

Julian Xellabi

MUSIQIY MAVZULAR VA MUSIQIY IJRO



Julian Xellabi

MUSIQIY MAVZULAR VA MUSIQIY IJRO



Toshkent – “Donishmand ziyosi” – 2025

UO'K 781.5(075.8)
KBK 85.31ya73
H 41

O'zbekiston Respublikasi Oliy ta'lim, fan va innovatsiyalar vazirligi
huzuridagi Oliy ta'limni rivojlantirish tadqiqotlari markazining
buyurtmasiga asosan nashrga tayyorlandi va chop etildi.

Ingliz tilidan **Shahzoda RUSTAMOVA** tarjimasi

Julian Xellabi.

Musiqiy mavzular va musiqiy ijro [Matn]: o'quv qo'llanma / Julian Xellabi. – Toshkent: Donishmand ziyosi, 2025. – 304 b.

Musiqashunoslikdagi mavzularning asosiy maqsadi — musiqiy asar ichida ma'no yuklovchi birliklarni aniqlash bo'lib, ular o'z davridagi tinglovchilar tomonidan tushunilgan. shuningdek, boshqa kontekstda keyingi avlod tinglovchilari tomonidan ham tushunilishi mumkin, biroq tarixdan xabardor bo'lgan holda tinglashni talab qiladi. Leonard Ratner 1980-yilda mavzular g'oyasini ilgari surganidan beri, uning nisbatan sodda fikrlari bir qator yetuk mualliflar tomonidan rivojlantirilib kengaytirildi.

Bugungi kunda mavzu nazariyasi musiqashunoslikning yaxshi shakllangan sohasi bo'lib, ko'pincha semiotikani (belgilar nazariyasi) ham o'z ichiga oladi. Biroq uning ijroga (ya'ni musiqiy asarni amalda ijro etishga) bo'lgan munosabati nisbatan kam o'rganilgan. "Musiqiy mavzular va musiqiy ijro" asari aynan nazariya bilan amaliyot tutashgan chegaraga e'tibor qaratadi hamda musiqiy asardagi mavzularning mavjudligini anglash ijrochida qanday talqin g'oyalarini uyg'otishi mumkinligini, shuningdek, ijrochilarning amaliyotda bunday mavzular mavjudligiga qanday munosabat bildirganini o'rganadi. Kitobda XIX, XX va XXI asr musiqasi tahlil qilinadi. bunda Betxoven, Skrayabin va Peter Eotvos kabi turli-tuman bastakorlardan olingan holatlar asosida o'rganishlar olib boriladi. Notalar va audio yozuvlardan foydalangan holda, bu kitob mavzu bo'yicha turli mashhur mualliflarning asl va innovatsion qarashlarini taqdim etadi hamda musiqashunoslik va ijro san'atidagi e'tibordan chetda qolgan bir yo'nalishni yoritadi.

Mazkur xorijiy o'quv adabiyoti professor-o'qituvchilar, doktorantlar, magistrantlar va talabalarning o'quv va ilmiy faoliyatida foydalanish uchun mo'ljallangan. Shuningdek, ilmiy izlanishlar olib borayotgan mustaqil tadqiqotchilar va keng ilmiy jamoatchilik uchun tavsiya qilinadi.

Ushbu xorijiy o'quv adabiyotidan tijorat maqsadida foydalanish qat'iyan man etiladi.

Musiqiy mavzular va musiqiy ijro

Musiqashunoslikdagi mavzularning asosiy maqsadi — musiqiy asar ichida ma'no yuklovchi birliklarni aniqlash bo'lib, ular o'z davridagi tinglovchilar tomonidan tushunilgan. shuningdek, boshqa kontekstda keyingi avlod tinglovchilari tomonidan ham tushunilishi mumkin, biroq tarixdan xabardor bo'lgan holda tinglashni talab qiladi. Leonard Ratner 1980-yilda mavzular g'oyasini ilgari surganidan beri, uning nisbatan sodda fikrlari bir qator yetuk mualliflar tomonidan rivojlantirilib kengaytirildi.

Bugungi kunda mavzu nazariyasi musiqashunoslikning yaxshi shakllangan sohasi bo'lib, ko'pincha semiotikani (belgilar nazariyasi) ham o'z ichiga oladi. Biroq uning ijroga (ya'ni musiqiy asarni amalda ijro etishga) bo'lgan munosabati nisbatan kam o'rganilgan. "Musiqiy mavzular va musiqiy ijro" asari aynan nazariya bilan amaliyot tutashgan chegaraga e'tibor qaratadi hamda musiqiy asardagi mavzularning mavjudligini anglash ijrochida qanday talqin g'oyalarini uyg'otishi mumkinligini, shuningdek, ijrochilarning amaliyotda bunday mavzular mavjudligiga qanday munosabat bildirganini o'rganadi. Kitobda XIX, XX va XXI asr musiqasi tahlil qilinadi, bunda Betxoven, Skrayabin va Peter Eotvos kabi turli-tuman bastakorlardan olingan holatlar asosida o'rganishlar olib boriladi. Notalar va audio yozuvlardan foydalangan holda, bu kitob mavzu bo'yicha turli mashhur mualliflarning asl va innovatsion qarashlarini taqdim etadi hamda musiqashunoslik va ijro san'atidagi e'tibordan chetda qolgan bir yo'nalishni yoritadi.

Julian Xellabi Koventri universitetida katta o'qituvchi va ilmiy xodim sifatida, shuningdek, London Musiqi Kollejida magistratura dasturlari rahbari sifatida faoliyat yuritgan. Uning asosiy nashrlari qatoriga "Reading Musical Interpretation" ("Musiqiy ijroni tahlil qilish") (2009) va "The Mid-Twentieth-Century Concert Pianist: An English Experience" (XX asr o'rtalaridagi konsert pianinochisi: Angliya tajribasi") (2018) kitoblari, shuningdek, fortepiano ijrosi bilan bog'liq mavzulardagi ilmiy maqolalar kiradi. Pianinochi sifatida Julian xalqaro miqyosda konsertlar bergan va yettita musiqiy disk chiqargan.

ISBN 978-9910-582-12-7

© Julian Xellabi, 2025
© "Donishmand ziyosi", 2025

DENOV TADBIKORLIK
VA PEDAGOGIKA
INSTITUTI
№ 36413



Mualliflar

Janis Dikenshits

Janis Dikenshits — Shimoliy Kolorado universitetida Musiqa tarixi va adabiyoti bo'yicha dotsent. Uning XIX asr musiqasida mavzuli tahlilga oid maqolalari "Pendragon Review" (1-qism) va "Journal of Musicological Research" jurnallarida chop etilgan. Hozirda u romantik romanlar bilan shu davr musiqasi o'rtasidagi bog'liqliklardan kelib chiqib, ko'p qismlik cholg'u musiqasiga hikoyaviy yondashuvni ishlab chiqish ustida tadqiqot olib bormoqda.

Uiliyam P. Douherty

Uiliyam P. Douherty — Iowa shtatining Des Moines shahrida joylashgan Drake universitetining musiqashunoslik bo'yicha faxriy professori (Ellis and Nelle Professor Emeritus). U bu yerda musiqa nazariyasi va kompozitsiya bo'yicha dars bergan. Esti Sheinberg bilan hamkorlikda "Routledge Handbook of Music Signification" qo'llanmasini tahrir qilgan va xalqaro miqyosda kitob bo'limlari, maqolalar va sharhlar chop etgan. Bundan tashqari, u bastakor sifatida ham faoliyat yuritadi.

Márta Grabócz

Márta Grabócz 14 yil davomida Vengriya Fanlar akademiyasida ilmiy tadqiqotchi bo'lib ishlagan va hozirda uning tashqi a'zosi sifatida tan olingan. 1991-yildan boshlab Strasburg universitetida dars beradi (1995-yildan professor sifatida) va IUF (Fransiya akademik instituti) faxriy a'zosi hisoblanadi. U musiqiy anglanish (signifikatsiya), narrativlik hamda zamonaviy musiqa bo'yicha keng qamrovli asarlar yozgan. Uning nashrlari orasida 16 ta kitob (shundan 4 tasi monografiya), ko'plab kitob boblari va 150 dan ortiq ilmiy maqolalar bor. 2017-yilda Fransiya "Legion of Honour" ordeni bilan taqdirlangan.

Joan Grimalt

Dirijyor sifatida Joan Grimalt bir nechta teatrlar, jumladan, mashhur Vena Volksoper teatrida ishlagan. Shuningdek, Barselona universiteti filologi va Raymond Monelle rahbarligida musiqa bo'yicha doktorlik dissertatsiyasini himoya qilgan. Hozirda u amaliy ijrochilikni Kataloniya Oliy Musiqa Maktabida (Escola Superior de Música de Catalunya) dars berish va ilmiy izlanishlar bilan uyg'unlashtirib olib boradi. Uning so'nggi kitobi "Mapping Musical Signification" (Springer nashriyoti) bo'lib, unda u o'zi va hamkasblarining musiqiy ma'no haqidagi tadqiqotlarini tizimli tarzda bayon qilgan.

George Kennaway

George Kennaway — Lids va Hadersfild universitetlarining tashrif buyuruvchi ilmiy xodimi. U ilgari "Opera North" orkestrida bosh violonchelchilaridan biri bo'lgan va hozirda XIX asr va barokko davriga oid violonchelda doimiy ravishda ijro etadi. Uning nashrlariga "Playing the Cello 1780–1930" (Ashgate, 2014), John Gunn: "Musician Scholar in Enlightenment Britain" (Boydell, 2021) kabi kitoblar, shuningdek, XIX asr ijrochilik san'ati bo'yicha maqolalar va kitob boblari kiradi.

Darren Leaper va Cecilia Xi

Er-xotin bo'lgan pianinotchilar juftligi Darren Leaper va Cecilia Xi — mashhur Scriabin tadqiqotchisi Simon Nichollsning keyinchalik rus virtuoz pianinotchisi Dina Parakhinaning qo'l ostida tahsil olishgan. Ular 2015-yilda Scriabin Assotsiatsiyasini tashkil etishgan. Darrenning Scriabinning fortepiano asarlaridagi ijro amaliyoti tarixi bo'yicha maqolalari "EPTA's Piano Journal" jurnalida chop etilgan. Ular hali ham Scriabinga oid tadbirlar uyushtirib, ilmiy tadqiqotlarda faol ishtirok etmoqdalar.

Lina Navickaitė-Martinelli

Lina Navickaitė-Martinelli — Litva Musiqa va Teatr Akademiyasining professori hamda Litva Bastakorlar Uyushmasi qoshidagi Musiqashunoslar bo'limining raisi. "U A Suite of Conversations: 32 Interviews and Essays on the Art of Music Performance" (2010) va "Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses" (2014) kitoblarining muallifi. Xalqaro miqyosda ma'ruzalar o'qigan, ilmiy to'plamlar tahrir qilgan va maqolalar chop etgan. Uning tadqiqotlari musiqa ijrochiligi, ayniqsa, semiotika va sotsiologiyaga yo'naltirilgan.

Melanie Plesch

Melanie Plesch — Melburn universitetining Musiqashunoslik professori. U 1995-yildan boshlab Argentina san'at musiqasida topic theory (mavzu nazariyasi) qo'llanishini yo'lga qo'ygan va bu borada madaniy tarix, diskurs tahlili va etno-tarixni birlashtirgan maxsus metodologiyani ishlab chiqqan. Shuningdek, xalqaro jurnallar — "Musical Quarterly", "Acta Musicologica" va boshqalarda maqolalar, kitoblar va bo'limlar chop ettirgan. 2019-yilda Argentina Milliy San'at Akademiyasining faxriy a'zosi etib saylangan.

Eero Tarasti

Eero Tarasti — Xelsinki universitetining Musiqashunoslik professori (1984–2017-yillar davomida kafedra mudiri bo'lgan). 2004–2014-yillarda Xalqaro Semiotika Assotsiatsiyasining prezidenti bo'lgan, hozirda esa faxriy prezidenti hisoblanadi. U 400 dan ortiq maqola, 50 ta antologiya va 30 ta monografiya

Mualliflar

Janis Dikenshits

Janis Dikenshits — Shimoliy Kolorado universitetida Musiqa tarixi va adabiyoti bo'yicha dotsent. Uning XIX asr musiqasida mavzuli tahlilga oid maqolalari "Pendragon Review" (1-qism) va "Journal of Musicological Research" jurnallarida chop etilgan. Hozirda u romantik romanlar bilan shu davr musiqasi o'rtasidagi bog'liqliklardan kelib chiqib, ko'p qismlik cholg'u musiqasiga hikoyaviy yondashuvni ishlab chiqish ustida tadqiqot olib bormoqda.

Uiliyam P. Douherty

Uiliyam P. Douherty — Iowa shtatining Des Moines shahrida joylashgan Drake universitetining musiqashunoslik bo'yicha faxriy professori (Ellis and Nelle Professor Emeritus). U bu yerda musiqa nazariyasi va kompozitsiya bo'yicha dars bergan. Esti Sheinberg bilan hamkorlikda "Routledge Handbook of Music Signification" qo'llanmasini tahrir qilgan va xalqaro miqyosda kitob bo'limlari, maqolalar va sharhlar chop etgan. Bundan tashqari, u bastakor sifatida ham faoliyat yuritadi.

Márta Grabócz

Márta Grabócz 14 yil davomida Vengriya Fanlar akademiyasida ilmiy tadqiqotchi bo'lib ishlagan va hozirda uning tashqi a'zosi sifatida tan olingan. 1991-yildan boshlab Strasburg universitetida dars beradi (1995-yildan professor sifatida) va IUF (Fransiya akademik instituti) faxriy a'zosi hisoblanadi. U musiqiy anglanish (signifikatsiya), narrativlik hamda zamonaviy musiqa bo'yicha keng qamrovli asarlar yozgan. Uning nashrlari orasida 16 ta kitob (shundan 4 tasi monografiya), ko'plab kitob boblari va 150 dan ortiq ilmiy maqolalar bor. 2017-yilda Fransiya "Legion of Honour" ordeni bilan taqdirlangan.

Joan Grimalt

Dirijyor sifatida Joan Grimalt bir nechta teatrlar, jumladan, mashhur Vena Volksoper teatrida ishlagan. Shuningdek, Barselona universiteti filologi va Raymond Monelle rahbarligida musiqa bo'yicha doktorlik dissertatsiyasini himoya qilgan. Hozirda u amaliy ijrochilikni Kataloniya Oliy Musiqa Maktabida (Escola Superior de Música de Catalunya) dars berish va ilmiy izlanishlar bilan uyg'unlashtirib olib boradi. Uning so'nggi kitobi "Mapping Musical Signification" (Springer nashriyoti) bo'lib, unda u o'zi va hamkasblarining musiqiy ma'no haqidagi tadqiqotlarini tizimli tarzda bayon qilgan.

George Kennaway

George Kennaway — Lids va Hadersfild universitetlarining tashrif buyuruvchi ilmiy xodimi. U ilgari "Opera North" orkestrida bosh violonchelechilaridan biri bo'lgan va hozirda XIX asr va barokko davriga oid violonchelda doimiy ravishda ijro etadi. Uning nashrlariga "Playing the Cello 1780–1930" (Ashgate, 2014), John Gunn: "Musician Scholar in Enlightenment Britain" (Boydell, 2021) kabi kitoblar, shuningdek, XIX asr ijrochilik san'ati bo'yicha maqolalar va kitob boblari kiradi.

Darren Leaper va Cecilia Xi

Er-xotin bo'lgan pianinohilar juftligi Darren Leaper va Cecilia Xi — mashhur Scriabin tadqiqotchisi Simon Nichollsning keyinchalik rus virtuoz pianinotchisi Dina Parakhinaning qo'l ostida tahsil olishgan. Ular 2015-yilda Scriabin Assotsiatsiyasini tashkil etishgan. Darrenning Scriabinning fortepiano asarlaridagi ijro amaliyoti tarixi bo'yicha maqolalari "EPTA's Piano Journal" jurnalida chop etilgan. Ular hali ham Scriabinga oid tadbirlar uyushtirib, ilmiy tadqiqotlarda faol ishtirok etmoqdalar.

Lina Navickaitė-Martinelli

Lina Navickaitė-Martinelli — Litva Musiqa va Teatr Akademiyasining professori hamda Litva Bastakorlar Uyushmasi qoshidagi Musiqashunoslar bo'limining raisi. "U A Suite of Conversations: 32 Interviews and Essays on the Art of Music Performance" (2010) va "Piano Performance in a Semiotic Key: Society, Musical Canon and Novel Discourses" (2014) kitoblarining muallifi. Xalqaro miqyosda ma'ruzalar o'qigan, ilmiy to'plamlar tahrir qilgan va maqolalar chop etgan. Uning tadqiqotlari musiqa ijrochiligi, ayniqsa, semiotika va sotsiologiyaga yo'naltirilgan.

Melanie Plesch

Melanie Plesch — Melburn universitetining Musiqashunoslik professori. U 1995-yildan boshlab Argentina san'at musiqasida topic theory (mavzu nazariyasi) qo'llanishini yo'lga qo'ygan va bu borada madaniy tarix, diskurs tahlili va etno-tarixni birlashtirgan maxsus metodologiyani ishlab chiqqan. Shuningdek, xalqaro jurnallar — "Musical Quarterly", "Acta Musicologica" va boshqalarda maqolalar, kitoblar va bo'limlar chop ettirgan. 2019-yilda Argentina Milliy San'at Akademiyasining faxriy a'zosi etib saylangan.

Eero Tarasti

Eero Tarasti — Xelsinki universitetining Musiqashunoslik professori (1984–2017-yillar davomida kafedra mudiri bo'lgan). 2004–2014-yillarda Xalqaro Semiotika Assotsiatsiyasining prezidenti bo'lgan, hozirda esa faxriy prezidenti hisoblanadi. U 400 dan ortiq maqola, 50 ta antologiya va 30 ta monografiya

chop ettirgan. Muhim asarlari orasida quyidagilar bor: "Myth and Music" (1979), "Heitor Villa-Lobos: The Life and Works", 1887–1959 (1987), "A Theory of Musical Semiotics" (1994), "Existential Semiotics" (2000), "Signs of Music" (2003), va "Semiotics of Classical Music" (2012).

Daniela Tsekova-Zapponi

Daniela Tsekova-Zapponi 2015-yilda Strasburg universitetida musiqa bo'yicha doktorlik darajasini olgan. Uning dissertatsiyasi — Franz Lisztning "Si minor sonatasi" interpretatsiyalarining tahlili mavzusiga bag'ishlangan. U Bolgariya, Slovakiya, Polsha, Marokash va Italiyada o'tkazilgan xalqaro pianino va kamera musiqasi tanlovlarida ko'plab mukofot va medallarga sazovor bo'lgan. Hozirda Strasburg konservatoriyasi hamda Strasburg Musiqa akademiyasida san'at ta'limi professori sifatida faoliyat yuritadi.

Minnatdorchilik

Ushbu jildga hissa qo'shgan barcha mualliflarga chin dildan minnatdorchilik bildirmoqchiman. Ularning tajribasi, mahorati, hamkorligi va sabr-toqati chuqur qadrlanadi. Ishlarni mukammal tarzda olib borgan Routledge va Apex CoVantage jamoalariga minnatdorchilik bildiraman. Shuningdek, ko'plab musiqiy namunalarni tayyorlashda bebaho yordami uchun Edward Halega ham tashakkur.

(Julian Kellabi)

Ushbu bobning dastlabki nusxasiga bildirgan fikrlari uchun Anna Skot va Uilyam P. Doughertyga, shuningdek, Quartetto Vocale Romano haqidagi ma'lumot uchun Nick Enriquez Schollga minnatdorchilik bildiraman.

(George Kennaway)

Biz Simon Nikolsga rus materiallari bo'yicha bergan maslahati va tarjimalari uchun qarzdormiz. Ular bo'lmaganda ushbu bob yozilmagan bo'lardi.

(Darren Leaper va Sisilia Xi)

David Agga doimiy qo'llab-quvvatlovi va matnning yakuniy nusxasini sinch-kovlik bilan o'qib chiqqani uchun, Kofi Agavuga mavzular nazariyasi va xalqona mavzularni qanday yetkazish bo'yicha mazmunli suhbatlari uchun, shuningdek, Bernardo Illariga bu bob ustida ishlash jarayonida turli bosqichlarda ko'rsatgan yordami uchun chuqur minnatdorchilik bildiraman. Sonic Visualiser va yozuvlarni tahlil qilishda yordami uchun Richard Liangga, musiqiy namunalarni terishda ko'rsatgan yordamlari uchun Ricardo Jeckel, Aaron Gallagher va marhum Hermán D. Ramalloga alohida minnatdorchilik bildiraman.

(Melanie Plesch)

O'z asarini musiqa tahliliga oid barcha yozuvlar, materiallar va maslahatlar bilan ta'minlagan Peter Eötvösge chuqur minnatdorchilik va samimiy tashakkurimni bildirmoqchiman. Shuningdek, matnni tahrir qilgan Strasburg universitetidagi hamkasbim Filip Klarkga ham minnatdorchilik bildiraman.

(Márta Grabócz)

Tadqiqot uchun suratlaridan foydalanishga ruxsat bergan ijrochilar, suratkashlar va muassasalarga minnatdorchilik bildiraman.

(Lina Navickaitė-Martinelli)

chop ettirgan. Muhim asarlari orasida quyidagilar bor: "Myth and Music" (1979), "Heitor Villa-Lobos: The Life and Works", 1887–1959 (1987), "A Theory of Musical Semiotics" (1994), "Existential Semiotics" (2000), "Signs of Music" (2003), va "Semiotics of Classical Music" (2012).

Daniela Tsekova-Zapponi

Daniela Tsekova-Zapponi 2015-yilda Strasburg universitetida musiqa bo'yicha doktorlik darajasini olgan. Uning dissertatsiyasi — Franz Lisztning "Si minor sonatasi" interpretatsiyalarining tahlili mavzusiga bag'ishlangan. U Bolgariya, Slovakiya, Polsha, Marokash va Italiyada o'tkazilgan xalqaro pianino va kamera musiqasi tanlovlarida ko'plab mukofot va medallarga sazovor bo'lgan. Hozirda Strasburg konservatoriyasi hamda Strasburg Musiqa akademiyasida san'at ta'limi professori sifatida faoliyat yuritadi.

Minnatdorchilik

Ushbu jildga hissa qo'shgan barcha mualliflarga chin dildan minnatdorchilik bildirmoqchiman. Ularning tajribasi, mahorati, hamkorligi va sabr-toqati chuqur qadrlanadi. Ishlarni mukammal tarzda olib borgan Routledge va Apex CoVantage jamoalariga minnatdorchilik bildiraman. Shuningdek, ko'plab musiqiy namunalarni tayyorlashda bebaho yordami uchun Edward Halega ham tashakkur.

(Julian Kellabi)

Ushbu bobning dastlabki nusxasiga bildirgan fikrlari uchun Anna Skot va Uiliyam P. Doughertyga, shuningdek, Quartetto Vocale Romano haqidagi ma'lumot uchun Nick Enriquez Schollga minnatdorchilik bildiraman.

(George Kennaway)

Biz Simon Nikolsga rus materiallari bo'yicha bergan maslahati va tarjimalari uchun qarz dormiz. Ular bo'lmaganda ushbu bob yozilmagan bo'lardi.

(Darren Leaper va Sisilia Xi)

David Agga doimiy qo'llab-quvvatlovi va matnning yakuniy nusxasini sinchkovlik bilan o'qib chiqqani uchun, Kofi Agavuga mavzular nazariyasi va xalqona mavzularni qanday yetkazish bo'yicha mazmunli suhbatlari uchun, shuningdek, Bernardo Illariga bu bob ustida ishlash jarayonida turli bosqichlarda ko'rsatgan yordami uchun chuqur minnatdorchilik bildiraman. Sonic Visualiser va yozuvlarni tahlil qilishda yordami uchun Richard Liangga, musiqiy namunalarni terishda ko'rsatgan yordamlari uchun Ricardo Jeckel, Aaron Gallagher va marhum Hermán D. Ramalloga alohida minnatdorchilik bildiraman.

(Melanie Plesch)

O'z asarini musiqa tahliliga oid barcha yozuvlar, materiallar va maslahatlar bilan ta'minlagan Peter Eötvösge chuqur minnatdorchilik va samimiy tashakkurimni bildirmoqchiman. Shuningdek, matnni tahrir qilgan Strasburg universitetidagi hamkasbim Filip Klarkga ham minnatdorchilik bildiraman.

(Márta Grabócz)

Tadqiqot uchun suratlaridan foydalanishga ruxsat bergan ijrochilar, suratkashlar va muassasalarga minnatdorchilik bildiraman.

(Lina Navickaitė-Martinelli)

Tarix va kontekst

Strukturalizm eng keskin holatida musiqachilar uchun nihoyatda umidsiz tasvirni taqdim etadi. Maks Harrisonning 2005-yilda yozgan fikri bu holatni aniq ifodalaydi:

“XIX asrda fan din ustidan ustunlikka erishganidan so‘ng, san‘at asosan shakl va texnika nuqtayi nazaridan baholana boshlandi. Endilikda u muloqot vositasi sifatida emas, balki texnik jarayonlar va shakliy tuzilmalardagi yangiliklar, ya‘ni, aniq tanlangan akustik faktlarni “ma‘lumot” sifatida qayta ishlash darajasida ko‘riladigan bo‘ldi. Bu esa muloqot mohiyatining soya ostida qolishiga olib keldi” (352-bet).

Ba‘zi mutaxassislar Harrisonning bu holatga olib kelgan sabablariga e‘tiroz bildirishi mumkin, biroq u aytgan natijalarga ko‘pchilik rozi bo‘lishi tayin. Agar ifoda bu muloqotning bir qismi bo‘lsa, unda Stravinskiyning mashhur so‘zlari ayni muddaodir. U 1936-yildagi intervyusida shunday degan edi (1998): “Men musiqani tabiatan hech qanday tuyg‘uni, ruhiy holatni, kayfiyatni yoki tabiiy hodisani ifodalashga qodir bo‘lmagan san‘at turi deb hisoblayman. Ifoda hech qachon musiqaning ajralmas jihati bo‘lmagan” (53-bet). Hatto 1995-yilda ham musiqaning tinglovchilarda qanday hissiy holatlar uyg‘otishini aniqlashga qaratilgan harakatlarga nisbatan, olim Erik Klark shubha bilan qarab, ularni “hissiy holatning oddiygina lug‘ati” deb atagan edi (50-bet). Shuningdek, Genrix Shenker yoki Allen Forte tomonidan atonal musiqani matematik formulalarga asoslangan tizim bilan tushuntirishga urinishlari (1973) — bularning barchasi musiqaning obyektivlashuvini to‘xtata olmadi. Biroq ilmiy doiralar tashqarisida bastakorlar, musiqachilar va musiqaning tanqidchilari musiqani talqin qilishda his-hayajonga boy, badiiy tildan foydalanishda davom etishdi. Masalan, Schubertning B-bemol major tonalidagi D 960 sonatasining final qismi haqida Claudio Arrau (Horowitz, 1992 dan iqtibos) shunday degan: “Keyingi to‘rt takt — C minorda, tobora kuchayib bo‘rayotgan xavotir bilan to‘la. So‘ng darhol B-bemolga qaytish... bu go‘yoki o‘lim yaqinligini his qilish kabi hech narsani o‘zgartirib bo‘lmaydigandek” (126-bet).

Yana bir misol, 1969-yilda Decca Classics kompaniyasining sobiq san‘at va repertuar bo‘yicha direktori Rey Minshull Dvorjakning D minor 7-simfoniyasining birinchi qismi haqida shunday yozgan edi: “Musika nazariyasi va amaliyot o‘rtasidagi tafovut tashvishli, ammo sokin ochilish va xotirjam, bo‘shashgan yakkuniy taktlari orasida g‘ayrioddiy kuchga ega murosasiz bir ehtiros va tahdid bilan to‘lib-toshgan bo‘ron yotadi”.

Musika nazariyasi olami bilan amaliyot olami o‘rtasidagi bu kabi tafovutni saqlab qolish XX asr oxirlariga kelib tobora mushkullashdi. Chunki aynan shu davrlarda poststrukturalizm paydo bo‘lib, “uzluksizlikni buzish va umumiy, yakka-yagona tushuntirishlarga qarshi turish” g‘oyasini ilgari sura boshladi (Straus, 1995). Poststrukturalistik fikrlashning boshlanishi ko‘pincha Jak Derridaning 1966-yildagi mashhur ma‘ruzasi “Struktura, belgi va o‘yin: inson fanlarida” bilan bog‘lanadi². Bu ma‘ruzadan so‘ng esa musiqani tahlil qilishda semiotik yondashuvlar kuchayib bordi. Aytish joizki, semiotika o‘zining dastlabki ko‘rinishlarida juda strukturalistik edi. Hatto Ferdinand de Sossyurning tarixiy ahamiyatga ega “Umumiy tilshunoslik kursi” (1911) asari aynan struktural tilshunoslik harakatining asoschisi bo‘ldi³. Bu qarashga ko‘ra, inson tilida mavjud bo‘lgan chuqur ichki tuzilmalar butun inson tafakkuri va dunyoqarashining negizidir. Deyvid Robey (1973) yozganidek, bu yondashuv umumiy strukturalistik tafakkurga chuqur singib ketdi va shunday g‘oyaga olib keldi: “Struktural tilshunoslik nazariyalari va metodlari, bevosita yoki bilvosita, inson madaniyatining barcha jabhalarini tahlil qilishda qo‘llanilishi mumkin, chunki bu jabhalarning barchasi, til kabi belgilar tizimi sifatida talqin qilinadi” (2-bet). Derridaning yuqorida tilga olingan maqolasida antropolog Klod Levi-Strossning ishlari tanqid qilinadi. Ammo maqolaning muhim bir nuqtasida shunday anglashiladiki, muallif strukturalistik yondashuvni butunlay rad etmaydi, balki uni qayta ko‘rib chiqib, yangicha, ammo hana neostrukturalistik yo‘nalishda davom ettiradi. U quyidagicha yozadi:

“Men empirik kashfiyotlar doirasida bu eski tushunchalarni saqlab qolaman, biroq ularning chegaralarini ochib beraman, ularni hali ham foydali bo‘lishi mumkin bo‘lgan vositalar sifatida ko‘rib chiqaman. Ularning chinlik darajasi endi shubha ostida. Zarurat tug‘ilganda, ular o‘rniga boshqa foydaliroq vositalar keltirilishi mumkin” (5-bet).

Musika uchun bu fikrlarning natijasi shuki, tahliliy yondashuvlarda an‘anaviy tuzilma — tonallik sxemalari, mavzular (yoki nota qatorlari), mavzuli rivojlanish, fraza shakllari, davriy shakllar va katta ko‘lamli formalar (ya‘ni “eski tushunchalar”) endi asosiy e‘tibordan biroz chetga surilib, uning o‘rniga madaniy ishoralar va belgilovchi harakatlar (ya‘ni “belgili birliklar”)ga e‘tibor qaratila boshlandi. Bu ishoralar esa musiqaning o‘zidan tashqaridagi ma‘nolarga ishora qiladi va ichki tuzilmadan tashqari yana bir ma‘no qatlamini yaratadi. Derridadan so‘ng, mavzular musiqani talqin qilishda yangi, samaraliroq vosita sifatida qabul qilina boshlandi.

Garchi mavzular nazariyasi Donald Frensis Tovi va Charlz Rozen kabi mualliflarning asarlarida aniq nomlanmagan bo‘lsa-da, ularning fikrlarida bunday yondashuvlarga ishoralar mavjud edi (McKay, 2007). Biroq ushbu nazariyaning rivojlanishida hal qiluvchi buriilish 1980-yilda Leonard Ratnerning “*Classic Music: Expression, Form and Style*” nomli asarining chop etilishi bilan yuz berdi. Ushbu asarning ahamiyati shundaki, u to‘g‘ridan-to‘g‘ri semiotikaga oid bo‘lmagan bo‘lsa-da, aynan Ratner ilk bor “topic” (mavzu) atamasini klassik davr kompozitorlari

tomonidan ishlatilgan raqslar, marshlar, shuningdek, pastoral yoki kuylash kabi musiqiy uslublarni belgilovchi semantik birlik sifatida taklif qildi. O'sha davrda Ratner bu yangi atamaning musiqashunoslikda qanday keng ko'lamli oqibatlarga olib kelishini to'liq anglab yetmagan bo'lishi mumkin.

Shunga qaramay uning ilk kitobi nashr etilganidan so'ng, ko'plab tadqiqotchilar uning g'oyalarini rivojlantirish va kengaytirishga kirishdilar. Buning asosiy sababi shundaki, mavzular nazariyasi musiqaga ma'no va kommunikativ kuch beruvchi asosli tizim sifatida e'tirof etildi. Bu esa, ilgari, masalan, Deryk Kukning 1959-yilda nashr etilgan *"The Language of Music"* (Musika tili) asarida amalga oshirilmoqchi bo'lgan, biroq yetarli natijaga erishmagan harakatlardan ancha samarali bo'ldi. Mavzular nazariyasining dastlabki bosqichlari asosan XVIII asr musiqasini tahlil qilish bilan cheklangan bo'lib, semiotik bilan bevosita bog'liq emas edi. Hatto Ratnerning o'zi ham bu atama bilan semiotikani bog'lamagan. Shuningdek, Uay Jeymison Allanbruk ham 1983-yilda nashr etilgan *"Rhythmic Gesture in Mozart"* (Mozart asarlarida ritmik harakatlar) nomli kitobida Ratnerning ishini davom ettirgan bo'lsa-da, semiotik yondashuvdan foydalanmagan. Ammo bu nazariyaning semiotik imkoniyatlari ravshan edi, Robert Xetten (1994) va Raymond Monel (2000) kabi mualliflar aynan musiqani tahlil qilishda semiotik tamoyillarni ongli ravishda qo'llay boshladilar. Ular o'z asarlarining sarlavhalarida "ma'no" va "mazmun" kabi tushunchalarga alohida urg'u berdilar. Monel mavzular nazariyasining tarixiy doirasini kengaytirib, Vagnerni ham qamrab oldi. 2006-yilda esa u asosan Barokko va Klassik davr musiqasida uchraydigan harbiy, ov va pastoral mavzularning o'ziga xosligi haqida batafsil tadqiqot olib bordi. Shuningdek, XIX va XX asr kompozitorlari ijodida ham bu mavzularni izchil tahlil qildi. Bu tendensiya hozirgacha davom etmoqda: XIX asr kompozitorlari ijodida mavzularni Janis Dikenshits (2012) aniqlagan bo'lsa, XX asr kompozitorlari — Bartok (Grabócz, 2002, 2005), Charlz Griffes (Grier, 2020), Jon Irland (Hellaby, 2020, 2023), Shyonberg (Frymoyer, 2017) va Villa Lobos (Salles, 2015) asarlarida ham mavzular mavjudligi aniqlangan. Garchi *"The Oxford Handbook of Topic Theory"* asari (Mirka, tahr., 2014) asosan XVIII asr musiqasiga e'tibor qaratgan bo'lsa-da, mavzular nazariyasini yorituvchi boshqa asarlar, masalan, *"Music Semiotics: A Network of Significations"* (Sheinberg, tahr., 2012) va *"The Routledge Handbook of Signification"* (Dougherty va Sheinberg, tahr., 2020) mavzuni erkinroq kengroq yoritishda davom etmoqda. Bu erkinlik 2017-yilda Uilyam Echardning *"Psychedelic Popular Music"* nomli asarida yanada kengaytirildi. Unda mavzular nazariyasi psixodelik pop musiqasi kontekstida ham qo'llanildi va yangi kontekst kashf etildi.

1980-yillar boshlarida mavzular nazariyasi shakllanayotgan bir paytda, unga muqobil ravishda boshqa bir yo'nalish ham yuzaga chiqa boshladi — bu yo'nalish ham musiqiy asarning obyektiv va o'z-o'ziga yetarli obyekt sifatidagi ustun mavqeyiga shubha bilan qarar edi. Ijro tadqiqotlari (performance studies), semio-

tikadan farqli o'laroq, mohiyatan hermenevtik (ya'ni ma'no izlovchi) yondashuv bo'lmagan bo'lsa-da, u musiqiy asarlarning mavjudligi tinglovchilarning aksariyati uchun asosan ijrochilar va ularning ijrolariga bog'liqligini tan oldi. Bunday yondashuv aslida akademik bo'lmagan doiralarda anchadan beri mavjud edi.

Gramophone kabi jurnallarda doimiy ravishda yozilgan audioyozuvlar sharhlari yoki gazetalardagi konsert tanqidlarini eslatish mumkin. Ammo akademiya ko'proq Genrix Shenkerning (2000 [1911–1935]) qarashlariga ergashgan. Qiziq tomoni shundaki, u bu fikrni aynan ijro haqida yozilgan kitobida bildirgan: "Biron bir kompozitsiya mavjud bo'lishi uchun ijroga muhtoj emas. Asarning mexanik ijrosi ortiqcha deb qaralishi mumkin" (3-bet). Ijro tadqiqotlari yo'nalishining ilk namunalari orasida Ervin Staynning *"Form and Performance"* (1962) va Edvard Konning *"Musical Form and Musical Performance"* (1968) asarlari bor edi. Bu asarlarda ijro musiqiy arxitekturaning (ya'ni tuzilishining) davomi sifatida ko'rilgan va shu sababli strukturalistik an'anaga sodiq qolgan. Xuddi shunday Uollas Berrining 1989-yilgi *"Musical Structure and Performance"* (Musiqiy tuzilma va ijro) kitobi ham asarning shakli va strukturasi ustunligini himoya qilgan. Ammo bu qarashlarga qarshi chiqadigan juda ko'plab nashrlar keyinchalik paydo bo'ldi. 1990- va 2000-yillarda asarlar ijrosiz mavjud bo'la oladimi yoki yo'qmi? degan savol atrofida muhim munozaralar kechdi (Martin, 1993; Kuk, 2001). Bu bahs, ehtimol, Kristofer Smollning *"Musicking"* (1998) asarida cho'qqisiga yetdi; unda u musiqani biror "narsa" emas, balki faoliyat sifatida ko'rib chiqadi. Shu bilan birga, tarixiy jihatdan asosli ijro ya'ni "HIP" (historically informed performance) ham rivojlanishda davom etdi va bu orqali ijrochilarga va ularning faoliyatiga boshqa bir yo'ldan yondashildi. Bugungi kunga kelib, ijro tadqiqotlari (HIPni ham o'z ichiga olgan holda) ilmiy izlanishlarning asosiy yo'nalishlaridan biriga aylangan. Bu hozirda "badiiy tadqiqot" (artistic research) deb yuritiladi va musiqiy ta'lim, musiqa psixologiyasi kabi boshqa sohalarga ham kengaygan. Yaqinda esa bu yo'nalish mashq strategiyalari, repetitsiya usullari va yodlash jarayonlari kabi aniq va amaliy jihatlariga qaratilgan. Shunga qaramay, ijroning hermenevtik jihatlari ya'ni ijroning ma'no bilan qanday bog'lanishi hali tizimli o'rganilmagan sohaga kiradi.

Musiqada mavzularni ma'no tashuvchi vosita sifatida o'rganishga bag'ishlangan adabiyotlar ko'payganiga, ijro tadqiqotlari esa tobora kengayib borayotganiga qaramay, bu ikki yo'nalish juda kam hollarda kesishgan. Mening *"Reading Musical Interpretation"* (2009) kitobimda mavzular interpretativ "axborot manbalari" sifatida keltirilgan bo'lsa-da, kitob umumiyroq yo'nalishda yozilgan, faqat mavzular va ijro masalasiga bag'ishlanmagan. *"The Oxford Handbook of Topic Theory"* asarida faqat uchta bob mavzularning interpretatsiyasi haqida bo'lib, ular ham asosan Motsart, ozroq darajada esa Haydn ijodiga bag'ishlangan. Shuningdek, Nikolas Kuk (2013) Motsart sonatalarining yozilgan ijrolariga tayanib, ijrodagi mavzular haqida qisqacha tahlil bergan. Marta Grabócz (2005) esa Bartokning

"Music for Strings, Percussion and Celeste" asaridagi Adagio qismini mavzular va ijro nuqtayi nazaridan tahlil qilgan. "Music Semiotics: A Network of Significations" (2012) kitobida ham bu borada yagona bob mavjud. Ammo bundan ortiqcha manba deyarli yo'q. Shu bois, ushbu to'plamning maqsadi XIX, XX va XXI asr musiqasida mavzularning roli, ayniqsa, ijroning ularni qanday anglab yetishi va ular bilan qanday aloqaga kirishi mumkinligini chuqurroq o'rganishdir.

Davom etishdan oldin, "mavzu" atamasi va uning o'zgarib borayotgan ma'no-lari ustida o'ylab ko'rish lozim. Musiqiy mavzu nima ekanligini aniqlash uchun say-harakatlar ko'p bo'lgan. 1980-yilda mavzular nazariyasining asoschisi bo'lgan Leonard Ratner "xarakteristik figuralar to'plami"ni "musiqiy munozaralar yoki asar ichida figuralar va progressivlar sifatida — ya'ni uslublarning topish mumkin (9-bet). Biroq bu ikkala kategoriya o'rtasida ma'lum bir o'zgaruvchanlik borligini tan oldi, chunki katta bir asarda keltirilsa tur — uslubga aylanadi. 2000-yilga kelib, mavzular nazariyasi semiotikadan so'ng, Reymond Menning

ko'ra, ikonalar "ularni ifodalovchi narsalarini faqat taqlid qilish orqali ularning g'oyalarini yetkazishga xizmat qiladi" (5-bet). Ammo Raveldan tuzilgan piano musiqasi fontanlarning tasvirini, tovushini hamda harakatini ko'rsata olmaydi, chunki piano musiqasi aslida bunday narsalarni amalga oshirishga qodir emas. Demak, bu mavzu simvolik bo'ladi, chunki "simvollar o'z ma'nolari bilan ishlatish orqali bog'langan" (5-bet). Bu aloqaning indikalik bog'lanishi ham bo'lishi mumkin, chunki bir vaqtning o'zida, dastlab Lisztning "*Les jeux d'eau à la Villa d'Este*" (Pelerinlik kitoblari 3-jild) asarida — kompozitor arpejli, yuqori ovozli pianino texnikasining musiqadan tashqari olamda bir turlariga, ya'ni fontanlarga ishora qilganini his qilgan, shu orqali kelajakdagi mavzu ishlatishlari uchun poydevor qo'yilgan. Shunday qilib, uchala belgi kategoriyasi ham o'zaro kesishgan holda, uni endi ikonikasiz deb ta'riflash mumkin. U asosan simvolik (ammo indeksal xususiyatga ega) bo'lsa-da, tinglovchilar ko'proq tasviriy jihatga e'tibor qarata boshlashgan. Biroq Monellening ikkinchi talabi bo'yicha, ya'ni konvensionallikni inobatga olgan holda, pianinolar, musiqachilar va tajribali tinglovchilar uchun suv o'ynashi bilan bog'liq aloqalar yaxshi o'rnatilgan.

Shunga qaramay, mavzuni konvensiya asosidagi kod sifatida tushumish keng qabul qilingan. Hozirgi kunda o'tmishdagi musiqalarning mavzularini tushu- nishda Klayn Jonatan Kullerning (1981) fikrini keltirib, quyidagi ogohlantiruvchi mulohazani bildiradi: "Biz qayta tiklashga umid qilayotgan narsa — bu noma'lum allaqachon vafot etganlarning reaksiyasi emas, balki bizning o'zimizning re- aksiylarimizdir — agar o'zimizni vaqt ichida orqaga tashlay olsak, nimalar ro'y berishi mumkinligini tasavvur qilish qiziq. (55-bet). Albatta, XVIII yoki XIX asr

boshidagi musiqiy kodlarni o'sha davrdagi tinglovchilar kabi his qilish mumkin emas, ammo bu holat bizni Agawuning "mavzular olamiga" (1991, 30-bet) hamdard kuzatuvchilar sifatida kirib borishimizga to'sqinlik qilmasligi kerak. Germe-nevt Hans-Georg Gadamer (1964) bu borada quyidagicha ta'kidlaydi:

"Biz biror matnning ma'nosini anglay boshlashimizdan oldin, albatta, muallif yoki dastlabki o'quvchining tarixiy ufqini qayta tiklash orqali ular bilan ayni siyadir" (101-bet).

Deyarli boshidanoq "mavzu" (topic) atamasi turli kontekstlardan olingan va keyinchalik simfoniya yoki sonata kabi murakkab musiqiy asarlar ichida yonma-yon joylashtirilgan hamda qarama-qarshi qo'yilgan musiqiy birliklarga nisbatan qo'llanilgan. Bu hol Ratnerning kitobi klassik uslubga bag'ishlanganini hisobga olsak, ajablanarli emas, aynan shu uslubda musiqiy voqealikni yaratishda birlik va xilma-xillik zarur bo'lgan sonata prinsipi muhim o'rin tutgan. Gavot, sarabanda yoki jiga kabi mavzu turlari odatda barokko davridagi klavishli yoki orkestr uchun yozilgan suitalarda mustaqil qismlar bo'lib xizmat qilgan, bu ularga nisbatan referensial (ya'ni tashqi ma'noga ega) xarakterni cheklagan — biroq bu mutlaq emas. Masalan, sarabanda "yuqori uslub"ni, jiga esa "o'rta" uslubni anglatgan. Bu holat Ratnerning "turlar uslublarga aylanishi yoki ular bilan ustma-ust tushishi" haqidagi kuzatuvini tasdiqlaydi. Agar bu turlar katta hajmdagi asar ichida iqtibos tarzida ishlatilsa, ularning mustaqil ma'nosi kengroq musiqiy narrativ (hikoya)ga singdirilishi mumkin, bu esa ularga yangi semantik qatlam qo'shadi. Robert Xattenning (1994) ta'rifi ham aynan shu tamoyilga asoslanadi: "Ma'lum bir musiqiy turdan (masalan, fanfar, march) o'rganilgan uslublar; Ratner, 1990".

“Ma’lum bir musiqiy turdan (masalan, fanfar, marsh, turli raqslar, klassik yoki o’rganilgan uslublar; Ratner, 1980) kelib chiqqan murakkab musiqiy bog’liqlik bo’lib, katta hajmli asarning bir qismi sifatida ishlatiladi. Mavzular klassik uslubda ifodaviy ma’no kasb etishi mumkin va ular yana chuqurroq ifodaviy talqinga ega bo’lishi mumkin” (294–295-betlar).

Danuta Mirka (2014) “Oxford” qismida Xatt...

Danuta Mirka (2014) "*Oxford Handbook of Topic Theory*" kitobining kirish qismida Xatten fikriga umumiy ma'noda qo'shilgan holda, mavzularni quyidagicha ta'riflaydi: "Mavzular o'z kontekstidan ajratib olinib, boshqa kontekstda ishlatilgan musiqiy uslublar va janrlardir" (2-bet). Mirka fikridan ilgarilab, Joan Grimalt o'zining "*Mapping Musical Signification*" (2020) asarida quyidagi ta'rifni beradi: "Musiqiy mavzu bu bir vositadan ikkinchisiga olib o'tilgan va uslublashtirilgan madaniy birliklarga takror-takror ishora qilishdir. Belgilovchi va belgilanuvchi, musiqiy parchalar va ularning madaniy ma'nosi o'rtasidagi bog'liqlik konvensiya (jamiyatda tarixiy bir davrda shakllangan ijtimoiy kelishuv) asosida mavjudga keladi. Bu, musiqiy ifodasi bo'lishi mumkin bo'lgan har qanday inson faoliyatini o'z ichiga oladi" (82-bet).

14 Bu ta'riflar mavzular haqidagi g'oyaning muhim yo'nalishlariga oid qimmatli tushunchalarni beradi. Grimaltning inson faoliyatiga oid musiqiy muqobillarni

o'z ichiga olgan yondashuvi yanada kengroq bo'lib, qo'llanilish doirasini ham kengaytiradi. Biroq ba'zi mavzular yuqorida keltirilgan ilk ikki ta'rifga unchalik mos kelmasligi mumkin. Jumladan, tasviriy yoki "ikonli" (ya'ni vizual obrazlarga o'xshash) mavzular bunga misoldir, chunki ular boshqa musiqiy birliklarga bevosita havola qilmaydi. Agar biz mavzular doirasini kengaytirishga tayyor bo'lsak, bunday mavzular, masalan, to'liqin kabi tabiiy hodisalarni aks ettirishi tufayli, ular ham ma'lum darajada qarzga olinganlik xususiyatiga ega, deb baholanishi mumkin. Ratner (1980) bir joyda shunday yozadi: "Barokko musiqasi bir butun asar davomida bitta ... mavzuni rivojlantirishga intilgan" (26-bet), shuningdek, tur to'liq ishlab chiqilgan asar bo'lishi mumkinligini ham ta'kidlaydi (9-bet). Shunday ekan, vals, menuet yoki sarabanda kabi mustaqil musiqiy janrlar o'z-o'zicha mavzu (topik) sifatida qaralishi mumkinmi? Ratnerning dastlabki ta'rifi shuni anglatadiki, klassik simfoniyaning bir harakati (masalan, menuet va trio) o'zi mavzu bo'la oladi va u boshqa kontekstlarda iqtibos tarzida ishlatilish orqali uslubga aylanishi mumkin.

Bundan tashqari bunday harakat davomida boshqa mavzular ham yuzaga kelishi ehtimoli mavjud. Masalan, Motsartning 40-simfoniya-sidagi menuetda "serioso va alla zoppa" uslublari eslatiladi; bu uslublarning qismida tark etilib, an'anaviy menuet uslubiga o'tiladi. Bundan tashqari, yuzaki mavzu qatlamidan pastda introversiv diskurs ham kechayotgan bo'lishi mumkin. Shopenning vals-i esa butunlay bitta mavzu asosida qurilgan bo'lsa-da, unda kuylovchan (sing-ing style) yoki porloq (brilliant style) kabi boshqa mavzularni ham kuzatish mumkin, bu esa musiqiy narrativning rivojlanishiga olib keladi. Ushbu nashr doirasida, mavzu nazariyasi va ijro o'rtasidagi bog'liqlik asosiy diqqat markazida turadi. Shunday ekan, biror mavzu tomonidan taklif etilgan ijro uslubi, masalan, Shubert valsini yoki uning sonatalaridan biridagi valsga o'xshash epizodni yoki Chopin valsini yoki uning 3-sonatasidagi noktyurnga xos o'rinni, yoki Chaykovskiy-noktyurnini yoki uning 6-simfoniya-sidagi marsh harakatini yoki uning 2-forte-piano konsertidagi marshsimon ochilishni ijro etishda deyarli bir xil bo'lishi mumkin. Albatta, oxirgi holatlarda ijrochilar bunday havolalarning boshqa elementlar bilan birga qanday

Ko'pchilik ta'riflarda ochiq yoki bilvosita ko'rinishda keltirilgan muhim jihat shundaki, mavzular yuqorida aytib o'tilganidek mazmunli birliklar bo'lishi uchun konvensiyaga (an'anaviylikka) tayanishi kerak. Bu g'oya ham muammosiz emas. XVIII hatto XIX asr musiqasida konvensionallik tushunchasi bilan bog'liq muammo yo'q — zamondoshlari uchun, "o'zini o'sha davrga tashlagan" zamonaviy tinglovchilar uchun, Ratner sanab o'tgan mavzular savodli Yevropa auditoriyasi uchun tanish bo'lgan. Masalan, "*turk marshlari*" yoki "*empfindsamer Stil*" Mot uchun tanish bo'lgan. Masalan, "*Haydn simfoniyasi*"da ham o'sha mavzular sifatida tanilgan. Sart sonatasida ham, "*Haydn simfoniyasi*"da ham o'sha mavzular sifatida tanilgan. Sart sonatasida ham, "*Haydn simfoniyasi*"da ham o'sha mavzular sifatida tanilgan. Sart sonatasida ham, "*Haydn simfoniyasi*"da ham o'sha mavzular sifatida tanilgan.

Agar mavzular bir kompozitorning o'ziga xosligi bilan bog'liq bo'lsa — bu XX asrda G'arb san'at musiqasining turli "izm"larga bo'linishi, ba'zida esa yak-

ka kompozitorlar tomonidan shakllantirilgan oqimlar natijasida, ushbu yo'nalishlar toboro murakkablashadi. Natijada universallik kamayadi va mavzuni anglash faqatgina cheklangan bilimga ega auditoriyaga qulay bo'ladi. Masalan, muallif (2023) ingliz bastakori Jon Irelandning "Ballada" asarida sog'inch, ishtiyoq, g'azab va qahramonlik kabi mavzularni, "On a Birthday Morning va In a May Morning" (Sarnia'dan) asarlarida esa qaytadan sog'inch mavzusini aniqlagan. Bu esa Agawuning (2009) "kompozitor uslubidagi dialektlar" (composerly idi-olects, 43-bet) tushunchasiga yaqin turadi va keng tan olingan mavzular emas, balki Ireland asarlarini chuqur o'rgangan mutaxassislar uchun tushunarli bo'lgan hodisadir. Boshqa tinglovchilar esa bu mavzularni ehtimol faqat umumiy ohang sifatida sezishlari mumkin. Shunga qaramay, kichik bir bilimdonlar jamoasi bu musiqiy xususiyatlarga tegishli mavzularni tan olib, ularning intertekstual va indeksik xususiyatlari borligiga rozi bo'lsa, u holda cheklangan bo'lsa-da, ma'lum konvensionallik shakllanadi. Vaqt o'tishi bilan biror kompozitor ijodidagi mavzular asosida yozilgan tahliliy asarlar keng tarqalib, bu kabi "kompozitorga xos" mavzular ham ommaviyroq konvensiyaga aylanishi mumkin. Echardning (2017) ta'бири bilan aytganda: ular "vaqt o'tishi bilan standartlashgan ramziylikka siljishi" mumkin (13-bet).

Shunday qilib, yuqorida keltirilgan barcha g'oyalardan yagona asosiy mavzuni ajratib olish mumkinmi? Bu yerda doimiy takrorlanib keladigan xususiyat shundan iboratki, mavzular o'z-o'zidan tashqaridagi omillarga, ya'ni "madaniy birliklar" deb ataluvchi elementlarga ishora qiladi, ichki musiqiy (intra-musical) elementlarga emas. Agar bu holat "indeksik" deb ta'riflansa, bu atama farqli bo'lib, semantik (ma'no) jihatdan barobar emas, lekin yaqin. Bundan tashqari, ilgari muhokama qilingan bo'lishiga qaramay, konvensionallik ham takrorlanib turadigan asosiy mavzulardan biri bo'lib qolmoqda. Ehtimol, Ratnerning mavzularni "xarakterli shakllar lug'ati" sifatida ta'riflashda "topic" so'zini tanlashi ham bir oz tasodifiy bo'lganini eslab qolish kerak: u bu so'zni nega aynan tanlaganini tushuntirmagan. Bu borada Maykl Spitser (2012) "u buni havodan olib" qo'llagan bo'lishi mumkinligini ta'kidlaydi (223-bet). Shunga qaramay, "mavzu" (topic) atamasi muayyan turdagi musiqiy tuzilma va referensial (havolaviy) mazmunni umumlashtirish uchun foydali "soyabon" (umbrella) ta'rif bo'lib xizmat qilgan. So'nggi qariyb qirq yil davomida bu atama musiqashunoslik, xususan, musiqiy ifoda va ma'noni tahlil qiluvchi sohada yangicha turtki bergan. Oldingi muhokama ko'rinib turibdiki, bitta umumiy va universal ta'rifning mavjud emasligi aniq bo'lib chiqdi. Bu, ehtimol, salbiy holat emasdir balki intellektual tafakkur va nazariy rivojlanish uchun yangi yo'llar ochib beruvchi imkoniyatdir.

Shu sababli ijro — nazariya qatorida muhokama qilinayotgan ushbu kitobda "topik" atamasining chegaralarini aniq belgilab qo'yishga haddan tashqari intilish zarur emas. Mavzular nazariyasining murakkab tarixiy rivojlanishi ko'pchilik ijrochilar uchun asosiy ahamiyat kasb etmasligi mumkin, biroq mavzularni umu-

miy va kengroq ma'noda tushunish ijrochilar uchun katta foyda keltirishi mumkin. Bu holat keyingi boblarda ko'rsatiladi.

Shunday ekan, ushbu kitobning qolgan qismlarida mavzularga oid nozik hamda o'zaro to'ldiruvchi tushunchalar va yondashuvlar birgalikda mavjud bo'lishi mumkin, chunki ularni bog'lab turuvchi umumiy asos mavjuddir.

Kitob mazmuni

Ushbu kitobda mavzu va ijro (topic-performance) o'rtasidagi munosabatga oid turli yondashuvlarni aks ettiruvchi o'n bob mavjud. Avvalo, Eero Tarastining "Mavzular va musiqa ijrosi: ayrim mulohazalar va nazariya uchun taklif" nomli bobida mavzularning rivojlanishi va ahamiyati bo'yicha qo'shimcha fikrlar bildiriladi, u turli yondashuvlarni tanqid qiladi hamda, "mavzular nazariyasi degan narsa aslida mavjudmi?" degan savolni ham ko'taradi. Tarasti mavzular nazariyasi va ijro o'rtasidagi bog'liqlikni ko'rib chiqadi va pianino, orkestr hamda opera repertuarlaridan ko'plab misollar keltiradi. U "ekzistensial semiosika", xususan, "zemik" modeli asosida mavzular va ijroni o'z ichiga oluvchi nazariyani taklif etadi.

Keyingi bob Joan Grimaltning "ritorik" va "organik" ijro uslublari: pragmatik yondashuv" nomli esseysi bo'lib, unda u "ritorik" ijro san'ati haqida so'z yuritadi va uni strukturaga asoslangan ("organik") ijro bilan solishtiradi. U HIP (Historically Informed Performance) harakati va semiosik yondashuvlar musiqiy talqin da ko'plab musiqadan tashqaridagi, jumladan, mavzularga oid ishoralarni ochib berganini ko'rsatadi va ularni anglash ijroni yanada jonli hamda yangicha qila-di, deb hisoblaydi. Uning misollari pianino va orkestr repertuaridan, jumladan, Betxoven, Brams va Shopenga oid asarlardan olingan.

So'nggi boblardan biri Uilyam P. Douertiyning "Ichimda alanganalar azob: Nur wer die Sehnsucht kennt asarining agitato talqini" nomli bo'lib, muallif Gyo-tening XVIII asr oxiridagi Wilhelm Meister romanida uchraydigan Mignonning "Faqat sog'inchni bilgandek" qo'shig'ining turli talqinlarini tahlil qiladi. U "agi-tato" mavzusi doirasida bir qator XIX asr kompozitorlarining talqinlarini tahlil qiladi va ularning bastakorlik yondashuvlarini mavzu asosida baholaydi. Matn davomida ijroda mavzuviy mazmun va qarama-qarshilikni qanday ifodalash mumkinligi bo'yicha tavsiyalar beriladi hamda Josephine Langning "Mignon's Klage" asariga oid uch xil yozuv taqqoslanadi.

Keyingi bo'limda Jorj Kennawayning "Tarixiy jihatdan asoslangan ijroning chegaralarini kengaytirish: torli cholg'ular uchun XIX asr miniatyuralarida mavzular" nomli maqolasi keltiriladi. Unda u skripka va violonchel repertuariga e'tibor qaratgan holda, avval "motam marsh"i kabi an'anaviy mavzular ijroda qanday aks ettirilishi mumkinligini ko'rib chiqadi. So'ngra u ilg'or yo'nalishga o'tib, torli cholg'ular texnikasining ayrim xususiyatlari o'zlari mavzu sifatida talqin qilinishi

mumkinligini ilgari suradi. Ular orasida "portamento", "chiaroscuro" (yorug'-qorong'u kontrasti) va "murakkab ijro" keltiriladi. Bularning barchasi musiqiy bo'lmagan ma'nolar bilan bog'liq bo'lsa-da, muallif ularni aniq mavzulardan ko'ra umumiy spektrdagi elementlar deb hisoblaydi.

Daniela Tsekova-Zapponining "Fortepiano maktablari, mavzular va Lisztning Si minor sonatasi" nomli bobida Lisztning Si minor fortepiano sonatasining yozib olingan ijrolari tahlil qilinadi. Bu yerda muallif e'tiborini milliy ijrochilik an'analari va talqin uslublaridagi avlodlararo farqlarga qaratadi. Sonata 21 nafar pianinochi tomonidan ijro etilgan yozuvlar asosida tahlil qilinadi. Marta Grabócz tomonidan Liszt sonatasiga nisbatan ishlab chiqilgan mavzuviy tahlil muallif toshbu mavzularga boy qismlarga turli pianinochilarning qanday munosabat bildirganini ko'rsatadi. Xulosalarga ko'ra odatda eski ijrochilik uslublarida agogik urg'ular va temp o'zgarishlari kabi ifodaviy vositalar yangi yozuvlarga qaraganda ancha yaqqolroq qo'llanilgan, biroq bu tafovut mutlaq emas.

6-bobda "Narrativ tahlil, sonata sikli va ijroga ta'siri: Brahmsning Fa-diyez minor 2-sonatasi talqini" nomli maqolada Janis Dickensheets Brahmsning ushbu sonatasi bastakor ijodida unchalik yuqori baholanmagan deb qaralganini aytadi va unga nisbatan yangi, strukturaviy emas, balki germeneytik yondashuv orqali qayta baho berishni taklif qiladi. Muallif ushbu bobni XIX asr roman janri kontekstida olib boradi va unda mavzuviy ishoralar hamda umumiy narrativlikni ochild berataydi. U asarni "XIX asrning eng puxta yaratilgan musiqiy romanlaridan biri" deb mavzuviy va hikoyaviy ishoralarni, ayniqsa, yaxshi ifodalagan deb hisoblab tahlil qiladi.

Keyingi bo'lim Darren Leaper va Cecilia Xi muallifligidagi "Bu yerda chala-yotganda sehr ko'rsatish kerak: Skrabinning fortepiano asarlarida mavzuviy ijro" nomli maqola bo'lib, unda mualliflar Aleksandr Skrabin ijodida uchraydigan oltita asosiy mavzuni muhokama qilishadi. Ular bu mavzular ko'pincha kompozitorning kechki ijodiga tegishli deb qaralsa-da, aslida uning ilk asarlaridan boshlab mavjud ekanini ko'rsatadi. Shuningdek, mavzularni anglash ijrochining talqin doirasini qanday kengaytirishi mumkinligi haqida tavsiyalar beradi. Bob yakunida Skrabinning o'zi yozib qoldirgan pianino rol ijrolaridagi mavzular ko'rib chiqiladi.

Keyingi bob Melanie Plesch tomonidan yozilgan bo'lib, "Alberto Ginasteraning ilk asarlarida Gato mavzusi va "Pequeña danza"ni aniq talqin qilish" deb nomlanadi. Bu bo'limda aniq bir millatga xos mavzu — argentinaliklar raqsi va qo'shig'i bo'lgan gato mavzusi tahlil qilinadi. Muallif Gato mavzusining to'g'ri-kinligini ko'rsatadi. U Gato lirikasidagi she'riy ohang (skansiya) nozikliklarini va raqs xoreografiyasining ramziy ma'nosini tushunish ijroga qanday ta'sir qilishi mumkinligini baholaydi.

O'quvchini mustahkam XXI asrga olib kirgan holda, 9-bobda Márta Grabócz "Péter Eötvösning Seven (2007) skripka konsertida mavzular va ijro" nomli maqolasida kompozitorning mazkur konsertining yaratilish sabablari va kontekstini bayon qiladi. U 2003-yildagi Kolumbia kosmik kemasi halokati kompozitorga qanday kuchli ta'sir qilganini va ushbu asarni yozishga qanday ilhom berganini tushuntiradi. Muallif partituraning o'zida yangi va tanish mavzularni aniqlaydi va ularni konsertning bir qismini nazariy va germeneytik jihatdan tahlil qilish uchun asos sifatida ishlatadi. U turli ijrolarni, jumladan, kompozitorning o'zi boshqargan ijrolarni ham tahlil qilib, ushbu mavzularning ifoda imkoniyatlari qay darajada samarali ro'yobga chiqarilganini baholaydi.

Nihoyat, Lina Navickaitė-Martinelli o'zining "Romantik ijro va ifodaviy ishora mavzusi" nomli bobida mavzular tushunchasini jonli ijroga xos bo'lgan ishoralar sohasi tomon kengaytiradi. U ijrodagi ushbu jihatni chuqurroq tushunish uchun topik ishoralarining leksikonini tuzish mumkinligini taklif qiladi. Shu orqali u mavzular nazariyasini dadil tarzda yangi yo'nalishlarga olib chiqadi.

Garchi bu kitobda qamrab olingan mavzular diapazoni keng bo'lsa-da, mavzular nazariyasi va ijro bilan bog'liq tadqiqotlar hali ham davom ettirilishi mumkin. Jumladan, bu nazariyani Afrika va Osiyo musiqasiga yoki butunjahon dramatik shakllariga tatbiq etish yo'nalishida imkoniyatlar mavjud.

Mavzular va ijro modeli

Shubhasiz, bu to'plamdagi maqolalarning markazida mavzu nazariyasi va ijro turadi. Biroq ular, tabiiyki, boshqa ko'plab yo'nalish va g'oyalarga ham tayangan. Shu sababli, eslatib o'tish joizki, musiqiy ijro — bu ko'p qatlamli jarayon bo'lib, unda turli omillar o'z o'rniga ega. Shu bois, kirish so'zi yakunida, mavzular (ya'ni musiqadagi ma'lum g'oya yoki obrazlar) ijrochining talqin jarayonida qanday rol o'ynashi mumkinligini ko'rsatadigan bir modelni taklif qilmoqchiman.

Albatta, ijroning (jonli yoki yozib olingan) orqasida turgan psixologik va ijodiy jarayonlarni grafik ko'rinishda aks ettirish hech qachon bu jarayonlarning butun murakkabligi va o'zgaruvchanligini to'liq ifodalab bera olmaydi. Bundan tashqari, men ilgari surgan qarashlar boshqa ijrochilar tajribasi va qarashlariga to'liq mos tushishiga hech qanday kafolat yo'q. Shunga qaramay, G'arb klassik musiqasi an'analarda faoliyat yuritayotgan aksar ijrochilarning tajribasi bilan mening tajribam juda farq qilmasa kerak, degan fikrdaman. Shu asosda, mavzularni tushunish musiqiy talqinni shakllantirish jarayonida qayerda turishini ko'rsatib beradigan grafik tasvir yaratdim (1-rasm).

Garchi chapdan o'ngga qarab asosiy tushunchalardan eshtiladigan natijalar, gacha bo'lgan gorizontall ketma-ketlik mantiqiy grafik tartibni taqdim etsa-da, ikki tomonga yo'nalgan strelkalar turli elementlar o'rtasidagi o'zaro bog'liqlik va harakatchanlikni bildiradi. Bu esa ijrochilar biror asar bilan ilk muloqotidan to

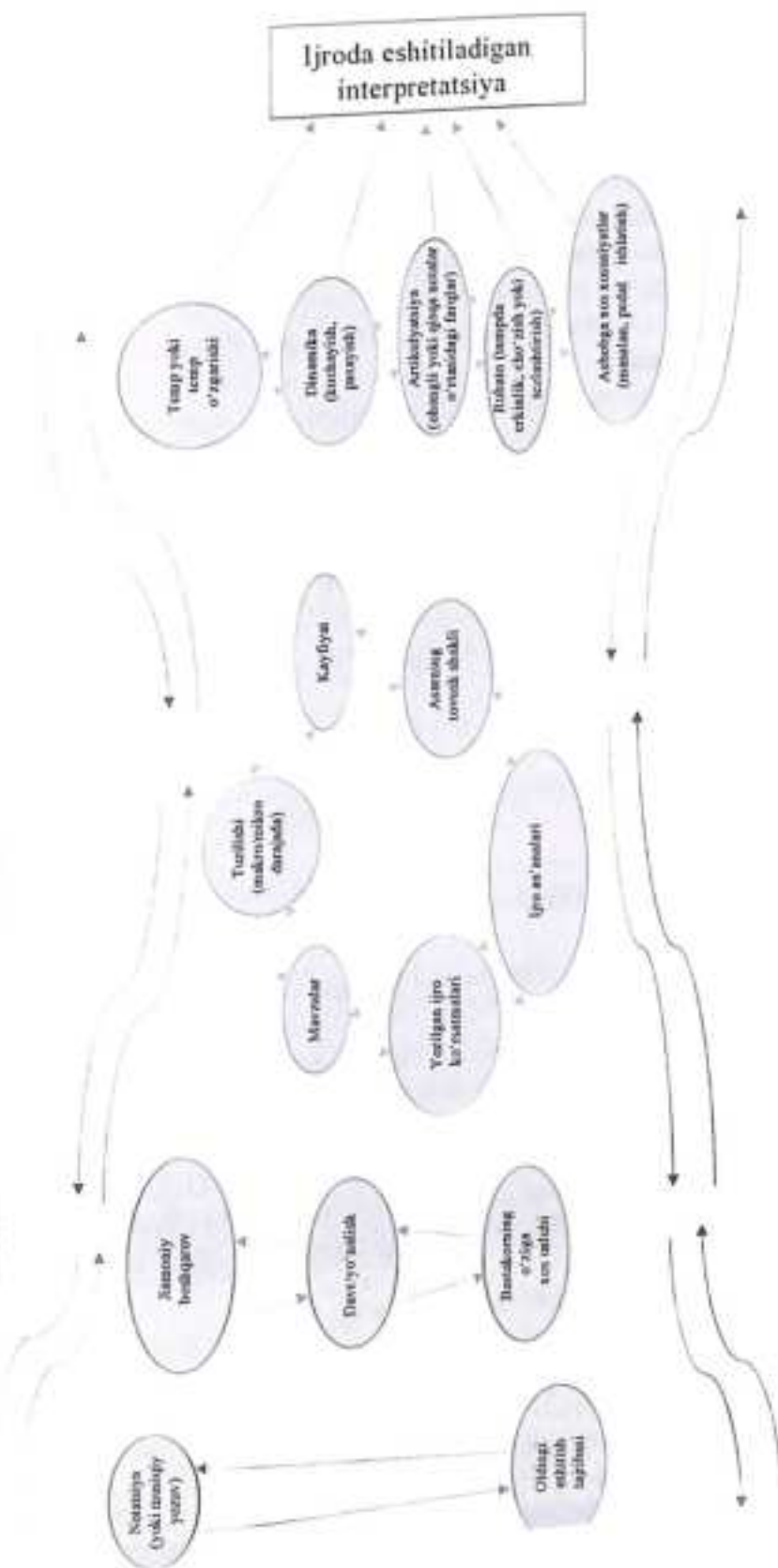
uni ijro etishgacha bo'lgan jarayonda turli yo'llarni tanlashi mumkinligini e'tirof etadi. Shuningdek, Karen Uayz, Mirjam Jeyms va Jon Rink (2017) tomonidan olib borilgan bir loyiha misolida ko'rsatilganidek, ijroga tayyorgarlik jarayoni har doim ham to'g'ri chiziqli (ya'ni bosqichma-bosqich) bo'lmaydi. Bundan tashqari, uchta muhim eslatmani aytib o'tish zarur: "oldindan eshitilgan bilim", ya'ni, asarni ilgari tinglagan bo'lish kanonlashtirilgan repertuar asarlarida asosiy axborot manbasi bo'lishi ehtimoldan yiroq emas. Biroq kamroq tanilgan asarlarda bu holat kamroq uchraydi. Notalarda berilgan ijro yo'riqnomalari asosan XVIII asr oxiridan boshlab yozilgan musiqalarga tegishlidir, premyera (ya'ni ilk bor ijro etilayotgan) asarlar uchun esa ijro an'analari unchalik dolzarb emas. Shunga qaramay, ushbu cheklovlar musiqaning asosiy va ikkilamchi repertuarlari uchun unchalik ahamiyatli bo'lmaganligi sababli, bu kategoriyalarni diagrammaga kiritish maqsadga muvofiq bo'ldi. Diagrammadagi oval shakllarning kattaligi faqat matn hajmiga asoslangan bo'lib, bu orqali biror unsur boshqasidan muhimroq degan ma'no ko'zda tutilmagan.

Asosiy bilimlar

Keng tushunchaviy ta'sirlar

Maxsus tushunchaviy ta'sirlar

Tovushni shakllantirish



1-ravm. Ijrochining asar bilan tanishuvdan boshlab ijroga qadar bo'lgan ehtimoliy interpretatsion yo'li (shu jumladan, marzalar).

Izohlar

1. Sherkerning grafik usuli ilk bor Der Tonwille jurnalining birinchi sonida shakllana boshlagan.
2. Derridaning ma'ruzasi AQShning Baltimor shahridagi Jon Hopkins universitetida bo'lib o'tgan konferensiyada taqdim etilgan.
3. Saussur bu soha uchun "semiologiya" atamasini ishlatgan, keyinchalik "semiotika" atamasi ko'proq qo'llaniladigan bo'ldi.
4. Ravelning o'zi bu asar "suv shovqini va favvoralar, sharsharalar hamda soylarning musiqiy tovushlari ilhomlantirgan" deb qo'shimcha qilgan (Myers, 1971 [1960], 156-betda).
5. Ratner ehtimoliy ravishda XVIII asr boshlarida shakllangan "loci topici" (ya'ni "ixtirolar joyi") tushunchasiga ishora qilgan bo'lishi mumkin, biroq bu aniq ko'rsatilmagan.

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Agawu, K. (1991) *Playing with Signs*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
2. Agawu, K. (2009) *Music as Discourse*. Oxford, New York, Oxford University Press.
3. Allanbrook, W. J. (1983) *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago, London, Chicago University Press.
4. Berry, W. (1989) *Musical Structure and Performance*. New Haven, London, Yale University Press.
5. Clarke, E. (1995) *Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis*. In J. Rink (ed.), *The Practice of Performance*. Cambridge, Cambridge University Press.
6. Cone, E. (1968) *Musical Form and Musical Performance*. New York, London, W. W. Norton & Company.
7. Cook, N. (2001) *Between Process and Product: Music and/as Performance*. In *Music Theory Online*, 7(2). www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html [Accessed 21st October 2021].
8. Cook, N. (2013) *Beyond the Score*. Oxford, New York, Oxford University Press.
9. Cooke, D. (1959) *The Language of Music*. Oxford, Oxford University Press.
10. Culler, J. (1981) *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca, New York, Cornell University Press.
11. Derrida, J. (1966) *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*. <http://www2.csudh.edu/ccauthen/576f13/drrdassp.pdf> [Accessed 7th October 2021].
12. Dickensheets, J. (2012) *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*. In *Journal of Musicological Research*, 31(2-3), 97-137.
13. Dougherty, W. and Sheinberg, E. (eds.) (2020) *The Routledge Handbook of Music Signification*. Abingdon, New York, Routledge.

14. Echard, W. (2017) *Psychedelic Popular Music*. Bloomington, IN, Indiana University Press.
15. Forte, A. (1973) *The Structure of Atonal Music*. New Haven, London, Yale University Press.
16. Frymoyer, J. (2017) *The Musical Topic in the Twentieth Century: A Case Study of Schoenberg's Ironie Waltzes*. In *Music Theory Spectrum*, 39(1), 83-108.
17. Gadamer, H.-G. (1964) *Aesthetics and Hermeneutics*. In D. E. Linge (ed.), *Philosophical Hermeneutics*. English translation by David Linge. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
18. Grabócz, M. (2002) "Topos et dramaturgie": Analyse des signifiés et de la stratégie dans deux mouvements symphoniques de B. Bartók. In *Degrés*, j1-j18, 109-110.
19. Grabócz, M. (2005) *Narrative Analysis in the Comparative Approach to Performances: The Adagio of Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta*. In L. Vikarius and V. Lampert (eds.), *Essays in Honour of László Somfai on His 70th Birthday: Studies in the Sources and the Interpretation of Music*. Lanham, MD, Scarecrow Press.
20. Grier, T. A. (2020) *Charles Griffes's Xanadu: A Musical Garden of Opposites*. In W. Dougherty and E. Sheinberg (eds.), *The Routledge Handbook of Music Signification*. Abingdon, New York, Routledge.
21. Grimalt, J. (2020) *Mapping Musical Signification*. New York, Springer Press.
22. Harrison, M. (2005) *Rachmaninoff: Life, Works, Recordings*. London, New York, Continuum.
23. Hatten, R. (1994) *Musical Meaning in*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
24. Hellaby, J. (2009) *Reading Musical Interpretation*. Aldershot, Ashgate.
25. Hellaby, J. (2020) *Topicality in the Piano Music of John Ireland*. In *IMPAR: Online Journal for Artistic Research*, 4(1), 31-54.
26. Hellaby, J. (2023) *Interpreting John Ireland's Ballade*. In preparation for *Culture Crossroads*.
27. Horowitz, J. (1992 [1982]) *Arrau on Music and Performance*. Mineola, New York, Dover Publications Inc.
28. Klein, M. (2005) *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington, IN, Indiana University Press.
29. Martin, R. (1993) *Musical Works in the World of Performers and Listeners*. In M. Krausz (ed.), *The Interpretation of Music*. Oxford, Clarendon Press.
30. McKay, N. (2007) *On Topics Today*. www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx [Accessed 7th October 2021].
31. Minshull, R. (1969) *Israel Philharmonic Tour 1968 Dvořák Symphony No. 7 in D Minor conducted by Zubin Mehta, LP sleeve notes*. London, Decca SXL 6381.

32. Mirka, D. (2014) Introduction. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, Oxford University Press.
33. Monelle, R. (2000) *The Sense of Music*. Princeton, Oxford, Princeton University Press.
34. Monelle, R. (2006) *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
35. Myers, R. H. (1971 [1960]) *Ravel, Life and Works*. London, Gerald Duckworth & Co. Ltd.
36. Nattiez, J.-J. (1975) *Les fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union générale d'éditions.
37. Peirce, C. S. (1998 [1894]) What Is a Sign? In Peirce Edition Project (ed.), *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings Volume 2*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
38. Ratner, L. (1980) *Classic Music: Expression, Form, Style*. New York, Schirmer Books.
39. Robey, D. (1973) Introduction. In D. Robey (ed.), *Structuralism: An Introduction*. Oxford, Clarendon Press.
40. Salles, P. (2015) *Tribal Dance: A Twentieth-Century Musical Topic and its Meaning in Heitor Villa-Lobos's Music*. Unpublished paper presented at the conference *Topical Encounters and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music*, University of Oxford.
41. Schenker, H. (1921) *Urlinie*. In Der Tonville, I, 20–24.
42. Schenker, H. (2000 [1911–1935]) *The Art of Performance*. H. Esser (ed.). English translation by Irene Scott. New York, Oxford, Oxford University Press.
43. Small, C. (1998) *Musicking*. Middletown, Wesleyan University Press.
44. Spitzer, M. (2012) *The Topic of Emotion*. In E. Sheinberg (ed.), *Music Semiotics: A Network of Significations*. Abingdon, New York, Routledge.
45. Stein, E. (1962) *Form and Performance*. London, Faber and Faber Ltd.
46. Straus, J. N. (1995) *Post-structuralism and Music Theory (A Response to Adam Krims)*. In *Music Theory Online*, 1(1) in CUNY Academic Works. https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1476&context=gc_pubs [Accessed 17th September 2020].
47. Stravinsky, I. (1998 [1936]) *An Autobiography*. London, W. W. Norton & Company Ltd.
48. Tarasti, E. (1979) *Myth and Music*. The Hague, Paris, New York, Mouton Publishers.
49. Tarasti, E. (2012) *Semiotics of Classical Music: How Mozart Wagner and Brahms Talk to Us*. Berlin, De Gruyter Mouton.
50. Wise, K., James, M. and Rink, J. (2017) *Performers in the Practice Room*. In J. Rink, H. Gaunt and A. Williamon (eds.), *Musicians in the Making*. Oxford, Oxford University Press.

sarguzashtlar" nomli tadqiqotida Klassik davrga oid 61 xil musiqiy mavzuni sanab o'tgan bo'lsa, demak, yaxshi musiqachi ularni tanib, o'z ijrosida ularni qandaydir tarzda eshitarli qilishga qodir bo'lishi kerakmi? Bu, albatta, o'ta bilimdonlik belgisi bo'lib tuyuladi, ammo bunday salohiyat sahnada fazilatmi yoki kamchilik? Karl Dahlhaus aytganidek, biz konsertga faqatgina Motsart, Haydn yoki Betxovenga XVIII asr tarixiy madaniy hayoti, qadriyatlari va me'yorlari hujjati sifatida quloq solish uchun bormaymiz, balki bu musiqa nemis tilida die ästhetische Gegenwart, ya'ni estetik hozirlik deb ataladigan narsaga ega bo'lgani uchun boramiz. Ya'ni bu musiqa biz bilan bevosita so'zlashadi.

Bu savolga javoban men o'zimning oldingi asarim "Musiqiy semiotika nazariyasi" (1994)ga murojaat qilmoqchiman. Unda asarning boshidayoq men ikki xil tuzilmani farqlayman: kommunikatsiya tuzilmalari va ma'no anglatish (signifikatsiya) tuzilmalari. Birinchi toifaga musiqiy shakllar — sonata, simfoniya, fuga va janrlar, masalan, opera, cherkov musiqasi, kamera musiqasi, harbiy marshlar kiradi. Ya'ni, bu xabarni qabul qiluvchilar (tinglovchilar) avvaldan biladigan va shu tufayli o'zlarini asarda "uydagidek" his qiladilar. Boshqa tomondan esa, signifikatsiya — bu bastakor aynan ana shu kommunikatsiya tuzilmalari orqali yetkazmoqchi bo'lgan ma'no va xabar hisoblanadi. Ehtimol, asarning haqiqiy markaziy nuqtasi (asosiy og'irlik markazi) aynan shu yerda yotgandir. Shunday qilib, biz mavzularni bastakor o'z tinglovchilari qarshisida ishlatadigan kommunikatsiya vositalarining bir unsuri sifatida ko'rishimiz mumkin. Biroq ular bu jarayonning mustaqil birliklari emas, balki asosiy, yashirin ma'noni qo'llab-quvvatlovchi vositalardir.

Bundan tashqari, bu yerda ijro muammosi ham mavjud, Robert Hatten (2004) bu masalani o'zining Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert nomli asarining boshidayoq ko'taradi. U uchun asosiy muammo tuzilma va ifoda qarama-qarshiligidir. Bu holatni uch misolda ko'rsatadi: tuzilma — qobiq, ifoda — uning ichidagi mazmun; tuzilma — statik fon shakli (yoki uyg'unlik), ifoda esa — dinamik, oldinga chiqadigan jarayon; tuzilma — sintaksis (ya'ni shakl qoidalari), ifoda esa — semantika (ya'ni ma'no). Keyin u shunday yozadi: "Tuzilma — bu partituraning o'zidagi ichki munosabatlar, ifoda esa aynan shu munosabatlarning ijro orqali ohangda namoyon bo'lishi va jismoniy shaklga ega bo'lishidir" (9-bet). Bu yerda ifoda — bu bevosita ijroni anglatadi. Agar biz buni semiotika (belgilar tizimi) nuqtayi nazaridan kengroq talqin qilsak, fransuz adabiy nazariyasidagi klassik ta'rifni eslashimiz mumkin: énonciation (bayon qilish harakati) va énoncé (bayon qilingan narsa) o'rtasidagi farq. Yoki boshqa so'z bilan aytganda: so'zlash harakati va so'zning o'zi. Bu ta'rifni musiqiy mavzularga tadbiq etadigan bo'lsak, unda mavzular — bu tuzilma, ya'ni énoncé (bayon qilingan narsa) darajasida aniqlanadigan birliklardir, ularning ijrodagi talqini esa — bu énonciation (bayon qilish harakati) hisoblanadi. Bu juda mantiqli tuyulishi mumkin, lekin bundan keyin yana bir murakkab holat — énonciation énoncée, ya'ni,

bayon qilingan ifoda tushunchasi yuzaga keladi. Bu holatda ijro sifati yoki xususiyatlari musiqiy asarning o'z tuzilmasiga allaqachon singdirilgan bo'ladi. Bu shuni anglatadiki, musiqaning mavzuviyligi faqat asarda mavjud bo'lgan, barqaror va tanib bo'ladigan birliklardan (ko'plab tadqiqotlarda faqat shu birliklar o'rganiladi) kelib chiqmaydi, balki ijro amaliyotining o'zi ham mavzuviy bo'lib, mavzularni, ya'ni, énoncéni shakllantirishga ta'sir qiladi. Masalan, Lotin Amerikasidagi musiqiy mavzular juda oddiy ko'rinishi mumkin, lekin ular musiqachilar tomonidan ijro qilinganida o'ziga xos ritmik va intonatsion xususiyatlar bilan ta'minlanib, nihoyatda rang-barang tus oladi (bunga Mario de Andrade va Alejo Karpentierning Tarasti (1995), 73-betdagi izohi misol bo'la oladi).

Keling, Villa-Lobosning "Choros" No. 5 ("Braziliya ruhi" deb subtitrlangan) asarini misol qilib olaylik. Bu asarning janrining o'zi mavzuviydir: "choros" deb atalgan musiqachilar XX asr boshlarida Rio-de-Janeyro ko'chalarida, cheksiz serenadalar chog'ida o'ziga xos ijro usullarini qo'llagan ko'cha musiqachilari bo'lgan. Aynan ana shu ijrolar Villa-Lobosning Choros janrini yaratishiga ilhom bo'lgan, unda choros musiqachilariga xos ritmlar yoki boshqa nozikliklar aniq partituralarda yozib qo'yilgan. Asarni ijro etishda (ayniqsa, Choros No. 5 misolida) improvizatsiyaga o'xshab eshitaladigan bo'laklar aslida bastakor tomonidan aniq yozilgan notalarning to'liq amalga oshirilgan shaklidir. Mana shuni men — énonciation énoncée, ya'ni, bayon etilgan ifoda deb atayman.

Biroq bu asarda yana bir turdagi mavzu ham mavjud. A qismining asosiy kuyini men "Iberiyalik intervallar egri chizig'i" deb atayman: kuyning ohanglari asta-sekin ko'tarilib, so'ngra eng baland notaga sakrash bo'lib, masalan, Isaac Albenizning "Cordoba" asaridagi (57–58-taktlar) ohangga juda o'xshab ketadi. Bu yerda biz geografik yoki madaniy mavzu bilan ish olib boryapmiz. Bundan tashqari, asarning o'rtasida joylashgan marsh ham mavjud bo'lib, u Afro-Braziliya ritmi va kuyning aralashmasidir, bu Villa-Lobos uslubida hind xalqlari madaniyatiga xos. Shu kabi mavzuviy belgilash holatini Raymond Monelle (2006) o'zining mavzularni semiotik jihatdan o'rgangan tadqiqotida yechim sifatida taklif qiladi, ya'ni, Sosyug' belgilar farqlanadi, masalan, harbiy fanfare urush, armiya yoki harbiy hayotni ifodalaydi.

Ammo ijrochining nuqtayi nazaridan qaraganda, asarda mavjud bo'lgan va musiqiy xabar ichida bir-biri bilan kurashayotgan turli mavzularni bilish, ularni asarning asosiy urg'usi (Kofi Agavu tadqiq qilganidek) yoki musiqaning diqqat markaziga (fin vizual semiotigi Altti Kuusamonning san'at tarixidagi atamasiga binon) aylantirish yanada asl va to'g'ri talqinni taqdim etishga yordam beradimi?

Ko'pgina konservatoriyalarda yosh musiqachilar musiqa nazariyasini yoqtirmaydi va bu darslardan imkon qadar kamroq kuch sarflab o'tishga intilishadi. Buning sababi an'anaviy musiqa nazariyasi darslari nazariyaning musiqiy amaliyot, ya'ni, ijroga qanday ta'sir qilishiga e'tibor berilmagan. Musiqiy shakl ko'pincha juda mavhum tushunchalar to'plami sifatida tushuniladi. Shu ma'noda, musiqiy

tahlilga mavzularni kiritish — bu musiqiy ma'no va anglatmalarning butun boy dunyosini mutlaq musiqa sohasiga olib kirish deganidir. Bunday vaziyatda, ya'ni, to'plam nazariyasi, Schenkeriy tahlil, kognitiv yondashuvlar kabi qarashlar hukmron bo'lgan holatda, bu juda keskin o'zgarish va paradigma siljishi hisoblanadi. Shuningdek, musiqashunoslikda semiotik tafakkur uchun eshikni ochdi. Raymond Monelle o'zining mavzular haqidagi talqinini Peirs semiotikasiga asoslangan deb taqdim etgan, u ikon va indeks tushunchalarni qo'llagan. Ikon — bu asl modelning to'g'ridan-to'g'ri taqlidi, indeks esa mavzular orqali yuzaga keladigan musiqiy xatti-harakatlar turidir. Masalan, Sibeliusning "Jäger Marsch" (marsh mavzusi) mustaqillik harakati arafasida fin milliy faollari tomonidan ishlatilgan. Yoki Vagnerning "Meistersinger" asari, 1871-yilgi Fransiya–Prussiya urushi vaqtida Germaniyani birlashtirish milliy g'oyasi bilan uyg'unlashtirilgan. 1920-yillarga kelib ham bu asar operalarda shunday talqin qilinib, finalda tomoshabinlar tik turib "Deutschland, Deutschland über alles" qo'shig'ini birga kuylashgan. Ammo bu Vagnerning asl niyati bo'lmagan: u Meistersingerni yaratganida, hamma narsa hazil-mutoyiba bilan yoritilgan komediya bo'lishini xohlagan. Demak, mavzudan kelib chiqib indeksli talqin berish ba'zan bastakorning asl niyatidan butunlay farq qilishi mumkin. Peirs shubhasiz daho edi. Biroq uning semiotik kategoriyalarini tizimli qo'llashi ikonlar, indekslar, belgilar (symbol), sifat belgilar (qualisign), mavjud belgi (sinsign), qonuniy belgi (legisign), bildirgichlar (rheme), xabarlar (dicent) va dalillar (argument) kabi tushunchalar orqali cheksiz ko'plab kichik toifalarni yaratishga olib keladi. Bu holat esa musiqiy mavzular semiotik nazariyasi uchun juda jozibador yo'nalishga aylangan va ko'plab an'anaviy musiqashunoslar tomonidan turli mavzularning tuganmas tasnif jadvalarini tuzishga sabab bo'lgan. Bu borada quyidagilarni misol qilish mumkin: Márta Grabóczning Liszt haqidagi dissertatsiyasi (1986), Danuta Mirka tomonidan klassik va romantik bastakorlar bo'yicha olib borilgan tadqiqotlar, Kofi Agawu tomonidan aniqlangan klassik davrga oid 61 xil mavzu, shuningdek, Leonard Ratnerning ilk mavzular ro'yxatini unutmazlik lozim. Bundan tashqari, eski va yangi avlod tadqiqotchilari ham ushbu tasnifiy yondashuvga amal qilmoqda, masalan, Konstantin Florosning Mahler haqidagi yirik tadqiqotlari yoki Joan Grimaltning "Mapping Musical Signification" (Musiqiy belgilanish xaritasi) (2020) asari va uning juda boy mavzuli katalogi. Bular asosida yosh tadqiqotchilar ham o'z mavzularini ixtiro qilish yoki yangi mavzularni kashf etishga urinmoqda, masalan: Oana Andreika (2015) oyna mavzusini, Nearkos Panos (2015) alla mavzularini yaratgan.

Biroq bu barcha muhokamalar "mavzu nima?" degan savolga oid ilgari taklif qilingan nazariy tahlillarini shubha ostiga qo'yadi. Aks holda, deyarli har qanday narsa "mavzu" deb talqin qilinishi mumkin bo'lib qoladi, bu esa mavzu tushunchasining nazariy farqlovchanlik kuchini yo'qqa chiqaradi. Shu o'rinda qadimiy sholastik prinsipni yodda tutish kerak: "Entia non sunt multiplicanda praeter necessitate", ya'ni, zaruratdan ortiqcha tushunchalar kiritilmasin.

Shunga qaramasdan, Kofi Agawuning 2009-yildagi tadqiqotidan keyin mavzular haqidagi tanqidiy mulohazalarini o'qish nihoyatda qiziqarli bo'ladi. Agawu (2021) avvalo mavzularni tahlil qilishda ikkita yo'nalishni ajratadi: identifikatsiya (ya'ni mavzuni aniqlash) va interpretatsiya (ya'ni uni talqin qilish). Aytishga hojat yo'qki, bu yerda bizni aynan ikkinchisi — ijro bilan bog'liq talqin qiziqtiradi. Agar ijrochi biror mavzuni aniqlay olsa, u bu mavzuni o'z ijrosida qanday qilib ifodalaydi? Masalan, agar biz Guido Adlarning 1911-yildagi tadqiqotiga tayansak, u Baxning fugalari mavzularini ikki turga bo'ladi: vokal (qo'shiqsimon) mavzular va instrumental (asbobli) mavzular. U vokal turdagi mavzuga "Das Wohltemperierte Klavier" 1-kitobidagi Do-diyez minor fugasining mavzusini, instrumental turga esa Re major fugasining mavzusini misol sifatida keltiradi (1.1a va 1.1b misollarida).

Keyinchalik bu farqlash hali ham klassik uslubda, masalan, Mozartning D-diyez major pianino sonatasi K311'da to'liq amal qiladi. Asosiy mavzuda, 16 ta nota figurasini juda tez ijro qilmaslik tavsiya etiladi — bu vokal musiqa. Italian bel canto qo'shiqchilarini eslang! Bir safar men Serge Koussevitsky'nin Valse Mignature'ini ikki boshlama va pianino bilan yosh bir virtuoz bilan ijro etdim. Biz uning uzun kadenzasining xarakteri haqida kelishmovchilikka tushdik: men uni vokal deb o'yladim, u esa instrumental deb o'yladi. Sahnada bu moment kelgan-da, u bu muammoli bo'limni bir butun sahifani o'tkazib yubordi. Men uni kuza-tishim mumkin edi, shuning uchun tomoshabinlar, ehtimol, hech narsani sezma-gan bo'lishi mumkin. Bu yerda, mavzular haqida kelishmovchilik ijroga qanday ta'sir qilishini ko'rayapmiz. Har holda, Agawu (2021) mavzular haqida eng keskin tanqidiy izohlarni sanab o'tish uchun jasorat qiladi:



1.1a-misol. Bax, Do diyez minor tonidagi fuga (BWV 849) — "vokal" mavzu.



1.1b-misol. Bax, Re majordagi fuga (BWV 850) — "instrumental" mavzu.

1. Kompozitorning mavzular bilan bog'liq niyati haqidagi dalillar ko'pincha yo'q: Finlandiyalik kompozitor Uuno Klami unga simfonik poemasi nomi Korsholma (Finlandiyadagi o'rta asr qal'asi nomi) haqida savol berilganida, u shunday javob berdi: "No muuten vaan" (ya'ni "Nima uchun bo'lmasin").
2. Mavzu nazariyasi faqat XX asrda yaratilgan, eski asarlarning nazariy fikrida, estetikada yoki zamonaviy tanqidchilarda hech qanday asosga ega emas.
3. Mavzu nazariyasi butunlay spekulativ va subyektiv (shuningdek, umumiy ravishda interpretativ semiotikaga oid tez-tez eshitiladigan da'vo, masalan, musiqaning modal tahlili haqida).
4. Mavzularni o'rganish musiqiy diskursning faqat yuzaki qatlamini qamrab oladi (46-bet).

Oxir-oqibat Agawu bu savollarga bilvosita javob beradi: "Ba'zilar mavzularning mavjudligi haqida zamonaviy musiqiy yozuvlardan yetarli dalillar topib bo'lmaydi, deyishadi" (56-bet). Shunga qaramay, Burney va Matthesonlardan Kochgacha va boshqalarga qadar bu haqda ko'p narsani topish mumkin. Men buni, ayniqsa, musiqiy ijro nuqtayi nazaridan sharhlashni xohlayman. Barokko musiqasida barcha ijro ko'rsatmalari semantik manbaga ega, ya'ni musiqiy belgilanishga ishora qiladi. Turli harakatlarning xarakterlari Sebastiyen de Brossard va Jan-Jak Ruso tomonidan maxsus metalanguage orqali tasvirlangan (Veilhan Les règles de l'interprétation musicale à l'époque Baroque générales à tous les instruments, 1977-yilga qarang). Masalan: Grave — Brossard: "Bu mezurani urishni. jiddiy, muhtasir, va shu bilan birga ulug'vor tarzda kuylashni anglatadi"; Ruso: "Bu harakatdagi sekinlikni va ijroda jiddiylikni anglatadi"; Arioso — Brossard: "Bu, xuddi kuy aytayotgandek, o'sha harakatni anglatadi"; Ruso: "Bu adverbial tarzda qabul qilinadi ya'ni uzoq va rivojlangan, katta Airslar uchun qo'llaniladigan kuylash usulini bildiradi".

Bularning barchasi, shuningdek, musiqiy ijro o'zi ham mavzular bilan bog'liq faoliyat bo'lgani, agar bu faoliyat tegishli verbalisatsiyalar bilan qat'iy ravishda belgilangan bo'lsa, degan ma'noni anglatadi. Tempo va ularning semantik xarakterlari Umberto Eko yoki Reymond Monelle kabi madaniyatshunoslar tomonidan madaniy birliklar sifatida belgilanadi, ular mavzular haqidagi munozaralarni madaniy o'lchamlarga ko'chirishni xohlaganlar. Ko'pincha tempo va xarakter raqs janriga bog'liq bo'lgan. Masalan, Quantz (2001 [1752]) yozganidek, "chaconne sarabande, entrée, loure yoki courante" kabi ulug'vor tarzda ijro qilinishi kerak.

Musiqiy mavzular sifatida retorik figuralar uchun yaxshi misol sifatida Muzingning "Das Wohltemperierte Klavier"

Muziqiy mavzular sifatida retorik figuralar uchun yaxshiroq misolni Bachning "Das Wohltemperierte Klavier" asarida topish mumkin. Birinchi kitobda quyidagilar mavjud: C Minor prelyudiyasi (virtuoz instrumentalizm), C-sharp Major prelyudiyasi (pastoral), C-sharp Minor prelyudiyasi (siciliano) va besh qismlik fuga, bu yerda savol tug'iladi: bu meditatif ravishda mistik va "jim" musiqami yoki energetik tarzda o'suvchi va me'moriy musiqami? Vyanalik avstriyalik pianinochi Bruno Seidlhofer o'zining master-klasslarida Bach besh qismli fuga

yozganida bu mutlaqo jim musiqani anglatmaydi, deb aytgan. Ro'yxatni davom ettirsak: D Major fugasi (instrumental), 16 ta notalar 32 ta notalarga qisqartirilishi mumkin bo'lgan nokta ritmlarida fransuz overturi; E Minor prelyudiyasi (deyarli orkestral, Passions musiqasini, Gethsemane'dagi tun musiqasini eslatadi); F-sharp Major prelyudiyasi va fuga (prelyudiya: pastoral, fuga: mavzular orasidagi kurash, subyekt va kontarsubyekt, ikkinchisi g'alaba qozonadi, shuning uchun bu kichik bir voqea); G Minor prelyudiyasi (yuqori qismdagi boshlang'ich trill ribattuta vokal texnikasining ikonikasini takrorlaydi, shuning uchun trillni sekin boshlash va so'ngra tezlashtirish kerak); va hokazo. Albatta, musiqaning madaniy ensiklopediyasiga bu ijro jihatlarini o'rganish kiradi, shuning uchun mavzular bilan bog'liq ushbu darajadagi verbal hujjatlar yetarli emasligi haqidagi da'vo to'g'ri emas.

Francois Couperin (1933 [1716]) shunday degan edi: "Biz bir narsani yozish bilan uni ijro etish usulini farq qilamiz, va shu sababli chet elliklar bizning musiqamizni bizdan kamroq yaxshi ijro etishadi" (s. 23). (Bunga keyinroq qaytaman, chunki bu prinsip faqat Barokko uslubi uchun emas, umumiy tarzda to'g'ri). Eslatib o'tamizki, Richard Strauss shunday degan: "Agar u "tez" deb yozilgan bo'lsa, uni ikki baravar tezroq ijro eting!". Couperin, shuningdek, shunday degan: "Italiyaliklar esa, aksincha, musiqalarini ular ijro etilishi kerak bo'lgan haqiqiy vaqt qiymatlarida yozadilar". Couperin (1933 [1716]) o'zi ham shu tarzda aniq vaqt qiymatlari bilan yozishi mumkin edi va buni *mesuré* (o'lchanadigan) vaqt deb atagan. Ammo uning prelyudiyalari rasmiy ravishda erkin, oson uslubda ijro qilinishi kerak edi, ya'ni aniq vaqtdan juda yaqin turmasdan. Couperinning so'zlariga ko'ra: "Preljudiya — bu erkin kompozitsiya bo'lib, tasavvur har qanday xohishni ifoda etishga imkon beradi".

Shunday qilib, musiqaning ba'zi jihatlarida she'riyatga nisbatan o'z prozasi va o'zi mavjudligini aytish mumkin (s. 33). Shunday qilib, qaysi janr nazarda tutilganini tushunish qiyin emas: *mesuré* = she'r, *non mesuré* = proza. Bunday tafakkur barcha musiqiy mavzular sohasiga kiradi, ya'ni, ijtimoiy ravishda belgilangan musiqiy artikulyatsiya, garchi Agawu (2021, s. 53) mavzular to'g'ridan-to'g'ri ijtimoiy haqiqatni ko'rsatmaydi, balki bu haqiqatni shakllantirishda tasavvurni ishlatish bo'ladi (s. 54). Shunday qilib, malakali tahlilchilar mavzularni tanishadi, ularni tushunmasliklari mumkin (s. 55).

Mana, muhim bir narsa: kompozitorlar mavzular bilan kompozitsiya qilsinadi. Ular bir-biriga taqqoslanishi, qarama-qarshi qo'yilishi, solishtirilishi, aralashdi. Misol tirlilishi va o'zaro kirishishi mumkin. Bu ko'pincha Mozartda yuz beradi. Misol uchun, uning A minoridagi pianino sonatasining K310 asaridagi asosiy mavzu bizga ikki mavzuni bir vaqtning o'zida taklif qiladi: tragik (A minor) va turk (nuqta bilan raqs yoki marsh uslubidagi allegro ritmi va turk barabanlarini taqlid qiluvchi perkusiv akkompaniyalar). Bunday holat semiotik nazariyada Parij maktabi tomonidan kompleks isotopiya sifatida ta'riflanadi (Greimas, 1966, s. 96). Ko'pincha biz isotopiyalarni bunday ikki tomonlama lexemalar orqali anglaymiz. Oscar Wil-

dening "The Importance of Being Earnest" pyesasidagi aqlli dialog ham aynan bizning tushunishimiz bilan o'ynashga asoslangan. Musiqada ham xuddi shunday. Shunda isotopiya va mavzular o'rtasidagi farq nima? Bunday deyish mumkin: isotopiyalar kengroq tushuncha bo'lib, ular musiqiy matnni keyingi, yuzaki darajalarda bog'lab turadigan chuqur ma'no qatlamiga ishora qiladi. Demak, mavzularning mavjud bo'lishi uchun kompozitor ular bilan isotopiyalar tarmog'iga joylashtirishi kerak.

Ba'zi mavzularning ontologiyasi tushunib bo'lmaydigan darajada. Masalan, ilmiy uslub kontekst, ohang, tempo yoki intonatsiyaga bog'liq. Kuylash uslubi bizga kuylash uslubi haqida gapirish imkonini beradi (Agawu, 2009, s. 57). Demak, mavzular doimiy obyektlar emas, balki vaqtincha barqaror xarakterni qabul qiladigan dinamik jarayonning bir qismidir. Ularning o'zlashtirilishi madaniyat orqali tilni o'rganishga tengdir. Ilmiy jihat juda ko'p ta'kidlanadigan bo'lsa, biz Guido Adlerning kategoriyasiga tushib qolamiz, ya'ni, shakl va mazmunni haddan tashqari ta'kidlagan akademik uslubga.

Demak, mavzularda bunday xavflar mavjud. Ammo biz ushbu qarama-qarshi holatda nazariy yechimni topa olishimiz mumkinmi? Biz mavzular nimani anglatishi va nimani anglatmasligi haqida o'ylashimiz kerak. Ushbu antologiyaning kirish qismini o'qib chiqqan holda, ko'rinib turibdiki, ilmiy xodimlar bu nazariyani kengaytirishga harakat qilib, ko'proq yangi mavzularni ixtiro qilishda davom etmoqdalar. Har qanday zich takrorlanuvchi uslubiy xususiyat mavzu bo'lishi mumkinmi? Uslub tahlilining parametrlari va elementlari mavzu sifatida ishlay oladimi yoki mavzu bo'lib xizmat qiladimi? Leonard Meyer (1973) o'zining melodiya nazariyasida triad, shkala, bo'shliq va to'ldirish va o'qish kabi arxetipik figuralarni ajratib ko'rsatgan. Ammo bu melodik prototiplar faqat musiqiydir, ular hech qanday ijtimoiy yoki madaniy elementlar yo'q. Shu bilan birga, Schenkerning nazariyasiga ham tegishli: Urlinie mavzu bo'lishi mumkinmi? Schubertning Erkkönig asarining akkordlaridan birini olaylik. U oldingi darajada 5-4-3-2-1 chuqur darajadagi Urlinieni namoyish etadi. Biroq bu holat uni mavzuga aylantirmaydi. Aksincha, ritm ot minib yurish va choptirish harakatlarini — ya'ni Raymond Monellening sevimli mavzularidan birini ifodalaydi.

Shunday bo'lsa-da, ba'zan Schenker bu nuqtada noto'g'ri tushuniladi. Katta pianinochi Murray Perahia, o'zining Schenkerian kashfi o'z kariyerasida boshdan kechirgan, Helsinkidagi Sibelius akademiyasida o'zining mahorat darsini o'tkazgan. Yosh fin pianinochisi Gergely Bogányi Chopinning G minor, Op. 23, birinchi balladasini ijro etdi. Perahia mamnun bo'ldi va shunday dedi: "E-flat — D pastlayotgan ikkinchi notani yanada kuchliroq va aniqroq ijro eting; bu — Urlinie! Bu bo'limda bir necha bor takrorlanadi". Shunday qilib, u Chopinda buni mavzu sifatida qabul qildi. Biz bilamizki, oldingi darajadagi birliklar kamdan-kam hollar-da orqa daraja bilan bir xil bo'ladi.

Agar biz Schenker tahlilining oldingi darajasida to'rtta elementni — arpejlangan triad, shkala, musiqiy bo'shliq va qo'shni nota shaklini Tom Pankhurst (2008) o'zining Schenker qo'llanmasida taklif qilganidek, ularni mavzu deb hisoblash mumkinmi? Xo'p, shkala bo'yicha pastlash to'g'ri kontekstda mavzu bo'lishi mumkin. Masalan, Wagnerning "Schmerzen" (Wesendonck liederdan), Chaykovskiyning "Lensky ariyasi", Lisztning Vallée d'Obermann temasida yoki Sibeliysning "Con passione pianino" asarida ehtiros holatining mavzusi bo'ladi.

Arpeggiated triad klassik musiqa repertuarida shu darajada keng qo'llaniladi, ki, uni mustaqil mavzuni ifodalaydi deb aytilish qiyin (masalan, Mozart va Betxoven sonatalaridagi birinchi mavzularni ko'rish mumkin). Betxovenning "Eroica" boshlang'ich mavzusi o'zida mavzu emas, kutilmaganda C-sharpga o'tganda, "Zamonaviylik boshlanishi" Richard Wagner uchun bu mavzu bo'lishi mumkin. Joan Grimalt (2020) ushbu misolni o'zining musiqiy belgilash haqidagi butun tadqiqotining boshlanishi sifatida ishlatadi (Misol 1.2). Shuningdek, to'rtinchi va beshinchi interval bo'shliqlari mavjud, masalan, Betxovenning to'qqizinchi va simfoniya boshlanishida yoki Brucknerning uchinchi simfoniya asaridagi Wagnerning "Uchar gollandiyalik" overturi va Sibeliysning "En saga" asaridagi boshlanishlarda ko'rish mumkin. Bunday shakllar allaqachon mavzuga aylangan deb bo'ladimi? Ehtimol, ular hali mavjud bo'lmagan, ammo yaqinlashib keladigan bir narsani — noch nicht (ya'ni hali yo'q, lekin kutilayotgan) tasvirlash shaklida mavzu sifatida qaralishi mumkin. Shunda uning belgilanishi gorizontallik paydo bo'lish estetik kategoriyaga tegishli bo'ladi, ya'ni, bir narsaning Erscheinen (paydo bo'lishi) bo'lishi mumkin.

Shunday qilib, bizni barqaror birlashgan mavzulardan yanada moslashuvchan va dinamik narsalarga olib o'tdi. Shuningdek, ushbu misol bir kompozitorning yangiliklari boshqa kompozitorlar uchun mavzu bo'lishi mumkinligini ko'rsatadi. Faqat boshqa kompozitori iqtibos keltirish, iqtibosning mavzu sifatida ishlashini anglatadimi? Brahms deyarli har bir asarida Betxovenning ishorasini keltirgan. Demak, u uchun Betxoven mavzu bo'lgan, ammo kengroq ma'noda, Brahmsdan tashqari, u boshqa kontekstlarda ham mavzu bo'ladimi?

Harmonik harakat, asta-sekin pastga tushuvchi bas chizig'i, biror narsaning taqdirga boy, tragik, buyuk, deyarli memento mori sifatida mavzu bo'lib qoladi, masalan, Betxovenning 5-pianino konsertining sekin qismida Op. 73 (24-3-barslar), shuningdek, Schumannning "Fantaziya C" Op. 17 (5-6-barslar va 45-46-barslar) uchinchi harakatida. Bu yerda ma'lum bir musiqiy stil xususiyati mavzu darajasiga ko'tarildi.

Endi biz mavzu nafaqat alohida, parchalanadigan element bo'lmagan holatlar bilan tanishamiz, balki u holat, o'zgarish, siljish, o'tish yoki vaqtning o'ziga xos bir narsa bo'lishi mumkin. Shunday



1.2-misol. Betxoven, *Mi bemol majordagi 3-simfoniya*, Op. 55 (*Eroika*), 1-qism, 1-8-taktlar Violons-skripkalar.

Violenchellar va kontrabaslar qilib, mavzuli belgining belgilangan ma'nosi ilgari ko'rsatilgandan ko'ra ancha kengroq bo'lishi mumkin. Bundan tashqari, mavzular faqat tashqi sezgirlik kategoriyasiga emas, balki ichki sezgirlikka ham tegishli bo'lishi mumkin. Bu mavzular odatda tashqi reallikga (masalan, ijtimoiy yoki boshqa) ishora qiluvchi deb talqin qilishga qarshi fikr bildiriladi.

Masalan, biz mavzuli eforiyani va mavzuli disforiyani ajratib ko'rsatishimiz mumkin, shu bilan birga, bunday holatlarga o'tishni ham kiritishimiz mumkin. Eforiya, masalan, quyidagicha ifodalanishi mumkin: Betxovenning 6-simfoniyasi Op. 68 (*Pastoral*)ning birinchi harakatidagi tempoda tinchlik bo'lishi kerak, bu har qanday tarzda tezlashtirilmasligi kerak; bundan faqat bir necha kishi Furtwängler kabi ifodalashni uddalagan. Ammo bo'ronning keyingi hissi aniq disforik mavzu — tabiatda o'zining minnatdorchiligini kuylagan holda, dahshatli xurshidni omon o'tkazganidan so'ng, xursandchilik va qoniqish tuyg'u-sidir. Bunday emotsional holat mavzu bo'lishi mumkin. Shu kabi his-tuyg'u Brahmsning 1-simfoniyasining oxirgi harakatida, Op. 68, xoral mavzusi paydo bo'lganda seziladi, shuningdek, uning 4-simfoniyasining sekin harakatida ham. Shuningdek, mavzuli eforiya Betxovenning 5-simfoniyasining finalidagi korn motivining tempi kengayishi va sekinlashishiga, Hans von Bülow tomonidan "Seid umschlungen, Millionen" ("Ko'plab millionlar quchoqlanang") metaforasini yaratish uchun ruxsat berdi, shuning uchun normal pulsdan istisno bo'lgan bir og'ish bo'ldi, lekin mavzu tomonidan oqlangan (Misol 1.3). Felix Weingartner (1906, p. 80) Bülowning interpretatsiyasini qadrlamadi, chunki u asosiy mavzuni tushunmagan, deb aytishim mumkin.

Xuddi shunday mavzu Reynaldo Hahnning uchinchi fortepiano kvartetining oxirgi harakatida ham sezilishi mumkin. Bu chuqur meditatsiya qiluvchi sekin harakatdan so'ng paydo bo'lgan hayotning beparvo, g'amxo'r bo'lmagan quvonchidir (bu, o'z navbatida, mavzuli disforiyani nozik tarzda ifodalagan bo'lib, uning dasturi "Douloureuse rêverie dans un bois de sapins" edi). Bundan tashqari, Sibeliusning Lemminkäinen Suite asarining oxirgi harakati, bu Kalevala qahramonining uyiga qaytishini ko'rsatadi. U sayohat qiladi, otda uchadi, uyiga yaqinlashadi va oxirida bu yer yanada yaqinlashib, ko'rinib turadi, bu esa emotsional jihatdan kuchaygan bir lahzani yaratadi. Men ko'plab ijrolarni eshitdim, ular bu harakatni faqat qahramonlik harakati sifatida ijro etishdi, balki g'alaba bilan jangdan qaytish sifatida chuqur his-tuyg'u uyg'otuvchi mavzuli eforik holatni aks ettirmaydi. Bu avvalgi misollarga ham tegishli: agar dirijyor va orkestr musiqaning asosiy mavzusini tushunmasa, ijro etish, afsuski, to'liq bo'lmaydi. Bu, masalan, "bu yerda bazusini landroq ijro eting, buni tezroq ijro eting" deb aytish orqali to'g'rilanishi mumkin emas, deb menga Bloomingtondagi dirijyor Devid Picket aytgan edi.



1.3-misol. Hans von Bülowning Betxovenning 5-simfoniyasi, Op. 67, 4-qism, 25-32-taktlardagi talqini (Weingartner, 1906).

Shunga mos ravishda, disforik mavzular ham mavjud. Avval aytib o'tilganidek, Betxovenning *Pastoral* simfoniyasidagi bo'ron musiqasi, shuningdek, urush musiqasi ham ko'pincha bunday mavzuli holatda yoziladi. Masalan, Chaykovskiyning "O'riklar" asaridagi sichqonlar va rus askarlari o'rtasidagi jang. Shostakovich va uning Leningrad simfoniyasi ham bunday mavzuni o'zida aks ettirishi mumkin, chunki bunday mavzular o'z mohiyati bo'yicha chuqur disforikdir. Nietzscheyning "Rausch" (eshitish) va "Traum" (orzu) kategoriyalari ushbu kategoriyalarni kontseptual ravishda ifodalashi mumkin. Ammo aytganimdek, ko'pincha bir holatdan boshqasiga o'tish mavzuli sifatida his qilinadi.

Operada katta misol sifatida Vagnerning Tristan va Isolda operasining birinchi harakati keltirilishi mumkin, unda nafrat va qasosdan sevgi musiqasiga to'liq o'zgarish yuz beradi, chunki Isolda va Tristan, xato qilib, Brangänening taklif qilgan sevgi dori-darmonini ichishadi. Shunga o'xshash to'liq o'zgarish Chaykovskiyning "O'riklar" asarida ro'y beradi, bu yerda Rojdestvo tungi vaqti burjuaziya uyiga kirib, Klara ismli qizni uning fantaziya dunyosiga olib boradi. Endi, avvalgi kattalar dunyosining oddiy va befoyda tafsilotlarini aks ettirgan musiqalar to'satdan, undan ham haqiqiyroq bo'lgan ehtirosli musiqiy fantaziyaga aylanadi. Faqatgina shu mavzuli maydonda Intermezzo va Pas de deux kabi katta emotsional cho'qqilar amalga oshirilishi mumkin.

Endi biz musiqa mavzulari nazariyasini ikki darajaga ajratishimiz mumkin:

1) birinchi darajali mavzular tizimi, masalan, XVIII asrda o'rmonlarda haqiqiy ijtimoiy hayotni ifodalovchi ovchilik chaqirig'i, musiqaviy ifodasi esa qorovul signalidir keyinchalik bu san'at musiqasida qo'llaniladi;

2) ikkinchi darajali mavzular tizimi, bu shunchaki "music über music", ya'ni, allaqachon mavzuga aylangan musiqa o'ziga xos yana bir mavzuli musiqaga aylanadi. Ammo bu yerda shuni ta'kidlash kerakki, har qanday ko'p takrorlanadigan musiqa, shu tarzda, mavzuli bo'lib qolmaydi. Shunday qilib, ikkinchi darajali mavzuli musiqa ushbu ikkinchi darajada super-mavzuli hisoblanadi. Har bir buyuk musiqa mavzular bilan zichdir, deya bahslashish mumkin. Masalan, Baxning "Das Wohltemperierte Klavier"ning birinchi kitobidagi F minorli fuchiqan birinchi darajali mavzuli element bo'lib, keyin Bax uni o'zining fugali temasiga aylantiradi. Bu ikkinchi darajali mavzuli foydalanishdir, lekin undan ham yuqoriroq darajadagi mavzuli manifestatsiya bor, ya'ni, bu mavzu kontrapunktik jihatdan zich matnlarda alto ovozida paydo bo'lganda faqat ijrochining uni tushunishi va boshqa qismlardan ko'ra yaqqolroq o'ynashni bilishi shart. Shunda u, barcha musiqa uchun ma'no beruvchi jannatdan kelgan e'lon yoki farishtaning bildirishi sifatida ko'rinadi (34-37 va 40-43-bosqichlarga qarang) (Misol 1.4), bu Karavaggioning rasmlariga o'xshaydi. Shunday qilib, bunday mavzular faqat ijrochi uni bilgan va tushunganida paydo bo'ladi.

Boshqa bir misol sifatida Vagnerning "Parsifal operasi"ni keltirish mumkin. Asl Parsifal soati haqiqiy soatlar yordamida yaratilgan bo'lib, ular Angliyadan Bayreuthga olib kelinib, ularning ovozi musiqada ching'ir chaqirig'i sifatida taqlid qilingan, bu birinchi darajali mavzuli



1.4-misol. Bax, Fa minor prelyudiya va fuga (BWV 857), fuga qismi, 34-36-taktlar.



1.5-misol. Frans, Prelyudiya, xor va fuga, 684-671-taktlar (qo'ng'iroq motivi).

foydalanishning misolidir. Keyin shu motivni Sesar Frank o'z Prelude, Chorale and Fugue asarida xoral tema sifatida ishlatdi, bu ikkinchi darajali mavzudir (Misol 1.5). Shuningdek, shunga o'xshash narsa Shossonning pianino kvintetida sodir bo'lgan. U yerda bell motivi asarni boshlaydi, lekin endi bu energiyaga boy, hayotga ijobiy ta'sir ko'rsatadigan O'rta dengiz mavzusi sifatida o'zgarib, yangi kayfiyatda taqdim etilgan. Shunday qilib, bu ikkinchi darajali va o'zgargan mavzuli hodisa hisoblanadi. Keyin, sekin harakatdagi bo'limda, faqat Parsifalning Abendmahl motivi paydo bo'ladi. Ammo bu ikkala element oxirgi harakatda birgalikda namoyon bo'ladi. Avvaliga, Abendmahl motivi asta-sekin va nozik tarzda, simfonik sozlar va pianino orasidan, yakuniy bo'limda to'liq amalga oshirib, vaqtning o'zida ko'rinadi — avvalgi qorong'u tonalitetlardan A majorning euphorik (ko'tarinki) mavzusiga o'tib, ustma-ust joylashadi. Bu ikkinchi va uchinchi darajali mavzularning ajoyib misolidir.

Shu bilan birga, mavzuli elementlarning bu ko'tarilishi bilan bog'liq qaradama-qarshi holatni ham eslatib o'tish lozim, ya'ni ularning parodiyasi. Masalan, o'rgangan uslub keyinchalik davrlar tomonidan ironiya bilan taqdim etilishi mumkin. Masalan, Romantizm. Chaykovskiyning "Piano Trio in A Minor" Op. 50

asaring oxirgi harakatida bir variatsiya fugi bor, ammo bu aslida parodiya bo'lib, hech qanday jiddiy qabul qilinmasligi kerak (Misol 1.6).

Brahmsning E minor violonchel sonatasi oxirgi harakatida fugi bor, lekin bu o'rgangan uslubga murojaatmi yoki oddiygina matn boyligini yaratish uchun bunday bo'lishi mumkinligini so'rash mumkin. Shunga o'xshash, Villa-Lobosning Bachianas Brasileiras No. 1 asarining oxiri Bachning fugi temasining ritmik jihatdan Lotin-Amerika tarzida o'zgartirilgan versiyasidir, uning estetika toifasini to'liq aniqlash qiyin.



1.6-misol. Chaykovskiy, La minor pianino triolari,
Op. 50, 3-qism, 8-variant.

Ikkinchi darajali mavzular bilan to'ldirilgan musiqa uslubi — neoklassitsizm. Prokofyevning "Love for Three Oranges" asaridagi marshi — bu marshning grotesk parodiyasi bo'lib, uni jiddiy qabul qilmaslik kerak. Stravinskyning "Oedipus Rex" asari ikkinchi darajali mavzular bilan to'ldirilgan. Kreonning ariyasi Schenkerian ro'yxatidagi o'zgarishlar uchun mos bo'lgan uchlik triadadan foydalanadi.

shuningdek, Solomona opera seria ariyasining parodiyasi bo'lib, tasodifiy sakrab chiqadigan intervallar, ular solfeggio mashqi kabi tovush chiqaradi. Jocastaning ariyasi esa italyan opera seria parodiyasidir. Bularning barchasi birgalikda, dramatik asarni mutlaqo jiddiy qabul qilmaslik kerakligini ta'kidlaydigan talqinlarning umumiy ohangini belgilaydi va bu Fransiya madaniyatining epistemik kategoriyasida, ya'ni, jeu (o'yin) orqali foydali tarzda ko'rilishi mumkin. Shunday qilib, mavjud dramatik asarlarning barchasi birliklar sifatida qaraladi.

Shu tarzda, italiyanlikning bir parcha Wagner va Chopin orqali, hatto Glinkada ham, bel canto sitatlarida aks etadi. Wagner uni musiqiy dramalarining yakuniy nuqtalarida ishlatadi. Reynaldo Hahn, Wagnerga qarshi bo'lgan, faqat bel canto usulida tahsil olgan Wagner xonandolari — ularning ovozi ulg'aygach ham saqlab qolishiga imkon berganini qadrlardi, bu kabi xonandalar orasida Lilli Lehman ham bor edi. Demak, ijrochining haqiqiy va to'g'ri talqinlarni taqdim etishi uchun katta madaniy sohalarni o'rganish zarur. Keling, ba'zi misollarni ko'rib chiqaylik. Betxovenning yettinchisi simfoniya mashhur Allegretto harakati bor. U ko'pincha juda tez ijro etiladi, lekin bu yondashuv nimasi bilan noto'g'ri bo'lishi mumkin? Chunki Arnold Shering tomonidan namoyish etilgan Germaniya hermenevtik an'anasiga binoan, uning adabiy hamkorligi Goethening "Wilhelm Meister" romanidagi Mignonning dafn marosimidir. Agar dirijyor ushbu bog'lanishni bilsa, albatta, to'g'ri talqin yo'lida bo'ladi.

Wagnerga kelsak, 1930–40-yillarda Germaniyadagi bu repertuar takchi tenor Max Lorenz edi. U bel-kanto uslubida o'qitilgan nordik ovozga ega bo'lib, Wagner musiqasining orqa tomonidagi mavzularni yaxshi tushunardi. "Die Walküre" dan "Winterstürme wichen dem Wonnemond" (Qish bo'ronlari bahor oyiga yo'l qo'ydi) ariyasining eng yaxshi talqinlaridan biri Lorenzning 1926-yil-da Berlinda yozilgan ijrosidir. Nima uchun bu boshqa ko'plab ijrolardan ustun? Chunki Lorenz mavzu nemis xalq qo'shig'i ekanligini tushunadi, bu qo'shiq esa Schubert tomonidan uning liedlarida estetik jihatdan bezatilgan. Shunday qilib, Lorenz uni Schubert liedi kabi kuylaydi va shu tarzda uni haqiqiy talqin bilan ifodalaydi.

Biroq "Meistersinger" da "Preislied" nima bo'lsa, uni birinchi marta o'z ustoziga 1943-yilda Bayreutdan Lorenz tomonidan yozilgan yozuvda ijro etadi. urush davrida u aniq bir tarzda "anschwellend" (shishirilgan) ijro etish tavsiyasini bajarar ekan. Lorenz bu tavsiyani juda jiddiy qabul qiladi. Natijada, tovushda befoyd shishirilganlik, glissandilar bilan ortiqcha bo'lish yuzaga keladi va zamonaviy tinglovchiga bu juda yomon eshitiladi. Shunday qilib, biz shuni tushunishimiz kerakki, haqiqiy uslub degan narsa o'tmishni aniq rekonstruksiya qilish emas. Muhimi bizning haqiqiylik tasavvurimizdir va bu yerda biz musiqaning yaratilishidan buyon barcha musiqiy tarixni inkor eta olmaymiz. Shunday qilib, asrning oxirlaridan Bayreutdagi asl yozuvlar, hatto Wagnerning Bayreutda rahbarlik qilgan vaqtlarida kuylagan mavzuli ovozlari

ba'zi tinglovchilarga umuman xush kelmaydi. Biz faqat ovoz egalari tomonidan qo'llanilgan ancha sodda texnika va uslubni eshitamiz, biz esa super-Nilsson yoki super-Flagstadni kutgan edik.

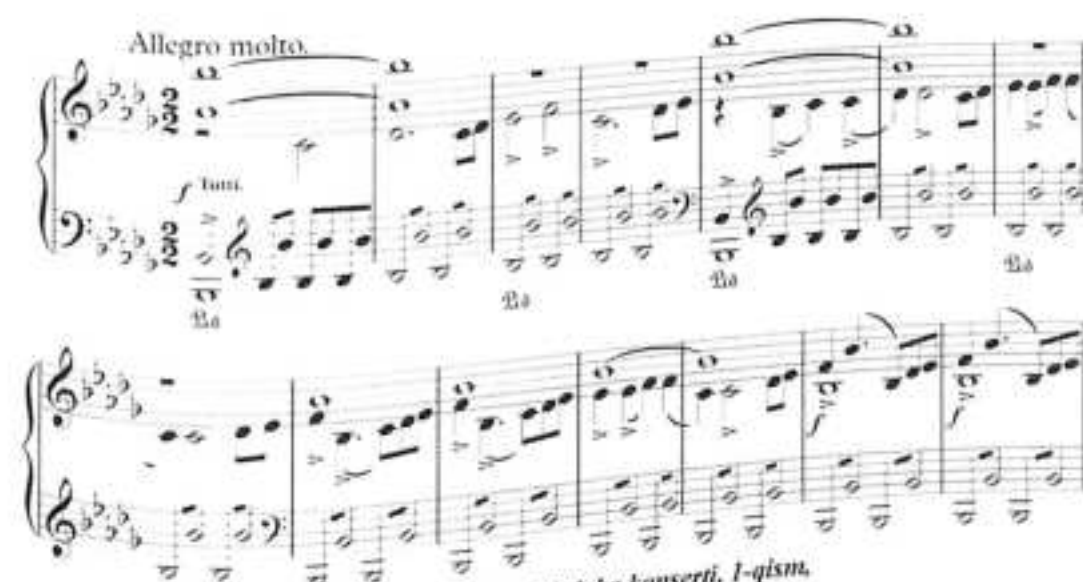
Nima uchun bu "Meistersinger" uchun muhim? Chunki butun opera to'liq komediya bo'lib, bu Wagnerning yozgan yagona komediyasi hisoblanadi. Opera butunlay ikki mavzuning keskin qarama-qarshiligi bilan boshlanadi: bir tomondan, yorqin orkestral uslub, marshlar va tematik elementlar bilan ularning hammasi birdan va ogohlantirishsiz xristian luteran madahiga aylanadi, bu esa Wagnerning operalaridagi eng ta'sirli dramaturgik qarama-qarshiliklardan birini tashkil etadi. Lekin "Preislied" haqida o'ylab ko'rganimizda, undagi melodiya o'zida xalq qo'shig'iga o'xshash kuylash sifatini va o'qigan uslubdagi suspenziya bo'lgan ikkinchi intervalni birlashtirgan chiroyli aralashma hisoblanadi. Ushbu melodiya ichida biror narsa jozibali bo'lib, uni yanada ko'proq eshitish istagini kuchaytiradi. Va Wagner bu istakni bajaradi. Melodiya haqiqatan ham deyarli cheksiz takrorlanadi. Shunday qilib, u Germaniya madaniyatida restoranlarda ovqat haqida aytilgan so'zga amal qiladi: "Lieber etwas gutes . . . und dafür ein Bisschen mehr" (ya'ni "biroz yaxshi narsa va yana bir oz ortiqcha"). Shu sababli, melodiyaning ta'siri sehrli va mast qiluvchi. Biroq operaning isotopiyasi komik bo'lib, bu hamma narsani belgilaydi, shu jumladan, mashhur overtura, u mustahkam va qishloqona uslubda ijro etilishi kerak va bu yerda yana Furtwängler to'g'ri tempo va urg'ularni tanlaydi. Musiqa juda jiddiy bo'lib qolish xavfi tug'ilganda, darhol boshqa tomonga buriladi, yana komediya tomon (masalan, ustalar qo'shiqlari marshlarining variatsiyalari).

Musiqadagi mifologik mavzular haqida nima deyish mumkin? "Myth and Music" (Tarasti, 1979) kitobida musiqa uchun 14 ta mifologik-estetik sema ro'yxatiga keltirilgan bo'lib, ular keyinchalik turli kombinatsiyalarda musiqa lexemalarida namoyon bo'lgan. Agar bir musiqiy asar mifologik hikoya aytib berishga urinsa, u narativlik sohasiga kiradi. Bunday holatda, albatta, musiqaning orqasidagi hikoyani bilish uning talqiniga ta'sir qiladi. Smetananing "Vyšehrad" motivi xalq musiqa asbobining tovushi va o'ynashini takrorlovchi ikonografik mavzu edi va keyinchalik Chexiya efir kompaniyasining tanaffus signaliga aylangan. Agar musiqiy hikoyalar maxsus bir Festivitätsgefühl (bayram hissi) bilan tavsiflansa, bu musiqiy ijroda ham aks etishi mumkin. Shunday bo'lsa-da, narativlik hech qanday maxsus mifologik hikoyasiz ham paydo bo'lishi mumkin, masalan, Chaykovskiyning "Piano Trio in A Minor" asarining boshida. Asboblarning bir-biridan keyinroq kirib, tuzilish va uchinchi uni yakunlaydi.

Biz Sibeliyusda ham misollarni topamiz. Uning birinchi simfoniyasi B minorida klarinet solo bilan boshlanadi, modal xususiyatga ega. O'zining qayg'uli mavzusi so'nggi harakatda Chaykovskiyning tavakkal qilingan cantilenasiga aylandi, lekin bu tinglovchi uchun hali ma'lum emas. Biroq 1945-yilda Helsinkida-

gi Universitetning musiqa nazariyasi professori Ilmari Krohn, Sibeliyus simfoniyalari bo'yicha o'tkazgan tadqiqotlarida, bu melodiya **Karelian xalq qo'shiqlari** bo'lib, runik qo'shiqchi tomonidan kuylanganini iddao qilgan. Agar ijrochi ushbu mavzuni bilsa, uni o'z ijrosida ham aks ettiradi. Yana bir shunga o'xshash misol — Sibeliyusning skripka konsertidagi ikkinchi mavzu. Uning yovvoyi, noqulay, takrorlanadigan notalari Finno-Ugrian mavzusini san'atchilik musiqasida chaqiradi. Skripkachi buni bilishi kerak, shunda u to'g'ri muhitni yaratadi (Misol 1.7).

Skripka konsertining talqini davomida, Jozef Gingold yosh koreys skripkachisiga uni 8-dekabrda (kompozitorning tug'ilgan kuni) Finlyandiyaning, uyini, Ainola, uning qor, qorong'ilik va qarag'ay daraxtlarini to'g'ri talqinga erishish uchun tasavvur qilishni aytdi. Bu yerda biz tabiatning umumiy ravishda, geografyaning madaniy birlik va mavzuli elementga aylanishini ko'rayapmiz.



1.7-misol. Sibeliyus, Skripka konserti, 1-qism, 97–110-taktlar (piano transkripsiyasi).

Manba: © 1905, Robert Lienau Musikverlag, Germaniya. Schott Music Ltd. kompaniyasining ruxsati bilan nashrlangan. Barcha huquqlar himoyalangan.

Ko'pincha, variatsiya shakli mamlakatning genius loci (joyning ruhi) mavzusini taqdim etadi. Masalan, Brahmsning "Handel Variations" Op. 24 asarida Italiyaning (19-variatsiyadagi siciliano) ishoralari mavjud. Chaykovskiyning "Piano Trio in A Minor" Op. 50 asarida o'rta bo'limda variatsiya shakli mavjud, bu yerda boshqa narsalar bilan birga Polshaning mazurkasiga ham ishora bor. Heitor Villa-Lobosning butun ijodi Braziliya mavzusisiz tushunib bo'lmaydi, ko'pincha uning turli etnik an'analariga aniq ishoralar bilan Afro-Braziliya marosimlaridan

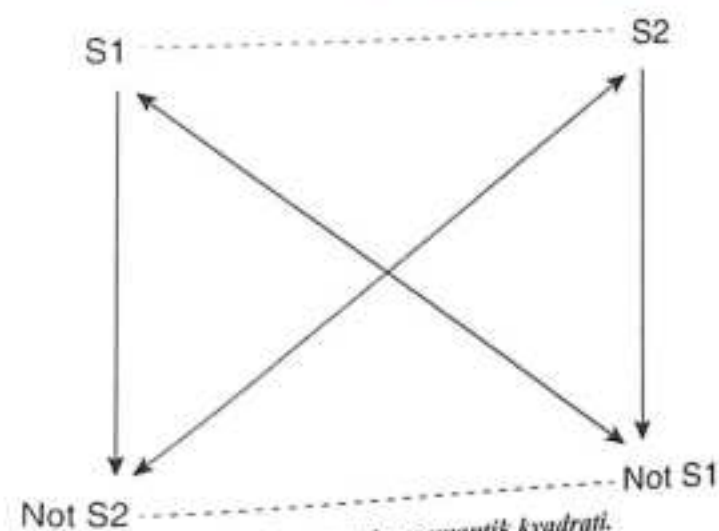
tortib, hind qo'shiqlarigacha. "Choros" No. 3 Amazon hind marosimi musiqasi-ning to'liq rekonstruksiyasidir va "Choros" No. 11 Braziliyaning butun musiqiy kontinenti tasviridir. Ushbu musiqaning ijrosiga kelsak, bu Yevropa an'anaviy estetikasining chegarasidan ancha tashqariga chiqadi. U notaga fermata qo'yganida, bu to'xtab qolishi kerak, bu esa juda maxsus sentimental effekt yaratadi, bu Yevropa san'at musiqasidagi har qanday asarda tasavvur qilinmagan edi. Masalan, "Choros" No. 1 gitarada, "Valsa da dor" pianino uchun yoki "Choros" No. 5, "Alma Brasileira". Villa-Lobos 1920-yillarda Yevropa shahriga kelganida va uning musiqa o'qishlari haqida so'ralganida, u Braziliya xaritasini olib, shunday dedi: "Bu mening konservatoriyam".

Mavzuli ijro teoriyasiga qarash

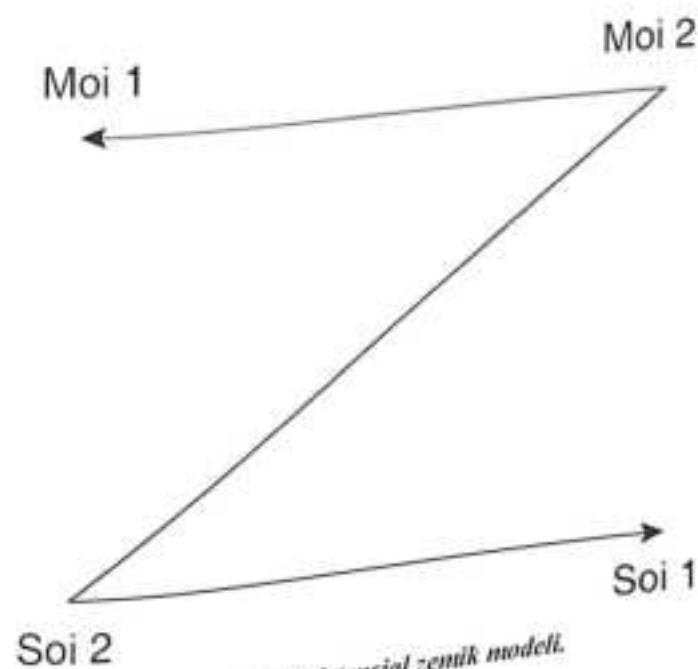
Ushbu bobda musiqada va uning ijrosida ko'plab mavzuli masalalar haqida aniq misollar keltirilgan, shuning uchun endi bu sohada har qanday nazariy model bu chalkash maydonni ifodalay oladimi? degan savolni berish vaqti keldi. Men allaqachon Raymond Monelle haqida eslatib o'tgan edim, u Peirce'ning indeks va ikon tushunchalari hamda Saussure'ning signifikat va signifikatorlarini vaziyatni tushuntirish uchun yetarli deb hisoblagan. Bundan tashqari, Joan Grimalt musiqada turli mavzularni aniqlash uchun marker tushunchasini taklif qiladi.

Shu bilan birga, men o'zining ekzistensial semiotikasi nazariyasi bizga tahlil qilish uchun vositalarni taqdim eta oladimi? deb aytishga jur'at qilaman. O'quvchi "ekzistensial semiotik" degan yangi tushunchadan qo'rqmasligi kerak. Butun nazariyani va uning barcha jihatlari hamda kontinental falsafaga va klassik semiotikaga bo'lgan aloqalarini bilish shart emas. Men bu yerda faqat so'nggi modelni, ya'ni, "zemik" modelini olib, uning prinsiplari juda aniq va oddiy ekanligini va ilgari ko'rib chiqilgan turli holatlarga qiyinchiliksiz tatbiq etilishi mumkinligini ko'rsatmoqchiman.

Zemik modeli dastlab Parij maktabidan kelib chiqqan va uning mashhur semiotik to'rtburchagi, asosi esa lingvistika sohasidagi fonemalarning ajratish xususiyatlari va ikkilik qarama-qarshiliklar nazariyasiga asoslangan (masalan, fransuz tilidagi p va b). Ammo bu Greimassian fikriga umumlashtirilgan va qadimgi mantiqqa yaqinlashtirilgan, shunday qilib uning shakli quyidagi ko'rinishga ega bo'lgan (Rasm 1.1): Men uni (2012) Vagnerning Die Walküre operasining 2-aktidagi "Todesverkündigungsszene" (o'limni e'lon qilish sahnasi)ga tatbiq etgan edim (b. 199–211). Endi ekzistensial kontekstda, ikki asosiy semantik kategoriya, ya'ni Moi va Soi kiritiladi, ya'ni Moi "men" yoki "ego" sifatida va Soi "jamiyat" sifatida. Shunda biz to'rt holatni, ya'ni Moi1, Moi2, Soi2 va Soi1 deb ataladigan mavjudlik holatlarini olamiz (rasm 1.2):



1.1-rasm. Greymasning semantik kvadrati.



1.2-rasm. Ekzistensial zemik modeli.

Moi1 — bu oddiy "o'zida bo'lish" (Hegel kategoriyasi). Tabiiyki, bizning tanamiz — bu kinematik jismoniy energiyadan iborat bo'lgan va biz hech qanday shubhasiz yashaydigan birinchi jismoniy mavjudlikdir (Peirce shunday deb ta'riflagan). Moi2, shunday qilib, bu nisbatan tartibsiz Moi1 ni ta'lim va odatlarga asoslanib, shaxs, aktyor yoki subyekt sifatida shakllantiradi. Boshqa tomondan, biz Soi ning ikkita holatini ko'ramiz. Soi1 — bu jamiyatning abstrakt me'yorlari va qadriyatlarini anglatadi, Soi2 esa ularning ijtimoiy institutlar va amaliyotlarida qo'llanilishini bildiradi. Yana bir narsa qo'shiladi — ya'ni z, bu modeldagi

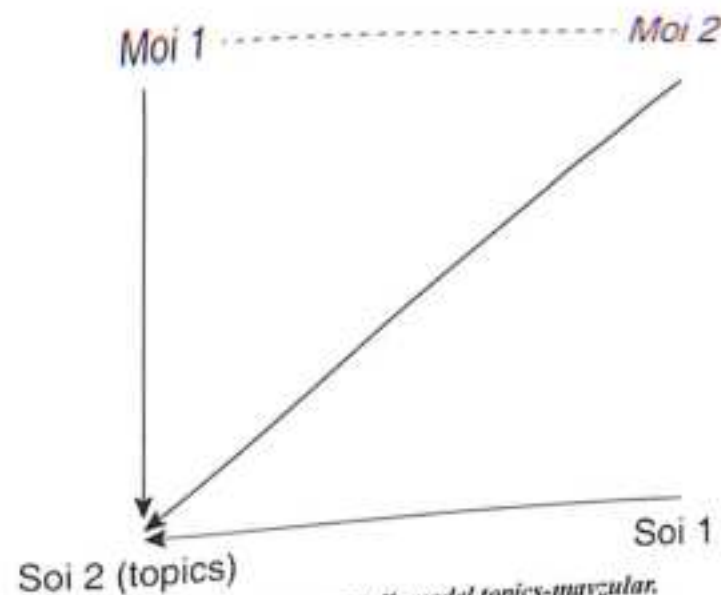
ichki harakatni betakrorlikdan abstraksiyaga va aksincha ko'rsatadi. Agar biz Lévi-Straussning strukturaviy antropologlari bo'lsak, deyishimiz mumkin, le sensible (hissiy) asta-sekinlik bilan l'intelligible (aqliy, ruhiy)ga o'tadi. Buning aksi tarzda, ruhiylik asta-sekinlik bilan tanamizda jismoniy shaklga kiradi. Ta-savvur qilaylik, Soi1 musiqiy go'zallikni qadriyat sifatida anglatadi. Soi2 esa bu go'zallik g'oyasini tarbiyalovchi konservatoriya bo'ladi. Yana, konservatoriya musiqa asboblarini ijro etuvchi (odamlar) kerak, ular esa ma'lum bir rolni bajarish va maxsus tayyorlangan xususiyatlarga ega bo'lishi kerak: Moi2 va undan tashqari, musiqa asbobini ijro etuvchi sifatida Moi2 ga aylanish mumkin emas. Agar odamda pianinochi/yaxshi qo'l, qo'shiqchi/yaxshi o'pka yoki naychi/yaxshi tishlar kabi jismoniy sifatlar bo'lmasa (buning haqida Tarasti, 2012. b. 26-27). Umuman olganda, model "zemik" deb ataladi, chunki "z" uning ichki harakatini va tarangligini bildiradi va "emik" esa bu interoseptiv model ekanligini anglatadi (Greimasni ko'rish), ya'ni hamma narsa subyektning ichidan qaraladi.

Endi savol berish mumkin: biz bunday modeldan foydalanib, mavzularni ifodalashga qodirmizmi? Topikal yondashuvning boshidan boshlab ajralib turadigan jihat shundaki, uning kategoriyalari va holatlari xilma-xil empirik sohalarga tegishli. Ba'zilar hech qanday material bo'lmagan madaniy merosga tegishli, ba'zilar jismoniy, masalan, ov qilish, harbiy signallar va xalq raqslari: ba'zilar nazariy, o'rgangan uslub kabi; ba'zilar tarixiy, masalan, fransuz overtürasi; ba'zilar esa subyektiv, masalan, sezgirlik uslubi kabi. Shu bilan birga, ilgari holatlarining doirasi yanada kengaygan edi. Endi biz ularni yangi bir ajratish va yangi tartibga solishni zemik modelimiz yordamida taqdim eta olishimiz mumkinmi?

Birinchidan, qaysi mavjudlik rejimida ko'pchilik mavzular joylashgan? Javob aniq: Soi2 rejimida, ya'ni, ijtimoiy amaliyotlar (Rasm 1.3). Mavzularni ijtimoiy haqiqatning bir qismi sifatida tasavvur qilmaslik mumkin emas, bu haqiqatan ham hamma jamiyat a'zolari tomonidan tanilgan. Ushbu ijtimoiy sohada ular kompozitsiyaga chiqariladi, bu tanlov allaqachon bizning holatlarimiz sonini cheklaydi. Boshlash uchun, hech bir kompozitor mavzuni izolyatsiyada ixtiro qila olmaydi, auditoriya tomonidan yaxshi qabul qilinishi kerak. Keling, kompozitorimiz juda innovatsion bo'lsin va uning kashfiyotlari "ixtirochi" sifatida (Jankélévich Tarasti, 2012, b. 456) eng mosi bo'lsin, ammo bu hali ham ularni topikal qilmaydi. Agar Betxoven E-bemol majorini qahramon kaliti sifatida ishlatgan bo'lsa, undan ke-minor Mozartsning jinoyatli kaliti bo'lsa, D minor konsertida va Richard Stranss "Ein Giovanni" da eshitilganidek, D minor piano konserti K466 va Don saning topikal vakili bo'lib qoladimi?

Endi, zemik modelda esda tutish kerakki, rejimlar (holatlar) alohida holda emas, balki to'rt holatda hamma taxminan bir darajada mavjud va birgalikda ishlaydi. Shunday qilib, tana — Moi1 Soi2ning mavzulariga imo-ishoralar orqali

li ta'sir ko'rsatadi. Faqatgina Wagnerning leitmotivlarini, masalan, uzuk motivi (dumaloqlik), Walkyuraning yurishi (otlarning to'xtovsiz chopishi), Reyn daryosi va boshqalarni eslash kifoya. Bular jismoniy sezgi xususiyatlariga ega, lekin ular shu bilan birga mavzuli va oson taniladigan musiqiy "aktyorlar" sifatida ham namoyon bo'ladi. Masalan, Zigfridning qahramonlik motivi, ko'tariluvchi oltinchi intervallar bilan keyinchalik Malerning Birinchi simfoniyasida ham afsonaviy qahramonlik motivi sifatida paydo bo'ladi.



1.3-rasm. Mavzular va zemik model topics-mavzular.

Bundan tashqari, estetik Soi1 (mening estetik qiyofam) Soi2 ning mavzuli birliklariga (topik shakllanishiga) ham ta'sir ko'rsatadi. Bu borada men ilgari misollar keltirgan edim, biroq yana bir bor takrorlay: Shopinning kechki uslubdagi asarlari va ulardagi turli Polsha mavzularini uyg'unlashtiruvchi sinkretik texnikalar, bu mavzularni Polsha xalqining afsonaviy belgilariga aylantiradi. Bunday estetik sifatni, masalan, F minor Fantaziya, Op. 49 asarida yaqqol ko'rish mumkin: "Polsha hali yo'qolmagan!"

Shunday ekan, ijrochini o'ylab ko'radigan bo'lsak, u faqatgina biror mavzuni (masalan, marsh, raqs, ov signallari, o'rgangan uslub va h.k.) aniqlash bilan cheklanmasligi kerak, balki bu Soi2 (ijtimoiy amaliyot) boshqa mavjudlik rejimlaridan qanday filtrlanib paydo bo'lishini ham tushunishi kerak. Masalan, Gino Stefani (1976) turli xil musiqalarda canzone incitativa (ruhiy shijoat) uyg'otuvchi qo'shiqni o'rganganida (107-124-betlar), hatto Mozartsning "Eine kleine Nachtmusik" asarida ham uning kelib chiqishi juda gestural (isloviy), ya'ni namoyishlardagi siyosiy shiorlar kabi, ya'ni, Moi1 (jismoniy harakatlar)

ni aks ettiradi, lekin u siyosiy masafalar bilan ham bog'liq bo'lib. Soi1 (ijtimoiy qadriyatlar)ni ham ko'rsatadi. Baxning C minor prelyudiyasi (48 prelyudiya va fugalardan 1-kitob) Stefani uchun mavzuli asar hisoblanadi, chunki u qo'l harakatlari va klaviatura bo'yicha texnik mashqlarga asoslangan. Shunday qilib, Moi1 — ya'ni jismoniy mashq sifatida mavjud.

Shu bilan birga, mavzuni aniqlash — bu ijtimoiy holat (Soi2), lekin uning ni-mani anglatishini tushunish — bu ijrochining shaxsiga singib ketgan Moi2 (shax-siylashtirilgan subyektivlik)ga o'tishni anglatadi. Bu o'zgarishsiz, mavzu tashqi bo'lib qoladi va talqinda hissiy qo'llab-quvvatlovsiz qoladi. Ko'pincha, mavzuli vaziyatlarda zemik rejimlar o'zaro ta'sirda bo'ladi. Yana bir bor Chaykovskiyning Shyolkunchik (The Nutcracker) asaridagi "Pas de deux" (8-misol)ni olaylik. Un-dagi pasayuvchi, batetik (hissiyotga boy, tushkun) kuy chizig'i Evgeniy Onegin-sifatiga ega narsa bo'lib chiqadi. Biroq baletda u sahnadagi raqqoslar harakati va ularning badani orqali jismoniylik kasb etib, Moi1 ga aylanadi.



1.8-misol. Chaykovskiy, Shyolkunchik baletidan "Pas de deux" (piano transkripsiyasi).

Biroq biz katabasis (pastga tushish) ritorik shakli ham Soi2 (ijtimoiy amali-yot) bilan bog'liqligini sezamiz. Shu bilan birga, orkestr tomonidan bu holatga qarshi qo'yilgan kontrapunktal qarama-qarshi shakl — Doppelschlag (ikki zarbli bezak) bor, u barokko amaliyotiga tegishli, ammo bu yerda uning vazifasi holat-ni yuksaltirish, ya'ni uni Soi1 (ijtimoiy qadriyatlar) maydoniga olib chiqishdir. Demak, tana go'zalligi bizda uni yo'qolib borishini o'ylab qayg'u uyg'otadi, shu bilan birga u faqat hissiy darajadan ruhiy balandlik darajasiga ko'tariladi.

Shunday ekan, men taklif qilmoqchimanki mavjud barcha mavzular repertu-arini zemik modeli asosida tahlil qilish mumkin. Shunda mavzular lug'ati ancha puxta tizimlashtirilgan va aniqlashtirilgan holatga keladi. Agar boshlang'ich nuqta sifatida Ratnening ro'yxatini (1980) tanlasak, biz quyidagilarni olamiz:

Brilliant uslub — bu yerda ijrochining jismoniy mahorati talab etiladi, shu-ning uchun bu Moi1/Moi2 (jismoniy mavjudlik/aktyorlik).

Raqslar — barchasi asosan jismoniy bo'lib, ba'zilar yuksaklik darajasiga ko'tariladi (masalan, sarabande), ba'zilar esa kuchli kinetik xarakterga ega (gigue kabi), ba'zilar ijtimoiy (ya'ni Soi2) va ba'zilar teatrga oid (shuningdek, Soi2), lekin raqqosa uchun roli boshqacha, demak Moi2.

Fransuz overturasi — tarixiy an'ana, shuning uchun Soi2, lekin o'tgan zamon-ga tegishli va shu bilan birga muayyan yuksaklik estetikasini ham o'z ichiga oladi.

Marsh — albatta, Moi1, lekin kontekstga qarab Soi1 (ijtimoiy qadriyatlar) ham bo'lishi mumkin.

Harbiy va ov sahnalari — Moi1, chunki bu asosan karnay kabi jismoniy to-vushlarga bog'liq, lekin bu tovushlar ijtimoiy vazifalarni ham bajaradi, shuning uchun Soi2 ham mavjud. Bastakorlar bu xususiyatlar bilan o'ynashi mumkin, ma-salan, Betxovenning Les adieux sonatasining ochilishida (Op. 81a): bu yerda kar-salan, Betxovenning Les adieux sonatasining to'xtatilishi bilan u birdan Moi2 nay signali Soi2 ni bildiradi, lekin kadensiyaning to'xtatilishi bilan u birdan Moi2 ga — hissiy xayrlashuv ramziga aylanadi.

Hissiyotlilik (Sensibility) — to'la Moi2, o'zining Stimmung (kayfiyat) yoki Befindlichkeit (ruhiy holat) orqali.

Kuylash uslubi (Singing style) — aniq Moi2, keyinchalik esa har qanday haqiqiy musiqa ijrosining estetik mezoniga aylangan (masalan, fortepianoda). Ba'zida u deyarli yuksak ruhiy narsaga ishora qiladi, masalan, Alfred Cortot (1953) "Der Dichter spricht"ni chalgan o'quvchisi-Schumannning Kinderszenen asaridan "Bu asarni chalish kerak emas, uni orzu qilish kerak!"

To'fon va stress (Sturm und Drang) — to'satdan yuzaga keladigan dramatik ga aytganidek: "Bu asarni chalish kerak emas, uni orzu qilish kerak!" To'fon va stress (Sturm und Drang) — to'satdan yuzaga keladigan dramatik va jismoniy narsa (Soi1/Moi1), lekin ba'zida boshqa rejimlar bilan birlashadi, ma-salan, Betxovenning oxirgi fortepiano sonatasining (Op. 111) ochilishidagi fran-suz uverturasi uslubida.

Qat'iy uslub (Strict style) — juda ravshan Soi2, o'z-o'zini aks ettiruvchi Soi2, musiqaning o'zi haqida bo'lgan musiqa yoki ikkilamchi mavzular, shuningdek, ilgari mavjud bo'lgan estetikaga murojaat demak Soi1. Bu yerda bastakorning professionalligi ("Men fuga yoza olaman!") ta'kidlanadi, shuning uchun Soi2 bilan belgilangan.

Turkcha musiqa — Moi1 sifatida yovvoyi ritmik impulsar va g'ayrioddiy garmoniyalar, lekin bir millat ham bildirilyapti, demak Soi1.

Ijrochi musiqa ortidagi murakkab va zich mavzularni doim ham anglab turishi kerakmi? degan savol tug'ilishi mumkin. Agar u sahnada taassurotli ijro qilishni xohlasa, bularning barchasi shu darajada ichki ongiga singib ketgan bo'lishi kerakki, tinglovchi buni alohida bir narsa sifatida sezmasin, balki ijroni butunlay Einfühlung (ichki hamdardlik) bilan, nafasini ushlab, musiqa ichida sodir bo'layotgan voqealarni birga yashagan holda tinglasin — xuddi Roland Barthes romanni "o'qiladigan" tarzda o'qigandek. Agar tinglash — yozilgan yoki skriptga asoslangan darajada qolsa, tinglovchi o'zini musiqiy xabardan uzoqlashtirgan musiqiy tanqidchiga aylanadi. U holda u musiqa jarayonining ichida emas, balki musiqiy tanqidchiga aylanadi.

chekkasida bo'lgan begonalashgan tinglovchiga aylanishi mumkin. Musiqaning mavzu (topik) tahlilining asl maqsadi bunday emas.

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Adler, G. (1911) *Der Stil in der Musik*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
2. Agawu, K. (2009) *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, Oxford University Press.
3. Agawu, K. (2021) *La théorie des topiques: Bilan, critiques et perspective*. In M. Grabócz (ed.), *Narratologie musicale, topiques, théories et stratégies analytiques*. Paris, Hermann Editeur.
4. *Analyse Musicale 16. La musique et nous. 1er congrès européen d'analyse musicale*. Paris, June 1989.
5. Andreica, O. (2015) *Mirror Topics. Verbal communication with the author*.
6. Chagas C. P. and Wu, J. C. (eds.) (2021) *Sounds from Within: Phenomenology and Practice*. Cham, Switzerland, Springer Press.
7. Couperin, F. (1933 [1716]) *L'art de toucher le clavecin*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.
8. Grabócz, M. (1986) *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet.
9. Grabócz, M. (ed.) (2021) *Narratologie musicale, topiques, theories et stratégies analytiques*. Paris, Hermann editeurs.
10. Greimas, A. J. (1966) *Sémantique structurale*. Paris, Larousse.
11. Grimalt, J. (2020) *Mapping Musical Signification*. New York, Springer Press.
12. Hatten, R. S. (2004) *Interpreting Musical gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press.
13. Krohn, I. (1945) *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius I (Annales Academiae Scientiarum Fennicae B LVII)*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
14. Meyer, L. (1973) *Explaining Music. Essays and Explorations*. Chicago, London, Chicago University Press.
15. Monelle, R. (2006) *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press.
16. Pankhurst, T. (2008) *Schenker Guide. A Brief Handbook and Website for Schenkerian Analysis*. New York, Routledge.
17. Panos, N. (2015) *Musical Topic: Lullaby*. PhD thesis, University of Edinburgh.
18. Quantz, J. J. (2001 [1752]) *On Playing the Flute*. Boston, MA, Northeastern University Press.
19. Ratner, L. (1980) *Classic Music. Expression, Form and Style*. London, Schirmer Books.

20. Stefani, G. (1976) *Introduzione alla semiotica della musica*. Palermo, Sellerio editore.
21. Stefani, G. (1982) *La competenza musicale*. Bologna, CLUEB.
22. Tarasti, E. (1979) *Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music*. Berlin, Mouton.
23. Tarasti, E. (1986) *Basic Concepts of Studies in Musical Signification: A Report on a New International Research Project in Semiotics of Music*. In T. Sebeok and J. Umiker (eds.), *The Semiotic Web*. Berlin, Mouton.
24. Tarasti, E. (1994) *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indiana University Press.
25. Tarasti, E. (1995) *Heitor Villa-Lobos. The Life and Works 1887-1959*. Jefferson, NC, McFarland.
26. Tarasti, E. (2012) *Semiotics of Classical Music. How Mozart, Brahms and Wagner Talk To Us*. Berlin, Mouton.
27. Tarasti, E. (2015) *Sein und Schein. Explorations in Existential Semiotics*. Berlin, Mouton.
28. Veilhan, J.-C. (1977) *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVII-XVIII s.) générales à tous les instruments*. Paris, Alphonse Leduc.
29. Wagner, R. (1930) *Das Buch der Motive I-II*. L. Windsperger (ed.). Mainz, Schott.
30. Weingartner, F. (1906) *On the Performance of 's Symphonies*. New York, Edwin F. Kalmus. https://ia802704.us.archive.org/34/items/onperformanceof00wein/onperformanceof00wein_bw.pdf [Accessed 2nd February 2022].

You Tube

Alfred Cortot masterclass on Schumann 'Der dichter spricht' (1953). www.youtube.com/watch?v=L7bPxFBmze4&ab_channel=AnsonYeung

2. "RITORIK" VA "ORGANIK" IJROLAR:

Pragmatik yondashuv

Joan Grimalt

Jon Rinkka minnatdorchilik bildiraman.

Tahlil va ijro

Ta'lim muassasalarida tahlil kursiga tez-tez bildiriladigan tanqid shuki, bu kurs ijroga deyarli aloqador emas. Haqiqatan ham, agar tahlil faqat musiqiy asar-ning bo'limlari va ularning motivik aloqalarini aniqlash bilan chegaralansa, unda bu tahliliy natijalar ijrochilik amaliyotiga juda kam ta'sir ko'rsatadi yoki umuman ta'sir qilmaydi. Aksincha, musiqiy matnda mavzuli ishoralarning mavjudligini anglash hamda asarni bir xabar sifatida idrok etish ijroning yanada boy bo'lishiga olib keladi — bu esa nafaqat nutqiy (diskursiv) jihatlarni, balki musiqaga ifodali ma'no beradigan rang-barang omillarni ham hisobga oladi.

Musiqqa butun "umumiy amaliyot davri" (common-practice period) davomida o'ziga xos nutq shakli sifatida ritorikadan shakllangan degan qarash keng tarqalgan. Biroq XX asrning ikkinchi yarmida klassik va romantik musiqaning aksariyat ijrolarida ustuvor mezon sifatida musiqaning ritorikligi emas, balki uning "organik" xususiyatlari, ya'ni sintaktik bog'liqligi (tuzilmaviy aloqadorligi) ko'proq e'tiborga olingan. Klassik repertuarning bunday talqini akademik doiralarda yaqiniga qadar hukmronlik qilgan formalistik yondashuvni aks ettiradi. Musiqaning raqs, kuylash va og'zaki ifoda bilan an'anaviy yaqinligini ochib berish o'miga, konservatoriyalar ko'pincha barchasini yagona motivik hujayradan qanday qilib keltirib chiqarish mumkinligini tahlil qilishga e'tibor qaratgan. Bunday organistik yoki yagona g'oyaga asoslangan (unitaristik) yondashuv esa o'ziga xos xususiyatlarga ega bo'lgan ijrolarni yuzaga keltiradi.

Aksincha, talqin qilinayotgan asarning mavzuli (topikal) va ritorik jihatlari haqida xabardor bo'lish alohida tarzda ta'sirli tuyuladi, go'yoki biror xabar yetkazilayotgandek bo'ladi. Ammo ijrochining mavzuli va ritorik tushunchasi uning ijrosini aynan qanday o'zgartiradi? Bu ta'sirni qanday tarzda aniqlash yoki isbotlash mumkinmi? Ushbu bob aynan shu savollarga aniq javoblar berishni maqsad qilgan bo'lib, muallifning ijrochi va musiqiy tahlil o'qituvchisi sifatidagi tajribasiga tayanilgan pragmatik yondashuv asosida yoritiladi. Avvalo, ushbu qarama-qarshi yondashuvlar ularning estetik hamda falsafiy ildizlari bilan birga tasvirlab beriladi.

Organitsizm, unitarizm, formalizm

Bugungi kunda ham ko'plab akademik doiralarda, ayniqsa, Germaniya madaniyatiga mansub hududlarda musiqqa asarini tushunishning odatiy usuli organistik yondashuv bo'lib qolmoqda. Bu yondashuvda e'tibor asosan motiv ustida ishlash va garmonik hamda bo'limlarga bo'linish tahliliga qaratiladi. Motiv ustida ishlash esa, o'z navbatida, sabab va oqibatga ega deb qaraladi, ya'ni u o'z-o'zidan mantiqan izchil musiqiy olamni yaratadi. Arnold Shyonberg va Anton fon Vebern bilan suhbatda Gustav Mahler 1905-yilda o'zining *Das Lied von der Erde* ("Yer qo'shig'i") asarining bir talqinini aynan shu nuqtayi nazardan tasvirlaganini aytiladi:

Tabiat bu borada biz uchun namuna bo'lib xizmat qiladi. Qandayki tabiatda butun olam ibtidoiy hujayradan o'simliklar, hayvonlar va odamlar orqali Olloh, oliy mavjudot sari rivojlangan bo'lsa, xuddi shunday musiqada ham yirik tuzilma barcha keyingi narsalarning urug'i mujassam bo'lgan yagona motivdan rivojlaniishi lozim (Heffling, 2000, 21-bet).

"Rivojlanishi kerak" degan ifoda buyruq ohangi, hokimiyatga asoslangan yondashuvni anglatadi. Matnda metafizik tushunchalarga silliq o'tish ham e'tiborga loyiq. Tabiatni organik unitarizmni qo'llab-quvvatlovchi dalil sifatida keltirish uning aslida tartibsiz va boshqarilmagan xususiyatini inkor etgan holda, mafkuraviy yondashuvning yana bir ko'rinishidir. Bunday mafkuraviy yondashuvlar odatda insonni o'z targ'ibotlariga zid tarzda harakat qilishga olib keladi. Mahler misolida esa, uning mutlaqchilik va poklik haqidagi ritorikasi, Konstantin Floros (1977, 1987, 1993, 1998) tomonidan allaqachon ta'kidlanganidek, uni simfoniya-lar ko'rinishida simfonik poemalar yaratishdan tiygan emas.

Odatda, organitsizmga bo'lgan bu moyillikni tushuntirishda Gyotening tabiat haqidagi kuzatuvlariga murojaat qilinadi va birinchi romantik adabiyotlar ushbu qarash shakllanishiga katta hissa qo'shgan¹. 1896-yilda Ebenezer Prout musiqaviy organitsizm uchun sevimli metaforalardan birini taklif qilgan: "butun musiqqa bu organik o'sish bo'lib, ikkilik va uchlik shakllar eng sodda motivlardan, xuddi eman daraxtining palakdan o'sib chiqishi kabi tabiiy evolyutsiya jarayonida rivojlanadi".

Ammo makrokosmos va mikrokosmos o'rtasidagi bog'liqlikka oid nazariyalar ancha uzoq tarixiy ildizlarga ega. Xaynts Vismann (2012, 4-bob) xilma-xillik hisobiga bo'lsa ham buyuk birlikni izlash moyilligini qadimgi yunon faylasuf-lari bilan bog'laydi. Har holda, bunday yunon-german metafizik nazariyalarining G'arb mumtoz musiqqa san'atiga, ayniqsa, yigirmanchi asrning ikkinchi yarmida ta'siri nihoyatda katta bo'lgan. Bu davrda abstraktsiyadan voz kechib, amaliyotga tayanishni afzal ko'rganlar harakatlariga qaramay bu nazariyalar ustunlik qilgan.

So'nggi paytlarda unitarizm zamonaviylikning tenglik haqidagi asosiy g'oyasini osongina buzishi mumkin bo'lgan ko'plab mafkuralardan biri sifatida

funksional musiqadan ajratmoqchi bo'ladi va raqsni chinakam musiqiy nutqqa zid bo'lgan unsur sifatida tanlaydi. Ikkinchi tomondan esa, u raqsni o'zining va shogirdlarining bevosita tanish bo'lgan ritorik an'anasiga zid keladigan ijro uslubini obro'sizlantirish vositasi sifatida ishlatadi. Barokko davrida raqs san'ati aristokratik va murakkab bir jihatga ega edi, bu xususiyat XVIII asr davomida asta-sekin yo'qola boshladi (Allanbrook, 1983). Er bilan va tana pastki qismi bilan bog'liqligi, shuningdek, uning amaliy tabiati tufayli raqs XIX asrda o'z nufuzini yo'qotdi (Zbikowski, 2012). Shyonberg uchun romantik davrdagi "foydasiz" san'at asari, ya'ni, yerga pastki dunyoga bog'liq bo'lmagan, barcha funksional aloqalardan xoli asar — qat'iy va qotib qolgan temp bilan ijro etilmasligi kerak: bunday uslub "ibtidoiy" hisoblanadi.

Germenevtik nuqtayi nazardan qaralganda, Ikkinchi jahon urushiga qadar bo'lgan an'anaviy talqin uslubi go'yoki spontann ravishda yuzaga kelgan ijro yoki bexosiy improvizatsiyaning ifodasidek eshitiladi. Aksincha, urushdan keyingi yangi literal (ya'ni, matnga aynan mos) uslub — qat'iy tempda, har ikki qo'l bir vaqtda chalayotgan, hech qanday ritorik turtkisiz ijro — bu asarni ijro etayotgan insonning u bilan shaxsiy aloqasi deyarli yo'qligini anglatadi. Bu holat yuqorida tilga olingan qarashga mos keladi, ya'ni musiqa asari bu qimmatbaho, olmosga o'xshash mukammal obyekt bo'lib, uni na ortiqcha, na kamroq, aynan mukammal tarzda ijro etish talab qilinadi.

Betxovenning "Prometey mavjudotlari" (Die Geschöpfe des Prometheus) Op. 43 (1801) baletidagi 5-son esa Apollonning pedagogik jamoasi Prometey yaratgan johil mavjudotlarni sezgir va aql-idrokli insonlarga aylantirishga bo'lgan harakatlarini aks ettiradi. Bu yerda xudolar o'zlari ijro orqali dars berishadi. Apollonning violonchelda ijro qiladigan yakkaxon chiqishi uchun Betxoven tanlagan raqs uslubi siciliana bo'lib, u klassik musiqada aristokratik ohangdor xarakteri bilan mashhur. Apollonning ijrosi ruhlantiruvchi va porloq, ammo ko'plab bezaklar uning ilohiy xotirjamligini buzmaydi. Ushbu "siciliana"ning markaziy bo'limida (50-bar va undan keyingi qismlar) esa go'yoki mavjudotlarning xudoning chiqishiga bergan reaksiyasi tasvirlanadi². Bu bo'lim keskin o'zgaradi: mifik va aristokratik siciliana o'rni epchil va xalqona "Deutsch" valtzi egallaydi (2.2-chi misol).



2.2-misol. Betxoven, *Prometey jonzotlari* Op. 43, No. 5, 50–57-taktlar.

Don Jovanidagi uning mashhur ball sahnasida, Mozart Deutschni quyi ijtimoiy qatlarga bog'lagan (Allanbrook, 1983, 275 va keyingi betlar). Bu yerda asosan aristokratik raqs bo'lgan minuetti emas, aksincha siciliana manbasi qishloq vals bilan taqqoslangan; bu ikkisi mos ravishda Apolli va uning o'rganayotgan shogirdlari, ya'ni Prometey maxluqlari sifatida tasvirlangan. Bundan tashqari, 51 va 53-taktlarda, violonchelchi (Apolli) va fleytachi (Euterpe) maxluqlarning dastlabki urinishlariga musiqiy "kulgi" bilan javob berayotgandek tuyuladi.

Ijro nuqtayi nazaridan qaraganda, yangi topilgan "Deutsch"ni oldingi "siciliana"dan farqini ta'kidlash uchun tezroq va jonliroq tempda chalish maqsadga muvofiq bo'lardi. Biroq ilohiy "kichik kulgilari" bo'lgan ikkala o'leham boshdagi mo'tadil tempo qaytishi mumkin, ayniqsa, so'nggi notalar, bu esa ijrochilarga takrorlanuvchi, mavzuli xarakterni namoyish etishga imkon yaratadi.

Mavzuga oid rang-baranglik yoki deklamatsion ifoda tufayli, musiqani ishoraviy nutq sifatidagina ijro etish uchun, dardli va his-hayajonli qo'shiqchi yoki nutq so'zlovchining so'zlarini va qo'shiqlarini taqlid qilish uchun ko'proq vaqt ajratish kerak bo'ladi, chunki ular doimiy ritmga rioya qilolmaydi va qilmaydi ham. Boshqa tomondan, tarixni yaxshi biladigan ijrochilar "raqs" yoki "marsh" ishoralariga e'tibor berib, ba'zi qismlarda barqaror pulsni saqlab qolishga intiladi. G'aroyib usulda, musiqadagi diskursiv elementga e'tibor berish ijrochini oldingi tartibsiz, ixtiyoriy burilishlardan ozod qiladi.

Klassik va romantik repertuarda ko'pincha harakat bilan bog'liq mavzu, masalan, marsh yoki ijtimoiy raqs haqidagi sezgirlikning yetishmasligi vaqtning keng o'zgarishlariga olib keladi, bu esa mavzuni xavf ostiga qo'yishi mumkin. Birinchidan, XVIII Moslashuvchan vaqtni qabul qilishning ikki asosiy sababi bor.

asr repertuariga oid oldingi ta'riflarda aytilganidek, metrumning moslashuvchanligi ortiqcha subyektivlashuvga bog'liq bo'lishi mumkin. Boshqa holatlarda esa, erkinroq temp ichki jarayonni odatda xotirani musiqiy shaklda ifodalash vositasi bo'lishi mumkin, bu esa raqs yoki marshni aniq namoyon qilishdan farq qiladi. Birinchi holatga misol sifatida Mozartning "K. 541" sonati keltirilgan.

Birinchi holatga misol sifatida, Mozartning A majordagi K. 331 sonatasining dastlabki qismi "Andante grazioso" deb belgilangan. Hozirgi zamonaviy pianolarda haddan tashqari subyektiv tarzda, ya'ni, pulsni cho'zib, uni go'yoki bilvosita xotiradek qilib ijro etish holatlarini ko'rish mumkin. Aynan variatsiyalar ketma-ketligi uchun, unda boshlang'ich material turli shakllarda o'zgarib va qayta ishlanib eshitiladi, boshlang'ich mavzuni xolisona tarzda, go'yoki haqiqiy siciliani aks ettirayotgandek taqdim etish maqsadga muvofiqdek tuyuladi⁶. Bundan tashqari, sicilianianning major (dur) variantidagi talqini ko'proq pastoral mifga to'g'ridan-to'g'ri ishora qilgandek tuyulsa, Mozart ko'p hollarda afzal ko'rgan minor (moll) variant esa "butunlay yo'qolgan go'zal idilliyaning" aks-sadosi, ya'ni, xotirjam, motamli kayfiyatdagi bir namoyon sifatida idrok etilishi mumkin. Xulosa qilib aytganda, agogika, davomiylik va tamsil

Xulosa qilib aytganda, agogika, davomiylilik va temp — bu unitarist va retorik (nutqiy ifodaviy) ijrolar o'rtasidagi farqlarni aniqlash mumkin bo'lgan asosiy sohalar hisoblanadi. Mavzuviy ishoralar va ifodalangan nutq ohanglariga e'tibor qaratish odatda tempning moslashuvchan bo'lishiga olib keladi. Biroq harakatga oid ishoralar marshlar, raqslar, chopishlar (galop) mustahkamroq pulsni talab qiladi, agar ijrochi ularni bilvosita ifoda tarzida, subyektiv talqinda ko'rsatmoqchi bo'lmasa. Aynan shu masala keyingi bo'limda muhokama qilinadi.

“Retrospekt” (orqaga nazar)

Musiqiy asarda o'tmishni ifodalash "Retrospekt" (ya'ni orqaga nazar) nomli narrativ arxetip sifatida tasvirlangan (Grimalt, 2018). Marhum Leonard Ratner terminologiyasida esa, narrativ asosiy sujetlar yoki "harakat rejalar"i umumiy tarzda topikalar (mavzular) sifatida ko'rib chiqiladi². Endi XIX asr repertuarida ikki zamonning birgalikda ifodalanishini aks ettiruvchi ushbu asosiy vositaning ijroga ta'sirini qisqacha ko'rib chiqamiz.

Brahmsning F minor tonalligidagi Sonata Op. 5 (1853) asarida odatdagi to'rt qism — "Allegro", "Andante", "Scherzo" va "Finale"ga qo'shimcha tarzda, uchinchi o'ringa beshinchi qism joylashtirilgan bo'lib, u "Rückblick" ("Orqaga nazar" yoki "Xotira") deb nomlangan. Kinematografik ifodada bu "flashback", ya'ni, oldingi bir voqeaning esga olinishi bilan tengdir. Aslida, ushbu markaziy qism sonataning ikkinchi qismi bo'lgan Andantening moll tonallikdagi va harbiy ohangdagi variatsiyasi hisoblanadi. Brahms bu qismga "Orqaga nazar" deb nom berish orqali, o'zidan avvalgi bastakorlar ham musiqada ikki zamonlilikni ifodalashda foydalangan uslubni shunchaki ochiqroq tarzda ko'rsatgan, xalos (bu keyinroq ham ko'rsatiladi).

“Orqaga nazar” narrativ arxetipida, musiqiy persona (ya’ni musiqada ifodalanuvchi shaxs) huzunli hozirgi holatdan turib, o’tgan idilliy (romantik, beg’ubor) zamonni eslavdi⁸.

“Retrospekt”ning eng odatiy sujet yoʻnalishi quyidagicha:

1. Huzunli hozirgi zamon.
2. Idilliy o'tmish.
3. Yana huzunli hozirgi zamon.

Motamlı, moll ohangiga yakuniy qaytish esa markazdagi idilliy qismini o'tib ketgan voqea sifatida tasdiqlaydi. Ushbu asosiy sujet (master plot)ning ikki mashhur namunasi — Betxovenning 57-sonli (*Appassionata*) va 13-sonli (*Pathétique*) sonatalaridir. Bu asarlarda markaziy qism go'yoki ziddiyatli qismlar orasida bir sonatalaridir. Bu asarlarda markaziy qism go'yoki ziddiyatli qismlar orasida bir sonatalaridir. Bu asarlarda markaziy qism go'yoki ziddiyatli qismlar orasida bir sonatalaridir.

Ikkala vaqt makoni (ya'ni hozirgi va o'tgan zamon) o'rnatilgan o'zgarishni aniqlashda asosiy belgilaridan biri — "spontan" (o'z-o'zidan yuzaga kelgan) uslubdir. XVIII asrning yangi instrumental janrlarida to'satdan kirib keldik uzilishlar va fermatalar (pauzalar) yozib qo'yilgan improvizatsiyaning istehzoli belgisi sifatida qaralgan bo'lsa, romantik repertuarda ularning ifodaviy ma'nosi butunlay o'zgaradi. Schubert, Chopin yoki Schumannning fortepiano musiqasida "spontan" uslubdan foydalanish maxsus uslubi ramzga aylanadi. Bu uslub chinakam musiqiy-she'riy ifodani anglatadi, ya'ni "yurakdan yurakka". yetib boruvchi, shu sababli go'zal va san'at jihatdan chinakam deb hisoblangan musiqiy bayonotdir.

XIX asr she'riyatida, ayniqsa ichki kechinmalarni namoyon etishda bo'lganidek, romantik fortepiano musiqasi ham xotiralarni o'rganish va ularga bog'liq his-tuyg'ularni tasvirlash orqali ichki dunyoni aks ettirishga ixtisoslashgan. Wordsworth va Coleridge, Heinrich Heine va Wilhelm Müller kabi dastlabki romantik shoirlarning aniq maqsadlari — Herderning oddiylik va folklorbaki yaqinlik haqidagi g'oyalari bilan uyg'un holda "hissiyotlarning o'z-o'zidan ga yaqinlik haqidagi g'oyalari bilan uyg'un holda "hissiyotlarning o'z-o'zidan to'lib-toshgan ifodasi" bo'lgan she'riyatni yaratish edi. Bunday she'riyat, ularning so'zlariga ko'ra, "sokinlikda eslangan hissiyotlardan tug'ilgan" bo'lib, yurakdan chiqqan samimiy kechinmalarni ifodalaydi (Wordsworth va Coleridge, 2013 [1798], 100-bet).

Romantik san'atda xotiralarga ustuvor ahamiyat berilgan. Shu bilan bir vaqtda qarashlariga ko'ra (2013 [1798]), she'r yaratishda "inson tabiatining ulug' va sodda tuyg'ulari bilan larzaga kelgan ongning oqimlari va to'liqlariga ergashishi" lozim (98-bet). Wordsworth shoirni quyidagicha ta'riflaydi:

"Shoir — bu odamlarda odatda uchramaydigan darajada nozik sezgirlikka, yuqori entuziazm va mehribonlikka ega, inson tabiatini chuqurroq anglaydigan, keng qalbli kishidir; u o'z his-tuyg'ulari va istaklaridan zavqlanadi hamda ichidagi hayot ruhidan boshqa odamlarga qaraganda ko'proq quvonadi" (103-bet va keyingi sahifalar).

Boshqacha aytganda, bu ichki kechinmalar tashqi voqealarga unchalik aloqador bo'lmagan holatda ifodalanadi. Ayniqsa, Wordsworth va uning zamondoshlari she'riyatida xotira va o'tmish markaziy o'rin egallaydi.

Pianinochi Vladimir Sofronitskiy 1930-yillarda ijro uslubidagi yuqorida tilga olingan o'zgarish, ya'ni erkin ritmdan qat'iy va o'zgarmas tempga o'tish jarayonini boshidan kechirgan. U bu jarayonni (1982) germenevtik (ta'birga asoslangan) tilda tasvirlagan va ilgari qo'llagan ijro uslubini "haddan tashqari intim" (yaqin, shaxsiy) deb atagan (Leikin, 2011, 282-bet). Ko'rinadiki, bu davrgacha ijro etilgan musiqada ichki dunyoni aks ettirish yetakchi bo'lgan, biroq ba'zi ijrochilar ana shu ichki ifodani asta-sekin chetga surib, uning o'rniga ommaviy va "objektiv" talqinni afzal ko'ra boshlashgan.

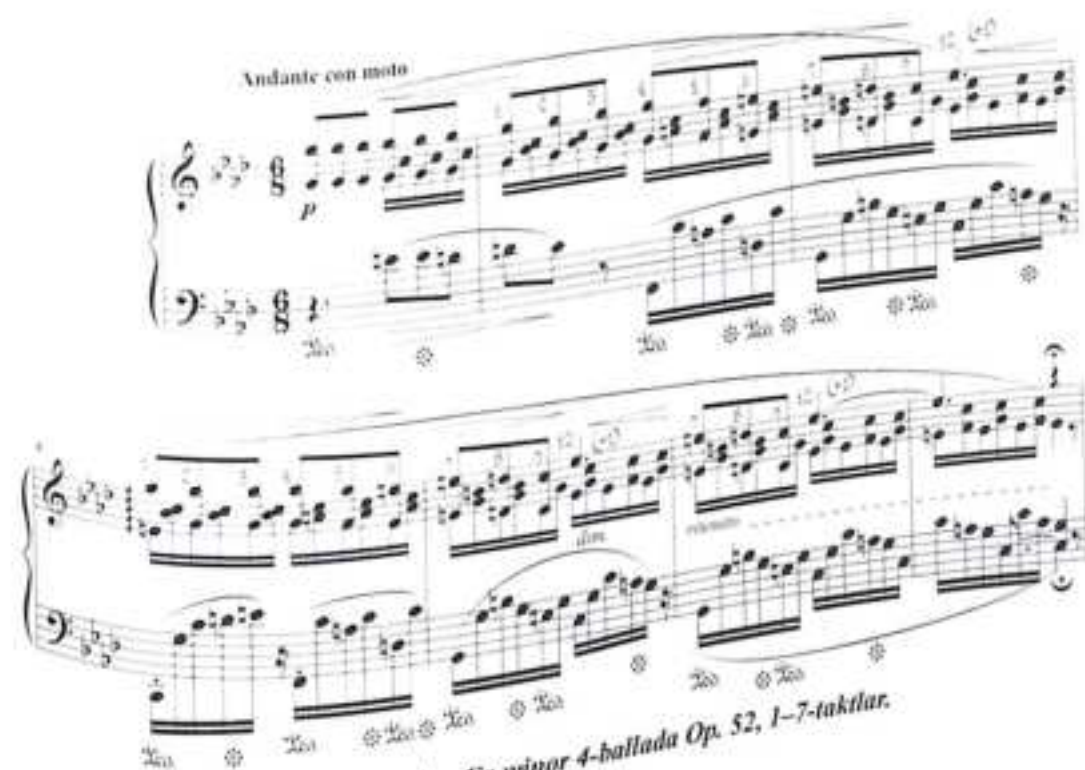
XIX asr estetikasi uchun xotirlashning muhim funksiyasini yana bir bor tasdiqlovchi misollardan biri — bu Brahms yuritgan "Schatzkästlein" (ya'ni "Xazina sandig'i") nomli daftardagi yozuvdir. Bu daftar Brahms o'zini jalb qilgan iqtiboslar va g'oyalarni qayd etgan shaxsiy kundalik hisoblanadi. Unda Joseph Joachim quyidagicha yozadi: "His qilganingni barchasini yozib bor, toki u senga singib ketsin xuddi bir xotiradek" (Swafford, 1997, 70-bet).

Ichki dunyo (inwardness) Yevropa romantizmining, ayniqsa, Germaniyada, asosiy tushunchalaridan biridir (Christoffel, 1940). Bu holat Wilhelm Wackenroder "Seelenlehre", ya'ni ruhni o'rganish deb atagan g'oyaning belgisi sifatida namoyon bo'ladi. Improvizatsiya, ya'ni erkin ijro o'z ildizlarini ilk instrumental musiqadan olsa-da, XIX asrga kelib adabiy hikoyachilar yoki shoirlarning ong oqimi bilan tenglashtirila boshlandi. Shu tariqa, romantik instrumental musiqa intson ruhining bevosita ifodasiga aylandi — bu ruh esa ikki tomonlama, xavfli va tushunib bo'lmaz darajada sirli nutq sifatida tasvirlanadi. U biror so'z aytmasdan ham nihoyatda ko'p narsani ifodalay oladi.

Musiqiy-ritorik nuqtayi nazardan, bu "spontan" (o'z-o'zidan yuzaga keladigan) uslub to'satdan yuzaga keladigan to'xtalishlar, ikkilanish (dubitaciones), fermata (cho'zilgan pauzalar) va takrorlanishlar bilan tavsiflanadi — xuddi uzoqdagi bir xotirani eslashga urinayotgandek. Chopinning Fa minor tonalligidagi 4-sonli balladasi, Op. 52 (1842) asarining boshlanish qismi bunga mos misol bo'la oladi (2.3-misol).

Boshlanishdagi uchta oktava garmonik hamrohliksiz, melodiyasiz go'yoki eslanayotgan xotirani tez-tez tebratadigan pastoral (cho'ponona) ritm doirasiga joylashtiradi. Endekasillabo — italyan she'riyati, xususan, opera librettolarida keng tarqalgan o'n bir bo'g'inli misra go'yoki xotiraning o'zida, 2-taktda yuzaga chiqadi¹⁰. Kuchayish va pasayish (krescendo va diminuendo) belgilari esa

boshlanishdagi uchta sakkizlik nota keltirib chiqargan metrik siljishni qoplashga xizmat qiladi, ya'ni bu bo'lakda (1–7-taktlar) urg'u oddiy holatdan farqli tarzda har doim birinchi emas, ikkinchi yarmiga tushadi. Xayolda jonlangan ushbu she'r misralari darhol takrorlanadi, so'ng esa ularning so'nggi to'rt bo'g'ini diminuendo va ritenuto (sekinlashish) bilan yana bir bor "ta'midan bahramand bo'lib" aytila-di. 7-taktdagi fermata (pauza) shu xush xotirani to'xtatadi va "idillik xotira"dan "dizforik hozirgi lahza"ga o'tishni bildiradi. "Sevgi dueti" mavzusi, ya'ni "sop-rano" va "tenor" dramaturgik yaqinlashuv jarayonidan so'ng birga oktavada kuy-laydigan holat 4-chizg'ada o'ng qo'ldagi arpeggiatsiyalangan o'ninchi intervalllar orqali tasdiqlanadi, xuddi tenor ovozi oktav duetiga qaramay o'z mustaqilligini ifodalayotgandek¹¹. "Sevgi dueti" mavzusi, 6/8 o'lchov va dur tonallik — barchasi pastoral uyg'unlik kayfiyatini mustahkamlab, xushmuomala, ichki xotiraning jon-li ifodasini yanada ishonchli qiladi.



2.3-misol. Chopin, Fa minor 4-ballada Op. 52, 1–7-taktlar.

Ayniqsa, 7-taktdagi fermatadan so'ng fa minor asliy kalit sifatida tanishtirilganida, ya'ni yuqori registrda D $\flat$ -B (diminished third) orqali "patetik vals" boshlanadi. Bu vals "dizforik hozirgi zamon" timsoli bo'lib, o'sha boshdagi idillik xotiraning aynan unga nisbatan yuzaga chiqqanini anglatadi. Shu nuqtada eshituvchi tushunadi: boshlang'ich do major aslida haqiqiy tonika emas, balki faqat bir paytlar bo'lgan quvonchli, yorqin kechaning esdalik ohangi edi.

Ijroda "Retrospekt" (ya'ni orqaga nazar, xotirani eslash) g'oyasidan xabardor bo'lish, bu ongli ravishda bo'ladimi yoki intuitiv tarzda, ko'pincha aynan xotiraning jonlanish jarayonini ifodalashga xizmat qiladi, bu esa yarmigacha unutilgan misraning dastlabki uch bo'g'inidan boshlanib, oxirgi uch bo'g'inining takrorlanishi bilan yakunlanadi (bu 2.3-misoldagi raqamlar orqali ko'rsatilgan) va zavqli bir tasdiq sifatida eshitiladi. Aksincha, agar ijrochi she'riy ishorani payqamay, faqatgina motivik yoki sintaktik munosabatlarni tahlil qilsa, bu boshlangan qismini darrov a tempo ijro qilishi va faqat 8-taktdagi fermatani tayyorlash bilan cheklanib qolishi mumkin.

Chopinning Fa majordagi Balladasi, Op. 38 ham juda o'xshash tarzda boshlanadi, xuddi "retrospekt" — orqaga nazar tashlash sujet arxetipini chaqirayotgandek. Oldingi misolda bo'lgani kabi, bu yerda ham aksariyat ijrochilar vaqt bilan bog'liq bu uslubni intuitiv tarzda his qilgan holda, dastlabki taktlarni nozik, ikkilangan ohangda ijro etadilar va tempni asta-sekin topadilar. Taxminan 2- yoki 3-takt atrofida, shu paytda go'yoki musiqiy personaning yodiga bir she'riy misra kelayotgandek bo'ladi. Ikkiqlangan puls, ya'ni kishi uzoqdagi bir xotirani eslashga uringanda qanday gapirsa yoki kuylasa, shunday ohangda — bu o'ziga xos vaqt makonining belgilaridan biri. Xuddi film san'atida bo'lgani kabi bunday "flash-back"lar ekran atrofida noaniq, xiralashgan ramka bilan ajratib ko'rsatiladi.

O'zga vaqt makoniga ishora qiluvchi yana bir belgi — bu o'zgargan ohangdir. "Sotto voce" (past, pichirlab), "una corda" (bir tor bilan — yumshoq ovoz) kabi ko'rsatmalar bu kontekstdagi ifodaviy belgilar sifatida tez-tez uchraydi. Bundan tashqari, o'zgartirilgan tonallik ham ko'pincha boshqa vaqt yoki makonni ifodalash uchun ishlatiladi. Masalan, Chopinning deyarli barcha noktyurnlari ko'proq bemol belgisi tonalliklarni o'rganishga intiladi — bu orqali intervallar ohangini boshqacha talqin qilishga harakat qilinadi. Agar ushbu asarlar XX asrning ancha kech davrigacha ishlatilgan temperatsiyalangan (soflashtirilgan) klaviaturada chalinsa, masalan, *re* bemol (D $\flat$) yoki *sol* bemol (G $\flat$) kabi kalitlar mikro-dissonanslar, ya'ni mayda nomuvofiqliklar uyg'unligini yuzaga keltiradi. Bu esa o'sha davrda keng tarqalgan, pitagorecha sof kvintalar, kvartalar va tertsalalar bilan solishtirganda g'ayrioddiy tuyuladi (masalan: *do*, *fa* yoki *sol* major). O'zgartirilgan kalit va o'zgacha instrumental ohangdan ramziy maqsadda foydalanishga erta misollardan biri — Betxovenning "Sonata quasi una fantasia" Op. 27/2 (1801) asarining birinchi qismidir. Bu asar *do* diyez minorda yozilgan bo'lsa-da, bastakorning "improvizatsiyaga o'xshagan" degan ko'rsatmasi va uning kechki, tungi (ya'ni noktyurnal) kayfiyat bilan bog'lanishi asarning aslida enarmonik tarzda *re* bemol minorda, ya'ni, pasaytirilgan *re* minorda eshitilishini taklif qiladi¹². Bunday ohangiy va tonallikdagi o'zgarishlar, ya'ni o'zga bir vaqtga oid bo'lgan retrospektni aks ettiruvchi belgilar aynan ichki, uzoq xotiradagi "serenada kuylari" va "chaqiriqlar" kabi bilvosita eshitiladigan tasviriy elementlar bilan uyg'unlashadi.

Ijrochilar uchun amaliy tanlovlar — uch bosqichda Tempo giusto

Sinfxonada ritorik va topik elementlarni tahlilga kiritish ko'pincha ijro uslubining kommunikativ harakatga yaqinlashishiga olib keladi. Ijrochi uchun formalist (faqat matnga asoslangan) va inklyuziv (mazmun, kontekst va estetikani ham hisobga oluvchi) qarashlar o'rtasidagi tanlov ongli ravishda amalga oshirilishi lozim.

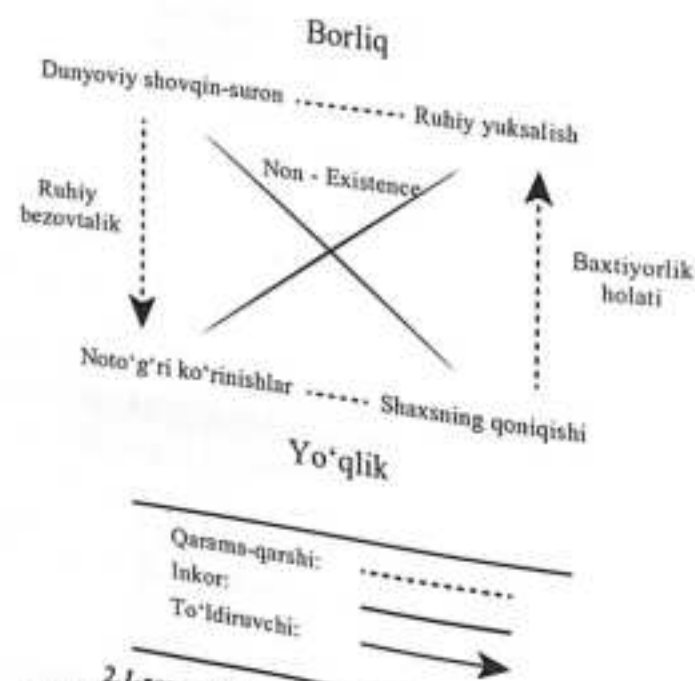
Ifodaviy ma'nolarni o'z ichiga olgan tahlil harakat (kinetik elementlar) va nutq (diskursiv tuzilma)ni birgalikda o'rganishi kerak. Amaliy nuqtayi nazardan, birinchi yaxshi qadam — bu asarda raqsgacha yoki marshgacha bo'lgan ishoralarni, ayniqsa, hamrohlikdagi qismlarda izlashdir. XVIII asr musiqasida bu hara-ovozlarda ritorik yoki vokal ishoralarni o'rganish. XVIII asr musiqasida bu harakat va ritorik jihatlar, ehtimol, ijrochi uchun temp, pulsning barqarorligi, musiqiy obraz, sahna holati va boshqa qarorlar bo'yicha muhim yo'l-yo'riqlarni berishi mumkin. Romantik repertuarda esa ritorika, vokal va narrativ (hikoyaviy) elementlar yetakehilik qiladi, chunki XIX asr davomida raqs, nafaqat raqs zallarida, balki instrumental musiqadagi mavzuli ishoralar orasida ham o'z mavqeyini va nufuzini yo'qota boshlagan (Zbikowski, 2012, 2014; McKee, 2014).

Ijrochilar biror asarda vokal yoki raqsga oid ishoralarni aniqlashga muvaffaq bo'lishlari bilanoq aynan shu elementlar ularga temp va agogika (tempdagi nozik o'zgarishlar) bo'yicha qaror qabul qilishda yo'l ko'rsata oladi. Odatda ular XVIII asr musiqasidagi raqs ishoralarini yanada barqaror, qat'iy puls bilan ijro etadilar va faqat zarur holatlarda ifodalangan kuychiga yoki so'zlovchiga "nafas olish" uchun vaqt ajratadilar. Shuningdek, ular juda sekin yoki haddan tashqari tez tempdan qochadilar, chunki bunday temp harakat yoki nutqni tabiiy emas, balki g'alati va noqulay ko'rinishga olib keladi.

Va nihoyat, uchinchi bosqichda — ilgari aniqlangan topikalar va ritorik vositalarni tasniflash orqali asarni narrativ (sujetli) tinglashga erishish, ya'ni izotopiya (ma'no maydoni), semantik soha yoki ijroni mantiqiy tartibda boshqaruvchi boshqa usullarga asoslangan yondashuvni shakllantirish mumkin. Bu bosqichda foydali vositalardan biri — topikalar o'rtasidagi qarama-qarshilik, yaqinlik yoki o'zaro istisno aloqalarini aniqlash, bu esa Greimasning semantik kvadrati orqali grafik tarzda ifodalansa ayni muddao bo'ladi. Masalan, Mahlerning Wunderhorn qo'shiqlari va simfoniyaalarini tahlil qilganimda (Grimalt, 2022a), men topgan to'rtta semantik sohaga oid grafik tasvir aynan shunday kvadratga asoslangan. Bunday semantik kvadratning afzalligi shundaki, u bu to'rtta element orasidagi qarama-qarshilik, inkor va o'xshashlik munosabatlarini ham xaritalab beradi (2.1-rasm).

Betxoven musiqasida ko'pincha Ancien Régime (ya'ni eski tuzum) mavzulari bilan zamonaviy musiqiy amaliyotga oid topikalar o'rtasida samarali bir

dikotomiya, ya'ni qarama-qarshilik mavjuddek tuyuladi. Uning asarlarida harbiy marshlar, fojiali opera yoki minuett va sarabanda kabi eski raqslarga oid ishoralar ko'pincha adolat, tenglik va birodarlik timsoliga aylantiriladi. Bu orzularni ko'plab ma'rifatparvar san'atkorlar o'z zamonida tasavvur qilgan edilar. Ana shu zamonaviy mavzular orasida esa kontrdane (contredanse), lirizm va komediya topikalari ajralib turadi (Grimalt, 2020b) (2.1-jadval).



64

Arnold Schoenberg o'zining "Style and Idea" (1975) asaridagi muhim bir parchasida "butun qismlarni qat'iy, harakatsiz, o'zgarmas tempda ijro etishni", ya'ni *tempo* va *ifodaviy o'zgarishlarsiz ijroni*, "ibtidoiy raqs musiqasini chalish uslub" *Stille Bewegung* (321-bet va davomida). Bir tomondan, Schoenberg san'at musiqasini funksional (foydalanuvchan) musiqadan farqlamoqchi bo'ladi va raqsni haqiqiy musiqiy nutqning zid qutbi sifatida ko'rsatadi. Boshqa tomondan esa u ijrodagi ritorik an'analarni buzadigan uslubni tanqid qilish uchun aynan raqs tushunchasidan foydalanadi — bu Schoenberg va uning izdoshlari shaxsan guvoh bo'lgan ijrochilik an'anasiga teskari yondashuv edi. Barokko davrida raqs san'atining aristokratik va nozik madaniy jihatlari bo'lgan, ammo XVIII asr davomida bu jihatlari asta-sekin yo'qola boshlagan (Allanbrook, 1983). Raqsning yer bilan bog'liqligi, tanadagi pastki qismlar bilan ishlanishi, hamda amaliy (foydalanuvchan) xususiyati tufayli, u XIX asrda o'z nufuzini yo'qotgan (Zbikowski, 2012). Schoenberg nazarida, romantik g'oyadagi "keraksiz", ya'ni funksiyadan holi, sof san'at asarining yuksalgan ifodasi hech qachon qat'iy, o'zgarmas tempda ijro bilan ifodalanmaydi. Bunday uslub, uning fikricha "ibtidoiy" hisoblanadi.

Romantik repertuardagi vokal ishoralar shu darajada yaqqolki, ularni hech bir tahliliy qarashga sodiq ijrochi e'tibordan chetda qoldirolmaydi. Chopinning ikkala fortepiano konsertidagi sekin qismlarining mavjud turli yozuvlarini solishtirar ekanmiz, yaqin yillarda yaratilgan versiyalarda puls va tempga qat'iy rioya qilinishi ko'zga tashlanadi. Aksincha, organitsizm (ya'ni musiqani tirik organizmdek qarovchi) tamoyiliga amal qiluvchi ijrochilar esa, ehtimol, musiqa o'zining ritorik, kuychilik mazmunini o'zi mustaqil yetkazishiga ishonmaganliklari sababli, agogik erkinlikni haddan tashqari oshirib yuboradilar. Biroq Chopin davrida, hatto, sahnada tasvirlangan opera kuychisi ham faqatgina chuqur mulohazakorlik bilan yurib boruvchi mustahkam harakat asosida erkin kuylashi mumkin edi. Bu holat HIP (historically informed performance) tarafdorlari tomonidan tan olinadi. Ular musiqiy nutqning o'zi ifodaviy mazmunni yetkazishga qodir, degan e'tiqodga tayanishadi.

Brahmsning birinchi simfoniyasi (1876) boshlanishi ham metrik ko'rsatmani jiddiy qabul qilish tavsiya etiladigan misollardan biridir. Ushbu fragmentni bo'lib ijro qilish uni monumental va uzoqlashtirilgan holga keltiradi, bunda timpanidagi sakkizlik notalar oldingi rejaning asosiga aylanadi. Aksincha, agar ijrochi 6/8 Un poco sostenuto belgisiga amal qilsa, hayotga to'la va ritorik ifodaga boy pastoral drama yuzaga chiqadi. Bu yerda asosiy topik ishora, ehtimol, pastorale yoki sisiliananing fojiali varianti bo'lishi mumkin¹⁵. Masalan, skripkalardagi sinxopalar hamda kamroq tenuto, ammo dinamik nuanslarga sezgir legato xromatik passus duriusculus yuqoriga qarab ohangini go'yoki kimdir oldindan qayerda to'xtashini rejalashtirmasdan, tabiiy tarzda aytayotgandek taassurot uyg'otadi. 9-taktidagi yog'och cholg'ulardagi keyingi motiv esa fojiali uslubdagi qisqa instrumental intermediya bo'lib eshitiladi. Bu eski opera seriada uchraydigan "dahshatli unison"

topikasini eslatadi. Shuningdek, bu joy yetti sakkizlik taktdan iborat dastlabki qismlarga bo'lgan shaxsiy ichki javob sifatida torlar guruhida paydo bo'ladigan pianto ("yig'i" usuli) ketma-ketligini boshlaydi¹⁶. Bu yerda taktdan ikki urinishda his qilish orqali ritorik anticipatiolarni avval yog'och cholg'ularda, so'ngra torlarda eshitish mumkin (2.4a-misol). Shu parchaning ritmik jihatdan soddalashtirilgan variantida ritorik anticipatio bo'lmagan holda — bu ohang metrik birliklar bilan mos keluvchi shaklda tasavvur qilinishi mumkin (2.4b-misol). Ruhiy holatning o'zgargan psixologik tasviri aynan shu soddalashtirilgan variant bilan qarama-qarshi qo'yilganida yaqqol seziladi. Agar ushbu parcha bo'lib ijro qilinsa, undagi qarshi qo'yilganida yaqqol seziladi. Agar ushbu parcha bo'lib ijro qilinsa, undagi qarshi qo'yilganida yaqqol seziladi, lekin eshitish orqali emas. Agar asar "asl variant" faqat nota varag'ida seziladi, lekin eshitish orqali emas. Agar asar nuqtali chorak notalarda ijro etilsa, yog'och cholg'ularda bir chorak, torlarda esa sakkizlikka teng keladigan ohang belgilangan tempdan erta chiqadi, ayniqsa, moslashuvchan, tenuto bo'lmagan ohangda ijro etilganida bu oson seziladi.



2.4a-misol. Brahms, *Do minor 1-simfoniya*, Op. 68, 1-qism, 9–13-taktlar.



2.4b-misol. Brahms, *Do minor 1-simfoniya*, Op. 68, 1-qism, 9–13-taktlar (antisipatsiyasiz rekonstruksiya).

Xulosa qilib aytganda, Brahmsning birinchi simfoniyasining birinchi qismini ritorik yondashuv bilan ijro etish, har bir notaga asos bo'luvchi metrik ko'rsatmani

inobatga olish orqali katta ustunlik beradi. Aksincha, yuqorida Chopinning konsertlari misolida ko'rsatilganidek, musiqaning o'z belgilangan o'lchovda ifodaviy mazmunni yetkazishiga bo'lgan ishonchsizlik, haddan tashqari subyektiv agogik o'zgarishlarga olib keladi. Yozilgan musiqiy material o'zi mustaqil tarzda ma'no hosil qila olmaydi, degan mafkuraviy taxminni yengish zarurati esa ijrochilarning kreativ va kuchli individuallashtirilgan yechimlar yaratishiga sabab bo'ladi. Biroq Brahms, Chopin va umumiy davrga mansub ko'pgina bastakorlar o'zlari ham ijrochilar bo'lganliklari sababli, ularning notatsiyalariga ishonish mumkin. Ular topik, ritorik va narrativ ishoralarni adolatli tarzda ifoda etishga mo'ljallangan. Bu, albatta, matnga so'zsiz itoat etish kerak degani emas, agar ijrochi uni avval egzegetik (matnga asoslangan tahliliy), so'ng hermenevtik (mazmun va kontekstga asoslangan) tarzda talqin qila olsa.

Ijrochi o'z ijrosidagi musiqaning uslubini chuqur bilgan taqdirda, u musical
 topic (mavzuviy ishoralar)larni hatto ular haqida aniq bilimga ega bo'lmasdan
 ham tabiiy ravishda namoyon eta oladi. Ijrochilar sifatida, biz butun ilmiy bilim-
 lar evaziga o'z intuitsiyamizni yo'qotishni xohlamaymiz. Biroq topik nazariyasi
 va musiqiy ritorikani o'rganish hamda uni allaqachon tanish bo'lgan repertuarga
 qo'llash, bu asarlarni ijro etishga bo'lgan yondashuvimizga ta'sir ko'rsatadi, de-
 yish mumkin¹⁷. Kompozitsiya nutq sifatida qaralganida, u o'z ifodasini yetkazish
 uchun ijrochi-nutq so'zlovchi (orator)ni talab qiladi. Bunday ijrochi musiqiy bel-
 gilar (signifier) va ularning ma'nolari (signified) haqida yetarli darajada xabar-
 dor bo'ladi va shu bois ifodaviy vositalarni, intonatsiyalarni va topik ishoralarni
 to'g'ri va ta'sirli ijro eta oladi. Bu, ayniqsa, instrumental musiqada, xuddi vokal
 janrlardagi kabi harakat va yuz ifodalari orqali ham ifodalanadi, ya'ni, bu ijro
 jarayonining kommunikativ harakatiga kiradi. Biroq bu xabardorlik yoki uning
 yo'qligi eng ko'p namoyon bo'ladigan parametr bu — puls. XVIII asr repertuarida
 tempdagi o'zgarishlar asardagi turli topikalarni va ritorik ifodani ajratib ko'rsa-
 tishga yordam beradi. XIX asr musiqasida esa noaniq, o'zgaruvchan puls ichki
 monolog yoki yuqorida ko'rib o'tilgan "Retrospekt" narrativ arxetipi kabi ikki
 zamonlilikni ifodalashga xizmat qilishi mumkin.
 XX asr, ayniqsa, uning ikkinchi

birga, musiqiy ma'nolarning hermenevtik tahlili tufayli, musiqa tobora ko'proq o'ziga xos turdagi xabar sifatida qabul qilinmoqda. Uni tushunish uchun so'zlar zarur emas, biroq ular musiqani tushunishni chuqurlashtirishi va uning yagona kuchini kuchaytirishi mumkin.

1. Bonds (1991, 25-bet va keyingi sahifalar).
2. Masalan, Kirnbergerning instrumental musiqa va diniy va'z o'rtasidagi o'xshatmasiga qarang: unda Muqaddas Kitobdagi matn butun nutqqa yaxlitlik baxsh etsa-da, monotonlikdan saqlanish uchun kontrast ham zarur bo'ladi (Bonds, 1991, 98-betda).
3. Tomlinson (1984, 350–362-betlar) asari Maus (2001 [1999], 174-bet)da qayd etilgan. Shuningdek qarang: Kramer (1995, 2007).
4. Qarang: Sisman (2014) va Krumhansl (1998).
5. Sitsiliyana raqsi bilan o'zaro aloqani anglatuvchi "sitsiliyana" kabi atamalar qo'shtirnoq ichida yozilgan. Shu bob davomida ham real hayotdagi holatlardan farqlash uchun qo'shtirnoqlardan foydalaniladi.
6. Sitsiliyanani real deb ko'rsatish g'oyasi — pastoral semantik maydoni bilan bog'liq boshqa mislar kabi xayoliydir. Qarang: Monelle (2006, 227-bet va undan keyin).
7. Ratner (1991) so'nggi maqolalaridan birida "mavzu"ni quyidagicha tariflaydi: "uslub, tur, shakl, jarayon yoki harakat rejasi" (615-bet).
8. Musiqiy persona (ya'ni musiqadagi "shaxs" tushunchasi) haqida batafsil: Cone (1974), Hatten (2018), Grimalt (2016, 2020a).
9. Romantik adabiyotda samimiy ifoda, go'zallik va haqiqat o'rtasidagi bog'liqlik haqida qarang: Kleist (1986 [1878], 722-bet va undan keyingi sahifalar).
10. Bu daktilik hendekasillab (11 bo'g'inli she'riy vazn) bo'lib, minore turiga kiradi, ya'ni, rasmiylikdan yiroq, tabiiy so'zlashuvga yaqinroq. Qarang: Colombo (2017 [2014]) va Grimalt (2013).
11. Sevgi duetlari mavzusiga oid misollar va ta'riflar: Grimalt (2020a, 314-betdan keyin).
12. "Oy sonatasi" (Moonlight Sonata) haqida: Grimalt (2020a, 303, 330-betlar). Eski davrda bemol belgilarining ramziy kuchi haqida: o'sha manba (10-betdan keyin).

13. Kirnberger, J. (1776) — Qattiq kompozitsiya san'ati ("The Art of Strict Musical Composition") asaridan. Keltirilgan: Allanbrook (tahr.) (1998). 28–43. Shuningdek qarang: Guymer (2014), 582-bet.
14. Ritorik-musiqiy figuralar haqida: Bartel (1997) va Grimalt (2020a).
15. Pastoral mavzular ko'pincha fojiali emas, melanxolik xarakterda bo'ladi. go'yo yo'qotilgan ideal hayotni sog'inayotgandek. Pastorale va sitsiliyana farqlari haqida qarang: Allanbrook (1983, 32, 41-betlar).
16. Pianto madrigalizmi, passus duriusculus ritorik figuralari va "ominous unison" (dahshatli unison) operaviy mavzusi haqida qarang: Grimalt (2020a).
17. John Irving (2014) intuitiv va ratsional bilim o'rtasidagi aloqani hujjatlashtirish uchun uch bosqichli jarayonni tavsiflaydi (542-bet).

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Allanbrook, W. J. (1983) *Rhythmic Gesture in Mozart*. Chicago, London. Chicago University Press.
2. Allanbrook, W. J. (ed.) (1998) *Strunk's Source Readings in Music History*. Vol. 5. The Late Eighteenth Century. New York, Norton & co.
3. Allanbrook, W. J. (2014) *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Oakland, University of California Press.
4. Bartel, D. (1997) *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, London, University of Nebraska Press.
5. Benzinger, J. (1951) Organic Unity: Leibniz to Coleridge. In *PMLA*, 66, 24–28.
7. Bonds, M. E. (1991) Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration. Cambridge, MA, London, Harvard University Press.
9. Bowen, J. A. (2001 [1999]) Finding the Music in Musicology: Performance History and Musical Works. In N. Cook and M. Everist (eds.), *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press.
11. Christoffel, U. (1940) *Deutsche Innerlichkeit*. Munich, Piper.
12. Colombo, P. (2017 [2014]) *L'opera svelata. Trattato teorico e pratico di retorica musicale nel melodramma italiano dell'800*. Milan, Abeditore.
13. Cone, E. (1974) *The Composer's Voice*. Berkeley, Los Angeles, London. University of California Press.
14. Cook, N. and Everist, M. (2001 [1999]) Preface. In N. Cook and M. Everist (eds.), *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press.
15. Floros, C. (1977) *Gustav Mahler*, 3 volumes: 1. Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 2. (1987

[1977]) *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung. Zur Grundlegung einer zeitgemäßen musikalischen Exegetik*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 3. (1985) *Die Symphonien*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel. English translation (1993) by Vernon and Jutta Wicker, *Gustav Mahler. The Symphonies*. Portland, OR, Amadeus Press.

16. Floros, C. (1978) *'s Eroica: Thematic Studies*. English translation (2013) by Ernst Bernhardt-Kabisch Hamburg, Peter Lang.

17. Floros, C. (1989) *Musik als Botschaft*. English translation, *Music as Message*, by Ernst Bernhardt-Kabisch (2016). Hamburg, Peter Lang.

18. Floros, C. (1998) *Gustav Mahler. Visionär und Despot. Porträt einer Persönlichkeit*. Zurich, Hamburg, Arche Verlag.

19. Grimalt, J. (2016) *Classical and Romantic Musical Personae*. Unpublished paper delivered at the thirteenth International Congress on Musical Signification 'Sound and subject through ages: Musical meanings in narratives, topics and technologies'. Canterbury and London 2016.

20. Grimalt, J. (2018) *Brahms's Intermezzi as (Hidden) Narrative Cycles*. In J. Kregor (ed.), *Nineteenth-Century Programme Music: Creation, Negotiations, Reception*. Turnhout, Brepols.

21. Grimalt, J. (2020a) *Mapping Musical Signification*. Cham, Switzerland, Springer Publishing.

22. Grimalt, J. (2020b). *The Political through His Instrumental Music: Some Topical, Narrative Analyses*. In C. Heitmann, J. May and C. Steigert (eds.), *Some Topical, Narrative Analyses*. In C. Heitmann, J. May and C. Steigert (eds.), *Some Topical, Narrative Analyses*. Proceedings of the International Conference, Bonn, 10–14 February 2020 (forthcoming).

23. Grimalt, J. (2022a) *Gustav Mahler's Wunderhorn Orchestral Songs: A Topical Analysis and a Semiotic Square*. In A. Odefey (ed.), *Gustav Mahler und der pical Analysis and a Semiotic Square*. In A. Odefey (ed.), *Gustav Mahler und der "Sturmflug unserer großen Zeit" – Parallelen und Einflüsse (Mahler-Studien. Schriftenreihe der Gustav Mahler Vereinigung Hamburg, Vol. 4)*. Berlin, Peter Lang (forthcoming).

24. Grimalt, J. (2022b) *Analysing and Performing 's Prometheus*. Paper to be delivered at the 15th World Congress of Semiotics, 'Semiotics in the Life World', Thessaloniki, 30 August–3 September 2022 (in preparation).

25. Grimalt, J. (2023, forthcoming) *Traces of Metre and Prosody in Instrumental Music*. In *Res Facta Nova. Studies in Contemporary Music*. University of Poznań, Poland.

26. Guymer, S. (2014) *Eloquent Performance. The Pronuntiatio of Topics*. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, New York, Oxford University Press.

27. Harmoncourt, N. (1995 [1983]) *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. English translation, *Baroque Music Today: Music as Speech* by Mary O'Neill. Cleckheaton, Amadeus Press.

28. Hatten, R. (2018) *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press.
29. Hefling, S. E. (2000) *Das Lied von der Erde (The Song of the Earth)*. Cambridge, Cambridge University Press.
30. Hepokoski, J. and Darcy, W. (2006) *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford, Oxford University Press.
31. Irving, J. (2014) Performing Topics in Mozart's Chamber Music with Piano. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, New York, Oxford University Press.
32. Kerman, J. (1985) *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
33. Kleist, H. von (1986) *Werke und Briefe in vier Bänden. Vol. 3, S. Streller* (ed.). Frankfurt, Insel Verlag.
34. Kramer, L. (1995) *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
35. Kramer, L. (2007) *Why Classical Music Still Matters*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
36. Krumhansl, C. L. (1998) Topic in Music: An Empirical Study of Memorability, Openness, and Emotion in Mozart's String Quintet in C Major and 's String Quartet in A Minor. In *Music Perception*, University of California, 16(1), 119–134.
37. Leikin, A. (2011) *The Performing Style of Alexander Scriabin*. Farnham, Burlington, Ashgate.
38. Leikin, A. (2015) *The Mystery of Chopin's Préludes*. Farnham, Burlington, Ashgate.
39. Maus, F. E. (2001 [1999]) Concepts of Musical Unity. In N. Cook and M. Everist (eds.), *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press.
40. McKee, E. (2014) Ballroom Dances of the Late Eighteenth Century. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, New York, Oxford University Press.
41. Mirka, D. (2014) Introduction. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, New York, Oxford University Press.
42. Monelle, R. (2006) *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
43. Ratner, L. (1991) Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. In *Early Music*, 19(4), 615–619.
44. Rink, J. (2001 [1999]) Translating Musical Meaning: The Nineteenth-Century Performer as Narrator. In N. Cook and M. Everist (eds.), *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press.
45. Sánchez-Kisielewska, O. (2020) Performing Topics: Implicit Collaborations between Period Performance and Topical Analysis. In M. Páscoa and C. Ca-

regnato (eds.), *Música, Linguagem e (Re)conhecimento*. Manaus, Universidade do Estado do Amazonas, Editora UAE.

46. Schoenberg, A. (1975) *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*. L. Stein (ed.). English translation by Leo Black. New York, St. Martin's Press.

47. Sisman, E. (2014) Symphonies and the Public Display of Topics. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, New York, Oxford University Press.

48. Swafford, J. (1997) *Johannes Brahms. A Biography*. New York, Vintage Books, Random House.

49. Telle, K. (1977) *Tanzrhythmen in der Vokalmusik Georg Friedrich Händels*. Munich, Salzburg, Musikverlag Emil Katzschler.

50. Tomlinson, G. (1984) The Web of Culture: A Context for Musicology. In *19th-Century Music*, 7(3), 350–362.

51. Wismann, H. (2012) *Penser entre les langues*. Paris, Albin Michel.

52. Wordsworth, W. and Taylor Coleridge, S. (2013 [1798, 1802]) *Lyrical Ballads*. F. Stafford (ed.). Oxford, Oxford World's Classics.

53. Zbikowski, L. M. (2012) Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century. In *Journal of Musicological Research*, 31, 147–165.

54. Zbikowski, L. M. (2014) *Music and Dance in the Ancient Régime*. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, New York, Oxford University Press.

3. "ICHIM YONMOQDA"

"Nur wer die Sehnsucht kennt"

Asarining agitato (huzunli) talqini

William P. Dougherty

Musiqashunoslikdagi muhim ilmiy yo'nalish sifatida musiqiy mavzular nazariyasi shakllangach, bu nazariya musiqaning mazmuniy ifodalanishini tushunishga yangicha yondashuv olib kirdi. U musiqiy belgilar sifatida topik (mavzu) larning qanday qilib ifodaviy ma'nolarni uyg'otishini va ularning o'zaro o'yin shakllari qanday tarzda talqinga ta'sir qilishini o'rganadi. Dastlab ushbu nazariya klassik davr musiqasiga qaratilgan bo'lsa-da, keyinchalik yangi topiklar, ularning kombinatsiyalari va kontekstlari aniqlanib, boshqa uslubiy davrlarni ham o'z ichiga oladigan darajada kengaydi. So'nggi o'n yilliklarda bu sohada turli darajadagi chuqurlikda, turli janrlarda topik turlari va ularning tarixiy asoslari, ularning o'zaro ierarxik yoki qarama-qarshi munosabatlari shakl funksiyalari bilan bog'liqligi, intertekstual bog'lanishlari va madaniy yoki intersubyektiv mazmuni haqida ko'plab tadqiqotlar olib borildi. Shunga qaramay, bu nazariyaning ochiq va qamrovli yondashuvi mavjud bo'lsa-da, u asosan instrumental musiqa va operani tahlil qilishda qo'llaniladi. Lieder (nemis san'at qo'shiqlari) esa faqat vaqti-vaqti bilan topik tahlilga tortiladi (Dougherty, 2014). Yana ham kam uchraydigan — bu qo'shiq ijrosiga ta'sir etuvchi topik tahlil asosidagi tavsiyalar. Bu bo'shliqlarning birinchi oqibati shuki, bastakor matnga qanday munosabat bildirganini ifodaviy vosita sifatida topiklardan qanday foydalanganini hanaiz yetarlicha o'rganilmagan. Ikkinchi oqibat esa ijrochilarning bastakor tanlagan topik yo'nalishini qanday talqin qilishi, ularning matn bilan qanday uyg'unlashishi, to'ldirilishi yoki qarama-qarshilikka kirishi haqida tavsiyalar kamdan-kam berilmoqda. Ushbu bob "agitato" mavzusining "Nur" asosidagi tadqiqotini davlat

Ushbu bob "agitato" mavzusining "Nur wer die Sehnsucht kennt" (Faqat sog'inishni bilgan odam) asarining bir nechta musiqiy talqinlarida qanday paydo bo'lishiga e'tibor qaratadi. Turli mashhur yoki kam tanilgan bastakorlar tomonidan bir matnga yozilgan bir nechta talqinlarda aynan bir mavzu turining maqsadli va kontekstual qo'llanilishi orqali matnga berilgan talqin qanday ifodalanganini ko'rsatish va mavzularning nozik farqlari ijro qarorlariga qanday ta'sir qilishi mumkinligini ochib beruvchi taqqoslovii yondashuv imkonini beradi. Bundan tashqari, turli talqinlar o'rtasidagi o'xshashliklar va farqlar matn, musiqa va kontekst o'rtasidagi murakkab o'zaro aloqalarda topiklar qanday ishtirok etishini o'rganish uchun asos yaratadi.

Musiqiy topik uchun yagona va barqaror ta'rifni aniqlash mushkul bo'lgan, biroq ushbu to'plamdagi boblar ko'rsatganidek, bu kontseptual xilma-xillik turli yondashuvlar boyligini yuzaga keltirgan. Ushbu esse doirasida "agitato" topika-

sini yoritish uchun men Robert Hattenning (2014) topikka bergan taʼrifidan foydalanaman: u topikni "osonlik bilan tanib olinadigan musiqiy xususiyatlarga ega boʻlgan tanish uslub turi boʻlib, u oddiy figura, mato (texture), toʻliq janr, uslub yoki bu toifalarning oʻzaro kesishmasi boʻlishi mumkin" deb tariflaydi (514-bet). Agitato odatda uslub doirasida koʻrib chiqiladi, biroq uning aniq eshtiladigan musiqiy belgilarida Hatten koʻrsatgan bir nechta toifalar ustma-ust tushishi mumkin.

[illegible][illegible]

harrirlar (ehtimol hayron bo'lgan holda) nima sababdanligi noma'lum. birinchi talqinni tanlab, uni 1808-yil may sonida Sehnsucht (Sog'inchi) sarlavhasi bilan chop etadilar. Oradan ikki yil o'tib, 1810-yilda, endi allaqachon "bitta yaxshi" variant yaratmaganidan bezovta bo'lmagan Betxoven to'rtta talqinning barchasini bitta nashrda "Die Sehnsucht von Göthe mit vier Melodien nebst Clavierbegleitung" (Goethe tomonidan "Sog'inchi" – to'rt kuy va fortepiano jo'rligida) sarlavhasi bilan (WoO 134) nashr ettiradi². Aslida, bir matnga bir nechta kuy bastalash XVIII va XIX asr boshlarida odatiy hol bo'lgan. Masalan, Reichardt bu she'rga ikki, Zelter uch, Schubert esa olti talqin yozgan (ulardan biri ikki versiyada mavjud). Biroq bitta bastakor tomonidan yozilgan to'rtta talqinning bitta nashrda birgalikda chop etilishi lied tarixida yagona va noyob holat hisoblanadi.

Ushbu to'rtta qisqa lied Betxovenning bu janrdagi eng muhim ijod namunalari qatoriga kirmaydi. Ular musiqashunoslik adabiyotida muhokama qilinayotganida — agar ular umuman e'tibordan butunlay chetda qoldirilmagan bo'lsa (masalan, Jack Stein, 1970, 131–132-betlarda bo'lgani kabi) muhokama odatda ikkita masalaga qaratiladi: (1) Betxovenning birinchi uchta strofik talqinda "Goethe" she'ri tuzilmasi va qofiya tizimini uyg'unlashtirishdagi qiyinchiliklari va (2) to'rtta talqinning barchasida uchraydigan kompozitsion tanlovlardagi qiziqarli o'xshashliklar (qarang: T. W. Werner, 1925; Paul Mies, 1956; Wilhelm Weismann, 1963; Paul Reid, 2007, 248–252-betlar; Amanda Glauert, 2021, 23–32-betlar). Bu yerda men to'rtinchi talqindagi topikalar, xususan, agitato topikasiga e'tibor qarataman. Ularning musiqiy matn bilan o'zaro bog'liqligini tafsilot bilan ochib berish va bu aloqani ijroda qanday talqin qilish mumkinligini aniqlashtirish maqsadida.

Quyida ushbu qo'shiqning matni:

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide!
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh' ich ans Firmament
Nach jener Seite.
Ach! der mich liebt und kennt,
Ist in der Weite.
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide.
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide!

(Faqat sog'inchni bilgan kishi, qanday azob chekayotganimni biladi! Yolg'iz va har qanday quvonchdan ajralgan holda, men osmonga tikilaman, o'sha tomon-

ga qarab. Axir, meni sevgan va tanigan kishi, hozir yiroqlarda. Boshim aylanmoqda, ichim yonmoqda. Faqat sog'inchni bilgan kishi, qanday azob chekayotganimni biladi!)

Bu talqin (3.1-misol) sol minor tonallikda yozilgan bo'lib, bu Betxoven uchun nisbatan kam uchraydigan tonallikdir (shu to'plamdagi birinchi va ikkinchi talqinlar ham aynan shu kalitda yozilgan). Hatten (1994) sol minor kabi moll tonalliklar klassik uslubda qarama-qarshi belgilanadigan element sifatida ko'proq tor yoki cheklangan ifodaviy ma'nolar doirasini bildirishini va bu tonallik doimiy ravishda fojiali yoki yurakka yaqin ma'nolar maydoni bilan bog'lanishini tushuntiradi (36–38-betlar). 1–4-taktlarda eshitiladigan kuylovchi uslubdagi topik o'zining lirizmga moyilligi, asosan yuqoridan pastga yoki pastdan yuqoriga ko'chuvchi silliq melodik chizig'i, tor vokal diapazoni, sekin harakatlanuvchi nota qiymatlari va oddiy garmoniyasi bilan pastoral ohangni ham o'z ichiga oladi. Ayniqsa, 1-taktdagi tonik pedal notasi orqali. 3-taktda, ikkinchi urinish supertonik triadaning arpeggiosida qisqacha melodik chegaradan chiqishga urinish seziladi, biroq bu harakat 4-taktda "leide" so'zida moll seksta pastga sakrash orqali to'xtatiladi bu esa pianto (yig'i) ifodasi orqali aks ettiriladi. 5-taktda frazaning bir taktli kengaytmasida fortepiano shu yig'i ohangini takrorlaydi, lekin bu safar qayta garmonizatsiya qilingan va parallel tertsalarda. Bu orqali Mignonning ichki iztirobi davom ettiriladi.

Sehnsucht, Op. 134

Adagio

Pianissimo



3.1-misol. Betxoven, *Nur wer die Sehnsucht kennt*, WoO 134/4.

Vokal chiziq yana boshlanadi bu safar u harakatsiz, deyarli ikkilanib, uch mar- ta takrorlanadigan turli shakldagi "piano" (yig'i) ohangi bilan kiradi va ular ora- siga pauzalar joylashtirilgan. Bu yerda takrorlanuvchi yamb ritmi (kuchsiz-kuchli urg'u), "quasi-siciliano" topikasiga (lekin xarakterli nuqtali ritmlarsiz) yaqin bir tuyg'uni beradi. Krescendo orqali kuchayib, major mediant (B-durga nisbatan toniklashtirish) sari o'tishda pauzalar yo'qoladi va bu shoshilinchlik kayfiyatini yaratadi. 8-taktda B bemol majorning asosiy holatdagi akkordiga yetib borilishi qat'iylik tuyg'usini keltiradi, go'yoki yolg'izlik va ajralish endi dadil rad etilmoq- da. Bu ifodaviy kuch vokal chiziq E b 5 notagacha ko'tarilib, shu kungacha bo'l- gan eng uzun notada davom etadi. Biroq bu qat'iylik tez orada garmonik nuqtayi nazardan yo'qqa chiqariladi — F major akkordi F minorga o'tadi (9-takt), bu esa B bemol majorga asoslangan umidni parchalab yuboradi. E b notasi ustidagi me- lodik cho'qqi, birinchi invertida toniklashtirilgan do minor bilan uyg'unlashadi. so'ngra esa F# kamaygan yettinchi akkord ostida pasayuvchi melodik chiziqqa rescendo), G minorning an'anaviy kadensiyali garmonik harakati orqali qayta tiklanishi va yambik ritmik naqshning qaytishi — bularning barchasi kuchning so'nishi, qat'iyatning yo'qolishi va ehtimol, taslim bo'lish tuyg'usini jamlaydi³. 13-takt (subito p) orqali bildirilgan tez modulyatsiya E b major tonalligiga o'tishni belgilaydi va bu orqali pastoral topika to'liq shaklda paydo bo'ladi. Bu yerda 6/8 o'lchov (murakkab metrum), diatonik dur tonallik, soddalikka asoslan-

gan lirizm, pedal notalar (shu jumladan, "subdominanta" akkordlar) va soprano bilan pianodagi "tenor" orasidagi parallel sekstalar pastoralni ifodalovchi musiqiy xususiyatlardir. Tuzilma (strukturaviy) darajasida esa, G minordan E b majorga (ya'ni subdominanta mintaqaga) o'tish, odatda pastoralga xos subdominant urg'u- sini eslatadi. Pastoral topika — bu ochiq ritorik o'zgarish bo'lib, u beg'uborlik, xotirjamlik va hattoki nostalgiyani anglatadi. Ijroda bu o'zgarish ohang sifati (tone quality)dagi yumshoq o'zgarish orqali, sodda va nafis lirizmni ifodalovchi ohang bilan ta'kidlanishi mumkin.

17–20-taktlarda uzoqdagi kimsa haqidagi idillik chaqiriq to'satdan buziladi: ritmik notalar tezlashadi va ketma-ket takrorlanuvchi yarim sakkizliklarga (se- rmiqaver) aylanadi; pianinoda qalin akkordal mato va chap qo'lda oktavalar pay- miquaver) aylanadi; pianinoda qalin akkordal mato va chap qo'lda oktavalar pay- do bo'ladi; 17-taktda birinchi urinishdagi si bemol — melodik chiziqda muhim rol o'ynagan nota — kutilmagan si natural bilan yo'qqa chiqariladi (bu V/iv dan 9-taktda birinchi urinishdagi si bemol — melodik chiziqda muhim rol o'ynagan nota — kutilmagan si natural bilan yo'qqa chiqariladi); vokal chiziq iv6 ga o'tish 9–10-taktdagi o'xshash garmonik harakatni eslatadi); vokal chiziq esa kengayib boruvchi intervallar orqali G4 notaga sakrashlar bilan ko'tariluv- chi chiziqni chizadi; 20-taktdagi yarim kadensiya esa italian oltinchi akkord bilan garmoniklashgan hissiy tushkunlikdagi yarim tonli pasayuvchi vokal chiziq orqa- li xromatik tarzda yaqinlashadi. Ushbu kompozitsion strategiyalarning umumiy ta'siri agitato topikasini uyg'otadi, bu esa matndagi ich-ichdan yonish va bosh aylanishi tasvirlari orqali anglatilgan ichki notinchlik bilan to'liq uyg'unlashadi va ijrochi tomonidan keskin, asabiy ohang sifati orqali, avvalgi soddaroq, lirikona uslubdan keskin burilish bilan ifodalanadi.

20-taktda agitato topikasi to'satdan to'xtaydi. Fermata ostida yolg'iz eshitilayotgan vokal chiziq, go'yoki Mignonning ichki iztirobini tasvirlashga bo'ysunib, ikki yarim tonli "piano" (yig'i) figuralari, diminuendo va a piacere (erkin tempda) orqali hissiy jihatdan so'nib boruvchi portamento ohangli yig'iga aylanadi⁴. Ushbu ikki "yig'i figurasidan" keyingi pauza, agar biroz cho'zilsa, agitato holatining yemirilishini kuchaytirishi va so'nggi baytni kuylash uchun bosqichma- bosqich musiqiy tinchlikka qaytishni tayyorlashi mumkin. Bu ehtiyotkorlik bilan kiritilgan pauza qo'shiqning ternar (ABA) shaklini ham yanada aniqroq ko'rsatadi. Asarning yakuniy taktlarida Betxoven Goethe matniga o'zgartirish kiritadi, u so'nggi misrani takrorlaydi (25–27-taktlar). Bu jarayonda neapolitan akkordning ifodaviy kuchi yakuniy melodik yemirilishga chuqur iztirob bag'ishlaydi. Qisqa pianino postlyudiyasi vokalning yakuniy harakatini ritmik jihatdan siqib beradi va kadensiyada V7 akkordning F# notasi (asosiy ko'taruvchi) qasddan tushirib qoldiriladi bu esa qo'shiqning oxiriga xotirjam, lekin g'amgin bo'shliq ohangini beradi.

Ushbu talqindagi ritorik dramaturgiyadagi to'plangan o'zgarishlar, hatto, topik nazariyasi terminologiyasida ifodalanmagan bo'lsa ham, mutlaqo e'tiborsiz qolmagan. Masalan, Werner (1925) ushbu qo'shiqni kichik shakldagi kantata deb ta'riflaydi ("das Lied wird [auf kleinem Raume] kantatenhaft", 72-bet).

17 [Mäßig]

Ach! der mich liebt und kennt ist in der Wei- te, ach! der mich

19 liebt, und kennt ist in der Wei- te. Es schwin- delt mit, es brennt mein

21 Ein ge- we- de, es brennt mein Ein ge-

23 we- de. Nur wer die Sein- nicht kennt weiss, was ich lei- de.

3.2-misol. Schubert, Lied der Mignon, D 359, 17–31-taktlar.

Garchi ushbu ikki talqinda (D 359 va D 481) agitato topikasini ifodalash uchun o'xshash kompozitsion belgilar qo'llanilgan bo'lsa-da, har bir talqindagi kontekst bu topikani ijroda qanday amalga oshirish kerakligi borasida turlicha yondashuvlarni taklif qiladi. D 481da agitato avvalgi taktlar bilan uyg'unlashgan: masalan, tashqi "boshqa"ga murojaat orqali tasalli topishga urinish B b minor

(ya'ni minor Neapolitan) kabi uzoq va begona tonallikda kuylanadi va aynan shu garmonik murakkablikdan agitato paydo bo'ladi — u alohida portlash emas, balki yig'ilib qolgan iztirob va yolg'izlikning ifodaviy chiqarilishidir. (13 va 14-takt-larda, 2-urinishda pianino chap qo'li bilan soprano o'rtasidagi dissonansga ham e'tibor bering.)

12 [Langsam]

14 Ach! der mich liebt und kennt ist in der Wei- te. Es schwin- delt mit, es

16 brennt mein Ein- ge- wei- de, es brennt

18 we- de. Nur wer die Sein- nicht kennt weiss, was ich lei- de.

3.3-misol. Schubert, Lied der Mignon, D 481, 12–25-taktlar.

Oldin ta'kidlanganidek, bu "to'kish" qo'shiq boshidagi materialning o'zga-ruvchan takrorida ham davom etadi, ya'ni avvalgi ritmik energiya va beqarorlik (yoki angst) qaytgan materialga ham o'z ta'sirini o'tkazadi¹⁴. Ushbu taktlar orasi-dagi topik bog'liqlikni ifodalay olish uchun, ijroda keskin uslubiy o'zgarishlardan qochish lozim, aks holda bu keng ifodaviy oqimni parchalaydi. Agitato bu yerda atrof muhitdan yuzaga chiqadi va yana unga singib ketadi, ya'ni u ajralgan voqea emas, musiqiy oqimning ichki kuchlanishidir.

D 359da esa, aksincha, 25–29-taktlardagi agitato — bu bir butunlikka kirmagan, ajralgan, tayyorgarliksiz va alohida bo'lgan ritorik yorilishdir. Uzoqda bo'lgan sevgilisi haqidagi sog'inch C major tonalligida ifodalanadi (ya'ni sub-tonikada), kuylovchi uslubdagi topika va sodda, deyarli xalqona jo'rlik bilan (17–20-taktlar). Keyin yarim ton pastga — B majorga ketma-ketlik orqali o'tiladi, ammo 23–24-taktlarda B minorga o'tish bu ohangga umidsizlik tusini beradi. 25-taktda D-diez orqali melodik harakat B majorni tiklashga urinadi, lekin bu paytda agitato topikasi musiqaviy hikoyani egallab oladi. Nafaqat B majorga qaytishni, balki umumiy yo'nalishni ham to'xtatadi va 29-taktda nuqtali minim ustidagi V7 akkordida o'z kuchini yo'qotib, nihoyat so'nadi.

Samarali ijro bu yerda topikalar orasidagi keskin o'zgarishlarni ochiq namoyish qilishi kerak bo'ladi: ya'ni "xalqona" kuylovchi uslub va agitato epizodlari o'rtasidagi farq, ayniqsa, yaqqol ko'zga tashlanadigan tarzda ijro etilishi lozim. Bu esa agitato epizodini musiqaning ifodaviy markaziga olib chiqadi.

Theodor Friedrich Fröhlich (1803–1836), fojiali tarzda o'z joniga qasd qilgan shveytsariyalik bastakor, Carl Friedrich Zelter va Bernhard Klein qo'lida kompozitsiyani o'rgangan — ularning har ikkisi Nur wer die Sehnsucht kennt she'riga kuy bastalagan. Fröhlichning 1830-yildagi Mi minordagi talqini (3.4-misol) agitato topikasini kuchli dramatik ravshanlikda namoyon etadi. "Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide" satrlari paydo bo'lganida, pianino Allegro agitato va fortissimo bilan dabdabali, kuch-g'ayratga to'la ifoda bilan portlaydi. Shu paytda vokal chiziq deklamatsion uslubdagi resitativga o'xshash tarzda matnni kuylaydi. Vokal va pianino ifodaviy jihatdan bir-biridan ajralgan, lekin o'zaro to'ldiruvchi rollarda chiqadi: pianinoning ochiq agitato portlashi — ichki sog'inch va taslimiyatni ifodalovchi vokalning qarama-qarshisi sifatida turadi — bu vokalda minor seksta bilan ko'tarilish, so'ngra pog'onama-pog'ona pasayuvchi chiziq orqali ifodalanadi. Harakatli ifodaning to'liqini pasaya boshlaydi, bu orada marchga o'xshash nuqtali ritmlardagi xo'rsinish (sigh) figuralari asta-sekin erib boradi — bu emotsional tinchlanish (yengillik) tuyg'usini beradi. Ijrochi pianinochi bu taktlarning ifodaviy dramaturgiyasini yoritish vazifasini bajaradi, ammo bu ifodaning mazmuni va ma'nosi deyarli o'zini tiyib turgan vokal chiziqdan chiqadi. Topikalar qo'shilishidan so'ng, she'ming so'nggi ikki misrasi uchun yozilgan musiqa E major tonalligida boshlang'ich materialga qaytadi (shu bilan birga C-natural (past 6-bosqich) saqlanib qoladi). Schubertning D 481 talqinidan farqli o'laroq, bu yerda dur tonallikka o'tish so'nggi bayt bilan bevosita bir vaqtda sodir bo'ladi (Schubertda bu holat baytning uchinchi takrorida, "qozonilgan holatda" yuz bera-gitato harakatidan keyin katarsisga o'xshash bo'shashish hissin beradi. Bu kuchli kontrast, hattoki, keyingi taktlar tinchroq bo'lsa ham oldingi bo'limdagi kuchli hayajon bilan keskin qarama-qarshilik hosil qiladi.

3.4-misol. Fröhlich, Mignon, 32–52-taktlar.

Garchi o'z-o'zidan tushunarli tuyulsa-da, ichki yonish va bosh aylanishi tasvirlangan satrlardagi parchalanishni ifodalash uchun agitato topikasidan foydalanish barcha bastakorlar uchun odatiy kompozitsion usul bo'lmagan. Carl Friedrich Zelter — Goethe'ning do'sti va musiqiy maslahatchisi o'zining uchta izchil bastalangan talqinida (1796, 1821, 1827) agitato topikasiga umuman murojaat qilmaydi. U bu satrlarni ifodalashda xromatizm va registral qarama-qarshilikdan foydalanadi. Bernhard Kleinning Mignon talqini (taxminan 1820-yillar) esa yarim tonli xromatik pasayishlar orqali — bu butun qo'shiqdagi yagona xromatizm — yoz (lament) topikasini eslatuvchi uslubda "Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide" satrini kuylaydi. Robert Schumann esa — aytilishicha, Wilhelm Meister romanini uch marta o'qib chiqqan (Dietrich Fischer-Dieskau, 1988, 121-bet) — 1849-yilda yozgan Op. 98a turkumidagi Mignon va Harper she'rlarining talqinida agitatsiyani rad etadi. U "brennt" (yonmoqda) so'zini ikki-frazali tuzilmaning melodik cho'qqisiga aylantirib, shu joydan kamayuvchi o'nlik intervallar orqali bir necha urinish ichida pasaytiradi (bunday pasayishni biz keyinroq tahlil qilinadigan Lang talqinida ham ko'ramiz). Pyotr Ilyich Chaykovskiy esa 1869-yildagi mashhur talqinida (None but the Lonely Heart) 44-taktda kuyning go'zal bosh melodiyasini vokal chiziqqa qarshi kontrapunkt tarzida joylashtiradi. Bu orqali Sehnsucht (sog'inch, ya'ni ochilishdagi melodiya) va ichki iztirobga ishora qiluvchi matn (pianissimo ohangda, bosh materialdan olingan ohang bilan) ajralgan, ammo birlashgan holda ifodalanadi. Xulosa shuki, bu hal qiluvchi satrlardagi poetik obrazlar kompozitsion tanlovlar doirasini qisman cheklab qo'ygan bo'lishi mumkin, biroq ular hech qachon bastakorlar uchun qat'iy yo'l-yo'riq bo'lib qolmagan.

Hozirgacha ko'rib chiqilgan barcha namunalar "Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide" satrlarini bastalashda agitato topikasidan foydalangan. Biroq ayrim bastakorlar aynan shu baytda yashiringan hissiy notinchlikni butun asar-ning ifodaviy xarakterini shakllantirish uchun asos qilib oladilar. Ya'ni agitato bu talqinlarda kompozitsion ahamiyatga ega mavzu sifatida strategik tarzda ishlatiladi. Bunday talqinlarda bastakor she'ming aynan aylanish va ichki og'riqdan tug'ilgan bezovtalik jihatini tanlab oladi va bu holatni she'ming boshqa obrazlari orqali o'tkaziladigan filtr sifatida ishlatadi. Bu esa she'mni Mignonning iztiroblari qanchalik og'ir ekanini asosiy nuqtaga olib chiqish orqali qayta shakllantiruvchi talqinga aylantiradi.

Johann Anton André (1775–1842) o'zining Sehnsucht nomli talqinini taxminan 1818-yilda nashr qilgan (3.5-misol). Undagi mustaqil yozilgan "Agitato" belgisi nafaqat temp ko'rsatkichini, balki uslubiy ifoda sifatini ham bildiradi. Qo'shiq bo'ylab hukmronlik qiluvchi bezovtalik holati kompozitsion jihatdan garmonik beqarorlik, xromatizm, sinkopatsiyalar va noaniq frazalash orqali kuchaytiriladi.

3.5-misol. André, *Sehnsucht*.

Ijro uchun berilgan aniq ko'rsatmalar ham aynan shu ruhiy noxotirjamlikni ta'kidlaydi. Boshlanishdagi "p" (piano) — xira, deyarli nafas qisilgan holatdagi ifodani beradi: bu yerda Sehnsucht (sog'inch) — iztirobli va tarang. Vokal

chiziqdagi birinchi sakrash — past 6-bosqich (b 6) yurakni ezuvchi xo'rsinish figurasi bir qismi bo'lib, u butun asar davomida asosiy ifodaviy vositalardan biri sifatida ishlatiladi. Dinamik harakatlarning tez-tez uchraydigan "shlyapacha" belgilar (>) va messa di voce (ovozning ichki kuchlanishini boshqarish) uchun talab qilinadigan nafas o'zgarishlari esa emotsional beqarorlik holatini, doimo o'zgaruvchan ruhiy holatni anglatadi (qarang: Ronyak, 2018, 45–76-betlar). Bundan tashqari, André o'ziga xos, men bilishimcha faqat o'ziga tegishli bo'lgan notatsion tizimni qo'llaydi: u ikkita yoysimon chiziq ichiga "A" yoki "R" harflarini yozib, musiqaning qayerda shoshilinch ("A" — accelerando) yoki ikkilanib, sekinroq ("R" — ritardando) ijro etilishi kerakligini ko'rsatadi. Bu esa musiqadagi tempning to'liqlanuvchi harakatini xoreografik tarzda boshqarishga xizmat qiladi.

Agar, men taklif qilayotganidek, kuyning umumiy bezovta xarakteri Mignonning ichki iztirobi bilan bog'liq bo'lsa, unda André tomonidan ushbu iztirobni tasvirllovchi baytga bo'lgan yondashuv kutilmagan hol deb hisoblanadi. Agitato uslubi 11-taktda — E minorning subtonikasi bo'lgan D majordagi yarim kadensiya — uziladi va bunga bir taktlik pauza ergashadi.

"Ach! der mich liebt und kennt, ist in der Weite" satrlari kuylanganda, avvalgi agitato ifodasi uzilib, tempning o'zgarishi ("Lento") va yangi topikaga (resitativga o'xshash) o'tish kuzatiladi. Bu esa musiqiy nutqni sog'inchli, yumshatilgan ohangga buradi. Kontekstual jihatdan bu o'tish E minorga qaytishni bildiradi, bu esa 14-taktda vokal chiziqda C-natural appoggiatura orqali V7 akkord ustida ta'kidlanadi. Fermata bilan yarim kadensiya, so'ngra ikki zarbali pauza bu ham yana bir keskin bo'linishni yuzaga keltiradi. So'ngra "Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide" satrlarini bastalashda asl temp qaytadi, biroq bu yerda agitato figuralari hali qaytmaydi. Aksincha, diatonik vokal chiziq flat-6 (b 6) ustida besh yarim zarba davomida cho'zilib turadi (13–14-taktdagi melodiyaning aks ettirib), keyin esa diminuendolik septim akkordi orqali D-diezga qulaydi. Bu taktlar ichidagi iztirob pianinoda namoyon bo'ladi: past chiziq yarim tonlarda pasayib, yoz (lament) uslubida, ko'plab xromatik akkordlar (asosan kamaygan septimlar)ni ko'tarib turadi. 19-taktda "brennt" so'zidagi C-natural german augmented sixth chord bilan garmoniyalanadi va bu akkord ifodaviy nuqta (crux) ga aylanadi: bu kuchli ifoda forte dinamika, metrik joylashuv va ritmik cho'zilish bilan kuchaytiriladi. Bu akkord o'zining odatdagi dominant oldi funksiyasi bilan uzoqdagi C minor kalitiga ishora qiladi va 20-taktdagi F-diez kamaygan septim akkordi aynan C minor uchun viio7/V sifatida yozilgan (shunday eshitiladi ham)¹⁵. Bu garmonik portlash faqat vokalning yolg'iz, hamrohsiz E dan D-diezga qulashdagi pianto figuralari bilan yumshatiladi. So'ngra fermatalik ikki zarbali pauzadan keyin agitato uslubi so'nggi ikki misrada qaytadi — bu yerda "wer die Sehnsucht kennt" so'zlari takrorlanadi va yana b 6 ifodasining yurakni ezuvchi ohangini uyg'otadi. Piano postlyudiyasidagi yakuniy agitato parcha accelerando

bilan keskin uziladi va oxirgi uch takt b 6 elementini o'z ichiga olgan akkordal kadensiya bilan sokin yakun topadi.

Andréning talqinidagi ifodaviy ta'sir — bu tashvishli sog'inch, uning orasida esa ichki mulohazalarga to'la sog'inch (Wilhelm uchunmi?) va taslim bo'lishdagi sokinlik (Mignonning so'nggi so'zlarini eslang: "Qo'ysin urishni!.. U allaqachon yetarlicha urdi!") bilan to'ldirilgan. Agar she'r bastakor uchun interpretativ imkoniyatlar yulduz turkumi bo'lsa, unda André o'zining topik yo'nalishi orqali bu matnga qarshi kurashadi, ya'ni avvalgi talqinlardagi qo'shiqsifat, pastoral yoki xalqona ohanglarni butunlay bir chetga suradi. Goethe'ning romani André uchun she'r manbayi bo'lganini aniq bilmasak-da (chunki ushbu qo'shiq 1818-yil atrofi-da turli shoirlarning she'rlari to'plangan liedlar to'plamida chop etilgan), Mignon ruhi baribir mavjud: agitato uslubining ustunligi bu qo'shiqda ichki sog'inch bilan yongan va passiv taslimiyatga cho'kayotgan lirik "men" obrazini dramatik tarzda ifodalaydi.

Josephine Lang o'zining Mignons Klage (Mignonning shikoyati) talqinini 1835-yilda chop etgan (Op. 10/2). Nur wer die Sehnsucht kennt she'riga bas-talangan aksariyat kuylar soprano uchun yozilgan bo'lsa-da, Langning talqini mezzo-soprano yoki alto uchun yozilgan bo'lsa, unga "agitato" belgisi ham qo'shilgan bu satkichi "Allegro moderato" bo'lib, unga "agitato" turini ifodalashda hal qiluvchi esa, yana bir bor, temp tanlovi ijrodagi agitatsiya turini ifodalashda ham qo'shilgan bu omilga aylanishini anglatadi. Heidi Kommerell va Heike Hallaschka (2002) o'z ijrosida "moderato" so'ziga urg'u berib, krochett = 80 atrofida tempni tanlaydi, bu esa o'lehovli va nazorat ostidagi bezovtalikni uyg'otadi. Aksincha, Catriona Morison va Malcolm Martineau (2021) "allegro" tomon og'ib, kuyni krochett = 92 tempda ijro etadi bu esa bezovtalik va xavotirli holatni kuchaytirib, kuyni taxminan krochett = 104 tempda ijro etgan. Uchala ijrochi ham qo'shiqning boshlanishida "nafas yetmayotgandek" yoki "siqilgan" vokal ohang bilan bezovta energiyani yetkazishga harakat qilgan bo'lsa-da, ayniqsa, tezroq temp tanlanganda bu bezovtalik yanada o'tkir va iztirobli ko'rinadi. Bu hissiyot, ayniqsa, jo'rliqda deyarli to'xtovsiz takrorlanadigan uchliklar orqali tahlikali shoshqaloqlik bilan kuchaytiriladi.

Biroq Langning agitato uslubidagi boshlanishida ikkinchi topik ishora ham yashiringan — bu tonikdan dominantga qarab tushuvchi pastki chiziq (bass line) (3.6-misol). Bu tushuvchi tetraxord, bu holatda xromatik bo'lib, yoz (lament) to'pikasini anglatadi (boshqa nomi: passus duriusculus). Bu topika Ellen Rosand (1979), Peter Williams (1997), Raymond Monelle (2000) va William Caplin (2014) tomonidan batafsil o'rganilgan.



3.6-misol. Lang, *Mignons Klage*, Op. 10/2, 1-8-taktlar.

Ikki turli topikni birlashtirish bu musiqada topik trope deyiladi. Hatten (1994) bu holatni metaforaga o'xshatadi, ya'ni ikkita turli va formal jihatdan aloqasiz topik bir xil funksional joyda birlashganda yuzaga kelib, ular o'zaro ta'siri orqali yangi ifodaviy ma'no yaratadi (295-bet). Lang talqinida qo'shiqning boshlanishidagi agitato holati aynan yoz topikasi orqali o'zgartiriladi yoki shakllantiriladi. Bu o'rinda, *Mignons Klage* (Mignonning shikoyati) nomi ham bevosita motamsaro (mournful) ohangga ishora qiladi¹⁷. Yoz topikasi bilan bog'liq g'am bu taktlardagi bezovtalikni to'liq qamrab oladi. Bu lament bass chizig'i ikki marta paydo bo'ladi: birinchi marta p (past ohangda), dominantda yakunlanadi (2-takt); ikkinchi marta f (balandroq kuch) bilan, to'liq xromatik tushuvchi tetraxord sifatida va o'ziga xos tarzda D majorga modulyatsiya qilib tugaydi (5-takt). 3-taktida dinamikaning kuchayishi va bass chiziqning ikki barobar kuylanishi ushbu "motamsaro bezovtalik"ga g'azabga o'xshash kuch ham qo'shishi mumkin. Ushbu qo'shiqni ijro etishdagi asosiy muammo — ikki topik tip orasidagi muvozanatni to'g'ri ushlash, shunda ularning bir-biriga o'ralashgan ifodaviy aloqasi tinglovchiga yaqqol yetkaziladi. Kamida, bu yerda tushuvchi xromatik bass chizig'iga alohida urg'u berilishi lozim.

5-taktida yuz beradigan "arrival 6/3" akkordi (fortissimo) D majorga modulyatsiyani qat'iy belgilaydi va shu bilan topik ishoraning keskin o'zgarishini boshlab beradi. Bu yerda Lang she'rda tasvirlangan atrofni o'rab turgan osmon gumbaziga yuzlanish holatini heroik uslub orqali musiqaviy tarzda aks ettiradi — bunda nuqtali marshga o'xshash ritmlar yordamida g'alaba, yengish ma'nosi ifodalanadi (qarang: Dickensheets, 2012, 118-bet). Qo'shiqning birinchi sakkiz takti davomida

shaxsiy, bezovta holat topik jihatdan bosib qo'yiladi va bu musiqiy maydonda tashqi tomondan ishonchli va zafarli xarakterga aylanadi. Bu o'zgarishning ulug'vorligini namoyon etish asosan pianino jo'rliigiga topshirilgan: to'laqonli akkordal tuzilma, nuqtali ritmlar, kuchli aksentlar va sforzandolar, yuqori ovoz chizig'ining F-diezga ko'tarilishi — bularning barchasi vokal ifodaning o'zidan ustunroq topik kuchga ega bo'lib, go'yoki vokalni bostirib yuboradi. Shunga qaramay, vokal chizig'idagi bezaklar bu sahnaga muhtasham va bosqilik bilan bezak beruvchi rolni bajaradi.

Butun lied (qo'shiq) kontekstida, boshlanishdagi ifodaviy dramaturgiya — bu o'ziga xos, noodatiy badiiy usul: agitato/yo'z topikasining heroik uslubga aylanishi she'rning dastlabki olti satrida (ya'ni yarmining o'zida) amalga oshadi va bu o'zgarish atigi sakkiz takt ichida sodir bo'ladi. Ayni paytda, she'rning so'nggi olti satrining bastalanishi qo'shiqning qolgan 39 taktini egallaydi, bu esa Goethe matnining tuzilma muvozanatini sezilarli darajada yangicha shakllantirishdir. Lang bu she'riy qayta tuzilmani amalga oshirish uchun bir nechta musiqiy vositalardan foydalanadi: matnni takrorlash (she'rning ikkinchi yarmidagi har bir bayt kamida bir marta takrorlanadi), musiqa materialining ketma-ketlikda rivojlanishi (9-16-taktlar), katta hajmdagi kadensa uslubidagi pianino interlyudiyasi (27-33-taktlar) va emotsional parchalanishni ifodalovchi Neapolitan garmoniya kengaytmasi. Bularning barchasi 39-45-taktlardagi to'rt taktli pianino postlyudiyasi bilan yakunlanadi. Bu usullar orqali Lang qo'shiqning mazmun va tuzilmasi ni ham poetik, ham musiqiy jihatdan tubdan qayta shakllantiradi.

Langning "Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide" satrlariga bo'lgan yondashuvi (3.7-misol) ko'p qatlamli talqinni taklif etadi. Takrorlanuvchi sekstupletlar, Schubert talqinlarida ko'rilgan tremologa o'xshab, bu taktlarni bezovtalik bilan to'ldiradi va qo'shiqning umumiy jo'shqinligi hali ham davom etayotganini bildiradi. 18-20-taktlardagi vokaldagi xromatik ko'tarilish 3-4-taktlarda kuzatilgan o'xshash harakatni eslatib, bu o'tishni qo'shiqning boshidagi elementlar bilan bog'laydi. Ko'rib chiqqanimizdek, Lang kuyni agitato topikasi bilan boshlaydi va Andréga o'xshab, so'nggi baytni ham shunda bastalaydi. Biroq Andrédan farqli o'laroq, Lang ichki yonish va bosh aylanish tasvirini "Ach! der mich liebt und kennt" satri bilan motiv jihatdan bog'laydi: u har ikkala tasvirni nuqtali sakkizlik/yarmi sakkizlik (dotted quaver/semiquaver) ritmik naqsh bilan boyitadi. Shunday qilib, ichki iztirob tasvirida "yiroqdagi kishi" musiqiy motiv orqali yashirin holda ifodalangan bo'ladi. Shuningdek, shu paytgacha kuyning fraza tuzilishi asosan davriy bo'lgan: 3-4 taktli fraza (1-12-taktlar), 1-4 to'rt taktli fraza va unga 1 taktli uzatma (13-17-taktlar). Ammo 18-taktida boshlangan fraza davriylikdan chekinadi, 20-taktidagi dominant garmoniya quyidagi akkordlar bilan uzaytiriladi: kadensaga xos 6/4 akkord (21-takt) va qo'shni ii6/5 akkord (22-takt), undan so'nggina dominant-tonik kadensiya (23-24-taktlar) keladi. Bu dominantni 4 takt davomida cho'zish, Harald Krebs (2005) ataganidek, disruptsiya yoki giper-

metrik nomutanosiblikni yuzaga keltiradi. Natijada, bu 7 taktli nomuntazam fraza she'rdagi tasvirlangan ichki qulash va yo'nalishni yo'qotish holatini aks ettiradi. 21–24-taktlarda qo'shiqchining melodik qulash holati, ayniqsa, "brennt" so'zidagi besh zarbali pauza bilan ajralib turadigan o'nli intervalli pasayish, bu yerda hissiy zo'riqish va ichki tamom bo'lishni mukammal tarzda mujassamlashtiradi. Bu vokal chiziqdagi eng uzun nota bo'lib, kuyning dramatik cho'qqisidir.



3.7-misol. Lang, *Mignons Klage*, 16–27-taktlar.

Ammo bu metaforik parchalanish shundoq hammasini yakson qiluvchi darajada emasdek ko'rinadi: pianino D major tonikasini takrorlab ijro etishi orqali bu holat keskin teskari burilish qiladi — bu besh zarbali pauzada tugaydi, bu yerda kalit, registr, akkordning joylashuvi va dinamika jihatdan u 5–8-taktlardagi ko'tarinkilik va ilhomlantiruvchi heroik topikani eslatadi. So'ngra faqat pianino uchun yozilgan, g'amgin va deklamativ ohangdagi 7 taktlik interlyudiya B minor tonalligini qayta tiklaydi. Shu bilan birga, Lang she'ming so'nggi baytini uch marta takrorlaydi, yana agitato topikasiga qaytadi. Bu safar yoz topikasidagi xromatik tushuvchi tetraxord kengaytiriladi, vokal chiziqdagi pog'onama-pog'ona ko'tarilish bilan keskin kontrast hosil qiladi. Qo'shiqning so'nggi ikki satrining so'nggi takrorida (38–45-taktlar) asimmetrik fraza uzunligi va giper-metrik beqarorlik (qarang: Krebs, 2005) ishlatilgan. Bu ilgari qo'llanilgan ifodaviy uslub bo'lib, yana buzilish va ichki notinchlikni bildiradi. Ushbu bo'lim Neapolitan akkordidan keng foydalanadi va bu yerda tovon toqati qurigan, asabiylikka yaqin his-tuyg'u seziladi (e'tibor bering: forte dinamika va vokal hamda pianinodagi aksentlar). Aria uslubidagi yakuniy ibora esa tempda ozgina erkinlikka ega bo'lib, "leide" so'zining birinchi bo'g'inida sakkiz zarbali melisma bilan tugaydi. Bu

orqali charchagan, ichki jihatdan qurigan ruh qo'shiqdagi eng past notaga tushadi. To'rt taktli pianino postlyudiyasi vokalning so'nggi uch notasini takrorlaydi — bu yakuniy taslimiyat aks-sadosi bo'lish bilan birga, nuqtali sakkizlik/yarmi sakkizlik ritmik motivini qayta yuzaga chiqarib, yiroqdagi boshqa kimsani va ichning yonishini yodga soladi.

Nur wer die Sehnsucht kennt she'riga bastalangan talqinlarda agitato topikasining nisbatan tez-tez uchrashi, yuqorida ta'kidlanganidek, ehtimol she'ming tashqi haqiqatdan ichki og'riq tasviriga keskin burilishida ildiz otgan. Ko'rib chiqqanimizdek, bu topik turining o'zida ifodaviy nozikliklarga ega bo'lgan turli "token"lar (namunalar) jamlangan bo'lib, ular kontekstual tafsilotlar asosida strategik shakllantiriladi. Qo'shiqlardagi topik o'zaro aloqalarning ishoraviy boyligi matnning o'ziga xos musiqiy talqinini yaratadi. Ijrochilar esa bu boylukni turli darajada va turli usullar bilan anglab, matn, musiqa va ularning o'zaro aloqasini kuzatib borish orqali kompozitsion sxemalarning qanday qilib mazmuniy tarmoqqa xizmat qilayotganini va unga qanday hissa qo'shayotganini ifoda etishga intiladilar. Shubhasiz, bu yerda tahlil qilingan barcha qo'shiqlarda Mignon — Schiller ta'rifi bilanidek, "g'ayrioddiy go'zallikdagi, kometa o'xshash" va "yiroq hamda ulug' bir narsani ifodalovchi" timsol aynan shu ma'nolar tarmog'idagi bir tugundir. Ammo yakunda musiqiy talqinda yuz beradigan uchrashuvlar, uyg'unliklar va qarama-qarshiliklarning elastik va murakkab o'yinini tushunish uchun ijodiy tarzda shifrlangan ifodaviy ma'nolar qanday yechib olinishini sinchiklab o'rganish zarur bo'ladi. Bu esa interpretatsiyaga xizmat qiladigan chuqur va ongli yondashuvni talab etadi.

Izohlar

1. McClelland (2014) tempesta terminini tarixiy jihatdan Sturm und Drang atamasidan ko'ra aniqroq deb hisoblaydi.
2. Helga Lühning (1986) mazkur to'plamning faksimilesi va nashr tarixi tahlilini taqdim etadi.
3. Betxovenning 10-taktdagi pianinodagi yakuniy sakkizlik nota ustidagi stakkato belgisi (avtografda aniq ko'rsatilgan) tushunarsizdir. Bu yengil ajratilish oldingi harakatni keyingi an'anaviy kadensiyadan ajratish uchun xizmat qilishi mumkin, biroq bu belgi vokalga qanday tatbiq etilishi yoki u bilan qanday aloqada bo'lishi aniq emas.
4. Ushbu xo'rsinish yoki istasangiz, murakkab sigh figure — Betxovenning birinchi talqinida (WoO 134/1, 7-takt) ham uchraydi. U yerda u metrik tarzda, ritmik qiymatlar bilan yozilgan. Bu talqinning strofik tuzilmasi bois, bu figura biroz g'alati tarzda birinchi baytdagi Freude so'zini kuylashda ishlatilgan.

5. Mies (1956) qo'shiqni kantata uslubida talqin qilishga qarshi chiqqan. U qo'shiqning xarakterini lied va aria yoki lirik va dramatik kabi ajratmalar orqali tushunib bo'lmashligini ta'kidlaydi (118-bet).

6. Roman bo'yicha barcha havolalar Goethe, 1989 (1796–1797) nashriga taalluqli bo'lib, keyinchalik bu WMA deb qisqartirilgan.

7. "Garchi romantiklar butun avvalgi davr — Sturm und Drang, Lessing, Herder, Goethe va Schillerga — tayangan bo'lsalar-da, juda tez orada Goethe she'riyatda ularning xudosi-ga, Wilhelm Meister esa ularning bibliyasiga aylandi".

8. Romanda jami 13 ta she'r mavjud, Mignonning 4 ta she'ri va Harperning 3 ta asosiy she'ri tez-tez musiqalashtirilgan (Harper aytgan yana bir qisqa she'r [WMA, 123-bet] faqat Anton Rubinshteyn tomonidan kuyga solingan). Bir ashulachi tomonidan kuylangan she'r (Was hör' ich draußen vor dem Tor) taxminan 25 marta musiqalashtirilgan. U ko'pincha Harper she'ri sifatida talqin etiladi (masalan, Schumann, Wolf). Philine she'ri (Singet nicht in Trauertönen) taxminan 20 marta bastalangan. Noma'lum muallifga tegishli she'r (Ich armer Teufel, Herr Baron) ikki marta (Rubinstein va hayratlanarli tarzda Wolf tomonidan) musiqalashtirilgan. Go'zallik timsoli aytgan she'r (WMA, 227-bet) va Friedrich tomonidan kuylangan she'r (WMA, 371-bet) faqat Rubinstein tomonidan kuyga solingan (Op. 91).

9. Mignon haqidagi adabiyotlar juda keng va tarqoq. Qiziqarli va qulay kirish nuqtasi sifatida Terrence Cave (2011) tavsiya qilinadi.

10. Nur wer die Sehnsucht kennt she'rini duet shaklida kuyga solgan bastakorlar orasida Johann Reichardt (1796), Johann Christoph Kienlen (1810), Franz Schubert (D 877/1, 1827), Leopold Lenz (1832) va Anton Rubinstein (1872) mavjud (qarang: Dougherty, 2013).

11. Kennst du das Land she'rining ko'plab talqinlari Goethe tomonidan Mignonning kuylash tarziga berilgan tavsiflarni kompozitsion jihatdan o'zlash-tiradi. Men Betxovenning ushbu she'rga yozgan talqinida (Op. 75/1) ishlatilgan topikalar orqali Goethe tavsifiga qanday mos tushishini tahlil qilganman (1993). Boshqa bastakorlar ham musiqada Goethe ko'rsatmalariga qanday munosabat bildirganini ko'rsatganman (2002). Glauert (2013) va Jennifer Ronyak (2018) ham ba'zi talqinlar bilan Goethe tasviri o'rtasidagi aloqalarni ko'rsatgan. Hatto, Alphons Diepenbrockning 1889-yilda yozgan talqini Goethe tomonidan Mig-non ijrosi haqidagi tasvirdan iqtiboslar asosida yozilgan ko'rsatmalarni ham o'z ichiga oladi.

13. Schubertning F major talqinida (D. 911) qavtib piyano qoʻyilgan koʻrsatmalarni ham oʻz

13. Schubertning F major talqinida (D 310b), men (1999) yakuniy F majorga qaytish Picardy third (minor asarda dur akkord bilan tugash) sifatida eshutilishini ta'kidlayman, chunki Schubert bu yerda major va minor orasidagi uslubiy belgi-

lanishlarni ataylab teskari qiladi — bu esa ijobiy yoki ongli qabulni bildiruvchi vakunni yaratadi (368–378-betlar).

14. D 877/1 da ham shunga o'xshash strategiya mavjud: "Es schwindelt mir, es brennt mein Eingeweide" satrlariga bastalangan bo'limda joriy etilgan tremolo figuralari — ombra topikasiga aniq ishora bilan Goethe she'riy doirasining qaytish qismiga to'liq singib ketgan.

15. A b notasi akkord elementiga kirmaydigan o'tuvchi nota sifatida talqin qilinishi mumkin, ya'ni, bu E minor'dagi viio7 akkordida o'tuvchi harakatning bir qismi bo'lishi mumkin (20-taktdagi E b enharmonik tarzda D# ga teng).

16. Carolyn Steedman (1995) shuni taklif etadiki, Ambroise Thomasning Mignon operasida Mignon partiyasi uchun mezzo-soprano (odatda erkak rollarida ishlatiladigan diapazon) tanlangani, XIX asr o'rtalaridayoq Mignonning jinsiy betaraflik xususiyati tan olinganligini ko'rsatadi (32-bet).

17. Lament topikasi boshqa talqinlarda ham uchraydi. Johann Reichardtning 1796-yilda yozgan duet talqini Lehrjahre romanining maxsus qo'shiq sahifasida (*Musikbeilage*) paydo bo'lgan — bu sahifada roman o'qilar ekan, o'qish bilan birga kuylash uchun mo'ljallangan bo'lishi mumkin — va keyinchalik arfa yoki pi-ga kuylash uchun mo'ljallangan bo'lishi mumkin — va keyinchalik arfa yoki pi-anino jo'rligida nashr qilingan. Qo'shiqda Reichardt “Klagend” (shikoyatli) ko'r-satmasini qo'shgan bo'lib, u tushuvchi xromatik tetraxord bilan ochiladi — bu esa lament topikasiga aniq ishora beradi. Carl Loewe'ning Sehnsucht Op. 9, H. III №5 (1818-yilda bastalangan, 1828-yilda nashr qilingan) talqinida esa bu tushuvchi xromatik harakat vokal chiziqqa ko'chirilgan va tetraxord major sekstgacha ken-gaytirilgan — bu esa xo'rsinish figuralarining to'kilib tushuvchi yig'indisi orqali iztirobnı kuchaytiradi (qarang: Dougherty, 2008).

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Anderson, E. (1961) *The Letters of J. Vol. 1*. E. Anderson (ed.); English translation by Emily Anderson. New York, St. Martin's Press.
2. Boyle, N. (2000) *Goethe: The Poet and the Age. Vol. 2: Revolution and Renunciation (1790–1803)*. Oxford, Clarendon Press.
3. Caplin, W. E. (2014) *Topics and Formal Functions: The Case of the Lament*. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, Oxford University Press.
4. Cave, T. (2011) *Mignon's Afterlives: Crossing Cultures from Goethe to the Twenty-First Century*. Oxford, Oxford University Press.
5. Dickensheets, J. (2012) *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*. In *Journal of Musicological Research*, 31(2–3), 97–137.
6. Dieckmann, L. (1994) *Correspondence between Goethe and Schiller, 1794–1805*. L. Dieckman (ed.); English translation by Liselotte Dieckman. New York, Peter Lang.

7. Dilthey, W. (1985 [1906]) *Selected Works*, Vol. 5. Poetry and Experience. R. A. Makkreel and F. Rodi (eds.). Princeton, Princeton University Press.
8. Donner, J. O. E. (1893) *Der Einfluss Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker*. Berlin, Richard Heinrich.
9. Dougherty, W. P. (1993) The Play of Interpretants: A Peircean Approach to 's Lieder. In M. Shapiro (ed.), *The Peirce Seminar Papers: An Annual of Semiotic Analysis*, Vol. I, Oxford, Berg.
10. Dougherty, W. P. (2002) Mignon in 19th-century Song: Text, Context, and Intertext. In S. Lodato, S. Aspden, and W. Bernhart (eds.), *Word and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Amsterdam, Rodopi.
11. Dougherty, W. P. (2008) Longing for Longing: Song as Transmutation. In D. Urrows (ed.), *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field*. Amsterdam, Rodopi.
- Dougherty, W. P. (2013) 'Ein unregelmäßiges Duett': The Duet Settings of Nur wer die Sehnsucht kennt. In T. Malecka, and M. Pawłowska (eds.), *Music: Function and Value*. Kraków, Akademia Muzyczna w Krakowie and *Musica Iagellonica*. II, 204–213.
12. Dougherty, W. P. (2014) Semiosis in a Schubert Song: A Peircean Approach to the Pastoral Topic. In *Chinese Semiotic Studies*, 10 (2), 353–362.
13. Firchow, P. (1971) *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
14. Fischer-Dieskau, D. (1988) Robert Schumann: Words and Music — The Vocal Compositions. Reinhard G. Pauly (trans.). Portland, Amadeus Press.
15. Glauert, A. (2013) "Do You Know the Land?" Unfolding the Secrets of the Lyric in Performance. In *Music Performance Research*, 6, 68–96.
16. Glauert, A. (2021) *and the Lyric Impulse*. London, Routledge.
17. Goethe, J. W. (1989 [1796–7]) *Wilhelm Meister's Apprenticeship*. E. Blackall (ed.); English translation by Eric Blackhall. New York, Suhrkamp.
18. Grabócz, M. (1986) *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: Influence du programmesur l'évolution des forms instrumentales*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet.
19. Grabócz, M. (1996) Semiological Terminology in Musical Analysis. In E. Tarasti (ed.), *Musical Semiotics in Growth*. Bloomington, Indiana University Press.
20. Hatten, R. S. (1994) *Musical Meaning in : Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press.
21. Hatten, R. S. (2014) The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, Oxford University Press.

22. Koch, H. C. (1802) *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt am Main, August Hermann der Jüngere.
23. Krebs, H. (2005) Hypermeter and Hypermetric Irregularity in the Songs of Josephine Lang. In D. Stein (ed.), *Engaging Music: Essays in Analysis*. Oxford, Oxford University Press.
24. Lühning, H. (ed.) (1986) Nur wer die Sehnsucht kennt: Lied in vier Fassungen (WoO 134) nach einem Gedicht von Johann Wolfgang von Goethe von Ludwig van : Fak simile des Autographs mit einer Studie von Helga Lühning. Bonn, Haus.
25. McClelland, C. (2014) *Ombra and tempesta*. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, Oxford University Press.
26. Mies, P. (1956) Sehnsucht von Göthe und . In *-Jahrbuch*, 2, 112–119.
27. Monelle, R. (2000) *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press.
28. Noorduyn, M. A. (2016) 's Tempo Indications. Doctoral dissertation, University of Manchester.
29. Pascal, R. (1956) *The German Novel: Studies*. Manchester, Manchester University Press.
30. Reid, P. (2007) *The Song Companion*. Manchester, Manchester University Press.
31. Ronyak, J. (2018) *Intimacy, Performance, and the Lied in the Early Nineteenth Century*. Bloomington, Indiana University Press.
32. Rosand, E. (1979) The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament. In *The Musical Quarterly*, 65(3), 346–359.
33. Shedlock, J. S. (English translation) (1926) 's Letters. London, J.M. Dent.
34. Sisman, E. (2014) *Symphonies and the Public Display of Topics*. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, Oxford University Press.
35. Steedman, C. (1995) *Strange Dislocations: Childhood and the Idea of Human Interiority, 1780–1930*. Cambridge, Harvard University Press.
36. Stein, J. M. (1970) Musical Settings of the Songs from Wilhelm Meister. In *Comparative Literature*, 22(2), 125–146.
37. Weismann, W. (1963) Die vier Fassungen s von 'Nur wer die Sehnsucht kennt'. In *Beiträge Zur Musikwissenschaft*, 5, 223–229.
38. Werner, T. W. (1925) s Kompositionen von Goethes 'Nur wer die Sehnsucht kennt'. In *Neues -Jahrbuch*, 2, 66–75.
39. Williams, P. (1997) *The Chromatic Fourth during Four Centuries of Music*. Oxford, Clarendon.

Diskografiya

1. Lang, J. Mignons Klage Op. 10/2. In Josephine Lang: Lieder (2002). Heike Hallaschka, soprano, and Heidi Komme, piano. Audite 97472.
2. Lang, J. Mignons Klage Op. 10/2. In The Dark Night has Vanished (2021). Catriona Mori son, mezzo-soprano, and Malcolm Marineau, piano. Linn Records CKD 637.

YouTube

Lang, J. Mignons Klage Op. 10/2 (2009). Elisabeth Scholl, soprano. www.youtube.com/watch?v=zYlytdNBgMY [Accessed 17th January 2022].

4. TARIXIY MA'LUMOTLARGA ASOSLANGAN IJRO DOIRASI- NI KENGAYTIRISH

Torli cholg'ular uchun XIX asr miniatyuralaridagi mavzular

Jorj Kennavay

Ushbu bob torli cholg'ular uchun yozilgan yoki moslashtirilgan musiqiy matnlar va ijrolarga mavzuviy yondashuv orqali qanday qarash mumkinligini dastlabki tarzda o'rganadi. XVIII asrda mavzular (harbiy musiqa, ov jarayonidagi musiqa, aniq raqs janrlari kabi) qo'shimcha ma'no yaratish uchun dramaturgik vositalar, aniq raqs janrlari kabi) qo'shimcha ma'no yaratish uchun dramaturgik vositalar sifatida ishlatilgan — bu istehzo qatlamlari, hissiy murakkablik yoki ijtimoiy izoh bo'lishi mumkin. XIX asr musiqasida esa bu narsa unchalik aniqlikka ega emas. Mavzuviy metodologiya XIX asr musiqasiga, asosan, kompozitsion tahlil vositasi sifatida (Agawu, 2009; Horton, 2014) qo'llanilgan bo'lib, ijroga emas, mavzular asarning yozilgan shakliga mansub deb hisoblanadi va ijrochi yoki tinglovchiga bog'liq emas deb qaralgan. Tarixiy ijro qabulida mavzularni yoki XIX asrga xos tarzda musiqiy matnlarga kiritilgan ijro ko'rsatmalarini o'rganish hozirgacha deyarli amalga oshirilmagan. Frits Noskening Verdidagi "o'lim musiqiy figuralarini" aniqlashi ushbu ritm qanday ijro etilganiga bog'liq emas edi (Noske, 1977), garchi u Mahlerning beshinchi simfoniyasi boshidagi partiturasida alohida izohga loyiq bo'lsa ham. Sezi Seskir (2020) Brahmsning temp ko'rsatmalari va pianino yozuvida arfani eslatuvchi ohanglarining mavzuviy ahamiyatini muhokama qilgan, biroq u qo'llanilmagan, ammo amalda mavjud bo'lgan ijro tajribalarini, masalan, arpeggiatsiya (Da Costa, 2012, 41–188-betlar), qo'llarning asinxronligi yoki kontrametrik rubatoni hisobga olmaydi. Ratner (1991) ijroga murojaat qilganida, tarixiy pianinolar zamonaviy Steinwaylarga nisbatan mavzularni yaxshi ochib berishini taklif qilgan, chunki fortepianoning "jonli harakati" uning kuchsizroq tovushini to'ldirib, "to'liq rangli san'atga qarshi qo'yilgan multfilm eskiziga o'xshash ta'sir" beradi (616-bet). Biroq bu XIX asr kontekstida muammo tug'diradi: birinchidan, yuqorida aytilgan ijro amaliyotlari mavjudligi sababli, ikkinchidan esa, Clara Schumann shogirdlarining (masalan, Ilona Eibenschütz) yozib olingan ijrolarida ular strukturaviy chegaralarni aniq qilish emas, balki xiralashtirish maqsadida arpeggiatsiya va tez tempdan foydalanganliklari ko'rinadi (Scott, 2011, 114–175-betlar). Hentschel va Kreutz (2021) bu borada musiqa psixologiyasidagi empirik tadqiqot sifatida ish boshlashgan bo'lib, musiqa yozilgan reaksiyalarni XIX asr bosma manbalari bilan solishtirishgan. Biroq ular na haqiqiy ijro amaliyotlarini, na o'sha davrga oid ijro tahrirlarini hisobga olishgan. Shunga qaramay, ular qabul masalasini ko'taradi va men aynan shu nuqtadan boshlayman. Avval kichik bir ogohlantirish: ijro tadqiqotlari adabiyotida yaqin yillargacha, asosan,

klaviatura va torli cholg'u ijrosi ustunlik qilgan, bu esa shamollatgich va misli cholg'ularning chetlab o'tishiga olib kelgan. Garchi bu holat tezda bartaraf etilayotgan bo'lsa-da, ushbu bobda torli cholg'ulardagi ifoda mavzulari muhokama qilinadi, chunki aynan shu sohada o'rganish uchun yetarlicha yozilgan material mavjud.

E.T.A. Gofmanning violonchelista Bernhard Romberg ijrosi haqidagi tavsifi (Gofman, 1815; Charlton tarjimasi, 1989, 389–391-betlar) ijroning mavzuvii tavsifiga bir yondashuvni taklif qiladi. U Rombergning 1815-yilda o'zining Op. 31 raqamli violonchel konserti — Concerto militaire (Harbiy konsert) (Romberg, [1823]) ijrosini tasvirlaydi. Bu asar 1812-yilda Sankt-Peterburgda, ya'ni Napoleonning Rossiyaga halokatli yurishi sodir bo'lgan yilda yozilgan (Fuchs, 1841, 454-bet), bu esa ushbu asarning "mavzuvii"ligini so'zning kengroq ma'nosida anglashga asos beradi. Gofmanning asosiy fikrlari boshqa Romberg haqidagi sharhlarga o'xshash: Rombergning ijrosini chinakam qadrlash uchun uni nafaqat eshitish, balki ko'rish ham kerak. U yoddan chaladi, bu esa kuchli taassurot qoldiradi, u cholg'usi bilan go'yo bir butun bo'lib ketadi, go'yo cholg'u "hech qanday mexanik kuch sarflamasdan" tebranayotgandek (bu yerda Gofman Eol arfasini nazarda tutgan bo'lishi mumkin). Keyin Gofman konsertning o'ziga o'tadi va bu yerda uning kutganlari ortig'i bilan oqlanadi. Asar harbiy konsert ekanligini bilgan holda, Gofman darhol "baraban izlay boshlaydi" va bu cholg'uni "konsert zali uchun begona" (hatto, violonchel konserti uchun, ayniqsa, noodatiy) holatda burchakda ko'radi. Ammo u haddan tashqari shovqinli emas edi.

Der Meister hatte nur wenig Tumult im Sinne gehabt, und das Ganze, in seiner Anmuth und Heiterkeit, deutete mehr auf ein frohes, ritterliches Soldatenleben, etwa in einem Lustlager, als auf Kampf und Schlacht. Soll nun einmal die Musik sich um solch einen Ausdruck des Individuellen kümmern: so ist es allerdings richtig, dass die schärfer gehaltenen Rhythmen das Militairische bezeichnen können, denn, ausser an das Marschiren, erinnert dies dem der Soldat überhaupt im Leben aufritt. Das erste Allegro dieses Concerts gefiel mir besonder's wohl. Unwillkürlich dachte ich an Fouqué's Erzählung: die beyden Hauptleute; ich sah in dem glühenden Glanz der südlichen Sonne die spanischen Regimenter mit fliegenden Fahnen und frohem, muthigen Jubel daher ziehen. (Bastakor faqat mo'tadil bir shovqinni ko'zlagan edi va butun asar o'zining nafisligi va quvonchli ohangi bilan jang va qon to'kilishini emas, ehtimol, yozgi lagerdagi beparvo askarlik hayotini tasvirlardi. Agar musiqa shunday aniq taassurotlar bilan shug'ullanishi kerak bo'lsa, unda yanada aniqroq belgilangan ritmlar harbiy kayfiyatni eslatishi haqiqat, chunki ular nafaqat yurish marshlarini, balki askarlarning kundalik hayotlaridagi aniqlik bilan bajariladigan harakatlarini ham esga soladi. Ushbu konsertning kirish allegrosi, ayniqsa, yoqimli edi. Men ixtiyorsiz ravishda Fuke tomonidan yozilgan Die beiden Hauptleute (Ikki kapitan) hikoyasini esladim va janub quyoshi ostida portlab turgan shu'lalarda, bayroqlari hilpirab, xursand qiyqiriqlar bilan yurib bo-

rayotgan ispan polklarini ko'rdim.) (Charlton, 1989, 391-bet).

Harbiy mavzular, albatta, mavjud. Birinchi qismda truba, timpani va baraban, harbiy ohangli notekis ritmlar va signal beruvchi horn motivi (uchinchi-beshinchi-oltinchi) mavjud. Sekin harakatli C minor kuyidagi dafn marshi timpani zarbasi va orkestrdagi violonchel pizzicatolari bilan ochiladi, buning ustiga torlarda notekis ritmli motiv va kuchli forte hamda piano kontrastlari joylashtirilgan. Biroq bu mavzu Rombergning murakkab bezakli ziynatlashlarga moyilligi bilan so'ndiriladi (4.1-misol). 9-taktdayoq nisbatdosh majorga erta o'tish bir barmoqda suriluvchi notalar bilan yanada kuchaytirilgan.

An'anaviy militarizm butunlay yo'qoladi, chunki F majordagi rondo finali askarning hushtak chalishi bilan boshlanadi — bu kuchli pastga yo'naltirilgan kammon zarbalari bilan aksentlangan off-beatlarga to'g'ri keladi, so'ngra esa kulgili tarzda qo'pol ochiq C toridagi daktil ritmlari bilan bo'linadi.

Gofmanning reaksiyasi shuni ko'rsatadiki, mavzuvii ishoralarni tanib olish mumkin, biroq ular turlicha talqinlarga sabab bo'lishi mumkin. Gofman o'z tasavvurini musiqani tinglash tajribasi bilan yaqinda nashr etilgan ispan askarlari haqidagi hikoya (La Motte-Fouqué, 1812)ni bog'lab yaratadi. Romberg "shovqin"dan qochib, konsertda harbiy mavzuning ehtimoliy noaniqligidan chetlab o'tadi, biroq u shu bilan birga, o'z estetik qarashi orqali uni yumshatadi va so'zma-so'z portlovchi kuchini bostiradi. Romberg ijrochi sifatida silliq, ifodali bezaklarga boy ijroni afzal ko'rgan, notekis kamon urishlaridan yoki nazoratdan chiqqan har qanday kamon harakatidan qochgan (Kennaway, 2014, 90-bet). U kam hollarda garmonika tovushlaridan yoki "musikalische Bonbons" (musiqiy "shirinliklar") dan foydalangan (Romberg, 1840, 70-bet), texnik mahoratini esa asosan gamma va arpeggiolarga asoslangan figuralar doirasida namoyon etgan va "die Schönheit des Violoncellspiels besteht hauptsächlich darin, dass man Alles mit Leichtigkeit und Grazie hervor bringe" (ya'ni, "violonchel chalishning go'zalligi asosan barcha narsani yengillik va nafislik bilan namoyon qilishda namoyon bo'ladi") degan (1840, 89-bet). Jean-Georges Kastner Romberg haqida yozar ekan, uning ijrosini "d'une simplicité et d'un sentiment vrai qui n'empruntent rien au charlatanisme de certains tours de force à la mode" (ya'ni, "modadagi ayrim mahoratli hiyla-nayranglarga asoslanmaydigan soddalik va chinakam his-tuyg'ularga ega") deb ta'riflagan (Kastner, 1839, 171-bet). Shunday ekan, harbiy elementlarni bo'rttirgan ijro, masalan, ritmlarni ortiqcha uzaytirish, truba va barabanni ko'proq ajradeb ta'riflagan (Kastner, 1839, 171-bet). Ushbu konsertning kirish allegrosi, ayniqsa, yoqimli edi. Men ixtiyorsiz ravishda Fuke tomonidan yozilgan Die beiden Hauptleute (Ikki kapitan) hikoyasini esladim va janub quyoshi ostida portlab turgan shu'lalarda, bayroqlari hilpirab, xursand qiyqiriqlar bilan yurib bo-



Mavzuviy ishoralarga boy, shu bilan birga mavzuviylikni o'zgartiruvchi butunlay boshqacha bir ijro 1884-yilda Avstraliyaning Melburn shahrida skripkachi Eduard Remeniy tomonidan Gendelning Shoh Saul asaridan O'liklar marshini o'z talqinida ijro etishi haqidagi sharhlarda uchraydi. Quyidagi muhokamada keltirilgan ikkala sharh ham konsert dasturidagi boshqa asarlarga qaraganda aynan shu asar ijrosini tasvirlashga ko'proq o'rin ajratgan. "The Age" gazetasi bu talqin yakka skripka uchun mo'ljallanganini ta'kidlab, bir vaqtda Remeniy asarga organ bilan birga ijro etilgan kadensani kiritganini bildiradi:

Melburndagi yana bir gazeta "The Argus" — bu ijroning qanday qabul qilinishini kriptaning notalari aniq eshitaladi" (Anonim, 1884a).

linganini jonli tarzda tasvirlaydi: "Qisqa kirish tinglovchining ongini mashhur va motamsaro "Marsh" ohanglariga tayyorladi. Kuy ikki yoki undan ortiq ovozda garmoniyalangan bo'lib, bu g'ayrioddiy ijrochi uni shunday frazalagan ediki, har bir taktdagi cho'zilgan "to'rtinchi urinish" kichik barabanlarning g'ijim ovozi va katta barabanning qayta-qayta urilishi, ya'ni orkestr to'liq kuchda ijro qilganda motam marshi bilan yurayotgan motam yurishining ohangini eslatadigan effektlar uchun xizmat qilgan. Tinglovchi bu paytga kelib ijro etilayotgan mavzuga to'liq e'tiborini qaratgan bir vaqtda, kadensa kutilmaganda kirib keladi. Bu organ tomonidan ijro etilayotgan dominant pedal bas asosida qurilgan. Bu kadensa shunchaki ko'z-ko'z qilish uchun emas, balki mavzuga mos ravishda ijro etilgan. Skripka

tobora kuchayib borayotgan jarangdor garmoniyalarni taratar ekan, organning monoton, ammo ulug'vor basi tobora o'sib, nihoyat mukammal va kuchli kulminatsiyaga erishiladi, bu esa tinglovchilar hayratini va ularning to'liq mamnunligini bildiruvchi kuchli ifodalarini uyg'otadi" (Anonim, 1884-b).

17–18-betlar); (b) murakkab notalarni yoki intervallarni soddalashtiradi (Dotzauer, [1825], 38-bet); (c) yaxshi taassurot qoldiradi (Baudiot, 1826, 17–18-betlar; Romberg, 1840, 87-bet); yoki (d) inson ovozi taqlid qiladi (Reichardt, 1805, 95-bet; de Bériot, 1858, 214-bet). XIX asr qo'shiqchilari haqida yozilgan gazeta yoki jurnal sharhlarida portamento faqat yaxshi kuylashga bezak sifatida qaraladi va kamdan-kam hollarda tanqid qilinadi. Uning did bilan ishlatilgani qayd etiladi, lekin noto'g'ri bajarilganda u nimani anglatishi mumkinligi aniqroq bo'ladi. Uni "qichqirish", "uvillash" yoki "miyovlash" deb ta'riflashadi, ba'zida "ko'ngil aynishi"ga o'xshatiladi (Kennaway, 2014, 99–122-betlar) — tenor Jon Brahamning pastga tushuvchi portamentosini "ko'proq qusishga undovchi edi, musiqiy emas" deb yozilgan (Anonim, 1814, 164-bet). Bu esa uni hayvon yoki kasallik bilan bog'laydi. Shunday qilib, u bilvosita insoniy narsa sifatida qabul qilinadi, u insoniy ovoz borligini bildiradi va bizning nuqtayi nazarimizdan bu portamento cholg'u asarida insoniy vokallikka ishora qiluvchi mavzu sifatida ishlatilishi mumkin.

XIX asr davomida portamento yozuvlarda tobora ko'proq uchray boshlaydi va torli cholg'u ijrochilarining ilk audioyozuvlarida, ayniqsa, yaqqol seziladi. Uni ijroning insoniy tabiatini kuchaytiruvchi vosita sifatida ko'rish mumkin, bu esa tobora kuchayib borayotgan mexanizatsiyaga qarshi muvozanatni ta'minlaydi. Shu nuqtayi nazardan qaralganda, Offenbachning *Les contes d'Hoffmann* (Gofmanning ertaklari) asaridagi insoniy bo'lmagan musiqa avtomati Olimpiya portamentosiz kuylashi ajablanarli emas, u faqat energiyasi tugab, qayta qurilishi kerak bo'lganida mexanik tarzda yuzaga keladigan portamentoni "ijro" etadi. Carolyn Abbate (2014, 55–106-betlar) Sehrli nay (*Die Zauberflöte*) operasidagi Tun malikasi obrazini ham mexanik cholg'uga o'xshatadi. U "melodik bog'lanishga layoqatsiz" va "imkonsiz qurilmaga aylanadi... organizmdan metallga aylangan" (92–93-betlar). Albatta, malika *Der Hölle Rache!* aryasini portamentosiz kuylaydi. Kulminatsion nuqtadagi uch karra "hört!"da F notadan to'satdan va dramatik tarzda B bemolga sakrash aksariyat qo'shiqchilar tomonidan hech qanday tayyorlovchi portamentosiz kuylanadi. Bunday holatga istisnolar: Ellen Beach Yaw (1869–1947) — 1899-yilda, Marcella Sembrich (1858–1935) — 1902-yilda va Julia Osvath (1908–1994) — 1937-yilda. Agar Sehrli nayning g'ayrioddiy olamida malikada portamentoning yo'qligi uni insoniy bo'lmagan mavjudot sifatida belgilasa, unda bu qo'shiqchilar mavzuni (topic) to'g'ri tushunmagan deb qaralishi mumkin — garchi bu holatda ular eski vokal ijro amaliyotini davom ettirayotgan bo'lishlari ham ehtimoldan holi emas. Brown XX asr boshlarida "sakrab tushuvchi nafis bezak"ning ishlatilishi pasayganini ta'kidlaydi (1999, 566–572-betlar). Fonograf yoki grammofon kabi qurilma portamentoni o'z ichiga olgan musiqiy tovushlarni qayta eshittirganida, biz bunda inson borligini his qilamiz.

Portamento insoniylikni bildiruvchi belgi sifatida talqin qilinishi odatiy tuyulishi mumkin, biroq bu narsa aynan kuylashga bevosita ishora qiluvchi cholg'u asarlari kontekstida unchalik aniq bo'lmay qoladi. "So'zsiz qo'shiq" degan ibora ning zohiran ziddiyatli ko'rinishi aslida unchalik paradoksal emas: garchi so'zlar yo'q bo'lsa-da, kuylovchi ohangning o'zida insoniylik bor — bu *Lied ohne Worte* janrida ham, qo'shiq (*lied*)larning ko'plab cholg'u transkripsiyalarida ham yaqqol ko'zga tashlanadi. Shubert doirasiga mansub bo'lgan Leopold fon Sonnleithner (1797–1873) "*lied* kuyini, hatto, so'zlarsiz cholg'uda chalinsa ham zavq bilan tinglash mumkin bo'lishi kerak" degan (van Tassel, 1997, 704-bet), ya'ni, cholg'u versiyasi shunchaki so'zlari olib tashlangan qo'shiqdek. Biroq *lied*larning ko'plab cholg'u transkripsiyalari bundan murakkabroq narsani taklif qiladi.

Torli cholg'ular musiqasiga murojaat qilganimizda, tahlil orqali aniqlanadigan kompozitsion mavzulardan farqli o'laroq, ijro jarayonida yuzaga chiqadigan ba'zi ehtimoliy mavzularni aniqlash mantiqiy tuyuladi. Mendelssohnning mashhur *Lied ohne Worte* Op. 62/30 asari, keyinchalik *Frühlingslied* (Bahor qo'shig'i) nomi bilan tanilgan (Mendelssohn, 1877, 58–59-betlar), tez-tez skripka va violoncheli uchun aranjirovka qilingan. Mendelssohnning original asarida deyarli to'liq legato kuylovchi ohang (masalan, 2-taktning birinchi notasi kabi joylardagina ajratib berilgan), bastagi qisqa sakkizlik notalar va tezkor arpeggio tarzidagi bezakli notalar aniq ajratilgan bo'lib, barchasi piano dinamikasida ijro etiladi. Bu dinamikani faqat 12-taktda sfz bilan belgilanadigan garmoniya o'zgarishi bir oz buzadi, undan so'ng uch takt davomida diminuendo keladi. Skripka va violoncheli uchun yaratilgan aranjirovkalar bu elementlarga boshqacha yondashadi (4.2-misol). Torli cholg'uda asarning kirish frazasining vokal xarakteriga ta'sir qiluvchi uchta imkoniyat mavjud.

4.2-misol. Mendelson — “Bahorgi qo‘shiq”ning (Frühlingslied) boshlanish taktlari (temp — Mendelsonniki, agar boshqacha ko‘rsatilmagan bo‘lsa).

90'shig'iga aylanadi — u kimnidir o'rmon ichiga chiqadi.

yroqda/pok muhabbat ila oliy ne'matni totishga" undaydi: "loin des regards jaloux, / D'un pur amour goûter le bien suprême!" Grützmacherning Shumann qo'shiqlari bo'yicha yaratgan transkripsiyalari (Grützmacher, [1887]) cholg'u ijrosida mavzuvilik borasida qiziqarli savollarni yuzaga chiqaradi. Ich grolle nicht (Dichterliebe op. 48-to'plamidan) C majorda qoladi, biroq birinchi band bir oktav pastga transponatsiya qilinadi, ikkinchi band esa asl balandlikda chalinadi (Grützmacher, 1887, 11-bet). Yakuniy taktlarda odatda faqat pianino ijrosiga tegishli bo'lgan joyda, violonchel chaladi — u ochiq C toriga portamento bilan o'tadi va piano bilan yakunlaydi. Shumannning to'satdan forte akkordlaridan farqli ravishda. Shunday qilib, violonchel partiyasining tovush diapazoni uch yarim oktav bo'lib, bu vokalning bir yarim oktavlik diapazoniga nisbatan ancha kengdir. Grützmacher versiyasi go'yoki ikki ovozda avval bariton, so'ng soprano portamento (gliss.), tor belgilar (1a, 2a va h.k.), shuningdek, aniq dinamikalar va temp o'zgarishlari (asl versiyada bu soddaroq ifodalangan). Biroq qo'shiqning kulminatsion nuqtasi — "die mir am Herzen frisst" ("u yuragimni kemirmoqda") — da Grützmacher violonchelni oktavlarda chalishga undaydi, bu yerda yuqoriga portamento bilan A notasiga o'tadi. Ikki ovozli parallel portamentolarni o'z ichiga olgan xor ijrosi haqida ayrim dalillar mavjud (masalan, Quartetto Vocale Romanoning yozuvi [Capocci, 1919], bu tarkibda Moreschi — kastrat qo'shiqchining shogirdi ishtirok etgan va bu ehtimol XIX asr oxiridagi italiyalik uslubni aks ettiradi), biroq portamento bilan birga bo'ladigan double-stopping, ya'ni ikki torni bir vaqtda bosib chalish faqat cholg'uviiy effekt bo'lib qoladi.

4.3-misol. Mendelson, *Frühlingslied*, 9-15-taktlar.

Grützmacher violonchel imkoniyatlaridan foydalanib, oddiy qo'shiq transkripsiyasini emas, balki yangicha, qayta tasavvur qilingan vokallikni yaratadi. Hatto, oktavlarda ham portamento mavjud. Har xil artikulyatsiyalar (portato

nuqtalari, chiziqlar, ularning kombinatsiyasi — ba'zilar alohida kamon zarbalari bilan, boshqalari esa bog'liq holda) asosiy "vokallik" mavzusining o'zgarishlari sifatida, bo'g'inli talaffuzga o'xshash ta'sir hosil qiladi. Biroq umumiy natija, ya'ni bu transkripsiyaning ta'siri asl qo'shiqnikidan faqat darajada emas, balki mohiyat jihatidan ham farq qiladi.

Qo'shiqni torli cholg'uga transkripsiya qilish jarayonida oddiyroq namunalar vokal partiyani bevosita skripka, violonchel yoki boshqa cholg'uga ko'chirish bilan kifoyalanadi. Bu holda asarni yangi shaklda yaratishga urinilmaydi. Biroq haddan tashqari yangilik kiritilgan holatlar cholg'uviy xarakter deb qaraladigan narsa haqida ko'proq ma'lumot beradi. Shubertning Ständchen (Serenada) asarining ikki xil cholg'uviy versiyasi bunga yaxshi misol bo'la oladi: August Lindner (1820–1878) tomonidan yaratilgan violonchel transkripsiyasi va Eduard Reményi (taxminan 1829–1898)ning skripka uchun versiyasi. Lindnerning 1851-yilda yaratilgan transkripsiyasi agitato tusidagi kirish qism bilan boshlanadi, bu esa asl qo'shiqdagi uchlik motivga asoslangan. Qo'shiq boshlangach, u Shubertning originaliga qaraganda ancha ko'p artikulyatsiyalarni belgilaydi, garchi o'sha davrdagi staccato nuqtalari ba'zida shunchaki biroz ajralib turishni yoki non-legato ifodani bildirgan bo'lsa ham. Bu shunchaki oddiy violonchel transkripsiyasi emas, balki uchlik o'tishlar, double stop texnikasi, keng dinamik diapazon (pp dan ffgacha) va natural garmonikada yuqoriga intiluvchi D torida arpeggiolar orqali yakunlanuvchi tobora murakkablashib boruvchi variatsiyalar turkumidan iborat asardir. Reményi esa 1878-yilda yaratgan skripka versiyasida qo'shiqning asl shakliga yaqin qoladi, hech qanday kirish preludiyasiz, biroq u barcha torlarda yuqori registrlardan foydalanadi, kuyda oktavalarini ijro etadi va boshqa double stoplar qo'shadi. Uning dinamik diapazoni (ppp dan ffgacha) Lindnernikidan ham kengroq. Uning "p ma con passione" belgisi ehtimol vibratonini anglatadi, chunki bunday ta'sirni boshqacha qanday berish mumkinligi tushunarsiz. Ikkinchi bandda esa yana bir "con passione" orqali uzoq crescendo mavjud va keskin aksentlar ushbu oddiy qo'shiqning cholg'uviy, biroq operatik ohangdorlikka ega kompozitsiyaga aylantirilayotganini ko'rsatadi. Shu bilan birga, double stoplar orqali yaratilgan pianistik (Chopin uslubidagi) bezaklar uni salon musiqasi — drawing room yo'nalishiga yaqinlashtiradi (4.4 va 4.5-misolalar).



4.4-misol. Shubert, Ständchen — Reményi aranjirovkasi, o'rta qism.



4.5-misol. Shubert, Ständchen — Reményi aranjirovkasi, yakun qismi.

Boshlanishi oddiy (semplice) bo'lib, portamento ehtimoli kam bo'lsa-da, umumiy harakat yo'nalishi bu soddalikni inkor etadi. G torida balandda chalish, bu yerda ko'rsatilganidek, garchi Shubert qo'shig'i bilan bevosita aloqasi bo'l-masa-da, Reményi ijrosiga xos bo'lgan Vengercha uslubga ishora sifatida talqin qilinishi mumkin. Reményi Brahmsni Venger xalq qo'shiqlari bilan tanishtirgan edi. Xuddi shunday yozuvlar uning Chopin yoki Field asarlaridagi aranjirovkala-rida ham uchraydi, hatto, Mozartning Das Veilchen (K476) yoki Mendelssohnning Frühlingslied asarlarida ham, u kuyga pianino partiyasida butunlay double stoplar orqali qarshi ohang yaratadi, yana hammasi con passione belgisi ostida.

Ständchen qo'shig'ining yana hammasi con passione belgisi ostida, Lisztning 1840-yildagi ularning barchasini bu yerda tasvirlab bo'lmaydi. Lisztning 1840-yildagi fortepiano uchun yakkaxon transkripsiyasi matnni notalar ustiga joylashtirgan. Bu esa frazalashga yo'l ko'rsatish bilan vokal ohangdorlik yoki hech bo'lmaganda prozodik urg'uni nazarda tutganini anglatadi, ikkinchi band esa pastroq registrda "quasi violoncello" (go'yoki violonchelda) deb belgilangan. Hans Sittning versiyasi ayrim joylarda yengil artikulyatsiyalangan (Sitt, [1887]), biroq Ständchenning keyingi aranjirovkalari sostenuto elementlarini o'z ichiga oladi. Ijroga kuchliroq urg'u beradi va ayrim fortepiano uchun yaratgan versiyasi (Saenger, 1899) shu turkumga kiradi — u yerda faqat qisqa notekis ritmli bo'limdan Gustav Saengerning ikki skripka va fortepiano uchun yaratilgan g'ayrioddiy versiya (Liba, 1900) ham bu uslubga mansub. Ständchenning ilk vokal yozuvlari, masalan, tashqari artikulyatsiyaga hech qanday ishora yo'q. Xuddi shunday, Carl Liba tomonidan bir pianinoda uch ijrochi uchun yaratilgan g'ayrioddiy versiya (Liba, 1900) ham bu uslubga mansub. Ständchenning 1924-yilda orkestr hamrohligida, Elisabeth Rethberg (1894–1976) tomonidan 1914-yildagi yozuvi — sostenuto noma'lum skripkachining obbligato partiyasi bilan yozilgan ijrosi, yoki John McCormack (1884–1945) va Fritz Kreislerning 1914-yildagi yozuvi — sostenuto ijro uslubini, ya'ni, avvalgi torli aranjirovkalardagi aniq artikulyatsiyalardan farqli ravishda uzluksiz, ifodali vokal ohangni namoyon etadi. Bu yozuvlarda vokal bilan birga obbligato skripka ishtirok etgan holatlarda ham xuddi shu ijro uslubi — sostenuto va portamento bilan qo'llaniladi. Shunday qilib, XX asr boshlaridagi yozuvlarda kuchliroq vokal uzluksizlik va tovushda silliqlik

Garmonikalar transkripsiyaga tembr xilma-xilligini ta'minlash maqsadida kiritilishi mumkin, biroq bu yagona sabab emas. Ular ba'zida boshqa dunyoviylik yoki sehr-g'aroyiblik g'oyalari bilan bog'langan hollarda butunlay boshqa bir mavzuni (topicni) ifodalaydi. Grützmacherning Shumannning Der Nussbaum qo'shig'i uchun yaratgan transkripsiyasida bu hol yaqqol ko'zga tashlanadi (Grützmacher, [1887], 4-bet). U asardan jami 10 taktni qisqartiradi, bir necha anakruzalarni qo'shadi, matnga bog'liq holda farqlanadigan ritmlarni barqarorlashtiradi va eng ajablanarlisi asarni natural garmonikalar bilan yakunlaydi. Qo'shiq matnida bunday yakun uchun hech qanday an'anaviy "so'z orqali tasvirlash" (word painting) ishorasi yo'q, masalan, Shveysariyaga ishora, sovuqlik, hushtak yoki shunga o'xshash belgilar mavjud emas.

Garmonikalar quyidagi misrada qo'llaniladi: "Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum; sehnend, wähnend sinkt es lächelnd in Schlaf und Traum" ("Qiz quloq tutadi, daraxt shitirlaydi; sog'inch bilan orzularda u tabassum ila uyqu va tushga cho'madi"). Grützmacher xuddi shunday yondashuvni Shumannning Waldesgespräch asariga ham tatbiq etadi (Grützmacher, [1887], 10-bet). Bu safar u pianino yakun so'zsiz yakunlanayotgan joyda Loreleining dahshatli so'zlaridan so'ng natural garmonikalardan foydalanadi: "Es ist schon spät, es ist schon kalt, kommst nimmermehr aus diesem Wald" ("Endi kech, endi sovuq — sen bu o'rmondan endi hech qachon chiqolmaysan"). Bu holatda garmonikalar faqat tembr uchun emas, balki ifodaviy mazmun va mavzuviy konnotatsiyalar — xayoliy, sehrli yoki boshqa dunyoviylikni yetkazish uchun ishlatilgan.

Asarning asl versiyasi yakunda boshlang'ich motivni takrorlaydi, bu esa qo'shiqni ochuvchi an'anaviy "ov signal" (horn-call) mavzusini Lorelei kuylovchini tuzog'iga tushirgach, kinoyali ohangda aks ettiradi. Biroq violonchel versiyasida Grützacher bu yerda garmonikalardan foydalanib, Lorelei obrazining g'amgin va g'ayritabiiy, ya'ni, boshqa dunyoviy mohiyatini ifodalaydi. Garmonikalarni ba'zida yagona nota sifatida...

Garmonikalarni ba'zida yagona nota sifatida emas, balki butun melodik frazalarni ijro etishda qo'llash, ya'ni asosiy ifoda vositasi sifatida — tanaga ega bo'lmagan, xayoliy yoki haqiqatdan yiroq bo'lgan narsalarni anglatishi mumkin. Bu tovush Aeol arfa yoki shisha garmonika (musical glasses)ni eslatadi. O'z vaqtida bunday tovush vokal ideal deb hisoblangan. XVIII asr oxiri va XIX asrda ayollar ovozinig (ba'zida erkaklar ovozinig ham) shisha musiqa asbobiday sof eshitilishi haqida maqtoqli ta'riflar juda ko'p (Bethell, 2019, 86–89-betlar; bu yerda bu fikrlar bilan bog'liq muammoli gender stereotiplari muhokama qilinmagan). Biroq bu tovush, xuddi fleyta tovushidek, ruhiy kasallik bilan ham bog'langan. Donizetti bu holatdan Lucia di Lammermoor operasining mashhur "jinnilik sahnasi"dagi obbligato partiyasida foydalangan. Asosan u yerda aslida shisha garmonika talab qilingan, biroq ijrochisi topilmagani uchun keyinchalik bu partiya fleytaga almashtirilgan. Shuningdek, bu tovush Richard Straussning Die Frau ohne Schatten operasi finalida ham ishlatilgan bo'lib, u yerda u Barak

va uning rafiqasi tug'ilmagan farzandlari bilan bog'langan. Curt Sachs (1940) esa shunday yozgan: "Ba'zi Germaniya shaharlarida shisha garmonika politsiya tomonidan taqiqlangan" va bu asbob sog'liq uchun zararli deb hisoblanganini ham qayd etgan: "...juda yuqori parchalarning bezovta qiluvchi doimiyliigi hamda sezgir barmoq uchlari doimiy ravishda tebranayotgan shisha idishlarga tegib turishi jiddiy asab buzilishlariga olib kelgan. Marianne Davies, ko'zi ojiz Marianne Kirchgessner va boshqa san'atkorlar bu sababli o'z kasbidan voz kechishga majbur bo'lishgan" (45-bet).

Baʼzi kontekstlarda garmonik tovushlardan foydalanish anʼanaviy mavzu (topik) sifatida xizmat qilishi mumkin — bu tovush oʻziga xos tarzda insoniylikdan boshqa dunyoviy poklikni bildiradi, shu bilan birga sehr, tush, yoki gʻayyuksak, boshqa dunyoviy poklikni bildiradi. Biroq bu har doim ham shunday emas — konritabiiy aldov bilan ham bogʻlanadi. Masalan, Bernhard Rombergning 1811-yilda yozilgan va 1828-yilda nashr etilgan masalan, Bernhard Rombergning 1811-yilda yozilgan va 1828-yilda nashr etilgan Violonchel konserti №7ning (Ein Schweizergemälde – “Shveysariya manzarasi”) Violonchel konserti №7ning (Ein Schweizergemälde – “Shveysariya manzarasi”) ki tordagi ichi boʻsh ohangli natural garmonikalar orqali alphorn (Shveysariya bugʻrogi) yoki yodel uslubida kuylayotgan kishini taqlid qiladi. Garmonikalar, shuningdek, baland notalarni ijro etishda texnik qulaylik sifatida tez-tez qoʻllaniladi, ayniqsa, arpeggiolarni yuqoriga kengaytirishda. XIX asr boshlarida garmonikalar ilmiy mavzu sifatida ham katta qiziqish uygʻotgan va David hamda Grützmacher tomonidan double-stop texnikasida sunʼiy garmonikalar ustida juda murakkab mashqlar yozilgan (ayniqsa, gut (ichak) torlarida bu ancha qiyin boʻlgan). Spohr (1832) esa garmonikalarni jiddiy oʻrganishni yoqlamagan — bu ruhiy salomatlikka xavfli deb emas, balki ularni Corelli dan Baillot gacha boʻlgan klassik skripkachilar rad etgan, mayda-chuyda virtuoslik koʻrinishi deb bilgani uchundir:

uchundir:

*Es heisst daher das edle Instrument herabwürdigen, wenn man ganze Me-
dien in solchen kindischen, fremdartigen Tönen spielt. . . . so muss ich doch allen
jungen Geigern ernstlich rathen, ihre Zeit nicht bey dem Studium des selben zu
verlieren. . . . Als Autorität für diese Ansicht kann ich die grössesten Geiger al-
ter Zeiten anfahren (108-bet). "Bu olijanob cholg'u asbobini bunday bolalarcha,
g'alati tovushlarda butun kuylarni chalishga majburlash uning sha'nini kamsitish
bo'lar edi. Men barcha yosh skripkachilarga bunday mashg'ulotlarga vaqtlarini
sarflamaslikni qat'iy tavsiya qilaman. Bu fikrimni har davrning eng buyuk skrip-
kachilari bilan qo'llab-quvvatlayman" (Spohr, 1833, 94-bet).*

Shunday qilib, garmonikalar bu yerda, ular har doim nam aynan shunday tekstlarda paydo bo'lishi mumkin bo'lsa-da, ular tembr kontrastini yaratish maqsadida ma'nolarni anglatavermaydi. Biroq ular tembr kontrastini yaratish maqsadida qo'llanganda, ayniqsa, Grützmacherda tez-tez uchraganidek, ular chiaroscuro mavzusini ancha ishonchli tarzda eslatadi.

Vokallikka oid savollar boshqacha kontekstda, bir asarning vokal va cholg'uviy yozuvlarini solishtirish imkoniyati mavjud bo'lgan hollarda yuzaga chiqadi. Masalan, Fauré'ning "Après un rêve" asarining asl vokal shakli va Pablo Casals tomonidan yaratilgan violonchel aranjirovkasi (Casals, 1911). Bu qo'shiq umumiyroq yondashuvda Tarasti tomonidan muhokama qilingan (1994, 203–208-betlar), biroq u tarixiy ijro amaliyoti bo'yicha keyinchalik chuqurroq o'rganilgan jihatlarni hisobga olmagan. Shu bois bu holat bu yerda keltirilgan cheklangan maqsadlar uchun qulaydir. Mazkur qo'shiqning vokal va cholg'uviy shakllaridagi ko'plab yozuvlar mavjud bo'lsa-da, bu yerda men eng dastlabkilarini — xonandalar Olga Haley (1925) va Ninon Vallin (1932) hamda violonchelchilar W. H. Squire (1924) va Pablo Casals (1926) ijrolarini ko'rib chiqyapman. Gaspar Cassadó (1928) yoki Maurice Maréchal (taxminan 1930-yillar boshlariga oid) yozuvlari bu yerda tahlil qilinmaydi, chunki ular artikulyatsiya borasida Casals'nikiga juda o'xshash. Casals'ning aranjirovkasi asosan qo'shiqdagi ajratilgan bo'g'inlarni slur orqali bog'lab, yanada silliq, biroq baribir artikulyatsiyalangan melodik chiziq yaratishi bilan originaldan farq qiladi. Buning sababi shundaki, u musiqiy matnni fransuz tilidagi asl matn emas, balki alternativ tarzda berilgan italyanacha ("Poésie Toscane") so'zlarga asoslangan — bu versiyada bo'g'inlar kamroq bo'lib, shunga mos ravishda ko'proq notalar slur ostida keladi (Howat, 1997). Casals sans glisser ("sirpanishsiz") belgisi orqali "Hélas!" so'zining takrorini ajratib beradi va triplet sakkizlik notalarning artikulyatsiyasini chiziqlar bilan (nuqtalar emas — XX asr boshlarida bu tafovut XIX asrga qaraganda ancha aniq edi) ko'rsatadi. Aranjirovka D torida kontralto registrida boshlanadi, ikkinchi band esa sopranoga o'tadi — bu yondashuv Grützmacher'ning Ich grolle nicht aranjirovkasiga o'xshaydi. Casals yozilgan partitura-sida ham, o'zining yozib olingan ijrosida ham tembr almashinuvidan juda kam foydalanadi, biroq yakuniy middle C notasi G torining yuqori pozitsiyasida ijro etiladi. Casalsning bu yozuvi, boshqa 1920-yillar oxiridagi ijrolari kabi, portamento borasida nisbatan tiyilgan va notalarni deyarli undosh tovushlarday aniq talaffuz qilishi bilan ajralib turadi. Casals hech qachon chop etmagan bo'lsa-da, uning "bo'g'inli diminuendo" (syllabic diminuendo) tushunchasi — bunda kamon urg'usi chap qo'ldagi zarbli bosish bilan birlashadi — shogirdi Dinan Alexanian tomonidan tasvirlangan va bu holat boshqa bir shogird Christopher Bunting tomonidan batafsil bayon etilgan (Alexanian, 1922, 95-bet; Bunting, 1982, 1-jild, 90–95-betlar; Kennaway, 2011, 366–367-betlar).

Haley va Vallinning vokal yozuvlari ham portamentodan tiyilgan holda foydalanadi va kuchli artikulyatsiya, ayniqsa, uzun notalarni nafas olish zaruratidan ancha ko'proq darajada qisqartirish bilan ajralib turadi. Haleyning ikkinchi "Hélas!" nidosi ayniqsa to'satdan tugaydi. Casals, Cassadó va Maréchal esa bu asarni qanday kuylangan bo'lsa, o'sha uslubdagi ayrim jihatlarni saqlagan holda chalinadi. Biroq W. H. Squire'ning yozuvi — bu qo'shiqning har qanday vokal yozuv-

laridan oldin yozib olingan (bu esa asarning mashhurligi va Squire'ning o'ziga xos obro'sini ko'rsatadi) — butunlay boshqacha (4.7-misol).



4.7-misol. *Foré, Après un rêve* (Tushdan so'ng) — V.H. Squire va Casals ijrosida portamentolar va taxminiy frazalash.

Squire ijrosidagi bir nechta portamentolar, ham yakka, ham ketma-ket juft holatda faqat unga xosdir. Shuningdek, u bir xil notalarga "scoop" bilan o'tishda ham o'ziga xos yondashuv ko'rsatadi. Hatto, so'nggi notani yana bir taktga da ham o'ziga xos yondashuv ko'rsatadi. Hatto, so'nggi notani yana bir taktga cho'zib, uning o'rtasida G toriga "scoop" bilan o'tadi, bu esa butunlay cholg'uviy, vokallikka aloqasi bo'lmagan bir xatti-harakatdir. Yozuv yorlig'ida Squire Casals aranjirovkasini ijro etayotgani aytilgan bo'lsa-da, sostenuto (uzluksiz cho'zilgan) uslub shu darajada kuchli bo'lib, Casals tomonidan aniq belgilangani artikulyatsiyalar deyarli eshitilmaydi. Tarasti (1994, 205-bet) Kiri Te Kanawaning ijrosini "shundayki, odam so'zlarni butunlay unutadi" deb ta'riflaydi va uning ovozi "cholg'uviy ovoz" deb ataydi, biroq violonchelchilar, xususan, Casals yoki Squire — Te Kanawaga nisbatan notalarni ancha aniq talaffuz qiladilar. Squire, shuningdek, 10 va 26-taktida tezkor mordent (bezakli) notalar ham qo'shadi, bu yana bir bor, butunlay cholg'uviy, vokallikdan yiroq bo'lgan ifodaviy jestdir.

Squire o'z ijrosiga "noto'g'ridan-to'g'ri vokal kuylash" unsurlarini kiritadi bu esa uni qo'shiq mavzusi (ya'ni vokal ijro olami)dan uzoqlashtirib, cholg'uviy

Viottining kamon harakatlari kamonning oʻrta qismida amalga oshiriladi va ular “élastiques, bondissants et moelleux, sans rien perdre de leur énergie”, yaʼni “elastik, sakrovchi va yumshoq, lekin kuchidan aslo ayrilmagan” deb tasvirlanadi. Bu texnika, shuningdek, oʻquvchilar uchun namuna sifatida keltiriladi;

l'élève ne saurait trop s'appliquer à conserver la tradition de ces coups d'archet que le progrès de l'école fantaisiste tendent malheureusement de plus en plus à faire disparaître (1-bet). (O'quvchi bu kamon yuritish uslublari an'analarini saqlab qolishga qanchalik ko'p harakat qilsa, shuncha yaxshi, chunki fantaziyachi maktabining taraqqiyoti ularni tobora ko'proq yo'qolishga olib bormoqda.)

Dancla Viottining konsertini "uslubiy yuksak, xarakteri g'amgin va keng ifodali" deb ta'riflaydi, uni "shaffof tovush sifati, yurakka yetib boruvchi tuyg'u bilan va kamon harakatlari pastga ham, yuqoriga ham qattiq urg'u bilan" ijro etish kerakligini aytadi ("avec une qualité de son transparente [sic], avec un sentiment pénétrant, et le trait, avec un accent véhément en poussant et en tirant", 2-bet). Dancla tomonidan tahrirlangan Viotti konsertlarida barcha murakkab kamon yuritish uslublari keltirilgan bo'lib, u ko'pincha alternativ variantlarni ham taklif qiladi, masalan, yuqoriga va pastga yo'naltirilgan staccato kamon harakatlarini, shuningdek, Viottining bezaklarini o'z shaxsiy talqinida yozib beradi. Dancla shuni nazarda tutadiki, Viottining asarlari va ularni ijro etish uchun zarur bo'lgan texnika o'zida ma'no mujassam etadi. U buni Viottining musiqiy g'oyani ifodalashga intilishi va uni "fantaziyachi" maktab, ya'ni mazmunsiz virtuoslik maktabi bilan qarama-qarshi qo'yish orqali ko'rsatadi.

Texnik jihatdan yuqori darajadagi mahoratni talab qiluvchi torli cholg'u transkripsiyalarida — bu murakkab chap qo'l harakatlari orqali tembr o'zgarishlari, portamentolar va nozik kamon yuritishlari bilan bog'liq bo'lishi mumkin. Ijrochi ayni vaqtda vokallik, chiaroscuro (tembriy kontrast) va murakkab ijro (sophisticated performance) kabi bir necha topikni amalga oshirayotgan bo'lishi mumkin. Bunday yondashuv musiqa tahlili uchun majburiy vosita bo'lishi shart emas. Agawu (1991) Ratnerning musiqiy topiklarga oid yondashuvida shunday bir zaiflikni ko'rsatgan edi; "Ratner sxemasida bizga hech narsa kuylovchi uslub nima uchun hissiy portlashlardan keyin kelishi kerakligini tushuntirib bermaydi" (20-bet). Biroq Agawu bu yerda ijro haqida emas, balki belgilarning nazariy o'yini haqida yozmoqda edi. Uning "Playing with Signs" kitobida musiqani ijro qilish umuman ko'zda tutilmagan. Faqatgina Shumannning "Der Dichter spricht" (Kinderszenen) asariga kelib, Agawu "tinglovchi va ijrochi bu asar uchun ramziy sse-nariy yoki sujet yaratishga taklif etiladi, hatto, majbur etiladi" deb tan oladi (142-bet), bu orqali XIX asrda belgilarning an'anaviy assotsiatsiyalari o'rniga ularning ramziy maqomga ega bo'lishini ta'kidlaydi (137-bet). Biroq performativ topiklar, ya'ni ijro davomida seziladigan mavzular haqiqiy ijroda qo'llanilishi mumkin. Masalan, agar orkestrning truba bo'limi Mozartning simfoniyasida harbiy ritmni

ko'rsa ular, albatta, uni shunday ijro etadilar. Ammo agar kontekst bu o'yinchoq askarlarni eslatayotgan bo'lsa (masalan, Rombergning Military Concerto shunday bo'lishi mumkin) va dirijyor bunga ishora qilsa, unda ijroning natijasi butunlay boshqacha bo'ladi.

“Sophisticated performance” kabi topikni tan olish ijrochiga kerakli darajadagi yengillik va ishonch baxsh etishi mumkin. Bu esa asarning buyukligi yoki bastakorlik haq-huquqi kabi hukmron nazariy tushunchalarning bosimiga qarshi turishga yordam beradi. Ijrochilar, albatta, boshqa topiklarni ham aniqlashda va ularni boshqacha atashda erkindirlar. Bu XIX asr musiqasining tarixiy jihatdan xabardor ijrosi uchun qoʻshimcha resursga aylanishi mumkin. Musiqiy parchalarga bir-biriga ustma-ust tushuvchi performativ topiklar nuqtayi nazaridan qarash ijroda butunlay boshqa bir yondashuvni tavsiya etadi. Topik asosidagi performans izohlari (annotations) shuni koʻrsatadiki, aranjirovkachi/ijrochi va tinglovchi oʻrtasidagi aloqa anʼanaviy bastakor–ijrochi–tomoshabin modelidan farq qiladi. Bu holatda bastakor, maʼlum maʼnoda, sahnadan chetda qoladi, masalan, Reményi ijrosidagi Dead March (Oʻliklar marshi) boʻyicha yozilgan sharhlarda Handel haqida deyarli hech narsa aytilmagan. Bunday kompozitsiyalar va aranjirovkalar qanday qabul qilingani haqida koʻproq dalillarga ehtiyoj bor. Bu faqat musiqashunos tanqidchilar emas, balki oddiy tinglovchilarning tajribasidan kelib chiqishi kerak. Bu yerda taʼriflab oʻtilgan maʼnodagi topik ongli yondashuv Barokko musiqasining hozirgi ijrochilari uchun “rhetoric” (nutq sanʼati) qanday tabiiy asbobga aylangan boʻlsa, shunga oʻxshash ijroiylar ifoda vositasiga aylantirish mumkin. Balki ushbu cholgʻuviy miniatyuralarning mazmuni aynan shu kabi anglashlar asosida shakllanadi.

Izohlar

1. Tarjimalar muallif tomonidan amalga oshirilgan.

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Abbate, C. (2014) *In Search of Opera*. Princeton, Princeton University Press.
2. Agawu, K. (2009) *Music as Discourse*. Oxford, New York, Oxford University Press.
3. Agawu, V. K. (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, Princeton University Press.
4. Alexanian, D. (1922) *Traité théorique et pratique du violoncelle*. Paris, Mathot.
5. Anon (1814) *The Singer's Preceptor, or Corri's Treatise on Vocal Musick*. In *Gentleman's Magazine*, 84(1), 163–164.
6. Anon (1884a) *The Reményi Concerts*. In *The Age*, 14 October, p. 6.

7. Anon (1884b) The Reményi Concerts. In *The Argus*, 14 October, p. 6.
8. Avison, C. (1753) *Essay on Musical Expression*. London, C. Davis.
9. Bashford, C. (2007) *The Pursuit of High Culture: John Ella and Chamber Music in Victorian London*. Woodbridge, Boydell.
10. Bethell, R. (2019) *Vocal Traditions in Conflict*. Hebden Bridge, Peacock Press.
11. Brown, C. (1999) *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford, Oxford University Press. Expanding the Parameters of Historically Informed Performance 99
12. Bunting, C. (1982) *Essay on the Craft of Cello Playing* (2 vols). Cambridge, Cambridge University Press.
13. Busby, T. (1811) *A Dictionary of Music*, 3rd edition. London, R. Phillips.
14. Charlton, D. (1989) E. T. A. Hoffman's Musical Writings: Kreisleriana, the Poet and the Composer, *Music Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press.
15. CHARM, The AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music. www.charm.kcl.ac.uk/index.html [Accessed 2nd October 2021]
16. Da Costa, N. P. (2012) *Off the Record: Performing Practices in Romantic Piano Playing*. Oxford, Oxford University Press.
17. Daniell, W. B. (1873) *The Voice and How to Use It*. Boston, J. R. Osgood.
18. de Bériot, C. (1858) *Méthode du violon*. Mainz, London, Brussels, Schott.
19. de Courcy, F. (1860) *The Art of Singing, its Theory and Practise* [sic]. London, Diprose and Bateman.
20. 'Discus' (1925) Gramophone Notes. In *Musical Times*, 66, 135.
21. Duport, J.-L. (1806) *Essai sur le doigté du violoncelle*. Paris, Imbault.
22. Fuchs, A. (1841) Beitrag zur Künstlergeschichte des königl. preußischen Capellmeisters Bernard Romberg. In *Allgemeine Wiener Musik Zeitung*, 1, 453–455.
23. Gunn, J. (1793) *The Art of Playing the German-flute*. London, Preston.
24. Henderson, W. (1904) *Modern Musical Drift*. New York, Longmans, Green and Co.
25. Hentschel, F and Kreutz, G. (2021) The Perception of Musical Expression in the Nineteenth Century: The Case of the Glorifying Hymnic. In *Music and Science*, 4, 1–28.
26. Hoffmann, E. T. A. (1815) Briefe über Tonkunst in Berlin. In *Allgemeine musikalische Zeitung*, 17, 17–27.
27. Horton, J. (2014) Listening to Topics in the Nineteenth Century. In D. Mirka (ed.), *Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford, Oxford University Press. www.78opera.com/files/ARTIST_V.pdf. [Accessed 15th September 2021]
28. Kastner, J.-G. (1839) Bernard Romberg. In *Revue musicale*, 6, 171–72.
29. Kennaway, G. (2011) Bookcases, Fish Pie and My Piñata: Musical Scores Considered as Sets of Instructions. In *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 42, 355–377.
30. Kennaway, G. (2014) *Playing the Cello 1780–1930*. Aldershot, Ashgate.
31. Leech-Wilkinson, D. (2006) Portamento and Musical Meaning. In *Journal of Musicological Research*, 25, 233–261.
32. Milsom, D. (2007) *Theory and Practice in Late Nineteenth-Century Violin Performance*. Aldershot, Ashgate.
33. Monelle, R. (2000) *The Sense of Music*. Princeton Princeton University Press.
34. la Motte-Fouqué, F. (1812) *Die beiden Hauptleute*. Berlin, Hitzig.
35. Mozart, L. (1951 [1756]) *Versuch einer gründlichen Violinschule*. English translation by Editha Knocker. Oxford, Oxford University Press.
36. Noske, F. (1977) Verdi and the Musical Figure of Death. In F. Noske (ed.), *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. The Hague, Martinus Nijhoff.
37. Quantz, J. J. (1985 [1751]) *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. English translation by Edward R. Reilly. London, Faber and Faber.
38. Ratner, L. G. (1991) Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. In *Early Music*, 19, 615–619.
39. Reichardt, J. F. (1805) Concert des Herrn Louis Spohr. In *Berlinische Musik-Zeitung*, 1, 95.
40. Richards, A. (2001) *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*. Cambridge, Cambridge University Press.
41. Sachs, C. (1940) *History of Musical Instruments*. New York, W. W. Norton.
42. Scott, A. (2011) *Romanticizing Brahms: Early Recordings and the Reconstruction of Brahmsian Identity*. PhD thesis, University of Leiden.
43. Seskir, S. (2020) Musical Topoi in Brahms's 7 Fantasien, Op. 116. In *Journal of Musicological Research*, 39, 99–121.
44. Spohr, L. (1832) *Violinschule*. Vienna, Haslinger.
45. Spohr, L. (1833) *Grand Violin School*. English translation by C. Rodolphe. London, Wessel & Co.
46. 'Stendhal' [Henri Beyle] (1985 [1824]) *La vie de Rossini*. English translation by Richard N. Coe. London, John Calder.
47. Tarasti, E. (1994) *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press.
48. Tarasti, E. (2012) *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin, Walter de Gruyter.
49. Van Tassel, E. (1997) 'Something Utterly New': Listening to Schubert Lieder. In *Early Music*, 25/4, 702–714.

Nashr etilgan nota to'plamlari (kvadrat qavs ichida berilgan sanalar taxminiy sanalardir)

1. Alford, H. (1907) *Frühlingslied*. New York, McKinley Music Co.
2. Barbier, J. [n.d.] *Chanson de printemps*. Paris, G. Brandus & S. Dufour.
3. Barbier, J. [1904] *Chanson de printemps*. Nancy, Jacquot.
4. Baudiot, C. N. [1826] *Méthode de violoncelle*. Paris, Pleyel et fils aîné.
5. Belloc, E. [1877] *Le chanson de printemps*. Paris, Brandus.
6. Dancila, C. [1876] *Œuvres choisies de Viotti concertos pour violon principal*. Paris, Emil Chatot.
7. Dotzauer, J. J. F. [1825] *Méthode de violoncelle*. Mainz, B. Schott fils.
8. Duport, J.-L. [1806] *Essai sur le doigté du violoncelle*. Paris, Imbault.
9. Goltermann, G. [1899] 'Frühlingslied'. In *Morceaux célèbres*, pp. 3 and 8–11. London, Bosworth.
10. Grützmacher, F. [1887] *Siebzehn berühmte Lieder von Rob. Schumann für Violoncell und Pianoforte übertragen*. Leipzig, Edition Peters.
11. Howat, R. (1997) *Gabriel Fauré, 'Après un rêve'*. London, Edition Peters.
12. Kreisler, F. (1913) 'Lied ohne Worte' No. 25. In *Classical Masterpieces*. New York, Carl Fischer; Mainz, B. Schott's Söhne.
13. Liba, C. (1900) *Serenade*. New York, G. Schirmer.
14. Lindner, A. [1851] *Ständchen*. In *Six morceaux de salon sur des thèmes favoris Op. 18/1*.
15. Offenbach, André.
16. Liszt, F. [1840] *Ständchen*. Vienna, Tobias Haslinger.
17. Mendelssohn, F. [1870] *Lieder ohne Worte*. Arranged for violin by Ferdinand David. 7 vols. Berlin, Simrock.
18. Mendelssohn, F. [1877] *Lieder ohne Worte*. Julius Rietz (ed.). Leipzig, Breitkopf und Härtel.
19. Mendelssohn, F. [1878]. *Lieder ohne Worte*. Arranged for cello by Friedrich Grützmacher. Leipzig, C. F. Peters.
20. Musin, O. (1893) *Frühlingslied*. New York, Schuberth.
21. Papini, G. [1892] *Romance sans paroles*. London, Chanoit. Expanding the Parameters of Historically Informed Performance 101 Reményi, E. [1878a] *Chant de printemps*. In *Nouvelle école du violon*, Vol. 3, pp. 1–5. Paris, Heugel.
22. Reményi, E. [1878b] *Leise flehen meine Lieder*. In *Nouvelle école du violon*, Vol. 1, pp. 5–9. Paris, Heugel.
23. Romberg, B. [1823] *Violoncell-Concert No. 6 (Concerto militaire) Op. 31*. Bonn, Simrock. (Dresden State Library) <https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/106696/5> [Accessed 20th October 2022].
24. Romberg, B. [1828] *Violoncell-Konzert No. 7 (Ein Schweizergemälde) Op. 44*. Leipzig, C. F. Peters.

25. Romberg, B. [1840]. *Violoncell [sic] Schule*. Berlin, Trautwein.
26. Saenger, G. (1899) *Serenade*. New York, Carl Fischer.
27. Seitz, F. [1910] *Frühlingslied*. Leipzig, Anton J. Benjamin.
28. Sitt, H. [1887] *Ständchen*. Leipzig, Edition Peters.
29. Vogel, C. and Lefort, N. [1880] *Chanson de printemps*. Brunswick, Henry Litolf.

Diskografiya

1. Berliner, E. (1988) *Emil Berliner's Gramophone The Earliest Discs 1888–1901*. Symposium 1058.
2. Fauré, G. (1924) 'Après un rêve', William Henry Squire, Columbia D1482.
3. Fauré, G. (1925) 'Après un rêve', Olga Haley, Vocalion X9528.
4. Fauré, G. (1926) 'Après un rêve', Pablo Casals, Victor 1083.
5. Fauré, G. (1932) 'Après un rêve', Ninon Vallin, Pathé Records X93081.
6. McCormack, J. (2009) *McCormack Edition, Vol. 5: The Acoustic Recordings (1914–1915)*, Naxos Historical 8.111315.
7. Mozart, W. A. (2017) *Die Zauberflöte*, Vienna Philharmonic Orchestra/Arturo Toscanini, Pristine XR PACO14 (original recording 30 July 1937).
8. Rethberg E. (1994) *Elisabeth Rethberg Complete Brunswick Recordings 1924–1929*, Romophone 81012–2.
9. Sembrich, M. (1998) *Marcella Sembrich: Victor Recordings 1908–19*, Romophone 81027–2.
10. Stokowski, L. (2001) *Stokowski's Symphonic Baroque*, BBC Philharmonic Orchestra/Matthias Bamert, Chandos Records, CHAN 9930.

YouTube

- Capocci, G. (1919) *Cor meum et caro mea*. Quartetto Vocale Romano. www.youtube.com/watch?v=HssqNUsboWI [Accessed 10th October 2021].

5. PIANINO MAKTABLARI, MAVZULAR VA LISZTNING SI MINOR SONATASI

Daniela Tsekova-Zapponi

Ushbu bob Franz Lisztning eng yuqori baholangan fortepiano asari — Si minor sonata (S. 178)ning 23 ta ijrosini tahlil qilishni taklif etadi. Bu ijrolar dunyoga mashhur 21 nafar pianinotchining yozuvlaridan iborat boʻlib, toʻrt xil ijro maktabiga boʻlingan. Boshqa jihatlar qatorida, bob asarda uchraydigan turli topiklar, ularning oʻzaro aloqasi va ijroga koʻrsatgan taʼsirini koʻrib chiqadi. Robert Hattenning fikricha, “musiqadagi izotopiya — bu mavjud topiklar va birliklarning talqinini boshqaruvchi yuqori darajadagi tashkilot shaklidir” (Grabócz, 2009, 47-bet). Raymond Monelle esa (2007) buni quyidagicha izohlaydi:

“Bugun biz topiklar bu — ohang yoki ritm boʻlaklari, uslublar, anʼanaviy shakllar, tembr yoki garmoniya jihatlari boʻlishi mumkinligini anglaymiz. Ular ijtimoiy yoki madaniy hayotning ayrim unsurlarini bildiradi va ular orqali erkaklik/kuchlilik, tabiat/yovvoyi muhit, begʻuborlik, aza kabi ifodaviy mavzularni anglatadi” (177-bet va keyingilar).

Quyidagi muhokamada ko'riladigan topik jihatlarining asosi Márta Grabócz-ning Liszt sonatasiga oid tahliliy yondashuvi bo'lib, bu yondashuv Monelle ilgari surgan paradigmaga amaliy misol sifatida xizmat qiladi.

Sonata ijrolari quyidagi mezonlarga asoslanib tanlab olingan: ijrochilar o'z milliy ijro maktablarini ifodalovchi vakillar hisoblanadi, yozuvlar tarixiy ahamiyatga ega va ular turli davrlarda yozib olingan — bu ijroning uzoq muddatli taraqqiyoti va uslubiy tendensiyalarini ko'rish imkonini beradi. Tadqiq etilgan ijrochilar XIX asr oxiri va XX asr davomida tug'ilgan. Ijrochilarni to'rt ijro maktabiga ajratishda asosiy mezon sifatida ularning millati va qayerda musiqiy ta'lim olgani e'tiborga olingan. Ba'zi hollarda esa, ijrochining asosiy ustози qaysi maktabga mansub bo'lgani hal qiluvchi omil sifatida qaralgan.

Vengriya maktabi vakillari — Annie Fischer, Géza Anda, Dezső Ránki, Georges Cziffra, Jenő Jandó va Tamás Vásáry;

Rossiya an'anasi vakillari — Vladimir Horovits, Gilels, Lazer Berman, Fransuz maktabi vakillari — Alfred Cortot, Yuri Boukoff, France Clidat, François-René Duchâble, Vahan Mardirossian va Caroline Sageman;

Rossiya an'anasi vakillari — Vladimir Horowitz, Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Lazar Berman, Mikhail Rudy va Mikhail Pletnev;

Rossiya maktabiga mansub ikki pianinochi — Vladimir Horowitz va Sviatoslav Richter bo'yicha ikkitadan ijro ko'rib chiqiladi: Horowitzning 1932 va 1977-yillardagi yozuvlari hamda Richterning 1961-yilgi va yili noma'lum bo'lgan

Ushbu sonata ijrolarining chuqur qiyosiy tahlili har bir milliy ijro maktabiga xos bo'lgan uslubiy jihatlarni aniqlash, shuningdek, bu xususiyatlar keyingi avlodlarga qanday va qanchalik darajada o'tganini kuzatish maqsadida amalga oshirilgan. Natijada, bu yondashuv milliy maktablar doirasida izchil ijrochilik an'analari mavjudligini ko'rsatib beradi.

Sonataning quyidagi nashrlari tahlil uchun asos sifatida o'rganilgan: 1984-yilda Boronkay Antal tomonidan nashr etilgan "Editio Musica Budapest" nashri, 1985-yilda Heinrich Neuhaus tomonidan tayyorlangan "Moskva Musica" nashri, yoti chop etgan nashr hamda bastakorning asl qo'lyozmasi.

Sonata ijrolaridagi asosiy farqlarni tavsiflash uchun yettita parametrlar ajratib olingan: tempo, agogika, nyuanslar, frazalash, pedal ishlatish, dinamik rivojlanish va kulminatsiya nuqtasini tanlash hamda toucher (torlarni bosish uslubi yoki tovush chiqarish texnikasi).

Obyektivlikni ta'minlash maqsadida ikki bosqichli metodologiyaga asoslandim:

1. Muallifning pianinochi va Liszt asarlarining ijrochisi shundagi tajribasiga tayangan holda quloq orqali tahlil.

2. Londondagi Queen Mary Universitetining Raqamli Musiqiyo Fanlari Markazi tomonidan ishlab chiqilgan Sonic Visualiser (1.8-versiya) dasturi yordamida audio-

Bu texnologiyadan maqsad dastlab quloq orqali o'tkazilgan tahlilni zamona-
viy texnika bilan to'ldirish edi. Sonic Visualiser asosan intensivlik va agogik teb-
ranishlarni aniqlashda qo'llanilgan.

Tahlil Márta Grabóczning (2009) narrativ tahliliga asoslangi bo'lgan. Tahlil Márta Grabóczning (2009) narrativ tahliliga asoslangi bo'lgan. Tahlil Márta Grabóczning (2009) narrativ tahliliga asoslangi bo'lgan. Tahlil Márta Grabóczning (2009) narrativ tahliliga asoslangi bo'lgan.

Tahlilga ko'ra, sonatning ikkinchi va uchinchi bo'limlarida mavzu paydo bo'ladi. Har bir 105 va 331-taktlarda (5.1 va 5.2-misolalar) ikkita mavzu paydo bo'ladi. Har bir bo'limda dinamikani rivojlanishiga tayangan holda cho'qqi nuqtalar ajratib olinadi. Ushbu cho'qqilar bo'limdagi eng yuqori energiya va taranglik darajasini aks ettiruvchi muhim onlardir. Jadvalda keltirilgan xarakterli mavzular aynan shu ikki mavzuning ijrosida va cho'qqi nuqtalarda qanday ifodalanganiga e'tibor qaratildi. Bundan tashqari, tahlil davomida aniqlangan va bir maktabga mansub

bir nechta pianinochilarning ijrosida uchraydigan ba'zi qo'shimcha jihatlar ushbu ijrochilik maktablarida an'anaviy uslubning davomiyligini tasdiqlaydi.

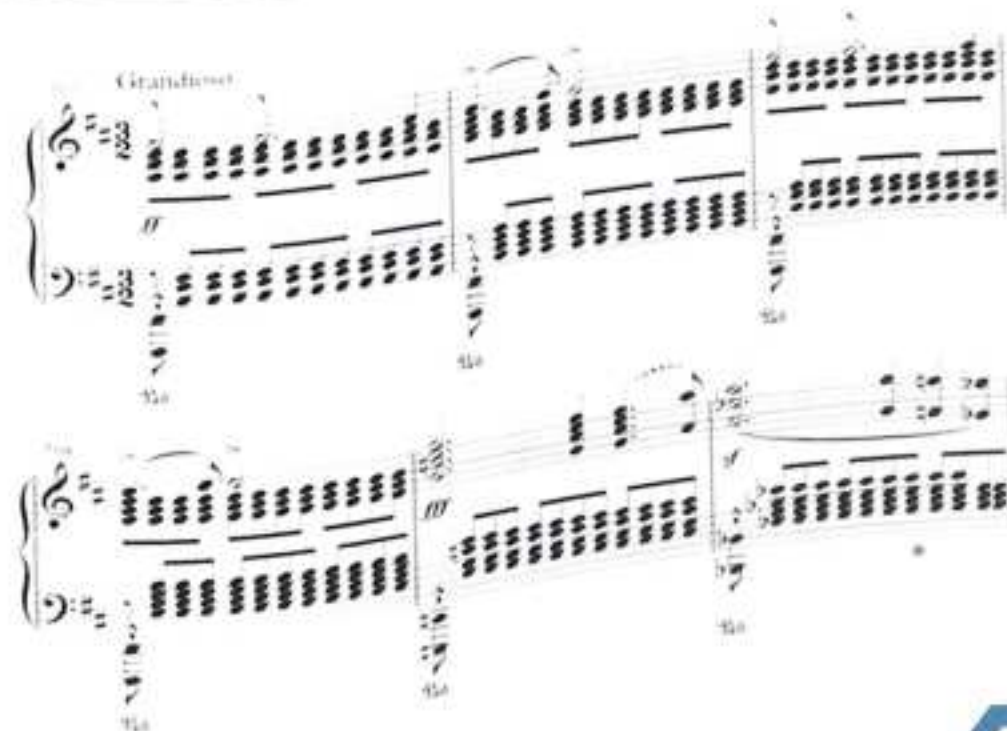
Tahlil qilingan ijrolarning ijrochilari bu yerda tilga olingan mavzular nazariyasi yoki aniqlangan mavzular haqida xabardor bo'lmagan bo'lishi mumkin, masalan, "qahramonona" va "pastoral-amoroso" kabilar.

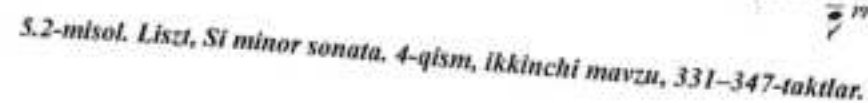
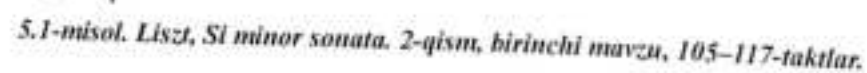
**Lisztning Si minor sonatasining yettita bo'limga
bo'lingan qisqacha tahlili**
(Daniela Tsekova-Zapponi tomonidan Márta Grabócz
(2009, 242–248-betlar) jadvallaridan foydalanib tuzilgan)

5.1-jadval

Birinchi bo'lim: Kirish Taktirlanuvchi parcha va 2 ta shior	1–100-taktlar	Refrenning taqdimoti (1-takt), 1-shior (8-takt) va 2-shior (14-takt); modulyatsiya (18-takt); 1–2-shiorlarning rivojlanishi (25–54-taktlar); 1-shiorga variatsiya (55-takt); refren (84-takt). Mavzu: Dahshatli izlanish va kurash (Macabre quest and struggle).
Ikkinchi bo'lim: Ekspozitsiya 1 1-mavzuning paydo bo'lishi — qahramonlikdan pastoral-amoroso (mehrbon va sokin) ohangga o'tish	101–204-taktlar	Refren variatsiyasi (101-takt); birinchi mavzu (105-takt, Grandioso) Mavzu: Qahramonlik (Heroic) 1-shior (125-takt) va 2-shior (153-takt) variatsiyasi; o'tish qismi 1–2-shiorlar variatsiyasi (179-takt, cantando espressivo uslubida); 1-shiorni yana bir variatsiyasi (197-takt). Mavzu: Tabiiy (pastoral) va ishqiy (Pastoral-amoroso).
Uchinchi bo'lim Rivojlanish 1 Shior, qaytariluvchi parcha, 1-mavzu; mohirona rivojlanish uslubi; dafn marshi+hi-koya qilish	205–318-taktlar	1-shiorni variatsiyasi va rivojlantirilishi (205- va 239-taktlar); 2-shiorni variatsiyasi (255-takt); refrenning variatsiyasi (278-takt); birinchi mavzuning variatsiyasi (297-takt). Mavzu: Qahramonona va dahshatli kurash (Heroic-macabre struggle), uslub: Recitativo — nutqqa yaqin, ifodali ohangda ijro uslubi.
To'rtinchi bo'lim Ekspozitsiya 2 Ikkinchi mavzuning paydo bo'lishi (Andante sostenuto) va ikkinchi bo'limning variatsiyasi: birinchi mavzu va shiorlar + refren asosidagi bel canto uslubidagi kuylash.	319–452-taktlar	Ikkinchi mavzuning taqdimoti (331-takt); 2-shiorni variatsiyasi (349-takt); birinchi mavzuning variatsiyasi (363-takt); ikkinchi mavzuning variatsiyasi (393-takt). Mavzu: Tabiat manzarasi va diniy xarakterdagi ohang (Pastoral-religioso character).

Beshinchi bo'lim Rivojlantirish 2 Refren va shiorlar: fuga va stretto; uchinchi bo'limga variatsiya.	453–599-taktlar	Refren (453-takt); 1–2-shiorlarga asoslangan fuga (460-takt); 1-shiorni variatsiyasi va rivojlantirilishi (509-takt); Energico xarakterda: refren (555-takt); 1–2-shiorlar (582–599-taktlar). Mavzu: Dahshatli izlanish – variatsiya (Macabre quest – variation).
Oldinchi bo'lim Qayta ekspozitsiya Kengaytirilgan variatsiya, ya'ni ekspozitsiyaning (2-bo'limning) qayta ishlangan shakli; birinchi mavzu, shiorlar, refren (bel canto / grandioso ziddiyati).	600–710-taktlar	Birinchi mavzuning variatsiyasi (600-takt); 2-shiorni variatsiyalari (616- va 650-taktlar); refrenning variatsiyasi (673-takt); 1-shiorni variatsiyasi (682-takt); birinchi mavzuning yana bir variatsiyasi (700-takt). Mavzu: Panteistik-tabiiy (pantheist-pastoral) va qahramonona xarakter.
Yettinchi bo'lim Koda (yoki qayta ekspozitsiya) — ikkinchi mavzu, shiorlar, refrenlar va kadensiya bilan.	711–760-taktlar	Ikkinchi mavzu (711-takt); 2-shiorni variatsiyasi (729-takt); 1-shiorni variatsiyasi (737-takt); refren (750-takt); kadensiya (755-takt). Mavzu: Diniy (Religioso), panteistik (Pantheist) — noaniq kadensiya bilan (ambiguous cadence).





Boshqa parametrlarni kuzatish va baholash jarayonida ayrim subyektiv holatlar ham rol o'ynashi mumkin. Shuni inobatga olish muhimki, bu ijrolar turli sharoitlarda har xil cholg'ularda, studiyada (kompakt-diskda yoki keyinchalik CD formatida qayta ishlangan vinil plastinkada) yoki jonli konsertda amalga oshirilgan. Ular turli davrlarga tegishli bo'lib, bu esa tovush yozish texnologiyasidagi farqlarni ham anglatadi. Shu sababli, ayrim parametrlardagi o'zgarishlarni taqqoslab baholashda nihoyatda ehtiyotkorlik zarur va pianinochining sonatani to'liq ijro etishi asosida qaror qilinishi kerak. 1950-yillarning boshlariga oid ba'zi eski yozuvlar, masalan, Annie Fischer va Géza Anda ijrolari, tinglovchiga ijrochilarning ohangdorligi va nozik ohanglarini to'liq anglash imkonini bermasligi mumkin. Bu muammoni chetlab o'tish uchun men o'z pianinocchi sifatidagi uzoq yillik tajribamga tayanib, ma'lumotlarni Sonic Visualiser dasturi orqali tasdiqlashga harakat qildim. Xulosa qilib aytganda, ushbu sonataning ijro yozuvlari tahlillari bajarilganini alohida ta'kidlash kerak.

Venger maktabi

(Quyida Venger maktabiga mansub pianinochilarning ijrolari bo'yicha aniqlangan natijalar (5.2-jadval) keltiriladi.)

Avval aytib o'tilganidek, sonataning ikki asosiy mavzusi va kulminatsion nuqtalarining ijrosidagi o'ziga xosliklar tahlil qilindi. Albatta, maktabga xos umumiy jihatlar bilan birga, turli sabablar shaxsiy tanlovlar, avlodlar o'rtasidagi farqlar va bir maktab vakillari o'rtasidagi o'zaro ta'sir natijasida har bir ijroda o'ziga xosliklar mavjud.

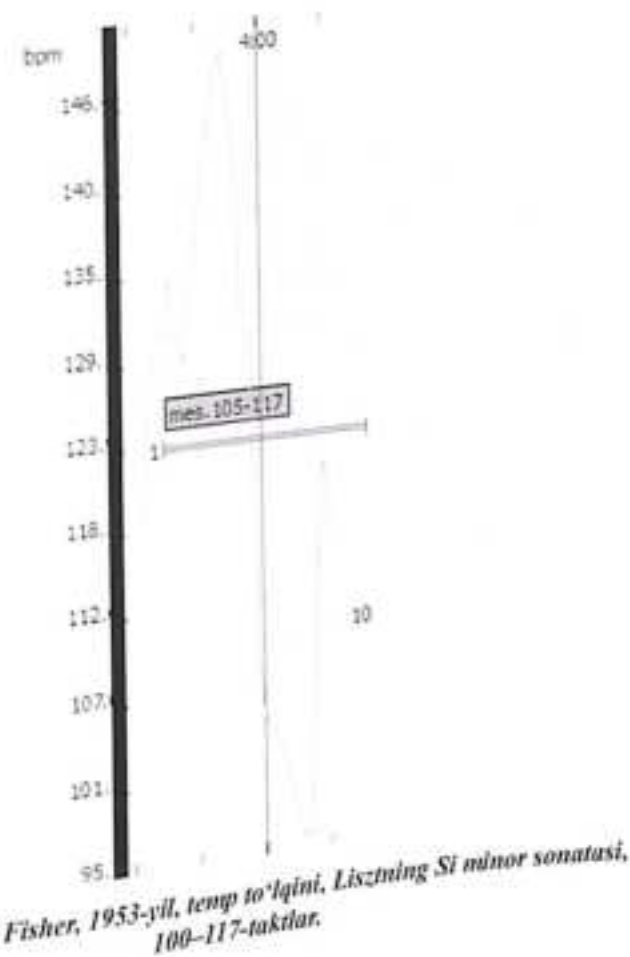
Sonataning ikkinchi bo'limidagi birinchi mavzu (105–119-taktlar)da Venger pianinochilari qahramonlik mavzusini yaqqol ajratib ko'rsatadilar: ular bu parcha ijrosida salobatli, tantanali ohangdan foydalanadilar. Masalan, Annie Fischer'ning sonataning ikkinchi bo'limiga oid yozuvini Sonic Visualiser dasturida tahlil qilish asosida grafik rasm olinib, u 105–117-taktlardan boshlangan birinchi mavzuni tahlil qiladi. Unda tovush boy va to'liq chiqadi, bu dinamik egri chiziqda -0.5 darajasiga yetganlik bilan ifodalanadi. Bundan tashqari, Fischer chap qo'ldagi hamroh ohangni juda baland ijro etadi. Keyinchalik temp grafigida ko'rsatilganidek, mavzuni keng sur'atda boshlaydi va unga chuqur ritenuto bilan kiradi (5.1-rasm).

Aksincha, sonataning to'rtinchi bo'limidagi ikkinchi mavzu (331–346-taktlar)da Venger pianinochilari pastoral-diniy mavzuga xos bo'lgan chuqur sokinlik hissini ifodalaydilar. Ijrodagi ayrim tafsilotlarda maktab doirasida shakllangan an'anaviy yondashuvlar bilan bog'liq o'xshashliklar kuzatildi. Masalan, faqat ushbu maktabga xos bir jihat bu — 642–645-taktlardagi pedal ishi. Cziffra va Vásáry'ning ijrosida ushbu parcha davomida pedal rezonansi eshitiladi, holbuki boshqa pianinochilar bu qismlarni odatda juda kam pedal bilan ijro etadilar. Jandó ham 642-taktni pedal bilan boshlaydi, bu esa uning an'anadan xabardor ekanini ko'rsatadi, ammo u Cziffra va Vásáry'ga nisbatan pedalni biroz ilgari (ayniqsa, 643-takt oxirida) to'xtatadi. Bu maktabga xos yana bir o'ziga xoslik 196–197-taktlardagi ijroda kuzatiladi: Fischer, Anda va Vásáry 196-taktda notada ko'rsatilgan diminuendoni (pasayishni) e'tibordan chetda qoldiradilar, natijada 197-taktdagi "p dolce" (yumshoq piano) ifodasi amalda "piano" sifatida ijro etilmaydi. Bu misol yana bir hodisani ko'rsatadi: Venger maktabi doirasida ikkita yo'nalish, aniqrog'i, ikkita kichik guruh mavjudligi. Darhaqiqat, umumiy ijro an'alaridan tashqari, Fischer, Anda, Cziffra va Vásáry'ning ijrosida o'zaro o'xshashliklar mavjud bo'lib, ular eski Venger maktabining vakillari hisoblanadi. Ranki va Jandó esa yangi avlod vakillari sifatida o'zaro umumiy belgilarni namoyon etgan. Umuman olganda, Dezo Ranki va Yeno Jandoning ijrosida agogik o'zgarishlar kamroq bo'lib, temp kam almashinadi, bastakor ko'rsatmalari aniq bajariladi va pedal uslubi deyarli bir xil. Iboralash usullari farq qilgan bo'lsa-da, har bir ijroda mos obrazli mavzular ifodalanadi. Masalan, Ranki va Jandoning tiyilgan ifodasi "makabrsimon kurash" va "qahramonlik" kabi mavzularning ifoda kuchini susaytirmaydi.

Venger maktabi pianinochilari

5.1-jadval

Pianinochilar ismi	Yozib olingan yil
Géza ANDA (1921–1976)	1954-yil
Georges CZIFFRA (1921–1994)	1968-yil
Annie FISCHER (1914–1995)	1953-yil
Jenő JANDÓ (1952)	1990-yil
Dezső RÁNKI (1951)	1999-yil
Tamás VÁSÁRY (1933)	2005-yil



5.1-rasm. Anni Fisher, 1953-yil, temp to'liqini, Lisztning Si minor sonatasi, 100–117-taktlar.

Bu, tabiiyki, avlodlar o'rtasidagi farqlarning muhimligini ko'rsatadi. Anni Fisher, Geza Anda, Jorj Chiffra va Tomaş Vaşari taxminan 1920-yillarda tug'ilgan. Ularning barchasi Budapeshtdagi Liszt akademiyasida Ernst fon Dohnaniy qo'l ostida tahsil olishgan. Ranki va Jando (1950-yillarda tug'ilgan) ham Liszt akademiyasida o'qigan, ammo ular Pal Kadosa bilan o'rganishgan va bu taxminan 30 yil keyin sodir bo'lgan. Ranki va Jandoning ijrosida matndagi ko'rsatmalarga e'tibor namunasi sifatida 398-taktni eslatish mumkin. Ular ikkinchi mavzuning variatsiyasi davomiyligini juda yumshoq ijro etadi. Bu holat bastakor tomonidan "dolce" (yumshoq) deb ko'rsatib o'tilganiga qaramay, boshqa ko'plab pianistlar tomonidan kam qo'llanadi. Shuningdek, Anda va Rankining 153–170-taktlar bo'yicha ijrolari Gungar maktabining ikki avlodi o'rtasidagi agogik farqlarni yaqqol namoyon qiladi.

Ushbu tahlil gungar pianistlarining umumiy ijro uslublarini va ularning maktab doirasida avlodlar o'rtasidagi farqlarni tasdiqlaydi.

Fransuz maktabi

(Fransuz maktabiga mansub pianinochilarning
5.3-jadval) ijrolari tahlil qilinadi)

Ushbu maktabga men ikki nafar chet ellik pianinochini ham kiritdim: Boukoff (Bolgariyadan) va Mardirossian (Armanistondan). Boukoff Fransiya fuqaroligini qabul qilgan bo'lib, 1940-yillarning boshlarida Parijga kelgan va Yves Nat bilan tahsil olgan. Mardirossian esa Parijdagi Milliy oliy musiqa konservatoriyasiga 18 yoshida kirib, Jyak Ruvyening sinfida o'qigan. Shu sababli ular Fransuz maktabi-ning vakillari deb hisoblanadi.

Fransuz maktabi taqdimoti bu ro'yxatdagi eng yoshi katta pianist Alfred Kortot bilan boshlanadi (uning ijrosi ham maktab bo'yicha eng eski yozuvdir). Kortotning ijrosida bir qator o'ziga xosliklar va boshqa pianistlarda uchramaydigan ayrim tafsilotlar mavjud. Uning ijrosida birinchi to'rt bo'limda, ayniqsa, aniq seziladigan erkin agogika kuzatiladi. Bu ba'zan ritmni deyarli o'zgartirishga olib keladi, masalan, 711-taktda ikkinchi mavzuning takrorida u juda tez tempni tanlaydi, natijada diniy-panenteistik mavzu Kortot ijrosida kamroq aks etadi. Bu holat XX asr boshlaridagi ijrochilikka xos bo'lib, ushbu avlodagi ba'zi pianinochilarda ham kuzatiladi: Arrau, Horowitz, Cziffra, Annie Fischer, hattoki Géza Anda (masalan, 18–24-taktlarda Kortot va Cziffrani solishtiring). Kortotning yana bir xos jihati u yettinchi bo'limda tempni o'zgartiradi: u barcha pianinochilar ichida "Allegro moderato"ni eng tez tempda dramatik tezlanish bilan ijro etgan. Lisztning ko'rsatmasiga qaramay, aksariyat pianinochilar "Andante sostenuto" va "Allegro moderato" orasida tempni deyarli o'zgartirmagan, eng katta farq esa aynan Kortot ijrosida ko'rinadi. Shuningdek, Kortot ayrim lirik epizodlar uchun boshqa ijrochilarga nisbatan ancha tez temp tanlagan. Odatda bu joylarda pianinochilar sokin, tafakkurli ohangni ta'kidlash uchun sekinroq tempni afzal ko'rishadi. Bunday parchalardan biri sonataning ikkinchi mavzusidagi "Quasi Adagio" (347–362-taktlar) bo'lib, unda pastoral-diniy mavzu mavjud. Bu farqlarga qaramay, Kortotning yondashuvi asosan uning fransuz hamkasblari bilan uyg'unlashadi, bu ularning har biri tomonidan ijro etilgan ikki mavzu kulminatsion nuqtalar va fugalarda yaqqol ko'rinadi.

Fransuz maktabi pianinochilari

5.3-jadval

Pianinochi ismi	Yozib olingan yil
Yuri BOUKOFF (1923–2006)	1993-yil
France CLIDAT (1932–2012)	1974-yil
Alfred CORTOT (1877–1962)	1939-yil

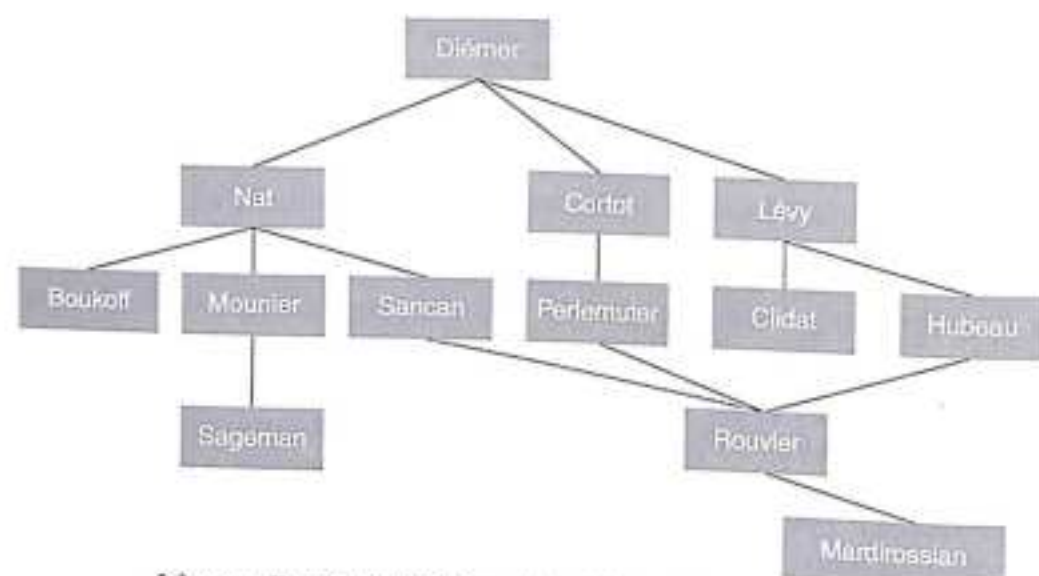
François-René DUCHÂBLE (1952)	1984-yil
Vahan MARDIROSSIAN (1975)	2007-yil
Caroline SAGEMAN (1973)	2003-yil

Fransuz maktabining qolgan barcha pianinochilari ham sonataning ikki mavzusi va kulminatsiyalarini ijro etishda o'xshash yondashuvni namoyon etadi. Birinchi mavzuda ular qahramonlik mavzusiga xos bo'lgan ulug'vorlik va tan- tanavorlikni ifoda etadi. Ikkinchisida esa pastoral-diniy mavzuni xarakterlaydigan osoyishtalik va tinchlikni yetkazishadi. Fransuz pianinochilarining ijro uslubi o'rtacha agogika va pedal ishlatish, tempdagi kam o'zgarishlar va aniq frazalash bilan tavsiflanadi. Natijada boshqa mavzular (makabreviy izlanish va kurash, qahramonona-makabreviy kurash va panenteistik-makabreviy mavzular) unchalik sezilmaydi.

Fransuz maktabi vakillari orasidagi bu uyg'unlik, shuningdek, ularning bar-chasiga ta'sir ko'rsatgan mashhur pedagog Lui Diemerning ta'limoti bilan bog'liq-dir, 5.2-rasmda o'rganilgan fransuz pianinochilari va ularning ustozlari o'rtasidagi geneologik bog'liqlik ko'rsatilgan.

Shuni aytish lozimki, men Fransua-Rene Dushableni ushbu geneologik jadval-ga kiritolmadim, chunki uning Parijdagi Milliy Oliy Musiqa Konservatoriyasidagi o'qituvchisi haqida hech qanday ma'lumot topilmadi. Dushable o'n uch yoshida pianino bo'yicha birinchi mukofotni qo'lga kiritgan va darhol yakkaxon ijrochilik faoliyatini boshlagan. Ta'lim olishning bu kabi noodatiy sharoitlari uning biror ma'lum pedagogik maktabga yaqinlik sezmaganiyini anglatishi mumkin. Aks holda, u bu ustozlarning ismlarini o'z tarjimai holida yoki o'rganilgan intervyu-larida tilga olgan bo'lardi.

Fransuz maktabiga mansub ikki yosh pianinochi — Mardirossian va Sajeman-ning ijrosida sonataning beshinchi va oltinchi bo'limlari kulminatsiyasiga olib bo-ruvchi qismlarda (555–599 va 673–699-taktlar) o'ziga xos jihat kuzatildi. Ular ushbu qismlarda tempni sekinlashtiradi va ko'proq agogik o'zgarishlar kiritadi. Natijada, qahramonlik mavzusiga xos bo'lgan dinamik kuch va kuchlanish un- chalik kuchli ifodalanmaydi. Buning mumkin bo'lgan sabablariga ikki xil tax- min ilgari surildi: birinchisi, Mardirossian va Sajeman individual ijro tanlovlari tasodifan o'xshash bo'lgan bo'lishi mumkin. Ikkinchisi esa, ular fransuz ijrochilik ijroi tendensiyasini aks ettirishi sifatida, bu holat fransuz musiqasining yangi yosh fransuz ijrochilarining ijrolarini tahlil qilish orqali tekshirib ko'rish maqsad- ga muvofiq bo'ladi.



5.2-rasm. Fransuz maktabi va uning o'qituvchilari genealogiyasi.

Rus maktabi

(Rus maktabiga mansub pianinochilarning
(5.4-jadval) ijrolarini ko'rib chiqamiz)

Ushbu tahlil "Si minor" sonatasini ijro etishda rus maktabiga xos turli yondashuvlar haqida qiziqarli kuzatishlarni taqdim etadi. Bu yerda ko'rib chiqilgan sakkizta ijro olti nafar pianinochiga tegishli bo'lib, ularning barchasi rus maktabida yoki rus ta'sirida tarbiyalangan va ketma-ket avlodlarga mansubdir (1903-yilda tug'ilgan Horowitzdan boshlab, 1957-yilda tug'ilgan Pletnevgaacha). Eng muhim jihatlardan biri rus maktabi vakillari orasida sonatani ijro etishda bir-biriga kuchli ta'sir o'tkazganliklaridir. Shuningdek, ushbu maktab vakillarining yozib olingan ijrolarini chuqur tahlil qilish, ijroning shakllanishi va amalga oshirilishida pianinochining professional va shaxsiy tajribasi hamda individual ijro usullarining o'ta muhim rol o'ynashini yaqqol ko'rsatadi.

Rus maktabida men sonataning eng muhim qismlarini ikki asosiy mavzuni va kulminatsion joylarini ijro etishda o'xshash yondashuvlarni kuzatdim. Shuningdek, Márta Grabóczning narrativ tahlilida ko'rsatilgan mavzularga mos turli-tuman hissiy holatlar ham, ba'zida yondashuvdagi farqlarga qaramay, qayta jonlantirilgan. Masalan, Horowitzning ijrosida sonataning beshinchi qismi (fuga) da "makabrlik izlanishi" (macabre quest) mavzusi unchalik kuchli ifodalanmagan. U bu joyni juda yumshoq, bosiq uslubda chalganligi sababli, ushbu mavzuga xos bo'lgan taranglik yetarli darajada sezilmaydi. Aksincha, Rudyning aynan shu qismini ijro etishi va butun beshinchi bo'limdagi yondashuvi bu makabrlik izlanishiga xos hissiy holatni ancha yaqqol namoyon qiladi.

Rus maktabi pianinochilari

Pianinochi ismi	Yozib olingan yillar
Vladimir HOROWITZ (1903–1989)	1932; 1977-yillar
Sviatoslav RICHTER (1915–1997)	1961; noma'lum yil
Emil GILELS (1916–1985)	1961-yil
Lazar BERMAN (1930–2005)	1955-yil
Mikhail RUDY (1953)	1981-yil
Mikhail PLETNEV (1957)	1997-yil

Rus maktabiga mansub bastakorlarning ijrolarini quyidagi umumiy xususiyatlar birlashtiradi:

- agogik o'zgarishlar (ritmdagi mayda tebranishlar) va pedal ishlatish mo'tadil darajada bo'lib, frazalash aniq va notaga sodiq tarzda bajarilgan;
- chalish uslubi hajmli va yumaloq ohangli bo'lib, kuchli ohang o'zgarishlari bilan boyitilgan (Horowitzning ikkinchi yozuvida ba'zida qo'polroq ohang bo'lsa-da, Richter va Gilelsda bu holat deyarli uchramaydi);
- ba'zi hollarda Richter va Gilels ijrosida mayin ohang haddan tashqari noziklashadi, lekin shaffoflik darajasiga yetmaydi. Berman, Rudy va Pletnevda esa deyarli eshitilmas darajadagi nozik tovushga erishiladi;
- temp odatda barqaror bo'ladi, faqat Horowitzning ikki yozuvida temp o'zgarishlari ko'proq uchraydi.

Umuman olganda, Richter, Gilels va Berman agogika, pedal ishlatish va ohang o'zgarishlariga nisbatan qat'iyroq yondashishadi. Har bir mavzuning xarakteri ularning ijrosida aniq ko'zga tashlanadi. Boshqa pianinochilarda esa ba'zan biroz erkinliklar kuzatiladi, kam hollarda matndan chetga chiqiladi.

Men Rus maktabi doirasida quyidagi uchta ijrochi guruhini ajratdim:

1. Horowitz.
2. Richter va Gilels.
3. Berman, Rudy va Pletnev.

Ushbu kichik guruhlariga ajratish quyidagi mezonlarga asoslangan: bir avlodga mansublik, bir ustozda tahsil olganlik va asarni ijro etishdagi yondashuvdagi o'xshashliklar. Horowitz (Felix Blumenfeld shogirdi) XX asr boshlarida tug'ilgan avlod vakili hisoblanadi. Richter va Gilels (1910-yillarda tug'ilgan) esa Genrix Neygauz shogirdlari. Lazar Berman 1930-yillarning o'rtalariga mansub bo'lib, u Aleksandr Goldenveyzerda o'qigan va Richterdan maslahatlar olgan. Uning

ijro uslubi uchunchi guruh vakillari Rudy va Pletnevnikiga yaqin (ikkalasi ham 1950-yillarda tugʻilgan va Yakov Flienda tahsil olgan).

Shuningdek, bu uch guruh ichida ikkita asosiy interpretatsion yondashuv ajralib turadi: biri — Horowitzniki, ikkinchisi — Richter va Gilelsniki. Uchinchi guruh pianinochilari baʼzida Horowitzdan, baʼzida Richter/Gilelsdan ilhom olishgan, baʼzan esa oʻziga xos yangicha gʻoyalarni ham ijrosida qoʻllashgan. Masalan. Pletnevning ijrosida uchinchi va toʻrtinchi boʻlimlarda oʻziga xos jihatlar mavjud: 263-takt (*sempre fortissimo* deb belgilangani) nisbatan past ohangda ijro etilgan, 387 va 391-taktlarda esa kuchli ifoda pasayishi kuzatiladi¹. Uning ijrosida oltinchi boʻlimdagi “qahramonlik” mavzusi unchalik yaqqol namoyon boʻlmaydi, bunda sabab sifatida u ushbu boʻlimning eng zoʻr nuqtasi (700-takt)da tempni ancha sekinlashtirgani va agogik erkinliklardan foydalangani koʻrsatiladi. Bermanning ijrosi esa koʻp hollarda Richter va Gilelsning talqinlariga yaqin ekani bilan ajralib turadi.

Ijrosi tahlilga kiritilgan pianinotchilar, ya'ni Horowitz va Richter ga kelsak, ularning ijrosida vaqt o'tishi bilan yuzaga kelgan turli evolyutsion o'zgarishlar kuzatilgan. Horowitzning 1932-yildagi (29 yoshida) va 1977-yildagi (74 yoshida) ijrolari temp, toucher (urish kuchi), ba'zan nyuans, artikulyatsiya va pedal ishlatish bo'yicha ancha farqlanadi. U sonataning muhim joylarida o'z yondashuvini o'zgartirgan (masalan, 297-taktdagi birinchi mavzuning variatsiyasi; beshinchi bo'limdagi dinamikaning o'sishi va kulminatsiya 555–595-taktlar oralig'ida). Umuman olganda, 1977-yilgi yozuvda temp ko'proq ritenuto (sekinlashtirish) bilan ijro etilgan, toucher esa kuchliroq, ba'zida qattiqroq bo'lgan. Ushbu versiyadaagogik tebranishlar (temp va ritmdagi erkinliklar) ko'proq kuzatilgan. Uning ijrosida turli mavzular (topics)ning xarakteri seziladi, lekin ikkinchi ijroda "makabрий izlanish" (macabre quest) mavzusi anchayin pasaytirilgan holda ifodalangan. Bu o'zgarishlar, ehtimol, Horowitzning 45 yil davomida shaxs va san'atkor sifatida yetilishi natijasida yuzaga kelgan. U sonatani ijro etishga bo'lgan qarashlarida o'zgarishlar qilish orqali yondashuvini yangilagan. Mach (1991) asarida keltirishicha, Horowitz o'zi shunday degan: "San'atkor har kuni bir xil bo'lmaydi, shuning uchun hech qachon yakuniy interpretatsiya bo'lmaydi. U doimiy ravishda o'zgarib boradi. Agar men bir oy ichida bir asarni to'rt marta yozsam, har biri boshqacha bo'ladi" (125-bet). Nicolas Lagoumitzis esa o'zining "Cinq pianistes interprètent" ("Beshta pianistning Betxoven talqini") nomli kitobida pianinotchilarning vaqt o'tishi bilan qanday o'zgarishini chuqur tahlil qilgan.

“Yosh” omiliga kelsak, ijrochilar yillar oʻtishi bilan jismoniy kuchini yoʻqotadi, asabiy reflekslari ham oldingidek tez boʻlmaydi. Biroq bunday yetuklik ularga musiqaning ichki, yashirin qatlamlariga kirish imkonini beradi va boshqa jihatlar-da oʻsish, takomillashish uchun yoʻl ochadi. Shuning uchun, kechroq davrga oid ijrolar ichki teranlik va maʼnaviy kuch bilan ajralib turadi, yoshlikdagi ijrolarda esa koʻproq joʻshqinlik va kuch seziladi. Koʻpincha yoshga xos ishtiyoq va ehti-

ros o'rmini, yoshi ulg'aygan sayin sokinlik egallaydi — texnik virtuozi, tinchlikka yo'g'rilgan talqin, sekin temp tanlanishi, bu faqat sekin qismlarda emas balki tez tempdagi bo'limlarda ham kuzatiladi. Yoshi katta ijrochilarning sekin tempni tanlashi, ehtimol, ular asarning har bir nozik jihatini yanada chuqurroq ishlab chiqishga intilishlari, musiqa mazmunining barcha boyliklarini ochib berishlab bo'lgan harakati bilan bog'liq bo'lishi mumkin (150-bet). Shu ma'noda, Hoga rowitzning 1977-yildagi yozuvi 325–328 va 360–362-taktlardagi yashirin oraliq qismlarni yoritishda ko'rinadigan bir yetuklikni namoyon etadi. Bu yerda u o'ziga xos bir mahoratni ko'rsatadi, bu keyinchalik uning ijodiga xos belgiga aylangan. birinchi vozuvida esa bunday narsa yo'q.

Xulosa qilib aytganda, Horowitzning ikkala ijrosi ham rus maktabi pianino chilariniki bilan solishtirganda agogik o'zgarishlar va nozikliklarda ancha erkinlik bilan ajralib turadi. Uning ijrolari Richterning yozuvlariga juda yaqin, faqat ayrim detallar bo'yicha ozgina farqlar mavjud. Richterning ikkinchi yozuvining sanatsi noma'lumligi sababli, uning pianistik evolyutsiyasi haqida aniq xulosa qilish mumkin emas. Biroq Richterning yondashuvi barqaror va puxta qurilgan bo'lib, umumiy kontsepsiyada ham, tafsilotlarda ham deyarli o'zgarmagan. 1961-yilgi yozuvda temp biroz tezroq bo'lishi kuzatilgan.

Bu ikki ijrochining sonataning yakuniy bo'limiga ta'siri belgilaridan birigona farq, ehtimol. Heinrich Neuhaus ta'limotining kuchli ta'siri belgilaridan biridir. Richterning 711-taktdagi ikkinchi mavzuni oxirgi marta takrorlashi nihoyatda tinch va diniy tusda bo'lib, panteist-diniy mavzuni aks ettiradi. Biroq ularning frazalar orasidagi "nafas"larni qanday boshqarishida muhim farq mavjud. Richterning frazalari yakunida bir nechta nafaslar yoki mayda shoshilishlar kuzatiladi, bu esa tinglovchida xavotir, sabrsizlik tuyg'usini uyg'otishi mumkin. Aynan shu joylarda Gilels frazalardagi nafaslarni bunday effekt yuzaga kelmasligi uchun boshqacha tarzda boshqaradi va shu bilan birga musiqaning virtuosligi va dinamik harakatini saqlab qoladi. Aynan shu o'tishlarda Bermanning ijrosi ham Gilels ta'sirini yana bir bor tasdiqlaydi.

Bermanning ijrosida uchta yosh pianino bilan birga (ahamiyat tartibida) Gilels, Richter va Horowitzning ta'sirlari yaqqol seziladi. U boshqa pianinotchilarning o'ziga xos ijro elementlarini o'zlashtirish va ularni qayta shakllantirishga qodirligini ko'rsatadi. Richter va Horowitz ta'siri uning ijrosida har doim o'z uslubiga moslashtirilgan: Richterga xos ayrim detallar sezilsa-da, Bermanning frazalari har doim elastik va sokin qoladi. Horowitzga xos uslub esa sezilarli darajada yumshatilgan. Har bir mavzuga xos hissiy xarakterlar aniq aks ettirilgan.

Yosh avlod vakillari Rudy va Pletnev, Ularning yondashuv, ularning
hatlarini saqlagan holda namoyon bo'lgan. Har bir bo'limda o'ziga xos g'oyalar va de-
shnikiga nisbatan unchalik qat'iy emas: har bir bo'limda o'ziga xos g'oyalar va de-
tallar mavjud. Biroq Pletnev agogika, frazalar va nozikliklarga haddan ziyod erkin

yondashadi. Rudy esa Lisztning ko'rsatmalariga ko'proq amal qilib, yangilik va an'anaviylik o'rtasida yanada muvozanatli ijroga erishadi.

Amerika pianino maktabi

(Amerika maktabi vakillarining yozuvlari (5.5-jadval) muhokama qilinadi.)

Amerika pianizm maktabi o'ziga xosdir, chunki uning musiqiy ta'lim an'analari eng mashhur Yevropa maktablaridan meros bo'lib qolgan va u hali ham rivojlanish jarayonida. XX asr davomida ko'plab mashhur pianinochilar Rossiya inqilobi va Sovet Ittifoqining vujudga kelishi yoki natsistlar rejimidan qochib AQShga boshpana izlab kelgan. Bular qatorida Raxmaninov, Godovski, Iosif

Amerika maktabi pianinochilari

5.5-jadval

Pianinochi ismi	Yozib olingan yil
Jorge BOLET (1914–1990)	1960-yil
Leon FLEISHER (1928–2020)	1959-yil
Stéphane BLET (1969–2022)	1988-yil

Lvinne, Morits Rozental, Iosif Xofman, Horovits, Shnabel va Bella Davidovich bor. Boshqa ba'zi pianinochilar esa o'z ijrosini mukammallashtirish uchun AQShga ketishgan (masalan, Xorxe Bolet, u Kubadan kelgan). Natijada, Amerika maktabi shakllanishi jarayonida, ayniqsa, rus va nemis maktablaridan kuchli ta'sir olgan.

Ushbu tadqiqotga kiritilgan Amerika maktabi vakillari AQSHdagi uchenfuzli muassasada tahsil olishgan. Leon Fleisher Shnabelda o'qigan, u Michigan Universitetida dars bergan. Xorxe Bolet Filadelfiyadagi Curtis musiqa institutida Devid Sapertonda tahsil olgan (bu yerda u Leopold Godovski va Iosif Xofmandan ham maslahat olgan). Stefan Blet esa Nyu-Yorkdagi Juilliard maktabida professor Bayron Janisdan saboq olgan. Curtis institutining fortepiano bo'limi Godovski va Xofman tomonidan tashkil etilgan; bu yerda Frists Reyner va Rudolf Serkin dars bergan. Juilliard maktabining pianino bo'limi o'qituvchilari orasida Iosif va Rozina Lvinne, Olga Samaroff va Bella Davidovich bo'lgan.

Amerikalik pianinochilarning ijrolarini tahlil qilishda ularning sonataning ikkita asosiy mavzusi va kulminatsion nuqtalariga bo'lgan yondashuvida, shuningdek, umumiy ijro uslubida ba'zi o'ziga xos jihatlar aniqlangan. Sonataning birinchi mavzusida (105–119-taktlar) amerikalik pianinochilar qahramonlik mavzusini ulug'vor, tantanali tusda ifodalaydilar. Ular yumaloq, bo'sh va zich teginishdan foydalanadilar. Ikkinchi mavzuda (331–346-taktlar) esa, ular pastoral-diniy mav-

zuga xos bo'lgan chuqur sokinlikni namoyon etadilar. Temp odatda sekin bo'ladi, teginish esa juda muloyim va kamtarona.

Xorxe Bolet va Leon Fleisherning ijrolarida sezilarli o'xshashliklar mavjud. Bu ikki pianinochi bir-biriga yaqin avlod vakillari: Bolet 1914-yilda, Fleisher esa 1928-yilda tug'ilgan. Ularning yozuvlarida asosan nemis ijrochilik maktabining ta'siri kuzatiladi. Boletning asosiy ustози Devid Saperton Avgust Spanutdan tahsil olgan bo'lib, u nemis maktabining vakili hisoblanadi. Bolet, shuningdek, asosiy (va deyarli yagona) ta'limini Berlinda olgan Leopold Godovskiyan ham ilhom olgan — bu holat uni ham aynan shu maktab bilan bog'laydi. Leon Fleisherning ishlari ham aynan nemis ijrochilik an'analari ta'sirini ko'rsatadi, xususan, uning ustози Artur Shnabel orqali — Shnabel esa Teodor Leshetitskiyning shogirdi bo'lgan, u esa Cherniyning shogirdi edi.

Umuman olganda, Bolet va Fleisherning sonatani ijro etishlari klassik, muvozanatli va mubolagʻasizdir. Koʻpchilik hollarda temp barqaror saqlanadi, agogik tebranishlar (tezlikdagi mayda oʻzgarishlar) ehtiyotkorlik bilan va meʼyorda qoʻllaniladi. Pedal ishlatish ham nihoyatda cheklangan, baʼzida deyarli butunlay yoʻqaladi. Bolet va Fleisher odatda dinamik oʻsishlar va kulminatsion nuqtalarni (madedek. Bolet va Fleisher odatda dinamik oʻsishlar va kulminatsion nuqtalarni (madedek. Bolet va Fleisher odatda dinamik oʻsishlar va kulminatsion nuqtalarni (ma-

dek. Bolet va Fleisher odatda dinamik oʻsishlar va kulminatsion nuqtalarni (madek. Bolet va Fleisher odatda dinamik oʻsishlar va kulminatsion nuqtalarni (madek. Bolet va Fleisher odatda dinamik oʻsishlar va kulminatsion nuqtalarni (madek.

Bletning ijrosi esa biroz boshqa uslubga ega. Chirillik va kuchliroq, ba'zan haddan tashqari. Pedaldan keng foydalanish ham muhim xususiyatdir. Shuningdek, Blet ba'zan frazelovka (ohang tuzilmasi)ning izchilligiga va siyatidir. Shuningdek, Blet ba'zan frazelovka (ohang tuzilmasi)ning izchilligiga va siyatidir. Shuningdek, Blet ba'zan frazelovka (ohang tuzilmasi)ning izchilligiga va siyatidir.

- uning asosiy ustozidan va boshqa...
- uning avlodiga mansubligidan (Blet 1969-yilda tug'ilgan. Bolet va Pletsher...
- shaxsiy ijrochilik tanlovlaridan.

Rus maktabining merosi Blet ijrosida bilan tashrif organ...
va Rosina Lhévinne, shuningdek, Horowitz bilan necha bor Horowitz bilan ucha-
bilan yaqin do'st bo'lgan. Bletning o'zi ham bir necha bor Horowitz bilan ucha-
rashgan, bu uchrashuvlar Janisning uyida bo'lib o'tgan. Blet (2012) bu holatga Le

Piano jurnaliga bergan intervyusida aniqlik kiritadi, u yerda u qoyil qolgan pianinochilar haqida gapiradi: Byron Janis, Vladimir Horowitz va Alfred Cortot. Ular-ning uchalasini bogʻlab turuvchi jihat sifatida quyidagilarni taʼkidlaydi: “kuyni kuylash hissi, juda oʻxshash rubato (temporal erkinlik), ritmik erkinlik va musiqa-ning qoidalarga qaramay, improvizatsion ruhini saqlab qolgan aniqligi — bu holat boshqalarning ijrosida yemirilib ketadi” (muallif tarjiması). Xuddi shu maqolada Blet pedal ishlatish haqida ham mulohaza bildiradi:

“Men pedal bosishga juda katta ahamiyat beraman, lekin hozirgi yosh pianinotchilar pedalni qanday ishlatish kerakligini o‘ylamay, uni butunlay tasodifiy tarzda, rezonans effektlarini inobatga olmagan holda qo‘shadilar. Pedal esa ijroda siz qaysi zalda o‘ynashingizdan qat’iy nazar muhim rol o‘ynaydi”.

Sonatada kuzatilgan ba'zi urg'ular va ohangiy ortiqchaliklarga izoh berar ekan, Blet (2012) quyidagicha tushuntiradi:

“Horowitz taklif qilganidek, aksent yoki crescendoni kuchaytirishdan qoʻrqmaslik kerak, chunki tabiiy moyillik har doim oʻzingni tiyish va haddidan oshir-yapman deb oʻylashga undaydi. Aslida esa, sen oʻzing uchun emas, tinglovchi uchun chalasan”.

Shuni qayd etish lozimki, yuqorida ta'kidlangan xususiyatlar Blet juda qadrlangan ikki pianinochi — Horovitz va Kortot ijrolarida ham mavjud (bu ularning ijrosi tahlilida tasdiqlangan). Demak, bu belgilar pianinonichining ongli tanlovi bo'lib, uning musiqiy ta'limi va o'zlashtirgan ko'plab ta'sirlari bilan belgilanadi.

Xulosa

Ushbu bobda men Lisztning Si minor sonatasining 21 pianinochi tomonidan yozilgan ijrolarini tahlil qilib, ularning to'rtta ijrochilik maktabiga mansubligini ko'rsatdim. Har bir maktabda umumiy ijro uslublari mavjudligi aniqlangan bo'lsa-da, ayrim pianinochilarning ijrosida ularga xos bo'lgan jihatlar ham kuzatildi. Bunday o'ziga xosliklar maktablarning asosiy xususiyatlariga zid emas, balki ularning yondashuvlarini boyitadi va ijrochilarning individualligini ta'kidlaydi. Quyidagi xulosalarni chiqarish mumkin:

1. Eng ko'p o'zaro almashinuv va umumiy belgilar namoyon bo'lgan maktablar — vengr, fransuz va rus maktablaridir. Ayniqsa, Stéphane Blet ijrosida Horvitz va Kortotning izchil ta'siri orqali rus maktabi bilan aloqa yaqqol ko'zga

2. Vengriya maktabi maktablararo ta'sirlar oqimida eng faol bo'lgan. Bu maktab Sonataga oid ba'zi xususiyatlarning manbayi bo'lgan deb da'vo qilib bo'lmaydi. Lisztning merosi sifatida o'rganishga arzigulik yo'nalishdir. Balki boshqa maktablardagi pianinotchilar vengr hamkasblarining talqinlariga murojaat qilgan bo'lishlari mumkin.

3. O'zaro aloqadorlikda eng faol bo'lgan maktablar — Yevropa maktablari (vengr, rus va fransuz), Amerika maktabi (ayniqsa, Bolet va Fleisher ijrosida) klassik va barqaror yondashuvni saqlagan, ulaming tayyorligi Germaniya maktabi an'analari bilan bog'liq.

4. Rus maktabining boshqa maktablarga ta'sirida asosiy vositachi sifatida Horowitz ajralib turadi. Garchi Richter va Gilels ham Neuhausda o'qigan bo'lsa-da, Horowitz 1925-yilda Sovet Ittifoqidan chiqib ketgan va xalqaro tanlov maydoniga erta chiqqan. Richter va Gilels esa Sovet Ittifoqi chegarasidan tashqariga faqat 1950-60 yillarda chiqqan.

5. Horowitzning ijodiy shaxsiyati kuchli bo'lgani uning ta'sir doirasini kengaytirgan: rus maktabida (Berman, Pletnev, Rudy) ham, boshqa maktablarda ham (Blet, Sageman) uning izi seziladi. Sageman — Horowitzning talqin uslubidan, Blet esa uning umumiy estetikasidan ilhom olgan.

6. XX asrning ikkinchi yarmidagi yosh avlodlar (ayniqsa, fransuz, amerikalik va rus pianinochilari) xalqaro muloqotga ochiqroq bo'lgan — bu globallashuv, kommunikatsiya va harakatchanlikning ortishi bilan bog'liq. Vengriya maktabi-ning yosh vakillari (Ranki va Jandó) esa boshqa maktablar bilan almashuv izlarini ko'rsatmagan. Bu maktabning konservativ yondashuvi, Lisztidan meros bo'lib qolgan an'analarni saqlab qolish istagi bilan bog'liq bo'lishi mumkin.

7. Tahlil natijalari shuni ko'rsatadiki, ijro uslublarida avlod omili hal qiluvchi ahamiyatga ega. Shu asosda, maktablarga bog'liq bo'lmagan holda, turli davrlarga mansub bo'lgan uchta avlodni aniqlash mumkin:

1) XIX asr oxiri / XX asr boshidagi eski avlod pianinotchilari (1877–1933 yillarda tugʻilgan, Sonatani 1930–1970-yillar oraligʻida yozib olgan). Ularning ijro uslubi metronomik tebranishlar, dinamik belgilar, pedal qoʻllanilishi va frazalashda ancha erkin va improvizatsion. Matndagi koʻrsatmalarga nisbatan sodiq qolishadi, sezilarli oʻzgarishlar qilishdan tortinmaydilar — bu “subyektiv” talqin uslubini anglatadi. Bu holat topik xarakterlarning kamroq kontrastli ifodalanishida ham aks etadi. Buning sababi kuchli agogika, erkin pedal ishlatish va oʻzgacha frazalashdir.

Bu XIX asr romantik va postromantik ijodiy an'alarining mojarasi shakllanib borganida, bu guruhga quyidagi pianinochilar kiradi: Fischer, Anda, baholanishi mumkin. Ushbu guruhga quyidagi pianinochilar kiradi: Fischer, Anda, Cziifra, Vászary (Vengriya maktabi), Cortot (Fransuz maktabi) va Horowitz (Rus maktabi). Vászaryning talqini o'ziga xos holat bo'lib, u keyingi avlodlarga o'tish bosqichini ifodalaydi. U 1930-yillarda tug'ilgan va Sonatani juda kech 2005-yilda bosqichini ifodalaydi. U 1930-yillarda tug'ilgan va Sonatani juda kech 2005-yilda bosqichini ifodalaydi. U 1930-yillarda tug'ilgan va Sonatani juda kech 2005-yilda bosqichini ifodalaydi.

II) XX asr o'rtalaridagi avlod. Ushbu guruhga asosan 1920–1950-yillar oraliqida tug'ilgan va Sonatani 1960–1990-yillarda yozib olgan pianinochilar kiradi. Ularning ijro uslubi muvozanatli yondashuv, ifoda vositalaridan o'lg'ovli foydalanish bilan ajralib turadi.

lanish, matnga sodiqlik va "obyektiv" ifoda bilan ajralib turadi. Umuman olganda, ularning ijrosida agogik tebranishlar kam, pedal ishlatish me'yorida, frazalashtirish aniq va bastakor ko'rsatmalariga qat'iy rioya qilinadi. Bu neoklassik oqimga xos xususiyatlar bo'lib, 1920-yillarda Fransiya va Germaniyada paydo bo'lgan va 30 yilga yaqin davom etgan. Romantizm, postromantizm, impressionizm va ekspressionizmga nisbatan javob tariqasida yuzaga kelgan bu harakat kompozitsiya va ijrochilikka kuchli ta'sir ko'rsatgan. Neoklassik oqimning mantiqiy davomchisi sifatida 1950-yillardan boshlab tarixiy ijro harakati shakllana boshladi. Matnga sodiqlik, izlanish va manbalarga qaytish asosiy mezonga aylandi. Shu bilan birga, ifoda vositalarining obyektivligi musiqaning ifodaviy kuchini pasaytirmagan to'pik xarakterlar juda aniq ifodalangan.

Ushbu guruhga kiruvchi pianinochilar quyidagilar: Richter, Gilels, Berman (rus maktabi), Boukoff, Clidat, Duchâble (fransuz maktabi), Bolet, Fleisher (Amerika maktabi), Ranki va Jandó (Vengriya maktabi). Bolet, Richter va Gilels 1914–1916-yillarda tugʻilgan boʻlsa-da, ularning ijro uslubi XX asr oʻrtalari avlodiga xos barcha belgilarga ega. Avval aytib oʻtilganidek, Boletning ijro uslubi nemis maktabi anʼanalariga asoslangan boʻlib, bu qatʼiy va aniqlik talab qiluvchi ijrochilikni nazarda tutadi. Richter va Gilelsning ijrolari esa ehtimoliy tarzda Neuhaus taʼlimotidan ilhomlangan Neuhaus 1993-yildagi (1973) asarida “ijrodagi goʻzallikka erishish — bu ifodadagi soddalik va tabiiylikda” ekanini taʼkidlagan (24-bet).

Shuningdek, Bermanning ijrosida XX asr o'rtalari avlodiga xos uslubiy belgilarga qo'shimcha ravishda keyingi avlodlarga xos ayrim jihatlar ham kuzatiladi (avvalroq u Rudy va Pletnev ijrolari bilan bog'langanligi va ularning ijrosiga ta'siri haqida aytib o'tilgan edi).

III) Yosh avlod. Bu guruhga 1950–1970-yillar oralig'ida tug'ilgan va sonatani 1980–2010-yillar davomida yozib olgan pianinochilar kiradi. Ayniqsa, 1970-yillarda romantizm modellariga qaytishni targ'ib qilgan estetik harakatlar paydo bo'ldi.

Rudy, Pletnev (rus maktabi), Blet (Amerika maktabi), Sageman va Mardirossian (fransuz maktabi) o'z ijrosida avvalgi avlodlarga xos xususiyatlarni bir-lashtirgan uslubni namoyon etadilar. Ular, odatda, bastakor ko'rsatmalariga rioya-qiladilar, ijrolari muvozanatli bo'ladi, lekin ular kattaroq avlodga xos ifoda erkin-ligini ham namoyon etadilar. Yosh avlod orasida ba'zi pianinotchilar an'anaviy, klassik uslubda XX asr o'rtalaridagi avlodga yaqin tarzda ijro etadi. Ayrımlari esa ijodiy yondashuv bilan o'ziga xosliklar qo'shadi (Rudy, Sageman, Mardirossian). Boshqalar Pletnev va Blet esa haddan oshgan darajadagi erkinlik bilan ijro qilib, XX asr boshlaridagi buyuk pianinotchilar idealiga qaytishni maqsad qilganlar. Bu yondashuv ularga asarga yaqinlashish, uni birinchi marotaba ijro etilgan shakliga yaqinlashtirish yoki bastakor bilan kurashayotgandek o'z chegaralarini sinovdan o'tkazishga yordam beradigan ijodiy tajriba bo'lishi mumkin. Umuman olganda,

bunday yondashuv matndagi mavzularning ifodalanishiga ham ta'sir ko'rsatadi, masalan, butun asarning cho'qqisi hisoblangan oltinchi bo'limdagi Sageman ijrosida qahramonlik mavzusi unchalik kuchli aks etmaydi.

8. Ushbu sonataning vaqt o'tishi bilan ijro uslublaridagi evolyutsiyasi yuzasidan olib borilgan umumiy ko'rinishda, uslublar har 30–40 yilda muntazam tarzda o'zgarib borishi aniqlangan. Bu asta-sekinlik bilan sodir bo'ladigan jarayon bo'lib, har bir davrda bir nechta pianinochilar avlodlar orasida ko'prik vazifasini bajaradi. Ular avvalgi avlodning ijro uslubiga sodiq qoladilar yoki kelgusi avlod uslubining ilk belgilarini namoyon etadilar. Odatda avlodlar orasida o'tish uchun bir yoki ikki o'n yillik kerak bo'ladi: XX asrda bu 1910–1920-yillar va 1950-yillar bo'lgan. Bu avlodlararo aloqani, ayniqsa, eski va XX asr o'rtalaridagi avlodlar orasida kuzatish mumkin (Bolet, Richter, Gilels va Vásáry bu ikki guruh orasidagi ko'prik rolini o'ynagan); XX asr o'rtalaridagi va yosh avlodlar o'rtasida esa 1950-yillarda tug'ilgan pianinochilar, masalan, 1952-yilda tug'ilgan Jandó va 1953-yilda tug'ilgan Rudy orqali davomiylik kuzatiladi.

Shuni qayd etish lozimki, 1910–1920-yillarda tugʻilgan pianinotchilar oʻz maktablariga qarab aniq bir avlodga mansubligini koʻrsatgan: ular yoki eski avlod, yoki XX asr oʻrtalaridagi avlod uslubiga sodiq qolganlar. Masalan, Vászary eski avlod vakillari boʻlgan Fischer, Anda va Cziffra uslubiga yaqin qolgan. Richter va Gilels esa XX asr oʻrtasi uslubiga qoʻshilgan, xuddi Bolet (1914-yil) va Fleisher (1928-yil) kabi. Boukoff (1923-yil) ham Clidat (1932-yil) bilan birga shu avlodga mansub. Bu esa ijro maktablari, ustozlik anʼanalari va meros qilib olingan ijrochilik qadriyatlarining naqadar muhim ekanini koʻrsatadi.

Shuningdek, stilistik evolyutsiya sur'ati maktablarga qarab bir oz farq qilsin aniqlangan. Ma'lum bo'lishicha, Vengriya maktabi o'z an'analariga ko'proq soaniqlangan. Ma'lum bo'lishicha, Vengriya maktabi o'z an'analariga ko'proq soaniqlangan. Ma'lum bo'lishicha, Vengriya maktabi o'z an'analariga ko'proq soaniqlangan.

9. Pianinochilarning yozuv paytidagi yoshi ularning umumiy ijro uslubiga hal qiluvchi ta'sir ko'rsatmaydi. Masalan, sonatani katta yoshda (60 yoshdan oshganda) yozgan pianinochilar — Horowitz (1977), Vásáry, Cortot va Boukoff o'z nida) yozgan pianinochilar — Blet, Horowitz (birinchi yozuvi), Berman va Rudy ham o'z avlodiga xos ijro uslubini aks ettirgan. Masalan, taxminan bir vaqt da yozilgan ikkita ijroni solishtiradigan bo'lsak: Boukoffning 1993-yildagi yozuvi (70 yoshida) va Bletning 1992-yildagi yozuvi (23 yoshida) har biri o'z avlodiga

mos bo'lgan ijro uslubini namoyon qiladi (mos ravishda XX asr o'rtasi va yosh avlod). Xuddi, shuningdek, Vásáryning 2005-yilda, 72 yoshida yozilgan ijrosida ham eski avlod uslubini osongina tanib olish mumkin.

Umuman olganda, tahlil qilingan pianinotchilar butun san'at yo'li davomida o'zlariga xos ijro uslubini saqlab qolganlar. Buni Horowitzning ikkita yozuvi orqali tasdiqlash mumkin: ba'zi o'rinlarda farqlar va yangi tafsilotlar bo'lsa-da, umumiy uslub deyarli o'zgarmagan.

Albatta, san'atkorlar vaqt o'tishi bilan doimiy ravishda rivojlanadilar, ayrim jihatlar bo'yicha qarashlarini o'zgartiradilar va ijrolaridagi ayrim shaxsiy xususiyatlarni kuchaytiradilar yoki susaytiradilar. Ular davr ruhi, texnik yutuqlar va estetik o'zgarishlardan ham ta'sirlanishlari mumkin. Biroq eng muhimi shundaki, pianinotchilar o'z ijodiy shaxsiyatlarining asosiy xususiyatlarini shakllantiradilar va saqlab qoladilar.

10. San'atkorning temperamentiga kelsak, u faqat shaxsiy omil bo'lib, musiqiy ta'limga bog'liq emas va ko'pincha yoshligida yanada yorqin ifodalanadi. Bunga 30–40 yoshlardagi Horowitz, Fleisher va Duchâble'ning *con fuoco* ("olovli") ijrolari misol bo'la oladi. Pianinotchilar katta yoshlarga yetgach, bu jihat ikkinchi planga tushib, ularning shaxsiy badiiy xususiyatlarining boshqa tomonlari namoyon bo'lgan.

Xulosa qilib aytganda, tahlil qilingan barcha pianinotchilar Liszt tomonidan partiturada ifodalangan sonataning umumiy konsepsiyasiga sodiq qolganlar. Ularning barchasi asardagi turli kayfiyatlarga bog'liq bo'lgan mavzularning asosiy xususiyatlarini qabul qilgan va yetkazib bera olgan. Biroq ularning ifoda vositalari har xil bo'lib, ularni qo'llash usullari ham farq qiladi. Agogika, pedal ishlatish yoki maxsus teginish kabi unsurlar turli mavzularning idrok etilishiga ta'sir ko'rsatishi mumkin. Shu nuqtayi nazardan men bir nechta ijro uslublarini aniqladim, ularning o'ziga xosliklari turli milliy maktablar va avlodlarda namoyon bo'lgan. Ushbu global yondashuv menga XX asr va XXI asr boshlarida Yevropa va AQSH da sonataning ijro tarixini kuzatish imkonini berdi. Bu nisbatan yangi soha bo'lgan ijro tahlili bo'yicha uzoq ilmiy yo'lning boshlanishidir.

Kelajakda sonata qanday ijro etiladi? Keyingi tadqiqotlar shuni ko'rsatadiki, milliy ijro an'analari hanuz hukmron bo'lib qoladimi, individual tanlovlar ahamiyat kasb etadimi, musiqaning yangi tarqatish vositalari sonatani ijro etishga ta'sir qiladimi va tobora kengayib borayotgan topik nazariyasi doirasida mavzuviy xabardorlik ijroning ajralmas qismiga aylanadimi bularni vaqt ko'rsatadi.

Izohlar

1. Pletnev "Stretta quasi Presto" (650-chorak) bo'limida unchalik tezlashtir-maydi va "Presto" (673-chorak) bo'limini ritenuto tempoda ijro etadi (bu detal Rudyning yozuvida ham uchraydi). "Prestissimo" (698–699-choraklar) yakuni-

da esa keskin akselerando joriy etadi, faqat 699-chorakdagi uchlik notalarda sekinlashadi. 698-chorakda birinchi oktavada urg'uni olib tashlaydi va shu bilan yuqorida tilga olingan akselerandoni ta'minlaydi. "Prestissimo" yakuni va oltinchi bo'limdagi kulminatsiyaga (700-chorak) olib boruvchi bu uslub aynan Pletnevga xos.

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Blet, S. (2012) Stéphane Blet: pianiste et compositeur. In *Le Piano*. www.stephane blet.com [Accessed 5th February 2012].
2. Brunel, P. (1997) Vladimir Horowitz: le Méphisto du piano. Paris, Josette Lyon.
3. Grabócz, M. (1987) La Sonate en si mineur de Liszt: une stratégie narrative Complexe. In *Analyse musicale*, 8(6), 64–70.
4. Grabócz, M. (2009) Musique, narrativité, signification. Paris, L'Harmattan.
5. Lagoumitzis, N. (2010) Cinq pianistes interprètent. Paris, L'Harmattan.
6. Mach, E. (1991 [1980, 1988]) Great contemporary pianists speak for themselves. New York, Dover Publications.
7. Monelle, R. (2007) Sur quelques aspects de la théorie des topoi musicaux. In M. Grabócz (ed.), *Sens et signification en musique*. Paris, Editions Hermann.
8. Neuhaus, H. (1993 [1973]) The Art of Piano Playing. Amersham, Kahn & Averill.
9. Tsekova, D. (2011) Les interprètes de la Sonate en si mineur de Liszt. In *Analyse Musicale*, 12, 75–79.

Diskografiya (san'atkor tomonidan)

1. Anda, G. (1995) Liszt sonata (etc.), Testament SBT 1067 (original recording 1954) Berman, L. (2008) Lazar Berman Greatest Moments, Big Eye Music 884385025267 (original recording 1955).
2. Blet, S. (1992) Stéphane Blet joue Liszt, Philips B00004UGFD.
3. Bolet, J. (1960) Jorge Bolet a Liszt Recital, Everest LPBR 3064.
4. Boukoff, Y. (1993) The Best of Franz Liszt, Musicautor 200 008–2.
5. Clidat, F. (1974) Liszt, Intégrale de l'œuvre pour piano par France Clidat, Volume 6, Vega 8.029–32.
6. Cortot, A. (2009) Great Pianists Cortot, Naxos Historical 8.112012 (original recording 1939).
7. Cziffra, G. (2001) Œuvres pour piano, EMI Classics 7243 5 74512 2 (original recording July 1985).
8. Duchâble, F-R. (1985) Franz Liszt, Sonate en si mineur, Deux légendes, Érato 88091

Fischer, A. (1991) Annie Fischer, Sonata in B Minor (etc.) Hungaroton HCD 31494 (original recording 1953).

9. Fleisher, L. (1998) Leon Fleisher, Great Pianists of the 20th Century, Philips 456775-2 (original recording 28-30 October 1959).

10. Gilels, E. (2011) Emil Gilels plays Chopin Sonata No 2 Op. 35, Liszt Sonata in B Minor, IDIS 6617 (original live recording 1961).

11. Horowitz, V. (2005) Vladimir Horowitz, L'art du piano, Black Line CDBL 12112 (original recording 12 November 1932).

12. Horowitz, V. (2014) Horowitz Plays Liszt, BMG Music 09026 61415 2 (original recording 1977).

13. Jandö, J. (1991) Liszt, Piano Sonata in B minor (etc.), Naxos 8.550510.

14. Mardirossian, V. (2007) Franz Liszt, Sonate en si (etc.), Warner Classics 2564698255.

15. Pletnev, M. (1997) Pletnev: Liszt, Deutsch Grammophon DG 457 629-2.

16. Ranki, D. (1999) Sonate en si mineur, Liszt, Harmonia Mundi, QUI 903024.

17. Richter, S. (1996) Franz Liszt: Concertos pour piano, Sonate en si mineur, Philips-France, 454 545-2 (original recording July 1961).

18. Richter, S. Sonate en si mineur, Liszt, live concert recording, source unknown.

19. Rudy, M. (1981) Franz Liszt: Sonate en si mineur, Calliope, CAL 1685.

20. Sageman, C. (2003) Caroline Sageman plays Liszt, Lyrinx LYR 2228.

21. Vásáry, T. (2006) Chopin Four Ballades, Liszt Sonata in B minor, Hungaroton, HDC.

6. HIKOYAVIY TAHLIL, SONATA SIKLI VA IJRO UCHUN XULOSALAR

Bramsning Fa diyez minor 2-forte piano sonatasiga tahliliy nazar

Jenis Dikkenshits

Romanning romantik davrga meros qilib qoldirgani faqatgina o'z nomi emas edi — u butun bir institutga aylandi. Asr boshida roman mutolaasi xoh yakka holda, xoh do'stlar davrasida shunchalik keng tarqalgan ediki, ko'plab bastakorlar, ehtimol ongli, ehtimol ongsiz tarzda, uni o'zlarining ijodiy andozasiga aylantirib yuborishdi. Bu asarlar go'yoki musiqiy romanlardek bo'lib, unda bosh qahramonlar, sujetlar, musiqiy hodisalar, hatto, arxetipik voqealar rivoji mavjud edi. Bular esa mavzu, semiotik va hikoya tahlili kabi usullar orqali ko'pincha ochib berilishi mumkin.

XIX asr musiqashunoslari musiqa va adabiyot o'rtasidagi yaqinlikni, ayniqsa, roman bilan bog'liqlikni bizdan ko'ra teranroq sezishgan. Ularning tanqidiy yozuvlari go'yoki she'riy tasvirlarga to'la bo'lgan. Yillar davomida shakliiy tahlil ustuvorlikka ega bo'lib turgach, nihoyat bugungi kunda musiqashunoslar yana adabiyot bilan musiqaning bog'liqligini o'rganishga yuz tutmoqda. Biroq ko'plab tadqiqotlar hanuzgacha musiqiy ishoralarni faqat bir lahzalik belgi sifatida talqin etishga moyil bo'lib, keng qamrovli sujetli hikoyalarga joy qoldirmaydi. Shunga qaramay, ayrim olimlar musiqiy asar ichida belgilar izchil rivojlanishini ko'zda tutuvchi hikoyaviy strategiyalarni aniqlay boshlashgan. Bular qatorida semiotika, arxetip tahlili, uslubiy va mavzuli yechimlar hamda hikoyash nazariyasi (narratologiya) kiradi¹. Ko'pchilik tahliliy yondashuvlar adabiy arxetiplarga tayansa-da, Byron Almén (2008) musiqiy hikoya nazariyasiga oid izlanishlarida shunday deydi: "deyarli barcha yondashuvlar musiqiy va adabiy matnlar orasidagi muayyan o'xshashlik mavjudligini tan oladi" (11-bet). Hanuzgacha roman janrining to'g'ri-dan to'g'ri XIX asrning eng mashhur musiqiy tuzilmasi sonata sikli bilan qiyosiy o'rganilishi kam uchraydi.

Mihail Baxtin "Dialogik tasavvur" asarida XVIII asrning ikkinchi yarmiga kelib roman adabiyotining yetakchi janriga aylanganini va boshqa janrlar asta-sekin "romansimonlashgani"ni ta'kidlaydi. Bu jarayonda ularning shakllari va tillari g'ayrioddiy ifodaga ega bo'lib, roman ehtiyojlari uchun qisman stilizatsiyalangan, qisman parodiyalashgan edi (Baxtin, 1981, 5-6-betlar). XIX asrga kelib esa qolgan barcha adabiy janrlar allaqachon o'z xususiyatlari asosida tizimlash-tirilgan edi. Bu esa faqatgina janr rivojlanishidan to'xtaganda ro'y beradi. Ammo roman hali ham rivojlanayotgan hayotiy janr sifatida bu kabi qat'iy tasniflarga bo'ysunmaydi.

Baxtin (1981) shunday deydi: "Mutaxassislar hali-hanuz romanga oid bitta ham qat'iy barqaror belgi ajratib bera olishmadi. Agar bu belgi bilan birga kiritilgan shart va cheklovlarni hisobga olmasak, ular bu belgilarning janrga xosligi haqidagi da'voni darhol asossizlantiradi" (8-bet). Xuddi shu kabi sonata shakli va sikli XIX asr o'rtalariga kelib ancha me'yorlashgan bo'lsa-da, o'zining izchil taraqqiyoti orqali bu me'yorlashuvdan ham sirg'alib chiqdi. Roman butun tarix davomida, oddiy xalqning adabiy janri bo'lib kelgan. Shu sababli u hayot va san'atning barcha ko'rinishlariga izoh bera oldi, ularni tanqid qildi, hattoki masxara ham qildi. Bu xususiyat, ayniqsa, XVIII asr oxiri va XIX asr davomida roman o'zining eng kuchli ta'sir va mashhurlik cho'qqisiga chiqqan davrda yaqqol namoyon bo'ldi. Roman xoh yuksak san'at bilan yelkadosh bo'lib, uning bir qismi sifatida namoyon bo'lsin, xoh uni masxara qilib, muzlagan shakllarini fosh etsin u har ikkala vazifani ado eta olar edi. Hatto, o'zining o'zgacha ko'rinishlarini ham kulgi ostiga ola bilardi. Shu orqali u XIX asr hayotining, ya'ni uslublar va tillar ko'pchilligi bilan ajralib turuvchi zamonning oynasiga aylangan edi (Baxtin, 1981, 431-bet).

Xuddi shunday, o'sha davr musiqasi ham poliglossiyaga, ya'ni bir vaqtning o'zida bir necha tilda (shu jumladan, musiqiy "tillarda") gapira olishga asoslangan edi. U qarama-qarshi estetik qarashlar va uslublarni o'z bag'riga olgan holda, o'zidan oldingi davrlardan ajralib turdi. Albatta, sonata shakli va sikli "yuksak" san'at namunalari sifatida e'tirof etilgan edi. Ammo ular ham ba'zan o'zlarining ichki qotib qolgan xususiyatlarini ochib, "quyi" musiqiy janrlarga ham yuz tutgan, ayniqsa, zamonaviy tinglovchiga bevosita murojaat qilgan.

Bu umumiyliklar Baxtin roman janriga xos deb belgilagan xususiyatlarga yana bir nazar tashlashni taqozo etadi. Ayni xususiyatlar, g'ayrihodisa tarzda, ro-chamlilik. Baxtinning ta'kidlashicha, bu uch o'lehamli uslub romandagi ko'p til-tomonidan ishlatilgan uslub va mavzular lug'atida ko'zga tashlanadi. Ular ilgari mavjud bo'lgan uslublarni yangi musiqiy "tillar" bilan uyg'unlashtirib, sonata shakli va sikli orqali poliglossiyani kuchli tarzda ifodalashgan. Baxtin yana bir o'zgarishni, ya'ni XIX asr romani yaratgan zamonaviylik koordinatalarini alohida ta'kidlaydi (11-bet). U roman va epikani solishtirib, epikaning idealizatsiyalangan o'tmishda sodir bo'ladigan hodisalarni tasvirlashi, romanning esa ayni zamonni ifodalashi bilan ajralib turishini ko'rsatadi (13-14-betlar). Roman ochiq yakunlari bilan zamonaviylikka bog'langan va uni aks ettiruvchi janrdir. Shunga o'xshash tarzda, sonata shakli ham vaqt va estetik koordinatalarning o'zgarishini aks ettiradi. U XVIII asrning ulug'vor andozalarini tashqi ko'rinishda saqlagan holda, ichki mazmun jihatdan romantik musiqaviy falsafani o'rganish vositasiga aylandi. Sonata shakli doimiy ravishda o'z davrining ovozi bo'lib kelgan. Ammo XIX asr bastakorlari uchun bu shakl bir qarashda o'tmishga tegishli bo'lgan qobiq sifatida namoyon bo'lib, uning ichidagi musiqiy "tillar" esa ayni zamonning estetikasini

ifodalardi. Bu esa Baxtinning epikaga qarshi qo'yilgan roman shakli bilan aniq paralleldir.

Shunday qilib, sonata shakli va u bilan chambarchas bog'liq bo'lgan sonata sikli o'zida epikani ham, romanni ham mujassamlashtiradi. Bu orqali ular Baxtin adabiy janrlarda ko'rgan qarama-qarshiliklarning musiqiy ifodasiga aylanadi. Ammo bu qarama-qarshiliklar endilikda tashqarida emas, balki musiqaning ichki tuzilishida yashaydi. Romanning eng muhim xususiyatlaridan biri boshqa janrlar-tuzilishida bo'ysundira olishi va ularni o'z ichida bo'ysundira olishidir (261-262-bet). Bu xususiyat aynan sonata siklida ham o'z ifodasini topadi. Sonata sikli allaqachon o'zining shakliy tuzilishidanoq aralash janrlar bo'lib, unda sonata shakli, raqs, qo'shiq, namunalar va boshqa turli musiqiy janrlar bir butunlikda namoyon bo'ladi. Mavzu tahlil esa bu aralashmalarning yanada chuqur qatlamlarini ochib beradi, ularning ko'pchiligi adabiy tasniflar bilan bog'liq: she'r, poeziya, epika, ballada va hokazolar. Ammo bularning barchasi umumiy shakliy tuzilish ichida bo'ysundirilgan holda yashaydi. Nihoyat, roman janriga xos ikki asosiy belgi — geteroglossiya va dialogizm romantik davr sonata siklining o'zida ham markaziy o'rin tutadi. Baxtin geteroglossiyani quyidagicha ta'riflaydi:

"Har qanday bayonning ma'no hosil qilishi, mavjud bo'lishi aynan shu asos-larga tayangan: har qanday joyda, har qanday vaqtda aytilgan so'z, aynan shu shart-sharoitlarda boshqa joy va vaqtdagi holatlarga nisbatan boshqacha ma'noga ega bo'ladi" (428-bet).

Dialogizm esa XIX asr romanining ichki mexanizmini ifodalaydi.

"Dialogizm — bu geteroglossiya hukmron bo'lgan dunyoning bilish shaklidir. Har bir ma'no u tushunilgan yoki anglangan bo'lsin, har doim kengroq butun-ning bir bo'lagi sifatida qaraladi. Ma'nolar doimo bir-biri bilan muloqotda bo'ladi, ularning har biri boshqalarini shakllantirish salohiyatiga ega" (426-bet).

Bu ikki tushuncha bevosita musiqadagi kontekst g'oyasi bilan bog'liq. Ham tashqi, ham ichki kontekst bilan. Agar tahlil faqat tashqi kontekstni e'tibordan chetda qoldirsa, asar ichiga singib ketgan "tillar dunyosi"ni tushuna olmaydi. Agar tahlil faqat ichki struktura, ya'ni tema va formal shakl bilan chegaralansa, unda musiqiy tillar o'zaro qanday munosabatda bo'layotganini ilg'ay olmaydi. XIX asr sonata shakli va sikli shunchaki boshqa musiqiy janrlarni o'z ichiga olmaydi, ular bu janrlarni o'z zaruratlariga bo'ysundiradi. Bu janrlar geteroglossik dun-olamda. Shu bois, birgina musiqiy iboraning ma'nosini to'liq anglash uchun, uni yoda yashaydi: ya'ni o'z kontekstida tushunilishi kerak bo'lgan o'ziga xos ichki butun asar va uning konteksti bilan dialogga qo'yish zarur. Dialogizm, asarni faqat strukturaviy bog'liqliklari orqali emas, balki undagi musiqiy uslublar, mavzular va ularning o'zaro ta'siri orqali ham talqin qilish imkonini beradi. Har bir element ham parcha ichida bir-biri bilan "suhbatlashayotgan" ovozlari orqali hikoya ya-ratish imkonini beradi. Bu hikoya, o'z navbatida, musiqiy xarakterlar orasidagi munosabat va ularning yakuniy taqdirini belgilovchi hodisalarga aylanadi.

Albatta, bu kabi hikoyaviy-narratologik yondashuvni har qanday XIX asr yirik musiqiy asarlariga qo'llash mumkin emas. Biroq adabiyotdan chuqur ilhom olgan bastakorlar, masalan, Brams, Shuman yoki Mahler singari san'atkorlar uchun bu uslub kutilmagan shakl yoki ifodaviy ohanglarning sirli labirintiga chiroq tutib, ijodkor niyatining tub ildizlari va asarning madaniy kontekstdagi aks-sadosi haqida muhim ishoralar bera oladi. To'g'risi, bu yondashuvdan foydalanish uchun ma'lum bir badiiy asar bilan aniq bevosita bog'liqlikni isbotlash shart emas. Chunki mavzuvii, semiotik va arxetipik tahlillar orqali hikoyaning qahramoni (ko'pincha narratologik o'qishda markaziy shaxs) aniqlanadi va paradigmatickijet ochiladi. Bu esa, navbatida, ijro san'ati uchun nihoyatda zarur bo'lgan estetik qarorlar qabul qilishda bebaho vositaga aylanadi. Joanna Bramsning "Fa-sharp minor" tonalligidagi pianino sonatasi (Op. 2) garchi rasmiy nashrda bu tartibda ko'rsatilgan bo'lsa-da, haqiqiy birinchi tugallangan sonata bo'lgan bo'lishi mumkin. Bastakor uni "Johannes Kreisler Jr." nomi bilan imzolagan, bu esa E.T.A. Gofman qahramonining bir xil asardagi nomi bilan bevosita bog'liq (May, 1911, 95-bet). Aynan shu vaqtlarda Brams Gofmanni "Kater Murr" asarini va Jan Paul Fridrix Rixterni "Flegeljahre" romanini o'qib chiqqani ehtimoldan xoli emas. Ushbu ikki yozuvchining betakror va murakkab uslubi o'z ichiga haqiqat va xayol, satira va lirika, shakl va ozodlikni olgan estetika — Bramsning ushbu asarida aks sado beradi. Bu sonata ko'pchilik nazarida, kulguli va g'alati, hali shakllanmagan yosh bastakorning haddan ziyod ulug' asarga urinishidir. Ammo shakliy jihatdan u juda puxta qurilgan: uning ichki tuzilmasi akademik yetuklik bilan to'lib-toshgan. Biroq bu qat'iy shakl ichida romantik to'lqinlar, barqarorlikdan qochayotgan garmonik markazlar, qarshilik ko'rsatadigan musiqiy iboralar bor, go'yo ular bu doirada bo'lishga rozi emasday. Shu noaniq va "to'g'ridan-to'g'ri izohlanmaydigan" joylarni yoritishda bizga topik va narrativ tahlil yordam beradi. Chunki bu tahlil usuli orqali asarning roman janri bilan arxetipik aloqalari ochiladi, xususan, Gofman va Rixterni asarlari bilan. Rixterni romanlari, ayniqsa, "Flegeljahre" neoklassik estetikani o'zida saqlagan: ular kirish so'zlari, epiloglar, oraliq eslatmalar, izohlar va bo'limlarga bo'lingan murakkab shakllarga ega (Berger, 1972, 100–102-betlar). Bramsning ushbu sonatasi ham, tashqi tuzilmasi bilan kech klassik davrning sonata-sikl an'analariga juda yaqin. Uning birinchi va to'rtinchi qismlari an'anaviy sonata shaklida, ikkinchi qismi esa sekin tempdagi tema va variantlar, uchinchi esa shiddatli scherzo va triodir. Garchi u Opus 2 sifatida nashr qilingan bo'lsa-da, bu sonata aslida Opus 1 dan avval yozilgan va ko'pchilik mutaxassislar fikricha bu Brams o'z asarlarini ommaga taqdim qilishidan avval yozilgan besh pianino sonatadan uchinchi bo'lishi mumkin (MakDonald, 1990, 62-bet). Qizig'i shundaki, Andante, ya'ni ikkinchi qism birinchi bo'lib yozilgan (62–63-betlar). Bu esa uning hikoyaviy ahamiyatini o'zgartiradi. Bu qismni batafsil tahlil qilgan Jorj Bozart biograf Florens Meyning so'zlarini tasdiqlaydi: Brams bu qismning asosiy kuyini yaratishda "Mir ist Leide" nomli she'rdan ilhomlanganini aytgan (May, 1911, 96-bet; Bozarth, 1990, 353-bet)². Aynan shu kuy bu-

tun siklning hikoyaviy ildizi, sujetning o'zak motivi bo'lib xizmat qiladi. Bu esa yo'qotilgan yoki yetib bo'lmaydigan muhabbat haqidagi orzu, ya'ni "go'zallik, madaniyat va ulug'vorlik timsoli" bo'lgan yuksak ayolga bo'lgan hasratdir (she'r 134–135-betlarda berilgan).

Sonata 1852-yilning noyabriga kelib yakunlangan va u Bramsning Shumanlar bilan ilk uchrashuvida ijro etgan asarlaridan biri bo'lgan (MakDonald, 1990, 63-bet). Bir qancha tadqiqotchilar uning kuy tuzilishi va frazalashidagi noziklikni Shuman uslubining aks-sadosi deb bilishadi. Biroq Brams 1853-yilning oktabrida Shuman uslubining aks-sadosi deb bilishadi. Biroq Brams 1853-yilning oktabrida yozgan xatida do'sti Iosif Yoaximga murojaat qilib, Shuman musiqasini chuqur o'rganishga bo'lgan istaksizligini iztirob bilan tan oladi (Avins, 1997, 21-bet). Lizstning musiqasi ham go'yoki Bramsga ta'sir qilgan deyilgan, ammo Brams 1853-yilgi Remenyi bilan bo'lgan gastrol safarigacha Lizstning asarlarini eshitganini aniq emas (MakDonald, 1990, 12–13-betlar). Ham ushbu "F-diyez minor" sonati aniq emas (MakDonald, 1990, 12–13-betlar). Ham ushbu "F-diyez minor" sonati, ham Do majordagi sonata Brams Gamburgni tark etishidan oldin yozilgan va ular gastrol safarlarida, asosan mashhur musiqachilarga tanishtirish maqsadida bir necha marta ijro etilgan. Lizst Brams bilan ilk uchrashuvida Do majordagi sonatani chalgan (Swafford, 1997, 67–68-betlar). 1853-yil sentabrida Diexmanlar uyida Brams bu ikkala sonatani, boshqa asarlar bilan birga, yig'ilgan mehmonlar oldida ijro etgan (May, 1911, 119-bet) va ularning ikkalasi Shumanlarga ham shu yili oktabrda ijro etilgan (123-bet).

Ko'rinadiki, Bramsga kuchli ta'sir ko'rsatganlar orasida ehtimol, Talberg va boshqa virtuoz ijrochilar bo'lgan, ayniqsa, XIX asrning o'rtalarida virtuoslik mavzusi havoda osilib turgandek edi. Bu o'sha davrning umumiy musiqiy "tili" edi. Brams esa bu ko'p uslublilik bilan juda erta tanish bo'lgan. Ammo inkor qilib bo'lmaydigan haqiqat shuki, bu asarda Betxovenning ruhiy izlari mavjud (MakDonald, 1990, 7-bet). Garchi u aniq o'xshatmalarga emas, balki umumiy ohangga asoslangan bo'lsa-da, Bramsning bu sonatasi romantik ruhda yashaydi. U Betxovenning Prometeyona epik yukini olib yurmaydi. Bu sonata — romanning muvaffaqiyatli inikosi: u Betxovenga hurmat bajo keltiradi, biroq o'zini XIX asrning to'laqonli farzandi sifatida namoyon etadi, shaklini o'zlashtirgan bo'lsa-da, mazmun jihatdan oldingi davrga qarzdor emas. Yoshligiga qaramay, Brams musiqiy uslublarning zamonaviy lahjalarini yaxshi tushungan, bu esa uning bizgacha yetib kelgan ilk sonatasida aniq seziladi.

Kitobimizning kirish qismida qayd etilganidek, "mavzular" — bu turli musiqiy ishoralar majmuyi bo'lib, Ratner (1980) ularni uslublar va turlar, Dickensheets esa lahjalar va murakkab mavzular sifatida tasniflaydi. Ular boshqa mavzular bilan uyg'unlashadi, turli musiqiy imo-ishoralarni birlashtiradi (Dikkenshits, 2012, 101-bet). Ammo qanday nomlanmasin, barcha musiqiy mavzular, hatto "mutlaq musiqi"da ham o'zining ekstramusiqiy (ya'ni musiqadan tashqari) ma'nolarini yo'qotmaydi. Opus 2 sonatasida Brams nafaqat umumiy tushunarli musiqiy mavzularni, balki yarim-belgili imo-ishoralarni (masalan, xromatiklik, beqarorlik, virtuoslik, yoki "to'fonli" uslublar) ham ishga soladi. Bu belgilar faqatgina ushbu

asarning ichki kontekstida to'liq anglashiladi. 6.1-jadval ushbu sonatada ishtirok etayotgan mavzular va belgilarning qisqacha tavsifini beradi. Birinchi qism — Allegro non troppo, ma energico — bu sonata shaklidagi ochilish bo'lib, undagi birinchi mavzu (keyinchalik, she'riyatning subyekti — qahramon sifatida anglashiladi) virtouz uslubda kiradi: bu — yoshlikning o'ziga xos jo'shqinligi, Kreislerdek beso'naqaylik va Flegeljahre tushunchasining musiqiy in'ikosi. Flegeljahre — bu o'smir yigitning hayotidagi beqaror davr: bu paytda u osongina xijolat bo'ladi, chalkashadi, tajanglashadi, qopolroq bo'ladi, notabiiy ijtimoiy vaziyatlarda noqulaylik sezadi va hissiyotlar haddan ziyod kuchli bo'ladi (Berger, 1972, 96-bet).³ Brahmsning ochilish mavzusi aynan shu o'smir: kuchli, ishtiyoqli, jur'atsiz, ba'zan esa o'ziga ishonchsiz. Bu kuy guruhida virtouz oktavali hayqiriqlar, harakatsiz holatda turib qolgan dominant cho'zilishi va yorqin fanfara mavjud bo'lib, u yarim kadenzaga (tugallanmagan ibora) borib so'nadi (6.1 misol). Ushbu ibora stilistik siljishlar o'rtasida belanchakday tebranadi, frazalari esa notekis va noqulay, bu esa qahramonning ichki beqarorligini nozik ishora bilan ifodalaydi.

6.1-jadval
Brahmsning F-diyez minor tonalligidagi sonatasi,
Op. 2 da mavjud mavzular va ularni bildiruvchi belgilar

Mavzu	Musiqiy belgilar	Referensial ma'nosi
Virtuoz uslub	Ratnerning "yorqin uslub" (Ratner, 1980, 19-20-betlar) tobora ko'proq virtuozlikka ega bo'lib bordi, u "musiqiy akrobatikalar va deyarli chalib bo'lmaydigan parchalarni" o'z ichiga olgan (Dickensheets, 2012, 111-112-betlar).	Odatda XIX asr virtuozligini anglatgan holda, bu sonatada u "Flegeljahre" deb ataladigan davr bilan bog'langan yoshlikka xos beparvolik va erkinlikning aniq belgisi sifatida ishlatilgan.
Bo'ronli uslub	Odatda minor tonallikda yozilgan bo'ronli uslub, harakatdagi sakkizinchi yoki o'n oltinchi notalar ketma-ketligini ajratib ko'rsatadi — ular tez-tez tebranishi yoki kutilmaganda yo'nalishini o'zgartirishi mumkin. Timpani trillari yoki past diapazondagi torli cholg'ulardagi tremololar — chaqmoq yoki jangni bildiradi va bu holat ko'pincha to'liq orkestrlangan fortissimo akkordlar bilan davom ettiriladi. Boshqa keng tarqalgan belgilar qatoriga yuqori torli cholg'ularda bezovtalik ifodalari hamda xromatik (yarim tonli) o'tishlar kiradi, ular beqaror, notinch hissiyot uyg'otadi (Dickensheets, 2012, 115-116-betlar).	Odatda jang, bo'ron yoki kurash bilan bog'lanadigan bu uslub, mazkur sonatada "Flegeljahre" davriga xos ichki kurashlarning aniq belgisi sifatida xizmat qiladi.

Jo'shqin uslub	Operaga xos ohanglardan olingan kuy-lar, ko'pincha oktavalarida kuytanadi (garchi bitta baland cho'zilgan chiziqli ham shu ta'sirni berishi mumkin) va ular odatda urilib turuvchi akkordlar bilan jo'r bo'ladi — bu akkordlar ko'pincha sakkizinchi notalar yoki triola shaklida bo'ladi. Ular zo'rg'a bostirilgan ehtirosning urib turgan yurakdagi tasvirini ifodalaydi (Dickensheets, 2012, 109-110-betlar).	Bu uslub ko'pincha sevgi yoki kuchli istak bilan bog'lanadi.
Lid uslubi	Ushbu uslubning asosiy xususiyatlari — soddaligi va bezaksizligi bilan ajralib turuvchi kuy-lar bo'lib, ular ko'pincha xalq kuy-lariga o'xshash xarakterga ega. Jo'mnavozlik esa Frans Shubertga xos bo'lgan soddalik bilan rivojlanadi (Dickensheets, 2012, 106-bet).	XIX asrda bu uslub lid bilan bog'liq zamonaviy tushuncha bo'lib, o'rta yoki yuqori ta-baqaning badiiy intilishlarini anglatgan.
Qish qo'shig'i (Winterlied) uslubi	Bu lid uslubining o'ziga xos bir varianti bo'lib, unda og'riq, qayg'u, sog'inchi va yo'qotishni ifodalovchi musiqiy belgilar qo'llaniladi. Bu belgilar har bir asarda farq qilishi mumkin odatda quyidagilarni o'z ichiga oladi: minor tonallik, "nola" ifodali ohang shakllari, pasayuvchi melodik chiziqlar va yo'qotish yoki o'limni anglatuvchi boshqa umumiy belgilar.	Winterlied uslubi ko'pincha og'riq va iztirob bilan bog'liq bo'lgan hissiyotli sog'inchni ifodalaydi. Bozarth (1990) Brahmsning bir nechta andante qismlarini romantik she'riyat, xususan, "winterlied" deb ta'riflangan she'rlar bilan aloqasini muhokama qiladi, biroq bu atamani musiqiy uslub sifatida aniqlamaydi. Garchi "winterlied" she'r shakli o'z ildizini o'rta asrlar nemis minnelied an'analari-dan olsa-da, winterliedning musiqiy uslub sifatidagi ishlatilishi mutlaqo romantik davrga xos.
Ov musiqasi	Bunga ov signallarining taqlidi va otlar chopishining g'izillashi kiradi, ya'ni bu aristokratik ovga xos tovushlar (Ratner, 1980, 18-bet).	Bu obrazlar idilliy (go'zal, orzudek) manzaralar bilan bog'lanadi: qishloq tabiatining go'zalligi va aristokratik o'yin-kulgularning ulug'vorligi. Shuningdek, u yaqin o'tmishdagi oddiy va oso-yishta hayotni ham eslatishi mumkin.

Bardik (qo'shiqchi-shoir) uslubi	Bardik uslubning o'zi — bu murakkab musiqiy til bo'lib, u bir qator musiqiy belgilarni o'z ichiga oladi. Bular qatoriga bard ovozinining timsoli, hikoya qurilishi g'oyasi va ko'p hollarda g'ayritabiiy olam bilan bog'liqlik (masalan, iblisona uslub yoki ertaklardagi sehrli musiqalar orqali) kiradi. Shuningdek, bu uslubda harbiy signal tovushlari, jangovar to'fon, yoki tabiat kuchlariga qarshi qahramonona to'qnashuv orqali qahramonlik ham yorqin ifodalanadi (Dickensheets, 2012, 126–128-betlar).	Bu uslub qadimgi epik adabiyot janrini eslatadi va qahramonlik, yo'qotilgan sevgi, jangovar shon-shuhrat va o'lim azoblari kabi mavzularni yodga soladi. Unda bir nechta boshqa musiqiy uslublar — qahramonlik, bo'ronli (tempest) va ritsarlik (chivalric) uslublari mujassam bo'lib, bu uslublarning musiqadan tashqari ramziy ma'nolari orqali ular o'rta asrlardagi qadimiy epik she'riy tuzilma bilan bog'lanadi.
Ritsarlik uslubi	Ritsarlik uslubi o'z ichiga fanfaralarga xos ohang shakllari, burgudagi kvinta (beshlik) intervallar, hamda trubaning takroriy chaqiriq notalarini oladi. Allegro sur'atidagi 6/8 o'lchov ko'pincha otlarning chopishini eslatadi, modal (ladga asoslangan) garmonik o'tishlar esa uslubga aniq qadimiy tus beradi (Bellman, 1995). Bu uslub odatda funksional tonal tizimdan tashqaridagi parallel akkord harakatlari bilan umumiy tarzda ifodalanadi.	Bu uslub umuman olganda qadimgi, ko'pincha o'rta asrlarga oid Yevropa o'tmishini anglatadi. U boshqa musiqiy uslublar va belgilar (xususan, qahramonlik uslubi) bilan uyg'unlashganda, odatda qahramonlik va olijanoblik bilan bog'lanadi. Bu uslub ko'pincha bardik uslubning tarkibiy qismi sifatida ishlatiladi.
Vengercha uslub	Bu uslubda jo'shqin va namoyishkorona skripka sololari, shuningdek, vengercha cholg'ular — tsimbal (torli zarbli asbob) va tarogató (Vengriya shavmi, ya'ni og'iz cholg'usi) ovozinining taqlidlari mavjud. Unga xos xususiyatlarga quyidagilar kiradi: sponde (barobar urg'uli ikki bo'g'inli ritm) va alla zoppa (cho'loq ritm), uchlikka asoslangan, ammo funksional bo'lmagan garmoniya, tonallikning kutilmagan almashinishlari va bir-biridan uzoq akkordlarning yonma-yon qo'yilishi (Bellman, 1995, ayniqsa 93–130-betlar).	Bu uslub lo'lini sayohatchi, o'ta mustaqil va itoatsiz, lekin jamiyatdan chetda turgan obrazda tasvirlaydi. Mazkur sonatada, ayniqsa, "begonalik" (Otherness) g'oyasi bilan bog'langan.

Ilmiy (akademik) uslub	Ratner (1980) <i>ilmiy uslubni cherkov</i> bilan bog'laydi. Bu uslub odatda Uyg'onish davri yoki Barokko davriga xos kontrapunktik texnikalarni o'z ichiga oladi (23-bet).	Odatda yuksak musiqa va olijanob mavzularni ifodalaydi.
Mazkur sonataga xos semiotik belgilar	Ushbu sonatada beqaror musiqiy parchalar mavjud: ular orasida kutilmagan garmonik o'tishlar, "noto'g'ri" tonalliklar, yechim yetishmasligi, muvozanatsiz frazalar va bezovta musiqiy figuralar bor.	Mazkur sonatada bunday beqaror musiqiy parchalar "Flegeljahre" davriga xos yoshlikdagi beqarorlik va o'ziga ishonchsizlikni anglatadi.



6.1-misol. Brahms, Fa diyez minor fortepiano sonatasi, Op. 2-1-qism, 1–15-taktlar.

Ikkinchi tonallikka bo'lgan sayohat shubhali, hatto biroz notinch vamp-ohangli (mezza voce) epizod bilan boshlanadi. Buning ortidan ochilish mavzusi-dan hosil bo'lgan qisqa, lekin zo'r berilgan motivik portlash keladi, undan so'ng esa vamp motivi ustida yastanib yotgan to'liqsimon to'fon uslubidagi o'lchovsiz pasayishlar oqimi oqib tushadi. Bu shoir — bu qahramon doimiy tebranish holatida: bir qarashda g'ururli, jo'shqin yoshlik, biroq ikkinchi andoza ehtiyotkor,

o'zini yo'qotgan, hatto biroz bolalarcha hadikli. Bu kabi notinch musiqiy lavhalar, odatda to'fonli yoki virtuoziy uslubda qoplangan holda, butun sonata davomida takror-takror uchraydi va ular yarim-yashirin belgi sifatida xizmat qiladi. Bu belgilar bir tomondan Flegeljahre (o'smirlikning ruhiy beqarorligi), ikkinchi tomondan esa tashqi (qahramonlar o'rtasidagi) va ichki (ichki ziddiyat) to'qnashuvlarni bildiradi.

Shoimning murakkab xarakteri va sayohatini to'liq his etish uchun uning bu noqulay hissiy tebranishlarini tan olish, hatto ijtimoiy inersiyaga to'lib-toshgan epizodlarda jonlantirish zarur. 1995-yildagi yozuvida Svjatoslav Rixter ushbu musiqiy safarni nihoyatda nozik sezgirlik bilan talqin etgan: u oktavali portlashlardagi jasoratni urg'ulab, betartib frazalarga yoshlikka xos ishonch bilan jo'shqinlik olib kirgan. Biroq pianissimodagi noaniq cho'zilmalar esa bolalarcha bir chalkashlik va hadikni aks ettiradi.

Shoir bilan birga sahnaga ikkinchi xarakter kirib keladi, bu tripletli pastki oktavalar vamp motividagi intervallardan hosil bo'lgan (ya'ni asosiy mavzuga ichki bog'liqligi mavjud) ohangda paydo bo'ladi (6.2-misol).

Bu yangi mavzu asta-sekin stile appassionato — jo'shqin muhabbat uslubiga aylanadi. Undagi titroq yurak zarblari bu hali ham o'sha shoirdir. Musiqa E major-ga parvoz qiladi (6.3-misol). Ikkinchi qismini ilhomlantirgan Minnelied she'riyati bilan qaralganda, bu yangi obraz ehtimol, qahramon yuragida ehtirom va iztirob bilan tilga olingan olijanob xonimdir.

Ushbu asarni bir butun qiluvchi eng nozik to'qimalar, mavzular, o'tishlar, xarakterlar va bo'limlarni bog'lab turuvchi ichki iplar Bramsning yosh bo'lishiga qaramay XVIII asr bastakorlariga xos mushohada, izchillik va iqtisodli material bilan yirik shakllarni qurish mahoratini egallaganini ko'rsatadi. U bu uslubni XIX asrning hissiy estetikasi bilan uyg'unlashtiradi. Ushbu mavzudagi ehtiros ko'plab adabiy timsollar bilan bog'lanishi mumkin, ayniqsa, Jang Paulning zo'r berilgan hissiyotli yozuvi bilan rezonansda, u yerda "chidab bo'lmas darajadagi sentimental sahnalar" haqida gap boradi (Berger, 1972, 46-47-betlar). E.T.A. Xofmanning (1999 [1820]) "Joanna Kreisler" qahramoni ham xuddi shunday g'alati, ammo samimiy yosh yigit: u ham stile appassionatoga oshno, sevgan ayoli esa xuddi shunday erishib bo'lmas orzu. "Kater Murr"dan olingan quyidagi lavha bu holatni tasdiqlaydi:



6.2-misol. Brams, Fa diyez minor sonata, Op. 2-1-qism, 40-42-taktlar.



6.3-misol. Brams, Fa diyez minor sonata, Op. 2-1-qism, 51-54-taktlar.

Jin hasadli zavq bilan yuragimning eng chuqur sirini ochishga urinayotgan edi, musiqaning qudratli ruhi qanot yozdi. Shu musiqiy shitirlash ichra tasalli uyg'ondi, umid uyg'ondi, hatto, qechog'ida yo'qolgan sog'inch o'lmas muhabbatning o'zi, abadiy yoshlik sehrining timsoli bo'ldi, chunki Yuliya kuylay boshladi! (56-57-betlar)

Bu kabi tub-tubdan kelayotgan ehtiroslar ijroda ozodlik istaydi va Rixter ularni tezlikdagi nozik o'zgarishlar (accelerando va ritardando) orqali ifodalaydi. Bu esa tartibsiz urayotgan yurak tasvirini yaratadi. Bu elastiklik, tebranish shoimning qattiq, ammo beqaror hissiyotlari: ular yana bir bor jasorat va virtuoziqlikda yuzaga chiqadi. Biroq bu o'ziga to'liq ega bo'lmagan ehtiroslar xromatik dissonanslar bilan ajratilgan. Bu Flegeljahredagi ijtimoiy no'noqlik belgisi sifatida ishlatilgan. Harakat tonikaga tushadi, lekin bu lahza fortissimo'dagi bas pasayishi bilan rad etiladi, muvozanat inkor qilinadi va rivojlanish qismida jo'shqin munozara boshlanadi. Shoir yana qaytadi, biroq bu safar tonikada emas, balki B-diyezdagi to'liq kamaygan septakkordda. Bu noaniq joydan jasoratli frazalar boshlanadi, ammo bir muddatda qotib qoladi. So'ngra musiqiy oqim C-dominant septim orqali, virtuozi modulyatsiya bilan F-diyez minoriga qaytadi. Garchi ilk sakkiz takt mavzuvij jihatdan to'g'ri bo'lsa-da, noto'g'ri tonal markaz va garmonik beqarorlik yana o'sha qahramonning ijtimoiy beqarorligi belgisi sifatida qaytadi.

Protagonistning dastlabki materiali rivojlanar ekan, xromatik pastga tushish original o'tish materialining o'rnini egallaydi va (bir lahzaga) barcha beqarorlik izlarini yo'q qiladi — bu nafas olishga teng fursat. Lekin oradan ko'p o'tmay, xonimning to'liq appassionato mavzusi qaytadi. U o'z iborasining cho'qqisiga yetgan chog'da, shoirning shiddatli faryodi — triplet yurak urishlari ustida yotgan oktavali harakatlar barchasini yutadi. Va nihoyat, musiqiy oqim F-diyez minorga qaytadi. Musiqaning so'nggi qismi qahramonning yurak urishlaridan kuch olib osmon-u falak sari ko'tariladi. Bu yurak zarbalari endi to'fon darajasiga yetadi — u seviklisining kuyini izlaydi. Ammo bu ohang endi yo'q. Bir necha marotaba musiqa to'xtaydi, jimlikda kutadi, lekin yana o'zining g'azabli, telbalarcha hayqirig'iga qaytadi. Nihoyat, qahramonning bosh mavzusi bir bor oxirgi marotaba faryod qiladi, ortidan esa yozib bo'lmas darajada charchagan pianissimo — B-diyezdagi kamaygan septakkorddan F-diyez minorga o'tuvchi yurak og'risi bilan yakunlanadi. Xonim endi yo'q. Ehtimol, u tark etgan. Balki hech qachon mavjud bo'lmagan.

Bu qisqa, ammo kuchli dramatik harakatda biz nafaqat qahramonni, balki uning orzusi — sevgi timsolini ham tanib olamiz. Bu ikki obrazning qarama-qarshi, dramaturgik dialogi esa, oxir-oqibatda, erishilmagan orzuning qulashi, xonimning kuyi yo'qolishi halokat bilan yakunlanadi. Sonata shaklidagi bu birinchi qismda takroriy qismlarning yo'qligi uni proza arxetipi bilan bog'laydi. Bu musiqada takroriylik emas, harakat, davom va kechinish bor. Yakunida esa mavzular dialogik tarzda o'zgaradi, bu esa musiqaviy shakldan ko'ra hikoyani kuchaytiradi. Shu sababli, ijrochi uchun formani emas, balki qahramonning doimiy o'zgaruvchan ichki olamini talqin qilish muhim. Brams xulosada asosiy mavzuni keskin o'zgartirib, ijrochiga dramatik emotsional safarni jonlantirish imkonini beradi. Bu safar bir tomonda beqaror, iztirobli qahramon, ikkinchi tomonda esa osoyishta, erishib bo'lmas xonim turadi. Shu tarzda bu paradigmatick sujet yo'qotilgan muhabbat orqali topilgan ruhiy yakun kelasi bo'limni, Minnelied uchun puxta asos yaratadi.

Shu ruhda, ikkinchi harakat "Andante con espressione" — prototipik qo'shiq-sifat harakat boshlanadi. Bu yerda ko'z nuqtasi o'zgaradi: endi bu birinchi shaxs tilidan ifoda etilgan she'rga aylanadi, bu nafaqat qahramon haqida hikoya, balki uning o'z ichki dunyosi. Bu o'zgarish — adabiy manbalar bilan parallellikda qaranganda XIX asr romanlarida keng qo'llanilgan bir usul: nasrdan she'rga, hikoyadan yurakka. Jean Paul ham, Hoffmann ham o'z romanlariga she'riy parchalarni qo'shgan. Bu satrlar ko'pincha aynan shunday erishib bo'lmas muhabbat, samimiy sog'in bilan to'lgan. Xuddi shunday bu sonatada ham Mir ist Leide ruhidagi iztirob aks etadi.

Graf Kraft von Toggenburg — Minnelied Mir ist Leide (Menga g'am yetdi):

Menga g'am yetdi,
qish ham o'rmonni,
ham dashtni sarg'aytirdi,
yaproqlarni yelga topshirdi.
Uning sovuq nafasi,
yangi gullarni o'stirmaydi,
qushlarga ham kuylashni ta'qiqlaydi,
ularning shirali ohangini o'ldiradi.
Xuddi shunday, bir oliy darajali xonim — meni tamom qiladi,
menga tegishli maslahatni bermay,
hatto vujudimdagi quvonchni ham eritib yuboradi.
Og'irlik bosgan qalbim, balki, ozod bo'lar edi,
agar "Yorim" yoniga qaytsam,
u — darddan xoli, osmondek oromda.
U — balandliklarning timsoli: go'zallik,
madaniyat va sharaf bilan yo'g'rilgan,
uning siymosida niyatlar, orzular,
quvonchlarning o'zi unga qarab yo'naladi.
Uning yonoqlari, xuddi qizil gul,
lablari — qip-qizil lahza,
sochlari — uzun, oltin kabi,
bo'yni — sof,
belidan esa noziklik yog'iladi.
Fikrim u haqda, uning menda yo'q darajasi haqida.
Men kuylamoqchiman,
o'z xizmatimni unga ishonch bilan taqdim etmoqchiman.
Balki, omad kulib boqadi menga,
lekin bu — faqat uning ixtiyorida.
U shunday kuchga ega: g'amgin qalblarni kuldiradi,
katta tashvishlarni yengillatadi —
bunday fazilat unga xos bo'lishi kerak.
U yana meni yupatadi,
Ishoning, chin yurakdan aytaman: haqiqatan,
mening umrim — shodlikda, baxtda o'tadi.

Bozart (1990) ushbu ikkinchi qismni tahlil qilar ekan, u yerda ikki asosiy ka-lit ohang markazini ajratib ko'rsatadi: Si minor — bu shoir qalbining ovozi, Re-major — sevgilisi, ya'ni yuqori martabali ayolning timsoli (353–358-betlar). Bu ikki ohang orqasida turgan hissiy olam musiqiy obrazlar orqali ifodalanadi: bir tomonda iztirob, boshqa tomonda esa osoyishtalik va ulug'vorlik. Butun qismining

musiqiy qiyofasiga qish qo'shig'i (Winterlied) ohangi singdirilgan. Bu uslub o'zining muzday, quvnoqlikdan yiroq kayfiyati bilan she'rda ifodalangan tasvirlarni jonlantiradi. Tema va variantlar shakli esa go'yoki she'riy bandlarga mos tushadi: har bir yangi variant — bu bir satrga javob, shoirning yuragidan to'kilgan satrlarni musiqa tilida qayta hikoya qilishga urinishdir. Brams ushbu she'rni go'yoki o'z musiqasiga aylantirgan har bir ohangda bir tasvir, bir his bor. Bozartning maqolasi aynan ushbu bog'liqlikni tushunishda asos bo'lib xizmat qiladi. Ochilishdagi mavzu — birinchi qismdagi bosh qahramonning mavzusini eslatadi. Har ikkisi ham to'rt notadan iborat sodda, ammo mazmunga boy motiv atrofida qurilgan. Bu motiv tonallikning uch asosiy notasi orqali boshlanib, kuchli ohangga (yoki intervallga) olib boradi. Bu harakat ikkinchi qismda kichraytirilgan to'rtlik ko'rinishida yozilgan bo'lsa-da, aslida katta uchlik intervalni beradi. Bu esa birinchi qismdagi mukammal beshlik ohangiga nozik ishora qiladi. Bu yondashuv orqali Brams butun sonatani birlashtirib turuvchi ichki ritmik ipni yaratgan, go'yoki qahramon bir harfda yozilgan yurak maktubini varaqlab boryapti. F. E. Kirbi (1996) ham bu fikrni tasdiqlab, ushbu motiv faqat asosiy emas, balki o'tish, ikkinchi va hatto yakuniy mavzularda ham mavjudligini ko'rsatadi (172–175-betlar). Demak, bu yerda shunchaki musiqiy mavzu emas, balki shoirning ovozi uning har bir hayajoni, shubhasi va umidi to'qilgan. Qism Si minorda boshlanadi — bu qishning sovuq sukunati va shoirning ichki iztirobi. Brams ushbu og'irlikni soddaligi bilan quvvatlangan armoniyalarning sukunatli tovushi orqali tasvirlaydi. Shu bilan birga, nozik zarbalar (grace notes) go'yoki uzoqdan eshitilayotgan qushlarning so'nggi nidosi kabi musiqaga sog'inch va orzu nafasini olib kiradi.



6.4-nisöl. Brans, Fa diyez minor sonata, Op. 2-2-qism, 1-4-taktilar.

Shoirning bu ilk murojaati noaniq, beg'am bir yarim kadenzada tugaydi. Bu esa nafaqat sevgilining mavhumligi, balki shoirdagi ishonchsizlikni ham kuchaytiradi. Rixterning ijrosi bu qish qo'shig'i (winterlied)dagi ma'yuslikni yumshoq, ammo chuqur musiqiy zarb bilan aks ettiradi: fortepiano torlari go'yoki bo'shliqdan, balki qadim o'tgan zamonlardan yangraydi. Har bir notaning *pianissimo* mar-

cato bilan ajratib urilishi oraliqlarda bo'sh, ayanchli sukunat hosil qiladi, go'yoki bu dunyoda shoirdan boshqa hech kim yo'q. Bu qor bilan qoplangan xazon manzara ikkinchi bandda (ya'ni birinchi variantda) davom etadi. Shoir bu yerda o'zi-ning dardini ayolning qo'lidan topgan halokat sifatida kuylaydi. Dissonant yuqori pedal tovush esa nafaqat atrofning huvillagani, balki shoiridagi butkul sinishni ham tasvirlaydi. Avvalgi qism singari bu yerda ham ayol mavjudmi yo'qmi — bu aniq emas. Ehtimol, u shunchaki erishib bo'lmaz orzu, xayolda to'qilgan, yetib bo'lmaz bir siymodir. Bu esa yana bir Jean Paulga xos xususiyatni eslatadi: sujet emas, balki siymodir. Bu esa yana bir Jean Paulga xos xususiyatni eslatadi: sujet emas, balki siymodir. Bu esa yana bir Jean Paulga xos xususiyatni eslatadi: sujet emas, balki siymodir. Bu esa yana bir Jean Paulga xos xususiyatni eslatadi: sujet emas, balki siymodir.

Bu o'zgarish bilan musiqa ayolning kalit ohangi — Re majorga o'tadi (Bozarth, 1990. 357-bet). Brams aynan shu yerda uchinchil notani yozish tizimini kiritadi — bu ayolning nafis ohanglarini aks ettirish uchun xizmat qiladi. Unga shoirdan olingan asosiy mavzu kuchli tayanch bo'ladi: endi shoir uning xotirasi, shoirdan olingan asosiy mavzu kuchli tayanch bo'ladi: endi shoir uning xotirasi, shoirdan olingan asosiy mavzu kuchli tayanch bo'ladi: endi shoir uning xotirasi, go'zalligi, ehtimol sevgisini quchoqlaydi. Garmonik tilda bu namuna oldingilariga qaraganda murakkabroq va zamonaviyroq. Rixter esa ushbu nozik hislarni chuqur musiqiy nafas bilan aks ettiradi. Ayolning ohangi parvozga chiqqandek, shoir esa bu ohangni mushohada va orzular bilan quvvatlaydi. Lekin bu holat uzoq cho'zil-maydi, virtuoz oktavalar tobora kuchayib boradi, to qadarli keskin dissonanslar, ketma-ket fortissimo triadlar va kutilmagan holda yana Si minorga qaytuvchi mo-dulyatsiya bu lahzani buzib yuboradi. Bu kutilgan qulash, go'yo bir umidning yo-mon oqibati, kuchli fortada boshlanadi, lekin asta-sekin *diminuendo* orqali so'nadi va nihoyat bir fermato (to'xtab qolish) bilan yarim kadenzada tugaydi. Shoir esa bu nihoyat bir fermato (to'xtab qolish) bilan yarim kadenzada tugaydi. Shoir esa va nihoyat bir fermato (to'xtab qolish) bilan yarim kadenzada tugaydi. Shoir esa

So'nggi bandda (uchinchi namuna), shoir so'nggi umidini, quvonch ilinjini bildiradi. Musiqa bu holatni B majordagi qudratli portlash bilan ifodalaydi — bu esa shoirning kalit ohangi B minorning paralleli bo'lib, ayni damda quvnoq illyuziyani yaratadi. To'laqonli akkordlar yurak urishidek urilib, birinchi qismidagi *appassionato* (jo'shqin ehtiros) uslubini esga soladi. Bu ohang ustidan esa uning seviklisi — ayolning mavzusi parvoz qiladi, pastda esa shoirning tobora tezlashayotgan bass chiziqlari notinch yurak urishini eslatadi. Noo'rin xatolik bilan tushgan dissonant notalar esa yoshlikdagi tajribasizlik va chalg'ishni ifodalaydi. Rixter har bir oktava portlashini alohida urg'u bilan chaladi, bu esa qish haqida yozilgan qo'shiq uchun g'alati darajada sho'x, lekin ayni paytda yoshlikning to'xtovsiz va boshqarilmas ehtirosini ko'rsatadi. Ammo birdaniga

ketma-ket tushuvchi *arpedjio* umid uchqunlarini chil-chil qiladi. Xotirjamlik orzusi parcha-parcha bo'ladi va she'r yana yarim kadenzada, bu safar bitta yolg'iz va muzdek notada yakun topadi. Shoir risoladagidek yakun topolmadi, harakat zoye ketdi. Harakat nihoyasiga yetdi, lekin bob yakunlanmadi — oqibatda ochiq qoldi, bu esa yana bir bor Jean Paul romanlarida tez-tez uchraydigan voqealikdir (Keysi, 1992, 55-bet). Sonatadagi uchinchi harakat ("Scherzo, Allegro") esa musiqa orqali ikkinchi qismdagi tonallik muammosiga yechim beradi. Bozart va boshqa tadqiqotchilar bu qismini postlyudiya yoki to'rtinchi namuna sifatida ko'radilar. U ham bir xil kalit ohanglari va mavzulardan foydalanadi. Ammo mavzu darajada qaralganda, ma'lum bo'ladi: Brams adabiy janrlar va vaqt o'q-larini yana bir bor o'zgartirgan.

Shoir yana bir bor sevgilisi haqida mushohada qiladi (bu yerda Re major ohang-i orqali ko'rsatiladi). Ushbu rit sarlik uslubi butun harakat bilan uslubiy bog'liq bo'lishiga qaramay (sababi bu uslubda ham ov musiqasi bo'lishi mumkin), tematik nuqtayi nazardan u endi shoirlik emas, balki epik janrga tegishlidir. Bu idealashtirilgan tabiat tasviridan emas, balki qahramonlik va qadimiy afsonalar olamidand dalolat beradi. Brams bu yerda yana bir janr almashuvini amalga oshiradi: bu

safar u zamon o'qini butunlay o'zgartiradi — idillik — bu eski; epos — qadimiy (6.6-misol).



6.5-misol. Brans, Fa diyez minor sonata, Op. 2-3-qism, 1-8-taktlar.



6.6-misol. Brans, Fa diyez minör sonata, Op. 2-3-qism, 22-35-taktlar.

Takrorlanuvchi qismlar yana bir bor strofik shaklni (epik poeziyaning eng keng tarqalgan tuzilmasi) eslatadi, biroq bu faqat janrga rasmiy ishora bo'lib qoladi. Voqealar rivoji, hikoyachi va dialog bo'lmagani sababli, epik janr "episch"-ga aylanadi: qadimiy janrga ichki mulohazalar orqali ishora qilinadi. Riklarning yondashuvi triodagi arxaik asosiy intervallar va modal rivojlanishlarni uzoqdan aks-sado berish orqali ta'kidlashdir. Uzoq o'tmishdan kelgan she'riy aks-sado, Trioning ikkinchi yarmida shoir yana o'z kalitida (B notalar shkalasi) kuylaydi, biroq eng ulug'vor ovoz uchun D tonalligiga modulyatsiya qiladi (ayol kaliti).

Rikter buni ohangdorlikni asta-sekin kuchaytirish bilan ajratib ko'rsatadi, bu esa garmonik rivojlanish bilan birga xonimning kelishini e'lon qiladi. Ritsarlik uslubi qahramonlikka aylanadi, bu ayolning tutib turgan ulug'vor poydevorini mustahkamlaydi, truba chaqiriqlari shoirdagi orzularni buzib, uni har doim mavjud bo'lgan musiqiy pastlash orqali yana musiqa parchasiga qaytaradi. Bu qaytish birinchi qismdagi notinchlikni aks ettiruvchi zo'riqish bilan to'la bo'lib, trio xotiralari uni chinakam she'rga qaytishiga yo'l qo'ymaydi. U nihoyat asabiy oktavali ifodalarga parchalanib ketadi: shoir yolg'iz qoladi, xonim haqidagi xotira yo'qoladi, voqea to'xtab qoladi. Bu harakat Jean Paulning uzun, mavzudan chetga chiqqan chekinishiga ayflanadi.

To'rtinchi harakat ("Finale, Introduzione. Sostenuto — Allegro non troppo e rubato") shoirona uslubdagi kirish materialini bilan boshlanadi, bu esa darhol balada yoki epik janrning musiqiy ekvivalentini taklif qiladi. Kirish mavzusi yana bir bor bosh qahramonning dastlabki mavzusi bilan bog'langandek tuyuladi. asosan oktavalarining qayta kiritilishi, F-yarim notadan balandroq nota qo'shimcha notaning belgilanishi va mavzuning umumiy harakati orqali⁵. Shuningdek, Betxovenning beshinchi simfoniyasining birinchi qismidagi ikkinchi mavzuga kuchli o'xshashlikni ham ko'rsatadi. Ushbu harakatdagi preludiya va postlyudiya mavjudligi esa bir hikoya ichidagi boshqa hikoyani ifodalovchi ramkali qurilmani ko'rsatadi. Bu qadimiy epik hikoyalarda keng tarqalgan bo'lib, XVIII asr oxiri va XIX asrda Jeyms Makfersonning Ossian asarlarida, xususan, Fingal (1762) asarida qayta tiklangan uslub edi. Demak, bu mavzu hikoyachini ifodalaydi va bu holda hikoyachi shoirdir. Ammo u dastlabki sujetni tark etgan, u endi butunlay ahamiyatsiz, bu esa yana Jean Paulga ishoradir.

Shoir ikkita sirli bayon bilan ochadi, so'ngra arfaning g'ayritabiiy ifodalarini keladi, ular bir notani ikkinchi notaga ulagan holda cho'zib, bayonli parchada yakun toptirishadi. Bu shoirona belgilar ijrochiga aniq yondashuvni taklif qiladi, Rikter esa asosiy intervallarga urg'u beradi va arxaik tasvirlarni oldinga olib chiqadi. Arfa parchalari yengil teginish bilan ijro etiladi, notalar o'zgina ajratilgan holda eshutilib, yengil tortilgan simlarni eslatadi. Bayonli parchaning yakunidagi fermata esa nafas olish, kutish onini taqdim etadi.

Brams bu yerda hikoya qilish niyatini ochiq bildirgan, shuning uchun sonata shaklining ikki qirrali tabiati yana belgilar va dialoglar nuqtayi nazaridan ko'rib chiqilishi kerak. Lied (bir qo'shiqchi va pianinochi ijro etadigan nemis qo'shig'i) uslubida yozilgan hikoyachining mavzusi dastlabki ikki nota chiziqlariga material beradi (6.7-misol). Bu esa hikoyachi va birinchi qahramon bir shaxs ekanini ko'rsatadi va balladani avtobiografik doiraga joylashtiradi.



6. 7-misol. *Brams, Fa diyez minor sonata, Op. 2-4-qism, 244-232-taktlar.*

Ziddiyat belgilariga to'la bir o'tish qismidan so'ng (jumladan, hikoyachining mavzusining virtuoza, ya'ni yuqori mahorat bilan ifodalanishi, bu birinchi harakatdagi Flegeljahrian qiyinchiliklar va ishonchsizliklarni ifodalash uchun ishlatilgan belgilar bilan bir xil), yangi bir obraz gollandcha uslubda paydo bo'ladi. Bu holatda, bu uslub aynan xalq orasida mashhur bo'lgan gollandcha uslub sifatida aniq ifodalanadi. Parallel minor (ya'ni asosiy tonallikning parallel minor ko'rinishi, bu mavzuga mos)da yozilgan bo'lib, bu yangi mavzuning umumiy ohang harakati, interval mazmuni va umumiy tuzilmasi birinchi mavzu bilan o'xshashdir, bu esa hikoyachi va har ikki obraz aslida bitta shaxs ekanini anglatadi (6.8-misol). Demak, bu ballada nafaqat avtobiografik, balki uning sujeti ham ichki kurashni, ehtimol qarama-qarshi istaklar yoki muqobil "men"lar o'rtasidagi kurashni tasvirlaydi.

Hozirgi paytda Jean Paulning "Flegeljahre" asaridagi Vult va Valt obrazlari, Hofmanning Joanna Krisler orqali o'zining o'zga qiyofasini yaratishi hamda Bramsning shu o'zga qiyofani Kresler Junior orqali qabul qilishi o'rtasidagi yaqqol o'xshashliklarni inkor etib bo'lmaydi (MakGlazeri, 1997, 2-bet). Bu musiqiy harakat ballada shaklida, ramz va metaforalar vositasida bitta shaxsning ko'p qirrali tomonlarini o'rganishga aylangan bo'lib, bu Jean Paulning adabiy motivi — Doppelganger (ya'ni ikki qiyofali inson) aks-sadosidir (Keysi, 1992, 6-bet). — Doppelganger (ya'ni ikki qiyofali inson) aks-sadosidir (Keysi, 1992, 6-bet). Lied (qo'shiq) mavzusi Valtga o'xshaydi — shoir, orzugo'y, his-tuyg'ularga boy inson va bu she'riy uslubning nozikligi bilan ifodalanadi. Gollandcha uslubdagi mavzusi esa Vultga mos — isyonkor, qarshilik ko'rsatuvchi, jamiyatdan chetda bo'lgan, biroq musiqachi — bu Yevropadagi lo'li stereotipining juda ixcham tasvirlanadi ⁶.

Lid va gollandcha uslub o'zga qiyofalari o'rtasidagi farqlarni ajratib ko'rsatish, ularni bitta obrazning ikki tomoni sifatida saqlab qolgan holda, ushbu murak-

kab harakatning asosiy sinovlaridan biridir. Rikterning lidga yondashuvi Skubert uslubiga xos soddalikda. Biroq bu mavzu tasodifiy “noto’g’ri” notalarni o’z ichiga oladi, u esa bu notalarni muvaffaqiyatli tarzda ajratib ko’rsatib, “Flegeljahre”ning mohiyatini kuchaytiradi. Gollandcha uslub esa ma’lum bir dag’allikni talab qiladi va Rikter bu effektni dissonanslarga urg’u berib, bezakli notalarni kuchli ta’sir bilan ijro etish orqali erishadi. U alla zoppa ritmiga (ayniqsa, ushbu mavzuning boshlang’ich bog’langan notasi va ikkinchi urishida) alohida e’tibor qaratadi va obrazga jo’shqinlik bilan yondashadi.

Yakuniy mavzuda uchinchil bir obraz paydo bo'ladi. Unda boshlovchining hikoya qiluvchi mavzusidan olingan melodik material ishlatilgan bo'lib, endi u Betxovenning "taqdir" mavzusiga xos bo'lgan ritmik uslub bilan boyitilgan⁷. Bu avtobiografik ishoralarni inkor etib bo'lmaydi, ular juda qiziqarli. Shoir obrazi-ning ikki tomoni lid uslubi orqali ifodalangan o'rtahol sodda beg'amlik va gollan-cha uslub orqali ko'rsatilgan ko'cha hayotining dag'al zayli – bularning barchasi Betxoven soyasi ostida kuzatiladi. Ehtimol, bu shoir o'zi Brams bo'lishi mumkin⁸. Aslida, muallif o'z asari ichida bir obraz sifatida, xuddi Jean Paulning uslubiga xos tarzda sayr qilayotganga o'xshaydi (Keysi, 1992, 6-bet). Qahramonona Betxoven uslubidagi ifoda qadimiy, ilmiy uslubdagi qisqa parcha bilan so'nadi, undan so'ng arfani eslatuvchi ketma-ket yoyilgan akkordlar keladi. Bu esa shoir ovozi-ga ishora qiladi. Asosiy va ikkilamchi mavzularda takrorlanuvchi va cho'zilgan takrorlanuvchi jumalarni ishlatish, shuningdek, ekspozitsiyaning takrorlanishi nafaqat Jean Paulga xos bo'lgan neoklassitsizmni eslatadi, balki ballada tuzilma-sini eslatadigan bandma-band simmetriyani ham taklif qiladi.



6.8-misol. Brans, Fa diyez minor sonata, Op. 2-4-qism, 70-74-taktlar.

Keysi (1992, 6-bet) ta'kidlaganidek, bu asar Jean Paul ruhida yozilgan. Qahramonona Betxoven uslubidagi ohang asta-sekin qadimiy, daho uslubdagi qisqa bir musiqiy parcha ichiga ulanadi, undan keyin esa shoir, ya'ni qadimiy qissa aytuvchining ovozini eslatuvchi, chang torlarini yodga soluvchi siljigan akkordlar ketma-ketligi yangraydi. Asarning asosiy va ikkinchi mavzularida qo'llanilgan davriy hamda cho'zilgan davriy frazalar, shuningdek, ekspozitsiyaning takrorlanishi — bularning barchasi Jean Paulning neoklassik estetik uslubini eslatibgina

qolmay, ballada tuzilmasiga ishora qiluvchi she'riy simmetriyani ham o'zida aks ettiradi.

Rivojlanish bo'limi — bu ikki asosiy xarakter o'rtasidagi dialog bo'lib, ularni vaqti-vaqti bilan beqaror musiqiy parchalar bezab turadi. Birinchi xarakter asta-sekin o'zgaradi, lid (nemis lirik qo'shig'i) uslubi endi deyarli operatik ko'rinish olgan holda, ilmiy-musiqiy uslub bilan qo'shilib, yuksak badiiy darajaga ko'tariladi. Ikkinchi xarakter esa asta-sekin yemirilib boradi. Asar A bemol majorda yozilgan va u ilgari o'zini "ommbop" deb ko'rsatgan uslubga aylantiriladi, ammo bu uslub hali ham yetuk emas va ma'nan tiklab bo'lmaydigan holatda qoladi. Asarda ifoda uslubi orqali ijro yo'riqnomalari ham yashirincha kodlangan va Rikter ularni mohirlik bilan amalga oshiradi. U lid xarakterini madaniy, operatik yuksaklikka olib chiqadi, shu bilan birga uning tobora o'zgarib borayotgan gollandcha uslub (vengrcha uslubi) esa kafe va kabaret muhitiga tobora ko'proq moslashib boradi. Bu holat yosh musiqachining mahalliy Lokale'da (nemischa "kabaret" yoki "mahalliy musiqa kafesi") ijro etayotganini eslatadi. Brams esa ushbu hikoyaning ichida goh hikoyachidek, goh shoirdek yashirincha kezadi, u izidan javoblardan ko'ra da goh hikoyachidek, goh shoirdek yashirincha kezadi, u izidan javoblardan ko'ra ko'proq chalkashlik qoldiradi. Bu Jean Paulning ruhi, uning ijodidagi ruhiy saro- Keysi (1992) quyidagicha yozadi: sima va badiiy qochirimlarning jonli ifodasidir.

“O‘quvchi hikoyaning o‘zidan ko‘ra ko‘proq uni hikoya qilayotgan shaxsga qarab yo‘naladi. Bu shaxs esa har doimgidek ko‘zga yaqqol tashlanadi, roman boshida keltirilgan vasiyatnoma shartlariga ko‘ra rasmiy biograf sifatida, shuningdek, izohlar, pastki qaydlar, oraliq epizodlar va mavzudan chekinishlar orqali ham o‘zini namoyon etadi” (28-bet).

To'palonli dialogdan so'ng hikoyachi: avvaliga tantanali oktavalarida, so'ng olovli izoh bilan, nihoyat kirish qismidagi sokin xotirani eslatib qaytadi. Birinchi mavzu jimjitlik bilan yuzaga chiqadi, o'zining musiqaviy sodda, samimiy ohangi bilan yana F-diez minor ranglarini eslatib, asarni qayta hayotga to'ldiradi. Endi u har qanday bezovta qiluvchi belgilardan holi, o'zi bilan yarashgan va di. Ikkinchi obrazning so'nggi chiqishi birinchisining izidan qaytib ko'rinmaydi. U hanz u o'zining xalqona uslubini quchib ergashadi. Avval buzilgan holatda bo'lsa-da, u o'zining mavzusining so'nggi oladi. U hanuz o'zini topmagan va qahramonona yakun mavzusining so'nggi chaqirig'iga qaramay, yuksak mahorat bilan chalinadigan bir parcha orqali sochaqirig'iga qaramay, yuksak mahorat bilan chalinadigan bir parcha orqali sochaqirig'iga qaramay, yuksak mahorat bilan chalinadigan bir parcha orqali so-

sadosi yangradi, xolos.

Sonataning dinamik rivojlanish egr chizig'i. Sonata sikliga xos tuzilishga, balki an'anaviy adabiy sujetning dramatik yo'nalishiga ham asoslangan. Har bir qismining o'ziga xos kichik cho'qqisi mavjud bo'lib, ayniqsa, to'rtinchi qism ichki psixologik ziddiyatlar bilan boyitilgan hol-

da yakuniy dramatik cho'qqini beradi va epilog davomida kuchli bir yechim (dénouement) bilan nihoyalaniadi. Biroq hikoyachilik (narratologik) nuqtayi-nazardan tahlil qilinganda, shakl borasida ayrim bezovta qiluvchi nomuvofiqliklar ko'zga tashlanadi.

Brams (Jean Paulga ergashgan holda) uchinci qismdan keyin asosan sujetni tashlab ketadi. Darhaqiqat, butun asarda bosh qahramon bilan boshqa bir obraz o'rtasida qandaydir muloqot faqat birinchi qismdagina yuz beradi. Roman voqea-hodisadan asta-sekin ruhiy tahlilga ikki xil fe'l-atvorli, biroz shizofrenik shoirning ichki kechinmalari, tashqi monologdan ichki monologga, oxir-oqibat esa bir-biriga qarama-qarshi turgan o'zga qiyofalarning to'laqonli kurashiga aylanishi bilan Jean Paulning o'ziga xos xususiyatlariga bo'lgan bog'liqliklar tobora kuchayib boradi. Bu borada Keysi shunday mulohaza yuritadi:

U (ya'ni Jean Paul) nafaqat bir mulohazani boshqasiga, bir chekinishni ikkinchisiga qo'shib boradi. Doimiy ravishda o'z qahramonlariga aralashadi va ularning hikoyasini bo'lib tashlaydi. Jean Paulning har qanday romanida, istalgan paytda o'zini aynan o'zini uchratish mumkin, u kitob sahifalari orasida sayr qilayotgandek tuyuladi. Ehtimol, yana bir yangi kitob ustida ishlayotgandir yoki boshqa romanlaridagi qahramonlar bilan suhbatdadir. Bu qahramonlar esa o'z navbatida, boshqa bir asar yozishayotgan bo'lishi mumkin. Bu asarlar ham oxir-oqibat yana Jean Paulga tegishli bo'lib chiqadi (6-bet).

Biroq bu hikoyaviy muammolar asarning asl tuzilmasidan emas, balki uni an'anaviy tarzda talqin qilish natijasidan kelib chiqadi. Adabiy egri chiziq to'g'ri bo'lsa-da, vaqt egri chizig'i unday emas. Mavzuli tahlil shuni ko'rsatadi, ushbu "musiqiy roman"da ifodalangan adabiy janrlar zamonaviy nasr va she'riyatdan boshlab qadimiy she'rlarga o'tadi, so'ng esa ballada va epik janrlar timsolida yanada chuqurroq o'tmishga chekinadi. Ha, bu qadimiy janrlar romanning (ya'ni sonataning) tarkibida singdirilgan, biroq ular bilan bog'liq vaqt kontekstlari o'z holicha saqlanib qoladi.

Asar vaqt jihatidan hozirgi zamondan boshlanadi va uzoq o'tmishda yakunlanadi. Bu esa adabiy yo'nalish bilan zid keluvchi vaqt egri chizig'ini hosil qiladi, aslida esa Brams vaqt aylanasi taqdim etgan. Asarning vaqt qatlamlari teskari bo'lishi kerak edi — qadim zamondan boshlanib, zamonaviylik bilan yakunlansa, hikoyaviy nuqtayi nazardan ancha mantiqli bo'lardi. Agar sujet teskari tartibda qurilganida, biz bosh qahramon bilan uning barcha jihatlarida tanishgan bo'lardik, u ayni paytda muallif ekanini ham bilgan bo'lardik. Aslida faqat tinglash tajribasi yakunlangachgina ochiladigan avtobiografik elementlarni oldindan kutgan bo'lardik. Shunda qahramon ikkinchi va uchinchi qismlar orqali harakatlanar, bu qismlar aslida bir butun fikrni ifodalagani uchun o'z tartibini saqlab qolgan holda o'tar edi. Biz esa uning mukammal sevgi haqidagi orzulariga guvoh bo'lardik. Bu orzu har qanday yaxshi adabiy asarda bo'lganidek, oxir-oqibat bizning orzuga ham aylanar va biz shoirning ichki

iztirobiga yechim topilishini istab qolardik. Birinchi qism esa, xuddi romanning yakuniy bobidek sho'irning ayol bilan uchrashuvi va uning ketishini tasvirlagan bo'lar edi. Hikoya baxtli yakun topmaydi, biroq yakun topadi. To'liq bo'lmasa-da baribir bir vechimdir⁹.

[illegible]

Ushbu asarda, ichki va tashqi shakl jihatdan daholok darajasida Brams o'zining mumkin bo'lgan avtobiografik hikoyasida Hofman va Jean Paulni birday jonlantirib, ularga sadoqat bilan hurmat bajo keltiradi. Bu uning eng erta saqlanib qolgan asarlaridan biri ekanligi ushbu yutuqlarni yanada hayratlanarli qiladi. An'anaviy shakl va amaliyot chegaralari ichida ishlagan holda, Brams X asrning eng yaxshi musiqiy romanlaridan birini yaratishga muvaffaq bo'lgan, o'z asarini romantik kayfiyatning barcha ruhiy yuksakligi bilan sahnaga olib chiqishga chorlaydi.

Izohlar

1. Entoni Nyukomb XIX asr musiqiy tanqidchilarining, jumladan, Robert Shumannning adabiy va shoirona ta'riflari asosida musiqiy tahlil usullarini o'rganadi. U temp, motiv, tonalitet va ritorika kabi musiqiy elementlarni ularning dramatik tarkibiy qismlari bilan bog'liq holda ko'rib chiqish metodologiyalarini muhokama qiladi, asosan she'riy tahlil (Nyukomb, 1983: 227–245-betlar; Nyukomb, 1981: 38–66-betlar). Boshqa olimlar ham XVIII va XIX asrlardagi instrumental musiqada narratologiyani tan olishadi, xususan, Jon Daverio, Lourens Kreymmer, Reymond Monell, Kofi Agavu, Bayron Almen, Jonatan Belman, Maykl Klain va Robert Hatten.

2. Asl xabar yo'qolgan bo'lsa-da, Bozart ikki qo'shimcha hujjatga murojaat qilib, bu ma'lumotlarni tasdiqlashga harakat qiladi. Bu ma'lumotlarni Albert-dietriks berganligi haqida Bozartning 1990-yildagi maqolasidagi izohda batafsil muhokama qilingan. Boshqa biografiya yozuvchilar ham shu fikrda.

3. Jean Polning eng mashhur romanlaridan biri bo'lgan Flegeljahre Germaniyada (Keysi, 1992, 57-bet), va Brams Hofman hamda Jean Polning "sevimli romanlari"ni o'qigan yoki unda mavjud bo'lgan (Mey, 2003 [1909], 91-bet), shuning uchun u Flegeljahreni o'qiganligi haqida katta ehtimol bor.

4. Tarjima Reyner Kreymerga tegishli. Men uning tarjimasida tasvirlarni ingliz tilining frazeologiyasiga moslashtirish uchun o'zgartirishlar kiritdim.

5. Jeyms Parakilasning So'zsiz balladalar nomli kitobi Shopenning balladalar va Bramsning Op.10 balladalar o'rtasidagi umumiy xususiyatlar haqida bebaho ma'lumot beradi. Brams ehtimol Shopenning balladalarini bilmagan bo'lsa-da, Parakilas uning o'z balladalarini yaratishda ushbu janrning o'zi ilhom manbayi bo'lganini ta'kidlaydi. Shopenning asarlariga o'xshashliklar orasida hikoya qiluvchini ifodalovchi ochiq oktavalar, deyarli stanzalikga o'xshash simmetrik tuzilma va o'zaro dialogdagi aniq xarakterlar bor (Parakilas, 1992). Daverio tomonidan chop etilgan Shumann's Ossianic Manner maqolasida musiqaga o'tkazilgan epik elementlar haqida ajoyib tahlil mavjud (Daverio, 1998).

6. Egizaklarning ta'riflari Keysiga tegishli (Keysi, 1992, 27-28-betlar). Musiqiy bog'lanishlar esa mening talqinim, Hofman bu xususiyatlarni Krisler obrazi-da birlashtiradi: shoir, tushparast, musiqachi va jamiyatga qo'shilmaydigan inson.

7. Uilyam S. Nyuman (The Sonata Since Beethoven) mening ushbu mavzudagi tahlilimga qo'shiladi. U 110-115 chorak barlarni ta'kidlagan bo'lsa-da, men bu, xuddi, shu materialga ishora deb hisoblayman (Nyuman, 1969, 333-bet). Boshqalar esa buni Shumannning Klara Vik mavzusidagi Impromptu asaridagi Klara mavzusiga tenglashtirgan (Svafford, 1997, 73-bet), ammo men bunga tasodif deb qarayman, chunki Brams Shumannning asarlarini bir necha yil keyinroq bilganligi aytilgan.

8. Jan Svafford (1997) Bramsning D minor, Op. 15 raqamli birinchi fortepiano konserti haqida gapirar ekan, 1856-yil dekabrda Brams Klara Shumannga yozgan xatini keltiradi: "Men sizning nafis portretinizni chizmoqdaman, bu Adagio [ikkinchi qism] bo'ladi". U birinchi qismini Robert Shumannning o'z joniga qasd qilishiga bog'laydi va manbasi sifatida Yoksimdan eshitganini aytgan Kalbekni keltiradi (168-bet). Svafford uchinchi qismdagi har qanday dasturiy elementlar haqida fikr bildirmaydi, biroq Jonatan Belman yakuniydagi uchinchi obrazni kiritib o'tadi. U bu qismning aniq "venger" uslubida ekanini qayd etadi, bu qiziqish uyg'otadigan imkoniyat yaratadi. Robert, Klara va Yohannes o'rtasidagi "abadiy uchburchak"ni hisobga olsak, uchinchi qism Bramsning o'zi bo'lishi mumkin, "Gipsy" chet ellik yoki "boshqa" qiyofasida (Belman, 1993, 207-bet).

9. Hatto bunday holatda ham vaqt sozlamalari mukammal emas. Ikkinchi va uchinchi qismlar ajralmas bog'langan, natijada zamonaviy mavzu (qish qo'shig'i)

qadimiy (ballada) va eski (idill) orasiga aralashadi. Ammo bu kamchilik romantizmining namoyishi sifatida ko'rilishi mumkin. Shlegel so'zlarida (taxminan 1795): "Agar romantik she'rning barcha tarkibiy qismlari mukammal uyg'unlashsa, u endi romantik bo'lmaydi" (Daverio, 1993, 7-bet).

10. Bramsning ikkinchi fortepiano sonatasi Kater Murr asarining hikoya tuzilmasiga o'xshashligi, ayniqsa, Krisler qismi, yanada mustahkamlanadi, chunki sonatada faqat bitta sujet bor, Kater Murr esa ikki sujetli (Adler, 1999, 24-25-betlar). Brams Novalis asarlarini ham teng hurmat qilganini, bu muallifning iqtiboslari uning yoshligidagi daftarlarida ko'pligidan bilish mumkin. Aslida, bu sonataga chuqurroq nazar tashlasak, ko'proq mualliflar va adabiy uslublar ochilib o'qish uchun yanada ko'proq tasdiq bo'ladi.

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Agawu, K. (2009) *Music as Discourse*. Oxford, Oxford University Press.
2. Bal'mont, K. (1916) 'El'f,' Sonety solntsa, meda, i luny. Pensnia mirov [Sonnets of the Sun, Honey, and the Moon. Songs of the Earth]. Moscow, Izdanie V. V. Pashukanisa. English translation by Simon Nicholls (2021). In Cardinal Po-ints Literary Journal, Brown University, New York, 10, 77.
3. Bowers, F. (1996 [1972]) *Scriabin, A Biography*. New York, Dover Publications Inc.
4. Caplin, W. E. (2005) On the Relation of Musical Topoi to Formal Function. *In Eighteenth Century Music*, 2(1), 113-124.
5. Dickensheets, J. (2012) The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *In Journal of Musicological Research*, 31(2-3), 97-137.
6. Engel, Y. (1915-1916) A. N. Skryabin, biograficheskii ocherk [Biographical Outline]. *In Muzykal'nyi sovremennik*, 4-5, 5-96. English translation by Simon Nicholls (2021). www.scriabin-association.com/yulii-engel/ [Accessed 16th February 2022].
7. Flamm, C. (2009) *Skrjabin Bärenreiter Urtext Complete Piano Sonatas II*. Germany, Bärenreiter.
8. Flamm, C. (2011) *Skrjabin Bärenreiter Urtext Complete Piano Sonatas I*. Germany, Bärenreiter.
9. Flamm, C. (2014) *Skrjabin Bärenreiter Urtext Complete Piano Sonatas IV*. Germany, Bärenreiter.
10. Frolova-Walker, M. (2022) *Playing Scriabin: Reality and Enchantment*. In K. Smith and V. Kallis (eds.), *Demystifying Scriabin*. Woodbridge, The Boydell Press.
11. Garcia, E. (2007) *Scriabin's Mysterium and the Birth of Genius*. Revised version of a presentation at the Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 19 January 2005, New York. <https://faculty.washington.edu/jdwest/russ420s/skriabin.pdf> [Accessed 27th January 2022].

12. Garcia, S. (2000) Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas. In *19th Century Music*, 23(3), 273–300.

13. Gol'denveizer A. B. (2009) *Vospominaniya (Reminiscences)*. Moscow, Deka-VS.

14. Grabócz, M. (2005) Narrative Analysis in the Comparative Approach to Performances: The Adagio of Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta. In L. Vikarius and V. Lampert (eds.), *Essays in Honour of László Somfai on His 70th Birthday: Studies in the Sources and the Interpretation of Music*. Lanham, MD, USA, Scarecrow Press.

15. Green, M. (2013 [1986]) *The Russian Symbolist Theatre An Anthology of Plays and Critical Texts*. New York, Ardis Publishers Inc.

16. Leaper, D. (2015) The Composer as Pianist: A Recorded History of Alexander Scriabin's Piano Music. In *EPTA Piano Journal*, 105, 10–13 and 106, 15–17.

17. Leaper, D. (2016) Alexander Borovsky – The Forgotten Scriabinist and His Own Reminiscences of Scriabin. www.scriabin-association.com/alexander-borovsky/ [Accessed 27th January 2022].

18. Leikin, A. (1996) The Performance of Scriabin's Piano Music: Evidence from the Piano Rolls. In *Performance Practice Review*, 9/1(8), 97–113.

19. Leikin, A. (2011) *The Performing Style of Alexander Skryabin*. Santa Cruz, Ashgate.

20. Leikin, A. (2018) Not Set in Stone: Mikhail Pletnev's Rewrite of Scriabin's Piano Concerto. In *Performance Practice Review*, 22/1(4), "Mikhail Pletnev's Rewrite of Scriabin's Piano Concerto" by Anatole Leikin (claremont.edu) [Accessed 20th January 2022].

21. Macdonald, H. (1978) *Skrjabin*. Oxford, Oxford University Press.

22. Mitchell, R. (2016) *Nietzsche's Orphans*. New Haven, London, Yale University Press.

23. Monelle, R. (2000) *The Sense of Music, Semiotic Essays*. Princeton, Oxford, Princeton University Press.

24. Montagu-Nathan, M. (1916) *Handbook to the Piano Works of A. Scriabin*. London, Brighton, J & W Chester.

25. Nicholls, S. (2022) Scriabin as a Writer. In K. Smith and V. Kallis (eds.), *Demystifying Scriabin*. Woodbridge, The Boydell Press.

26. Nicholls, S. and Pushkin, M. (2018) *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Oxford, Oxford University Press.

27. Ratner, L. (1980) *Classic Music Expression, Form, and Style*. New York, Schirmer Books.

28. Reise, J. (1983) Late Skriabin: Some Principles Behind the Style. In *Nineteenth Century Music*, 6(3), 220–231.

29. Rubinstein, A. (1973) *My Young Years*. New York, Alfred A. Knopf Inc.

30. Sabaneyev, L. (1931) Scriabin and the Idea of a Religious Art. In *The Musical Times*, 72(1063), 789–792.

31. Sabaneyev, L. (2000 [1925]) *Vospominaniya o Skryabine [Reminiscences of Skryabin]*. Moscow, Klassika XXI.

32. Safonoff, W. (1951 [1916]) *New Formula for the Piano Teacher and the Piano Student (English Edition)*. London, J & W Chester Ltd.

33. Schloezer, B. (1987 [1923]) *Scriabin: Artist and Mystic*. English translation by Nicholas Slonimsky. Oxford, Oxford University Press.

34. Scholes, P. (1924) *Crotchets: A Few Short Musical Notes*. London, Bodley Head.

35. Shebuyev, N. (c.1915) The Knight of Ecstasy. In L. Ballard (2010) *Postcards from the Edge: Scriabin in Popular Trade*. In *Journal of the Scriabin Society of America*, 14(1), 11–14.

36. Shilstein S. (2000) *Sergei Prokofiev Autobiography, Articles, Reminiscences*. Hawaii, University Press of the Pacific Honolulu.

37. Smith, K. and Kallis, V. (2022) Scriabin and Music Analysis: The Search for the Holy Grail. In K. Smith and V. Vallis (eds.), *Demystifying Scriabin*. Woodbridge, The Boydell Press.

38. Taruskin, R. (1997) *Defining Russia Musically*. Princeton, Princeton University Press.

39. Taruskin, R. (2010 [2005]) *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford, New York, Oxford University Press.

40. Tidebohl, E. V. (1926) Memories of Scriabin's Volga Tour (1910). In *The Monthly Musical Record*, May 1926, 137–138 and June 1926, 168–169.

41. West, J. (1970) *Russian Symbolism A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian Symbolist Aesthetic*. London, Methuen & Co Ltd.

42. Young, J. B., Ballard, L. and Bengston, M. (2017) *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, MD, Rowman and Littlefield.

Diskografiya

Rikter, S. (1995). *Svyatoslav Rikter Pragadagi ijroda: Yoxannes Brams. Praga Productions PR 254 059 (asl yozuv: 1984 va 1988)*.

7. "IJRO ORQALI ILHOMNI SEHRGA AYLANTIRISH LOZIM"

Skryabinning fortepiano asarlarida mavzuli ijro uslubi

Darren Liper va Sesiliya Si

Mavzuviy yondashuvning dolzarbligi

Skryabin musiqasini tahlil qilishda formalistik musiqashunoslik yondashuvi, ya'ni uning uslubiy taraqqiyotini ijtimoiy-tarixiy kontekstdan butunlay ajratilgan holda o'rganish, ko'plab tadqiqotlarda ustuvor metod sifatida qaralgan. Bunday yondashuv Skryabinning falsafiy qarashlari va dunyoqarashining musiqiy tafakkuriga ta'siri ko'pincha inkor qilinishiga yoki umuman e'tibordan chetda qolishiga olib keladi². Skryabinning, ayniqsa, garmonik (ohangdosh) tilidagi favqulodda taraqqiyotni inobatga olgan holda, bu metodologiya dastlab o'ziga tortuvchi tuyulishi mumkin. Biroq ana shunday formalistik tahlil, Skryabinning o'zi va uning zamondoshlari nazarida sovuq va g'ayritabiiy ko'ringan bo'lardi. Musiqani ijro etish bo'yicha tavsiyalarda ham shunga o'xshash tafovut mavjud. Masalan, Skryabinning zamondoshi Leonid Sabaneyev uning asarlarini faqatgina "sovuq notalar" asosida talqin qilish mushkul ekanini ta'kidlagan³. Bunga qarshi, yaqinda aytilgan bir fikrda esa notaga sodiqlikdan boshqa har qanday omilni hisobga olish "bekorchi mashg'ulot" deb baholangan (Frolova-Valker, 2022, 268-bet).

Skryabin o'zining garmonik tuzilmalarini batafsil tushuntirish imkoniyatidan qochgan. Hatto bir gal bosh og'rig'ini bahona qilib, bu mavzuda va'da qilingan suhbatni Sergey Taneyev va Aleksandr Goldenveyzer bilan orqaga surgan. "Boshqa kuni hammasini tushuntiraman", degan va'dasi esa hech qachon ro'yo-bga chiqmadi (Smit va Kallis, 2022, 269-bet). Biroq nazariy asoslarni ochiq-lashga xohish bildirmagan bo'lsa-da, u asarlarining ichki ma'nolari haqida so'z yuritishda hech qachon tortinmagan. Hatto tinglovchilardan asarning shakliy tuzilmasidan ko'ra, uning ichki g'oyaviy qatlamlarini tushunishga ustuvor e'tibor berishni talab qilgan. Sabaneyevga "Boshlang'ich harakat" asaridan parchalarni fortepianoda chalib bergan paytida, u quyidagicha ogohlantiradi: "Qarama, sen bu yerda his-tuyg'uni eshitishing kerak. Shundan keyin men senga qanday quril-ganini aytaman. Mana, bu qismi allaqachon nihoyasiga yaqinlashmoqda... Endi esa raqs boshlanadi — bu fano raqsi, oxirgi sarxushtlik raqsi bo'ladi" (Nikols va Pushkin, 2018, 223-bet)⁴.

Skryabinning ilk asarlaridan tortib, Op 74 raqamli so'nggi prelyudlargacha bo'lgan ijodiy yo'li ichki ma'no va ruhiy qatlamlarga boy. Dastlab bu ma'no-lar uning hayotidagi muhim biografik voqealarni aks ettirgan bo'lsa, keyinchalik o'z falsafiy qarashlari va musiqiy tafakkurining sinteziga aylandi, uning eng oliy, biroq amalga oshmay qolgan "Misteriya" asariga tayyorgarlik bosqichiga yetib

bordi. Bu apokaliptik (oxirzamoni) asar Skryabin tasavvurida barcha san'at tur-larini o'zida birlashtirib, insoniyat uchun yangi bir davrni boshlab berishi kerak edi. Skryabin uchun musiqa va tafakkur, san'at va g'oya bir-biridan ajralmas edi. U shunday degan edi: "Bu g'oyalar mening rejam, ular qanday tovushlar asarga kirs, shunday kirib boradi. Men ularni birga yarataman" (Nikol va Pushkin, 2018, 1-bet).

Skryabin o'z musiqasiga oid jonli va ta'sirchan izohlarini Sabaneyevning "Eslamalar" (Vospominaniya) asarida qoldirgan bo'lib, ular uning kompozitsion olamidagi mavzularni ochib beradi. Shuningdek, u yaratgan notalar, nomlar va ijro uchun ko'rsatmalarda ham ushbu mavzular yaqqol ko'zga tashlanadi. Skryabinning o'z musiqasining ma'nosini boshqalarga anglatishga intilishi tobora kuchaygan edi. Bu holatni u orzu qilgan Sirli marosim (Mystery) orqali butun insoniyatni yagona ruhiy uyg'unlikka yetaklash maqsadi bilan izohlash mumkin. Ushbu Sirli marosim faqat bir marta sahnalashtirilishi ko'zda tutilgan bo'lib, u yerda an'anaviy tomoshabin yoki ijrochilar bo'lmas, balki barcha ishtirokchilar ushbu buyuk marosimning faol qatnashchisiga aylanishi lozim edi. Bu g'oya Rossiyaning Kumush asri (Silver Age) madaniy-falsafiy muhitidagi murosasizlik, ya'ni jamoaviy birlik tamoyiliga chambarchas bog'liq edi⁵. Skryabinning musiqasi ushbu murosasizlik g'oyasini ro'yobga chiqarishi uchun undagi ramzlar va mavzularning boshqalar tomonidan tushunilishi muhim edi. Chunki faqat ana shu holatda odamlar Sirli marosimda chinakam ishtirok etuvchi bo'la olardi. Garchi bu maqsadlar hozirgi zamon tafakkuriga ko'ra haddan tashqari orzuli yoki g'ayritabiiy tuyulsa-da, ular o'sha davrdagi, xususan, Simvolistlar harakati va Kumush asr ruhi ta'sirida shakllangan — fikr oqimlariga hamohang edi. Skryabinga zamondosh dramaturg Leonid Andreyev 1914-yilda yozgan "Kelajak teatri" nomli maktubida ham bu g'oyalarning aks-sadosi eshitiladi:

"Kelajak teatrida tomoshabin bo'lmaydi. Jamiyat uchun shunday holatni yo'q qilish zarurki, birlar ovqatlansa, boshqalar faqat kuzatib o'tiradi — barchani ziyo-fatga chorlamoq lozim! Bu yurishda omma ishtirok etadi, ehtimol, qadimgi sirli o'yinlar (misteriyalar) biroz yangicha shaklda qayta tiklanar, biroq ularning ajral-mas sharti shuki — barcha ishtirok etadi" (Grin, 2013, 363–364).

Skryabinning musiqa tili rivojlanar ekan, unda murakkab ramzlar va belgilar tizimi yuzaga kela boshladi. Bu belgilar ayrim yaqin muhitdagilar uchun tanish bo'lgan mavzular tarmog'ini yaratdi. Sabaneyev ularni nafaqat alohida asarlarda, balki turli opuslar davomida qayta-qayta uchraydigan mavzular sifatida tilga oladi: "Uzoq cho'zilgan kuylar o'rnini asta-sekin qisqa mavzular egallaydi. Ular bir nechta sevimli, deyarli timsollarga aylangan — musiqiy shakllarga kelib taqaladi" ("iroda", "zavq", "kurash" kabi mavzular) va go'yoki musiqiy so'zlarga aylanadi"

(Nikol and Pushkin, 2018, p. 179).

Sabaneyevning 1922-yildagi bu tasviri zamonaviy mavzu nazariyasini eslata-di va musiqiy tahlilni faqat nazariy doirada emas, balki estetik-ramziy yondashuv

bilan boyitish mumkinligini tasdiqlaydi. Bu sevimli musiqiy belgilar va ramzlarni aniqlash orqali asarlarda yashiringan musiqadan tashqari ma'nolar, tasavvufiy yoki falsafiy fikrlar yuzaga chiqadi. Agavu (2009) shunday deydi:

"Biror asar ichida yoki asarlararo takrorlanuvchi mavzular (ya'ni musiqiy mavzular) o'sha asarning umumiy strategiyasini, uslubining ichki mohiyatini ochib berishi mumkin. Mavzularning shakli kompozitorning ohangiy ritorikasini yanada chuqurroq idrok etishga yordam beradi" (44–45-betlar).

Marta Grabots esa ushbu mavzu tahlil yondashuvini quyidagicha sodda va aniq ifodalaydi (2005):

"Bu usul asarlarda takrorlanib keluvchi musiqiy formulalar orqali doimo bir xil ifoda mazmuniga ega bo'lgan, ma'no bildiruvchi musiqiy birliklarni aniqlashga xizmat qiladi. Ular kompozitorning butun ijodiy uslubida muayyan musiqiy parametrlar bilan bog'liq bo'ladi" (445-bet).

Aynan Sabaneyev ilgari tilga olgan "ma'no bildiruvchi birliklar"ni tasvirlar ekan, Boris de Skloezer (1987 [1923]) – Skryabinning shaxsiyati va falsafasini eng chuqur anglagan insonlardan biri sifatida uning sonatalarida doimo qaytarilib keluvchi bir xil hissiy izchil jarayonni ta'kidlaydi:

"Skryabinning barcha asarlari Uchinchi fortepiano sonatasidan to O'ninchi sonatagacha bir xil ruhiy bosqichlar ketma-ketligiga asoslangan: sukunat, sog'inch, jo'shqin intilish, raqs, sarxushtlik, va transfiguratsiya (ya'ni ruhiy yuksalish). Bu ketma-ketlik har safar tobora yuqorilab boruvchi to'liqlar orqali qurilgan bo'lib, har bir to'liq so'nggi ozodlik va ruhiy muboraklanish sari olib boradi" (Skloezer, 1987, 97-bet).

Skryabin o'z asarlari uchun aniq dasturlar belgilamagan bo'lsa-da, u doimo musiqasi orqali faqat notalardagina iborat bo'lmagan, balki o'zining yuksak ruhiy g'oyalarini yetkazishga intilgan. Aslida, u buni og'zaki so'zlardan ko'ra musiqasi orqali muvaffaqiyatliroq amalga oshirgan. Emilii Medtner Skryabinning ikkinchi rafiqasi Tatyana Skloezeri eslab, shunday degan: "Madam Skryabin suhbatlarda bizga yordam berardi — Skryabinning fikrlarini tushunarliroq tilda izohlab berardi" (Mitchel, 2016, 14-bet). Skryabin har doim ham o'z fikrlarini nutq orqali aniq bayon eta olmagan bo'lishi mumkin, lekin u o'zining pianoda chalish mahorati orqali tinglovchiga hayratlanarli darajada aniq ma'no yetkaza olgan. Sabaneyev (1925, 164-bet) yozishicha, Skryabin bir kuni o'zining 52-sonli miniatura asari "Enigme"ni chalib berganida, rafiqasi Tatyana aynan o'sha musiqani yaratishda ko'z oldida turgan obrazni aniq yetkazishga muvaffaq bo'lganini faxr bilan eslab o'tgan. Ushbu asar raqs, yorug'lik va parvoz mavzulari bilan sug'orilgan bo'lib, Skryabinning so'nggi davr asarlarida uchraydigan mavzularga xos poetik obrazlarni o'zida mujassam etadi.

Skryabinning o'ziga xos "mavzular olami" (Agavu, 2009, 48-bet) yaqin doirasidagilar tomonidan ma'lum darajada anglab yetilgan bo'lsa-da, uning musiqasi va chuqur g'oyalari zamondoshlari uchun har doim ham tushunarli bo'lmagan.

Ayniqsa, bu holat musiqiy qarashlar orasidagi avlodlararo tafovutda yaqqol ko'zga tashlanadi. Kompozitor vafotidan ko'p o'tmay, Moskvalik tanqidchi Nikolay Shebuyev (2010 [1915]) yozgan maqolada bu tafovut ochiq tilga olinadi:

"Qanchalar quvonarliki, bizning yoshlarda hanuz yoshlik, butlar, ideallar va mastliklar bor. Ana u Skryabin — yoshlarning xudosidir! Yangi san'atning siymosi!"

Shebuyev davom etadi:

"Nahotki, men musiqada shu darajada orqada qolgan bo'lsamki, ular bilan birga quvonolmayapman? Nega men Vagnerni tushunaman, Musorgskiydan maf-tun bo'laman, Raxmaninov va Lyapunovni sevaman, Shtraus va Debyusini tan-olaman, biroq Ekstaz poemasini anglay olmayman? U gapirdi — men esa tushun-madim. Xuddi hozirgidek Ekstaz poemasida u teosofik haqiqatlarni ohanglar orqali ifoda etmoqchi. Ammo men uni anglay olmayman. Va baribir yuragimga og'riq beradi, zamonamizning "eng buyuk bastakori"ni tushunolmaganim alam qiladi" (Ballard, 11–14-betlar). Skryabinning asosiy maqsadi insoniyatni yagona ruhiy uyg'unlikka olib borish bo'lsa-da, uning kompozitsiyaviy olamidagi mavzular, ayniqsa, so'nggi asarlarida, faqatgina "bag'ishlanganlar" yaqin muhitdagi-lar tomonidan anglab qabul qilinar edi. Sabaneyev bu holatga quyidagicha izoh beradi: "Bizning musiqiy olamimiz — bu o'zaro tanish bir necha kishidan iborat tor doira, xolos" (Mitchel, 2016, 13-bet). Shunday ekan, Skryabin orzu qilgan murosasizlik — keng ommani qamrab oluvchi ruhiy birlik, aslida amaliy jihatdan yetishib bo'lmay bir orzu bo'lib qolgan bo'lishi ham mumkin.

Skryabinning mavzuviy ilhom manbalari

XIX asr davomida Leonard Ratner tomonidan XVIII asr musiqiy mavzular nazariyasiga oid ilgari surilgan g'oya (1980), ya'ni "xarakterli ifodalar xazi-nasi, bu xazina klassik bastakorlar uchun boy merosni tashkil etgan" (9-bet) — asta-sekin o'zining dastlabki mushtarakligini yo'qota boshladi. Bastakor-lar o'rtasidagi umumiy musiqiy til o'rnini tobora ko'proq ularning o'ziga xos, shaxsiy "mavzular lug'ati" egallay boshladi. Shunga qaramay, XIX asr davomi-da shakllangan, bastakorlar orasida umumiy bo'lib qolgan mavzular majmuasi mavjudligi tan olingan. Jenis Dikkenshits (2012) bu borada alohida e'tiborga da shakllangan, bastakorlar orasida umumiy bo'lib qolgan mavzularni hamda avvalgi — molik bo'lib, XIX asrda vujudga kelgan yangi mavzularning davomiyligini tahlil et-di. Dickensheets bu mavzular ro'yxatining hech qachon to'liq bo'lishi mumkin emasligini ta'kidlaydi. Shu bilan birga, XIX asr musiqiy mavzularini aniqlash va tizimlashtirishning muhimligini urg'ulaydi. Uning fikricha, bu mavzu asosidagi musiqiy tahlil uchun zarur asosni yaratadi. Bunday tahlil esa o'sha davr mu-siqasini yanada chuqurroq tushunish va uni yanada to'g'riroq ijro etishga imkon beradi (99-bet).

Skryabinning o'ziga xos mavzuviy olamini aniqlashga kirishishdan avval uning boshqa bastakorlar musiqasiga bo'lgan munosabatini va ushbu munosabatlar uning o'ziga xos mavzular tizimiga ta'sir qilganmi-yo'qmi ko'rib chiqish muhimdir. Bu savolga dastlabki javob salbiydek tuyuladi, chunki Skryabinning hayot davomida "boshqa bastakorlarga past nazar bilan va arang yashiringan nafrat bilan qaragani" (Skloezer, 1987 [1923], 92-bet) haqida ko'plab dalillar mavjud. Ba'zan esa u atrofdagilarning musiqiy dididan, hatto, iztirobga tushgan. Musiqa tarixida bir bastakor boshqasining ijodidan nafratlanishi holatlari ko'p uchrasa-da, bu borada Skryabin o'ziga xos darajada keskin pozitsiyaga ega edi. Teosoflar doirasida hukmron bo'lgan musiqiy did unga dahshatli tuyulganini Skloezer eslaydi: "Tasavvur qiling-a... ular Massenetga sig'inishadi!" — der edi u, chin dildan iztirob chekkan holda (83-bet). Chaykovskiyning fortepiano asarlarini eshitishga majbur bo'lish esa uning uchun chinakam qiynoqqa aylangan (94-bet). Sabaneyev (1931) yozishicha, Skryabin Debussy, Ravel, hatto, Rimskiy-Korsakovni ham yoqtirmagan (790-bet). Betxoven haqida esa: "Uning tarixiy ahamiyatini tan olar edi. Biroq san'at nuqtayi nazaridan hech qanday yaqinlik sezmas edi" (Skloezer, 1987 [1923], 94-bet). Mashhur pianist Artur Rubinshteyn (1973):

Skryabindan “Sevimli bastakoring kim?” degan savolga javoban “Brams” deb aytgach, Skryabin gʻazab bilan mushtini stolga urgan: “Qanday qilib sen bu dahshatli bastakorni va meni bir paytda yoqtirishing mumkin? Men sening yoshligingda Shopen tarafdori edim, keyin Vagnerchi boʻldim, hozir esa faqat Skryabinistman!” (164-bet). Rubinshteynning esdaliklaridan maʼlum boʻlishicha, Skryabin Shopen va Vagnerga nisbatan bir zamonlar iliq munosabatda boʻlgan. Shebuyev (2010 [1915]) ham Skryabinning avval Shopenga muhabbati boʻlganini, ammo keyin bu tuygʻuni inkor etganini qayd etadi: “Bu Skryabin Shopenni rad etdi va ochiqchasiga eʼlon qildiki, qanday qilib bunday mayda bastakorga sigʻinganini endi tushunmaydi” (15-bet). Skryabinning Vagnerga boʻlgan hurmati ham, Skloezerning taʼkidlashicha, asosan uning asarlaridagi falsafiy gʻoyalarga nisbatan boʻlib, musiqaning oʻzini chuqur oʻrganishga asoslanmagan. U hech qachon Reingold, Tristan und Izolda yoki Parsifal spektakllarini butunligicha koʻrmagan, Vagnerning nazariy asarlarini esa umuman oʻqimagani aytiladi (94-bet).

Bunday e'tiqodsizlik va o'zgalar musiqasiga qiziqmaslik Skryabinni umumiy musiqiy "mavzular tili"ga, ya'ni davrning musiqiy belgilariga, befarq va begona bir bastakor sifatida ko'rsatadi. U zamondosh musiqachilar bilan deyarli muloqotda bo'lmagan: "Uning eng yaqin do'stlari asosan musiqani sevuvchi, biroq o'zi musiqachi bo'lmagan kishilar edi. Rus musiqachilari doirasining markaziy qismi esa unga doimiy shubha bilan qaragan va undan yiroq turgan" (Sabaneyev, 1931, 790-bet). Skryabinning o'zga bastakorlar ta'siridan chetda yurishi, ayni paytda uning musiqasining shaxsiylikdan yuqori, umumiy insoniylik darajasiga ko'tarilishiga" yo'l ochgan (Skloezer, 98-bet). Taruskin (1997)

Skryabinni "Kumush asr" deb nom olgan davr mobaynida "rus musiqasida avangard yo'nalishning deyarli to'liq yo'qligi" fonida "yolg'iz, g'ayrioddiy istisno" sifatida ko'rsatadi (83-bet).

Skrýabinning ilk biografi xotiralarini ham uning tugʻma yakkaliklari intiluvchan, oʻziga xos ruhiyatga ega boʻlganini tasdiqlaydi. U bolaligida kichik teatrda oʻzi sahnalashtirgan dramalar va spektakllarni kuylab ijro etgan. Bu ilk imdagi oʻzi sahnalashtirgan dramalar va spektakllarni kuylab ijro etgan. Bu ilk imdagi oʻzi sahnalashtirgan dramalar va spektakllarni kuylab ijro etgan.

akkordi" dagi olti tovushdan beshtasi shu yerda mujassam.

Skryabin nihoyat rasmiy fortepiano darslariga qatnashishni boshlaganida, u nota yozish borasida orqada bo'lsa-da, ijrochilikda ancha ilg'or edi. Bunga, ehtimol, uning asosan o'z-o'zini o'rgatgani sabab bo'lgan⁶. O'qituvchisi esa Skryabinning barmoqlari zaifligini, klavishlarni bosishga qiynalayotganini tanqid qilgan. Bu holat dastlab nuqson sifatida baholangan bo'lsa-da, keyinchalik aynan Skryabinning yengil, sezgir ohangdor teginishi uning ijrosiga sehrli maftunkorlik baxsh etgan, bu uning musiqasini to'g'ri talqin qilishda ijrochilar uchun muhim jihatga aylangan.

Skryabinning shaxsiyatidagi "g'ayrioddiy" (q
ketuvchi) xususiyatni tan olgan holda, uning zamonasidagi musiqiy oqimlar ta'sir-
ridan butunlay xoli bo'lganini taxmin qilish xato bo'lar edi. U boshqalar musiqa-
sini yoqtirmagan bo'lishi mumkin, biroq bu ularni tan olmagan yoki eshitmagan
degani emas. Yoshligida ijodiy erkinlik bilan o'sishiga ruxsat berilgan Skryabin,
Moskva konservatoriyasiga kirgach, tartibli va an'anaviy ta'lim tizimiga mos-
lashishga majbur bo'lgan. Bitirgach, u faqat o'z asarlarini jamoatchilik oldida ijro
etgan, ammo talabalik davrida majburiy dastur doirasida klassik asarlarni o'rganib,
ularni ijro etgan. Bu tajriba nafaqat uning iste'dodini, balki har bir asarning ohan-
gini va kayfiyatini chuqur ilg'ab olish salohiyatini ham namoyon etgan. Bunga
yorqin misol sifatida, uning sinfdoshi Metyu Pressmanning xotiralarini keltirish
mumkin. U yerda Skryabinning Adolf Yensenga oid "Sayohat tasvirlari" asarini
o'zlashtirib, yod olib va mukammal ijro etgani tasvirlanadi.





7.1-misol. Skryabin, nashr etilmagan Mi bemol minor sonata, 3-qism, 72-76-taktlar.

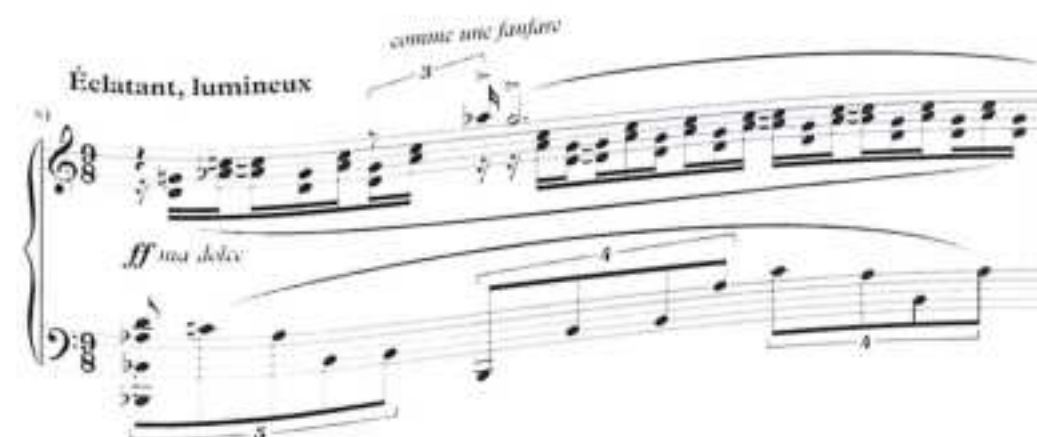
Atigi bir haftada u o'n yettita qismini egallab yod olgan edi. Skryabin ushbu asarni ijro etar ekan, har bir "manzara"ni hayratomuz tarzda jonlantirgan. Har bir asarga u o'ziga xos ohang va rang baxsh etgan edi (Bovers, 1996 [1974], 134-bet). Deyish mumkinki, Skryabin yoshligidanoq a'lo darajadagi "mavzu" ijrochi bo'lib yetishgan va shu kabi asarlar unga XIX asr musiqasining mavzuli normalarini singdirgan. Ayniqsa, Yensening ushbu "o'rmon lavhalar" to'plamidagi o'n birinchi asar — "Irrlichter" ("Sehrli nur") yorug'lik va olov mavzularining tez trill va titroq-urinishli yarim-titragan figuratsiyalari orqali ifodalanishining an'anaviy uslubini namoyon etadi. Reimond Monel (2000) qayd etganidek, musiqada olovni ifodalovchi bunday figuratsiyalar XVI asrdan buyon uchrab keladi (20-bet). Ehtimol, aynan Yensening shunday asarlari orqali Skryabinda olov va nur mavzulari dastlabki marta uyg'ongan bo'lishi mumkin. Bu mavzular, keyinchalik uning ijodida markaziy o'rin egallaydi. Xususan, uning so'nggi ijod namunalaridan biri — "Olov sari poema" Op. 72 va 10-sonli sonatada bu figuralar o'zining yuksak shaklida aks etadi. Ulardagi virtuoz tremolando texnikasi deyarli ko'z qamashtiruvchi nur taratadi. Biroq Skryabin uchun bu davrdagi tremolando va shunga o'xshash usullar endi oddiy olov tasvirlari emas edi. Ular moddiy olamning tarqoqligi va yangi davr tongining ramzi sifatida qabul qilinardi. Shu bois, uning eng pishiq kompozitsiyalarida ham olov timsolini ifodalash uchun tanlangan texnikalar aslida oldingi asarlarda ham mavjud bo'lgan bo'lsa-da, Skryabin ularni mutlaqo yangi, inqilobiy ovoz olamida jonlantirgan (7.2-misolga qarang).

Skryabin asarlaridagi maxsus musiqiy mavzular

So'nggi yillarda Skryabin ijodini tadqiq qilish borasida sezilarli ilmiy siljishlar kuzatildi, ayniqsa, uning musiqasiga g'oyaviy, matnga aloqador yondashuvlar chuqurlashdi⁷. Biroq Skryabin musiqasida "mavzular", ya'ni takrorlanuvchi obrazlar va ularning semantik yuki haqidagi ilmiy bahslar nisbatan cheklangan bo'lib qolmoqda. Tan olingan mavzu nazariyotchilarining u haqdagi maxsus izlanmalari hanuzgacha kam uchraydi. Bu boradagi muhim istisnolardan biri — Susanna Garsiyaning "So'nggi fortepiano sonatalarida simbolistik sujet arxetipi"

(2000) nomli maqolasidir. Unda Garsiya Skryabin so'nggi sonatalarida takroran uchraydigan ramziy motivlar orqali Rossiya simbolistik she'riyatida uchraydigan g'oyaviy arxetiplarni qanday aks ettirishini tahlil qiladi. Garsiya tomonidan ilgari surilgan "musiqiy g'oyalar" tushunchasi, bu kontekstdagi tahlil doirasida mavzular sifatida qabul qilinadi. Garsiya keyingi sonatalarda takrorlanuvchi va ramziy ma'no kasb etuvchi oltita asosiy mavzuni aniqlaydi. Ularning har biri Skryabin musiqasining ichki mistik voqebozligida o'z o'rniga ega:

- I. Prometey akkordi (yoki "Mistika akkordi") metafizik birlikni ifodalaydi.
- II. Fanfara motivi "ilohiy chaqiriq" ramzi.
- III. Abadiy Ayol erotizm va ilohiy sevgi ifodasi.
- IV. Nur motivi ilhom, yuksalish va ichki ko'rish belgisi.
- V. Parvoz motivi ozodlik, ruhiy yuksalish timsoli.
- VI. Boshni aylantiradigan raqs mastlik va sarxushtlik kechinmalari ifodasi (277-289-betlar).



larga xos passivlik qarama-qarshiligi uning dunyoqarashi va ijodiy fikrlashining asosiy tamoyiliga aylangan. Sabaneyev Skryabinning bu boradagi qarashlarini quyidagicha izohlaydi:



7.3-misol. Skryabin, *Re diyez minor etyud*, Op. 8/12, 1-3-taktlar.



7.4a-misol. Skryabin, *Fa minor 1-sonata*, Op. 6-1-qism, 50-51-taktlar (fanfara motivining ilk ko'rinishi).



7.4b-misol. Skryabin, *Fa minor 1-sonata*, Op. 6. Rivojlantirish qismi, 59-64-taktlar (fanfara motivining davomiy shakli).

“U (Skryabin) ijodiy jarayonni (shaxsiy yoki olamiy — ikkalasi bir) tahlil qiladi. Dastlabki ilhomiy lohaslikdan, Ruhdagi hayotga chanqoqlikdan bir ibtidoiy qarama-qarshilik tug'iladi: erkak va ayol, faol va nafaol kuchlar. Ularning doiy qarama-qarshilik tug'iladi: erkak va ayol, faol va nafaol kuchlar. Ularning o'zaro harakati — koinotiy Eros, ya'ni Ruhning Olamga bo'lgan muhabbatidir. Bu me-Butun olam — bu erotik harakatdir” (Nikols and Pushkin, 2018, 217-bet). Bu metafizik yondashuv Skryabinning musiqasiga chuqur singdirilgan. Ayniqsa, so'nggi asarlaridagi garmonik yechimlar unga erotik, ruhiy va abadiy ayollik mavzularini musiqiy tarzda ifodalash imkonini berdi⁴. Susanna Garsiya (2000) Skryabin musiqasida “abadiy ayollik” timsoli sifatida quyidagi mavzu belgilarni sanab o'tadi: Lirik va sog'inchli ohang, odatda yarim tonli harakat bilan boshlanadi. Yuqor-

Lirik va sog'inchli ohang, odatda yarim tonli harakat bilan boshlanadi. Yuqor-riga intiluvchi melodiyalar. Improvizatsiyaga o'xshash, erkin ritmik oqim. Arpe-djiolar, cho'zilgan notalar bilan uriluvchi zarbalarni noaniq qilish. Uchlik (triol) ritmlariga moyillik. Umuman, lohaslik va passivlik kayfiyati, aniq metrik va gar-monik tuyg'uning yo'qligi. Bu elementlar nafaqat musiqiy bo'yoqlar, balki Skrya-binning ichki metafizik olamini, ayollik ibtidolari bilan uyg'unlashgan yuksalish istagini ifodalaydi (281-bet).

Skryabinning so'nggi sonatalarida “ayollik” mavzulari nafaqat ifodaviy, balki formaviy ahamiyatga ham ega. Ular odatda ekspozitsiyaning ikkinchi mavzusi sifatida paydo bo'ladi — bu klassik sonata shaklidagi tanish an'ana bo'lsa-da, Skryabin uni o'zining shaxsiy hissiy va metafizik izlanishlari bilan boyitadi. Qizig'i shundaki, bu uslubiy yondashuv juda erta boshlangan: Birinchi (f minor)

va ikkinchi (g-yarim notadan balandroq nota minor) sonatalarning birinchi qism-larida ham ayollik mavzulari ikkinchi mavzu sifatida kiradi va ular tasodif emas. nishona major tonalliklarida, ya'ni yumshoqroq, issiqroq ohanglarda ifodalanadi. Musiqiy ifoda xususiyatlari: har ikki mavzu sog'inchli yarim tonli ko'tarilish bi-lan boshlanadi. Arpedjiolar va lirik ohangdorlik mavjud. Birinchi sonatada "Meno mosso" belgilanishi bilan energiyadan lirik istirohatga o'tish kuzatiladi. Ikkinchi sonatada "ben marcato, il canto", ya'ni ohangni urg'u bilan aytish, bu mavzu-ning o'ziga xos nozikligini ta'kidlaydi. Bu belgilar Skryabinning abadiy ayollik timsolini musiqiy vositalar orqali qanday uyg'un va barqaror ravishda ifodalaga-nini ko'rsatadi. Psixologik mazmun: Emmanuel Garsiya (2007) Skryabin shaxsi-yatining shakllanishida ayollar (xususan, xolasi Lyubov) muhim rol o'ynaganini ta'kidlaydi. Onalik mehrining mutlaq markazida bo'lgan bola: "...erkinlik va qud-ratni o'zida mujassamlashtira boshlaydi, ayniqsa otalikning sustligi yoki yo'qligi-da..." (8-bet).

Skryabinning bolalik davridagi ayollar, ayniqsa, mehribon va fidoyi xolasi Lyubov tomonidan berilgan mehr va e'tibor, ehtimol, uning musiqasida ayollik mavzulari bunchalik chuqur va iliq aks etishining sabablaridan biridir. Bu ta'sirni, ayniqsa, birinchi va ikkinchi sonatalarning birinchi qismlaridagi ayollik ikkinchi mavzularda kuzatish mumkin. Ikkalasi ham mos ravishda f minor va g-yarim notadan balandroq nota minor tonalliklarida yozilgan bo'lsa-da, ularning ayollik mavzulari iliq va yumshoq nisbiy major ohangida berilgan. So'n-ggi sonatalardagi "abadiy ayollik" mavzularini tavsiflovchi musiqiy belgilar bu yerda ham o'zini ko'rsatadi. Har ikki mavzu sog'inchli yarim tonli ko'tari-lish bilan boshlanadi. Birinchi sonatada bu holat "Meno mosso" (ya'ni avval-gi kuchli oqimdan sekinlashish) belgisi bilan yanada ta'sirli bo'ladi — bu ilk lirik lahza bo'lib, dramatik kirishdan so'ng paydo bo'ladi. Ikkinchi sonatada esa bu mavzu "ben marcato, il canto", ya'ni "ohangni alohida ajratib, ta'kid bilan kuylang" degan belgisi bilan ajralib turadi. Bunday belgi faqat bu mavzu takrorlanganda ham qayta paydo bo'ladi. Bu mavzularning har ikkisi: yuqoriga intiluvchi ohanglar, arpedj usulida yoyilgan akkordlar bilan o'ralgan va aynan keyingi asarlardagi "abadiy ayollik" motivlariga xos tuyg'ularni erta bosqichda namoyon etadi. Ikkinchi sonatada bu mavzuni o'rab turgan arpeg figurasi esa, ekspozitsiyaning avvalgi melodik materiallaridan yasalgan — bu Skryabinning keyinchalik aytgan mashhur gapi: > "Qutblarning o'zaro aloqasi — bu kosmik Erodir" (– Sabaneyev, Nikols va Pushkin, 2018, 217-bet) degani qanday mu-siqiy shakl olganini erta namunasi bo'lib xizmat qiladi.

Bu ayollik mavzularining aniq musiqa tilidagi ma'nosi qanday bo'lishidan qat'iy nazar, ular aniq musiqiy belgilar orqali tanib olinadi. Va ijrochilar uchun eng muhim tavsiya shuki ushbu mavzularni, Skryabinning dastlabki asarlaridan tortib oxirigacha, chuqur lirik his-tuyg'ular bilan, tovushga bo'lgan eng nozik sezgi bilan ijro etish kerak. Chunki ular faqatgina musiqiy shakl emas, balki ruhiy iztirob, mehr, sog'inch va ilohiylikni mujassam etgan timsollardir.

Nur

Nur mavzusi ilgari o'ninchi sonata va "Vers la flamme" asarlarini tahlil qilishda tilga olingan edi. Bu asarlarda Skryabin trill, ayniqsa, tremolando texnikasi orqali nur va alangani tasvirlashga harakat qilgan. Ushbu ifodalar musiqiy tarix davomida turli kompozitorlar tomonidan ham o'xshash shakllarda ishlatilgan bo'lib, ular tinglovchilar uchun oson taniladigan musiqiy mavzuga aylangan. Agar bu tremolando texnikasining mavzuli ma'nosi haqida biror shubha bo'lgan bo'lsa, Skryabinning o'zi Sabaneyev bilan "Vers la flamme" haqida suhbatda buni ochiq tasdiqlagan: "Qarang, mana bu yerda hamma narsa asta-sekin... bulutlardan yorqin nurga tomon ochilib boradi" (Sabaneyev, 1925, 296-bet). Bu fikr orqali Skryabin tremolandoni nafaqat texnik effekt sifatida, balki musavvirlik, ramz va ruhiy o'zgarish vositasi sifatida ishlatganini ko'rsatadi. U uchun nur shunchaki fikr, hissiyat, ruhiyatning o'zaro ta'riflash va ilohiylik sari yo'l edi.

“Ko’zni qamashtiradigan nur” aynan tremololar paydo bo’lgan ondan boshlab boshlanadi (296-bet). Skryabinning ijodida “Vers la flamme” hamda o’ninchi sonatadagi tremololar — nur va alangalarning eng porloq va shu’lali tasvirlarini yaratgan bo’lsa-da, uning trillardan foydalanishi ko’proq nozik va muloyim ohangda namoyon bo’ladi. Trillar, asosan, yorqinlikning musiqiy fonini yaratadi — ular tovush olamiga mehrli, nurli bir nashidani qo’shadi. Kichik hajmdagi Poème Op. 71/2 (38 taktli) ana shunday misollardan biridir. Bu asarda ikki mavzu asosiy g’o’rning markazida turgan “abadiy ayollik” temasiga (ko’tariluvchi yarim tonli ohang, yuqoriga intilgan kuy, arpedjio bilan bezatilgan) shaffof, mayin yorug’lik beradi. Bu ikki mavzuning uyg’unlashuvi orqali yaratilgan nozik va hissiy yaqinlik holati. Skryabinning marhamatli ijro yo’nalishlarida yanada ta’sirli tus oladi. Bu yo’nalishlar uning keyingi asarlarida tez-tez uchraydi: “En rêvant, avec une grande

Skryabinning so'nggi ijodida nur mavzusidan foydalanish kabi uning kasb etgan bo'ssa-da, yuqorida ko'rib chiqilgan boshqa mavzulardagi kabi uning erta davr asarlarida ham keyingi yuksalishlarga ishora qiluvchi qiziqarli lahzalar mavjud. Masalan, 1894-yilda yozilgan chap qo'l uchun mo'ljallangan Nocturne Op. 9/2 (7.5-misol) — bu jihatdan e'tiborga molikdir. Unda musiqaning, ayniqsa, so'nggi qismining kadenza (improvizatsiyaga o'xshash) uslubidagi qismida sezilarli darajada bir nechta trill mavjud. Bu joyning tuzilishi va ifoda vositalari jihatidan keyinchalik yaratilgan Poème Op. 71/2 asariga o'xshab ketadi (yuqorida ko'rib o'tilganidek). Nocturnening 51-taktida joylashgan trill olti notali bir rida ko'rib o'tilganidek). Nocturnening 51-taktida joylashgan trill olti notali bir motiv bilan oldindan e'lon qilinadi. Bu motiv abadiy ayollik temasining shaklida tuzilgan: istak bilan boshlanuvchi yarim tonli ko'tarilish, yuqoriga intiluvchi kuy hamda butun iboraning pastki va yuqori nuqtalari orasida aynan bir xil Sevennchi katta interval mavjud. Ushbu trill bu nozik musiqiy parchaga yarim tun nurlari

dek miltillovchi jilo bag'ishlaydi va Skryabinning oy nuri va uning sirli go'zalligi haqidagi shaxsiy fikrlarini musiqada mujassam etadi. Bu asarning yaratilgan yili, 1894-yilda, u o'z sevgilisi Nataliya Sekerinaga yozgan maktubida shunday deydi:

“Endi oy yerga tiniq, maftunkor, qalbni titratuvchi nurlarni yog’dirmoqda. Keyin esa u dunyoni mayin, sirli, erkalovchi bir jilo bilan yoritadi. Bunda deyarli sezilmaydigan buyumlar ham yirik va ahamiyatli tuyuladi. So’ngra esa u xira, go’yo tushday yumshoq bo’lib, oq nurli xayoliy halqada o’ralgan ko’rinadi” (Flamm, 2014, XLVII bet).



7.5-misol. Skryabin, faqat chap qo'l uchun noktyurn, Op. 9/2, 49–53-taktilar.

Eternal Feminine Theme Initiated by rising semitone — Abadiy ayollik mavzusi yarim ton ko'tarilish bilan boshlanadi.

Alohida belgilangan trillarning, ayniqsa, beshinchi sonatadan oldingi asarlarda kamdan-kam uchrashini e'tiborga loyiqdir. Faubion Boversning: "U trillardan uzluksiz yorituvchanlik uchun foydalanadi" (Garsiya, 2000, 283-bet) degan fikri esa Skryabinning dastlabki asarlariga nisbatan to'g'ri kelmaydi, hatto, o'ninchi sonata va Vers la flammedan tashqari asarlar uchun ham "uzluksiz" iborasi biroz mubolag'a bo'lib tuyuladi. Aynan erta asarlarda trillar kam ishlatilganligi ularning har bir paydo bo'lishini yanada mazmunga boy va muhim qiladi. Shu sababli bu kabi parchalarda klaviaturada to'g'ri ohang va ifoda topishda ijrochining dastlabki va so'nggi asarlar o'rtasida farq qilishi shart emas. Bu fikr Skryabinning o'zi tomonidan tahrirlangan fortepiano konserti (Op. 20) nashrida o'z tasdig'ini topadi. Bu asar yoshlik davrida yozilgan bo'lsa-da, Skryabin keyinchalik odat qilganidek fransuz tilidagi ifodali ijro yo'riqnomalari bilan boyitilgan. Bu esa uning ijodida bir xil mavzularning davomiyligi borligini ko'rsatadi. Ayniqsa, konsertning ikkinchi qismining to'rtinchi versiyasi fortepiano dagi marvaridsimon nafis figuralar bilan to'lib-toshgan bo'lib, ular doimiy ravishda

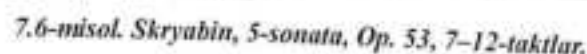
mordentlar va trillar bilan bezatilgan. Skryabin bu oʻziga xos musiqiy effektni nur mavzusiga aloqador deb topganini quyidagi ijro belgilari bilan tasdiqlaydi: "chagʻon, shaffof" — vorqin, tiniq kristalldk.

Parvoz

Skryabinning ijro yoʻriqnomalarida yorugʻlikka oid koʻrsatmalar singari, parvoz tushunchasiga ham uning soʻnggi davr asarlarida tez-tez duch kelinadi. Bu mavzu ijrochilar uchun juda muhim boʻlib, alohida eʼtibor talab etadi. Bu borada ilk muhim misol toʻrtinchi sonataning ikkinchi qismining boshlanishida uchraydi. Bu yerda u ijrochiga shunday koʻrsatma beradi: "Prestissimo volando", yaʼni "nihoyatda tez, parvozdek". Skryabinning oʻz izohlaridan maʼlum boʻladiki, bu yerda parvoz hissi aynan chaqqonlik, tezlik orqali yuzaga kelishi kerak (bu esa zaʼmonaviy ijrochilar uchun yuksak mohirlik darajasiga erishishda ancha qiyinchilik tugʻdiradi). U shunday deydi: "Men buni yanada tezroq boʻlishini istayman, iloji boricha eng yuqori tezlikda — imkonsizlik chegarasida... shundayki, bu yorugʻlik tezligida quyoshga, toʻgʻri quyosh bagʻriga parvoz boʻlsin!" (Sabaneyev, 1925, 296-bet). Sabaneyev esa bu ijroning taʼsirini quyidagicha tasvirlaydi: "Temp shunchalik tez ediki, kishi boshini aylantirar darajada edi" (296-bet). Yuzaga keladigan musiqiy effekt — bu yuqori koʻtarilish hissi, Aufschwung, yaʼni ruhiy parvozga oʻxshash bir ekstaz holatidir.

Skryabinning o'rta va so'nggi asarlarida bu kabi parvoz motivlari anchayin tanish bo'lib, bu asarlarni biladigan ijrochilar uchun ular darhol seziladi. Garsiya (2000) bu mavzuga oid shunday yozadi: "Agar Skryabin parvoz motivini ixtiro qilgan bo'lsa, u holda bu shubhasiz, "aile" (qanotli) deb belgilangan tezkor besh notali arpedjlardir" (284-bet). Bu motivlarning eng yaqqol namunasi beshinchi sonataning kirish qismida uchraydi (7.6-misol).

Skryabin odatda besh notali guruhlarni tanlagan bo'lsa-da, bu motiv boshqa guruhlashuv shakllarida ham uchraydi. Biroq u har doim juda siqilgan, tez harakatlanuvchi notalarning to'ldirib bo'lib, gammasimon yoki arpej uslubida harakatlanuvchi notalarning to'ldirib bo'lib, gammasimon yoki arpej uslubida harakat qiladi. Sevennchi sonata ustida ishlayotganda Skryabin bu kabi motivlar rakat qiladi. Sevennchi sonata ustida ishlayotganda Skryabin bu kabi motivlar rakat qiladi. Sevennchi sonata ustida ishlayotganda Skryabin bu kabi motivlar rakat qiladi.



“Bugun ham menga shunday tuyuladiki, Rubinshteynning Shumannning “Payg’ambar qushi” asaridagi ijrosi — bu go’yoki bir mo’jiza edi. U, Skryabinning keyingi davr asarlarida eshitaladigan fortepiano tovushining yangi olamini avvaldan sezgandek edi. Rubinshteyn bu asarda erishgan shaffoflik, yengillik,

13

7

7

1.

7.7a-misol. Skryabin, Vals, Op. 1, 13-16-taktilar, ikki notali o'tish.



7.7b-misol. Skryabin, 8-sonata, Op. 66, 22-23-taktlar, ikki notali o'tish.

Skrýabinning keyingi asarlarida, ayniqsa, e'tiborga molik jihat shundaki, bu parvoz motivi ko'pincha darhol trillar orqali ifodalangan "yorug'lik porlashi" bilan bog'lanadi. Sevennchi sonatada bunday bir lavha 253–260-taktlar oralig'ida uchraydi: bu yerda "abadiy ayollik" mavzusining oxirgi bor eshitalishi yumshoq xuddi "Vers la flamme"da bo'lgani kabi. Binur zarrinligi bilan davom etadi. Xuddi "Vers la flamme"da bo'lgani kabi.

roq bu safar trill parvoz motivi bilan uyg'unlashgan. Keyingi taktilar (261–272) to'lig'icha qanotli parvozlar va trillar bilan to'ldirilgan. Ular uchun yozilgan ijro yo'li belgi esa juda mazmunli: "avec une volupté radieuse, extatique", ya'ni "porloq, jo'shqin lazzat bilan ekstaz holatida" — bu esa yorug'lik, parvoz va abadiy ayollik mavzularining Skryabinning shuuriy yuksalish va hissiy-mistik olamga ko'tarilish orzusi bilan qanday bog'langanini ko'rsatadi⁹.

Shuningdek, Skryabinning butun fortepiano ijodi, ayrim asarlarda aniq parvoz motivlari bo'lmasa-da, baribir doimiy ko'tarilish, yuqorilikka intilish istagini ifodalaydi. Unga xos fikrlash jarayoni, ayniqsa, daftarlarida qayd etilgan mulohazalarda — bu "yuqori pog'onalarga ko'tarilish" orzusi go'yo bir ipday davom etadi. Skryabin hech qachon yerga qamalmagan, uning qarashlari doimo osmon sari yo'naltirilgan. 1892-yilda yozgan quyidagi orzusi bunga guvohlik beradi:

“Men istardimki, fikr sifatida dunyoga kelay, butun dunyo bo‘ylab uchib yurgan bir onga aylanay, o‘zim bilan butun olamni to‘ldiray. Men istardimki, yoshlik hayotining bir mo‘jizaviy tushidek, ilohiy ilhomning bir harakati va ehtirosli hisning bir urinishidek vujudga kelay” (Nikol va Pushkin, 2018, 233-bet). Skryabinning ruhiy yuksalishga bo‘lgan intilishi balki uning musiqasidagi ko‘tariluvchi harakatlarga bo‘lgan moyilligi orqali namoyon bo‘lgandir — buni birinchi beshta sonata, shuningdek, Sevennchi va sakkizinchi sonatalarning boshlang‘ich bayonlarida yaqqol ko‘rish mumkin. U tanlagan tonalliklarda ham bu intilish seziladi: Skryabin yarim notadan balandroq notani (ko‘tariluvchi) yarim nota (pasayuvchi) ga nisbatan ustun qo‘yar edi. U kalit belgilaridan butunlay voz kechguniga qadar yarim notadan balandroq notada yozilgan asarlar soni yarim notadagilardan ancha ko‘p bo‘lgan. Hatto engarmoniyaga teng notalarda ham u deyarli har doim yarim notadan balandroq notani tanlagan. Masalan, fa-diyez majori asarlari juda ko‘p, ammo unga engarmonik jihatdan teng bo‘lgan sol-bemol majori Skryabinning ijodida deyarli yo‘q — faqat ikki erta prelyuda bundan mustasno.

Rags

Garsiya tomonidan Skryabinning so'nggi sonatalarida aniqlangan barcha mavzular — fanfaradan tashqari — aslida bastakorning dastlabki asarlaridayoq mavjud bo'lgan. Ular vaqt o'tishi bilan ancha aniqroq shakllangan va tez-tez qo'llanila boshlangan. Fanfar esa butun ijod bo'ylab barqaror ahamiyatga ega. Raqs mavzusi ham shunday: ilk asarlardanoq u o'z o'rnini topgan — bu asarlarning deyarli barchasi “mavjud raqs turlariga oid” (mavzu jihatdan) kompozitsiyalar edi — ya'ni vals va mazurkalar (bu yerda Shopenning ta'siri shubhasizdir). Hatto ilk improvizatsiyalar ham nomida raqs ishlatilmagan bo'lsa-da, mazurka kabi raqs turlarining aniq belgilari bilan ajralib turadi. Bu orqali Skryabin o'z davrida tan olingan mavzular bilan muloqot qilishga tayyorligini ko'rsatgan. Ayniqsa, murosasizlik — ya'ni ijrochi va tinglovchi ruhiy birligiga erishish g'oyasi bilan yo'g'rilgan

so'nggi asarlarida raqs tushunchasi birlashtiruvchi kuch sifatida alohida ahamiyat kasb etgan. Skryabin keyinchalik o'z asarlariga raqs nomlarini bermay qo'ygan bo'lsa-da (oxirgisi Quasi Valse, Op. 47 edi), raqsning o'zni saqlanib qolgan: so'nggi sonatalarning yakuniy qismlari doimo Garsiya (2000) ta'riflaganidek, "sarxusht qiladigan raqslarga" aylanib boradi — bu orqali ekstaz holatiga erishiladi. Shunga o'xshash mavzu bog'liqlikni to'rtinchi sonataning ikkinchi qismida ham ko'rish mumkin. Tadqiqotchi Frolova-Valkerning ta'kidlashicha, bu yerda "ohista ritmli gig (musiqiy chiqish) raqsi ritmlari" mavjud (2022, 259-bet).

Skryabin asarlaridan tanish raqs nomlarining yo'qolib borishi ehtimol, ularning mavzu mazmunlarida mavjud bo'lgan yerga bog'langan, oddiy, dunyoviy ma'nolar, masalan, ball zallari, yuqori jamiyat va "tartib" tushunchalari bilan bog'liqdir. Bu esa vaqt o'tishi bilan Skryabinda kuchaygan nafratni uyg'otgan. Dickensheets (2012) valsning yuqori jamiyat va ball raqslariga aloqadorligi ni ko'rsatadi (103-bet), mazurkalar esa dastlab Skryabin uchun juda jozibador bo'lgan bu janr — Rossiyada zodagonlar va yuqori tabaqa vakillari tomonidan bo'lgan raqs sifatida ijro etilgan va shunga mos ijtimoiy konnotatsiyalarga ega ballarda raqs sifatida ijro etilgan va shunga mos ijtimoiy konnotatsiyalarga ega bo'lgan. Skryabinning fikri tobora erkinlik, ruhiyat va yuksaklik sari og'ishgan sari, u san'at orqali yangi zamon yaratish g'oyasiga tobora ko'proq ishonch bilan qaragan. Shu sababli, u yuqori jamiyatga bo'lgan noroziligini ham yashirmagan. Bu haqida Ellen von Tidebol (1926) Skryabinning 1910-yilda Volga bo'yida bo'lgan xalq raqslarini shunday eslaydi:

“Paroxoddagi tushliklardan birida, suhbatdoshlaridan biri siyosiy byurokratning ulug‘vor martabaga qanday ko‘tarilgani haqida hayrat bilan gapirdi. Skryaning bin birdan jahli chiqib, o‘rnidan turdi va: “Bu — mutlaqo noto‘g‘ri. Yozuvchilar, bastakorlar, haykaltaroshlar — aynan ular koinotda birinchi bo‘lishi kerak, ular dunyo muammolariga yechim bo‘ladigan tamoyillarni ilgari surishi kerak... ular har bir muammasi uchun yechim topmasligi lozim”, — dedi (168-bet).

Shu sababli Skryabin raqslarga oid nomlardan voz kechgan, ammo raqsnamo harakatlar va mavzularning o'zi uning musiqasida saqlanib qolgan. Bu yangi yo'nalishlarda u kuchli poetik nomlar yaratgan: "Danse Languide" (Latif raqs), Op. 51/4; "Caresse dansée" (Erkalovchi raqs), Op. 57/2; Op. 73 dagi ikki raqs — "Guirlandes" (Gullar chanoqlari) va "Flammes somber" (Tutmali alangalar). Raqslar mavzusining muhimligi, balki, Skryabinning ko'plab asarlari uch bo'g'inli yoki murakkab o'lchovlarda (ya'ni har bir zarb uchta kichik bo'g'inga bo'linadigan) yozilganiga ham izoh bo'la oladi. Hayratlanarlisi shundaki, qanchalik murakkab ritmik va garmonik o'zgarishlar mavjud bo'lmasin, ularning barchasi deyarli doim ikki, uch yoki to'rt zarbli an'anaviy o'lchovlarda joylashgan. Bu esa raqsnamo uyg'unlikni saqlab qoladi.

Yakuniy misol sifatida, Skryabin kam ishlatgan, ammo muhim dramatik lahzalarda yuzaga keladigan tanish mavzu "tip" — marsh haqida so'z ochamiz. Marsh — to'g'ridan-to'g'ri raqs bo'limasi-da, u bilan birlik va ritmik qat'iyat

orqali chambarchas bog'langan. Bu esa yana bir bor birinchi sonataga murojaat qilishimizga sabab bo'ladi.

1-sonata, Fa minor, Op. 6 — Ma'lum va kelajak mavzulari

Skryabinning ilk asarlarida ko'p hollarda shaxsiy hayoti va ruhiy holati bilan bog'liq izlar ko'zga tashlanadi. Bunga eng yaqqol misol aynan birinchi sonatadir. Ushbu asar yozilgan paytda Skryabin o'zining pianistik faoliyatini xavf ostiga qo'ygan qo'l og'rig'i sababli chuqur tushkunlikka tushgan edi. U shunday yozadi:

“Qo‘limdagi dard hayotimdagi eng muhim voqea. Bu taqdir yuborgan sinov. Ko‘pdan orzu qilingan maqsadga, porloqlikka, shuhratga erishish yo‘lida to‘siq. Hayotimda ilk bor chuqur mushohada eng qayg‘uli kayfiyat. Taqdir va Xudoga qarshi g‘amgin shikoyat. 1-sonataning kompozitsiyasi — motam marshi bilan” (Nikols and Pushkin, 2018, 231-bet).

Skryabinning Betxovenning tarixiy buyukligini tan olgani to'g'risidagi Skloezerning da'vosi bu sonataning boshidayoq isbot topadi. Chunki nafaqat tonallik (Fa minor), balki uning kirish mavzulari ham Betxovenning birinchi sonatasi (Op. 2/1) bilan mushtarakdir. Uilyam Keplin (2005) Betxovenning ushbu sonatasining boshlanishini "Mannheim raketasi" mavzusi deb ataydi. Skryabin esa o'zining I-sonatasini super kuchli Mannheim raketasi bilan ochadi — bu esa klaviaturaning keng doirasini bir lahzada yoritadi. Skryabin tanish mavzudan boshlaydi, keyin esa harakati davomida biz ilgari muhokama qilgan kelajak mavzular — abadiy ayollik (eternal feminine), fanfaralar va parvoz (flight) motivlari bilan yuzlashamiz. 47-taktdan boshlab esa asarning yurak urishini eslatuvchi harbiy ritmlar paydo bo'ladi, bu esa qahramonlikka, jasoratga oid tanish mavzu konnotatsiyalarni uyg'otadi. Skryabinning porloqlik va shuhratga intilish istagini musiqiy shaklda ifodalaydi. Ikkinchi qismining ifodasi esa XIX asr oxiridagi fortepiano musiqasida keng tarqalgan "kuylovchi uslub"ni aks ettiradi. Biroq Skryabin bu yerda Shopendek uzun bezakli (filigree) ohanglardan qochadi, uning lirizmi ko'proq ixcham, ichki iztirobga boy.

Uchinchi qismda dastlabki raqs mavzusi paydo bo'ladi. Skryabinning his qilgan qorong'uligi uning tanlagan mavzularida aks etishni boshlaydi. Ushbu raqs shakli Mussorgskiyning "O'lim Feldmarshali" asaridagi ohangni eslatadi — bu uning "O'lim qo'shiqlari va raqslari" to'plamining so'nggi qo'shig'idir. Monell (2000) ushbu asarni shunday tasvirlaydi: "Sahna — jang maydoni eng kuchli generallar ichida o'limning otli figurasi erkin harakatlanib, o'z qurbonlarini taganining juda ramziy ifodasidir. Uchinchi qismining musiqasi Monellning ta'riflagan Mussorgskiy ishidagi mavzuviy tropa — "xromatik, past ohangda, ongli ravishda sekin, qorong'i ranglarda, ammo ritmi esa an'anaviy" (61-bet) bilan juda o'xshashdir. Keyingi sonatalardagi ekstaz va g'alabaga qaraganda, Skryabin bu sonatani haqiqiy vayron qiluvchi motam marsh bilan yakunlaydi — bu musiqa

tarixidagi eng taniqli mavzulardan biri hisoblanadi. Dikenshits (2012) motam marshi mavzular ro'yxatida sanagan barcha elementlar shu yerda mavjud: sekin ikki barobar o'lehov (Skryabin 4/4 o'lehovdan foydalangan, lekin metronomning past tezligi ikki barobar his qilinishiga imkon beradi), to'q rangli minor rejim va melodik materialdagi nuqtali ritmlar (104-bet). O'lim ramzi, albatta, bu yerda Skryabinning umidsizligini ifodalovchi eng aniq belgidir. Motam marsh mavzusi ijrochilar uchun muhim yana bir jihatni ko'rsatadi: uning yuqoriga ko'tariluvchi katta Sevennchi intervalli. Bu interval Skryabinning asarlarida odatda ketma-ket ishlatilmaydi, biroq paydo bo'lganida, doimo kuchli emotsional zo'riqishni bil-diradi. Boshqa misollar qatorida uning yagona qo'shig'i — Romantizmning kul-minatsiyasi (17–18 taktlar), unda u sevgan fransuz oltinchi akkordi qo'llanadi, Prel'yuda Op. 74/3 ning boshlanishi, "Allegro drammatico" belgisi bilan. Motam Prelyuda Op. 74/3 ning boshlanishi, "Allegro drammatico" belgisi bilan. Motam marsh topigi yana to'qqizinchi sonataning oxirida qayta paydo bo'ladi, endi bu shaytoniy marosimni tasvirlaydi. Skryabin buni shunday ta'riflagan: "Bu yovuz kuchlarning jarayoni, tushdek yoki dahshatli holatdek? Yoki gallyutsinatsiya, bu yerda muqaddas joy tahqirlangan — kayfiyatda juda o'rta asrona narsa bor" (Sabaneyev, 1925, 163-bet). So'nggi asarlarda ham Skryabin yaqin mavzulardan foydalanishda davom etganini ko'rish mumkin. Dikenshits, shuningdek, motam marsh uslubining shaytoniy kayfiyat bilan uyg'unlashishi mumkinligini ta'kidlay-di, bu aynan shu musiqiy parchaga mos keladi.

Ijro haqida yakuniy fikrlar

Skryabin asarlaridagi mavzularni anglash va tan olish ijrochilarga musiqa-ni o'zicha talqin etishda yordam beradi. Ko'pincha ijrochilar uning dastlabki va so'nggi asarlari orasidagi tafovutni sezadilar, biroq Garsiya tomonidan so'nggi so-natalarda ajratib ko'rsatilgan mavzular barcha asarlarda qisman uchrashi va ijro-chilar tomonidan tovush olami yaratishda bir xil darajada ahamiyatga ega bo'lishi kerakligi isbotlandi. Ushbu bob faqat Skryabinning kompozitsiyaviy olamidagi mavzular yuzasidan yuzaki ma'lumot berdi, ammo uning mavzuviy lug'atiga oid chuqurroq tadqiqotlar ijrochilar uchun juda ma'lumotli bo'lishi mumkin. Bugungi kunda Skryabinning ko'plab ajoyib ijrolari mavjud bo'lsa-da, ijrochilar har doim uning asarlarini ijro etishda eng buyuk mavzuviy ijrochi o'zi kompozitor bo'lgani-ni yodda tutishlari zarur. Biz uni qanday chalganini aniq eshitolmasak ham, uning ko'plab pianino roll yozuvlari ajoyib pianistik mahorati haqida tushuncha beradi. Ushbu yozuvlarni ularning cheklovlarini inobatga olgan holda tinglash, shuning-dek, asbobdan olgan ajoyib tovushlari haqidagi tavsiflar bizga uning ijrosining qanday ovoz eshittirishini tasavvur qilish imkonini beradi. Uning ijrosi haqida hech qachon ko'proq ta'sirchan tasvir topilmaydi — bu shoir Bal'montning "Elf" nomli simbolistik she'rida ifodalangan bo'lib, unda Skryabinning musiqiy olami-ni mavzulari mujassamlangan.

Oy nurida o'ynar edi sehrli farishtalar,
Erkaklar kabi o'tkir notalar, yumshoq bemollar ayollarga o'xshar.
Ular yurakni qaqshatgan alamni sahnalashtirar,
bir bo'sa esa bu azobga barobar.
O'ng qo'li mayin to'qirdi — bu qanday nozik makr edi?

Tovush oqimi yuzlarni aylantirib yubordi,
Ular navbatma-navbat oltin va po'lat kabi nur sochdi.
Baxt va iztirob cheksizligida aralashib ketdi.

Skryabin ajoyib bir pianist edi, u ijrosida tovushning noziklik xususiyatlariga nihoyatda diqqat bilan yondashgan. Shu sababli uning musiqasi o'ziga xos mavzular olamini boshqalarga kamdan-kam yetkazadigan samimiylilik va chuqurlik bilan ochib berardi. So'nggi paytlarda taniqli pianist Aleksandr Borovskiyning — o'zining ham Skryabin ijrosidagi mahorati bilan tanilgan — esdaliklari ochildi, unda Skryabinning ijrosi haqida muhim jihatlar ta'kidlangan:

Bu yerda Skryabinning pianino ijrosini batafsil muhokama qilish uchun joy yetarli emas, lekin uning pianino rollari yozuvlarida eshitiladigan ayrim muhim xususiyatlar uning musiqiy g'oyalarni qanday aniq yetkazganini anglashga yordam beradi. Ba'zi xususiyatlar darhol sezilarli, boshqalari esa Pavel Lobanov tomonidan rullardan tayyorlangan transkripsiyalar orqali ko'rinadi (Leikin, 2011).

[illegible]

Oldinroq muhokama qilingan parvoz va qanot motivlar Skryabinning rollarida mavjud emas, lekin amaliy jihatdan, pianistlar Safonovning metodikasini o'rganishlari foydali bo'ladi, chunki Safonov, ehtimol, Skryabin bilan bu usullarni baham ko'rgan. Tez barmoqlar harakatini rivojlantirish uchun Safonovning "Yangi formula pianino o'qituvchisi va talabasi uchun" (1916) kitobida keltirilgan miqyosi va figuralari shu parvoz motivlarga o'xshash mashqlar bilan shug'ullanish tavsiya etiladi. Marina Frolova-Valker (2022) Skryabinning ijrosi haqida tarqalgan muhokamalar ko'pincha ijrochilarni qo'rqitish uchun mo'ljallangani, shuningdek, Skryabinning o'zi o'z asarlarini betakror tarzda talqin qilgani haqida fikr bildiradi. Bu fikrni qo'llab-quvvatlab, u Jon Bel Yangning (2017) quyidagi so'zlarini keltiradi: "Skryabinni ijro etayotgan ijrochi o'zini nafaqat ijrochi, balki sehrigar sifatida ko'rsatishi lozim" (207-bet). Biroq bu fikrlar Skryabinning o'zining to'qqizinchi sonata haqida aytgan so'zlarini aks ettiradi: "Bularning hech biri oddiy ijro etilishi kerak emas, bu yerda ijro paytida sehr qilish talab etiladi" (Sabaneyev, 1925, 162-bet). Bunday ko'rsatma ijrochilarni qo'rqitish emas, balki ularni "musiqiy asarga sodiqlik"ni yagona va eng to'g'ri talqin deb hisoblashdan ozod qilish sifatida qaralishi lozim (Frolova-Valker, 2022, 268-bet)".

4 ta oktavada



4 ta oktavada



7.8-misol. Safonov, *Pianino o'qituvchisi va talabasi uchun yangi formula*, mashqlar 6a va 6b.

Har bir ijrochining bu asarlarni o'rganishda birinchi uchrashi, albatta, musiqiy asar bilan bo'ladi. Lekin Skryabin "Ekstaz Poemasi" haqida gapirar ekan, "muallifning niyatlarini bilmadan, ayni bir lahzada qaysi qismini ta'kidlash kerakligini aniqlash qiyin." Shu bilan birga musiqiy asarda hamma narsani ko'rsatib bo'lmaydi" deb tan olgan (Leikin, 2011, 4-bet). Partiturasidagi haqiqat aniqlangach, asardagi asosiy mavzularni tahlil qilish — bu ijrochining o'ziga xos talqin usuli bo'lib, asosiy savolga javob berishga xizmat qiladi: "Bularning barchasi nimani anglatadi?" Ijrochidan sehrigarga aylanish san'ati — bu muallifning niyatiga iloji boricha yaqinlashishga intilishdir, faqat sovuq musiqiy asar cheklovlaridan tashqarida. Musiqiy mavzular esa shu sehrni boshlash uchun empirik asos vazifasini o'taydi.

Izohlar

1. Mualliflar Skryabinning o'z so'zlarini keltirmoqda (Sabaneyev, 1925, 162-bet).
2. Masalan, Hyu Makdonald Skryabinning g'oyalarini "koinotiy sehr-jodu olami" deb rad etgan (Macdonald, Skryabin, 1978, 10-bet).
3. Leikin "Aleksandr Skryabin pianino musiqasi" albomi (Centaur CRC2364) uchun yozgan notalarda ushbu fikrlarni keltiradi.
4. Sabaneyev Skryabin hech qachon "qanday amalga oshirilgani"ni oshkor qilmaganini tasdiqlamaydi.
5. Rebeka Mitchel (2015) o'sha davr san'atkorlari va mutafakkirlari o'rtasida ishlatilgan atamalardan biri sifatida "Murosasizlik"ni aniqlagan (10-bet), unga "diniy-san'at", "birlik", "mistitsizm", "masyanizm" kabi atamalar ham kiradi.
6. Tarjimai hol haqida batafsil ma'lumot uchun Yuli Engelning Skryabin haqidagi tarjimasiga qarang: vvv.Skryabin-association.com/yulii-engel/
7. Kompozitorning o'z daftarlari tarjimasini (Nikolls va Pushkin, 2018) uning musiqaga, falsafaga va dunyoqarashga oid fikrlarini chuqurroq anglashi yo'lida muhim bosqich bo'ldi. So'nggi o'n yilda Krisstof Flamm (2014) tahrir qilgan sonatalar nashri ham ajoyib sharhlarni taqdim etdi; Flamm, musiqiy va musiqadan tashqari jihatlarni birlashtirishda hali ko'p ishlar qolganini ta'kidlagan bo'lsa-da, o'z yozuvlari bu maqsadga katta hissa qo'shdi.
8. Garsiya Ivanovning "abadiy ayol" nazariyasini "Erkak (Ilohiy) tamoyili bilan Ayol (Insoniy) tamoyili o'rtasidagi munosabatlar va tortishuv" deb ta'riflaydi va Jeyms Vestning qisqacha bayonini keltiradi (1970): "Ayol tomoni uni ekstazga olib boradi, bunda u o'zidan kattaroq narsaga aylanadi, erkak tamoyil esa o'z iroda va tanloviga ega ongli o'zlikdir."
9. Skryabinning ijro ko'rsatmalaridagi ba'zi ochiq-oydin mazmun, 18+ baholash talab qiladigan darajada ko'rinishi mumkin, lekin buni yuzaki qabul qilmaslik kerak. Simon Nikols bu tilni ramziy deb ataydi va Skryabinning homiysi Marga-

rita Morozova so'zlarini keltiradi — uning fikricha Skryabinning erotizmi “hech qanday pastkashlik yoki jinsiylikni o'z ichiga olmaydi” (Nikols, 2022, 51-bet).

10. Ingliz tilidagi tarjima Simon Nikolsga tegishli bo'lib, Boris Dralyuk va “Cardinal Points” tomonidan taqdim etilgan.

11. Frolova-Valkerning fikrini ilgari surishida Mixail Pletnevning Skryabinning 4-sonatasini ijrosi muhim rol o'ynaydi. Ammo Pletnev partituraga sodiqlik nuqtayi nazaridan sezilarli darajada farq qiladi, chunki u muntazam ravishda Skryabinning pianino konsertining o'zining o'zgartirilgan variantini ijro etadi (Leikin, 2018).

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Agawu, K. (2009) *Music as Discourse*. Oxford, Oxford University Press.
2. Bal'mont, K. (1916) ‘El’f,’ *Sonety solntsa, meda, i luny*. Pensnia mirov [Sonnets of the Sun, Honey, and the Moon. Songs of the Earth]. Moscow, Izdanie V. V. Pashukanisa. English translation by Simon Nicholls (2021). In *Cardinal Points Literary Journal*, Brown University, New York, 10, 77.
3. Bowers, F. (1996 [1972]) *Scriabin, A Biography*. New York, Dover Publications Inc.
4. Caplin, W. E. (2005) On the Relation of Musical Topoi to Formal Function. In *Eighteenth Century Music*, 2(1), 113–124.
5. Dickensheets, J. (2012) The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. In *Journal of Musicological Research*, 31(2–3), 97–137.
6. Engel, Y. (1915–1916) A. N. Skryabin, *biograficheskii ocherk* [Biographical Outline]. In *Muzykal'nyi sovremennik*, 4–5, 5–96. English translation by Simon Nicholls (2021). www.scriabin-association.com/yulii-engel/ [Accessed 16th February 2022].
7. Flamm, C. (2009) *Skrjabin Bärenreiter Urtext Complete Piano Sonatas II*. Germany, Bärenreiter.
8. Flamm, C. (2011) *Skrjabin Bärenreiter Urtext Complete Piano Sonatas I*. Germany, Bärenreiter.
9. Flamm, C. (2014) *Skrjabin Bärenreiter Urtext Complete Piano Sonatas IV*. Germany, Bärenreiter.
10. Frolova-Walker, M. (2022) Playing Scriabin: Reality and Enchantment. In K. Smith and V. Kallis (eds.), *Demystifying Scriabin*. Woodbridge, The Boydell press.
11. Garcia, E. (2007) *Scriabin's Mysterium and the Birth of Genius*. Revised version of a presentation at the Mid-Winter Meeting of the American Psychoanalytic Association, 19 January 2005, New York. <https://faculty.washington.edu/jdwest/russ420s/skriabin.pdf> [Accessed 27th January 2022].

12. Garcia, S. (2000) Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas. In *19th Century Music*, 23(3), 273–300.

13. Gol'denveizer A. B. (2009) *Vospominaniya (Reminiscences)*. Moscow, Deko-VS.

14. Grabócz, M. (2005) Narrative Analysis in the Comparative Approach to Performances: The Adagio of Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta. In L. Vikarius and V. Lampert (eds.), *Essays in Honour of László Somfai on His 70th Birthday: Studies in the Sources and the Interpretation of Music*. Lanham, MD, USA, Scarecrow Press.

15. Green, M. (2013 [1986]) *The Russian Symbolist Theatre An Anthology of Plays and Critical Texts*. New York, Ardis Publishers Inc.

16. Leaper, D. (2015) The Composer as Pianist: A Recorded History of Alexander Scriabin's Piano Music. In *EPTA Piano Journal*, 105, 10–13 and 106, 15–17.

17. Leaper, D. (2016) Alexander Borovsky – The Forgotten Scriabinist and His Own Reminiscences of Scriabin. www.scriabin-association.com/alexander-borovsky/ [Accessed 27th January 2022].

18. Leikin, A. (1996) The Performance of Scriabin's Piano Music: Evidence from the Piano Rolls. In *Performance Practice Review*, 9/1(8), 97–113.

19. Leikin, A. (2011) *The Performing Style of Alexander Skryabin*. Santa Cruz, Ashgate.

20. Leikin, A. (2018) Not Set in Stone: Mikhail Pletnev's Rewrite of Scriabin's Piano Concerto. In *Performance Practice Review*, 22/1(4), “Mikhail Pletnev's Rewrite of Scriabin's Piano Concerto” by Anatole Leikin (claremont.edu) [Accessed 20th January 2022].

21. Macdonald, H. (1978) *Skrjabin*. Oxford, Oxford University Press.

22. Mitchell, R. (2016) *Nietzsche's Orphans*. New Haven, London, Yale University Press.

23. Monelle, R. (2000) *The Sense of Music, Semiotic Essays*. Princeton, Oxford, Princeton University Press.

24. Montagu-Nathan, M. (1916) *Handbook to the Piano Works of A. Scriabin*. London, Brighton, J & W Chester.

25. Nicholls, S. (2022) *Scriabin as a Writer*. In K. Smith and V. Kallis (eds.), *Demystifying Scriabin*. Woodbridge, The Boydell Press.

26. Nicholls, S. and Pushkin, M. (2018) *The Notebooks of Alexander Skryabin*. Oxford, Oxford University Press.

27. Ratner, L. (1980) *Classic Music Expression, Form, and Style*. New York, Schirmer Books.

28. Reise, J. (1983) Late Skriabin: Some Principles Behind the Style. In *Nineteenth Century Music*, 6(3), 220–231.

29. Rubinstein, A. (1973) *My Young Years*. New York, Alfred A. Knopf Inc.

oladi: ba'zi asarlarda gato mavzusidan keyin ko'pincha unga adashtirilgan *malambo* mavzusi keladi va undan oldin uning butun ijodida takrorlanadigan o'ziga xos figura joylashadi. Ushbu figura mavzuli tahlil olamida boshqa bir savolni ko'taradi: nazariya kompozitorning o'ziga xos mavzulari mavjudligini qabul qiladimi? Agar shunday bo'lsa, ularning mumkin bo'lgan ma'nosini qanday aniqlash mumkin?



8.1-misol. Ginastera, "Pequeña danza", *Estancia* Op. 8, 1-manzara, 1–19-taktlar.

Manba: © Mualliflik huquqi Boosey & Hawkes Music Inc.ga tegishli. Chop etish huquqlari Avstraliya va Yangi Zelandiyada Hal Leonard Australia Pty Ltd tomonidan boshqariladi (ABN 13 085 333 713) — www.halleonard.com.au. Ruxsat asosida foydalanilgan. Barcha huquqlar himoyalangan. Ruxsatsiz nusxa ko'chirish qonunga xilof hisoblanadi.

Muhokamaga kirishdan avval, tahlilim asosida yotgan ba'zi nazariy va metodologik masalalarga yaqindan nazar solish foydadan xoli bo'lmaydi.

Mavzular va Lotin Amerikasi san'at musiqasi

Leonard Ratnerning musiqashunoslikdagi burilish yasagan "*Classic Music*" (1980) asari nashr etilganiga qirq yildan ortiq vaqt o'tgan bo'lsa-da, mavzuli tahlil musiqada ma'no yaratilishini o'rganish uchun asosiy strategiyalardan biriga aylangan. Bu uslub nafaqat Klassik davr musiqasida, balki turli xil janrlardagi, shu jumladan, Lotin Amerikasi san'at musiqasida ham keng qo'llanmoqda. Mening argentinalik san'at musiqasiga mavzular nazariyasini tatbiq etishga qaratilgan dastlabki urinishlarim 1990-yillarga to'g'ri keladi (qarang: Plesch, 1996, 2008, 2009, 2013, 2014, 2017b, 2018 va boshqalar). So'nggi yillarda bu nazariya braziliyalik san'at musiqasiga ham tatbiq etila boshlandi — bu borada "Acacio Piedade" (2005, 2007, 2012, 2013), "Paulo de Tarso Salles" (2013, 2017a, 2017b) va "Diósno Machado Neto" (2017) tomonidan tadqiqotlar olib borilgan. Shuningdek, Yuan Fransisko Sans (2018, 2020) venesuelalik musiqi, Julio Mendivil esa Peru musiqaviy ifodalariga (2018a, 2018b) tatbiq qilgan. Argentina misolida esa Rikardo Jekkel (2010), Ana Maria Portillo (2018), Bernardo Illari (2015), Guillermo Dellmans (2020) va Omar Garsia Brunelli (2020) kabi mualliflar tomonidan yoritilgan.

Buning keng tarqalishi Ratnerning g'oyasi samaradorligini ko'rsatadi. Lotin Amerikasi san'at musiqasi tadqiqotchilari uchun mavzular nazariyasining jozibasi asosan musiqada ma'no yaratilishini aniq va ayrim hollarda obyektiv tarzda isbotlab berish imkoniyatidir. Bu, ayniqsa, milliy o'zlik izlanishlari doimo muhim bo'lgan madaniy kontekstlarda ahamiyatli (qarang: Larrain Ibanez, 2000). Shu bois, yuqorida tilga olingan adabiyotlarning ko'pchiligi "milliy maktab" deb ataladigan kompozitsion oqimlarga e'tibor qaratadi¹.

Shu bosqichda quyidagi savolni qo'yish maqsadga muvofiq: Lotin Amerikasi mavzularini qanday aniqlash mumkin va ularni Yevropa mavzulari bilan qanday taqqoslash mumkin? Ma'lumki, Ratnerning muhim kashfiyoti shundaki, Klassik davr musiqasi o'zida boshqa musiqalarga, shuningdek, tashqi dunyo hissiyot va obyektlariga boy ishoralarni mujassamlashtirgan. Bular kompozitorlar, ijrochilar va tinglovchilar tan olib, anglay oladigan "nutqqa kiritiladigan mavzular" edi (Ratner, 1991, 615-bet). Ratner mavzular asosida nazariy tizim yaratmoqchi bo'lmaganligi sababli, bu soha deyarli oldindan belgilangan ta'rif va qarashlar siz rivojlangan. Shuning uchun mavzularning mohiyati borasida olimlar o'rtasida umumiy fikr yo'q.

Asosiy kelishmovchilik — har qanday musiqiy belgilarni mavzu deb hisoblash mumkinmi? degan savol atrofida to'plangan. Masalan, Danuta Mirka "*Oxford Handbook of Mavzu Theory*" asarining kirish qismida mavzularni faqat "musiqiy

uslub va janrlarning o'z kontekstidan ajratilib, boshqalarida qo'llanishi" bilan cheklaydi (2014, 2-bet). Boshqa tomondan, Kofi Agavu esa o'zining "mavzular olamiga" texnik figuralarni (masalan, Alberti bas, Trommelbass), hissiy holatlar ni (*amoroso*), "boshqalar" tasvirini (turkcha uslub) va tashqi dunyoning ikona-ga o'xshash tasvirlarini (masalan, xo'rsinish motivi yoki *Seufzermotiv*) kiritadi (1991, 30-bet; 2009, 43–44-betlar). Raymond Monell esa o'zining "The Sense of Music" asarida *piano* kabi tasviriy mavzuga alohida bo'lim bag'ishlagan (2000, 66-betdan boshlab). Julian Hellabi esa Jon Irlandning pianino asarlaridagi "tasvi-riy mavzular"ni "aloqa uchun yaroqli kodlar va musiqiy muloqot mavzusi" sifati-da e'tirof etadi (2020, 33-bet). Robert Hatten esa mavzular nazariyasiga mutlaqo yangi qirra olib kirib, Betxovenning o'ziga xos mavzusi — "plenitude"ni ilgari surdi. Shunday qilish orqali u nazariyada ilgari nazarda tutilmagan ikki ehtimolni ilgari surdi: biri — umumiy tan olinmagan mavzular mavjud bo'lishi mumkinligi. ikkinchisi esa — faqat bitta kompozitorga xos mavzular mavjud bo'lishi ehtimo-li. Bu masalalarning barchasi Lotin Amerikasi san'at musiqasida ham o'z aksini topadi. Bunga Ginasteraning gato mavzusi misol bo'la oladi.

esa ularni Mirka tomonidan ilgari surilgan mavzular ta'rifiga muvofiq qiladi. Tiplardan tashqari, ba'zi murakkabroq shakllar ham mavjud bo'lib, ular bir nechta elementlar majmuasidan iborat. Bu Ratnning "uslublar" degan toifasiga kiradi va ko'pincha muayyan geografik hududlarni ifodalaydi (masalan, Argentina "Shimoli-g'arbiy" mavzusi).

edi, u mavzular haqida yozar ekan, "Klassik musiqaning ritorikasi"ni tilga oladi. bu musiqalar qanday qilib "ritorikani rivojlantiradi" deb yozadi va hatto "ritorik tizimlar"ni ham eslatadi (1991, har xil joylarda). Shu sababli, shaxsiy (idiosinkratik) mavzular yoki tasviriylik (piktorializm) bilan bog'liq muammolarni aniqlash-tirishda ritorik an'anaga murojaat qilish yoki unga qaytish — mantiqan to'g'ri bo'ladi. Men o'z tadqiqotimda, ayniqsa, Argentina holatida aynan shu yondashuv-ni tanlaganman, bu boradagi izohlarim keyingi parchalarda beriladi.

Mavzular g'oyasi, aslida, qadimiy ritorika tushunchasi bo'lgan *topos* (ko'plikda *topoi*, lotinchada *loci*, ya'ni "joy")dan kelib chiqqan (Bartes, 1974). Bu tushunchaning ko'plab ma'nolari mavjud bo'lib (Rubinelli, 2006), adabiyotshunoslikda keng tarqalgan ma'nosi *loci communes* (ya'ni "umumiy joylar" yoki "mavjud andozalar")dir (Rubinelli, 2006, 265-bet va boshqalar: 2009, xix-bet). Bir narsa "umumiy" bo'lishi uchun u takrorlanmog'i zarur, ya'ni turli asarlar, mualliflar va davrlar bo'ylab doimiy yuzaga chiqishi uni *locus mavzuusga* aylantiradi. Aynan shu ritorik-semiotik nazariy doirada tasviriylik va hissiyot ifodasi musiqiy mavzular sifatida ko'rib chiqilishi mumkin. "Umumiy joylar" degani klishealar (yuzaki qoliplar) degani emas.

Qadimiy ritorikada *topoi* — *inventio* (yaratish) jarayonining bir qismidir. shu bois ular bastakorga Ratner aytganidek “musiqiy nutqqa kiritilishi mumkin bo‘lgan mavzular”ni taqdim etadi (1991, 615-bet). Bundan tashqari, agar *loci mavzui* ularning takrorlanishi orqali tanilsa, unda muayyan bastakorga xos bo‘lgan doimiy musiqiy figuralar ham mavzular sifatida talqin qilinishi mumkin. Klassik filologiyada bunday hodisani tan olishadi — ular avvalo takrorlanmalarini aniqlab, so‘ngra ularning mumkin bo‘lgan ma‘nosini o‘rganishadi (Rubinelli, 2009). Hatto, shaxsiy takrorlanuvchi figura keyinchalik boshqa bastakorlar tomonidan ham o‘zlashtirilib, umumiy musiqiy mavzuga aylanishi mumkin. Bunday o‘ziga xos mavzu holatlarida asosiy savollar quyidagicha bo‘ladi: u qanday metodologiya asosida anglanadi, qanday vazifani bajaradi va qaysi tizim doirasida ma‘no kasb etadi? Klassik filologiya nuqtayi nazaridan, Anxel Eskobar (2006) shunday deydi:

“Agar biror mavzu birgina muallifda ajralgan holda koʻzga tashlansa — boshqa muvofiqlashtiruvchi maʼlumotlarsiz uning mazmuni deyarli tushunarsiz boʻladi, chunki u har doim bir butun tizimning bir qismidir. Bu figura oʻziga xos funksiyaga ega boʻlishi mumkin, biroq u faqat mozaikaning bir parchasi chiroyli, ammo maʼnosiz bir rang boʻlib qoladi” (21-bet).

Shunga qaramay, bitta musiqiy "rangli parcha"ni o'rganish, garchi bu kamtarona ishdek tuyulsa ham butun musiqiy mozaikani anglash uchun muhim ma'lumotlarni taqdim etishi mumkin. Ilgari tilga olingan Ginastera ijodidagi "dahshatli" figura shunday misollardan biridir.

Lotin Amerikasi mavzularini aniqlash

Kofi Agavu ta'kidlaganidek, ko'pchiligimiz "*minuet, burre yoki gavot*" kabilarni raqs sifatida anglab ulg'aymagan bo'lsak-da (2009, 43-bet), biz ularning to'g'ri frazalanishi, tempi va ifoda mazmuni haqida ma'lumot topish maqsadida risolalarni sinchkovlik bilan o'rganamiz, sahnalashtirilgan tiklanishlarini tomosha qilamiz va cheksiz "tarixiy jihatdan asoslangan" ijrolarni tinglaymiz. Lotin Amerikasi xalqona mavzulariga yondashuv ham xuddi shunday fidoyilikni talab qiladi. Mavzular olamiga chuqur sho'ng'ish, mahalliy, xalq ijrochilarining ilk yozuvlarini tinglash va shu mavzuning turli asarlardagi ifodalanishini solishtirish zarur.

Lotin Amerikasi san'at musiqasida biror musiqiy figura xalqda mavjud bo'lgan fatida qabul qilinishi uchun u o'ziga xos belgilarning uyg'unligiga ega bo'lishi kerak: metrum, xarakterli ritmik andozalar, melodik yo'nalish, frazalash, garmolik ketma-ketliklar, faktura (tekstura), dinamika va jo'navozlik (yoki jo'navozlik uslublari) kabi xususiyatlar shular jumlasidandir. Bu xususiyatlarning ba'zilari mavzuning asosiy mohiyatini tashkil etsa, boshqalari ikkilamchi darajada bo'ladi. Musiqiy ma'lumotlarning qanday uyg'unlashgani va qanday kontekstda qo'llanilgani mavzuning chegaralarini aniqlashda muhim mezon. Barcha belgilarning bir vaqtning o'zida bo'lishi shart emas. Aksincha, aynan asosiy va ikkilamchi xususiyatlarning murakkab uyg'unligi bizga aynan qaysi mavzu bilan ishimiz borligini anglash imkonini beradi. Biroq mavzuni aniqlash — bu shunchaki musiqiy belgilarning ro'yxatini belgilab chiqish emas, mavzular o'ziga xos ruhiy holat (mood), hissiy ta'sir (affect) va madaniy ma'nolarga ega bo'lib, aynan shu jihatlar ularning ifodaviy kuchini belgilaydi. Shu bois mavzuni aniqlash jarayonida barcha jihatlarini ham inobatga olish kerak.

Mavzularning mavhumlashuvi — bu jarayonning eng murakkab holatidir. Masalan: $3/4$ va $6/8$ o'lchamdagi soddalashtirilgan gemiyoliya figuralari gatoga ishora qilayaptimi yoki *chacarera* gami? Agar ritmik, melodik va garmonik asosiy xususiyatlar soddalashtirilib, umumiy elementlargacha qisqartirilsa, mavzu ni aniqlash nihoyatda mushkul bo'ladi. Bunday holatlarda tahlilchi aniq farqlash uchun nozik muvozanatni saqlashi kerak: mavjud empirik dalillar, ikkilamchi belgilar, asarning umumiy konteksti va ehtimoliy nomzodlarning musiqiy, madaniy

Shuni ham unutmaslik kerakki, bu mavzular haqida gap ketar ekan, biz har hamda tarixiy kontekstlari hisobga olinadi.

Doim "asl" (bu tushuncha o'zi ham bahsli) versiyalar bilan ishlaymiz. Ya'ni qishloqlarda qanday ijro etilgan bo'lsa, aynan o'sha shaklda emas, balki bastakorlarning tasavvurida shakllangan urbanistik, ya'ni shahar muhitiga xos obrazlar XIX asr oxirlarida boshlangan murakkab jarayon orqali shakllangan. Bu jarayon o'z ichiga quyidagilarni olgan: xalq qo'shiqlari va raqsLARining to'plovchilar tomonidan minshaklga keltirilishi, ichki migrantlar va shahardagi xalq klublari tomonidan min-

Adabiyotda turli mavzularni "malambo" degan yagona nom ostida jamlashning yana bir misoli bu Estancia (Op. 8) baletining 5-sahnasidagi Danza final. Malambo bo'limidir. Oldingi maqolamda ko'rsatganimdek, bu bo'lim ikki alohida qismini o'z ichiga oladi: to'laqonli malambo va undan avvalgi "Danza final" (Plesch, 2018). Oldin aytib o'tilganidek, bu "Danza final" deyarli birinchi sahna-dagi "Pequeña danza" bilan aynan mos tushadi. Har ikkala raqs — mavzularning umumlashtirilgan, ya'ni soddalashtirilgan shakllari bo'lib, ularning mavzuvii identifikatsiyasi noaniqdir. Shuningdek, *Ginastera Cinco canciones populares argentinas* (Op. 10) turkumidagi shu nomli qo'shig'ida ham gatoga ishora qiluvchi mavzularni ishlatgan.

Gato raqsi

Gato — Argentinaning eng mashhur xalqona raqslaridan biridir. Uning tarixiy ildizlari XVIII asr oxirigacha borib taqaladi. XIX asr mobaynida esa bu raqs butun mamlakat bo'ylab keng tarqalganiga oid ishonchli dalillar mavjud¹². U turli nomlar bilan tanilgan: "perdiz" va "gato mis mis" kabi. Bu nomlar avvalgi qo'shiq matnlariga ishora qiladi, unda mushuk tomonidan quvib yetilgan bedana tasvirlanadi ("mis mis" degani "miyov-miyov" degan ma'noni anglatadi)¹³.

Salta la perdiz madre
Salto la infeliz
Que se la lleva el gato
El gato mis mis

(Bedana sakradi, ona bedana,
Sakradi bechora,
Chunki uni olib ketdi mushuk,
Mushuk — miyov-miyov)

Bundan tashqari, ko'plab boshqa an'anaviy raqslardan farqli o'laroq, gato zamonaviygacha yo'qolib ketmagan. U bugungi kunda ham qishloqlarda o'z-o'zidan ijro etilayotgan kam sonli xalqona raqslardan biridir (Goyena, Job de Brusa va Lokatelli de Pergamo, 2000). Gato juftlikda bajariladigan xalqona raqslar guruhiga kiradi. Bu raqslarda erkak va ayol bir-biridan ajralgan holda raqsga tushadilar. Erkak ayolni xayoliy doira bo'ylab quvadi, so'ng ikkalasi ham o'z dastlabki joylariga qaytadilar — bu harakat *vuelta* (aylanish) deb yuritiladi. Ba'zida ular joy almashgan yarim doira shaklidagi raqsni (*media vuelta*) ijro etadilar. Raqs davomida "zapateo y zarandeo" deb nomlangan noz-karashmali daqiqa mavjud: unda erkak oyog'i bilan turli ritmik zarbalar orqali o'z raqs mahoratini namoyon etadi (odatda bu ohang og'zaki "papito papá" yoki "talega de pan" kabi iboralar orqali ifodalanadi), ayol esa uning atrofida xayoliy romb

shaklida yengilgina aylanishlar bilan etagini o'ynatadi, maftunkorlik bilan suziladi (Berrutti, 1965; Vega, 1986a). Bu qismda qo'shiq aytilmaydi, odatda gitaralarning torlarni chertishi bilan musiqa beriladi¹⁴.

Gato XIX asr oxirlarida, 1880–1890-yillarda Buenos-Ayresda bosma nashrlarda ilk bor yozma manbalarda qayd etila boshlagan¹⁵. Ushbu nashrlarda kamida ikki xil melodik yo'nalishni ajratish mumkin: biri Ventura Lynch (1883) tomonidan qayd etilgan, ikkinchisi esa Antonio Podesta (1900)ga oid bo'lib, ular shartli ravishda (A) va (B) deb ataladi¹⁶.

Gato quvnoq va sho'x raqs bo'lib, aytish mumkinki, quvonchli kayfiyatni tarannum etadi. Uning jo'shqin kayfiyati ko'pincha hazil-mutoyiba ohangidagi qo'shiq matnlarida o'z ifodasini topgan. Gato qo'shig'i o'ziga xos she'riy tuzilishga ega bo'lib, u "seguidilla" deb ataladi: ya'ni birinchi va uchinchi misralar Seven bo'g'inli, ikkinchi va to'rtinchisi esa besh bo'g'inli bo'lgan to'rtlikdan iborat. Shuning uchun gato kuyining ritmik tuzilishi ushbu o'ziga xos she'r uslubini musiqiy jihatdan ham aniq ko'rsatib bera oladi.

El gato de mi casa
Es diferente
Adentro de la boca
Tiene los dientes

(Mening uyimdagi mushuk
Boshqacha bir jonzo,
Og'zining ichida —
Tishlari bor, juda o'tkir.)

Shahar gatolar oilasining (B) turi ichida eng mashhurlaridan biri — afsonaviy qo'shiqchi Karlos Gardelning ijrosi bilan tanilgan *El sol del 25* bo'lishi mumkin. Bu qo'shiq "vatanparvar gato" nomi bilan ham ataladi va uning so'zlari 1810-yil 25-maydagi inqilobga ishora qiladi — bu Argentina mustaqillik jarayonining boshlanishidir.

El sol del 25
viene asomando,
y su luz en el Plata
va reflejando

(25-may quyoshi
Endi bosh ko'tarmoqda,
Uning nuri esa Plata (daryosi)da
Yaltirab aks etmoqda.)¹⁷

dinamika ko'rsatmalarini qo'shgan. Bu belgilar, masalan, uning fortepiano uchun yozilgan Sonata No. 1 Op. 22 va Sonata No. 2 Op. 53 ning ikkinchi qismlarida uchraydi. Ammo eng ko'p ma'noli bo'lgan va Ginastera tomonidan ushbu figura qo'yilgan paratekslar uning "Tres danzas argentinas" Op. 2 asarining ikkinchi raqamida topiladi. Bu haqda keyinroq batafsilroq gaplashamiz.

Concierto argentino qaytsak, gatoga bo'lgan ishora — "cantando con picardia" (ya'ni "shirin latif bilan kuylash") degan yozuv bilan belgilanib, uning ironiya bilan to'lgan xususiyatini, disharmonik ohanglar yanada oshiradi. Dastlab yog'och naylar tomonidan 40–45 chiziqlar oralig'ida (misol 8.4) ijro etiladi, so'ngra ushbu fraza bronza cholg'ulari (brass) tomonidan takrorlanadi (57–62-chiziqlar). Ushbu fraza hech qanday ma'lum gato melodiya parchalarini iqtibos qilmasa-da, uning frazeologik tuzilishi (hafta va beshta she'riy bo'lakka bo'lingan) hamda "cantando con picardia" degan ijro ko'rsatmasidagi hazilkashlik gato raqsiga aniq ishora qiladi.

Ko'rib turganimizdek, gato mavzusini to'g'ri yetkazish uchun she'rning birinchi va ikkinchi satrlari orasida nozik ajratish zarur. Ba'zi bastakorlar buni pauza bilan ifodalaydi, boshqalar esa ijrochiga qoldiradi. *Concierto argentino* dagi gatoga ishorada so'nggi holat amal qilgan. Misol 8.4 da ko'rsatilganidek, ajratish 42-chiziqdagi birinchi va ikkinchi sakkizliklar orasida amalga oshirilishi lozim. Mavjud ikki yozuvdan Nissman/Kiesler ijrosi gato frazalashtirishini eng aniq ifodalaydi: ular 42-chiziqdagi birinchi sakkizlik (haftalik she'riy bo'lakni yakunlovchi) bilan undan keyingi to'rtlik (beshta she'riy bo'lakni boshlovchi) orasidagi intervallarni sezilarli darajada cho'zadi. Frazaning boshidagi sakkizliklar orasidagi o'rtacha interval 0.128 sekund bo'lsa, 42-chiziqdagi birinchi sakkizlik 0.241 sekundga uzaytirilgan.

Keyin gato mavzusi pianino *moto perpetuo* figurasi bilan muloqot qilib, asta-sekin kuchayib, oxir-oqibat yangi mavzu *malamboni* taqdim etadi (84-chiziq va undan keyingi). Ushbu mavzu spondaik-troxik-tribrax oyoq ritmi (— — — — —) bilan ajralib turib, subdominanta-dominanta-tonika akkordlar ustida joylashgan, yuqori ohangda submedianta, yetakchi ohang va tonika chizig'i chizilgan²².

Xalq musiqasida malambo yakka-yagona yoki ikki yoki undan ortiq raqqoslar o'rtasida musobaqa shaklida ijro etilgan (Vega, 1986b). XIX asr oxiriga kelib, u deyarli yo'qolgan bo'lsa-da, u shaharlarda folklor uyg'onish harakatlari tufayli saqlanib qolgan va hozirgacha saqlanmoqda. Ginastera tanish bo'lgan "shahar" malambo muntazam ravishda *zapateo* yoki oyoq tepish qadamlaridan ("mudanzas") tashkil topgan, ular asta-sekin murakkablashib boradi. Ushbu raqsni gitara akkordlari, subdominanta-dominanta-tonika ketma-ketligida doimiy takrorlanadigan ohanglar qo'llab-quvvatlaydi. Qadamlar murakkablashgani sari temp ham asta-sekin oshadi. Ginastera ushbu mavzudan to'liq foydalanib, harakatning yigirma sakkiz chizig'ini egallaydi. Turli *mudanzas*ni yetkazish uchun u butun orkestrni yog'och va bronza cholg'ular bilan almashtirib turadi va dinamika ko'rsatkich-

lari (krescendo) beradi, ammo *accelerando* (tezlashish) belgisini ko'rsatmaydi, ehtimol, bu 1941-yilda ushbu asarni birinchi bo'lib ijro etgan musiqachilar uchun keraksiz hisoblangan²³.

8.4-misol. Ginastera, *Concierto argentino* (pianino va orkestr uchun).
3-qism *Allegro rustico*, 40–45-taktlar.

Manba: © Mualliflik huquqlari Boosey & Hawkes Music Inc ga tegishli. Chop etish huquqlari Avstraliya va Yangi Zelandiyada Hal Leonard Australia Pty Ltd (ABN 13 085 333 713) tomonidan boshqariladi — www.halleonard.com.au. Ruxsat asosida foydalanilgan. Barcha huquqlar himoyalangan. Ruxsatsiz nusxa ko'chirish qonunga xilofdir.

Rasmiy tezlik ko'rsatmasi bo'lmasa-da, Nissman/Kiesler va Vang/Mena ijrolarida temp o'zgarishlarini sezish mumkin. Kiesler 84-chiziqdan boshlab 138 zarbadan boshlaydi, 96–99-chiziqalarda mavzu bayon qilinayotganda 142 zarbaga yetadi. So'nggi malambo tushunchalari esa 139 va 137 zarba atrofiga o'zgarib turadi va ohista so'nadi. Mena esa bu qismni ancha tezroq ijro etadi: uning birinchi malambo tushunchasi 153 zarba, keyingi ikkinchi–to'rtinchi holatda esa temp 149 zarbaga pasayadi, beshinchisida 151 zarbaga oshadi, so'ng 146 zarbaga sekinlashadi.

Ushbu asardagi elementlar va mavzular ketma-ketligi — o'ziga xos "vahimali" figura, gatodan so'ng malambo mavzusi va glissando elementi, yuqorida aytib o'tilgan "Tres danzas argentinas" Op. 2 (1937) asaridagi "Danza del gaucho matrero" da ham yana namoyon bo'ladi.

Asar 6/8 taktida sakkizliklarda *moto perpetuo* bilan boshlanadi, bunda 1–16-chiziqalarda tushuvchi xromatik *ostinato* mavjud (8.5-misol). Avvalgi holatdagidek, bu takrorlanish va xromatizm, ayniqsa, pastga qarab harakat g'alati, ba'zan bezovta qiluvchi kayfiyat yaratadi. Lekin *Concierto*dagi kabi, bu safar bizda uning ifodaviy ma'nosini aniqlash uchun qo'shimcha ma'lumotlar mavjud. Tres danzas argentinasning har biri Argentina folklorining alohida xarakterini tasvirlaydi: "Danza del viejo boyero" qari g'o'zabonni, "Danza de la moza donoz" esa ideal go'zallikdagi qishloq qizini, Danza del gaucho matrero esa qochqin g'o'zabon obrazini ko'rsatadi.

"Matrero" atamasi "o'rmonlarda, qonunlardan qochib yashovchi odam" ma'nosini anglatadi (Leguizamón, 1896, 278-bet). Ushbu obrazlar o'sha davr Argentina tasavvurida keng tarqalgan bo'lib, Martín Fierro, Juan Kuello va Juan Moreira kabi eng mashhurlari sanaladi. Ular romanlar va teatr pyesalarining qahramonlari bo'lib, Artur Berutti operasi *Pampa* (1897) orqali san'at musiqasiga kirib kelgan. Ginastera davriga yaqinroq, bastakor Felipe Boero ham bunday qahramonga bag'ishlangan operani yaratgan. Uning *El matrero* operasi 1929-yilda sahnalashtirilgan va 1944-yilgacha "Teatro Colón" da deyarli har yili ijro etilgan (Caamaño, 1969, 332, 499-betlar). Opera mahalliy hududlarda *el matreroning* yaqinlashayotganligi haqidagi mish-mishlar sababli qo'zg'alish bilan boshlanadi. Ehtimol, Ginastera — kimning bu spektaklni ko'rgan bo'lishi mumkin — o'zining "vahimali" figurasini ushbu g'o'zabon matrero kelishini ifodalash uchun ishlatishga qaror qilgan, ehtimol mahalliy qishloq yig'inida. Musiqiy parchani tahlil qilish bu yerda juda foydali bo'ladi.

Intensamente ritmico e energico ♩ = 1521



8.5-misol. Ginastera, Uch argentinalik raqs, Op. 2 — Danza del gaucho matrero, 1–7-taktlar.

Manba: © Mualliflik huquqlari Boosey & Hawkes Music Inc. ga tegishli. Chop etish huquqlari Avstraliya va Yangi Zelandiyada Hal Leonard Australia Pty Ltd tomonidan boshqariladi (ABN 13 085 333 713) — www.halleonard.com.au. Ruxsat asosida foydalanilgan. Barcha huquqlar himoyalangan. Ruxsatsiz nusxa ko'chirish qonunga xilofdir.

16–20-chiziqalarda (Misol 8.6) gato motivining (B) oilasidan ritmiy ishora mavjud, undan so'ng "vahimali" figura ustunlik qiluvchi bo'lim takrorlanadi. Gato motivi obsessiv tarzda takrorlanib, yuqoriga glissando bilan yakunlanadi va Gato motivi bayon qilinadi (58-chiziq va keyingi). Ginastera bu yerda (B) gato mavzusi to'liq bayon qilinadi (58-chiziq va keyingi). El sol del 25 bilan mashhur bo'lgan oilasining melodiya tuzilmasidan foydalanib, El sol del 25 bilan mashhur bo'lgan namunaga yaqin qoladi, faqat melodiya ikkinchi qismida idrok qilingan milliy uslubdan chiqib, oltinchi interval yuqoriga sakrash bilan almashtirilgan, bu esa uchliklarga pasayish bilan kompensatsiya qilinadi (58–61-chiziqalar)²⁴. *Concierto* uchliklarga pasayish bilan kompensatsiya qilinadi (58–61-chiziqalar)²⁴. *Concierto* uchliklarga pasayish bilan kompensatsiya qilinadi (58–61-chiziqalar)²⁴. *Concierto* uchliklarga pasayish bilan kompensatsiya qilinadi (58–61-chiziqalar)²⁴. *Concierto* uchliklarga pasayish bilan kompensatsiya qilinadi (58–61-chiziqalar)²⁴.

Ushbu asarning yuzlab yozuvlari mavjud, ehtimol, bu Ginastera tomonidan eng ko'p ijro etiladigan piano asari hisoblanadi. Alexander Panizza ijrosi bu rada o'mak bo'lib, gato mavzusini 60-, 63- va 66-chiziqalarda ikkinchi to'rtlikni nozik cho'zib, ohangni sekinlashtirish orqali ifodalaydi: nuqta to'rtlik = 154 zarbadanoq 151, 144 va 145 zarbaga tushadi (Panizza, 2005).

Gato mavzusidan keyin 103-chiziqdan boshlanib malambo mavzusi yangraydi. Musobaqaviy va jonli malambo aynan *gaucho matrero* qahramoniga mos qilmasa-da, *Danza del gaucho matrero*dagi paydo bo'lishi o'sha davr tanqidchisini (Kastelli, taxminan 1940) badiiy voqealar ketma-ketligini yaratishga ilhom-

lantirgan. Biz osongina tasavvur qilamizki, haydovchi g'o'zabon mahalliy qishloq yig'iniga keladi, u yerda gato raqsi ketmoqda, so'ng o'zini boshqa g'o'zabonlar bilan raqs bahsiga aralashtiradi²⁵. Malambo mavzusi *Concierto argentino*dagidek aniq ko'rsatilmagan, bu bastakorning mahalliy manbalarni yanada nozik va puxta ishlay boshlaganini ko'rsatadi. O'zgarishlar mayda-chuyda, ammo ta'sirli, shu bilan birga mavzu o'z tanib olish belgilarini saqlaydi: bir o'rniga ikki spondeda, undan keyin xos *troxey-tribrax* uslubi (103–105 chiziqlar) (Misol 8.7). *Concierto argentino*dagi malambo bo'lgani kabi bu asarni mavzuni anglab ijro etuvchi musiqa ijrochisi ochilish akkordlarini ta'kidlab, har bir murakkablashib borayotgan *mudanzas* (raqsdagi oyoq urishlari)ni chaqirgan uch bo'limda (notalarda kalit o'zgarishlari bilan tanib bo'ladi) tempni asta-sekin, ammo sezilarli darajada tezlashtirishi lozim.



8.6-misol. Ginastera, Uch argentinalik raqs, Op. 2 — *Danza del gaucho matrero*, 58–64-taktlar.

Manba: © Mualliflik huquqlari Boosey & Hawkes Music Inc. ga tegishli. Chop etish huquqlari Avstraliya va Yangi Zelandiyada Hal Leonard Australia Pty Ltd (ABN 13 085 333 713) tomonidan boshqariladi — www.halleonard.com.au. Foydalanishga ruxsat berilgan. Barcha huquqlar himoyalangan. Ruxsatsiz naxsa ko'chirish qonunga zid hisoblanadi.

Avval aytib o'tilganidek, Ginastera gato mavzusini o'zining "*Cinco canciones populares argentinas*" Op. 10 asarining so'nggi raqamida ham ishlatgan, u arpedjiolangan kirish mavzusidan foydalangan, uning tez templi va baland dinamika raqsning ko'tarinki kayfiyatini ta'kidlaydi (misol 8.8a). Kirishda e'tiborga loyiq jihat shundaki, u ikkita bir-birini to'ldiruvchi mavzuni birlashtiradi: gitara-

ning mavzusi va raqs mavzusi. Ginastera bu yerda gitaraning mavzusidan kuchli ta'sirchanlik bilan foydalanib, 2-chiziqlarning uchinchi to'rtligida strumming, ya'ni qattiq torlar chalinishini ifodalaydi. Chap qo'l akkordi G/A-bemol/C-diyez/D folklor gitarasining shikastlangan strummingini eslatadi (bu "*rudo*" ko'rsatmasi bilan berilgan) va *chasquido* effektini — ijrochining yopiq qo'li bilan torlarni urishi eslatadi²⁶. Bu effekt kirishning 2-, 6-, 10- va 14-chiziqlardagi oxirgi ikki sakkizlikda va 2–3-stansiyalar oralig'idagi interlyudiyaning 67-, 71- va 75-chiziqlarida ta'kidlangan akkordlarda yuzaga chiqadi.

Chalish effektini to'liq yetkazish uchun akkord to'liq davomiylikda eshitilishi kerak. Bu pedaldan foydalanmasdan ham amalga oshishi mumkin. Ba'zi ijrochilar uchun pedal zarur bo'lishi mumkin. Audio misol 8.1²⁷, Andrea Katz tomonidan ijro etilgan, akkordni uch xil usulda ijro etish taqqoslamasini beradi: birinchisi pedaldan yordamida akkordni to'liq ushlab turish, ikkinchisi pedaldan foydalanmasdan dal yordamida akkordni to'liq ushlab turish, uchinchisi esa akkordni qisqartirish. "*Rudo*" lekin akkord davomiylikni saqlash, uchinchisi esa akkordni qisqartirish. "*Rudo*" (qattiq, shikastlangan) ko'rsatmasini hisobga olsak, ikkinchi usul eng mos keladi.



8.7-misol. Ginastera, Uch argentinalik raqs, Op. 2 — *Danza del gaucho matrero*, 103–105-taktlar.

Manba: © Mualliflik huquqlari Boosey & Hawkes Music Inc. kompaniyasiga tegishli. Avstraliya va Yangi Zelandiyada chop etish huquqlari quyidagi tashkilot tomonidan boshqariladi: Hal Leonard Australia Pty Ltd (ABN 13 085 333 713) www.halleonard.com.au ruxsat asosida foydalanilgan. Barcha huquqlar himoyalangan. Ruxsatsiz ko'pyatirish qonunga zid hisoblanadi.

lantirgan. Biz osongina tasavvur qilamizki, haydovchi g'o'zabon mahalliy qishloq yig'iniga keladi, u yerda gato raqsi ketmoqda, so'ng o'zini boshqa g'o'zabonlar bilan raqs bahsiga aralashtiradi²⁵. Malambo mavzusi *Concierto argentinodagidek* aniq ko'rsatilmagan, bu bastakorning mahalliy manbalarni yanada nozik va puxta ishlay boshlaganini ko'rsatadi. O'zgarishlar mayda-chuyda, ammo ta'sirli. shu bilan birga mavzu o'z tanib olish belgilarini saqlaydi: bir o'rniga ikki spondeda, undan keyin xos *troxey-tribrax* uslubi (103–105 chiziqlar) (Misol 8.7). *Concierto argentinodagi* malamboda bo'lgani kabi bu asarni mavzuni anglab ijro etuvchi musiqa ijrochisi ochilish akkordlarini ta'kidlab, har bir murakkablashib borayotgan *mudanzas* (raqsdagi oyoq urishlari)ni chaqirgan uch bo'limda (notalarda kalit o'zgarishlari bilan tanib bo'ladi) tempni asta-sekin, ammo sezilarli darajada tezlashtirishi lozim.



8.6-misol. Ginastera, Uch argentinalik raqs, Op.
2 — Danza del gaucha matrona

Mamba: © Mualiflik huquqlari Boosey & Hawkes Music Inc. ga tegishli. Chop etish huquqlari Avstraliya va Yangi Zelandiyada Hal Leonard Australia Pty Ltd (ABN 13 085 333 713) tomonidan boshqariladi — www.halleonard.com.au. Foydalanishga ruxsat berilgan. Barcha huquqlar himoyalangan. Ruxsatsiz nusxa ko'chirish qomunga zid hisoblanadi.

Avval aytib o'tilganidek, Ginastera gato mavzusini o'zining "*Cinco canciones populares argentinas*" Op. 10 asarining so'nggi raqamida ham ishlatgan, u ham aynan "Gato" deb nomlangan. Ushbu asarda u Aguirreni eslatadigan tarzda arpedjiolangan kirish mavzusidan foydalangan, uning tez templi va baland dinamikasi raqsning ko'tarinki kayfiyatini ta'kidlaydi (misol 8.8a). Kirishda e'tiborga loyiq jihat shundaki, u ikkita bir-birini to'ldiruvchi mavzuni birlashtiradi: gitara-

ning mavzusi va raqs mavzusi. Ginastera bu yerda gitaraning mavzusidan kuchli ta'sirchanlik bilan foydalanib, 2-chiziqning uchinchi to'rtligida strumming, ya'ni qattiq torlar chalinishini ifodalaydi. Chap qo'l akkordi G/A-bemol/C-diyez/D si bilan berilgan) va *chasquido* effektini — ijrochining yopiq qo'li bilan torlarni urishi eslatadi²⁶. Bu effekt kirishning 2-, 6-, 10- va 14-chiziqlardagi oxirgi ikki sakkizlikda va 2-3-stansiyalar oralig'idagi interlyudiyaning 67-, 71- va 75-chiziq-larida ta'kidlangan akkordlarda yuzaga chiqadi.

Chalish effektini to'liq yetkazish uchun akkord to'liq davomiylikda eshitisilishi kerak. Bu pedaldan foydalanmasdan ham amalga oshishi mumkin. Ba'zi ijrochilar uchun pedal zarur bo'lishi mumkin. Audio misol 8.1²⁷, Andrea Katz tomonidan ijro etilgan, akkordni uch xil usulda ijro etish taqqoslamasini beradi: birinchisi pedal yordamida akkordni to'liq ushlab turish, ikkinchisi pedaldan foydalanmasdan lekin akkord davomiyligini saqlash, uchinchisi esa akkordni qisqartirish. "Rudo" (qattiq, shikastlangan) ko'rsatmasini hisobga olsak, ikkinchi usul eng mos keladi.



8.7-misol. Ginastera, Uch argentinalik raqs, Op. 2 — Danza del gaucho matrero, 103–105-taktilar.

Manba: © Mualliflik huquqlari Boosey & Hawkes Music Inc. kompaniyasiga tegishli. Avstraliya va Yangi Zelandiyada chop etish huquqlari quyidagi tashkilot tomonidan boshqariladi: Hal Leonard Australia Pty Ltd (ABN 13 085 333 713) www.halleonard.com.au ruxsat asosida foydalanilgan. Barcha huquqlar himoyalangan. Ruxsatsiz ko'paytirish qonunga zid hisoblanadi.

Allegro (♩ = 138)

Piano

f *cresc.*

5

8.8a-misol. *Ginastera*, *Besh xalq qo'shig'i*, *Gato*, 1-8-taktlar.

The image shows a musical score for a song. The top staff is for the voice (Canto) and the bottom two staves are for the piano. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'f' (forte). The lyrics are 'El gallo de mi casa es muy pautito'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

8.8b-misol. *Ginastera*, Besh xalq qo'shig'i, Gato, 26-29-taktlar.

Manba: © Mualliflik huquqlari Boosey & Hawkes Music Inc. kompaniyasiga tegishli. Avstraliya va Yangi Zelandiyada chop etish huquqlari Hal Leonard Australia Pty Ltd tomonidan boshqariladi (ABN 13 085 333 713) — www.halleonard.com.au. Ruxsat asosida foydalanilgan. Barcha huquqlar himoyalangan. Ruxsatsiz ko'paytirish qomimga zid hisoblanadi.

Melodiya hech qanday ma'lum gato qo'shig'ini takrorlamaydi, ammo stansiyalarda Ginastera tipik metrik tuzilmani saqlagan: yetti va besh bo'g'inli satrlarni navbatma-navbat qo'ygan hamda yetti va besh bo'g'inli satrlar orasida sakkizlik pauza joylashtirgan. Ayniqsa, e'tiborga molik jihat — uning matnlarni ishlatish usuli bo'lib, u haqiqiy xalq she'riyatidan olingan, Jujuy va Katamarka viloyatla-

rining xalq merosidan to'plangan folklor olimi Xuan Alfons Karrizo tomonidan yig'ilgan. Ular xalq gatoning hazil-mutoyibasi va dilga yaqin inson ruhini saqlab qolgan. Dilga yaqin inson ruhining yorqin namunasi — uchinchi she'r bandida uchraydi, bu Katamarka viloyatidan olingan (No. 106) (Karrizo, 1926, 205-bet): *"Esa moza que baila / mucho la quiero / pero no para hermana / que hermana tengo"* — "O'sha raqs tushayotgan qizni / juda yaxshi ko'raman / lekin singil sifatida emas / singlim bor"²⁸.

Mavzuni aniq ko'rsatish uchun sakkizlik pauzani metronom kabi qat'iy va tez o'tib ketmaslik muhimdir (misol 8.8b). Shu jihatdan tenor Raul Ximenezning (Giménez va Uolker, 1988) ijrosi namunali hisoblanadi. Birinchi stansiyada: "*El gato de mi casa / es muy gauchito / pero cuando lo bailan / zapateadito*" — "*Uyim-dagi mushuk / juda muloyim*"²⁹/ lekin uni raqsga tushganda / oyoqlarni tepib raqs tushadi"³⁰. Ximenez birinchi satrning oxirgi bo'g'inini ("sa") biroz cho'zadi va pauzani ham cho'zadi. Bu qismning o'rtacha tempi uchli chorak nota = 131 bpm, shuning uchun oddiy sakkizlik davomiyligi 0.152 soniya bo'lishi kerak. 28-bara-da Ximenez sakkizlik pauzani 0.274 soniyaga uzaytiradi, ya'ni uni ikki barobar cho'zib, tempni 72.91 bpm ga sekinlashtiradi.

“Pequeña danza”ni aniqroq tushunish

Gatoni o'rganganimiz, uning Argentina san'at musiqasida qanday mavzulanih kelishini tekshirib chiqqanimiz va Ginastera asarlaridagi dastlabki ishlatilishini ko'rib chiqqanimizdan so'ng endi Pequeña danzaga qaytamiz.

Uning asosiy mavzusi keng tarqalgan 6/8 va 3/4 hemiolialar va asosiy rapsodik ritmik uslublarni o'z ichiga oladi (avval ta'kidlangan papito papá yoki talega de pan sxemasi), bu har qanday Argentina xalq juft raqsiga ishora qilishi mumkin.

Kirish qismida arpedjiolangan figuralar (1-16-taktlar) mavjud bo'lib, ular Gilekin yaqindan qaraganda ba'zi belgilar namoyon bo'ladi.

Nasteraning *Cinco canciones populares argentinas*dagi Gato kirishiga o'xshash va uning ildizi Julián Aguirrening kanonik Gatosiga borib taqaladi. Ko'tarinki ruh va glissando (17 va 48-taktlar) kabi yirik harakatlar oldingi asarlarda — *Concierto argentino*, *Danza del gaucho matrero* va *Cinco canciones populares argentinas*dagi Gatoda ishlatilgan mavzulardir. Asosiy melodiyaning frazalari qat'iy segidilma-navbat takrorlaydi, bu esa gato qo'shiqlaridagi o'ziga xos frazeologiyani aks ettiradi.

Mavzular joylashuvi ham ahamiyatli "*Concierto argentino va Danza del gaucho matrero*" asarlarida Ginastera gato mavzusidan keyin malambo mavzusi ni qo'ygan. "Pequeña danza" musiqasidan keyingi qismda ham malambo mavzusi asosiy bo'lib keladi. Shuningdek, balet yakunlovchi Malambodan oldingi Danza final ham "Pequeña danza" bilan bir xil musiqani o'z ichiga oladi. Ba'zi olimlar

Danza final va undan keyingi Malamboni aralashtirishgan, ammo ular ikki alohida bo'limdir — Danza final oxiri ikki chiziq bilan aniq ko'rsatilgan va Malambo esa 124-baradan boshlanib, unga "Tempo di malambo" belgisi qo'yilgan (Plesch, 2018, 183-bet). Shu ma'lumotlar asosida "Pequeña danza"ning asosiy mavzusi aniqlandi; u gatodir³¹.

Xulosa qilib aytganda, bunday ma'lumotlarni olish uchun ikki bosqichli jarayon kerak: avvalo, mavzuning xalq musiqasidagi aniq xususiyatlari va ifodaviy mazmunini chuqur o'rganish, keyin esa san'at musiqasida uning mavzulashtirilishi tarixini, ya'ni qachon, qanday shakllarda kirib kelgani va turli bastakorlar, xususan, Ginastera uning mavzuga qanday yondashgani orqali mavzuning rivojlanishi ni tahlil qilish. Bu jarayon mavzuning muhim va muhim bo'lmagan xususiyatlari qanday bosqichma-bosqich mavzulashtirilishini tushunishga yordam beradi.

Shuningdek, tahlilchi va ijrochi uchun potentsial mavzularni aniq farqlash zarur. To'g'ri mavzuni anglash asarning ma'nosi va qadriyatini chuqurroq anglashga, ijroga esa yanada boy va ifodali yondashishga imkon beradi. Ginastera asarlarida "Pequeña danza"dagi noaniqliklarni aniqlash esa bastakorning mahalliy manbalarga nozik yondashuvini tushunishga va bu asarlarning ijrosini yanada boy va ruhlantiruvchi qilishga xizmat qiladi.

Izohlar

1. Har bir tadqiqot xalq yoki "milliy" mavzular bilan shug'ullanavermaydi; masalan, Illari (2015), Neto (2017), Plesch (2017b) ishlariga qarang.
2. Ushbu murakkab masalani batafsil tahlil qilish ko'proq joy talab qiladi. Masalan, Bernardo Illarining "Arturo Berutti va Argentina: Liberal Millatning Musiqiy Tasvirlari" (tez orada chiqadi) maqolasiga murojaat qiling.
3. Muammo shundaki, bastakorlar xalq idiomalarini milliy maktablarning gullab-yashnashi davridan oldin ham, keyin ham o'z asarlariga kiritgan; shuning uchun har qanday xalq ohangini "milliylilik" deb qisqartirish tarixiy jihatdan noto'g'ri.
4. Pentatonizmning "Inka" musiqasi timsoliga aylanishi tarixi uchun Julio Mendivil (2018a) tadqiqotini ko'ring.
5. Ginasteraning "gitara akkordi" bunga misol bo'la oladi. Masalan, hozirgi Argentina bastakori Martín Liut o'z Inventarios argentinos asarida (2010–2011) undan foydalangan.
6. Agavu ham Yevropa mavzulari haqida shunday tavsiyalar beradi (2009, 44-bet).
7. Argentina va Urugvayda sainetes (sainetes criollos) ishchi sinf hayotini aks ettirgan yengil operatik pyesalar bo'lgan.
8. Carlos Vega Las danzas populares argentinas (1986a [1952], 46–48-betlar-da) asarida gato haqidagi manbalar ro'yxati keltirilgan.

9. Ushbu tahlilda menga yordam bergan Melburn universiteti magistranti Richard Liangga minnatdorchilik bildiraman.
10. Ginastera haqidagi asosiy biografiyalar: Pola Suárez Urtubey (1967), Malena Kuss (2002), Deborah Schwartz-Kates (2011, 2014).
11. Ginasteraning bu haqda noroziligi haqida Pola Suárez Urtubeyga yozgan maktubi (Ginastera, 1979) mavjud.
12. Gatoning hujjatlashtirilgan tarixi uchun Carlos Vega Las danzas populares argentinas (1986a [1952]) bobiga murojaat qiling.
13. Tarjimalar muallifniki.
14. Gatoning bir variantida "relaciones" bo'lib, raqqoslar to'xtab, o'zaro to'rtlik she'rnlarni o'ylab topib, kulgili tarzda aytishadi.
15. Gato tarixi murakkab va alohida tadqiqotni talab qiladi. 1930-yillargacha Carlos Vega xalq musiqasini tizimli yig'ishni boshlamaguncha aniq yozuvlar yo'q. Lehmann Nitsche kolleksiyasida deyarli eshitilmaydigan gato mavjud. Shunday qilib, Lehmann Nitsche kolleksiyasidagi xalq raqsi yoki qo'shig'i qishloqdagi ni yodda tutish kerakki, badiiiy musiqaadagi xalq raqsi yoki qo'shig'i qishloqdagi "asl" variantga emas, balki shahar bastakorlarining qarashlariga mos keladi.
16. Ushbu kamyob variantlarni pianoda ijro etgani uchun Andrea Katzga minnatdorchilik bildiraman.
17. El Plata — bu Rio de la Plata daryosi.
18. Aguirre (1868–1924) o'z avlodining eng iste'dodli bastakori hisoblanadi. U Alberto Williams va Arturo Berutti bilan birga Argentina san'at musiqasining asoschilaridan biri hisoblanadi (García Muñoz, 1999).
19. Arpellijatsiyalangan kirish barcha gitara variantlarida mavjud (Juan Alais, Ulises Cassinelli, Julio Sagreras kabi). Ba'zi bastakorlar, masalan Francisco Hargreaves, Capricho sobre el gatoda faqat (A) oilasining melodiyaiga e'tibor bergan.
20. Skor va uni yozib olish haqida ma'lumot Barbara Nissman (2007)da berilgan.
21. Butun skor kompozitor sahifasida Boosey & Hawkes saytida mavjud: vvv.boosey.com/cr/perusals/score?id=32256
22. Malambotarixi va Ginasteratomonidan ishlatilishi haqidakengroq ma'lumot Plesch, 2018 da.
23. Urugvay pianisti Hugo Balzo va SODRE orkestri, dirijyor Lamberto Baldi.
24. Ikkala melodiya taqqoslanishi haqida "Resisting the Malambo" (2018, 182-bet) maqolamga qarang.
25. Castelli talqiniga asoslanib, ushbu bo'lim uchun hikoya yaratdim (Plesch, 2018, 197-bet).
26. Pianoda texnik jihatdan tushuntirib bergani uchun Andrea Katzga rahmat.
27. Audio namunalari uchun mualliflik ma'lumotlari sahifasiga murojaat qiling.
28. Ginastera matnidagi "niña" (bola) so'zini "moza" (qiz yoki yosh ayol) bilan biroq o'zgartirgan.

29. "Gauchito" — keng ma'noga ega atama, o'z ichiga saxiylilik, halollik, yaxshilik kabi ma'nolarni oladi; mushuk uchun bu yerda "nafis" ma'nosi yaqinroq.

30. Juan Alfonso Carrizo tomonidan Catamarca provinsiyasida to'plangan va Antiguos Cantos Populares Argentinosda 1041-raqam ostida chop etilgan (Carrizo, 1926, 204-bet).

31. Noaniqlikni aniqlash muhim. Noaniqlik bastakorning qarori bo'lib, asarda qoldirilgan. Bu fikr Bernardo Illariga tegishli.

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Agawu, V. K. (1991) *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
2. Agawu, K. (2008) *Topic Theory: Achievement, Critique, Prospects*. In L. Lütken and H. J. Hinrichsen (eds.), *Passagen/IMS Congress Zürich 2007: Fünf Hauptvorträge*. Zurich, Bärenreiter.
3. Agawu, K. (2009) *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, University Press.
4. Aretz, I. (1952) *El folklore musical argentino*. Buenos Aires, Ricordi Americana.
5. Barthes, R. (1974) *La antigua retórica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
6. Berrutti, P. (1965) *Manual de danzas nativas. Coreografías, historia y texto poético de las danzas*. Buenos Aires, Escolar.
7. Caamaño, R. (1969) *La historia del Teatro Colón, 1908–1968*. Buenos Aires, Cinetea.
8. Cannam, C., Landone, C. and Sandler, M. (2010) *Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*. In *Proceedings of the 18th ACM international conference on Multimedia*. New York, NY, USA, Association for Computing Machinery (MM '10), 1467–1468.
9. Carrizo, J. A. (1926) *Antiguos cantos populares argentinos*. Buenos Aires, Silla hermanos.
10. Carrizo, J. A. (1934) *Cancionero popular de Jujuy*. Recogido y anotado por Juan Alfonso Carrizo. Tucumán, Miguel Violette.
11. Castelli, C. E. (c.1940) *Interpretadas por el pianista Antonio de Raco*. Unidentified magazine cutting, private collection.
12. Dahlhaus, C. (1980) *Nationalism in Music*. In *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley, University of California Press.
13. Dellmans, G. (2020) *Obertura para el Fausto Criollo (1943)*. La contribución de Alberto Ginastera a un debate cultural. In *Música e investigación*, 28, 207–250.

14. Escobar, A. (2006) El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación. In *Cuadernos de Filología Clásica*. In *Estudios Latinos*, 26(1), 5–24.

15. García Brunelli, O. (2020) El criollismo en algunas composiciones tempranas de Astor Piazzolla visto a través de la teoría tópica. In *Música e investigación*, 28, 179–205.

16. García Muñoz, C. (1999) Aguirre, Julián (II). In *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.

17. Gellner, E. (1983) *Nations and Nationalism*. London, Blackwell.

18. Ginastera, A. (1979) *Letter to Pola Suárez Urtubey*. Paul Sacher Stiftung, Basel.

19. Ginastera, A., Panufnik, A. and Xenakis, I. (1981) *Homage to Béla Bartók*. In *Tempo*, 136, 3–5.

20. Goyena, H. L., Job de Brusa, A. M. and Locatelli de Pergamo, A. M. (2000) *Música tradicional argentina: aborigen, criolla*. Buenos Aires, Magisterio del Río de la Plata.

21. Hatten, R. (2004) *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press.

22. Hellaby, J. (2020) *Topicality in the Piano Music of John Ireland*. In *IMPAR: Online Journal for Artistic Research*, 4(1), 31–54.

23. Illari, B. (2015) Una nueva y gloriosa nación? Retórica y subjetividad en la Marcha patriótica rioplatense de 1813. In *Latin American Music Review*, 36(1), 1–39.

24. Illari, B. (Forthcoming) Arturo Berutti's Argentina: Musical Images of the Liberal Nation. *Proceedings of the conference Naturalising Sounds: How Instrumental Music Is (Made) National*, Regensburg, 22–23 January 2021.

25. Jeckel, R. (2010) *La construcción de un imaginario del noroeste argentino en la guitarra académica de mediados del siglo XX*. Masters thesis, Universidad Nacional de Cuyo.

26. Kuss, M. (2002) Ginastera, Alberto. In L. Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd revised edition. Kassel, Bärenreiter Verlag.

27. Larraín Ibañez, J. (2000) *Identity and Modernity in Latin America*. Malden, MA, Polity.

28. Leguizamón, M. (1896) *Recuerdos de la tierra: Precedidos de una introducción por Joaquín V. González*. Ilustraciones de Malharro, del Nido y Fortuny. Buenos Aires, Lajoune.

29. Lynch, V. R. (1883) *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*. Buenos Aires, Imprenta de 'La Patria Argentina'.

30. McKay, N. (2007) *On Topics Today*. In *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 4(1–2), 159–183.

31. Mendiivil, J. (2018a) *Cuentos fabulosos: la invención de la música incaica y el nacimiento de la música andina como objeto de estudio etnomusicológico*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

32. Mendivil, J. (2018b) Minor Mode and the Andes: The Pentatonic Scale and the Musical Representation of Perú. In R. Strohm (ed.), *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project*. London, New York, Routledge.
33. Mirka, D. (2014) Introduction. In D. Mirka (ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York, Oxford University Press.
34. Monelle, R. (2000) *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, NJ, Princeton University Press.
35. Monelle, R. (2006) *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press.
36. Neto, D. M. (2017) A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Mauricio Nunes Garcia. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4(1), 33–66.
37. Nissman, B. (2007) Remembering Alberto Ginastera. In *Piano Today*, 27(3), 4–5, 30.
38. Piedade, A. (2005) Música Popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. In *Revista Da Pesquisa*, 1.
39. Piedade, A. (2007) Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. In *Revista eletrônica de musicologia*, 11, 1–15.
40. Piedade, A. (2012) Música e Retoricidade. In *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. São Paulo, Universidade de São Paulo.
41. Piedade, A. (2013) Rhetoricity in the Music of Villa Lobos: Musical Topics in Brazilian Early 20th-century Music. In N. Panos (ed.), *Proceedings of the International Conference on Musical Semiotics in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, The University of Edinburgh.
42. Plesch, M. (1996) La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. In *Revista Argentina de Musicología*, 1(1), 57–68.
43. Plesch, M. (2008) La lógica sonora de la generación del '80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. In *Los caminos de la música (Europa-Argentina)*. Jujuy, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
44. Plesch, M. (2009) The Topos of the Guitar in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Argentina. In *The Musical Quarterly*, 92(3–4), 242–278.
45. Plesch, M. (2013) Topic Theory and the Rhetorical Efficacy of Musical Nationalisms: The Argentine Case. In N. Panos (ed.), *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh: The University of Edinburgh.
46. Plesch, M. (2014) "Una pena extraordinaria": tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino. In *Acta Musicologica*, 86(2), 217–248.
47. Plesch, M. (2017a) Decentring Topic Theory: Musical Topics and Rhetorics of Identity in Latin American Art Music. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4(1), 27–32.
48. Plesch, M. (2017b) The Learned Style in Argentine Music: Topic Simultaneity and Rhetorics of Identity in the Work of Carlos Guastavino. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4(1), 121–140.
49. Plesch, M. (2018) Resisting the Malambo: On the Musical Topic in the Works of Alberto Ginastera. In *The Musical Quarterly*, 101(2–3), 157–215.
50. Podestà, A. D. (1900) *Música criolla*. Buenos Aires, Teodomiro Real y Prado.
51. Portillo, A. M. (2018) *La retórica del nacionalismo musical argentino en Impresiones de mi tierra de Ángel E. Lasala*. Masters thesis, Universidad Nacional de Cuyo.
52. Ratner, L. (1980) *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York, Schirmer Books.
53. Ratner, L. (1991) Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. In *Early Music*, 19(4), 615–619.
54. Rubinelli, S. (2006) The Ancient Argumentative Game: τόποι and loci in Action. In *Argumentation*, 20(3), 253–272.
55. Rubinelli, S. (2009) *Ars Topica: The Classical Technique of Constructing Arguments from Aristotle to Cicero*. New York, Springer.
56. Salles, P. de T. (2013) Villa-Lobos and National Representation by Means of Pictorialism: Some Thoughts on Amazonas. In N. Panos (ed.), *Proceedings of the International Conference on Musical Semiotics in Memory of Raymond Monelle*. Edinburgh, The University of Edinburgh.
57. Salles, P. de T. (2017a) Ritual Dance, by Villa-Lobos: A Music Topic in the Tropics. In *Anais do III Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
58. Salles, P. de T. (2017b) Villa-Lobos e sua brasilidade: Uma abordagem a partir da teoria das marcações (markedness) de Hatten. In *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4(1), 67–82.
59. Sans, J. F. (2018) Passion and Disappointment: Waltz and Danza Topics in a Venezuelan Musical Nationalism Masterpiece. In R. Strohm (ed.), *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project*. London, New York, Routledge.
60. Sans, J. F. (2020) Típicos tópicos tropicales. In *El oído pensante*, 8(1), 7–33.
61. Schwartz-Kates, D. (1997) *The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890–1955)*. PhD, The University of Texas at Austin.
62. Schwartz-Kates, D. (2011) *Alberto Ginastera: A Research and Information Guide*. New York, London, Routledge.
63. Schwartz-Kates, D. (2014) *Ginastera, Alberto*. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press.

64. Suárez Urtubey, P. (1967) Alberto Ginastera. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

65. Vega, C. (1944) Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore. Buenos Aires, Editorial Losada.

66. Vega, C. (1981) Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'.

67. Vega, C. (1986a [1952]) El Gato. In Las danzas populares argentinas. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'.

68. Vega, C. (1986b [1952]) El Malambo. In Las danzas populares argentinas. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología 'Carlos Vega'.

Diskografiya

1. Gardel [Karlos], [Xose] Razzano va [Domingo] Lomshoiri (1930) El sol del 25 – Argentina milliy Gatosi; ijrochi Karlos Gardel (vokal), [Gilyermo] Barbieri, [Xose Mariya Aguilar] va [Anxel] Riverol (gitaralar) [Shellak disk]. Buenos-Ayres, Disco Nacional Odeon Veroton (Qizil va Oltin Yorliq) 18828B.

2. Ginastera, A. Argentina qo'shiqlari (1988) Raul Ximenes / Nina Uolker. Nimbus Records NI5107.

3. Ginastera, A. Pianino uchun to'liq asarlar. To'liq pianino asarlari (2005) Aleksandr Panitsa. vvv.naxosmusiclibrary.com [2022-yil 9-fevralda ko'rilgan].

4. Ginastera, A. Uchta pianino konserti (2012) Barbara Nissman / Kennet Kizler / Michigan Universiteti Simfonik Orkestri, Pierian Recording Society PIR0048.

5. Ginastera, A. Orkestr uchun asarlar 3 (2018) Siyayin Vang / Xuanjo Mena / BBC Filarmoniya Orkestri. vvv.naxosmusiclibrary.com [2022 yil 28 yanvarda ko'rilgan].

YouTube

Gardel, C., Razzano, J. [Rocca, S.] and Lombardi, D. Carlos Gardel – El sol del 25 – Gato patriótico argentino – 1930. www.youtube.com/watch?v=u9Q-lIXpDVL8 [Accessed 7th February 2022].

9. PÉTER EÖTVÖSNING “SEVEN” (YETTI) NOMLI SKRIPKA KONSERTI (2007): MAVZULAR VA IJRO

Marta Grabokz

Kirish

Zamonaviy musiqa haqida, ayniqsa, undagi mavzular va ularning sahnadagi ijrosi haqida yozish har doim ham oson emas. Bu yangi musiqiy shakllarda klassik an'analar bilan XXI asr ruhining o'zaro uyg'unligini izlab topish, ularni talqin qilish katta e'tibor va teran mushohada talab etadi. Ayniqsa, har bir asar o'z dunyoqarashi va ramziy ma'nosi bilan butun boshli badiiy koinotni yuzaga keltiradi.

Shunday murakkab, ammo juda ta'sirchan asarlardan biri — mashhur vengriyalik bastakor Péter Eötvös (1944-yilda tug'ilgan) tomonidan yaratilgan Seven: Memorial for the Kolumbiya Astronauts (2006, 2007-yilda qayta ishlangan) nomli skripka va orkestr uchun yozilgan konsertdir. Ushbu asar Lucerne Festival Academy Orchestra va Tokio NHK simfonik orkestri buyurtmasi asosida yaratilgan bo'lib, o'zida chuqur xotira va kosmosga intilgan insoniyat orzularining fojeali taqdirini mujassam etadi. Bastakorning o'zi bu kompozitsiya haqida shunday deydi:

“2003-yil 1-fevralda sodir bo'lgan Kolumbiya falokati meni chuqur larzaga solgan hayratli voqea bo'ldi. Ayniqsa, yashil dala ichida topilgan bo'm-bo'sh astronaut dubulg'asining televideniye orqali ko'rsatilgan tasviri meni juda ta'sirlantirdi. Bu ko'rinish — Yerni tark etib, unga qaytishga atigi bir oz qolganida hayotdan ko'z yumgan yetti kishining fojiasini o'zida mujassam etgandi.

Men uzoq vaqt davomida skripka uchun konsert yozishni o'ylab yurgandim. Men uzoq vaqt davomida skripka uchun konsert yozishni o'ylab yurgandim. Men uzoq vaqt davomida skripka uchun konsert yozishni o'ylab yurgandim. Men uzoq vaqt davomida skripka uchun konsert yozishni o'ylab yurgandim.

Konsertning har bir bo'limida — yetti astronautning har biriga bag'ishlangan alohida kadensiya (yakkaxon improvizatsiya bo'lagi) mavjud. Kompozitsiyada ularning xarakterlari ham o'z ifodasini topgan, masalan, Kalpana Chawla (hind kelib chiqishli amerikalik ayol astronaut) va Ilan Ramon (birinchi isroillik astronaut)ning musiqiy madaniyatlariga oid ohanglar eslatma sifatida ishlatilgan.

Asarning musiqiy va ritmik tuzilmasi ham “7” soni asosida qurilgan: 49 nafar ijrochi 7 ta guruhga bo'lingan. Bosh skripkadan tashqari, yana 6 ta skripka konsert zalida turli joylarga joylashtirilgan. Ular — fazoda suzib yurgan yetti sun'iy yo'l-dosh yoki yetti qalb kabi sado berib suzib yuradi.

“Seven” (Yetti) nomli skripka konserti — bu mening ichki kechinmalarimni ifodalovchi shaxsiy monolog bo'lib, insoniyatning eng buyuk orzularidan birini

ro'yobga chiqarish yo'lida fazoni tadqiq etayotgan chog'ida halok bo'lgan yetti astronomga bo'lgan chuqur hamdardligimning musiqiy ifodasidir" (Péter Eötvös, rasmiy sayt, Seven).

Bastakor va uning koinotni o'rganishga bo'lgan qiziqishi

Péter Eötvösning ushbu fojiali voqea (Kolumbia halokati) oldida qanday maxsus hissiyotlarni boshdan kechirganini tushunish uchun, bastakor sifatida uning koinot, fazo va astrofizikadagi bilimlar evolyutsiyasiga bo'lgan umumiy qiziqishini tilga olish lozim. U 1961-yilda atigi 17 yoshida Sovet kosmonavti Yuriy Gagarinning tarixdagi birinchi odam ishtirokidagi parvozini ko'rgan edi. Aynan shu voqea ta'sirida u o'sha yilning o'zida "Kosmos" nomli fortepiano asarini yaratdi. Bu asarga u keyinchalik bir necha bor murojaat qilgan (1979, 1985, 1999-yillarda bir yoki ikki pianino uchun yangi versiyalar yaratgan). Bastakor va ijodkor sifatidagi taassurotlarini u 1999-yilda o'zining rasmiy veb-saytida quyidagicha ifodalagan:

Gagarinning fazoviy parvozi kabi koinot bir zumda ochilib, “cheksiz”dek koʻrindi. Asar “Katta portlash” (Big Bang)ga oʻxshash musiqiy portlash bilan boshlanadi va undan soʻng koinot taraqqiyotining bosqichlari va epizodlari ketma-ket keladi. Asarda kuchli tril (uchli forte — fortississimo) yangraydi. Bu “koinotning tebranuvchi oʻqi” boʻlib, u davomida doimiy kengayadi, keyin esa torayadi. “Musiqiy makon” orqali “kometalar” yorib oʻtadi, ularga yulduz turkumlarini eslatuvchi akkordlar va pastga tushuvchi “asteroida-shkala”lar hamrohlik qiladi. Soʻng, “quyosh tizimlari orasida suzayotgan kema” (yaʼni, koinotda suzayotgan kosmik kema) tasviri oldimizdan oʻtadi. Bu holatdan soʻng musiqa “meteoritlar buluti” orasida chalkashib ketadi. Fazoviy sayohat ikki marta toʻxtaydi — ularni Bartókning “Tungi musiqa” asaridan qisqa parchalarning paydo boʻlishi almashtirib turadi (“Out of Doors” siklidan, toʻrtinchi qism). Va nihoyat, fan va hayotning oʻtkinchiligi haqidagi ishonch, hatto, koinotning abadiyligini ham zabt etadi: asar navbatdagi “Katta portlash”dan chorak soniya oldin tugaydi (Péter Eötvös, rasmiy veb-saytidan, “Kosmos” asari haqida).

“Kosmos” asari haqidagi tadqiqotida Marie Laviéville-Angelier (2013) basketorning fazoni oʻrganishga boʻlgan umumiy qiziqishini quyidagicha izohlaydi:

Agar butunlay noma'lum koinotga ochilish ramzi bo'lgan insonning birinchi fazoviy parvozi ushbu noodatiy musiqiy loyiha manbayi bo'lsa, Eötvös, shuningdek, Budapeshtda 60-yillarning boshlarida qatnashgan György Marx tomonidan Big Bang nazariyasi bo'yicha o'qilgan ma'ruzadan ham kuchli ta'sirlangandek ko'rinadi. Ushbu ma'ruzadan u asarning tuzilmasi uchun muhim bo'lgan ikki ta'tomondan esa, u beqaror va tarqalish hamda torayishga moyildir. Shunday qilib, Kosmos sikliklik va jarayon tushunchalari hal qiluvchi ahamiyatga ega bo'lgan

bir asardir. Asar "Katta portlash"ning stilizatsiyasi bilan ochiladi (bu hodisa faqat asarning eng so'nggi versiyasida qo'shilgan) va u koinotning kengayishi hamda torayishiga asoslanadi, keyin esa "yangi Katta portlashdan chorak soniya oldin" yakunlanadi (243-bet).

Eötvösning fazo va koinotni kashf etishga bo'lgan qiziqishi boshqa asarlar-da ham namoyon bo'lgan: masalan, *The Gliding of the Eagle in the Skies* 2011 (orkestr uchun), *Multiversum* 2017 (orkestr va ikki organ uchun) yoki ko'proq (orkestr uchun), *Multiversum* 2017 (orkestr va ikki organ uchun) yoki ko'proq shaxsiy va ko'chirilgan shaklda *Psychokosmos* 1994 (tsimbal va orkestr uchun) hamda *Levitation* 2007 (ikki klarnet, torli orkestr va akkordeon uchun).

**Kompozitsiya yaratilishining tarixiy asoslari:
Kolumbia fojiasi**

[illegible]

Fojiali portlash manzarasini qayta yaratish uchun men bastakor o'qigan va 2004-yilda Jennifer Troxell tomonidan taqdim etilgan NASAning qisqa izohidan faqat quyidagisini keltiraman:

Kolumbia STS-107 missiyasi 2003-yil 16-yanvarda 17 kunlik ilmiy parvoz faqat quyidagisini keltiraman:

vaqtida Kolumbia kemasi halokatga uchradi. Bu halokat uchirish vaqtida tashqi yonilg'i bakidan ajralgan ko'pik (foam) chap qanot ostidagi mustahkamlangan uglerod panellariga urilishi natijasida yuzaga kelgan yoriq sababli sodir bo'lgan. Orbiter va uning yetti nafar ekipaji (Rick D. Husband, William C. McCool, David Brown, Laurel Blair Salton Clark, Michael P. Anderson, Ilan Ramon va Kalpana Chawla) Kolumbia Kennedy Kosmik Markaziga qo'nishidan taxminan 15 daqiqa oldin halok bo'lishdi (Kirish qismi, NASA tarix bo'limi).

Ekipaj suratini bu yerda keltirish orqali, biz Eötvösning ushbu yetti nafar ishtiyoqmand, yosh insonlarning fojiali taqdirini yodga olish g'oyasiga amal qilmoqdamiz. Ular insoniyat uchun katta ahamiyatga ega bo'lgan ushbu kosmik sarguzashtda ishtirok etishdan nihoyatda hayajonlangan va fidokor bo'lganlar. Bu parvoz aerokosmik bilimlarimizni yanada kengaytirishi mumkin edi (9.1-rasm).

Ushbu barcha nashrlarni o'rganar ekanmiz, Péter Eötvös Kolumbia fojiasi haqidagi voqeani aniq tasavvur qilganini, o'ziga xos tushunchaga ega bo'lganini, shuningdek, bu hodisaning to'liq va batafsil manzarasini ko'z oldiga keltira olganini anglaymiz. Bu hikoya XIX va XX asr musiqa an'analariidagi programmatik musiqa (programme music) tushunchasi nuqtayi nazaridan qaralganda, bir turdagi dastur (program) sifatida talqin etilishi mumkin.

Avvalo, bastakorning ushbu bob muallifiga bildirgan asosiy niyatini quyidagicha umumlashtirish mumkin: "Bu asar mehr bilan aytilgan bir hikoya: o'z hayotining eng go'zal pallalarida bo'lgan, kosmik falokat qurboniga aylangan ushbu yetti nafar yosh va jozibali insonlarga bo'lgan mehr va vidoning ifodasi" (shaxsiy muloqot, 2020-yil 20-oktabr). Bu bayonot uning rasmiy saytida ilgari keltirilgan quyidagi parcha bilan yaqin ohangdosh: "Seven skripka konserti mening juda shaxsiy monologim bo'lib, insoniyatning fundamental orzusini ro'yobga chiqarish yo'lida hayotini yo'qotgan yetti astronautga bo'lgan hammadligimning musiqiy ifodasidir".



9.1-rasm. Kolumbia kosmik kemasi ekipajining surati, 2001-yil oktabr.

Manba: NASA / Wikimedia Commons / jamoat mulki (public domain).

Bu izohlar alohida ma'no anglatadi: bastakorning ushbu yosh qahramonlarga bo'lgan hurmati subyektiv javob, ya'ni nihoyatda shaxsiy bir munosabat shakli-da namoyon bo'ladi. Garchi musiqiy shakldagi ba'zi unsurlar bizga fazodagi kema harakatini turli konfiguratsiyalar asosida tasvirlash yoki tasavvur qilish maning harakatini turli konfiguratsiyalar asosida tasvirlash yoki tasavvur qilish imkonini bersa-da, bastakor bu voqeani tasavvur qilishda to'liq erkinlikdan foydalanadi. U turli lahzalar va fojianiing turli bosqichlariga mos ssenariylar, obrazlar, xarakterlar hamda jismoniy yoki dinamik modellarni yaratishda o'z tasavvur kuchiga tayanadi.

Asarning tuzilishi erkin bo'lib, ikkita asosiy qismdan iborat. Asar sharhlovchilaridan biri uni "ikki teng qismdan iborat bo'lgan haqiqiy konsertant simfonik poema" deb ta'riflagan. Birinchi qismda to'rtta kadens (yoki kadentsiya) taqdim etiladi. Ushbu qism yetti nafar astronautga bag'ishlangan bo'lib, u to'rt bo'limga bo'lingan: (2 kishi + 1 kishi + 2 kishi + 2 kishi).

Ikkinchi qism yakkaxon ijrochining kirish so'zidan so'ng boshlanadi va 18 marta takrorlanuvchi shovqin hodisalar bilan davom etadi (to'rt vertikal dom simballari ishqalab aylantiriladi — bu harakatlar kema uchirilishini va to'rt raketani ifodalaydi). Bu bo'limdan so'ng qisqa orkestr epizodi keladi, u fazoni uning uzluksizligini va bo'shligini (nazorat yo'qolishi, umidsiz qulash) tasvirlaydi. Keyin esa yana kadensiyalar (jami uchta) keladi, ular iztirob, bezovtalik, umidsizlik va taqdirga bo'ysunishni aks ettiradi (ular orasiga xuddi shunday kuylanadigan shovqinlar epizodi kiradi. Bu safar 14 marta takrorlanadi, so'ng pasayib boruvchi

epizod yana 14 marta takror). Asarning nihoyasida esa aralashgan, deyarli chalkash tuyg'ular hukmron bo'ladi... vaqt go'yo to'xtab qolgandek tuyuladi. Yakkaxon skripka partiyasi umidsizlikdagi titroq harakatlarini eslatuvchi yurakni larzaga soluvchi bir harakatni tasvirlaydi (Huber, 2008, "Tahlil" bo'limi, muallif tarjimasi).

Bastakor ushbu asarning so'nggi va juda ta'sirli obrazini quyidagicha tushuntiradi: asardagi alto fleyta va yakkaxon skripka dueti (180–235-taktlar) eshitilganda, bu "Ona Yerning astronavtlarning qoldiqlari va yodgorliklarini g'am bilan qabul qilishi va ularni motam bilan qarshilashi" harakati sifatida talqin etiladi (shaxsiy muloqot, 2020-yil 20-oktabr). Péter Eötvösning "Konsertlar" CD-albomi uchun Budapesht Musiqa markazi tomonidan tayyorlangan László Tihanyi (2014) sharhi ham bu nuqtada dolzarb hisoblanadi.

Ushbu tadqiqotda men asarning asosan birinchi qismiga (umumiy 22 daqiqaning taxminan 11 daqiqasiga) e'tibor qarataman, chunki unda deyarli barcha asosiy musiqiy g'oyalar hamda ko'plab muhim musiqiy motiv va mavzular, jumladan, musiqiy arxetiplar va/yoki musiqiy ritorik shakllar mujassam. Ularning deyarli barchasi keyinchalik asarning ikkinchi qismida yanada chuqurlashtiriladi va rivojlantiriladi.

"Seven" asarida mavzular va arxetiplar masalasi

Agar biz "Seven" asarining birinchi qismidagi tuzilma va ma'noni (mazmun, semantik elementlarni) tahlil qilsak, ifoda yoki anglatilganing ikki xil guruhini ajratishimiz mumkin:

1. Biz "musiqiy universallar" deb atashimiz mumkin bo'lganlari, ya'ni jismoniy hodisalar, fazodagi harakatlar bilan bog'liq bo'lgan va fojiali hodisaga olib kelgan bosqichlarga to'g'ri keladigan ifodalar: uchirish (bastakor tomonidan "start" deb atalgan), ko'tarilish, tezlanish, kosmik kemaning balandlikka chiqishi; to'rtta raketaning aylanishi³, undan keyin esa haqiqiy portlashning o'zi; kemaning turli qismlarining atmosferada go'yoki muallaq holatda ko'rinishi; bu qismlarning kosmosda tez harakatlanishi (bug'lanib, osmon bo'ylab yelishini ifodalovchi); keyinchalik kemaning qulash va dahshatli parchalanishi, sinib tushgan qismlarining atmosferaga yog'ilishi.

2. Biz tan oladigan topiklar, ya'ni bastakor ushbu qahramon astronavtlarga yuz bergan fojiali taqdimni guvohlik qilayotganda paydo bo'lgan insoniy his-tuyg'ularni ifodalaydigan elementlar: motam, aza tutish, yig'lash (masalan, passakaliya — birinchi kadensiya, yoki deyarli Yaqin Sharq uslubidagi motamsaro kuy — to'rtinchi kadensiyada); quvib yetilayotganlik hissi va boshqarib bo'lmaydigan doimiy harakatdagi biror narsa (perpetuum mobile) tasviri; parlanto — so'zlashuvga o'xshagan uslub, savol berish va ikkilanish ohanglari; dramatik, hatto ritorik savollar — ba'zida javob bilan, ba'zida javobsiz qolgan; yurish tempi yoki

uslub — begona makonda yakkama-yakka yurayotgan insonning ichki, ajralgan his-tuyg'ulari (bu tema Bartók tomonidan ham ishlatilgan); tahdidning dahshatli ta'siri (yana Bartókda ham uchraydi).

Birinchi guruh, ya'ni musiqiy universallar tovush naturalligi (sound naturalism) yo'nalishida ishlayotgan musiqashunoslar tomonidan tavsiflangan (masalan, François-Bernard Mâche), yoki bio-musiqashunoslik (bio-musicology) sohasida maqola va kitoblar chop etayotgan olimlar (masalan, Niels L. Wallin), yoki musiqiy universallar va/yoki TSUlar (Temporal Semantic Units — vaqtga bog'liq semantik birliklar) masalasini o'rganib chiqqan tadqiqotchilar tomonidan yoritilgan⁴. Shu o'rinda, ushbu mavzuni tadqiq qilgan François-Bernard Mâche'ning maqolalarida yoritilgan asosiy fikrlarni qisqacha bayon qilib o'tish foydali bo'ladi.

Mâche tomonidan musiqiy arxetiplarning taqdim etilishi

1. François-Bernard Mâche 1963-yilda yozilgan "Le son et la musique" ("Tovush va musiqa") maqolasida quyidagi asosiy arxetiplarni taqdim etadi:

- I. Tug'ilish (Birth)
- II. O'sish (Growth)
- III. Yo'q bo'lish / So'nish (Extinction)
- IV. Birikish (Association)
- V. Ajralish (Dissociation)

2. U "Universaux en musique et musicologie" ("Musiqada va musiqashunoslikda universallar") nomli maqolasida (2018 [aslida 1997-yilda yozilgan]) Mâche musiqiy universallarni ikki asosiy toifaga ajratadi:

I. Formal toifalar:

- musiqiy shkala (tetraxord va oktava modullari) hamda ularning akustik va fiziologik manbalari;
- hikoya modellari: inqiroz, sanab o'tish (enumeration), qarama-qarshilik (conflict), evolyutsion o'zgarish (evolutionary variation) va boshqalar;
- jismoniy modellar: to'lqinlarning urilishi, dengizning kirib-chiqishi (ebb and flow), aks-sado (echo), suv oqimi, portlash (burst), chaqiriq (call) va hokazo;
- fon va figura qarama-qarshiligi: masalan, soli-tutti responsorial shakllarda, kuyga hamrohlik, orkestrning qatlamlanishi, yaqin va uzoqlik farqi;
- takror, masalan, ostinato, refren, qaytarilishlar, lied shakli, bar shakli va hokazolar umumiy genotip (universal genotype) sifatida ko'riladi.

II. Musiqiy tasavvur toifalari: François-Bernard Mâche savol qo'yadi: "Qanday turdagi universallikni musiqiy obrazlar va assotsiatsiyalarning tez-tez uchradaydigan topish mumkin?"

- Jinsiy timsollar (Sexual symbolism) — ritmlar, ohang chizig'i va urg'ularda erkakecha-ayolcha xarakterlar; shuningdek, cholg'u asboblari o'ld madaniy tabu (masalan, ayrim asboblarni faqat erkaklar yoki ayollar uchun mos deb hisoblanishi);

• koinotga oid timsollar (Cosmological symbolism) — soatlar, fasllar, tomonlar, yulduzlar va astrologiyaga oid bog'liqliklar;

• hissiy xarakterlar (Emotional characters) — bu yerda etos, ya'ni his-tuyg'ularni ifodalovchi ranglar, holatlar, muhitlarga mos musiqiy ifodalar nazarda tutiladi;

• ijtimoiy xarakterlar (Social characters) — kastalar, marosimlar, jinsiy ierarxiyalar, muqaddas va dunyoviylikning farqlanishi orqali ifodalangan musiqiy belgilar;

• biotop akustikasi bilan assotsiatsiyalar (Associations between the acoustics of the biotope and the music played there) — ya'ni muayyan hududdagi tabiiy tovushlar va o'sha joyda yaratilgan yoki ijro etilgan musiqa o'rtasidagi uyg'unlik.

3. 2001-yildagi "Archetype" maqolasida Mâche "dinamik sifatlarni" aniqlaydi:

I. Tezlashish / sekinlashish (mumkin bo'lgan holatda ekstaz yoki zo'rayish bilan).

II. Javob yoki aks-sado.

III. Iso-ritmik ostinato (qarang: "tug'ma", 78–79-betlar).

IV. Pentatonik ko'p ovoqli cho'ziluvchi tovushlar (drone).

V. Mojaro tovushlari, kanon (kontrapunkt, plitkalash, fuga, taqlid, mikro-polifoniya).

VI. Sezgi-harakat tajribalari, masalan, tebranish (dengizga oid).

VII. Takrorlash, qaytalanadigan ohang (refren).

4. Márta Grabócz (2013) tomonidan Mâche asarlari tahliliga asoslanib ishlab chiqilgan musiqa asarlarining bo'limlari tipologiyasi:

I. Tug'ilish/yo'qolish:

• anabaza — ko'tarilish, yuqorilash;

• katabaza — qulash, pastga tushish, tushish holati;

• yaratilish musiqasi — boshlanishdagi yo'lni izlash, yo'lga chiqishdagi ikkilanma holatni ifodalovchi musiqa.

II. O'sish:

• yondashuv; uzoqdan yaqinlashuv;

• o'sish, ortish (masalan, ovoz maydoni, dinamika jihatidan ortish).

III. Statik holat shakllari:

• vegetatsiya;

• tebranayotgan tabiat;

• gestikulyatsiya.

IV. Ijobiy yoki salbiy kulminatsiyalar:

• kuchlanishning haddan tashqari to'planishi (materiallarning portlashi);

• kurli instrumental kuchlar yoki qatlamlar / darajalar o'rtasidagi to'qnashuv;

• salbiy ifodaviy mato yoki iqlim (masalan, dengizdagi bo'ron, juda chuqurlik hissi va hokazo);

• cho'qqi holat ekstaz sifatida, marosimiy zo'riqlash (paroksizm) sifatida ifodalanadi.

Mazmunning ikkinchi guruhi, ya'ni musiqiy mavzular (topics) borasida⁵, ushbu bob o'quvchilari Leonard Ratner (1980), Raymond Monelle (2000), Robert Hatten (2004), Eero Tarasti (2012) va boshqa olimlar tomonidan berilgan "musiqiy mavzular" atamasining ta'riflari bilan tanish deb hisoblanadi, shuning uchun bu yerda ularni keltirish zarur deb topilmadi. Biroq keyingi tahlillarimizda, ayniqsa, Eötvös musiqa asarlarida, bizga Robert Hatten tomonidan 1994-yilda birinchi marta aniqlangan "musiqiy trop" (*musical trope*) va "troplash" (*troping*) atamalarini qo'llash zarur bo'ladi.

Trop musiqadagi ko'chma (obrazli) ma'no. Troplash — bu ifoda turlarining oddiy, odatiy izohlari va ular orasidagi ierarxiyadan chiqib, ijodiy rivojlanishning bir shakli hisoblanadi. Metaforaga o'xshagan troplash quyidagicha yuzaga keladi: bir shakli hisoblanadi. Metaforaga o'xshagan troplash quyidagicha yuzaga keladi: bir shakli hisoblanadi. Metaforaga o'xshagan troplash quyidagicha yuzaga keladi: bir shakli hisoblanadi. Metaforaga o'xshagan troplash quyidagicha yuzaga keladi: bir shakli hisoblanadi.

Robert Hatten (2004) "Musical Gestures, Topics, and Tropes" nomli kitobida "Topik qarama-qarshiligi va troplash" (ya'ni, "Topical Opposition and Troping") masalasiga to'liq bir kichik bo'lim ajratgan. U Shubertning mi-bemol majorda fortepiano sonatasi (D 567, birinchi qism) haqida so'z yuritib, quyidagicha deydi: "Uslub turlarining gibridlanishi (ya'ni, aralashuvi) — bu uslubiy rivojlanish hodisasi bo'lib, sistematik tarzda oldindan bashorat qilinishi mumkin" (16-bet). Xuddi shu kitobning to'rtinchi bobida esa quyidagi mavzular muhokama qilindi: "Topiklar, janrlar va formalarning troplashi: Bax, Motsart, Betxoven, Shubert, Shuman, Brams, Brukner, Mahler" (68–88-betlar). Bobning kirish qismida u musiqadagi troplash tushunchasining murakkab ta'rifini beradi:

Musiqadagi troping — bu odatda bir-biriga mos kelmaydigan ikkita uslub turini bitta joyda birlashtirish orqali ularning to'qnashuvi yoki qo'shilishi natijasida rivojlanish. Troplash — bu odatda bir-biriga mos kelmaydigan ikkita uslub turini bitta joyda birlashtirish orqali ularning to'qnashuvi yoki qo'shilishi natijasida rivojlanish. Troplash — bu odatda bir-biriga mos kelmaydigan ikkita uslub turini bitta joyda birlashtirish orqali ularning to'qnashuvi yoki qo'shilishi natijasida rivojlanish.

Eötvösning "Seven" asarini tahlil qilganimda, quyidagi mavzular (topiklar) nafaqat G'arbiy musiqa tarixidan, balki Béla Bartókning musiqiy olamidan ham kuzatildi⁶:

1. Lamento, ya'ni marsiya yoki motamsaro qo'shiq⁷.
2. Quvish, ta'qib (yoki doimiy harakatdagi perpetuum mobile harakati)⁸.
3. Statik makonda yurish musiqiy mavzusi (yoki "troping" ma'nosida yurishning gapirish, og'zaki ifoda ("parlando") bilan bog'lanishi — yolg'iz insonning ichki izhori sifatida)⁹.

yakkaxon cholg'u bilan tutti (barcha orkestr) hamrohligidagi ko'tarilish jarayoni, bu esa cho'qqiga olib boradi: 17–23-taktlar, va (4) 24–50-taktlar oralig'ida yangi bir mavzu yuzaga chiqadi: quvish yoki ta'qib mavzusi. Tutti bo'limi (yakkaxon cholg'usiz) orkestrning turli qatlamlarida (besh alto, arfa, klaviatura, fagotlar, klar-netlar, alto fleyta, trombonlar, tuba va boshqalar) xromatik yo'nalishdagi o'tish-lar bilan ifodalanadi – bu o'zaro tartibsiz kontrapunkt tarzida, bir cholg'u guruhi boshqasini quvayotgandek. To'rt gong (32–35-taktlar) esa to'rtta raketaning ish-ga tushishini ifodalaydi¹⁵. Ushbu bo'lim Béla Bartók musiqasida yaxshi ma'lum bo'lgan quvish sahnalari yoki quvish uslubining kengaytirilgan, kuchaytirilgan va zamonaviylashtirilgan versiyasidir. 51-taktdan boshlab, biz dramatik voqea-ni sahnalashtirishda yangi bosqichni sezamiz. (5) Orkestr figurasi orqali fazoviy yugurish cho'qqisidan so'ng, yana boshqa turdagi quvish boshlanadi.



9.2-misol. Bartok 2-skripka konserti, 1-qism.
160–166-taktlar — ta'qib yoki quvish mavzusi.

51-96-taktlar oralig'ida yuqori registrda yugurayotgan yoki yurayotgan bu safar skripka bo'ladi va keyin asta-sekin tovush makonini to'ldiradi. Bu safar yakkaxon ijrochi (ya'ni skripka) turli cholg'u guruhlar (arpa, klarnetlar, spiral prujinalar; keyinroq fleytalar, goboelar, bas klarnet va boshqalar 51-74-taktlarda) tomonidan quvib boriladi. Bu sahna Robert Hatten ta'riflagan "troping" tushunchasiga mos keladi: quvish ifodasi muallaq turish, ikkilanib yurish, noaniqlik va savol belgisi hissi bilan birlashtiriladi yoki to'ldiriladi. Ikki yoki uch xil ifoda yoki

mavzuni (topic) birlashtiruvchi ushbu murakkab emotsiya yakkaxon ijrochining yuqori darajadagi virtuoz o'yinida va yangi tahdidli effektlarni keltirib chiqaradigan oraliq epizodlarda namoyon bo'ladi.

Bu safar tahdidli hamrohliklar turlicha usullarda taqdim etiladi. 76–79-taktlar asta-sekin alt va violonchel partiyalarida dissonant klasterning (F-diez – G-diez – A – Do) ketma-ket joylashuvini yuzaga keltiradi. Bu taktlar aslida juda dahshatli birinchi lahzalarni (80–83-taktlar) boshlab beradi. Bu yerda skripka, alt va violonchel partiyalarida takrorlanuvchi klasterlar va glissandolar (urgʻuli tabiiy garmnikalari yoki fleytasimon tovushlar) mavjud boʻlib, ular qoʻrqinchli bolgʻalash va ketma-ket metall urgʻularini hosil qiladi. Bu klasterlar bu yerda yetti marta takrorlanadi, bu esa yakkaxon skripkaning tez harakatlanuvchi frazalarini toʻxtatishga xizmat qiladi, ehtimol, bu raketaning portlashi va dvigatellarning shikastlanishini eslatish uchun moʻljallangan (9.4-misol).

Keyinroq, 91–95-taktlarda xuddi shu effektlar yana 14 marta takrorlanadi (bu safar torlar partiyasida “sul ponticello”, ya’ni kamoning ko’prikkasi yaqin joyida o’chalish belgisi bilan). So’ng (6) yakkaxon skripkaning harakati tartibsiz va olchali bo’lgan (ya’ni pastga tushuvchi harakati) bilan birga eshitiladi (96–107-taktlar). (7) Uchinchi kadenza yakuniy taktlarida (108–116) kemaning parchalanishi, bo’laklarning muallaq turishi va tushishini ifodalaydi: yakkaxon skripka va yana olti skripka birga hoket uslubidagi matnni (o’zaro navbat bilan kuylash) hosil qiladilar (9.5-misol).

9.3-misol. Eötvösning "Seven" asaridagi orkestrlashgan ta'qib yoki quvish mavzusi, uchinchi kadenzada (Tutti), 29–32-taktlar.
Manba: © Schott Music, Mayence tomonidan samimiy ruxsat asosida.

9.4-misol. Eötvösning "Seven" asaridagi yurish, quvish mavzusi, viola va violonchellardagi to'qnashuvchi, bolg'acha zarba effektiga ega xavfli va ogohlantiruvchi klasterlar bilan to'xtatilgan holatda, uchinchi kadenzada, 80–85-taktlar.
Manba: © Schott Music, Mayence tomonidan samimiy ruxsat asosida.



9.5-misol. Parchalanganlik, yemirilish va entropiya mavzusi.
Eötvösning "Seven" asarida, uchinchi kadenza, 108–116-taktlar.
Manba: © Schott Music, Mayence tomonidan ruxsat etilgan.

Musiqiy ssenariy aniq: uchinchi kadenza bu mashhur kosmik falokatning butun jarayoni yetti bosqichda tasvirlanadi. Ijrolarni taqqoslash maqsadida asosiy lahzalarni quyidagicha umumlashtirish mumkin:

1. Shuttle uchirilishi (kirish qismida bir nechta pastga qarab glissandilar va solo skripkadagi anabaza bilan birga, 1–7-taktlar).
2. Tezlanish, yuguruvchi figuralar bilan tovush makonining to'lishi (skripkalar va solo skripka: ko'tarilib-tushuvchi arpeggiolar), 8–16-taktlar.
3. Tutti jo'rligida solo skripkaning ko'tarilishi va kulminatsiyaga olib borilishi, tovush makonini to'liq to'ldirishi (17–23-taktlar).
4. Yangi mavzu yuzaga chiqadi: bu — quvish yoki ta'qib mavzusi bo'lib, asta-sekin butun orkestr jalb etiladi, solo ishtirokisiz (turli asboblarning guruhi bir-biriga qarshi qo'yiladi, 24–50-taktlar).
5. Solo skripka yuqori registrda bo'lib, asta-sekin tovush makonini to'ldiradi (bu holat shuningdek, havoda osilib turish, savolona yurish, ikkilanish kabi mavzularni bildiradi) va uni "ta'qib qiluvchi" yoki "bezovta qiluvchi" asboblarning o'zaro harakatida bo'ladi (51–96-taktlar); skripkaning kosmosdagi kezib yurishi 7 (keyin 14 marta) dahshatli zarbali klasterlar bilan ikki marta to'xtatiladi.
6. Avvalgi harakatlar natijasida solo skripkaning "qochish" traektoriyasi buziladi (96–107-taktlar).
7. Uchinchi kadenza portlashdan so'ng parchalarning havoda osilib turishi va tushishi tasviri bilan yakunlanadi (108–116-taktlar).

Bu grafik tarzda 9.1-jadvalda keltirilgan.

Shundan biz uchinchi kadenza naqadar murakkab ekanligini ko'rishimiz mumkin. Men quyidagi ijrolarni taqqoslayman: ro'yxatda keltirilgan 1-, 4- va 5-raqamli ijrolar.

Eötvösning "Seven" asaridagi uchinchi kadenzaning yetti bosqichi:
mavzular va ularning cholg'u asboblarda ifodalanishi

3 ta bo'lim	1-bo'lim	2-bo'lim	3-bo'lim	4-bo'lim	5-bo'lim	6-bo'lim	7-bo'lim
Harakatlar, mazmun	Yakkaxon skripkaning va klarnetning glissandosini birga "ko'tarilish" (anabaza) orqali uchirilish (shuttle's launch).	Tezlashish, ovoz makonining to'lishi, yakkaxon skripka va torli cholg'ularning ko'tarilish va tushish arpeggiolari bilan "yuguruvchi shakllar"ning namoyishi.	Signal effektlari: solo va tutti uchun ko'tariluvchi ketma-ketliklar, karnayli to'liq ovoz maydoniga cho'qqi tomon harakat (climax): forte, tutti.	Yangi mavzuning yuzaga chiqishi — "quvish" (chase): har xil cholg'ular guruhlarining to'qnashuvi (masalan, torlar va yog'ochli sozlar; signal effektlari: 37-takt).	Skripka va boshqa cholg'ular orasida yangi turdagi "ta'qib" yuz beradi; skripka harakati xavfli to'planmalar (80–83-choraklar) bilan ikki marta to'xtatiladi.	Oldingi harakatlar natijasida yakkaxon skripkaning "qochish" yo'nalishi buziladi (yakkaxon yo'lining to'xtatilishi).	Portlashdan so'ng parchalanganlik, g'ovakda uchib yuruvchi qoldiqlar manzari bilan yakunlanadi.
Taktlar va sahifalar	1–7 (5-sah.)	8–15 (5–6-sah.)	16–23 (6–7-sah.)	24–50 (7–13-sah.)	51–96 (14–21-sah.)	96–107 (21–23-sah.)	108–116 (24-sah.)
Orkestrlash	Skripka solo + klarnet, fleytalar, zarbli cholg'ular, alt, arfa, gong.	Skripka solo + fleyta, obua, klarnet, zarbli cholg'ular, alt, violonchel, kontrabas.	Solo + tutti hamrohligi.	Orkestr guruhlarining qarama-qarshiligi, yakkaxon skripkasiz; 29-taktidan tutti.	Solo, arfa, klarnetlar, fleytalar, coil spring'lar; "tahdid" = torli sozlar, va boshqalar.	Solo + 6 ta skripka + arfa, keyinchalik fleytalar, torli sozlar, yog'ochli sozlar, zarbli sozlar.	Solo skripka + 6 ta skripka.
Mavzular yoki universal	Ko'tarilish (Anabaza), uchirilish.	Tezlashish; ovoz makonining to'lishi (filling out of sound space).	Ko'tarilish (Anabaza), so'ng cho'qqi nuqtasi (to'liq ovoz makoni).	Quvish yoki ta'qib (Chase / pursuit).	Havoda osilish + qochish (escape); ikkilanib yugurish.	Ma'lumotlar bazasi va tahdid (Database and threat).	Parchalash va quvish (Disintegration and falling) (katabasis).

Kadenzadagi asosiy bo'limlar 3- va 4-raqamli bo'limlardir (asosan orkestral bo'limlar). 5-raqamli bo'lim (yakkaxon skripkaning "kosmos" yoki "atmosfera"da yugurib yurishi, ayrim cholg'u guruhlar tomonidan ta'qib qilinishi bilan) va 7-raqamli bo'lim — kodadir, u parchalanish, yo'qolib borayotgan qoldiqlarni ko'rsatadi.

Qizig'i shundaki, uchta ijroni tinglab va solishtirib ko'rganimizda, ularning har biri ilgari ko'rsatilgan germenevtik yoki semiootik (topik) tahlil saboqlarini faqat qisman — har biri turli bo'limda amalga oshirganini aytish mumkin. Tanlangan uchta yozuvdan ikkitasi Péter Eötvösning o'zi tomonidan boshqarilgan (1-raqamli yozuvda 2006-yildagi premyerada qatnashgan skripkachi Akiko Suwanai, 2008-yilda yozilgan BMC CD; 5-raqamli yozuvda esa 2012-yilgi Naïve CDdagi yakkaxon ijrochi Patricia Kopatchinskaya).

Bu yerda men uchinchi kadenzaning ikki bo'limiga asoslangan holda ilgari amalga oshirilgan tahlilning eng yaxshi ijro talqinlarini taklif qilaman. Masalan, 3- va 4-bo'limlarda ayrim muhim lahzalar mavjud: 3-bo'lim kirishida "xavotir signali" (yakkaxon ijrochining ba'zi intervalarni xavotirli takrorlashi va undan keyin xromatik ko'tarilish — 16–19-taktlar), 4-bo'limda esa (25–36-taktlar) turli cholg'u guruhlari va tembrlar yordamida butun ovozli makonning to'lishi yoki tutti orkestr guruhlari o'rtasida quvish yoki ta'qib lahzasi (37–50-taktlar). Mening fikrimcha, ushbu ikki bo'limning

Mening fikrimcha, ushbu ikki bo'limning eng yaxshi ijrosi 4-versiyada namoyon bo'lgan: u Finlyandiya Radio orkestri tomonidan François-Xavier Roth boshchiligidagi, Patricia Kopatchinskaya yakkaxonligida ijro etilgan. Ushbu video yozuvda (YouTube havolasiga qarang), uchinchi kadenza umumiy davomiyligi 2 daqiqa 50 soniya bo'lib, bu boshqa yozuvlarga qaraganda uzoqroqdir. Bunday davomiylik ijrochilarga ushbu qarama-qarshi lahzalarni aniq yoritib berish imkonini beradi. Dirijyorning bu orkestral yondashuvi esa tinglovchini dramatik rivojlanish orqali sahnaning yakuniy bosqichlariga olib boradi: tentakona va vahimani yugurish hamda parchalanganlik (5-7-bo'limlar).

2008-yilda Akiko Suwanai va Péter Eötvös tomonidan ijro etilgan (ro'yxatdagi 1-raqamli) ijroda uchinchi kadenza davomiyligi 2 daqiqa 36 soniyani tashkil etadi. Tezroq sur'at orkestrga, masalan, 4-bo'limdagi past registrdagi mis cholg'ular bishuningdek, 3- va 4-bo'limlardagi quvg'in sahnalariga tayyorgarlik bo'lib xizmat qiluvchi "signal"larni yetarli darajada samarali ifodalashga imkon bermaydi.

5-bo'limga kelsak, ya'ni yakkaxon skripkaning dushmanona muhitdagi kezishlarini tasvirlovchi qismda, mening fikrimcha, eng yaxshi talqin Akiko Suwanai tomonidan kompozitor boshchiligidagi (ro'yxatdagi 1-raqam) taqdim etilgan. Ushbu CDda (aslida 2008-yilda yozib olingan) skripkachi sahnaning old qismida joylashtirilgan bo'lib, bu holat tovushni akustik jihatdan kuchaytiradi, shuningdek, unga voqealar rivojiga yetakchilik qilish imkonini beradi. Skripkaning ovozi, uning melodik formulalari va virtuoz o'tishlari yozuvda juda yaxshi namoyon bo'lgan va ijrochi ko'tariluvchi/pasayuvchi yoki aylanma ohanglarni juda aniq

ifodalaydi. Shu tariqa, yakkaxon cholg'u bu yerda bosh qahramonga, musiqiy sahnaning asosiy obraziga aylanadi va majoziy ma'noda aytganda, ham kemaning koinotdagi sarson yurishini, hamda astronomtlarning tanqidiy lahzalarda boshdan kechirgan kuchli noaniqlik tuyg'ularini ifodalaydi. Bu holda, mashhur "troping", ya'ni ikki turli ma'noni birlashtirib, yangi ma'no yaratish aynan ushbu CDdagi nihayatcha muvaffaqiyatli muvaffaqiyatli amalga oshirilgan.

Uchinchi kadenza (kadensa)ning so'nggi qismi — bu kema parchalanishi ni tasvirlovchi manzara. Mening fikrimcha, bu lahzaning yagona yaxshi talqini 2014-yilgi versiyada (Kopatchinskaya va Eötvös, Bayerische Rundfunk orkestri bilan) namoyon etilgan. Bu yerda e'tiborga molik jihat shundaki, 5- va 6-bo'limlarda uchraydigan esdaliklar va tushish motivlaridagi go'yoki tartibsizlik aynan tushbu ijro tufayli (ro'yxatdagi yozuvlar orasida yagona holatda) tartiblangan to'vush manzarasiga aylantirilgan: beshta skripkada tushuvchi intervallar bilan berilgan motivlar yakkaxon skripkachi tomonidan ijro etilgan naqshlarning aks-sadosi sifatida taqdim etilgan. Dirijyor Péter Eötvös bu entropiya yoki tartibsizlikni ijro etishda haqiqiy bir tartibni taklif qiladi. Afsuski, qolgan ikkita talqinda bu ikkiyoqlama ma'noga urg'u berilmagan, natijada tinglovchi bu so'nggi qismni shunchaki tartibsiz, g'ala-g'ovur tovushli betartiblik sifatida qabul qiladi.

To'rtinchi kadenza. Subyektiv soha mavzulari — troping va variatsiyalar ketma-ketligi

Yuqorida aytib o'tilganidek, bastakor har bir yetti nafar astronomiga shaxsiy kadensa bag'ishlagan bo'lib, ular qahramonlar bo'yicha to'rt qismga guruhlangan ($2 + 1 + 2 + 2$). U izohlaganidek, "hatto ularning xarakterlarini ifodalash ham kompozitsiyada aks etgan, masalan, hindistonlik amerikalik ayol astronom Kalpana Chawla va fazoga uchgan ilk isroillik Ilan Ramonning musiqiy madaniyatlariga oid esdaliklar orqali" (Peter Eötvös, rasmiy veb-sayti, 1-bet). Ushbu ikki shaxsga bag'ishlangan xotira kadensalari to'rtinchi kadensada taqdim etilgan (noto'g'ri sa-hifalar: 24–32. A dan I. harfigacha). Ushbu qismida (hindistonlik yosh ayol Kalpana

Agar to'rtinchi kadensaning birinchi qismida (hindistonlik yosh ayol Kalpana Chawla uchun bag'ishlangan qism: A dan E gacha) qanday mavzular mavjudligini aniqlashni istasak, bu oson emasligini ta'kidlash kerak. Mavzular va ma'nolar (ya'ni, turli belgilovchilar) juda murakkab tarzda ustma-ust keladi. Endi men ushbu mavzular yoki uslubiy esdaliklarni va ularning troping jarayonini keltiraman, bu esa ularning aralashuvi natijasida yangi ma'nolar paydo bo'lishiga imkon yaratadi (qarang: 9.6-misol).

1. Yakkaxon partiyadagi ritmlar — 9/16 va 7/8 o'lchovlarida yaratadi (qo'shimcha ravishda jo'nativik ifodalar va tempolarini erkin oqimda yaratadi (qo'shimcha ravishda jo'nativik ifodalar va tempolarini erkin oqimda yaratadi). Bular hind musiqasidagi tāla tizimini vozlilikda 7/8 o'lchovi ham ko'rsatilgan!). Bular hind musiqasidagi tāla tizimini eslatadi (masalan, 9/16 uchun Drut Matta tāla, 6/8 uchun Drut Dadra tāla, 7/8 uchun Rupaka tāla va boshqalar)¹⁶.



2. Yakkaxon skripka partiyasi nisbatan statik fazoda sakrashsimon harakatlarni ifodalaydi (buni tubular qo'ng'iroqlar, birinchi violonchel va to'rtinchi kontra-basdagi pedal notalari hamda qolgan violonchellarning "klaster tremolo"si ko'rsatadi).

3. Notalar orasidagi sakrash va ikkilanayotgan ifoda yo'nalishini partitura ko'rsatmasi rad etadi: yakkaxon partiya "boshqalardan mustaqil" bo'lib, ifodasi parlano (keyinchalik flautando, so'ngra ordinario) tarzida ijro etiladi. Bu esa statik muhitdagi sayohat (peregrinatsiya) mavzusining nafaqat hind erkin o'lchovlari bilan, balki "so'zlashuv" (yoki ba'zida kuylashuv) mavzusi bilan ham bog'liqligini anglatadi. Bartók musiqasida parlano urg'uli sayohat mavzusi yaxshi ma'lum (qarang: 9-eslatma va 9.7-misol).

fourth cadenza (for Chavla and Ramon)

9.6-misol. Peter Eötvös, *Seven*, to'rtinchi kadenzasining A bo'limida (24-bet) turli mavzular va ularning troplashuvi.
Manba: © Schott Music, Mayence nashriyoti ruxsat bilan.

4. To'rtinchi yashirin uslub — bu savol va javoblar o'yinidir. Bu mavzu juda "klassik" sanaladi, biroq Vengriya musiqa tarixida Bartók va Kurtág unga alohida ahamiyat bergan. Uning ildizi, ehtimol, an'anaviy vengr xalq qo'shiqlaridagi majburiy matn talaffuziga borib taqaladi (9.8-misolga qarang). Biroq bu yerda qatlamlashuv yoki ustma-ustlik texnikasi shu bilan to'xtamaydi.

5. Yordamchi partiya zarbli uslubni ta'kidlaydi (birinchi violonchel partiyasidagi pizzicato va molto declamato belgilariga e'tibor bering, bu yerda 3–9-taktlar oralig'ida zarbli uslubdagi sakkizlik notalar soni yettidan birgacha kamayadi).

6. Ovoz balandligini tashkil qilishga kelsak, ehtimol, aksis tizimi qo'llanganini ta'kidlash kerak (qarang: Ernő Lendvai'ning Bartók musiqiy tili va ovoz tizimi haqidagi ishlari [2006]). Har bir bo'lim (masalan, A, B, C va hokazo) to'rtta mi haqidagi ishlari [2006]). Har bir bo'lim (masalan, A, B, C va hokazo) to'rtta mi haqidagi ishlari [2006]). Har bir bo'lim (masalan, A, B, C va hokazo) to'rtta mi haqidagi ishlari [2006]).

9.7-misol. Bartók, *Skripka konserti №2*, ikkinchi qism ("Andante tranquillo"), 7-variant, 118–122-taktlar. Bu yerda skripka partiyasida yurish (yoki sayr qilish) mavzusi hamda parlano uslubi statik fon bilan birga tasvirlangan.

7. Bartókning quyidagi asarlariga qarang: Two Elegies Op. 8b; Four Orchestral Pieces Op. 12/IV; "Marcia funèbre"; Four Dirges for Piano Op. 9A; Bluebeard's Castle Sz. 48; Out of Doors Sz. 81/IV; "The Night's Music"; Concerto for Orchestra/III: "Elegia" va boshqalar.

8. Bartók: Suite for Piano Op. 14/III ("Allegro molto"); Out of Doors/V: "The Chase", Sz. 49; Solo Violin Sonata/IV: "Presto"; Second Violin Concerto/I: "Risoluto" (252-takt va davomida; 346-takt va davomida); Viola Concerto/I: 41-takt va davomida; III: 66-takt va davomida.

9. Out of Doors Sz. 81/IV: "The Night's Music" (18–33-taktlar va koda); Third Piano Concerto/I (piano kirish qismi); Second Violin Concerto/II, bo'lim: "Comodo"; 6-variant (105–117-taktlar).

10. Matn bilan kuylangan xalq qo'shiqlari holatida.

11. Ko'plab asarlarda quyidagilarga qarang: Out of Doors Sz. 81/I: "With Drums and Pipes"; Suite for Piano Op. 14/2: "Scherzo"; Solo Violin Sonata/II: "Fuga", 61–71-taktlar, 91–95-taktlar; III-bo'lim: "Melodia"; Viola Concerto/I (kirish qismi: "Moderato" — viola va pizzicato hamrohligi); Second Violin Concerto/I: "Risoluto" (56–67-taktlar).

12. Quyidagi asarlarda ham qarang: Viola Concerto, ikkinchi bo'lim oxiri; Second Violin Concerto: birinchi bo'lim: "Vivace" (92–102-taktlar); shuningdek, misli ko'rilmagan brass fanfalarari orqali tahdidli o'tishlar (228-taktdan va 241-taktdan).

13. Boshlanishidagi pasayuvchi notalar: G, F#, E, D#; // [A], G#, F#, E, D#, C#, C.

14. Ro'yxatdagi tahlillarda CD va YouTube'dagi yozuvlar qalin harflar bilan ajratilgan.

15. Kompozitorning bayonoti, 2021-yil 20-oktabr.

16. Ushbu ritmlar haqidagi ma'lumotlar László Hortobágyi tomonidan taqdim etilgan, va muallif unga o'z minnatdorchiligini bildiradi. Olivier Messiaen bu ritmlardan ba'zilarini (9/8 yoki 7/8) o'zining *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (I-jild, Parij, Leduc, 1994, 277 va 331–336-betlar) asarida tasvirlagan.

17. Eötvös boshqargan, solisti Patricia Kopatchinskaya bo'lgan boshqa CD'ni xalqaro CD bozorida topishning imkoni bo'lmadi, lekin ro'yxatdagi 3-raqamli namunadagi parchadan kelib chiqib, bu yozuv to'rtinchi kadensaning murakkab ifodasi nuqtai nazaridan ham mukammal deb taxmin qilinmoqda.

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Agawu, K. (2009) *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford, Oxford University Press.

2. Cabbage, M. and Harwood, W. (2004) *Comm Check.: The Final Flight of Shuttle Columbia*. New York, Free Press.

3. Dancsó, B. and Szentpéteri, L. (2003) Két hónappal a tragédia után: Azt már tudjuk, hogyan történt... [Two Months after the Tragedy...]. March 31, www.urvilag.hu/a_columbia_utolso_utja/20030331_ket_honappal_a_tragedia utan_azt_mar_tudjuk_hogyan_tortent [Accessed 2nd March 2021].

4. Delalande, F., Formosa, M., Frémont, M., Gobin, P., Malbosc, P., Mandelbrojt, J. and Pedler, E. (1996) *Les Unités Sémiotiques Temporelles – éléments nouveaux d'analyse musicale*. Marseille, MIM/Documents Musurgia, Paris (Editions ESKA).

5. Eötvös, P. (1999) On Kosmos. <https://eotvospeter.com/piece/kosmos/> [Accessed 2nd March 2021].

6. Eötvös, P. (2007) On Seven. <https://eotvospeter.com/piece/seven/> [Accessed 2nd March 2021].

7. Eötvös, P. Official website. www.eotvospeter.com [Accessed 3rd March 2021].

8. Formosa, M. and Rick, E. (eds.) (2008) *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*. Sampzon, Paris, Ircam, Centre Pompidou, Delatour France.

9. Grabócz, M. (2002) "Topos et dramaturgie": analyse des signifiés dans deux mouvements symphoniques de B. Bartók (Deux images, Op. 10/I 'En pleine fleur' et Musique pour cordes, percussions et célesta/III). In Degrés, *Revue internationale de sémiotique*, Bruxelles, No. 109, summer 2002 (Republished in Grabócz, M. (2009) *Musique, narrativité, signification*. Paris, L'Harmattan).

10. Grabócz, M. (2005) *Narrative Analysis in the Comparative Approach to Performances: The Adagio of Bartók's Music for Strings, Percussion, and Celesta*. In L. Vikarius and V. Lampert (eds.), *Essays in Honour of László Somfai on His 70th Birthday: Studies in the Sources and the Interpretation of Music*. Lanham, MD, Scarecrow Press.

11. Grabócz, M. (2012) The 'Preludio' of the Four Orchestral Pieces, Op. 12 by Béla Bartók. An Intertextual Analytical Approach. In E. Sheinberg (ed.), *Music by Béla Bartók. A Network of Significations – in Honour and Memory of Raymond Monelle*. Surrey, London, Ashgate, 2012.

12. Grabócz, M. (2013) Le démiurge des sons et le poeta doctus. Introduction à l'esthétique et à l'analyse des oeuvres de François-Bernard Mâche. In M. Grabócz (ed.), *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine*, pp. 127–182. Paris, EAC. [English translation, *The Demiurge of Sounds and the Poeta Doctus. Poetics and Works of François-Bernard Mâche*. In *Music, Society and Imagination in Contemporary France*, F.-B. Mâche (ed.) (1993). London, New York, Harwood Academic Publishers (Contemporary Music Review, Vol. 8, Part I).

13. Hatten, R. (1994) *Musical Meaning in . . . Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University press.

14. Hatten, R. (2004) *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Mozart, Schubert. Bloomington, Indiana University press.

15. Huber, J.-H. (2008) *Seven* (by Péter Eötvös), with additions and clarification by Marta Grabócz. www.musiquecontemporaine.info/zpiece-Eotvos-Seven.php [Accessed 20th March 2021].

16. Laviéville-Angelier, M. (2013) *Les modèles naturels dans la musique de Péter Eötvös: entre inspiration compositionnelle et construction d'un idéal. L'exemple de Kosmos (1961–1999)*. In M. Grabócz (ed.), *Modèles naturels et scénarios imaginaires dans les œuvres de P. Eötvös*, F.-B. Mâche en J.-C. Risset. Paris, Hermann.

17. Lendvai, E. (2006) *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. London, Kahn & Averill.

18. Leroy, J.-L. (ed.) (2016) *The Topicality of Musical Universals*. Paris, Editions des Archives Contemporaines.

19. Lessing, G. E. (1999 [1767]) *Hamburgische Dramaturgie*. Leipzig, Philipp Reclam Verlag.

20. Mâche, F.-B. (1963) *Le son et la musique*. In *Mercure de France*, 1201, 582–598.

21. Mâche, F.-B. (1997) *Les universaux en musique et en musicologie*. In *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, Vol. 1, Paris, L'Harmattan, 1997. Reprinted in Mâche, F.-B. (2018) *Le sonore et l'universel. Ecrits au tournant du XXI^e siècle*. Paris, EAC.

22. Mâche, F.-B. (2001) *Musique au singulier*. Paris, Odile Jacob.

23. Monelle, R. (2000) *The Sense of Music, Semiotic Essays*. Princeton, Oxford, Princeton University Press.

24. Monelle, R. (2006) *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press.

25. NASA (2003) *Background Information on the Columbia Space Shuttle Mission STS-107*. www.nasa.gov/columbia/mission/index.html [Accessed 2nd March 2021].

26. NASA (2004) *Columbia Memorial Dedicated at Arlington*. www.nasa.gov/columbia/home/F_04_Memorials.html [Accessed 3rd March 2021].

27. Origo (2003) *Megsemmisült a Columbia űrrepülőgép [The Columbia Space Shuttle Has Been Destroyed]*. February 2. www.origo.hu/tudomany/20030201a-nasa.html [Accessed 2nd March 2021].

28. Ratner, L. (1980) *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York, Schirmer.

29. Tarasti, E. (2012) *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin, Mouton de Gruyter.

30. Troxell, J. *Introduction*. In *NASA History Division*. <https://history.nasa.gov/columbia/Introduction.html> [Accessed 3rd March 2021]

31. Wallin, N. L., Merker, B. and Brown, S. (eds.) (2000) *The Origins of Music*. Cambridge, MA, A Bradford Book, The MIT Press.

Eötvösning "Seven" asariga oid diskografiya (matn ichida tilga olingan ijrolar bo'yicha):

1. 2008. *Concertos of Péter Eötvös*. Akiko Suwanai (violin), Péter Eötvös (conductor), Gothenberg Symphony Orchestra, BMC CD 170, 2014 (recorded Budapest, 30th March 2008).

2. 2008. *Promenade concert*, 27 August, London. Akiko Suwanai (violin), Susana Malkki (conductor), BBC Symphony Orchestra (personal recording courtesy of Péter Eötvös).

3. 2012. *Bartók/Eötvös/Ligeti (violin concertos)*. Patricia Kopatchinskaja (violin), Péter Eötvös (conductor), Frankfurt Radio Symphony Orchestra Ensemble, Modern, Naïve V5285.

4. 2013. *Patricia Kopatchinskaya (violin), François-Xavier Roth (conductor), Finnish Radio Orchestra*, <https://youtu.be/5wWZID-AYFE> (in two parts) [Accessed 20th January 2022].

5. 2014. *Patricia Kopatchinskaya (violin), Péter Eötvös (conductor), Bayerische Rundfunk*, 8 February (personal recording provided by Péter Eötvös).

6. No date, Akiko Suwanai (violin), Péter Eötvös (conductor), Staatskapelle Dresden (rehearsal), <https://it-it.facebook.com/videos> (fourth cadenza only).

"Seven" asarining partituras

Schott nashriyotining rasmiy saytidan ko'rib chiqish uchun partitura. (<https://en.schott-music.com/shop>)

razlar. Ijrochining shaxsiyatini namoyish etuvchi kuchli ishora va haddan tashqari hissiylik romantik ijroning eng asosiy xususiyatlariga aylandi.

Hozirgi kungacha muvaffaqiyatli konsert ijrochisi uchun qo'yiladigan umumiy talablardan biri — xarizma, o'ziga xoslik, ya'ni "shaxsiyat"ni namoyon qilishdir. Hatto, musiqiy tanlovlarda (bu yerda, ma'lumki, ancha standartlashtirilgan talqinlar ustunlik qiladi va asarning "to'g'ri" ijrosi zarur hisoblanadi) ham ijroni baholash — bu shunchaki partiturasidagi mazmunlarga muvofiqlikni tekshirishdan ko'ra murakkabroq, ehtimol, noaniqroq jarayonga aylanadi.

“Shaxsiyat” bu – ijrochining oʻzida mavjud boʻlgan narsa boʻlib, u bu shaxsiyatni bevosita muloqot harakati orqali cholgʻu asbobi orqali uzatadi. Bu jaryon deyarli sehrli bir nurlanishga aylanadi va turli nomlar bilan ataladi. [Herman] Krebbers musobaqadagi boshqa bir ishtirokchini “juda chiroyli, katta aql bilan ijro etgan” boʻlsa-da, unda “zaruriy joziba yetishmagan” deb tasvirlaydi... U “ajoyib konsertmeyster” sifatida baholangan, biroq yakkaxon ijrochi emas. Uning aynan qanday yetishmovchiligi borligi esa chalgʻituvchi darajada aniqlanmaganligicha qoladi (Cumming, 2000, 31-bet).

Yarim tahliliy (semiotik) yondashuvda musiqa ijrosi kommunikatsiya modeli sifatida tushuniladi. Bu modelda kodlangan xabarlar ketma-ketligi yuboriladi yoki sahnada namoyon qilinadi va ularning ma'nolari qabul qilinadi yoki yechiladi. Teatr yoki opera spektakllarida mazmun turli sahnalashtirish tizimlari (dekoratsiya, yorug'lik, liboslar, musiqa) hamda ijrochilar/aktyorlarning tanasi, harakatlari va talqin qarorlari orqali kodlanib yetkazilsa, musiqa ijrosi ham notani shunchaki amalga oshirishdan iborat emas. Ijroning ayrim ma'no qatlamlari ijrochining shaxsiy fazilatlar va ijodiy o'ziga xosligiga shu darajada bog'langanki, ularni "ijrochining teatr sahnasi" deb atash mumkin: sahnadagi hissiyotlar, tana ishoralari, muhit, keskinlik va atmosfera yaratish orqali. Bekorga emas, ko'plab nazariyotchilar klassik musiqa ijrochisi faoliyatini aktyorning faoliyati bilan qiyoslaydi:

Musiqi ijrosi o'z mohiyatiga ko'ra aktyorlikning bir ko'rinishidir. Aynan ijrochi asarning deyarli barcha jihatlarini tinglovchiga qanday yetkazilishini nazorat qiladi. Musiqaning qaysi xususiyatlari ajratib ko'rsatiladi, qaysilari yashirin qoladi, qaysilari o'z-o'zidan "gapirishi"ga yo'l qo'yiladi — bularning barchasi ijrochi qabul qilishi kerak bo'lgan qarorlardandir (Rothstein, Auslander, 2021, 12-bet).

Agar ijrochini aktyor sifatida ko'rsak, unda musiqa hikoyasining ichki rivoyatchisi kim? Musiqashunoslik an'anaviy ravishda bu savolga bastakor nomi orqali javob bergan, ya'ni bastakor hikoya qiluvchi sifatida tasavvur qilingan. Edward T. Conening (1974) "musiqiy persona" tushunchasi bu yondashuvning ta'sirli namunalaridan biridir. Betxoven davridan beri kuzatilgan romantik qarashda bayon qiluvchi subyekt ko'pincha bayon subyekti bilan adashtirib kelinadi. Natijada ko'plab musiqiy asarlardagi ayrim mavzular bastakorlarning haqiqiy hayoti yoki tanishlari ifodasi sifatida (noto'g'ri) talqin qilinadi. Raymond Monelle (2000) bu haqda shunday deydi: "Musiqa markazida go'yo boshqaruvchi kuch, ilohiy shaxs

mavjuddek tuyuladi, unga tinglovchi oʻzini topshiradi. Anʼanaviy qarash bizni bu kuch bastakor ovozi deb ishonтиради”, u davom etadi: “lekin bu kuch ijrochining ovozi ekanligi ancha ravshanroq” (168-bet). Shu nuqtayi nazardan kelib chiqib, biz nafaqat muallifni hikoyani boshlovchi va dramatik voqeaning qahramoni sifatida, balki ijrochini ham u asarning hikoyasini, kurashini, poetikasini va avj nuqtasini mujassamlashtiruvchi va jonlantiruvchi sifatida muhokama qilishimiz mumkin: “Asarda yuz beradigan barcha voqealarni toʻliq nazorat qiluvchi ijrochining oʻzi, garchi bu voqealar bastakor tomonidan oldindan belgilangan boʻlsa ham” (168-bet). Bundan tashqari, ijrochi faqat musiqiy asarni va uning hikoyasini emas, balki sahnadagi personai obrazini ham jonlantiradi, bu quyidagi misollarda koʻrsatiladi.

Garchi cholg'uchilar odatda aktyorlar yoki qo'shiqchilar kabi badiiy obrazlar-ni ifodalash bilan shug'ullanmasalar-da, baribir ularni musiqa ijro etayotgan payt-da ma'lum bir rol va hikoyani jonlantirayotgan deb hisoblash mantiqan to'g'ridir. Bu, tabiiyki, sahnadagi ijro jarayonida namoyon bo'ladigan ijrochilarning shax-siyati va obrazlari haqidagi doimiy nazariy munozarani yuzaga keltiradi: shaxsiy-batta, "obrazlar"ga aylanadi — ularning barchasi musiqashunoslikda ijrochining kimligini ifodalashning turli yo'llaridir. Shularning biridan misol keltirsak, Derek Miller musiqiy ijroni "musiqa doirasidagi diskursiv sohada o'zini ifodalash" sifa-tida ta'riflaydi. Uning fikricha, bu o'zini ifodalash shuni anglatadiki, "musiqachi-lar avvalo musiqa emas, balki o'zlarini musiqachi sifatida, ya'ni musiqiy persona-larini ijro etadilar" (Auslander, 2021, 38-bet).

Musiqachining “men”ini tashkil qiluvchi juda muhim jihatlardan biri Naomi Cumming (2000) ta’kidlaganidek — ovoz, ishoralar va harakatlardan kelib chiqadigan insoniy “subyektiv” xususiyatlardir (bu bizning hozirgi mavzumiz uchun ham muhimdir). Sezgi darajasida qaralganda, ijrochining aynan tanasi san’atkorning shaxsiyati va xarizmasini shakllantiradi. Aynan uning ishoralari va tana holatlari orqali biz musiqa boʻlgan ongli munosabatini sezamiz. Bejiz emaski, Cummingning fikrlarining muhim bir qismi umuman olganda, musiqa hamda teatr sohasidagi koʻplab semiotik tadqiqotlar — ijrochining shaxsiyati masalasini aytmaydi. Shuningdek, Marc Leman (2010) fikricha, nan tana belgilariga asoslab oʻrganadi. Shunday qilib, Marc Leman (2010) fikricha, nan tana belgilariga asoslab oʻrganadi. Shunday qilib, Marc Leman (2010) fikricha, nan tana belgilariga asoslab oʻrganadi.

Jismoniy kuch sarfi bevosita badiiy ifoda bilan bog'liq bo'lib, ayniqsa, bu kuchning namoyon bo'lishi konsert ijrosi sharoitida juda muhim ahamiyatga ega. Tomoshabinlar uchun virtuoziqlikning ko'rinishdagi ta'siri, ijro etilgan virtuozi par-chalar eshitilishi bilan teng bo'lsa, kamida undan ham kuchliroq bo'lishi mumkin.

Musiqiy persona ijrosi hissiy ifodani o'z ichiga olgan holatlarda, musiqachilar [Erving] Goffman "dramatizatsiya" deb atagan jarayonda ishtirok etadi, deb aytish mumkin. Bu esa odatda tomoshabin ko'ra olmaydigan mehnat jarayonini ko'zga ko'rinadigan qilish bilan bog'liq bo'lib, ijrochi buning uchun e'tirofga sazovor bo'lishi mumkin. Shuningdek, tomoshabinga ideallashtirilgan obrazni taqdim etish bilan ham bog'liq. Musiqiy ijroga taalluqli holda aytganda, his-tuyg'ularni ifodalovchi musiqachi obrazi aynan musiqani yaratish jarayonining dramatizatsiyasi orqali yetkaziladi. Bu esa go'yoki ijro vaqtida musiqachining ichki holatini ochib beradi (Auslander, 2021, III-bet).

Dana Gooley (2004) ta'kidlaganidek, "musiqachi, sportchi va shergar chegaradan o'tgani zahoti, ya'ni mumkin bo'lgan narsa yoki tomoshabinning tasavvuriga sig'adigan narsaning chegarasidan ular potensial virtuoza aylanadi" (1-bet). XIX asrdan boshlab, virtuozi ijrochi ko'proq musiqachi emas, balki tomoshabop shou ustasi yoki ko'ngilochar sifatida tasavvur qilina boshlandi. Texnik ustunlikdan tashqari, bu atama romantizmning dastlabki o'n yilliklarida yangi ma'nolar bilan boyidi. Ommaviy konsertlar fenomeni kuchayib, auditoriya virtuozi ijroning o'zini qadrlay boshladi. Bu esa o'sha davr tomoshabinlari ustidan favqulodda kuchga ega bo'lgan g'ayrioddiy jismoniy imkoniyatlarning ko'z-ko'z qilinishiga aytilgan edi.

Ijrodagi ishora haqida yana bir bor

Musiqiy tajribaning (demak, ijroning ham) ba'zi jihatlarini subyektni antropologik tabiatiga taalluqli bo'lib, shuning uchun ham ular universallikka ega. Shu sababli, madaniyat va tarixlardan oshib o'tuvchi va aksincha, insonni shunchaki inson sifatida ifodalovchi musiqiy diskurs sohalari haqida so'z yuritish mumkin⁴. Ijrochi chaladi va u chalayotgan paytda turli musiqadan tashqari jarayonlar, masalan, so'zsiz muloqot, yuz ifodalari, mushaklarning tarangligi va hokazo sodir bo'ladi. Bu jarayonlar musiqa emas, lekin ular musiqaning bir qismidir va ularni notadan foydalanish kabi ijroning boshqa ifodalaridan, ya'ni ichki (yoki stereotipik) musiqiy elementlardan ajratib bo'lmaydi.

Ijro san'ati va unga yaqin sohalardagi zamonaviy tadqiqotlar David Liodov (1987), François Delalande (1993), Robert Hatten (1982, 1994, 2004) kabi olimlar asos solgan poydevorlar asosida jadal rivojlanmoqda. Tadqiqotlar shuni ko'rsatadiki, ijrodagi ishoraviylik, masalan, musiqachilarning yuz ifodalari va tana harakatlari musiqadagi hissiyotlarni yetkazishda nihoyatda muhim ahamiyatga ega. Ijrochilarning ishoralariga bag'ishlangan tadqiqotlar va nashrlar orasida ayrimlari ijroning vizual tarkibiy qismini bevosita tahlil qilib, "ijro faqat tovush hodisasi emas"ligini tan oladi (Clarke, 2004, 92-bet) va turli ijrolarning ifodaviy xususiyatlarini jonli kuzatuv yoki/yoki aniq ijrolarning video yozuvlari orqali olingan vizual va eshitiluvchi stimullar asosida baholaydi. Boshqalari

esa ijro vaqtida ham mashg'ulot jarayonida, ham sahna chiqishida ijrochining ishoraviy tilini tasniflash yoki tahlil qilishga urinadi. Shu bilan birga, feminist nazariya va yangi musiqashunoslik doirasidagi olimlar esa ijrochining jinsi bilan belgilanadigan tana orqali musiqaning jismoniy ma'nolarini qanday yetkazish mumkinligini nazariy asoslab berishga harakat qilganlar. Gritten va King (2016) bu borada shunday yozadi: "Musiqiy ishoralar individual tarzda turlicha eshitish, ko'rish, jismoniy his qilish, tushuncha asosida yoki boshqa usullar orqali tasavvur qilinishi, hosil qilinishi, tajriba qilinishi va talqin qilinishi mumkin. Bu ishoralarning funksiyasi esa ular yuzaga kelgan kontekstga bog'liq" (1-bet)⁵.

Musiqashunoslik uchun bunday jismoniy tajribaga asoslangan yondashuv alohida ahamiyatga ega bo'lgan paradigma o'zgarishi sifatida qaralishi lozim, chunki u "musika yozuvidagi mavhum belgilar markazidan tanamiz bilan bog'liq uzluksiz tovush va harakatning yaxlit tajribasiga e'tiborni ko'chiradi" (Godøy va Leman, 2010, ix-bet). Musika ijrosi amali va musiqaning harakat bilan ajralmas bog'liqligini musiqachilik mahoratining muhim jihati sifatida o'rganishda, ishora tabiiy ravishda doimiy mavzu va asosiy tushunchaga aylangan. Hattenning inson ishoravishda doimiy mavzu va asosiy tushunchaga aylangan. Hattenning inson ishoravishda doimiy mavzu va asosiy tushunchaga aylangan. Hattenning inson ishoravishda doimiy mavzu va asosiy tushunchaga aylangan.

Hozirgi kunga kelib, musiqaga oid tana harakatlarini tahlil qilish, o'lchash va aniqlashning ko'plab usullari mavjud. Shunga mos ravishda, musiqiy ishora-larning ma'nolarligi ham turlicha bo'lishi mumkin. Turli ishoralar va ularning musiqa ijrosi jarayonidagi ma'nolarini yanada aniqroq muhokama qilish hamda mavzularga ko'ra tasniflashdan avval, Bishop va Goebel (2019) tomonidan taklif

Inson harakati haqidagi adabiyotda "ishora" atamasi ma'noga ega bo'lgan tana harakatini ifodalash uchun ishlatiladi. Harakat muayyan ma'noli natijani, masalan, aytilgan so'z yoki chalingan ohangni yuzaga keltirmasa ham, ishora bo'lishi mumkin (garchi tovush chiqaruvchi harakatlar ham ishora sanaladi). Aslida, aynan harakatning o'zi ma'nolidir. Ijroda ishlatiladigan musiqiy ishoralar tarkibiga yuz harakatning bosh qimirlatish, shuningdek, tovush hosil qiluvchi harakatlari, tana silkinishi, bosh qimirlatish, shuningdek, tovush hosil qiluvchi harakatlari, masalan, pianino klavishlariga qo'lni tushirish yoki skripka torlari ustidan kamonni yurgizish kiradi (350-bet).

Musiqachilarning ishoralari turli mezonlarga ko'ra tasniflanishi mumkin. Bu bobning keyingi qismida yana bir tasnif keltiriladi, ularni aloqa va (asbobni) boshqarish nuqtayi nazaridan, shuningdek, turlari, funksiyalari va ta'siri bo'yicha boshqarish nuqtayidan, odatda musiqiy ishoralarda tovush hosil qiluvchi, yordamchi (aloqa-ko'rib chiqadi). Odatda musiqiy ishoralarda tovush hosil qiluvchi, yordamchi (aloqa-ko'rib chiqadi), odatda musiqiy ishoralarda tovush hosil qiluvchi, yordamchi (aloqa-ko'rib chiqadi).

bo'linadi. Musiqiy ijro kontekstida esa, Leman va Godøy (2010) ta'kidlaganidek, "ishoralar — bu ijrochilar tomonidan kuy parchasini chalayotganda musiqiy asbonga qaratilgan harakatlar, musiqachilar o'rtasidagi harakatlarni muvofiqlashtirish (dirijyorlik ishoralari) yoki tomoshabinni hayratda qoldirish (masalan, yakkaxon ijro paytida boshni harakatlantirish) uchun bajariladigan harakatlardir" (5-bet). Demak, ijrochilar tana harakatlari orqali nafaqat musiqaning tuzilmasiga oid ma'lumotlarni, balki o'zlarining ifodaviy niyatlarini ham yetkazadilar. Musiqachilarning tovush hosil qiluvchi turli tana harakatlari va musiqani tinglash jarayonida ko'zga tashlanadigan tovushni kuzatib boruvchi tana harakatlarini farqlab," Rolf Inge Godøy (2017) bu boradagi asosiy masalaga e'tibor qaratadi:

Bu tana harakati xususiyatlari bilan tovush xususiyatlari o'rtasidagi muvofiqlikni baholashdan iborat: ritm va ohang konturlari ko'pincha tana harakatlarida yaqqol aks etadi, biroq tekstura, tembr, dinamika va turli ifodaviy xususiyatlar kabi boshqa elementlar tana harakati bilan har xil darajada bog'liq bo'lishi mumkin va shu orqali shakl tasvirlari bilan ham uzviy aloqaga ega bo'ladi (5-bet).

Ushbu bob maqsadlari uchun muhim bo'lgan asosiy g'oya shuki, musiqiy ishoralar faqat tovush hosil qiluvchi harakatlarga emas, balki ijrochilarning tovushsiz jismoniy harakatlarini ham o'z ichiga oladi va ular muhim ma'no tashuvchilar hisoblanadi. Bundan tashqari, musiqachilarning ishoralari ongli tarzda bajarilgan bo'lishi mumkin yoki esa ixtiyorsiz yuzaga kelgan bo'lishi mumkin. King va Ginsborg (2016) fikricha:

Ba'zan bu ishoralar ongli ravishda, puxta sahnalashtirish va mashqdan so'ng amalga oshiriladi. Ba'zida esa ular ijro davomida spontans ravishda yuzaga keladi bu ongli yoki ongsiz tarzda bo'lishi mumkin. Ijrochining ayni lahzadagi musiqani qanday his qilayotgani, uni "shakllantirish" istagi yoki tomoshabinlarning ijroga bo'lgan munosabatini qanday qabul qilayotganiga javoban sodir bo'ladi (177-bet).

Ushbu so'nggi fikr ayniqsa muhimdir, chunki u ishoraning muloqot vositasi sifatidagi kuchini ochib beradi. Bir nechta tadqiqotlar (masalan, Davidson, 1993, 1994, 2002) shuni ko'rsatganki, tinglovchilarning musiqani qabul qilishi bevosita ijrochining harakatlarini idrok etishiga bog'liq. Aslida, ko'plab konsert tinglovchilari ijroning ifodaviyligini aynan musiqachilarning ishoralari orqali, musiqiy tovushlarning o'zidan ko'ra aniqroq his qilishi mumkinligi ham da'vo qilinadi.

Raymond Monelle (2000) musiqaga bo'lgan hissiy munosabat psixologik xususiyatga ega ekanligini va shu sababli odamdan odamga farq qilishini tan oladi, biroq u (bu yerda Ratner ham rozi bo'lar edi) o'z tadqiqotida aynan musiqaning ichki ma'no ifodasini tahlil qiladi — bu esa tinglovchi subyektini nazarda tutgan holda, individual tinglovchilarga bog'liq emas (11-bet). Ushbu tadqiqot doirasida esa eng muhim masala shuki: biz ijroviy ishorani xuddi shunday ichki ma'no tashuvchi hodisa sifatida — madaniy jihatdan boy va umumbashariy darajada tan olinadigan mavzu sifatida qabul qila olamizmi yoki yo'qmi? degan savol tug'iladi. Sir emaski, musiqasevarlar, hattoki, bolalar ham ko'pincha musiqachilarning

Sir emaski, musiqasevarlar, hattoki, bolalar ham ko'pincha musiqachilarning

ishoralarini taqlid qilishadi. Leman va Godøy (2010) bu holatni shunday umumlashtiradi: "masalan, havo gitarasini chalayotgandek qilish pop yulduzlar yoki dirijyorlarning yuz harakatlari va tana tilini taqlid qilish, ularning barchasi ko'pincha hech qanday rasmiy musiqiy tayyorgarliksiz amalga oshiriladi" (3-bet). Qiziq tomoni shundaki, ko'plab tinglovchilar musiqaga mosdek tuyuladigan ishoralarni spontan tarzda bajarishga qodir. E'tiborga molik jihat shuki, insonlar odatda muayyan qo'l ishorasini (masalan, xayrlashish uchun silkitish) boshqa harakat turlaridan (masalan, pashshani haydash) osongina ajrata olishadi, biroq bu masala hozirda ishora tadqiqotlarida keng qo'llanilayotgan kompyuterlar uchun ancha murakkab. Jensenius va boshqalar (2010) bu holatning sabablaridan biri sifatida shuni ko'rsatishadi: "biz ishoraning mo'ljallangan ma'nosini uning konteksti va butun umr davomida o'rgangan multimodal muloqot tajribamiz asosida anglaymiz" (16-bet). Boshqacha aytganda, musiqiy ishoralar orqali yetkaziladigan ifodaviylik va boshqa axborot turlari madaniy kelishuv darajasida ishlaydi. Shu nuqtayi nazardan, ijrochining ishorasi qanchalik mavzuviy bo'lishi mumkinligi haqidagi bir fikr Ole Kuhl (2016) asarida o'z aksini topgan:

Madaniy dasturlanishimizning bir qismi sifatida, ma'lum ishoralar va ma'no ifodalash uslublarining qayta ijrosi, masalan, klassik konsertlar va boshqa musiqiy marosimlarda madaniy qadriyatlar va uslubiy muloqot darajalarini o'rganish hamda mustahkamlash bosqichini ifodalaydi. Musiqani belgilar va ularning funksiyalaridan belgilar orqali boshqa belgilar hosil bo'lishidan, ma'lum turdagi stimullarga o'rganilgan javoblardan tashkil topgan butun bir semiosfera sifatida tasavvur qilish mumkin. Ishoralar nafaqat hozirgi zamonda, balki tarix davomida ham ma'no yetkazadi. Masalan, Mozartning galant uslubi XVIII asr Markaziy Yevropa qirollik saroylarining ishoralarini bugungi kungacha olib keladi yoki XX asr ommaviy musiqasini to'liq qamrab olgan gospel musiqasidagi quvonch ifodalarini olsak bo'ladi. Jismoniy lashgan ma'no sifatida, ishoralar bizning milliy

Bu esa shuni nazarda tutadiki, sahnadagi ijrochining tana harakatlari ma'lum darajada takrorlanuvchi, madaniyatga asoslangan — agar butunlay universal bo'lgan bo'lsa ham naqshlar va qoidalar ega bo'ladi va shu bilan birga, "mavzu" (topic) tushunchasining o'zi ham ijroviy ishoralar doirasiga kiritilishi mumkin.

Ijrochining jismoniy semiotikasi

Ushbu bobning keyingi sahifalarida Roman Jakobson (1960) tomonidan taklif etilgan til funksiyalari modeli musiqa ijrosiga tatbiq qilinadi va shu orqali ijro jarayonidagi ijrochining ishoraviy muloqotining roli va funksiyasi semiosferaviy nuqtayi nazardan tushuntiriladi⁷. Tahlil shuni ko'rsatadiki, ishora musiqiy asarning o'ziga qaratilgan bo'lishi mumkin, biroq faqat shunga emas va shart ham emas: u ijrochining o'ziga, tinglovchilarga yoki boshqa bir kontekstga ham murojaat qili-

shu mumkin (bu kontekst ayni lahzada mavjud bo'lmastligi yoki sezilmastligi ham mumkin). Shu yo'l bilan, ishorani madaniy kod sifatida talqin qilish yondashuvi yanada chuqurlashtiriladi.

Aloqa tizimi doirasida Roman Jakobson oltita asosiy funksiyani ajratadi, ularning har biri semioz jarayonining muayyan unsuriga bog'liq: ifodaviy funksiya — xabarchiga (yo'llovchiga), konativ — qabul qiluvchiga, fatik (phatic) — yo'llovchi va qabul qiluvchi o'rtasidagi aloqa o'rnatilishiga, referensial (referential) — xabarning kontekstiga, metatillik (metalinguistic) — ushbu muloqotda ishlatilayotgan kodga, poetik (poetic) esa — xabarning shakl va tuzilishiga taalluqlidir. Muhimi shundaki, bu funksiyalar bir-biridan ajralmagan odatda, har qanday xabar bir necha funksiyaning kesishmasi sifatida namoyon bo'ladi, garchi ulardan biri ustun va ko'zga ko'rinadigan bo'lsa ham (Jakobson, 1960, 353–357-betlar). Quyida esa, Jakobson tomonidan belgilangan ushbu oltita funksiya musiqiy ijro san'ati bilan bog'liq misollar orqali batafsil yoritiladi.

1) Ifodaviy funksiya aloqa jarayonida xabarchining hissiy holati va shaxsini namoyon etish eng muhim bo'lgan holatlarga taalluqlidir. Aytish mumkinki, ko'pchilik xabarlar ma'lum darajadagi ifodaviy komponentni o'z ichiga oladi va musiqashunoslikdagi tadqiqotlar ham musiqaning va musiqiy ijroning ifodaviy xususiyatlarini o'rganishga bo'ydir. Biroq ayrim holatlarda hissiy elementlar yanada yaqqolroq namoyon bo'lishi mumkin. Masalan, kuyli va orzudek ohangda bo'lgan parchani ijro etayotib ko'zini yumgan, boshini tebratgan va ehtimol, muloyim tabassum qilgan ijrochilar yoki shu nozik va tafakkurli motivni orqaga tashlangan bosh bilan (ko'zlari hanuz yumuq holda) ijro etayotgan musiqachilar o'zlarining jismoniy xabari orqali hissiy o'lchovni ta'kidlayotgan bo'lishi mumkin.

2) Konativ funktsiya esa aloqa jarayonida xabarchi xabar orqali qabul qiluvchida ma'lum bir reaksiya uyg'otishga harakat qiladigan holatga taalluqlidir. Bu yerda qabul qiluvchi har qanday ijroga duch kelgan shaxs bo'lishi mumkin, masalan, konsert zalidagi auditoriya yoki yozuvni tinglayotgan kishi. Ijrochi va auditoriya o'rtasidagi aloqa darajasi asosan musiqaning uslubiga bog'liq. Masalan, rok musiqasi kabi musiqiy yo'nalishlarda xulq-atvor uchun kodifikatsiyalangan etiketik normalarning deyarli mavjud emasligi ijrochilarga auditoriya bilan har xil o'zaro ta'sir shakllaridan foydalanish imkonini beradi, jumladan, sahnadan auditoriyaga sakrash (stage-diving) kabi mashhur amaliyotlar. Biroq bizning e'tiborimiz klassik musiqa konsert amaliyotiga qaratilganligi sababli, ijrochi va auditoriya o'rtasidagi muloqot darajalari asosan ijrochining shaxsi va sahnadagi personasi bilan belgilanadi. Bu darajalar Arturo Benedetti Michelangeli, Radu Lupu yoki Grigory Sokolov kabi san'atkorlarning deyarli hech qanday jismoniy aloqasiz, nihoyatda tortinchoq chiqishlaridan tortib, ayniqsa, yosh Lang Langning haddan tashqari shoukorona chiqishlarigacha bo'lgan oraliqda farqlanadi.

ular, shunday aytganda, rasmiy tarzda konativdir, ya'ni ular muayyan belgilangan

qoidalar to'plamiga kiradi va unda ijrochi auditoriyadan ma'lum bir reaksiya (yoki mutlaqo reaksiyasizlik) kutadi. Bunga misol sifatida "havoda osilgan qo'llar" ishorasini keltirish mumkin — bu ishora musiqiy asar tugaganidan keyin yana bir necha soniya jim turishni talab qiladi. Shunga o'xshash boshqa ishoralarga ijrochi hali chalishni boshlamasdan oldin, auditoriya to'liq diqqatini jamlab, sokin bo'l-maguncha kutish maqsadida tayyorgarlik vaqtini cho'zishi kiradi. Bu ko'pincha qo'llarni klaviaturadan olib qo'yish orqali amalga oshiriladi, shunda pianinochi auditoriya sokin bo'lmaguncha chalishni boshlamasligini aniq ko'rsatadi. Bundan ham keskinroq holat — agar auditoriyaning yo'talishi yoki boshqa turdagi shov-shuvinlari ijrochi uchun qabih ketsa, ijroning vaqtincha to'xtatilishidir.

[illegible]

Tomoshabinlar uchun ochiqchasiga mo'ljallangan ishoralari bilan) amalga oshiradigan ishoralari o'rtasida farq qilish kerak. Biroq ma'lum darajada bu farq unchalik ahamiyatli emas, chunki Jakobsonning funksiyalaridan biri — fatik funksiya (yoki boshqalari) ma'lum bir belgi yuboruvchi va qabul qiluvchi o'rtasidagi aloqa o'rnatish yoki mustahkamlashga ataylab qaratilgan bo'lishini talab qilmaydi. Masalan, Olli Mustonen kabi pianinoning konsert paytidagi noodatiy harakatlari ro'yxati uning shaxsiy xususiyatlari yoki ehtiyojlarining natijasi bo'lishi mumkin, biroq bu harakatlarning ularni kuzatayotgan tomoshabinlarga ko'rsatadigan ta'sirini ajablanishdan tortib, zavq yoki hatto bezovtalikkacha inkor etmaydi. Shuningdek, ijrochi va auditoriya o'rtasidagi aloqa hajmi va sifati kontekstga kuchli darajada bog'liq ekani yana bir bor ta'kidlanishi kerak. Bir tomondan, ilgari aytilganidek, musiqiy kontekstdagi farq juda katta ahamiyatga ega: masalan, rok yoki jazz pianinotchilari klassik musiqachilarga qaraganda auditoriya bilan muloqotda ancha erkinroq bo'lishi mumkin. Hatto akademik musiqa doirasida qolgan taqdir ham, kechki konsertlarning tantanali zallarida ijro qilish bilan bolalar uchun o'tkaziladigan ta'limiy konsertlarda ijro qilish o'rtasida katta farq bo'ladi. Bunda

day taqdimotlarda kulgili chiqishlar nafaqat ruxsat etiladi, balki rag'batlantiriladi ham. Yana bir o'ziga xos soha bu — zamonaviy va eksperimental musiqa bo'lib, unda auditoriya bilan o'zaro aloqadan san'atning bir elementi sifatida foydalaniladi. Nihoyat, ushbu va undan oldingi toifa (konativ belgilar) misollarini ijrochi va auditoriya o'rtasidagi o'zaro aloqaga qaratishga qaror qilingan bo'lsa-da, eslatib o'tish foydali: bu — yagona muloqot shakli emas. Masalan, pianinochining boshqa musiqachilar bilan birga ijro qiladigan kontekstlarida (kamer ansambllari yoki orkestr bilan solo chiqishlarida) musiqachilar o'rtasida turli xil interaktiv ishoralar va kommunikativ belgilar funksiyalari yuzaga kelishi mumkin.

4) Referensial funktsiya — bu belgilar qandaydir bir kontekstga (atrof-muhit, mavzular, vaqt birliklari va hokazo) ishora qiladigan holatni tasvirlaydi. Masalan, "Karnegi Hall 1891-yilda ilk bor ochilgan" yoki "Aleksandr Skrabin pianino uchun 26 etyud yozgan" kabi gaplar referensial turga kiradi. Shuningdek, tavsiflovchi xususiyatga ega bo'lgan har qanday musiqiy asar nomi ham referensial hisoblanadi (masalan, "Fasl: 12 xos manzara", "Sarg'ish sochli qizcha" va hokazo). Aslida, musiqa ko'plab an'anaviy musiqashunoslarning da'volaridan ko'ra ancha referensialdir — bu esa maqsadli referensial niyat bilan yaratilgan butun janrlar yoki kompozitsion uslublarda (masalan, kanon yoki saltarello) namoyon bo'ladi. Musiqiy ijro doirasida esa referensiallik turli kontekstlarga, asarning o'ziga, konsert zali yoki boshqa musiqachilarga qaratilgan turli xil jismaniy ishoralarda namoyon bo'lishi mumkin. Har bir musiqiy asar ijrochiga tanasi orqali uni "tasvirlash" imkonini beradi: badan ko'pincha vaqt birliklariga, kuy parchalari, texnik jihatdan murakkab lahzalarga hamroh bo'ladi. Shunga qaramay, ba'zi asarlar referensiallik funksiyasiga nisbatan boshqalarga qaraganda ko'proq mos bo'lib, ularning musiqiy xususiyatlari o'z-o'zidan tavsiflovchidir. Shu bois, ijrochi uchun bunday asarlar bilan uyg'unlashish yanada tabiiy bo'ladi. Masalan, Musorgskiyning "Ko'rgazmadagi suratlar" turkumi boshqa ko'plab asarlarga nisbatan ko'proq referensial imkoniyatlar yaratadi.

5) Beshinchi turdagi kommunikativ funksiya — metatiling funksiyasi. Belgilar bevosita obyektlarga emas, balki boshqa belgilarni nazarda tutgan holda ishlatilganida yuzaga keladi. Bu esa semiozisga qo'shimcha qatlam kiritadi va shu sababli ko'proq talqin talab qiladi. Metatiling kommunikatsiyasi odatda o'yin, alldov, san'at va marosimga xos holatlarda ko'zga tashlanadi. Masalan, Umberto Eko san'atni kommunikatsiyada muhim hisoblagan noaniqlik elementlarini yaratishda metatiling xususiyati asosiy rol o'ynaydi (u buni "ochiq asar" tushunchasi orqali ifodalaydi). Musiqiy ijrodagi jismoniy ifoda bilan bog'lab bu funksiyani tasvirlash murakkab bo'lsa-da, ba'zi misollar orqali tushunish mumkin. Glenn Gould'ning mashhur holatdagi bir qo'li bilan ijrosini "boshqarib turish" odati shunday misoldir. Bu harakat pianinoga emas, balki boshqa bir muhim ijrochi obraziga, ya'ni dirijorga xos bo'lgan imo-ishora hisoblanadi. Ya'ni bu belgi bevosita obyektga emas, balki boshqa bir belgiga ishora qiladi (masalan, musiqiy oqimni boshqarish).

va obyektga murojaat qiladi. Shuningdek, agar har qanday imo-ishora yoki harakat ijro kontekstidagi kod yoki rasmiy qoidalarga murojaat qilsa (ularni oddiygina bajarish o'rniga), metatiling semiozisi yuzaga chiqishi ehtimoli kuchli bo'ladi. Masalan, Ivo Pogorelich kabi an'anaviylilikni rad etuvchi ijrochilar bunga misol bo'la oladi. 1980-yilgi Shopenga bag'ishlangan tanlovda Pogorelich nafaqat Chopinning asarlarini yangicha talqin qilgani bilan, balki o'sha davr, ayniqsa, rasmiy me'yorlarga to'la musobaqa muhitiga zid tarzda juda oddiy kiyimda chiqishi bilan ham e'tibor qozongan. Bu yerda belgining o'zi (noan'anaviy kiyinish) boshqa bir ham e'tibor qozongan. Bu yerda belgining o'zi (noan'anaviy kiyinish) boshqa bir ham e'tibor qozongan. Bu yerda belgining o'zi (noan'anaviy kiyinish) boshqa bir ham e'tibor qozongan.

6) Nihoyat, kommunikatsiyadagi poetik funksiya xabarning mazmuniga emas, balki uning ifodalanish shakli va tuzilishiga e'tibor qaratadi. Ekspressiv funksiya bilan birga bu musiqiy ijroda tana orqali ifodalanadigan eng an'anaviy belgilar sirasiga kiradi. Poetik deb, ijro uchun zarur bo'lgan oddiy harakatlarni bezab yoki sirasiga kiradi. Poetik deb, ijro uchun zarur bo'lgan oddiy harakatlarni bezab yoki sirasiga kiradi. Poetik deb, ijro uchun zarur bo'lgan oddiy harakatlarni bezab yoki sirasiga kiradi.

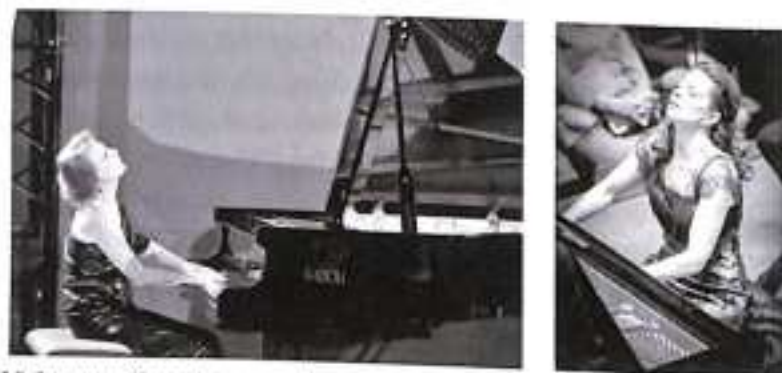
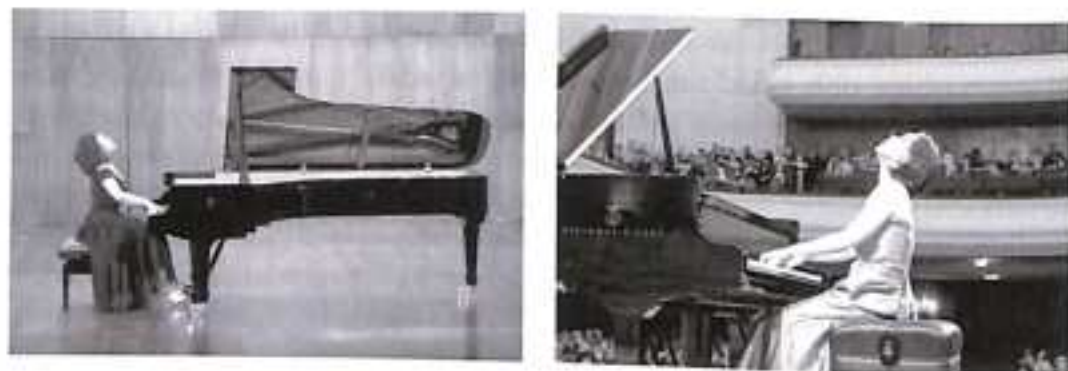
“Jestik mavzu” (va romantik ijro)

Ushbu bobning yakuniy qismida musiqa interpretatsiyasi san'atidagi romantizm nutqi bilan avval muhokama qilingan ijrochilarning turli jestik toifalari birlashtirilib, romantik ijrodagi jestik mavzu tushunchasi ilgari suriladi. Garchi bu yerda to'liq jestik mavzular lug'ati taqdim etilmasa-da (ba'zilar aniq ko'rsatiladi), bu ma'lum ma'noda emotsional holatlar lug'ati deb qaralishi mumkin. Ijrochilarning musiqaga qanday munosabat bildirishi va u orqali tinglovchilarga qanday ta'sir ko'rsatishi. Ilgari olib borilgan tadqiqotlar shuni ko'rsatadiki, ijrochining ifodasi tinglovchiga tovush va tana orqali uzatiladi. Devid Lidov (2012) bilan birga, "Men uzoq vaqtdan beri ijro etilayotgan musiqa harakati orqali obrazli ravishda tasvirlanadi, degan fikrga ishonaman va uni ilgari surib kelaman" (164-bet). Shunday ekan, ijrochining tana harakatlaridan kelib chiqadigan ma'nolarni, ehtimol, jestik hikoyalarni tahlil qilish orqali biz ijrochining jismoniy harakati qanday qilib

real musiqiy matnga ishora qilishini tushunishimiz mumkin bo'lad. Shuni aytish kerakki, ba'zi harakatlar to'g'ridan-to'g'ri chalinayotgan notalarga aloqador bo'lmazligi ham mumkin (masalan, ular pauza paytida sodir bo'lishi mumkin), biroq bu kabi notaga bog'liq bo'lmagan ifodalarda ham madaniy signallarni aniqlash imkoni bor, degan ehtimol mavjud. Bu yerda ilgari keltirilgan ijrochining tana imo-ishoralari funksiyalari orasida, ayniqsa, ommaviy konsert sharoitida tomoshabiniga musiqiy hikoya⁸, ijrochining shaxsiyati va uning sahnadagi obrazi haqida madaniy jihatdan singdirilgan ma'nolarni yetkazuvchi ba'zi arxetipik naqshlar mavjudligi ta'kidlanadi — bu romantik konvensiya bo'lib, ijrochini qahramon/yulduz/shoumen/virtuoz sifatida tasvirlaydi.

erkinlik va ehtimolki, machismo (erkaklik g'ururi)ni ifodalovchi imo-ishoralarni o'z ichiga olgan holda, tomoshabinlar tomonidan yaxshi jonli rok konsertining ajralmas qismi sifatida kutiladi" (73-bet). Dario Martinelli (2014) esa, ayniqsa, yozib olingan va voqeaga yo'naltirilgan ijrolar o'rtasidagi farqni urg'ulab, sahna chiqishining ta'sirini kuchaytirish uchun uning asosiy elementlari qayta joylashtirilishi mumkinligini yozadi:

musiqiy cho'qqining olib kelgan ilohiylik tuyg'usi yetkaziladi (shuning uchun bu "cho'qqi mavzusi" deb ataladi). Bu eng dabdabali, marosimga aylangan imo-harakatlardan biri bo'lib, uni tovush hosil qilish, hatto, tovushni yengillashtirish bilan bog'lash mushkul. Bu harakat bevosita tomoshabinlarni hayajonlantirish va virtuoz ijroning g'alabali yakunidan so'ng ularning ishtiyoq bilan javob berishini ta'minlash uchun mo'ljallangan.



10.1-rasm. Yuqoriga qarash — "transsendensiya (ilohiylik) mavzusi".

Manba: Chapdan o'ngga — © Quincena Musical-Inigo Ibáñez (manba — Wikimedia Commons); © Chopin instituti, Varshava, Polsha, surat muallifi Darek Golik; © Litva Buyuk Gertsog-lari saroyi, surat muallifi Vyantas Abramauskas; © Dmitrij Matvejev, surat Litva Milliy Filarmoniyasi arxivlaridan.



10.2-rasm. Ikkala qo'lni orqaga otish — "Cho'qqi (kulminatsiya) mavzusi".
Manba: Chapdan o'ngga — © Dmitrij Matvejev, surat Litva Milliy Filarmoniyasi arxivlaridan; © Oliver Adell, Mariya Kanals Xalqaro Musiqa Tanlovi; © Rolana Kunske; © Dmitrij Matvejev, surat Litva Milliy Filarmoniyasi arxivlaridan.

Xuddi shunday sabab, ehtimol, faqat bitta qo'lni ko'tarilishida ham bo'lishi mumkin (10.3a va 10.3b-rasmlar), bu asar oxirida yuz berishi yoki biroz tabiiyroq va tejamkorroq tarzda bajarilishi mumkin bo'lgan imo-harakatning bezagi sifatida amalga oshirilishi mumkin. Ikkinchi holatda bu poetik funksiyaga xizmat qiluvchi imo sifatida qaralishi mumkin, birinchi holatda esa u yuqorida tilga olingan konativ va fatik funksiyalarning kombinatsiyasini nazarda tutadi. Bu holatlarning ko'pi nafaqat jonli ijrolar videolaridan olingan kadrlar sifatida, balki konsert sharhlarida ishlatiladigan suratlar sifatida ham paydo bo'lishi, ularning tomoshabinlarga jozi-badorligini, his-tuyg'uga boy, ilhomlantiruvchi va faol hamda jalb qiluvchi ijroni namoyon etishini isbotlaydi. Natijada, ular shu gestual mavzuning yanada chuqur-roq o'rganilishiga hissa qo'shadi.

Ayniqsa, qiziqarli jihat shundaki, ushbu imo-harakat ortidagi tarixiy kontekst uni "Romantik qahramon" imo-ishora mavzusi deb atashga asos yaratadi.

Frants Lisztga oid mavjud suratlar uning ikkala qo'li klaviaturada bo'lgan holatini (yoki pozasini) ko'rsatgan bo'lsa-da, Liszt tasvirining mashhur ikonog-rafiik rasmlaridan biri (10.4-rasm) uni juda baland ko'tarilgan qo'l bilan aks etti-

radi — bu harakat bugungi konsert zallarida juda keng tarqalgan. Afsuski, ushbu rasm muallifi ham, uning qachon yaratilgani ham ishonchli tarzda aniqlanmagan. Qizig'i shundaki, Nikolo Paganinining mashhur ilk suratlaridan biri (10.5-rasm), unda u shunga o'xshash tarzda qo'lini ko'targan holda tasvirlangan, hanuzgacha qizg'in bahslarga sabab bo'lmoqda — bu dagerotip haqiqatdan ham afsonaviy skripkachining asl suratimikan, degan savol ochiq qolmoqda¹¹.



10.3a-rasm. Bitta qo'lni yuqoriga ko'tarish — "Romantik qahramon mavzusi" (pianinotchilar).

Manba: Chapdan o'ngga — © Dmitrij Matvejev, surat Litva Milliy Filarmoniyasi arxivlaridan; © Chopin instituti, Varshava, Polsha, surat muallifi Voychex Grzędziński; © Mindaugas Mikulėnas/Kilimas Arts, Litva Musiqa Tanlovlari; © Dmitrij Matvejev, surat Litva Milliy Filarmoniyasi arxivlaridan.

Ushbu tasvirlarning ehtimoliy (no) haqiqiyligini batafsil o'rganish, albatta, ushbu bob doirasidan tashqaridadir. Ehtimol, bu yerda biz endi musiqiy ijrochilik san'atining romantizatsiyasi fenomeni bilan emas, balki zamonaviy giperromantizatsiya hodisasi bilan ish ko'rayapmiz¹² — bu yo'l keyingi avlodlar tomonidan tanlangan bo'lib, ular romantizm ifoda uslubining ko'plab jihatlarini, jumladan, afsonaviy virtuozlarning gestual eksantrikligini haddan tashqari bo'rttirish va miflashtirish orqali davom ettirishgan.

Xulosa o'rniga: yangi mavzular istiqboli

Kelajak avlod tadqiqotchilari uchun Leonard Ratner, ayniqsa, Raymond Monelle musiqiy mavzularni o'rganishda tarixiy asoslangan madaniy tahlil olib borish mas'uliyatini belgilab bergan. Biror belgi orqali assotsiatsiya (indeksikalik) orqali ma'no izlash ham, muayyan belgining konventsionalligi muhim bo'lsa-da, tarixiy va ijtimoiy-madaniy sharoitlarning, kompozitsiya, ijro va qabul qilish usullarining o'zgarishini hisobga olish ham zarurdir — bu muqarrar ravishda, yangi shakllangan mavzularga olib keladi.



10.3b-rasm. "Romantik qahramon mavzusi" (cholg'u ijrochilari).

Manba: Chapdan o'ngga — © Dainius Labutis, surat Litva Milliy Filarmoniyasi arxivlaridan, qolganlarning barchasi © Dmitrij Matvejev, surat Litva Milliy Filarmoniyasi arxivlaridan.

Musiqiy ijro san'atida ayrim harakatga asoslangan ma'nolar qanday qilib muntazam takrorlanish va assotsiativ konnotatsiyalar orqali aloqa kodlari maqomiga yetganini ko'rsatishga qaratilgan ushbu urinish — ijro mavzularining ehtimoliy tezavrusiga olib boruvchi kichik bir qadamdir. Musiqiy asarlar va ularning ijrosida topilgan madaniy boy ma'nolanish talqin doirasini turli nuqtai nazardan kengaytiradi. Keyingi bosqich sifatida, muayyan musiqiy asarni tanlab, partitura ustidagi topik tahlilni turli ijrolarda kuzatilgan gestual mavzular bilan bog'lash

mumkin. Bu orqali ijrochilarning personajlari va ularning musiqiy voqealarni jonlantirish uslublariga asoslangan yangi turdagi ijro mavzulari aniqlanishi mumkin: masalan, ijrochining bosh va yuz harakatlari ikki qarama-qarshi mavzuning o'zaro muloqotini ifodalaganida yuzaga keladigan "suhbat mavzusi" (Lang Lang'ning *Réminiscences de Don Juan* asarini ijro etgan mashhur videosida bo'lgani kabi), pianinochi Chopinning noktyurnini chalayotib ko'zlarini yumganida paydo bo'ladigan "tun mavzusi", yoki kutilmagan garmoniyalar paydo bo'lishida qosh ko'tarilishi orqali ifodalangan "hayrat mavzusi" kabi. Bular, go'yoki, ikonik turdagi imo-harakatlar bo'lib, ular musiqiy voqealarni "tasvirlash"ga bo'lgan urinishni (ongli yoki ongsiz tarzda) ifodalaydi, ya'ni ijrochi ergashayotgan yoki yaratgan no-musiqiy narrativ asosida partitura elementlarini moslashtirish harakati. Biroq Nikolac Kuk (2012) ta'kidlaganidek, "ikon hamon belgidir yoki Monelle aytgan bo'lsa, hech bir musiqiy belgi ramziy bo'lmasdan ikon bo'la olmaydi" (174-bet).



10.4-rasm. Frants Liszt — romantik virtuozi sifatida.

Bundan tashqari, menimcha, bunday tahlil faqat partituraning ijroga yo'naltirilgan bo'lishi shart emas, balki aksincha — ijrodan partitura qarang ham olib borilishi mumkin. Shunday holatlar bo'lishi mumkin-ki, eshitiladigan (yoki ko'rinadigan) talqinlar ularning ifodaviyligi, ijrodagi imo-harakatlari va muayyan kayfiyatni tasvirlash, turli musiqiy nozikliklarni ta'kidlovchi o'ziga xos tafsilot va uslublari yangi talqin doiralarini ochib berishi va ijroning o'zida tug'ilgan yangi mavzularni taklif qilishi mumkin.



10.5-rasm. (Saxta) Paganinining dagerotipi.

Manba: Wikimedia Commons / public domain.

Izohlar

1. Ushbu bob "Musiqiy ijrodagi ifodaning qabul qilinishi: madaniyatlararo jihatlar va Litva holati" loyihasi doirasidagi natijalarni taqdim etadi. Loyihaga Litva Tadqiqot Kengashi tomonidan S-MIP-19/49 / F16-503 raqamli grant asosida mablag' ajratilgan.
2. Shunday mualliflardan biri — Jim Samson bo'lib, u romantik virtuozi sifatida ijro faoliyatining avtonomligi haqidagi fikrlarini bir necha asarlarida bayon etgan (masalan, Samson, 2002, 2003).
3. Filip Auslander (2021) ta'kidlaganidek, masalan, jazz musiqachilari ko'pincha o'ziga xos shaxsiy qiyofaga ega bo'lib, bu faqat ularning chalish uslubi emas, balki tashqi ko'rinishi, harakatlari, tomoshabinlarga murojaat shakli va guruh a'zolari bilan muloqotida ham namoyon bo'ladi (29-bet). Xuddi shuningdek, simfonik orkestr dirijyorlari ham ma'lum bir ijro qiyofasini shakllantiradi (masalan, avtoritar dirijyor; orastalik timsoli bo'lgan dirijyor; ehtirosli, romantik siymo sifatidagi dirijyor va hokazo), bu holat xonandalar va yakkaxon cholg'u ijrochilariga ham xosdir (Christopher Small, Auslander, 2021, 30-betda).

4. Shuni aytish kerakki, gestual xatti-harakat (aslida ancha keng imo-harakat repertuari) — bu inson bo'lmagan hayvonlar orasida ham kuzatiladigan noverbal muloqot shakli.

5. Oldingi tadqiqotlarda musiqa olimlari imo-harakatni musiqiy ma'no shakllanishining asosiy tarkibiy qismi sifatida ko'rsatgan.

6. Musiqiy ijro jarayonida yuzaga keladigan jismoniy ma'nolar haqida gapirganda, ijrochining tajribasini tomoshabin/tinglovchining tajribasidan farqlash muhim. Oxirgi jihat — tomoshabinning tushunchasi, konsertga tashrif buyuruvchilarning xatti-harakati va ularning ijrochilar bilan o'zaro ta'siri — ijro tadqiqotchilari tomonidan o'rganilgan, lekin ushbu bob doirasiga kirmaydi.

7. Ushbu bobdagi tadqiqotning avvalgi versiyasi Navickaitè-Martinelli (2019) da chop etilgan bo'lib, unda ikki semiotik model — Charlz Sanders Pirsning ikonindeks-ramz tasnifi va Yakobsonning til funksiyalari asosida ijro imo-harakatlarning klassifikatsiyasi taklif etilgan.

8. Jismonan xonandalar musiqiy hikoyani butun tana harakati bilan jonlantirishga ko'proq moyil bo'ladi — bu faqat vokal ijrolardagi so'zlar borligi sababli emas, balki cholg'uchilarning qo'llari chalish bilan band bo'lib, "ijro xoreografiyasi"da qatnashish imkoniyatlari ancha cheklanganligi tufayli ham.

9. Hozirgi ijrochiga (va tomoshabinga) yetib kelguniga qadar, o'tmishdagi musiqiy asar o'z ichki ma'nolariga qo'shimcha ravishda butun tarixiy ijrochilik an'alarini to'plab keladi. Masalan, Betxoven sonatasini o'rgana boshlagan talaba bu asarga uning oldingi ifodalaridagi ehtirosli-dramatik klişelarni bilmasdan yondasholmaydi yoki Chopinning mayin g'amgin uslubi bizga faqat notalardan emas, balki mavjud yozuvlardan ham yetib keladi. Polyak pianinochisi Yan Krzyzstof Broja ayniqsa qiziqarli misoldir, chunki u Chopin musiqasini jonli ijro qilgandagi yorqin jismoniy ifodasi bilan, biz bilgan yoki tasavvur qiladigan Chopinning o'ziga zid ko'rinadi. Brojaning talqinlari bahs-munozaralarga sabab bo'lgan va bu yerda kuchli jismoniy ifoda sabablaridan biri bo'lishi mumkin.

10. Shuningdek, bu yerda muhokama qilinayotgan gestual namunalar "universal"dan ko'ra ko'proq "tipik" deb qaralishi lozim, chunki ularning ishlatilishi madaniy uslublari, ijrochilik maktablari va shaxsiy badiiy identifikatsiyalarga bog'liq.

11. Batafsil ma'lumot uchun qarang: www.gegoux.com/fake.htm

12. Muallif ushbu atamani ushbu suratlar haqida shaxsiy suhbat chog'ida taklif qilgan italiyalik dirijyor Kristian Frattimaga minnatdorlik bildiradi.

Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:

1. Auslander, P. (2021) *In Concert. Performing Musical Persona*. Ann Arbor, University of Michigan Press.

2. Bishop, L. and Goebel, W. (2019) *Music and Movement. Musical Instruments and Performers*. In R. Ashley and R. Timmers (eds.), *The Routledge Companion to Music Cognition*. London, New York, Routledge.

3. Blanning, T. (2009) *The Triumph of Music. Composers, Musicians and Their Audiences, 1700 to the Present*. London, Penguin Books.

4. Clarke, E. (2004) *Empirical Methods in the Study of Performance*. In E. Clarke and N. Cook (eds.), *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford, New York, Oxford University Press.

5. Cone, E. T. (1974) *The Composer's Voice*. Berkely, CA, University of California Press.

6. Cook, N. (2012) *Against Reproduction*. In E. Sheinberg (ed.), *Music Semiotics: A Network of Significations*. In Honour and Memory of Raymond Monelle. Farnham, Ashgate.

7. Cumming, N. (2000) *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.

8. Dahl, S., Bevilacqua, F., Bresin, R., Clayton, M., Leante, L., Poggi, I. and Rasamimanana, N. (2010) *Gestures in Performance*. In R. I. Godøy and M. Leman (eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York, London, Routledge.

9. Davidson, J. (2006) "She's the One": Multiple Functions of Body Movement in a Stage Performance by Robbie Williams. In A. Gritten and E. King (eds.), *Music and Gesture*. Aldershot, Ashgate.

10. Davidson, J. W. (1993) Visual Perception and Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. In *Psychology of Music*, 21, 103–113.

11. Davidson, J. W. (1994) What Type of Information is Conveyed in the Body Movements of Solo Musician Performers? In *Journal of Human Movement Studies*, 6, 279–301.

12. Davidson, J. W. (2002) Understanding the Expressive Movements of a Solo Pianist. In *Musikpsychologie*, 16, 9–31.

13. Delalande, F. (1993) *Le condotte musicali*. Bologna, CLUEB.

14. Godøy, R. I. (2017) Key-postures, Trajectories and Sonic Shapes. In D. Leech-Wilkinson and H. M. Prior (eds.), *Music and Shape*. New York, Oxford University Press.

15. Godøy, R. I. and Leman, M. (2010) Editors' Preface. In R. I. Godøy and M. Leman (eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York, London, Routledge.

16. Gooley, D. (2004) *The Virtuoso Liszt*. Cambridge, Cambridge University Press.

17. Gritten, A. and King, E. (2016) Introduction. In A. Gritten and E. King (eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*. London, New York, Routledge.

18. Hatten, R. (1982) *Toward a Semiotic Model of Style in Music: Epistemological and Methodological Bases*. PhD dissertation, Indiana University.

19. Hatten, R. (1994) *Musical Meaning in : Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press.

20. Hatten, R. (2004) *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Schubert*. Bloomington, Indiana University Press.
21. Jakobson, R. (1960) *Closing Statements: Linguistics and Poetics*. In T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language*. Cambridge, MA, MIT Press.
22. Jensenius, A. R., Wanderley, M. M., Godøy, R. I. and Leman, M. (2010) In R. I. Godøy and M. Leman (eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York, London, Routledge.
23. King, E. and Ginsborg, J. (2016) *Gestures and Glances: Interactions in Ensemble Rehearsal*. In A. Gritten and E. King (eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*. London, New York, Routledge.
24. Klein, M. (2005) *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press.
25. Kühl, O. (2016) *The Semiotic Gesture*. In A. Gritten and E. King (eds.), *New Perspectives on Music and Gesture*. London, New York, Routledge.
26. Leman, M. (2010) *An Embodied Approach to Music Semantics*. In *Musicae Scientiae, Discussion Forum*, 5, 43–67.
27. Leman, M. and Godøy, R. I. (2010) *Why Study Musical Gestures?* In R. I. Godøy and M. Leman (eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York, London, Routledge.
28. Lidov, D. (1987) *Mind and Body in Music*. In *Semiotica*, 66, 69–97.
29. Lidov, D. (2012) *Reflections on Musical Topics and Musical Character in Performance*. In E. Sheinberg (ed.), *Music Semiotics: A Network of Significations*. In Honour and Memory of Raymond Monelle. Farnham, Ashgate.
30. Martinelli, D. (2014) *Popular Music and the Notion of Performance*. In D. Martinelli, E. Tarasti, and J. Torvinen (eds.), *Philosophies of Performance*. Acta Semiotica Fennica XLIII. Helsinki, Semiotic Society of Finland.
31. Monelle, R. (2000) *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Oxford, Princeton University Press.
32. Navickaitė-Martinelli, L. (2019) *Musical Performer's Corporeal Identity and Its Communicative Functions*. In A. Olteanu, A. Stables and D. Bortun (eds.), *Meanings & Co. The Interdisciplinarity of Communication, Semiotics and Multimodality*. Cham, Springer.
33. Samson, J. (ed.) (2002) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press.
34. Samson, J. (2003) *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*. Cambridge, Cambridge University Press.
35. Schneider, A. (2010) *Music and Gestures: A Historical Introduction and Survey of Earlier Research*. In R. I. Godøy and M. Leman (eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York, London, Routledge.

- Abbate, C. 85
Abendmahl motive 26
Adler, G. 19, 22
Agawu, K. 5–6, 19, 20, 97, 152, 178, 181; *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* 16–17 *agitato* settings of *Nur wer die Sehnsucht kennt* 57; *André* 71, 72–73; *Beethoven* 58–59, 60–66; *Fröhlich* 69, 70; *Lang* 73, 74, 75–76; *Schubert* 66, 67, 68 *agogy* 41, 42, 44, 48, 113
Aguirre, J. 185, 193
Albeniz, L. *Cordoba* 18
Alexanian, D. 94 *alla breve* 41, 42
Allanbrook, W. J., *Rhythmic Gesture in Mozart* 3
Almén, B. 124
American school 102; conclusions drawn from comparative analysis 117–121; *Liszt, Sonata in B Minor S. 178* performances 114, 115–116; see also *Sonata in B Minor S. 178 (Liszt)*
Anda, G. 102, 106, 108, 118, 120
Andante 47
André, J. A. 34; *agitato* settings of *Nur wer die Sehnsucht kennt* 71, 72–73
Andreica, O. 19
Andreyev, L., 'The Theatre of the Future' 151 archetypes 205; see also *Mâche*
F-B
Argentine art music 178, 182; disambiguating 'Pequeña danza' 193–194; *matrero* 189, 190; see also *Latin American topics arpeggiation* 23, 80
Arrau, C. 1
Assai *Adagio* 62
Bach, J. S. *Das Wohltemperierte Klavier* 19, 21, 25
Bakhtin, M. 126; *The Dialogic Imagination* 124–125
Barbier, J. 87
Baroque 6, 20, 33, 42
Barthes, R. 34
Bartók, B. 3, 8, 217; topics 207–208 *beauty* 31, 33
Beethoven, 41, 44, 48, 128, 168; *agitato* setting of *Nur wer die Sehnsucht kennt* 58–59, 60–66; *Die Geschöpfe des Prometheus* Op. 43, No. 5 42; *Die Sehnsucht von Göthe mit vier Melodien nebst Clavierbegleitung* 58–59; *Egmont Overture* Op. 84 49–50; *Eroica* 23; *Razumovsky quartets* 39; *Sonata quasi una fantasia* Op. 27/2 47; *Symphony No. 6* Op. 68 (*Pastoral*) 24; *Symphony No. 7* 27
bel canto 27, 28
Berman, L. 102, 112, 114, 117–118, 119
Berry, W., *Musical Structure and Performance* 4

Bishop, L. 229
 Blanning, T. 225
 Blet, S. 102, 115, 116, 117
 Boero, F., *El matrero* 189, 190
 Bogányi, G. 22
 Bolet, J. 102, 115, 117, 119
 Boukoff, Y. 102, 109, 120
 Bowers, F. 163
 Boyle, N. 63
 Bozarth, G. 127, 135
 Braham, J. 84
 Brahms, J. 10, 23, 26, 29, 30, 45; *Sonata in F Minor Op. 5* 44 – 45; *Sonata in F-sharp Minor Op. 2* 127 – 128; *Symphony No. 1 Op. 68* 24, 51–52; see also *Sonata in F-sharp Minor Op. 2*
 Brazil 30 brilliant style 34
 Brossard, S. 20
 Bruckner, A. 23
 Bunting, C. 94
 Caplin, W. 74, 168
 Carrizo, J. A. 193
 Casals, P. 94, 95
 Casey, T. F. 143, 144 categories: formal 205 – 206; of musical imagination 206
 Chausson, E. 26
 Chawla, K. 216
 chiaroscuro 91, 94, 96, 97
 Chopin, F. 7, 22, 27, 45, 154; *Ballade No. 4 in F Minor Op. 52* 46; *Piano Concerto in F Minor Op. 21* 50
 choros 18
 Clarke, E. 1
 Classical (period) music 16 – 17, 37, 52, 178
 Clidat, F. 102
 code 6
 Columbia shuttle disaster 11, 200, 202 – 203
 commonplaces 180 – 181
 communication 17, 237, 238; conative function 232; expressive function 232; metalinguistic function 234; phatic function 232 – 233; poetic function 234 – 235; referential function 233 – 234
 complex isotopy 22
 Cone, E. 226; *Musical Form and Musical Performance* 3 – 4
 context 126
 Cook, N. 4, 241

Cooke, D., *The Language of Music* 3
 corporeality, semiotics of 231 – 235
 Cortot, A. 102, 109, 110, 116, 117
 Couperin, F. 21
 Culler, J. 6
 culture 27, 28, 29, 30
 Cumming, N. 227, 236
 Cziffra, G. 102, 107, 108, 118, 120
 Dahlhaus, C. 17
 dance 34, 42, 48, 168, 179; *Deutsch waltz* 42, 43; *gato* 176 – 177, 184 – 185, 186 – 187, 188 – 189, 190, 191, 192 – 193; '*Pequeña danza*' 176; *sarabande* 49 – 50; in Scriabin 166 – 167; *waltz* 7, 167
 Dancla, C. 97
 David, F. 93, 96
 Davidovich, B. 115
 Davidson, J. 236
 Delalande, F. 228
 Deller, A. 39
 Dellmans, G. 178
 Derrida, J., '*Structure, Sign, and Play in the Human Sciences*' 2
 descending scale 22 – 23
Deutsch waltz 42, 43
 dialects 128
 dialogism 126 – 127
 Dickensheets, J. 3, 10, 153, 167, 168
Die Sehnsucht von Göthe mit vier Melodien nebst Clavierbegleitung 58
 Diémer, L. 110
 Dietrich, A. 127
 Dilthey, W. 63
 disambiguating '*Pequeña danza*' 193 – 194
 discourse 37, 39, 41, 42, 48, 50
 Donizetti, G., *Lucia di Lammermoor* 93
 Donner, J. 63
 Dougherty, W. P. 9
 Duchâble, F.-R. 102, 110, 121
 Dvorak, A., *Symphony No. 7 in D Minor* 1
 dynamic patterns 206
 Echard, W., *Psychedelic Popular Music* 3, 8
 Eco, U. 20
 Eibenschütz, I. 80
El sol del 25 185

Ella, J. 91
 "emic" 31
 emotion/s 5, 70; stormy 58
 endecasillabo 46
 enunciate 17–18
 Eötvös, P. 10–11; creative process in composing *Seven* 202–203, 204;
 interest in space exploration 201–202; *Kosmos* 201; *Seven: Memorial for the
 Columbia Astronauts* 200; see also *Seven: Memorial for the Columbia Astronauts*
 epic 125
 Escobar, A. 181
 eternal feminine 160–161
 existential semiotics 30, 31
 expression 1, 62–63, 119; *chiaroscuro* 91; *portamento* 84–85; pulse 41, 42;
 structure 17
 fanfare motive, in Scriabin 158–159
 Fauré, G. 94, 95
 feminine topics, in Scriabin 159, 160–161
 fire and light, in Scriabin 156, 161–162, 163
 Fischer, A. 102, 106, 107, 108, 118, 120
 flashbacks 47
 Flegeljahre 128, 133
 Fleisher, L. 102, 115, 117
 flight motives, in Scriabin 163, 164, 165–166
 Floros, C. 19, 38, 39, 121; *Music as Message* 40
 form 3–4, 39, 125–8, 134, 140, 204, 208, 219
 formal categories 205–206
 formalism/formalist 37, 39, 48, 150
 Forte, A. 1
 fountains 5
 Franck, C. *Prelude, Chorale and Fugue* 25, 26
 French overture 34
 French school 102; conclusions drawn from comparative analysis 117–121;
 Liszt, *Sonata in B Minor* S. 178 performances 109, 110, 111; see also *Sonata in B
 Minor* S. 178 (Liszt)
 Fröhlich, T. F. *agitato* setting of *Nur wer die Sehnsucht kennt* 69, 70
 Frolova-Walker, M. 150, 167, 171, 172
 fugue 21, 25, 26
 Furtwängler, W. 28
 Gadamer, H.-G. 6
 Gagarin, Y. 201
 Garcia, E. 161

Garcia, S. 155, 160, 163, 167; 'Symbolist Plot Archetype in the late Piano
 Sonatas' 156, 158
 Gardel, C. 185
 gato 10, 176, 182, 183, 186–187, 188–189, 190, 191, 192–193; *El sol del*
 25 185; *seguidilla* 184–185
 German Romanticism 63
 Germany 18
 gesture 32, 33, 124, 128, 224, 227, 228–229, 231, 240, 241; ancillary 237;
 conative 232; non-sounding 230; phatic communication 233; poetic 235; referen-
 tial 234; and Romantic performance 235–237, 238, 239; sound-producing/non
 sound-producing 230
 Gilels, E. 102, 112, 114, 119
 Giménez, R. 193
 Ginastera, A. 10, 180; disambiguating '*Pequeña danza*' 193–194; gato 183–
 185, 186–187, 188–189, 190, 191, 192–193; '*Pequeña danza*' 176
 Gingold, J. 29
 Ginsborg, J. 230
 Glauert, A. 62
 Godowsky, L. 115
 Godøy, R. 1. 229, 230
 Goebel, W. 229
 Goethe, J. W. 38, 58; *Wilhelm Meister's Apprenticeship* 9, 27, 63–65; see
 also *Nur wer die Sehnsucht kennt*
 Goldenweiser, A. 150, 164
 Gooley, D. 228
 Gould, G. 234
 Grabócz, M. 4, 10–11, 19, 58, 102, 103, 111, 152, 206–207
 Griffes, C. 3
 Grimalt, J. 9; *Mapping Musical Signification* 7, 19
 Gritten, A. 229
 Grützmacher, F. 87, 89, 91
 Gunn, J. 91
 Hahn, R. 24, 27
 Haley, O. 94
 Hallaschka, H. 73
 Handel, G. F. 50
 harmonics 92–94
 harmony 16, 47, 74, 75, 130, 137; *Prometheus Chord* 158
 Harnoncourt, N. 39
 Harrison, M. 1

Hatten, R. 3, 6, 74, 102, 179, 180, 210, 228; Interpreting Musical Gestures. Topics and Tropes; Mozart, Beethoven, Schubert 17, 207; see also Nur wer die Sehnsucht kennt

Hellaby, J. 179, 180; Reading Musical Interpretation 4

Hentschel, F. 80

hermeneutics 39 – 40, 42, 45; performance 4

heroic topic 32, 74, 75, 107, 108, 110, 111, 112, 115, 116, 120

heteroglossia 126

historically informed performance (HIP) 4, 9, 39 – 40, 50, 52 – 53, 94

Hoffmann, E.T.A. 81, 127, 132, 133, 134

Hollmann, J. 95

Horowitz, V. 102, 112 – 113, 114, 116, 117, 118, 121

Hungarian school 102; conclusions drawn from comparative analysis 117 – 121; Liszt, Sonata in B Minor S. 178 performances 107, 108, 109; see also Sonata in B Minor S. 178 (Liszt)

icon 5, 18, 30, 241

identification 19

ideology, unitarism 38 – 39

idiosyncratic topics 181, 187, 189

Illari, B. 178

improvisation 41, 42, 45, 46

indexicality 5, 8, 18 – 19, 30

interpretation (of music) 11 – 12, 17, 18, 19, 20, 24, 26, 27 – 28, 29, 33, 45, 57, 73, 74, 76, 113, 118, 224, 225, 235, 240; Das Lied von der Erde 38; S. Richter and 132; of Eötvös's Seven 208, 215, 216, 219

inwardness 45 – 46

Ireland, J. 3, 8, 179, 180

Irving, J. 40

isotopy 22, 24 – 25, 28, 48, 102

Jakobson, R. 231 – 232

James, M. 11

Jandó, J. 102, 107, 108

Janis, B. 115, 116

Jeckel, R. 178

Jensen, A. 155, 156

Joachim, J. 127 – 128

Johnson, P. 236

Kastner, J.-G. 82, 83

Katz, A. 192

Kennaway, G. 9

Kerman, J. 40

King, E. 229, 230

Kirby, F. E. 135

Kirkby, E. 39

Kirkpatrick, R. 39

Kirnberger, J. 48

Klein, B. 69, 70

Klein, M. 6, 224

Koch, H. 58

Kommerell, H. 73

Kopatchinskaya, P. 208, 215, 220n17

Koussevitsky, S., Valse miniature 19, 20

Krebs, H. 75

Kreisler, F. 90

Kreutz, G. 80

Krohn, K. 29

Kurvinen, A. 16

Kuusamo, A. 18

Lagoumitzis, N., Cinq pianistes interprètent Beethoven 113

lamentation 208

Lang, J. 9; agitato setting of Nur wer die Sehnsucht kennt 73, 74, 75 – 76

Lang Lang 232, 240

language 2, 40; polyglossia 125; see also communication; gesture; semiotic/s

Latin American topics 178 – 183; gato 182, 183 – 185, 186 – 187, 188 – 189,

190, 191, 192 – 193; malambo 183 – 184, 187, 190, 191

Laviéville-Angelier, M., on Eötvös' Kosmos 201

Leaper, D. 10, 170

Leech-Wilkinson, D. 84

Lehman, L. 27

Leikin, A. 42

Leman, M. 227, 229, 230

Leonhardt, G. 39

Leschetizky, T. 115

Lessing, G. E. 208, 209

Lévi-Strauss, C. 2, 31

Lhévinne, J. 115, 116

Lhévinne, R. 115, 116

Liba, C. 90

Lidov, D. 228, 235

lieder 58, 59, 60, 85; text 63; see also Die Sehnsucht von Goethe mit vier Melodien nebst Clavierbegleitung light see fire and light

Lindner, A. 89

Liszt, F. 5, 10, 23, 58, 90, 128, 225, 238; Sonata in B Minor S. 178 102 – 121;
 see also Sonata in B Minor S. 178
 literature: epic 125; novel 124 – 125
 Lorenz, M. 27 – 28
 Lutheran chorale 25, 28
 Lynch, V. 184
 Mâche, F.-B.: 'Archetype' 205 – 206; 'Le son et la musique' 205; presentation
 of musical archetypes 205 – 208; 'Universaux en musique et musicologie' 205 – 206
 Macpherson, J. 140
 Mahler, G. 48; Das Lied von der Erde 38
 malambo 183 – 184, 187, 190, 191
 Malfatti, T. 66
 march 26, 34, 43, 48, 83 – 84, 169
 Mardirossian, V. 102, 109, 110, 111
 Martineau, M. 73
 Martinelli, D. 236
 Marx, A. B. 39
 Maus, F. E. 38 – 39
 May, F. 127
 McClelland, C. 58
 McCormack, J. 90
 Medtner, E. 152
 Melkus, E. 39
 melody 22, 28; lieder 85
 memory 45, 46
 Mendelssohn, F. 90; Lied ohne Worte Op. 62/30 85, 87, 91, 96
 Mendivil, J. 178
 Mertin, J. 39
 metalinguistic communication 234
 metre 48, 49 – 50, 51
 Meyer, L. 22
 Mies, 62
 military topic 34, 82, 83
 Miller, D. 227
 minor mode 59
 Minshull, R. 1 – 2
 Mirka, D. 7, 19, 178, 179
 Monelle, R. 3, 5, 18, 21, 22, 30, 73, 102, 156, 179, 207, 230
 Montagu-Nathan, M. 158
 Morison, C. 73
 motive/s 32, 33, 38; fanfare 158 – 159; flight 163, 164, 165 – 166

Small, C., Musicking 4
 Smetana, B., Vysehrad 28 – 29
 sobornost 151, 153, 166
 Sofronitsky, V. 45
 Sonata: feminine themes 161; the novel and 125 – 126, 127
 Sonata in B Minor S. 178 (Liszt) 103; American school performances 114, 115
 – 116; conclusions drawn from comparative analysis 117 – 121; French
 school performances 109, 110, 111; Hungarian school performances 107, 108,
 109; narrative analysis 103; Russian school performances 111, 112 – 114
 Sonata in F-sharp Minor Op. 2 135 (Brahms); bardic style 140; Flegeljahre
 133; fourth movement 140, 142, 143 – 145; lied style 140, 142, 143; literary styles
 144; second movement 134, 135, 136 – 137; semiotic signifiers 128; stile appassi-
 onato 132, 133; style hongrois 142, 143; tempest style 132, 134; third movement
 137, 140; topics 128; virtuosic style 128, 132, 133; winterlied style 135
 Sonic Visualiser 103, 106, 107
 sophisticated performance 96, 97, 98
 Spanuth, A. 115
 Spohr, L. 93
 spontaneous style 45, 46
 Squire, W. H. 84, 94, 95
 Stefani, G. 16, 33
 Stein, E., Form and Performance 3 – 4
 stile appassionato 132, 133
 Stokowski, L. 84
 stormy emotions 58
 Strauss, R. 21
 Stravinsky, I. 1; Oedipus Rex 26
 strict style 34
 string instrument/s 93; bow technique 96, 97; portamento 84 – 85, 87, 89, 90,
 94, 97; transcription of song to 89, 90, 91
 structural linguistics 2
 structuralism 3 – 4; post- 2
 structure 17
 style 4, 6, 7, 22, 23, 26, 33, 179; agitato 57 – 58; spontaneous 45, 46; tempesta 58
 Suwanai, A. 215, 219
 symbols 5, 48, 98, 124, 206
 Taneyev, S. 150
 Tarasti, E. 9, 94, 95, 96, 207; Myth and Music 28 – 29; A Theory of Musical
 Semiotics 17
 Chaykovskiy, P. I. 7 – 8, 23, 26, 29, 70; Nutcracker 24 – 25, 33
 Te Kanawa, K. 95

Liszt, F. 5, 10, 23, 58, 90, 128, 225, 238; Sonata in B Minor S. 178 102 – 121;
 see also Sonata in B Minor S. 178
 literature: epic 125; novel 124 – 125
 Lorenz, M. 27 – 28
 Lutheran chorale 25, 28
 Lynch, V. 184
 Mâche, F.-B.: 'Archetype' 205 – 206; 'Le son et la musique' 205; presentation
 of musical archetypes 205 – 208; 'Universaux en musique et musicologie' 205 – 206
 Macpherson, J. 140
 Mahler, G. 48; Das Lied von der Erde 38
 malambo 183 – 184, 187, 190, 191
 Malfatti, T. 66
 march 26, 34, 43, 48, 83 – 84, 169
 Mardrossian, V. 102, 109, 110, 111
 Martineau, M. 73
 Martinelli, D. 236
 Marx, A. B. 39
 Maus, F. E. 38 – 39
 May, F. 127
 McClelland, C. 58
 McCormack, J. 90
 Medtner, E. 152
 Melkus, E. 39
 melody 22, 28; lieder 85
 memory 45, 46
 Mendelssohn, F. 90; Lied ohne Worte Op. 62/30 85, 87, 91, 96
 Mendivil, J. 178
 Mertin, J. 39
 metalinguistic communication 234
 metre 48, 49 – 50, 51
 Meyer, L. 22
 Mies, 62
 military topic 34, 82, 83
 Miller, D. 227
 minor mode 59
 Minshull, R. 1 – 2
 Mirka, D. 7, 19, 178, 179
 Monelle, R. 3, 5, 18, 21, 22, 30, 73, 102, 156, 179, 207, 230
 Montagu-Nathan, M. 158
 Morison, C. 73
 motive/s 32, 33, 38; fanfare 158 – 159; flight 163, 164, 165 – 166

Small, C., Musicking 4
 Smetana, B., Vysehrad 28 – 29
 sobornost 151, 153, 166
 Sofronitsky, V. 45
 Sonata: feminine themes 161; the novel and 125 – 126, 127
 Sonata in B Minor S. 178 (Liszt) 103; American school performances 114, 115
 – 116; conclusions drawn from comparative analysis 117 – 121; French
 school performances 109, 110, 111; Hungarian school performances 107, 108,
 109; narrative analysis 103; Russian school performances 111, 112 – 114
 Sonata in F-sharp Minor Op. 2 135 (Brahms); bardic style 140; Flegeljahre
 133; fourth movement 140, 142, 143 – 145; lied style 140, 142, 143; literary styles
 144; second movement 134, 135, 136 – 137; semiotic signifiers 128; stile appassi-
 onato 132, 133; style hongrois 142, 143; tempest style 132, 134; third movement
 137, 140; topics 128; virtuosic style 128, 132, 133; winterlied style 135
 Sonic Visualiser 103, 106, 107
 sophisticated performance 96, 97, 98
 Spanuth, A. 115
 Spohr, L. 93
 spontaneous style 45, 46
 Squire, W. H. 84, 94, 95
 Stefani, G. 16, 33
 Stein, E., Form and Performance 3 – 4
 stile appassionato 132, 133
 Stokowski, L. 84
 stormy emotions 58
 Strauss, R. 21
 Stravinsky, I. 1; Oedipus Rex 26
 strict style 34
 string instrument/s 93; bow technique 96, 97; portamento 84 – 85, 87, 89, 90,
 94, 97; transcription of song to 89, 90, 91
 structural linguistics 2
 structuralism 3 – 4; post- 2
 structure 17
 style 4, 6, 7, 22, 23, 26, 33, 179; agitato 57 – 58; spontaneous 45, 46; tempesta 58
 Suwanai, A. 215, 219
 symbols 5, 48, 98, 124, 206
 Taneyev, S. 150
 Tarasti, E. 9, 94, 95, 96, 207; Myth and Music 28 – 29; A Theory of Musical
 Semiotics 17
 Chaykovskiy, P. I. 7 – 8, 23, 26, 29, 70; Nutcracker 24 – 25, 33
 Te Kanawa, K. 95

tempesta 58
tempo 20 – 22, 24, 80, 113; agitato 58; Assai Adagio 62; pulse 41, 42, 43 – 44, 48
tempo giusto theory 48, 49 – 50
temporality 39, 125, 126; retrospect 44 – 46, 47, 52
tertiary topical systems 25, 26
Tihanyi, L. 204
tone, temporality and 47
topical disphory 24
topics and topic theory 2 – 3, 4, 5, 6 – 7, 8, 9, 10, 11, 16, 44, 52, 57, 58, 224;
agitato 58 – 59, 61 – 62, 66, 67, 68, 70, 71, 72 – 73, 74, 75 – 76; arpeggiated triad
23; in Bartók 207 – 208; chiaroscuro 91, 94; citation 23, 24; climax 237 238; criti-
cism 20; culture 27, 28, 29, 30; dance 34, 42, 48, 166 – 167, 168; descending scale
22 – 23; dialects 128; dysphoria 24 – 25; in Eötvös' Seven 205, 208, 209, 210, 213,
215 – 216, 217, 219; euphoria 24, 26; feminine 159, 160 – 161; fire and light 156,
161 – 162, 163; flight 163, 164, 165 – 166; gato 176 – 177, 182, 183 – 185, 186 –
187, 188 – 189, 190, 191, 192 – 193; gestural 235 – 237, 238, 239; heroic 32, 74,
75, 107, 108, 110, 111, 112, 115, 116, 120; icon 5, 18, 30; identification 19; idi-
osyncratic 181, 187, 189; indexicality 5, 8, 18 – 19, 30; interpretation 17, 18, 19,
20, 26, 27 – 28; isotopy 22, 24 – 25, 48, 102; Latin American 178 – 183; malambo
183 – 184, 187, 190, 191; march 26, 34, 43, 48, 83 – 84, 169; military 82, 83; mo-
vement 48, 49 – 50; mythical topics 28 – 29; in nineteenth-century music 80 – 81;
parody 26; pastoral 61, 62; peregrination 215, 216, 218; pictorial 179; plenitude
179; portamento 84 – 85, 87, 89, 90, 94; pursuit 209, primary topical systems 25;
Prometheus Chord 155; Romantic hero 238–239; in Scriabin 151 – 152; secondary
topical systems 25, 26; siciliana 42, 43, 44, 51, 61, 62 – 63; signifier and signified
17 – 18, 20 – 21, 23, 24, 30, 85; singing style 65 – 66, 68, 70; style 22, 23, 26,
179; tempo 24; tertiary topical systems 25, 26; threat 208, 209; transcendence 237;
trope/troping 74, 179 – 180, 210, 215 – 216, 216, 217, 219; types 74, 128, 152,
166, 179; zemic model 30, 31, 32, 33, 34; see also agitato settings of Nur wer die
Sehnsucht kennt; motive/s
Tovey, D. F. 2
transcription 85, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97
trope/troping 74, 179 – 180, 207, 210, 215 – 216, 216, 217, 219
Troxell, J. 202
Tsekova-Zapponi, D. 10, 103
Turkish music 34
types 74, 128, 152, 166, 179
typology of sections of musical works 206 – 207
unitarism 38 – 39; pulse 41, 42
universals 204, 205
utterance 17, 45, 126

Vallin, N. 94
Vásáry, T. 102, 107, 108, 118, 120, 121
Vega, C. 179
Villa Lobos, H. 3, 29; *Bachianas Brasileiras* No. 1 26; *Choros* No. 3 30; *Cho-*
ros No. 5 18, 30; *Choros*
No. 11 30
Viotti, 96, 97
virtuosity 228
von Bulow, H. 24
von Sonnleithner, L. 85
von Tidebohl, E. 167
von Webern, A. 38
Wackenroder, W. 46
Wagner, R. 3, 22 – 23, 27, 154; *Meistersinger* 18 – 19, 28; *Parsifal: Abend-*
mahl motive 26; bell motive 25, 26
waltz 7, 167; *Deutsch* 42, 43
Weingartner, F. 24
Werner, T. W. 62
Wilde, O., *The Importance of Being Earnest* 22
Williams, A. 183
Williams, P. 73
winterlied style, Brahms, *Sonata in F-sharp Minor* Op. 2 135
Wise, K. 11
Wismann, H. 38
Wordsworth, W. 45
Xi, C. 10
Yaw, E. B. 85
Zelter, C. F. 69, 70
zemic model 30, 31, 32, 33, 34

MUNDARIJA

Kirish. Julian Xellabi	8
1. Mavzular va musiqiy ijro: Ba'zi mulohazalar va nazariya taklifi. (Eero Tarasti)	25
2. Ritorik va organik ijrolar: Pragmatik yondashuv. (Joan Grimalt)	50
3. "Ichim yonmoqda" — "Nur wer die Sehnsucht kennt" asarining agitato talqini. (William P.Dougherty)	74
4. Tarixiy ma'lumotlarga asoslangan ijro doirasini kengaytirish: Torli cholg'ular uchun. XIX asr miniatyuralaridagi mavzular. (George Kennavay)	103
5. Pianino maktablari, mavzular va Lisztning si minor sonatasi. (Daniela Tsekova-Zapponi)	130
6. Hikoyaviy tahlil, sonata sikli va ijro uchun xulosalar. Bramsning Fa diyez minor 2-forte-piano sonatasiga tahliliy nazar. (Janice Dickensheets)	153
7. "Ijro orqali ilhomni sehra aylantirish lozim". Skryabinning forte-piano asarlarida mavzuli ijro uslubi. (Darren Liper va Ceciliya Xi)	180
8. Alberto Ginasteraning dastlabki asarlaridagi Gato mavzusi va "Pequeña danza" (kichik raqs) asari ma'nosining aniqlanishi. (Melani Plesh)	209
9. Péter Eötvösning "Seven" (Yetti) nomli skripka konserti (2007): mavzular va ijro. (Marta Grabokz)	237
10. Romantik ijro va imo-ishoraga asoslangan mavzu. (Lina Navickaitė-Martinelli)	264
Indeks	287

Julian Xellabi

MUSIQIY MAVZULAR VA MUSIQIY IJRO

Muharrir *U. Abdullayeva*
Badiiy muharrir *D. Mulla-Axunov*
Texnik muharrir *R. Ahmedov*
Sahifalovchi *G. Ahmedova*

Noshirlik faoliyati to'g'risidagi xabar-noma
6.11.2023-yil qabul qilingan, tasdiqnoma № 156149.
Bosishga 2025-yil 23-avgustda ruxsat etildi.
Bichimi 70x100 1/16. Bosma tabog'i 19.
Adadi 50. Buyurtma № 051/O-25.

"Donishmand ziyosi" MChJ nashriyotida nashrga tayyorlandi.
Toshkent shahar, Navoiy ko'chasi, 30-uy.

"Kamalak-PRESS" MChJ bosmaxonasida chop etildi.
Toshkent shahar, Navoiy ko'chasi, 30-uy.

Ushbu xorijiy o'quv adabiyoti o'zbek tiliga ilk marotaba tarjima qilinganligi munosabati bilan nashriyot va tarjimonlar tomonidan ayrim kamchilik va xatoliklarga yo'l qo'yilgan bo'lishi mumkin. Kamchiliklarni bartaraf etish maqsadida fikr-mulohazalaringizni quyidagi manzil va telefon raqamlari orqali qabul qilamiz.

Manzil: Toshkent shahar, Navoiy ko'chasi, 30-uy.
Telefon raqami 71-244-15-53.

«DONISHMAND ZIYOSI»

ISBN 978-9910-582-12-7



9 789910 582127