'rta qismga ham o'tadi; u birdaniga ikki ovozli stretta bilan boshlanadi (si-bemol minor da); ikki ovozli strettadan so'ng bevosita uch ovozli stretta keladi, unda bir vaqtning o'zida mavzuning uchta varianti sadolanadi:

51



52



Keyingi rivojlanish yanada ko'proq polifonik rivojlov usullari bilan murakkablashtiriladi. Bu, ayniqsa, dramatik cho'qqilarga, xususan o'rta qism kulminatsiyasiga yaqinlashishda seziladi. Kulminatsiyadan oldin keluvchi tuzilma ko'proq aylanma ko'rinishida olingan mavzuning qayta ishlanishiga asoslangan bo'lib, mavzuning har bir paydo bo'lishi mazkur bo'lim uchun asosiy bo'lgan — quyi tomon qat'iy harakat yo'lini namoyon etadi.

Mavzuning yuqorida — sol-bemol majordan to pastki — mi-bemol majorgacha o'tkazilish yo'li go'yo osoyishta, o'ychanlikdan — qorong'u qayg'uli holatga o'tish jarayonini ochib beradi:

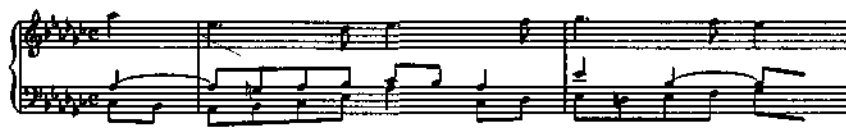
53



54



Kulminatsiyaga yaqin qolganda bayonlar ravonligi kutilmaganda qarama-qarshilik bilan bo'linadi. Kuchli, qo'qqisdan sakrash orqali mavzu yuqori registrga o'tadi, bunda u basdagi oldingi o'tkazilishga nisbatan qarama-qarshilik tuyadi:



O'rta qismdagi dramatik kulminatsiya — murakkab va davomli jarayonning yakunidir. Musiqiy obrazning dramatiklashtirilishi bu yerda shu darajadagi ehtiroslar keskinligiga yetadiki, uning keyingi o'sishi va yakuniy o'zgarishini belgilab beradi. Oxiriga yaqinlashgan sari, so'nggi dramatik cho'qqiga qarab harakat qat'iyilashadi.

Repriza — mi-bemol minor fugasida eng qisqa bo'lim bo'lib, aynan shu tufayli undagi rivojlanish jadallashgan holda kechadi.

Repriza, ayniqsa, murakkab polifonik kombinatsiyalarga to'la. Unda yuqoriga yo'naluvchi kengaygan mavzuning uch karra o'tkazilishi yirik holda ajratib ko'rsatilgan¹.

Oxirgi strettali bayonlarda strettali rivojlanishning dinamikasi shiddatli ritmik omil yordamida kuchayadi. Kodaga qarashli bo'lgan mavzuning kengaytirilgan holdagi uchinchi o'tkazilishi, butun fuganing tuyg'u cho'qqisi bo'lib xizmat qiladi; bu yerdagi lirik hislar asar uchun eng ta'sirli tarzda ifodalangan:

55



Mavzuning ritmik orttirilgan tovushlari, uni ushlab qolgan holda, umumiy keskinlik darajasini oshirib, emotsional susayishini vazminlashtiradi.

Yakuniy jumlaning qayg'uli murosaliqida butun fuganing o'ziga xos falsafiy umumlashtirilishi ro'y beradi.

Re-major prelyudiya va fugasi (I jild). Re-major prelyudiya va fugasi Baxning zo'r quvvat va iroda kuchiga to'la asarlarining keng doirasiga kiradi.

Re-majorli turkumning ikki pyesasi o'rtasidagi yaqqol ifodalangan mavzuga aloqasizlik ularning birligini buzmaydi; prelyudiya va fuga teng darajada yorqin kolorit va ilgari lab boruvchi dinamikaga ega.

Nozik, go'yo naqshinkor mato kabi prelyudiyaning yengil harakat yo'nalishi aniq fuganing ritmi bejirim qahramonona sadolanishi bilan to'ldiriladi.

Prellyudiya nazokatli-prelyudiyaviy janrining oddiy talablariga javob beradi. Butun asar boshlang'ich kichik negizdan o'sib chiqadi, unda melodik surat aniq chizilgan, harakat xarakteri, fakturaning xususiyatlari aniqlangan:

¹ Yiriklashtirilgan, zichlangan mavzu — ritmik o'zgartirish va rivojlantirish usullari; birinchi holatda mavzuning tovushlari davomliroq, ikkinchisida — qisqaroq bo'ladi.



Kuyning nafis naqshi (o'ng qo'lda) yengil uriluvchi akkord tovushlariga (chap qo'lda) tayanib to'xtovsiz sado beradi. Har bir qo'l go'yo o'zining alohida partiyasini olib borayotgandek, bunda prelyudiyaning ikkala ovozi mustaqil funksiyalarining har biri alohida ajratiladi. Ijroviy texnika va fakturaning xarakteri, ushbu prelyudiyani yozayotib, Bax klavesinda skripka fakturasining harakatchanligi va yengilligini, kamon texnikasining egiluvchanligini talqin etishga intilgan degan fikrga olib keladi. Umuman, prelyudiya chembalo jo'rliqidagi skripka improvizatsiyasiga o'xshash tasavvur uyg'otadi.

Re-major prelyudiyasi tuzilishining o'ziga xosligi bunday shaklning asosiy tamoyillarining xususiyatlari — musiqiy fikrning improvizatsion rivojlanishidan kelib chiqadi.

Musiqiy to'qimaning harakati butun prelyudiya davomida uzilmaydi; sekvensiyali bo'linmalarning to'xtovsiz tizilishi, kadensiyaning yoki ularni ajratuvchi sezura (to'xtash)ning yo'qligi kuyning improvizatsion oqimi uchun to'la erkinlik tug'dirgan holda ichki bo'linmalar chegarasini yo'qotib yuboradi. Sekinlashuv faqat yakuniy tuzilmadagina boshlanadi, undagi dominantada organ punkti paydo bo'lishi yakunning yaqinligidan darak beruvchi o'zgarishlarni olib kiradi:



Ko'rinishidan erkin bo'lgan bunday shakllarning o'z qonuniyatlari mavjud bo'lib, ular Baxning improvizatsiyalariga bejirimlik va go'zallik baxsh etadi. Re-major prelyudiyasida bunday qonuniyatni birinchi navbatda uning tonal negizi tashkil etadi. Re-major — prelyudiya

uchun tayanch tonallik, ammo bosh tonallikning hukmronligi boy va qiziqarli modulatsion rejani qashshoqlashtirmaydi. Prelyudiyaning boshlanishida asosiy tonallikning turg'unligi aniq seziladi. Re-major dan lya-majorga (dominanta) modulatsiya sodir bo'lib, tonal jarayon keyin tersiya bo'ylab quyiga harakat qiladi va o'zining doira bo'ylab siljishini sodir etib boshlang'ich tonallikda tugallanadi: D—A—fis—D—h—g—D. Hamma joyda tayanch nuqtalari major ladiga tegishlidir va yorqin major ladi bo'yoqlarining to'la ustuvorligini ta'minlaydi.

Prelyudiyaning musiqiy to'qimasi tuziladigan barcha unsurlar juda aniq va mutanosiblik bilan taqsimlangan va qo'llangan, biri ikkinchisi bilan to'ldirilgan hamda muvozanatga keltirilgan.

Garmoniya, kuy, fakturaning yakuniy tuzilmadagi kutilmaganda murakkablashtirilishida ma'lum maqsad va maxsus vazifa bor. Muhim o'zgarishlar prelyudiyadan tashqarida — fugada sodir bo'luvchi voqealarning o'ziga xos xabarchisi sifatida xizmat qiladi. Ikki turkumli pyesaning aloqasi hamda biridan ikkinchisiga o'tish shu tariqa amalga oshiriladi.

Fugada musiqiy obraz rivojlanishining tamoyili va uning tavsifnomasi sol-minor yoki mi-bemol minor fugalaridan ko'p jihatlari bilan farqlanadi. Bu yerda bir holatdan boshqasiga o'tishlar yo'q hamda obraz ichki o'sish jarayonining bunchalik keskinligi ham mavjud emas. Re-major fugasida, italyan opera ariyalaridagi kabi, musiqiy obrazning tavsifnomasi yaxlit va alohida ajratilgan. Mavzuda uning barcha xususiyatlari, kelgusidagi rivoji aniqlangan hamda turli xil o'zgarishlar uni to'ldirib, boyitsa ham mohiyatini o'zgartirmaydi. Pyesa davomidagi kayfiyatning birligi ham mana shundan.

Re-major fugasining mavzusi — o'sha davr opera-oratoriya musiqasidan olingan qahramonona tematikaning o'ziga xos talqin etilishidir. Ifodaviylik uslublari va vositalari tipikdir: punktir ritmning marshona faolligi, intonatsiyalarning talaffuz ko'tarinkiligi (seksta yuqoriga taktoldi yurishi), teatrnamo tantanavorlik, re-major tonalligi, bularning hammasi opera uverturalarida, harbiy sahnalarda, qahramonona ariyalarda ko'proq ishlatiladi. Kamer musiqasi va o'ziga xos klavesin sadolanishi sohasiga o'tkazilgan ushbu ifodaviy vositalar katta o'zgarishlarga uchragan bo'lsa ham, o'zining ta'rif-tavsifini yo'qotmadi.

Shunday qilib, fuganing mavzusi, keyin o'zining kvarta va kvinta bo'ylab yuqoriga harakatlari bilan ekspozitsiya, intermediyalarda ritmik intonatsiyaning «qat'iyligi», akkordning to'laqonli sadolanishi bilan qahramonona quvvat va dadillikdir.

Bax turli usullar bilan fakturani xilma-xillashtiradi, dinamikani kuchaytiradi, mavzu sadolanishini yangilaydi¹.

Katta tovush to'liqini fuganing butun o'rta qismini to'ldiradi. Uning qirralarida tadrijiy tayyorlangan kulminatsiya paydo bo'ladi, u asosiy tonallikdan eng ko'p uzoqlashgan nuqta bilan mos tushadi (mi-minorga modulatsiya):

59



O'rta bo'limda mavzu bir necha marta to'laligicha o'tkaziladi, ammo strettali imitatsiyalar, tonalliklarning tez-tez o'zgarishi, garmonik noturg'unlik mavzuni o'ziga xos bo'lgan pinhoniylilik xususiyatini yo'qqa chiqaradi.

Intermediyada burilish kadensiyadan keyingi mi-minorda sodir bo'ladi, kuchli yuksalish asosiy tonallikka qarab sekinlashtirilgan, rejali harakat bilan dinamik pasayishga almashadi. Fuganing bir xildagi mavzu unsurlari bilan yo'g'rilganligi, mavzuning to'liq o'tkazishlariga boy bo'lgan o'rta qism, aftidan, oxirida uning yangi takrorlanishining oldini olish sababidan bo'lsa kerak.

Darhaqiqat, kadensiyadan so'ng mi-minorda mavzu biror marta ham to'liq o'tkazilmaydi. Tonal noturg'un bo'lgan o'rta bo'limga qarama-qarshi yakuniy bo'lim tonallik muvozanatini, butun o'tkazilishda turg'unlik va tugallanganlik tuyg'usini yaratishga qaratilgan. Asosiy tonallik mustahkamlanganda, aynan shunga erishiladi.

¹ O'rta qism intermediya va si-minordagi modulatsiya bilan boshlanadi. Ekspozitsiya va undan keyin keladigan bo'lim chegarasini parallel minordagi kadensiya tashkil qiladi.

«Xromatik fantaziya va fuga». «Xromatik fantaziya va fuga»da Bax tajribalarining shijoati hammadan ko'ra ko'proq va yorqinroq namoyon bo'ldi. O'zining obrazlik va ifodaviylik imkoniyatlari yetarli darajada chegaralangan klavesin cholg'usi uchun yozilgan asarda Bax yangi mujassamlikda organ, vokal-cholg'u, skripka musiqasining yutuqlarini yig'di va moslashtirdi hamda ushbu moslashtirish asosida o'zining g'oyasi, talqin vositasi bo'yicha bo'lajak yetuk fortepiano uslubining buyuk kelajagini oldindan ko'ra oldi.

Agar «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ning prelyudiya va fugalari kamerl asarlar bo'lsa, «Xromatik fantaziya va fuga» katta auditoriya va konsert zalining kengligiga mo'ljallangan konsert asaridir. Mazkur holda asarning konsert ijrosiga mo'ljallanganligi sadolanish dinamikasi, kompozitsiyaning yirik o'lchamlari, fojiviy g'oyaning mahobatlilik, uning ochib berilishining maqsadga intilganligida ko'rinadi. Shu ma'noda «Xromatik fantaziya va fuga» to'liq tarzda organ turkumlari, xususan sol-minor fantaziya va fugasi bilan teng qo'yilishi mumkin. «Xromatik fantaziya va fuga» konsert xarakterining sifati klavesinga qaraganda ko'proq organga xosdir.

Bu yerda, ba'zi organ turkumlari (Iya-minor prelyudiya va fugasi, sol-minor prelyudiya va fugasi) kabi kulminatsiyalarning asta-sekin ko'payishi bilan o'sib boruvchi to'liqlar ko'rinishida amalga oshiriluvchi rivojlanishning jadalligi Baxning simfonik dramaturgiyani oldindan ko'ra bilganligi haqida gapirish imkonini beradi.

Fantaziya. Turkumning konsert xarakteridagi mahorati fantaziyada mujassamlashtirilgan.

Bu yerda nafaqat klavir, balki organ, skripka fakturalari sintezlashtirilgan: gammasimon passajlar, «siniq» akkordlar, garmonik figuratsiyalar. Rechitativ epizodlar esa, opera-oratorial deklamatsiya bilan genetik tarzda bog'langan. Fakturaning mahoratlilik, boyligi va xilma-xilligi yirik kompozitsion rejani bo'rttirib ko'rsatadi, uning tayanch tugunchalarini aniqlaydi.

Birinchi — shartli kirish bo'limi markaziy epizodga dramatik rechitativga olib keladi, undan kodaga yo'l solinadi. Kirish

¹ Mazkur benazir turkum XIX va ayniqsa XX asrlarda deyarli fortepiano asariga aylanib qolgan. Vaholanki, I. S. Bax uning nomlanishidayoq klavir (yoinkl klavesin)ga mo'ljallanganligini aniq ko'rsatib o'tgan va ayni shu sozda mo'jizakorona yangraydi (maxs. muharrir).

bo'limida faktura va dinamikaning o'zgarishi bilan bog'liq o'zining «kichik to'lqinlari» bor. Bunday to'lqinlar yoki kichik bo'linmalar ikkita. Shiddat bilan kirib keluvchi suronli gammasimon passajlar — ta'sirchan o'ziga xos ko'tarinki improvizatsion uslubga da'vat, «arz»dir. Boshlang'ich qurilmaning kulminatsion nuqtasi «siniq» triton intonatsiyasida uzilib, kamaytirilgan septakkordning dissonanslanuvchi garmoniyasiga to'g'ri keladi:

60



Davomli fermata fojiviy xitobning taassurotini chuqurlashtirib, kutish keskinligini kuchaytiradi. Boshlang'ich jumlaning ikkinchi marta o'tkazilishi ham turg'un tugallanishni bermaydi.

Ushbu qisqa kirishning jo'shqinligi keyingi juda kuchli dramatik rivojlanishga turtki bo'ladi. Ifodaviy vositalarning soni favqulodda ko'p: qamrab olingan diapazonning kengligi, fakturaning «cheksiz» egilishlari, gohida navbatli sekvensiyalarda kontrapunktik ovozlarning savol-javoblari bilan harakatdagi yo'nalishlarning burilishlari noturg'un garmoniyalarning tovushlari atrofida kuylagan holda mavjud harakatni sekinlashtiradi, gohida esa pastga davomli yo'naladi. Kattagina vaqt oralig'ida pastga tushish va yuqoriga ko'tarilishlarning ushbu to'xtovsiz almashinuvida shiddatli keskinlashuv, birinchi kulminatsiyaga qarab harakat ro'y beradi. Aynan shu yerda mohirona dramatik xarakter, ayniqsa, yaqqol namoyon bo'ladi.

Ikkinchi bo'lakchada bayon o'zgaradi. Gammasimon passajlar to'lqin kabi yo'naltirilgan arpedjiolarga o'tadi, bu aslida ifodaviylikning garmonik usullarining ahamiyati va rolini kuchaytiradi. Tonika organ punktidagi dissonansli garmoniyalarning zanjiri yanada bo'rttirilgan dramatik kulminatsiyaga olib keladi. Uning rehitativ jumalari va keyingi garmonik figuratsiyalar bo'yicha tarqalib, pastga yo'nalgan sekunda melodik oborotlari fantaziya markaziy bo'limining his-tuyg'usini oldindan belgilab beradi:

61

Markaziy bo'lim (Bax «Recitativo» deb ko'rsatgan) sol-minor organ fantaziyasiga, rehitativ jumalar va ularni kesib o'tadigan ixcham akkordlar qarama-qarshiligining fojiviyiligiga o'xshashib ketadi:

62

Biroq sol-minor fantaziyasining «antifonligi», organ sadolanishining o'zi cherkovga moslanganligi kutilmagan natijaga olib keladi. Klavir «Xromatik fantaziya»da bu ichida shaxsiy fikrni aytish, dialogdan ko'ra ko'proq ichki monolog, «o'zi bilan o'zi so'zlashishdir». Hayotning mohiyati haqida falsafiy va shu bilan birga keskin xulosali mushohada — bu fantaziya rechitativida sezilib turadigan mazmun — Baxni Betxoven bilan, uning 17 sonli re-minor sonatasidagi mashhur «Gamlet» rechitativi bilan bog'lash imkoniyatini beruvchi ipdir. Fikrning murakkabligi, ushbu fojiviy obrazning ichki mohiyati davomli va keng ochib berilishini talab qiladi. Har bir yangi jumla yanada kuchliroq keskinlik olib keladi; garmonik tayanch murakkablashadi, uzoq (re-bemol major, si-bemol minor, lya-bemol major, fa-diez minor) tonalliklarining dominantalari, subdominanta guruhining alteratsiyalashtirilgan akkordlari kiritiladi. Rechitativga passajli jumlar kirib keladi, passajlar esa rechitativ dramatik — (talaffuzli) deklamatsion intonatsiyalar bilan to'ldiriladi. Bu patetik improvizatsiya bir nafasda ketadi va his-tuyg'ular quyuqlashgan fursatda kodaning boshlanishiga to'g'ri keladi.

Fantaziyaning kodasi — xayrlashuv, so'nishdir. Ammo bu koda musiqasidagi g'am-qayg'uning cheksizligi faqat Baxgagina xos bo'lgan donishmandlik, insoniylik va hamdardlik bilan yo'g'rilgan. Borliqning shafqatsiz qonuniyati sifatidagi azob-uqubat va o'limga tan berish tuyg'usini beixtiyor uyg'otish bilan qandaydir ichki ravshanlik mana shundan.

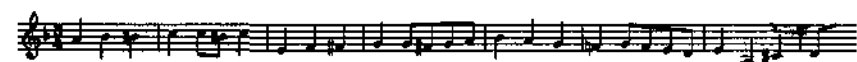
Kodaning garmoniyalashtirilishi — Bax ochgan haqiqatlardan, romantik garmoniya ifodaviyligini oldindan ko'ra bilishdan biridir. Tonika organ punktida to'xtamlar bilan keskinlashtirilgan kamaytirilgan septakkordlarning ketma-ketligi paydo bo'ladi.

Yuqori melodik ovozlarning burilishlari o'zining ritmik ifodaviyligida egiluvchan va xilma-xildir, unda har bir jumla pastga yo'nalgan sekunda bilan tugab, xo'rsinish yanglig' qisqa pauza bilan uzilib turadi. Yarim tonlik to'tamlarning pastga yo'nalishi musiqiy to'qimani xromatizatsiyalashtirib, kodani butun fantaziyaning ehtirosli parchasiga aylantiradi. Koda — butun turkumning lirik yuragidir. Aynan shu yerda asar uchun muhim bo'lgan intonatsiyalar doirasi shakllanadi, aynan kodada uning davomi va javobi sifatida fuganing mavzusi tug'iladi:



Fuga. Turkum qismlarining keskin qarama-qarshiligiga qaramasdan, fuga — ushbu yaxlit organizmning badiiy zarur tarkibiy qismidir. O'zining qat'iy salmoqdorligi va ichki keskinligi bilan, shaklining mahobatligi va maqsadga intiluvchan rivojlanishi bilan u yangi sohada fantaziyaning g'oyaviy mazmunini ochishda davom etadi.

Fuganing mavzusi fantaziyaning kodasidan kelib chiqadi va unga intonatsion jihatdan tobedir. Fuganing mavzusi ko'p ko'rinishi va ziddiyatlidir. Yarim tonli intonatsiyalar mavzuning ilk unsurini tavsiflovchi, og'ir, «sudraluvchi»ning yuqoriga harakati — fantaziya kodasidagi o'ziga xos zorlanuvchi intonatsiyalar aylanmasidir. Xromatizatsiya kichik vaqt oralig'ida to'planib, mavzuning boshlanishiga sirlilik, omonatlik baxsh etadi, keyin ular mavzuning qo'shiq xarakteridagi yumshoq ikkinchi qismi bilan almashadi:

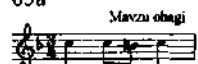


Mavzu ichida bir-biriga chambarchas bog'langan yetakchi tonlikning tortilishi va qo'shiq diatonikasining qarama-qarshi qo'yilishi yorqin namoyon bo'ladi. Mavzuning bu qadar ko'p turli intonatsion qatlamlari kelajakdagi ajralishini, biroq shu bilan birga o'zaro uyg'unlikdagi harakatini oldindan belgilab beradi¹. Mavzu ichida esa undan yangi, muhim va salmoqli musiqiy obrazni

¹ Polifonik asarlarda kam uchraydigan mavzu tarkibiga diqqatni qaratish lozim. U funksional va tarkibiy tugallangan davriya sifatida keladi (2+2+4), bu shubhasiz mavzuning murakkab obrazlilikiga bilan belgilanadi.

shakllantiruvchi ba'zi unsur ildizlari mavjud. Garmonik turg'un tovushlar atrofida kuylanishdagi ritmik parchalanishdan uncha katta bo'lmagan kodetta boshlanadi, unga birinchi qarshi tuzilma «ilinib» oladi. Boshlanishda qarshi tuzilmaning biroz umumiyroq, betaraf ohangi, butun fuga davomida ostinatoli ritmik suratni saqlab qolib, keyin ikkinchi qarshi tuzilmaga joriy etiladi, hamma intermediyalardan o'tadi. Yakunga qarab harakat qilish jarayonida u hukmronlik, matonatlilik sifatlarini o'ziga oladi. Bular fuganing yakuniy bo'limida yanada yorqin va kuchli namoyon bo'ladi:

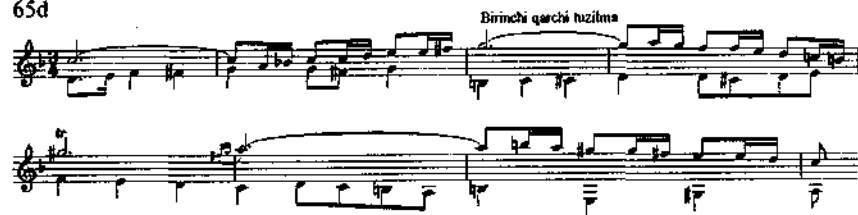
65a



65b



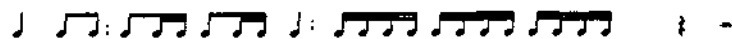
65d



65e



Butun fugadan sidirg'a ravishda o'tuvchi va uni birlashtiruvchi ohangli ritm-intonatsion rivojlanishning yagona yo'nalishi paydo bo'ladi:



Tahdid soluvchi ostinatoli ritmning bir tekisligi bir mavzuning qayg'uli nafisligini necha marta bo'g'adi. Bu obrazning kuchiga ishonch

¹ Bax polifoniyasi tadqiqotlarida ta'kidlanganidek, kontrekspozitsiyaning aksariyat hollarda o'zi rivojlanish demakdir.

hosil qilish uchun, ekspozitsiyadagi birinchi qarshi qurilmani fuga oxiridagi uning so'nggi o'tkazilishi bilan solishtirishning o'zi yetarli.

Parallel fa-majorga modulatsiya qiluvchi uch ovozli ekspozitsiya va intermediya, birmuncha xiraroq, o'ychan lirik bo'yoqlarda berilgan. Fuganing bu bo'limi keyingi, to'xtovsiz olg'a harakatdan kadensiya bilan yanada aniqroq ajratilgan. Kontrekspozitsiyadan boshlab rivojlanish jadallashtiriladi¹. Intermediyada fakturani turli figuratsiyali texnika bilan to'ldirib minor ladiga qaytish — o'sib boruvchi faollik va zo'r dramatik keskinlashuvning ifodasidir. Kontrekspozitsiyadagi mavzuning ikkinchi marta o'tkazilishi basdagi dominant organ punktidagi birinchi kulminatsiya bilan to'g'ri keladi. Uning bo'rttirilganligi uzoqda qoldirilgan og'ir bas fonida harakatlanuvchi dissonantli garmoniya bilan ta'minlangan:

66



Asosiy tonallikdan subdominant tarafdagi uzoqlashish va mavzuning birinchi unsur sol-minordagi qisqa imitatsiyasi bilan fuganing o'rta bo'limi boshlanishini belgilab berish mumkin. O'sib borayotgan dramatik tuyg'u keskinligiga yuksalayotgan qarshi tuzilmalar hamda to'xtovsiz imitatsiyalarga boy fakturaning mustaqil obrazlilik ko'pdan yordam beradi. Mavzu esa to'liq tarzda ikki marta o'tkaziladi: pastki ovozda u si-minorga, yuqorida mi-minorga modulatsiya qilib, ulardan, ayniqsa, ikkinchisi ajralib turadi, undagi eng quyuqlashgan nuqta dominant nonakkordidir. Birinchi kulminatsiyaga olib keluvchiga o'xshash intermediya ikkinchi marta o'rta qismda paydo bo'ladi va sol organ punktidagi yangi markaziy kulminatsiyaga bostirib kiradi:

67



Fuganing dramaturgiyasida intermediyalarning roli favqulodda muhim. Ularning funksiyalari turlicha. Masalan, uch ovozli