IX
P-76

Nargiz POLATXANOVA

O‘ZBEKISTON KOMPOZITORLARINING FORTEPIANO ASARLARIDA METRO-RITM XUSUSIYATLARI

85.315.3
P 75

Polatxanova Nargiz
O'zbekiston kompozitorlarining fortepiano asarlarida metro-ritm xususiyatlari: o'quv-uslubiy qo'llanma /N.Polatxanova; Muharrir S.B.Qosimxo'jayeva. O'zbekiston Respublikasi Madaniyat va sport ishlari vazirligi, O'zbekiston davlat konservatoriyasi. – Toshkent: «Musiqa», 2013. 118 b.

KBK: 85.315.3

UO'K: 787.1(075)

O'quv-uslubiy qo'llanma O'zbekiston davlat konservatoriyasi Ilmiy-uslubiy kengashida muhokama qilingan va nashrga tavsiya etilgan (Bayonnoma № 9, 1.11.2012)

Muharrir:

Saida QOSIMXO'JAYEVA – s.f.n., dotsent.

Taqrizchilar:

Marat GUMAROV – O'zDK Maxsus fortepiano kafedrasi professori

Habibullo RAHIMOV – O'zbekiston Respublikasi san'at arbobi, O'zDK Bastakorlik va cholg'ulashtirish kafedrasi professori

O'zbekiston davlat konservatoriyasi Maxsus fortepiano kafedrasi professori N.Sh.Polatxanovaning «O'zbekiston kompozitorlarining fortepiano asarlarida metro-ritm xususiyatlari» nomli o'quv-metodik qo'llanmasi O'zbekiston kompozitorlari fortepiano asarlarining metro-ritmik jihatdan sadolantirilishiga bag'ishlangan. Mazkur ishda O'zbekiston kompozitorlarining zamonaviy fortepiano yozuviga xos bo'lgan asosiy yo'nalishlari yoritiladi.

O'quv-uslubiy qo'llanmaga O'zbekiston kompozitorlarining nashr etilmagan asarlari ham kiritildi.

Mazkur o'quv-uslubiy qo'llanma musiqa oliy o'quv yurtlari talabalari, MOF o'qituvchilari va tinglovchilari hamda professional konsert ijrochilariga mo'ljallangan.

ISBN 978-9943-307-57-7

© «Musiqa» nashriyoti, 2012
© N.Polatxanova, 2013

MUALLIFDAN

O'zbekiston kompozitorlarining pianino uchun yozilgan asarlari, ijrochilarning konsert-ijrochilik repertuarlaridan mustahkam o'rin egalladi.

Mazkur ishda fortepiano musiqasining polifonik kesimda yaratilgan, kontsert pesalari, etyud kabi janrlari yoritildi.

Taqdim etilayotgan asarlarga teran milliy negiz, yuksak badiiy mazmun, yorqin obrazlilik, fortepiano fakturasining turfa xil toifalari, zamonaviy kompozitorlik yozuviga monand bo'lgan texnik usullar, va albatta betakror metro-ritmik hamda intonatsion rang-baranglik xosdir.

O'zbekiston kompozitorlarining asarlari ustida sinchkovlik bilan, teran ish olib borish, yosh musiqachilarning barkamol avlodini shakllantirishdagi muhim bosqichdir.

Qo'llanma tarkibiga kiritilgan nota ilov alari yosh pianinochining ijrochilik repertuari hamda musiqiy dunyoqarashini kyengaytirishga, uning ma'naviyatini takomillashtirishga xizmat qiladi.

Muallif, O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi, professor R.Abdullayevga, O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi, professor H.Rahimovga, O'zDK dotsentlari M.Otajonov va A.Xoshimovlarga taqdim etgan qo'lyozma materiallari uchun o'zining chuqur minnatdorchiligini bildiradiki, bu ko'mak nota materialining yetishmasligi bilan bog'liq bo'lgan bo'shliqni to'ldiradi.

O‘ZBEKISTON KOMPOZITORLARINING FORTEPIANO ASARLARIDA METRO-RITM XUSUSIYATLARI

Folklor asosida o‘zining jarangdor fortepiano obrazini yaratgan yosh musiqa madaniyatlari (xususan, o‘zbek musiqa madaniyati ham) shu tariqa fortepiano musiqasida kechayotgan jarayonlarni aks ettirdi; O‘zbekiston fortepiano madaniyatining zamonaviy bosqichlardagi ko‘tarilishi, fortepiano musiqasining ijtimoiy-madaniy salmog‘ini yuksaltiruvchi qimmatli madaniy yutuqdir. Jumladan, xalq ohanglariga qurilgan cholg‘u pyesasi janri nafaqat madaniy, balki ijtimoiy ta’sir kuchiga ham ega bo‘lib, u keng doiradagi tinglovchilar auditoriyasiga mo‘ljallanadi.

O‘zbekistonda fortepiano musiqasi shakllanishining boshlang‘ich bosqichlari uchun kompozitorlarning fortepiano miniatyuralari bilan bir qatorda, fortepiano kontsertini yaratishga bo‘lgan intilishlari xarakterlidir. Fortepiano miniatyurasi – yangi ifoda vositalarini topish, yangi lad-ohang hosilalarini to‘plashda o‘ziga xos laboratoriya vazifasini o‘taydi. Kontsert janriga murojaat etish esa, aksincha oshkoralik va davrning estetik talablarini qondirish bilan izohlanadi. Dastlab, miniatyuralardagi janrli-lirik mavzuiylikning an’anaviy chegaralaridan chiqish kuzatilib, folklorning birmuncha erkin ijod etilishi, zamonaviy uslubiy tyendyentsiyalarga yaqinlashishi va eng muhimi, fortepiano texnikasini o‘zlashtirish kuzatiladi. Shunday qilib, o‘zbek musiqa madaniyati negizida kamer fortepiano musiqasi hamda kontsert janrining birmuncha murakkab va rang-barang shakllari paydo bo‘ldi.

Nazarimizda, O‘zbekiston kompozitorlarining zamonaviy fortepiano ijodiga murojaat etib, ularning yakuniy uslubi xususida so‘zlashga erta. Mualliflar turli yo‘nalishlarda izlanishmoqda: S.Prokofyev, D.Shostakovich, A.Xachaturyan kabi mashhur kompozitorlarning an’analari bilan bog‘langan yo‘llar – G.Mushel, B.Giyenko, R.Abdullayev, U.Salixov singari kompozitorlar ijodida kuzatiladi. Ayni paytda g‘arbiy Yevropa ustalaridan B.Bartok, I.Stravinskiy, P.Xindemitlar ijodi davomiyligini – F.Yanov-Yanovskiy, N.Zokirov, A.Mansurov, V.Saparov asarlarida ko‘rish mumkin. Milliy folklor xususiyatlarini zamonaviy ifoda vositalari bilan sintezlash yo‘li – D.Saydaminova, N.Zokirov, V.Saparov, F.Yanov-Yanovskiy va D.Yanov-Yanovskiylar ijodida namoyon

bo'lgan. Muayyan murakkabliklar usul, garmoniya va ohang-kuy sohalarida ro'y beradi. Ijroda ohang mantiqiga intilayotgan ijrochilar uchun yozuvning murakkabligi anchagina qiyinchiliklar yaratadi.

Ta'kidlash joizki, tilning murakkabligi har doim ham haqiqiy jiddiy mazmunni anglatmaydi.

O'zbekiston kompozitorlari, zamonaviy musiqa san'atidagi fortepianoning yangrovchi obrazida ro'y berayotgan o'zgarishlarni kuzatib borishadi. Shunday qilib, kuni kecha o'ta zamonaviy sanalgan pedalsiz fortepiano yozuvi, endilikda eskirgandek tuyulmoqda. Ko'plab sonor yangiliklar – turli xil pedal effektlarini qo'llash bilan bog'liqdir. Har holda royal asosan ikki ampluada ishlatiladi – zarb-tokkatali va sonorli cholg'u sifatida. Zero, lirik ohangdorlik ham unga xosdir (B.Giyenko, S.Jalil, D.Saydaminova).

O'zbekistonning zamonaviy fortepiano ijrochiligi san'ati, xuddi musiqaning o'zi kabi doimiy rivojlanishdadir. Tabiiyki, ijrochilik muammolarini kompozitorlik ijodidan ajratgan holda echishning iloji yo'q. Bu borada buyuk nazariyachi L.Mazel tadqiqotlariga murojaat etish o'rinlidir. U, har qanday badiiy faoliyatda ikki holat majburiy ravishda mavjud bo'ladi: bu bir tomondan – an'analarga rioya qilish, boshqa tomondan esa uning (badiiy faoliyatning) individual ijodkorligi, – deya ta'kidlaydi. Ayrim vaziyatlarda «o'ziga xoslik» unsuri an'anani ishonchli tarzda ifodalash uchun qancha kerak bo'lsa, shuncha bo'rttirib ko'rsatiladi. Boshqa vaziyatlarda esa aksincha, kompozitor an'anaga ijoddagi inkor etib bo'lmas yo'llarni (musiqiy til, uslub va hk.), ya'ni betakror individullik bo'la oladigan yo'llarni o'zlashtirish uchungina tayanadi.

O'zbekistonda yaqin vaqtlargacha og'zaki an'anadagi musiqiy san'at yetakchisi bo'lib, Yevropacha an'analardagi kasbiy musiqa san'atining yaratilishi, ko'pgina holatlarda badiiy faoliyatning birinchi toifasi qirralarini, ya'ni an'ana ta'kidini saqlab qoldi. Bu o'rinda o'rta asr Yevropa musiqasining ayrim qatlamlari bilan o'zaro umumiylik tomonlarini qiyosiy ko'rib chiqish mumkin. Bunda ijodkorlar avvalo o'z individualligiga ega bo'lgan kasb ustalari, tom ma'nodagi hunarmandlardir. Ammo, bunday ustaning muayyan janrdagi har bir yangi asari, shu janrda yaratilgan asarlarning o'xshash variantini namoyon etadi, xolos. «O'rta asr kompozitorlari o'z asarlarida qoidaga binoan yangi, yorqin, original kuy-mavzu materialini (keyingi davrda aynan u, individuallashtirilgan musiqiy obrazlilikning asosiy etakchisi bo'ldi) yaratmaganlar, balki qayta ishlaganlar, yanada aniqrog'i barchaga mashhur bo'lgan ohanglarni (ijodkorona bo'lsa-da) talqin etganlar. Asardan ko'zga tashlanadigan o'ziga xoslik talab etilmas ekan, musiqa madaniyatini alohida asarlar orqali emas, balki butun boshli janrlar orqali namoyon etlshgan. O'zgacha holatga asta-

sekinlik bilan o'tish,musiqasan'ati emansi patsiyasi,uni majburiyxizmat funktsiyalaridan xalos etish, cholg'u ijodiyoti shakllari rivoji bilan uzviy bog'liq. Musiqiy asar mustaqil, betakror individual badiiy organizmga birlashgandagina, janr ustidan asar ustuni sifatida o'rnatilib, musiqa madaniyatini avvalo yorqin asarlar taqdim eta boshlashdi»[1].

Shu kabi holatni O'zbekiston kompozitorlari ijodida ham kuzatamiz. Zero, «asarning janr ustidagi ustunligi» tarqalmasdan zahiralar yig'ish uchun qanchadir vaqt o'tishi kerak. Biz tomondan berlladigan ijrochilik xonishi masalasidagi savol musiqa madaniyatining faqatgina muayyan toifasi doirasida «ishlaydi». Madaniyatning bu toifasi XVII asrda Yevropada o'rnatilgan va o'zining nisbiy barqarorligi hamda qiyosiy bir turliligini uzoq tarixiy davr davomida saqlab qolgan. Madaniyatning bu toifasi tadrijiyoti nihoyatda ahamiyatli bo'lib, (Motsart va Prokofev ijodini taqqoslaymiz), ammo uning opera teatri, kontsert zali, uy musiqasi, muayyan janrlar, asarlarning bizga ma'lum bo'lgan yozuv fiksatsiyasi va ularning individual muallifligi bilan bog'liq toifasining o'zi – aynan u ikkinchi jahon urushiga qadar nisbatan barqaror bo'lib qoldi.

Qayd etilgan musiqa matni doimo turli xil ijrochilik talqinlarini inobatga olgan. Asarni idrok etish doimo turli auditoriyalarda turllcha bo'lgan. Ammo, madaniyatning bu toifasidagi asarlar, qoidaga ko'ra o'z tinglovchisini topar ekan, ularni idrok etish Yevropa tinglovchisi uchun sof intonatsion-garmonik majmualar, metro-ritm andozalari, tembrlar, faktura turlari, dinamik qarama-qarshlliklar kabi umumahamiyatga molik semantikaga tayangan.

Asar ijrochilik interpretatsiyasining zarurati – nota matni bu ijrochi jonlantirish kerak bo'lgan jonsiz tushunchalar degani emas, albatta. Buyuk asarlari xususida gapirmaylik faqat ahamiyatlilari, – turli talqinlarga yo'l qo'yuvchi, uning har xil qirralarini birinchi planga suruvchi, uning hajmdorligi va boyligini ajratib ko'rsatuvchi badiiy voqelik, o'ziga xos invariantdir.

Urushdan keyingi musiqa madaniyatida shu darajada ahamiyatli o'zgarishlar va siljishlar yuz berdiki, u deyarli ikki asrlik barqarorligini yo'qotdi. Albatta, kompozitorlik ijodiyoti shakliari, musiqa ijrochiligi, musiqa ta'limi, o'tmish an'anaviy madaniyatining ijodiy rivoji bllan bir qatorda musiqa madaniyati «konservativ»ligining deyarli barcha unsurlarini saqlab qoldi. Ammo to'planib qolgan o'zgarishlar, musiqa hayotida yangi ijodiy ko'rinishlar mavjudligini namoyish etuvchi zamonaviy musiqashunoslar tomonidan tadqiq etila boshiandi. «Yevropa uchun dolzarb bo'lgan avvalgi ikkita ijodiy ko'rinishga (Yevropa an'anasidagi kasbiy musiqa va folklor) hozirda yana uchinchi ko'rinishni qo'shish lozim: 1) «mintaqaviy» deya shartli ravishda nomlangan janrlar (Yevropa an'analarining

[1] Л.Мазель. Метод анализа и современное творчество. –М., 1982. 308-b.

kompozitorlik ijodiyoti universal tyendyentsiyalariga qarshi) va Yevropacha negizdan mutlaqo yiroq holda joriy bo'lgan janrlar; 2) «yengil janr» nomi ostida ommaviy mashhur bo'lgan oddiylashtirilgan shakldagi shahar kompozitorlik ijodiyoti; 3) Yevropaning professional kompozitorlik ijodiyoti bilan kesishuvchi ko'plab sezilarli nuqtalarini yo'qotgan yangi avangard, u undan yaqindagina ajralib chiqqan edi»[2].

V.Konyen ta'kidlaganidek, bu sohalar mutiaqo mustaqil, o'zaro aralashib ketmaydigan bo'lib, ko'p hollarda bir-biriga ta'sir ko'rsatadigandir. Bunga ishonch hosil qilish uchun mintaqaviy musiqa madaniyatining O'zbekistondagi Yevropa an'analaridagi musiqa bilan o'zaro mutanosibligini, avvalgiga nisbatan birmuncha teranroq ekanligini hisobga olish etarli bo'ladi.

Televidyenie, kino, kompakt disklar va yana ko'plab musiqa yozib olish vositalari musiqani ijro etish va uni idroklash sharoitlarini o'zgartirib yubordi, ularning psixologik va ijtimoiy jabhalari kontsert hayotimizdagi, uy sharoitida musiqa chalish hamda tarixan joriy bo'lgan janrlarga bo'lgan odatiy munosabatlarni siljitib tashladi. Badihaviy asosning (ham yengil, ham jiddiy musiqadagi) va umuman ijroni o'zining o'suvchan roli Yevropa professional madaniyatiga xos bo'lgan xarakterni, kompozitor va ijrochi o'rtasidagi har qanday chegaralarni (ayniqsa, «ommaviy musiqa madaniyati» nomli jabhani o'rganishda murakkab masalalar o'rtaga tashianmoqda) siljitib yubordi. Yuz berayotgan siljishiarning tashqi ifodasi, bir necha asrlar mobaynida u yoki bu darajada barqaror bo'lib qolgan asarni qog'ozga tushirish uslubida ko'zga tashlanadi.

Birmuncha kyeng qatlamdagi musiqiy vositalar o'zgarishlarga muvofiq keladi. Bir tomondan, yuksak madaniy saviyani talab etuvchi, musiqani davrimizning aralash san'atlari bilan aloqasini his etish, shuningdek, o'tmish musiqasini yaxshi bilish kabi idroklash qatlami bor. Boshqa tomondan, vositalar roli nihoyatda o'sdi, ularning semantikasi aksincha, salohiyatiga ko'ra biror-bir tizim uchun spetsifik bo'lmagani sababli umumahamiyatlidir: bular tovush balandligining o'sishi va pasayishi, fakturaning zichlashuvi va tarqalishi kuy sur'atining tezlashuvi va sekinlashuvi, ritmning keskinlashuvi va tekislashuvi, qisqa va cho'zimdor tovushlarning, registr va tembrlarning qarama-qarshiligidir. Qayd etilgan lad tovushqatorlari emas, xususan uzoq kuy registrlari, shuningdek tembrli kontrastlarni ham o'ziga jalb etuvchi qarama-qarshiliklar kabi balandlik o'sishlari va pasayishi bilan bog'liq bo'lgan ayrim melodik vositalar ham shunga kiradi. Kompozitorlarning bu vosita qatlamiga kyeng murojaat qilishi, doim ham primitivlikka tushib qolishni anglatmaydi. U ko'pincha folklorning teran

---

[2] Конен В. Этюды о зарубежной музыке. –М., 1975. 422-b.

qatlamlarini jonlantirish holda ularning ifodaviy imkoniyatlari musiqiy til va tafakkur tomonidan orqa planga surib qo'yilgan edi.

Pianinochilik nazariyasida sadolantirishni mustaqil fan sifatida o'rganish yaqinda boshiangan. U A.V.Malinkovskaya asarlarida o'z ifodasini topgan. Ammo ushbu nazariyaga ijrochilik san'ati va fanning aniq tajribasi tahlili uchun metodologik apparat yaratgan B.V.Asafyev tomonidan asos solingan.

Tadqiqotchi A.V.Malinkovskaya ijro orqali sadolantirishni quyidagicha ta'riflaydi: «Ijrochilikning sadolantirishi – bu tinglovchi idrokiga yo'naltirilgan musiqani ifodali amalga oshirish (ovoz yohud cholg'u orqali), musiqiy shakl unsurlari o'rtasidagi munosabatlarni ijro etilayotgan asarni ularning tizimli tashkiloti barcha darajalarida hamda konkret musiqiy majmua komponyentlarining yaxlit o'zaro ta'siri asosida yuzaga chiqarish va rasmiylashtirishdir»[3]. Ushbu ta'rifni musiqa san'atining turi sifatidagi ijro va interpretatsiya kabi ijrochilik spetsifikasi bllan bog'liq ikkita asosiy tushuncha bilan muvofiqlashtirish zarur. «Ijro – sadolantirish, madaniy-tarixiy an'analar-u, tajribaning va bir vaqtning o'zida asarni yangi tamoylllar asosida o'qish va talqin etish kabi eng afzal qirralarni o'ziga singdirgan ijodiy yorqin va yaxlit interpretatorlik g'oyasi bilan yo'naltirilgandagina badiiy voqelik ahamiyatiga ega bo'ladi. Aynan shunda ijrochi sadolantirish davomida musiqani ro'yobga chiqaradi va u ijtimoiy omilga, muloqotning qudratli vositasiga aylanadi hamda musiqa san'atiga qiziquvchi insonlarning eshitish xotirasiga, qolaversa, jamiyat, muhit, davr tomonidan tan olingan xazinaga, va albatta, fikrni o'quvchi va yurakni to'lqinlantiruvchi ohanglar sinfiga muhrlanadi»[4].

Agar sadolantirishda yaxllt badiiy g'oyadan kelib chiqilsa, va unga mos ravishda shaklning turli qismlarini o'zaro muvofiqlashtirilsa – bu etarli darajada murakkab vazifa bo'ladi. U yoki bu musiqiy iboralarni ifodali sadolantirish ancha oson. Musiqa ijrochisining tafakkur etilgan talaffuzi murakkab ijodiy jarayonni namoyon etadi. B.Asafyev ijro sadolantirilishining variantli ko'pllgini quyidagicha ta'riflaydi: «Deylik, bir nechta buyuk pianinochilar bitta narsa chalishdi. U har bir ijrochida o'z qiyofasini o'zgartiradi. Albatta, asosiy tovush vositalari nomigagina o'zgarmay qoladi (masalan, interval joylashuvi yoki konstruktiv chegaralar va pesaning hajmi), ammo tiklanish dinamikasi, uning agogik va koloristik tomonlari – zero o'rganayotgan va shakllanayotgan eshitish qobiliyati uchun bu tovush sifatlari ham ijodiy ongni talab etuvchi bosh intonatsion omillardir. Urg'ularning almashinuvi ritmik siljishlarni, biror ovoz yoki ohanglar majmuining bo'rttirilishini, boshqalarining esa zaiflashuvini hosil qilib, tovushning so'z bilan munosabatlarini boshidan almashtira boshlaydi, hatto mutlaqo aniq sadolantirish sharoitlarida ham; har

[3] Маленковская Л. Фортепианно-исполнительское интонирование. –М., 1990. 14-b.
[4] Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. –Л., 1971. 295-b.

qalay eshitilayotgan musiqani, faqat sadolantirish jarayonidagina o'zini namoyon etuvchi omiliar miqdori tashkil etadi»[5].

Ijro sadolantirilishining omili – ijrochi-ijodkor uchun inkor etib bo'lmas manbaga aylanuvchi nota matnidir. Har qanday cholg'uda sadolantirish jarayoni, cholg'uning mexaniko-akustik xususiyatlarining o'zaro ta'sir yo'li bilan bir qatorda, ijrochilik ifodalarining turli vositalari va usullari orqali ham amalga oshiriladi. Har bir cholg'u-intoiatsion majmua o'z spetsifikasiga ega. Intonatsion-ijrochilik majmuiga quyidagi komponyentlar kiradi: artikulyatsiya, dinamika, pedalizatsiya.

Sadolantirishning real omillari bilan idrok illyuziyasi o'zaro ta'sirga kirishadi. «Agar fortepiano sadosi boyitilgan, teranlashtirilgan va «illyuziyali» tovush namoyishlarini chaqirmaganda, agar u bizning tasavvurimizga singdirolmaganda, u holda pianinochi abadiyatga bolg'ali mexanizmning nomukammal imkoniyatlari bilangina chegaralanib qolar edi, boy fortepiano adabiyoti esa faqat bir yoqlama, shu zarbli cholg'uga mos keluvchi dekorativ effektiarnigina ifodalar edi» (S.E.Feynberg)[6].

Barmoqning klavishga tegishi natijasida tovush chiqarishning turli usullari, har xil va yordamchi tovushlar, klavishni qo'yib yuborganda ham idrokimizga muayyan ta'sir ko'rsatadi. O'ng va chap pedalning qo'llanilishi jarang xarakterini sezilarli ravishda o'zgartiradi. Artikulyatsiya ohangning «qisqalik va davomiylik xususiyati» sifatida (Braudo), ritmik komponyent ham tovush idrokiga birdek ta'sir ko'rsatadi. Yuqorida qayd etilgan vositalarni yaxlit tarzda boshqargan holda, pianinochi hatto jarangning balandligiga ham ta'sir etishi mumkin. «Tovushning fizik balandligi, shundayligicha qoiadi ammo pedalizatsiya, ritmika va dinamika sharofati bilan tinglovchi ongida tovushning temperatsiyadan yuqoriga va pastga almashinuv tasavvuri uyg'onadi. Bu erdagi voqelik rasmdagi istiqbolga o'xshash. Fizik jihatdan rasm yassi, tomoshabin ongida esa istiqbol taassuroti uyg'onadi» (A.Malinovskaya)[7].

Musiqaning intonatsion mazmunini idrok etishda emotsional va intellektual tomonlar bosh rolni o'ynaydi. Musiqa idroki xususida psixolog B.Teplov shunday deydi: «Musiqiylikning asosiy alomati – musiqaning ba'zi ma'nolar ifodasi sifatidagi kechinma bo'lishidir. Mutlaq nomusiqiylik... bu musiqaning hech narsani dadil ifoda etmasligi, shunchaki tovush sifatidagi kechlnma bo'lib kelishidir... Musiqaga nisbatan emotsional qat'iyatlilik qobiliyati shu bois ham musiqiylikning go'yo markazini tashkil etishi lozim»[8].

---

[5] Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. –Л., 1971. 91-b.
[6] Фейнберг С. Пианизм как искусство. –М., 1965.
[7] Маленковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. –М., 1990. 14-b.
[8] Теплов Б. Психология музыкальных способностей. –М., 1974. 37-b.

B.Asafyev mushohadasi shundan dalolat beradiki, ohangning bo'linmas mazmuniy majmuasi deb, u ham uchlik (triada)ni nazarda tutgan: obraz-tuyg'u-fikr. Bu uchliksiz ijrochining ham, kompozitorning ham eshitish-ohang madaniyati bema'nodir, u musiqiy ta'lim orqali o'sib borishi kerak. Ijrochi eshitish-ohang ishining muhim jihati deb, olimlar ikki yoqlama xarakterga ega bo'lgan tonlar o'rtasidagi ifodaviy munosabatlarni o'rganishni tan olishadi: bir tomondan tonlarning bir-biriga intilishini his etish, boshqa tomondan, ularni bo'lib turuvchi bo'shlikka qarshilik qilish hissi. Melodik tiklanish dinamikasining asosiy lahzasi, mazkur qarshilikni faol eshitish bilan yengishda ko'rinadi. F.Blumyenfeldning aytishicha: «Eshitish-melodik intervallarning taranglik, qarshilik ko'rsatish kabi kechinmalaridir... ijrochining kuyni ohanglashtirayotib, eshitish qobiliyati orqali tovushlar orasidagi turli masofalarni qarama-qarshi qo'yishidir»[9]. Yosh pianinochilar bilan ishlar ekan, F.M.Blumenfeld avvalo ularning eshitish qobiliyatini badiiy tasavvur faoliyatiga qarshilik qiluvchi shablonlardan tozalashga intilgan. «Pianinochining eshitish qobiliyati bir vaqtning o'zida ham aqlli, ham intellegyent, ham beg'ubor bo'lishi kerak. Bunday eshitish qobiliyatiga ega bo'lgan pianinochi har bir musiqiy davra, har bir musiqiy fikrni o'zicha soflik bilan, aql bilan va qandaydir «o'zigagina xoslik» bilan tasavvur qlladi (va shuning uchun chaladi). Ayni paytda bunday sifatlardan mahrum bo'lgan ijrochi «barcha kabi», «tor fikrli musiqachi»dek eshitadi va ko'p qo'llaniluvchi musiqiy shtamplar bilan qanoatlanadi. Birinchi toifa ijrochi musiqani cheksiz miqdorda tinglab, har bir musiqiy fikrni yuzaga chiqarishi mumkin va natijada uni tinglovchilar eshitishga odatlangan ko'rinishidan birmuncha boshqacharoq tarzda tinglay olishga qodir bo'ladi; ikkinchi ijrochi esa o'zini eshitish faolligi bilan qiynamay, eskirgan standartlar bilan qanoatlanadi va uning eshitish qobiliyati bir joyda qotib qoladi»[10].

Eng faol eshitish qobiliyatiga ega bo'lgan ijrochilarning musiqiy tafakkur madaniyatini B.Asafyev kompoztorlikning hamkori, hamnafasi deya izohlaydi. Aynan shunday ijrochilar yangi musiqaning tinglovchi tomon yo'lini ochadi va mumtoz asarlarning hayotiyligi ularga bog'liq bo'ladi. Ijrochining ijodiy vositachiligisiz jamiyat musiqiy ongida ohang boyliklarining to'planishi yuz bermaydi. «Aynan shuning uchun fortepiano eng intellektual cholg'u bo'lib, uning boshqa sozlarnikidek «hisli bag'ri» yo'q, boisi undagi boy imkoniyatlarning barchasini ochib berish uchun cholg'uchining tasavvurida inson ovozi va dunyodagi barcha cholg'ular tovushida ifodalanuvchi birmuncha hisli va konkret tovush obrazlari, barcha real rang-barang tembrlar va bo'yoqlar yashamog'i kerak»[11].

---

[9] Баренбойм Л.А. Фортепианные и педагогические принципы Ф.М.Блуменфельда. –Л., 1974. 37-b.
[10] Shu asar. 37-b.
[11] Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. –М., 1988. 63-b.

Fortepianoda sadolantirishni shartli ravishda ikki turga ajratish mumkin – bu melodik sadolantirish va vertikal matoning sadolantirilishi. Musiqaning cho'zimdorligi va davomiyligiga tegishli bo'lgan barcha narsalar melosga taalluqlidir. Musiqiy ijro zvyenolari bir-birlari bilan o'zaro bog'liq bo'lishi va qonuniy kontrastlarga ega bo'lishiari uchun ijrochilar gorizontal fikrlashni bilishlari kerak. Bu vaziyatda har bir garmonik jarang ijrochi tomonidan shunchaki o'z-o'zidan emas, balki funktsional mohiyat bilan bog'liq tarzda, avvalgi va keyingilar bllan bog'llq ravishda ko'riladi. Gorizontal tinglash ijroning uzviyligi, mantiqini ta'minlaydi va tinglovchini asosiy omildan chalg'ituvchi tafsilotlarni bo'rttirishdan qochishda yordam beradi. Iboralar, jumlalar va davriyalarda topilgan aniq intonatsion nuqtalar mohiyati xususidagi g'oyani rivojlantirar ekan, K.Igumnov musiqiy nutq uzviyligi shunga bog'liq deb hisoblaydi: «intonatsion nuqtalar – bu go'yoki o'ziga jalb qiluvchi tortishish nuqtalari, barcha narsalar quriladigan markaziy tugunlardir». Musiqiy rivojning gorizontal istiqbolini puxta o'ylab, intonatsion nuqtalarning musiqiy jarayon mantiqiy tashkilotining hajmdor strukturalar, vazn-usul muhimliklari, garmoniya, faktura, sezuralar, pauzalar kabi omillari bilan aloqasini tasavvur etish muhimdir. Bu asnoda tovushlarni birlashtirish va ohanglashtiriluvchi birlik – legato singari eng muhim vosita xususida zinhor unutmaslik kerak.

Akademik xonanda, damli cholg'u, torli cholg'u ijrochisidan farqli o'laroq, pianinochi tovushlar o'rtasidagi munosabatni nafaqat gorizontal, balki vertikal istiqbolda ham tafakkur etishi lozim. Fortepiano matosini badliy sadolantirishning zarur sharti bu partiturali fikrlashdir. Fortepiano partiturasini sadolantirishdagi qiyinchiliklari, royal tembrining nisbatan bir turli ekanligida (ayniqsa bir-biriga yaqin joylashgan registrlarda), shu bois ayniqsa fakturaviy rejalarning (tembrli) nafis differyentsiatsiyasi alohida muhimlik kasb etadi. Gomofon va gomofon-garmonik musiqa ijrosi davomida ovozlar va faktura qatlamlari o'rtasidagi dinamik munosabatlar shunchalik aniq topilgan bo'lishi kerakki, ularning gomofon-garmonik bog'liqligi saqlanib qolsin. Bundan tashqari, kuy uchun yaratilgan «fon» unga muntazam ravishda mantiqiy-mazmuniy impuls berib, uning faollashtiruvchi manbai bo'lishi kerak.

Ijrochilar polifonik musiqani ijro etish davomida o'zgacha vositalar majmuiga tayanishadi. Polifonik fakturaning grafikasimonligi kontrastli chetki registrlarning bo'yoqdor boyligidan foydalanishga imkon bermaydi, pedalning tembrli va dinamlk effektlarini qo'llashni chegaralaydi. «... har bir ovozning dinamik va ayniqsa artikulyatsion nyuanslarini mohirona boshqarish... qiyin... texnikaning motorli emas, balki uning tembrli, dinamik va artikulyatsion barcha borliklari bilan intonatsion jihati»[12].

[12] Савшинский С.И. Пианист и его работа. Л., 1961. 89-b.

O‘zbekiston zamonaviy fortepiano musiqasini sadolantirishning texnikasi va borlig‘i, fortepiano sadolantirilishining yuqorida qayd etilgan muammolari bilan bir umumiy tarmoqda joylashgan, xuddi O‘zbekiston fortepaino san’ati umumjahon jarayonining bir bo‘lagi bo‘lganidek. Xuddi ijrochilik tafakkurining zamonaviyligi qandaydir mintaqaviy muhimlik emas, balki zamonaviy pianinochi qiyofasining (M.Yudin, G.Guld, M.Pletnyovlarning) muhim qirralaridan biri bo‘lgani kabi. Ammo bu alohida tadqiqot mavzusi.

Musiqachi-ijrochi ixtiyoridagi badiiy vositalar kompozitor musiqiy tili unsurlarining majmuasini to‘ldirsa-da, ularga bog‘liq bo‘ladi, va ayni paytda muayyan mustaqillik va spetsifikaga ham egadir.

Musiqiy asarni sadolantirishdagi muhim ijrochilik vositalaridan biri jarangning vazn-usul jihatini ifoda etishdir. Vazn-usulning intepretatorlik muammolaridan chetlashib, bu muammoning musiqashunoslik adabiyotlaridagi nazariy asoslariga e’tiborimizni qaratamiz. Ritm tabiati va uning musiqadagi funktsiyalarini o‘rganish davomida bir qator psixologik va musiqiy-nazariy masalalar yuzaga keladi. Ritmik ifodaviylikning elementarligi tadqiqotchilar tomonidan allaqachon aniqlangan: ritm kyeng tinglovchilar ommasiga deyarli fiziologik jihatdan ta’sir qiladi. «Birinchi navbatda vaqtga xos (ritmik va sur’atli, ya’ni kyeng ma’noda ritmik) o‘zaro munosabatlarga ijroning umumiy elemyentar ifodaviy xususiyatlari bog‘liq bo‘ladi, masalan kuyning bir maromli, o‘lchamli yoki shiddatli, muttasil-davomiy yoki keskin bo‘linuvchi xarakteri; musiqaning shuningdek, yana ko‘plab umumiy janrli xususiyatlari ham bog‘liqdir, masalan, marshsimonlik, raqsboplik, qo‘shiqsimonlik»[13].

Ritm tarixi xususidagi «Hayot musiqasi vaqt san’ati sifatida» nomli XX asr o‘rtalarida chiqqan kitobda A.Briner ijrochini befarq qoldirmaydigan tarixiy ma’lumotlarni keltiradi. U quyidagicha ta’kidlaydi: musiqa tarixi davomida bir-birini almashtiruvchi turli xil uslublarning rivojlanishi bilan shu uslubda yaratilgan asarlar vazn va usulining o‘zaro ta’siri ham o‘zgaradi. Shu tariqa, qadimiy moduslarda usul vazngа o‘xshash edi. XV-XVI asrlar musiqasida takt o‘lchovining tebranishi kuchaydi va eski vazn tamoyili o‘zini oqlay olmadi. Obrext Joskin va boshqa o‘sha davr mualiiflarining motetlaridayoq vazn alohida holatlar ifodaviyligiga bog‘liq bo‘lib qoldi. Barokko davrida muntazamlilik va motorlilik hukmron bo‘ldi. Vyena klassiklari ritmikasi o‘zining urg‘uliligi bilan ajralib tursa-da, ammo, taktlari bir-birining izidan bormasdan birmuncha dinamizatsiyalashgan. XIX asr boshlariga mansub musiqada ichki impuls hal etuvchi bo‘lib, taktning vazn funktsiyalariga qarshi tyendyentsiya kuchayadi. Romantiklar musiqasida takt chegaralari o‘chirilib, erkin dinamik urg‘ulashga e’tibor qaratiladi. XX asr musiqasida metro-ritm

[13] Мазель Л. О мелодике. –М., 1952. 35-b.

rivoji metrik o'zgarishlarni singdirish yo'li bilan boradi, ya'ni vazn yordamida nomuntazam urg'ularni farqlashga urinish. Yevropa musiqasida ikki tyendyentsiya o'z ifodasini topgan. Birinchisi, ritmning metrik tartibga bo'ysunishi, ammo metrning tez-tez almashinib turish sharti bilan (Xindemit yo'li). Ikkinchisi, nafaqat metrik urg'ulilikni, balki ritmik davriyaviylikni ham yo'qotish (Shyonberg, Berg yo'li).

Shakllantiruvchi faoliyat jarayonidagi ritm rolini tahlil etarkanmiz, har bir berilgan asarda ritm kompozitor individual uslubining qirralarini saqlab qolishini ta'kidlash zarur. Bu, ritm – abstrakt tushuncha emasligi bilan bog'liq. U doimo unday yoki bunday tembrli, dinamik, garmonik, melodik bo'yoqlar bilan birga keladi. Masalan, Yevropacha musiqaning Shopyen, Chaykovskiy kabi buyuk melodiyachllarida musiqa o'zining melodiyalashtirilgan xarakterini hatto ritmik faollashuv lahzalarida ham saqlab qoladi. L.Betxovyen asarlarida esa o'zgacha manzara: undagi ritmik kulminatsiya paytida kuy figuralarning ostinatoli takrorlarigacha qisilib boradi.

Turli uslublarda yaratilgan asarlarda ritmning dinamik effekti ham turlicha. Shunday qilib, vyena klassiklari asarlaridagi faol ritmning dinamik effekti, romantiklardagiga nisbatan yuqoriroq, zero birinchi vaziyatda – urg'uli ritmik uslub bo'lsa, ikkinchisida – urg'uning zaiflashuvi.

Musiqiy asarlardagi tovushlarning vaqt tashkiloti, ya'ni ritm va metr xususida so'zlar ekanmiz, uning tovush balandligi tashkilotidan farqli bo'lgan, muhim jihatiaridan biriga e'tibor qaratishni istardik. Buyuk tadqiqotchi L.Mazel farqlaganidek, musiqada mutlaq musiqiy-vaqt eshitish qobiliyati mavjud emas (zero ayni paytda mutlaq tovush balandligi mavjud bo'lsa-da), boisi tovush cho'zimlarini qat'iy qayd etishning iloji yo'q. Nota yozuvida cho'zimlarning faqat nisbiyligini qayd etish mumkin. «tovushlarning vazmin, o'rta, tezkor izchilligi xususidagi tasavvurni yuqori, o'rta va quyi registrlar haqidagi tasavvurlar bilan qiyoslash mumkin»[14].

Musiqiy asarlarni (shu jumladan fortepiano asarlarini ham) ijrochilar tomonidan sadolantirish davomida jonli ritm va metrik chizma o'rtasida doimiy kurash boradi. Bu, gomofon-garmonik musiqada (u haqda keyinchalik ham so'z boradi) deyarli doimo metrik tayanchning cho'zimdor tovushga mos kelishiga moyillikni his etish bllan belgilanadi. Ritmik rivoj negizi bu tyendyentsiyani yengishda ko'rinadi.

Kuchli hissalar, ularning boshqa hissalarga o'tishida ritmik to'xtashlardan tiyilish, ijrochining kuy harakati muttaslilligiga intilish bilan belgilanadi.

Asarni sadolantirishda ritmik andoza (formula)lar, har bir takt cho'zimi singari nota yozuvining matematik jihatdan aniq yangrashi doirasidan chetga chiqish muqarrardir.

---

[14] Мазель Л. О мелодике. –М., 1952. 142-b.

Og'ishmalar ijrochi tomonidan u yoki bu iboraning sadolantirilishiga, yozuvning ritmik chizmasini tashkil etuvchi ushbu nota cho'zimlari bilan bog'liq mikroo'zgarishga bog'liq bo'ladi. Mohir ijrochida bu kabi o'zgarishlar nota matnida qayd etilgan tovushlarning ritmik munosabati xususidagi bizning eshitish qobiliyatimiz tasavvurini hech qachon buzmaydi. Aksincha, har bir nota, har bir pauza (to'xtam)ning mantiqiy ma'nosi, ifodaviyligi keskinlashadi va bu asnoda vaqt hukmidagi muayyan birliklar sifatidagi funktsiyasini yo'qotmaydi.

Metro-ritm sadolantirilishining erkinligi va ishonchliligi, shubhasiz nafaqat ritm hissi va ijrochi tuyg'ulariga, balki uning asar uslubi va xarakterini tushunishiga ham bog'liq bo'ladi. Bu ma'noda o'zbek kompozitorlari fortepiano asarlarining vazn-usul sadolantirilishi, bolalikdan asosan Yevropacha musiqa an'analarida tarbiyalangan ijrochilar uchun muayyan murakkablikni namoyon etadi. Gap shundaki, O'zbekiston an'anaviy musiqasining metro-ritm muhimliklari, sharq musiqasi uchun noan'anaviy bo'lgan royaldek cholg'u uchun asarlar yaratuvchi kompozitorlar asariarida o'z aksini topgan. O'zbek xalq musiqasining dastlabki Yevropalik tinglovchilari uning o'ziga xos va ajib ritmikasini alohida ta'kidlashgan. «bir usul to'satdan otilib chiqib, boshqa birmuncha tezkor usulga o'tdi... Birorta ham zarb noo'rin, taktdan tashqarida bo'lmadi! Myen qanchalik harakat qilmayin, ularning usul va takt tuzilishini aniqlashning ilojini topolmadim. Bizning zamonaviy Yevropacha musiqaga bunday uslub mutlaqo xos emas. Tinglaganlarim, qonun va muayyan tizim doirasiga kiritib bo'lmaydigan tartibsizlik bo'lib ko'rindi menga»[15].

Bu, bizga tuyulayotgan ritmik harakat betartibligi aslida, o'rta asrlarda yashab ijod etgan O'rta Osiyo va Eron olimlari risolalarida nazariy jihatdan umumlashtirilgan qat'iy qonunlarga bo'ysungan. Shunday qilib, A.Jomiyning «Risolayi musiqiy» asarida ansambl ijrochiligidagi qat'iy tartibiashgan ritmik jo'rnavozlik ilmiy ishlab chlqilgan.

Bu jo'rnavozlik, keyinchalik usul deb nom olgan muayyan ritmik figuralarning almashinib kelishidir. Xalq musiqachiligida usul – bu butun asar davomida ovoz yoki torli, damli cholg'ular kuyiga zarbli sozlarda jo'rnavoz sifatida ijro etiluvchi ko'p marotaba takrorlanuvchi, kamdan-kam hollarda variatsiyalanuvchi ritmik figuratsiyadir.

O'zbek xalq musiqasining O'zbekiston zamonaviy fortepiano musiqasida o'z ifodasini topgan yana bir alohida xususiyati – bu maxsus sinkopalash texnikasidir. O'zbek xalq qo'shiqlarining «kuyda sinkopalashning ajib texnikasi bilan bog'langan o'ziga xos egiluvchan ohangdorligi»ni B.Asafyev ham ta'kidlagan edi.

Ma'lum bo'ladiki, bunda musiqaning raqs bilan uzviy bog'liqligi nafaqat kyeng tarqalgan raqs metrikasi bilan, balki o'zbek qo'shiqchiligida mavjud bo'lgan she'riy

---

[15] Музыкальная фольклористика в Узбекистане. –Т., 1963. 183-b.

matndagi bir bo‘g‘inning o‘zi avvalgi taktning kuchsiz hissasidan keyingi taktning kuchli hissasiga o‘tishida yuzaga keluvchi bo‘g‘inli sinkopalar bilan ham bog‘liqdir.

Bo‘g‘ining kuchli hissadan kuchsizga o‘tishi, kuyga «vazn og‘iriligidan xoli bo‘lgan parvozli xarakter baxsh etadiki, bu musiqaning muttasil davomiyligini yaratib, milliy lirikaning ko‘plab asarlaridagi ko‘tarinki-hayajonli yohud teran-xayoliy mazmun bilan ajoyib tarzda muvofiqlashadi»[16].

Zamonaviy kompozitorlar tomonidan o‘zlashtirilgan o‘zbek xalq musiqasining «ritmik» merosidan o‘n oltitaliklarning raqssimon ritmi sanalmish ufarni, ikki-to‘rt hissali o‘lchovdagi xalq maishiy qo‘shiqlarini eslatish joiz.

Interpretatsiya jarayonida O‘zbekiston fortepiano musiqasining vazn- usul sadolantirilish muammosi, jahon fortepiano adabiyotining har qanday musiqasi ijrosidagi kabi birinchi darajali muhim muammodir. O‘zida agogika va urg‘u kuchini kyeng ma’noda jamlagan ritm, kuy va garmoniyadan farqli o‘laroq, ijrochining individual vositalari qatoriga kiradi (kuy va garmoniya kompozitor tomonidan qat’iy belgilanadi).

G.G.Neygauz bu holatni ajib obrazli qiyofada ta’riflaydi: «Musiqiy asarning ritmi... jonli organizm pulsiga, qiyoslanadi, ya’ni nafas, dyengiz to‘lqinlari va hk. kabi voqeliklarga. Musiqada ritm va metr ko‘proq o‘zgaruvchan bo‘ladi (hech qachon oxirigacha emas), marshlardagi askarlar qadami singari... sog‘lom odamning pulsi bir tekis uradi, ammo u kechinmalar sabab goh sekinlashadi, gohida tezlashadi... «sog‘lom ritm» talablaridan biri – bu asardagi tezlashuv va sekinlashuvlar miqdori, umuman ritmik o‘zgarishlar, qandaydir doimiy qiyofa kasb etsin...»[17].

Ritmik sadolanishning ushbu shoirona ta’rifi, shubhasiz o‘ziga rubato tushunchasini ham oladi. Biroq avval, agogika tushunchasiga qaytamiz.

Agogika deganda (yunonchadan tarjima qilsak «olib ketish» ma’nosini anglatadi) tayanch oldi yoki tayan vaqtidagi sekinlashuv tushuniladi. Bu nota matnida ko‘satiladigan ijrochilik vositasi bo‘lib, musiqiy asarni ifodali ijro etishdagi eng muhim unsurlardan biridir.

U dinamik urg‘u noo‘rin bo‘lgan joylarda zarurdir: masalan, kantilyenali mavzularning yumshoq yakunida yohud intonatsion kulminatsiyalarda.

Asarning ritmik spetsifikasini ajratib ko‘rsatish ko‘p jihatdan, ijrochining kompozitor uslubini, u yoki bu asarning badiiy obrazini qanchalik tushunishiga bog‘liq bo‘ladi. Zamonaviy musiqa ilmida ko‘rilayotgan vazn idroki, yagona vaqt birligi – etaloni bilan birga musiqaning barcha vaqt tavsiflarining o‘zaro mutanosiblashuvchi protsedurasi, degan nuqtai nazar kyeng tarqalgan.

---

[16] Вызго Т. О характерных чертах языка современной узбекской музыки // Музыка и современность. –М., 1969. 142-b.

[17] Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. –М., 1958. 38-b.

V.Marxasip va B.Tsexanskiyning eksperimyental tadqiqoti shuni ko'rsatdiki,musiqiy vaqt muallif tomonidan dasturlashtirilib, musiqiy obraz shakllanishi va rivojlanishi dinamikasini aniqlab berar ekan, sadolantirish jarayonida shu asar uchun hal etuvchi ahamiyatga ega bo'lgan vaqt tavsiflarini tanlab olish yuz beradi. Bunday tanlovning ko'rinishlaridan blri ritmning «bog'liqligi»dek reaktsiyadir (Bu xususda qarang: L.Zyenina «Musiqachining metro-ritm tasavvurlarini shakllantirish muammosiga doir»[18].

Kuchli va kuchsiz hissalar almashinuvi, ostinatolilik va hk. aniq his etilgan asar ijrosi davomida gistogrammada qayd qiluvchi vegetativ asab tizimida o'zgarishiar yuzaga keladi.

R.Abdullaevning taqdim etilayotgan ikkinchi fortepiano kontsertidan olingan lavha bizning nazarimizda bu laboratoriya tadqiqotini to'liq tasdiqlaydi.

Kompozitorlar ijodiyoti XX asr musiqasiga xos bo'lgan tyendyentsiyalar tarmog'lda rivojlanadi. O'tgan yuz yillikni yakunlab beruvchi ko'plab musiqiy uslublarga nisbatan esa nafaqat ritm faollashuvi, balki ritm ko'magidagi shaklning umumiy dinamizatsiyasi xususida so'zlash ham haqlqat bo'lar edi. U melodik mavzular tuzilmasida, butun asar davomidagi jo'rnavoz partiyalar xarakterida, eng ko'pi kulminatsiyalarda his etiladi... Aynan shu erda ritmik vositalar orqali oldingi Yevropacha prfessional musiqa tarixi bilmagan chalg'ituvchi keskinlik va zabt etuvchi taranglikka erishiladi.

G.A.Mushelning ikkinchi fortepiano kontserti ikkinchi qismidagi kulminatsiya ushbu nazariy fikrlarni munosib tarzda isbotlaydi. Unda sof o'zbekcha mavzu qayta ishlangan.

Turli xil individuallikka ega bo'lgan kompozitorlar ritmikasini taqqoslasak, unda ritm xarakteri va emotsional sozlanish, shu tariqa u yoki bu asar musiqasining mazmuni o'rtasidagi bog'liqlikni ko'rmay llojimiz yo'q. V.Xolopova ta'kidlaganidek, «ritm xarakteri va emotsional sozlanishning o'zaro bog'liqllgi, oxir-oqibat insonlar tomonidan vaqt jarayonlari idrok etilishining umumiyllgi bilan izohlanadi. Inson tomonidan qabul qilinuvchi va uning o'zi tomonidan amalga oshiriluvchi barcha narsalar nafis ichki «soat» bilan (metrik inertsiya) tekshirilayotgandek go'yo, ularning «yo'li»ga kompozitor ham quloq soladi: u yo qo'llab-quvvatlaydi, yoki vaqt idrokining metrik inertsiyasini buzadi va kerakli emotsional reaktsiyalarga erishadi»[19].

Bizni qiziqtirayotgan kompozitorlarning fortepiano asarlari nota matnlarida qayd etilgan vazn-usul strukturasi ko'pincha sur'atning matnda ko'rsatilmagan va vazn-usul sadolanishining ifodaviyligini belgllab beruvchi kichik og'ishmalariga (sekinlashuv yoki tezlashuvga) qarama-qarshi joylashadi. Cho'zimlar guruhini qamrab oluvchi

---

[18] Проблемы психологии и педагогики музыкального образования. – Новосибирск, 1986. –85-b).

[19] Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. –М., 1971. 292-b.

agogik mikrotezlashuvlar va sekinlashuvlar bilan bir qatorda, birorta alohida tovush (agogik urg'u) cho'zimdorligining biroz orttirilishi ro'y berishi mumkin.

Ijrochilik amaliyotida nominal tovush vaqt cho'zimidan bu kabi og'ishmalarga yo'l qo'yilishi xususidagi savol, tabiiyki yuzaga keladi. Va u har bir ijrochi tomonidan individual tarzda echilib, nafaqat ichki sezgi va temperamyentga bog'liq bo'lishi, balki bilim va tushunchalarga ham asoslanishi lozim.

Ijrochilik ifoda vositalari o'zaro uzviy bog'langandir. Ritm va tovush o'rtasidagi aloqa, boz ustiga u rubato holatlarida bo'lsa, ayniqsa muhimdir. Masalan, D.Saydaminovaning Prelyudiyasidan olingan iboralarning ritmik erkinligi darajasini, ularning to'g'ri nyuanslarini topmasdan aniqlashning iloji yo'q. Bunda tovush va ritm birdek ta'sir kuchiga ega va ... ular badiiy ifodali ijro vazifasini faqat birgalikda hal etishadi (G.Neygauz).

Shunday qilib, O'zbekiston kompozitorlarining fortepiano asarlaridagi metro-ritm sadolanishi bilan bog'liq vazifalar xususida so'z borar ekan, shuni ta'kidlash joizki, mualliflik matnini puxta o'rganish va unga qat'iy amal qilish zaruriyati bilan bir qatorda, ijrochiga interpretatsiya, hatto badihaviylik (improvizatsiya) unsurlarini kiritish imkoni masalasida katta erkinlik beriladi. Kompozitor va ijrochining fortepiano «ijodiy hamkorligi»da bu tyendyentsiya, butun jahon jarayoni uchun xosdir.

O'zaro munosabatlarning (obyektiv va subyektiv) yangi darajasi zamonaviy ijrochidan ko'plab sifatiarni, avvalo tafakkurning harakatchanligini, ritmik figuratsiyalar, vazn, registr va hokazolarning tez-tez almashinuvida e'tiborni darhol bir vaziyatdan ikkinchisiga qaratishni talab etadi.

Va avvalgidek, ijrochi uchun o'tgan asrning o'rtalarida G.G.Neygauz tomonidan ilgari surilgan shiorning naqadar haqqoniyligi tasdiqini topadi. «Ikki kategoriya – tovush va vaqt – musiqani egallashda, ijrochilikni egallashda hal etuvchi, aniqlovchi va birlamchi bo'lib qoladi».

O'ZBEKISTON DAVLAT KONSERVATORIYASI AXBOROT RESURS MARKAZI TARTIB № 59649

Savollar va topshiriqlar

1. «Fortepiano partiturasini sadolantirish» tushunchasiga aniqlik kiriting.

2. Fortepianoni sadolantirishning turlarini tavsiflab bering.

3. Polifonik sadolantirishning muhlm xususiyatlarini aniqlang.

4. Vertikal sadolantirish turini tavsiflang.

5. Melodik sadolantirish turini tavsiflang.

6. XX asr oxiri, XXI asrning boshlarida musiqa madaniyatida qanday o'zgarishlar yuz berdi.

7. An'anaviy musiqaning O'zbekiston kompozitorlari asarlari bilan o'zaro bog'liqligini aniqlang.

8. Sinkopalash texnikasining muhim xususiyatlarini yoritib bering.

9. O'zbekiston kompozitorlari asarlaridagi agogikaning muhim xususiyatlarini tavsiflang.

10. O'zbekiston kompozitorlarining asarlari uchun xos bo'lgan metro-ritmik strukturalarni tavsiflab bering.

11. Ritm va tovush o'rtasidagi bog'liqlikni yoriting.

12. Intonatsion-pianinochilik majmuiga qanday tarkibiy qismlar kiradi.

FOYDALANILGAN ADABIYOTLAR RO‘YXATI

Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. –Л., 1971.

Баренбойм Л. Фортепианные и педагогические принципы Ф.М.Блуменфельда. –Л., 1974.

Вызго Т. О характерных чертах языка современной узбекской музыки // Музыка и современность. –М., 1969.

Гумаров М. Вопросы исполнительской интерпретации современных фортепианных сочинений композиторов Узбекистана. –Т., 2007.

История фортепианного, камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане. –Т., 1989.

Конен В. Этюды о зарубежной музыке. –М., 1975.

История фортепианного, камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане. –Т., 1989.

Лебедева Н. Фортепианные концерты Георгия Мушеля в аспекте исполнительской интерпретации в классе специального фортепиано. –Т., 2009.

Мазель Л. Метод анализа и современное творчество. –М., 1982.

Мазель Л. О мелодике. –М., 1952.

Маленковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование.–М., 1990.

Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К.Н.Игумнова. –М., 1954.

Музыкальная фольклористика в Узбекистане. –Т., 1963.

Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. –М., 1988.

Полатханова Н. Специальное фортепиано. Проблемы стилевой интерпретации фортепианных одночастных сочинений крупной формы. –Т., 2006.

Проблемы психологии и педагогики музыкального образования. –Новосибирск, 1986.

Савшинский С. Пианист и его работа. –Л., 1961.

Теплов Б. Психология музыкальных способностей. –М., 1974.

Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. –М., 1971.

Файзиева М. Концерты М.Атаджанова в классе специального фортепиано. –Т., 2011.

Фейнберг С. Пианизм как искусство. –М., 1965.

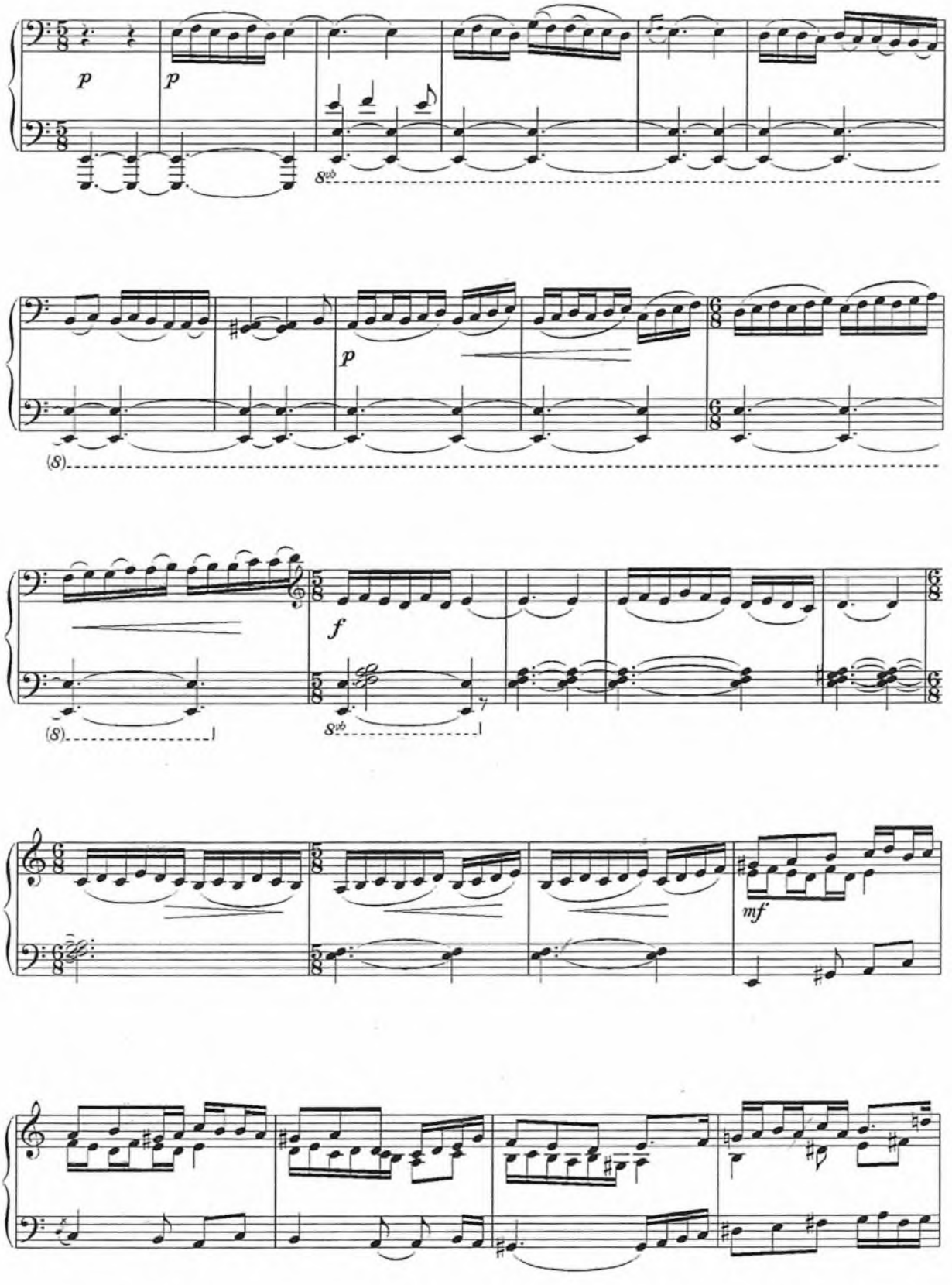
Шарипова А. Координаты исполнительского стиля фортепианной музыки (80-90-е годы). –Т., 1999.

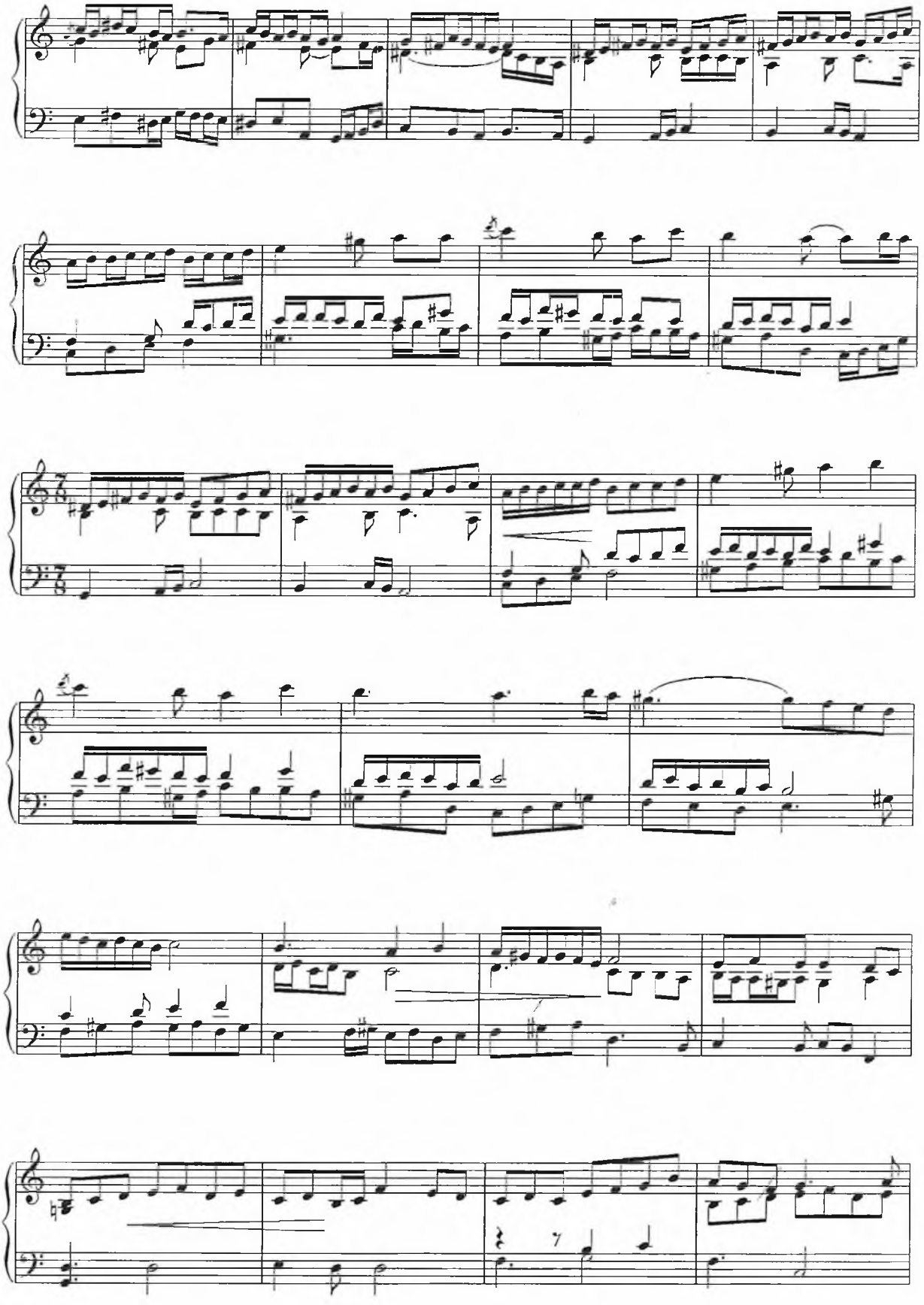
Янов-Яновская Н. Узбекская музыка и XX век. –Т., 2007.

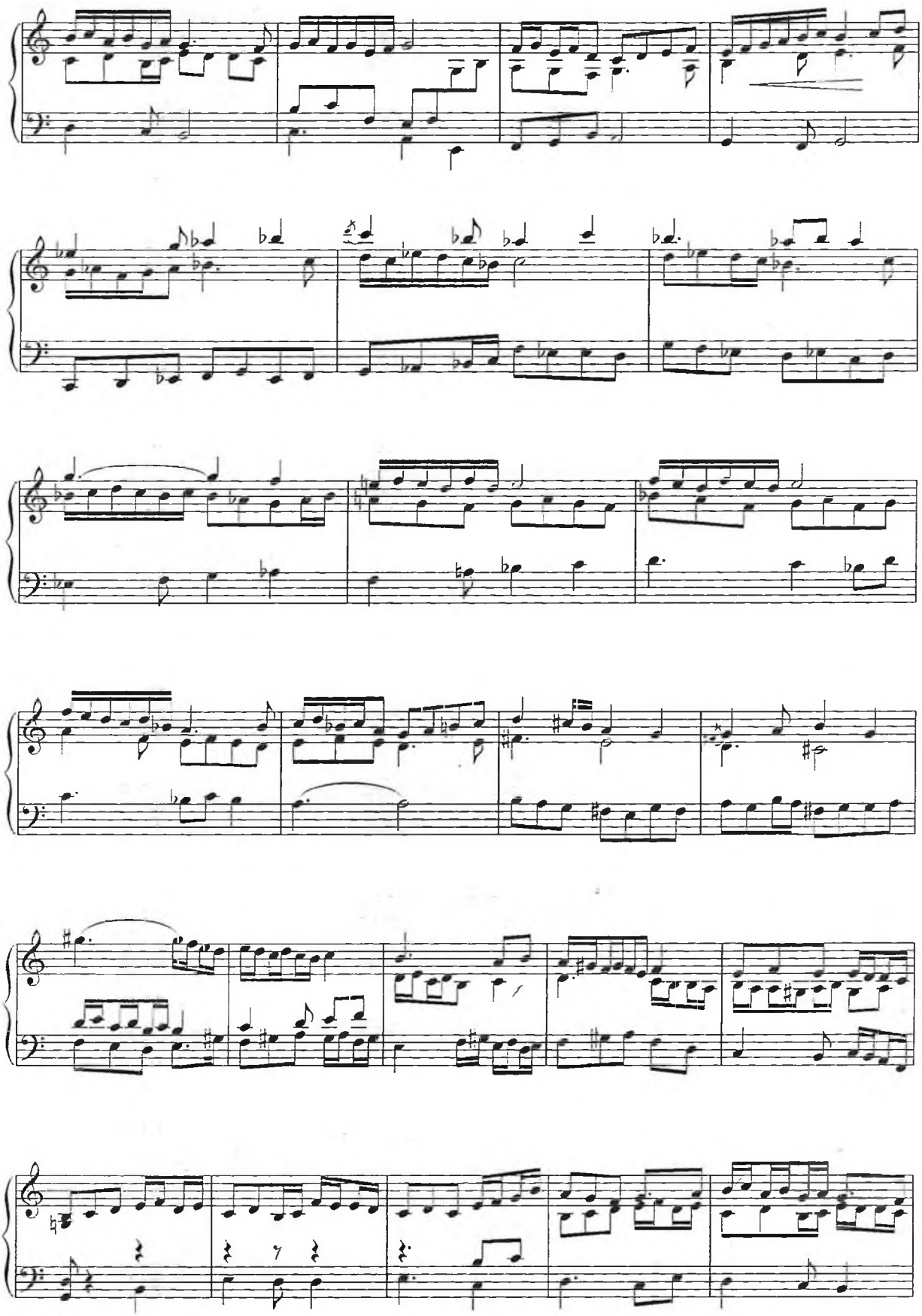
PRELYUDIYA VA FUGA

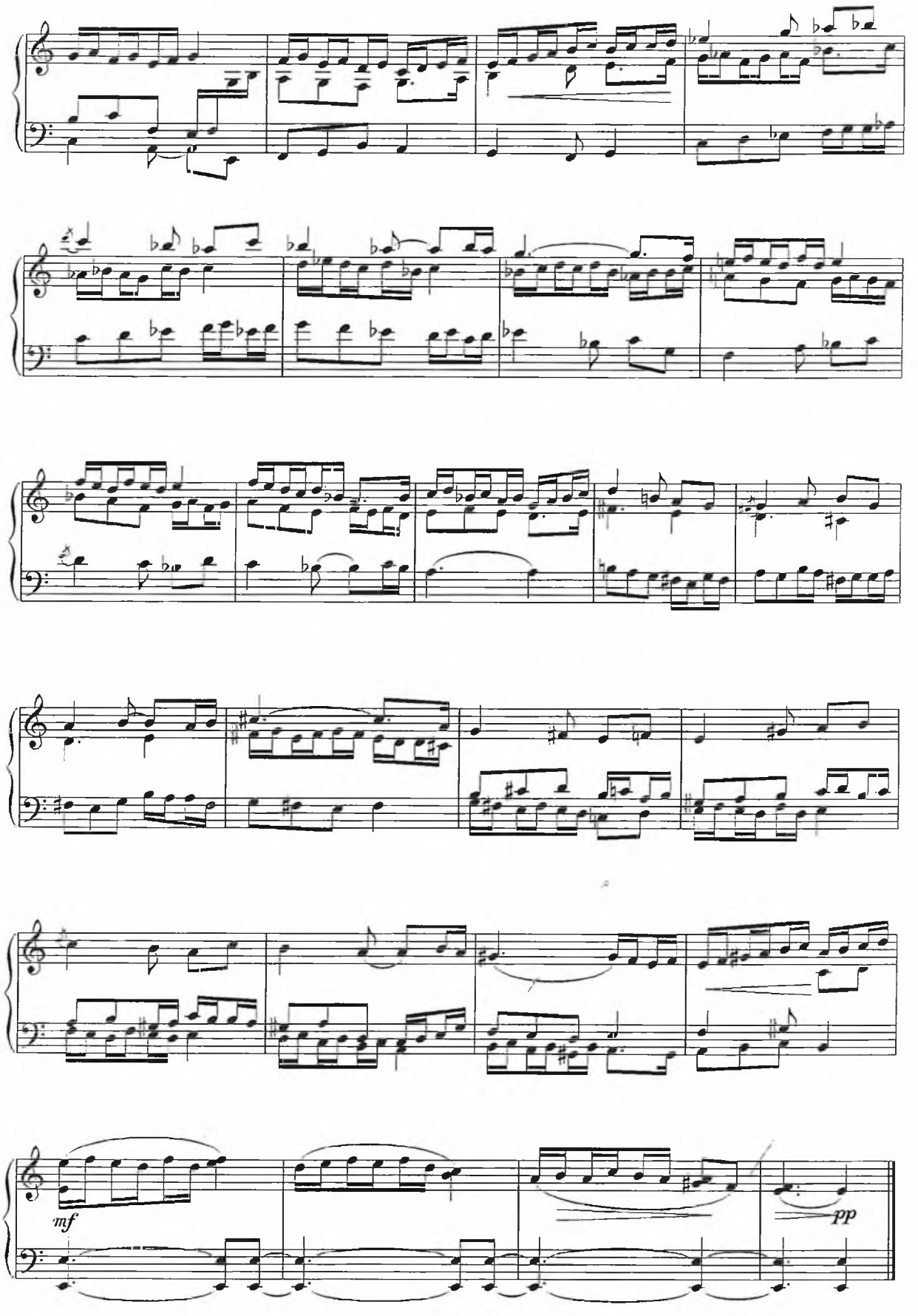
H.Rahimov

Moderato



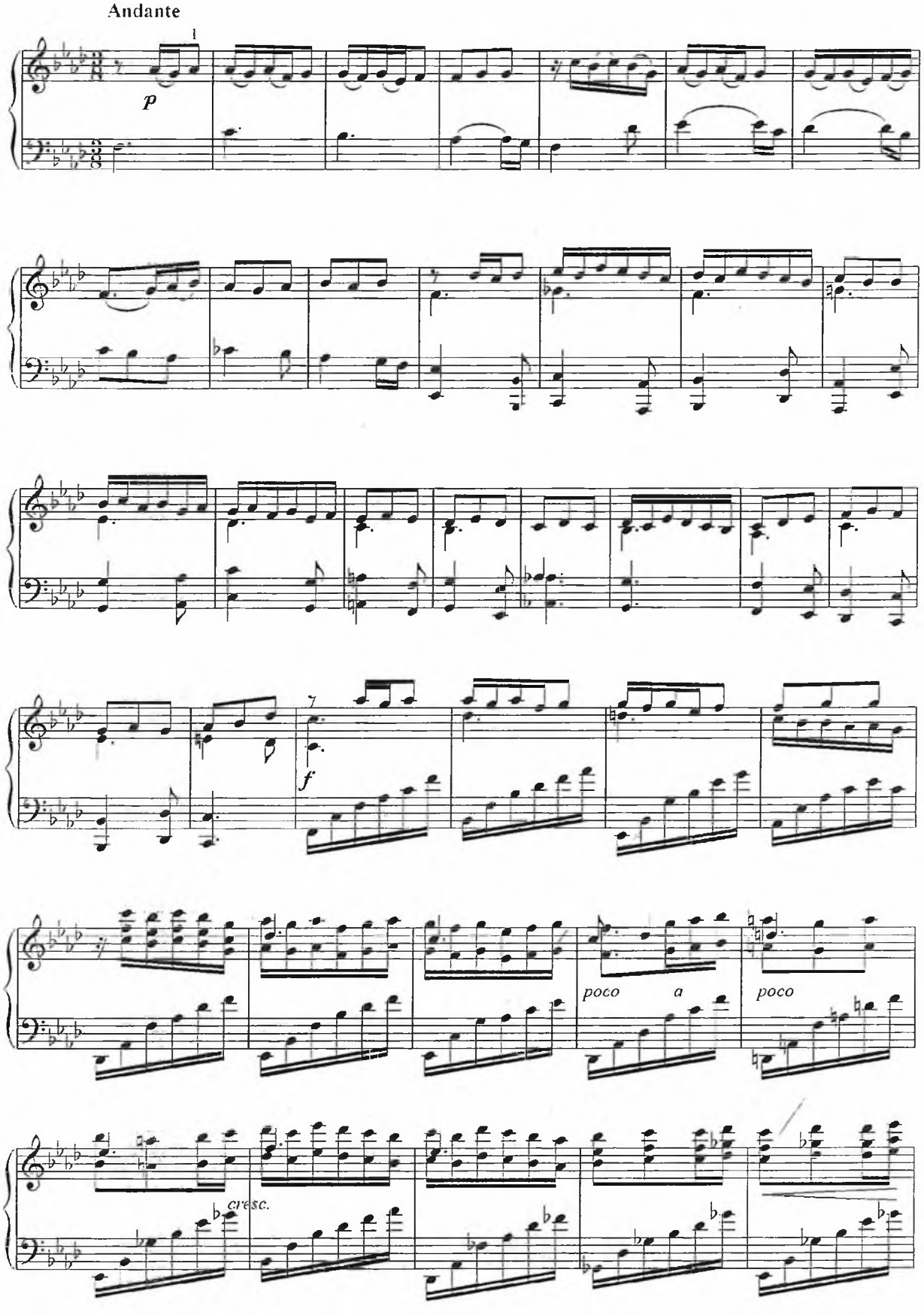


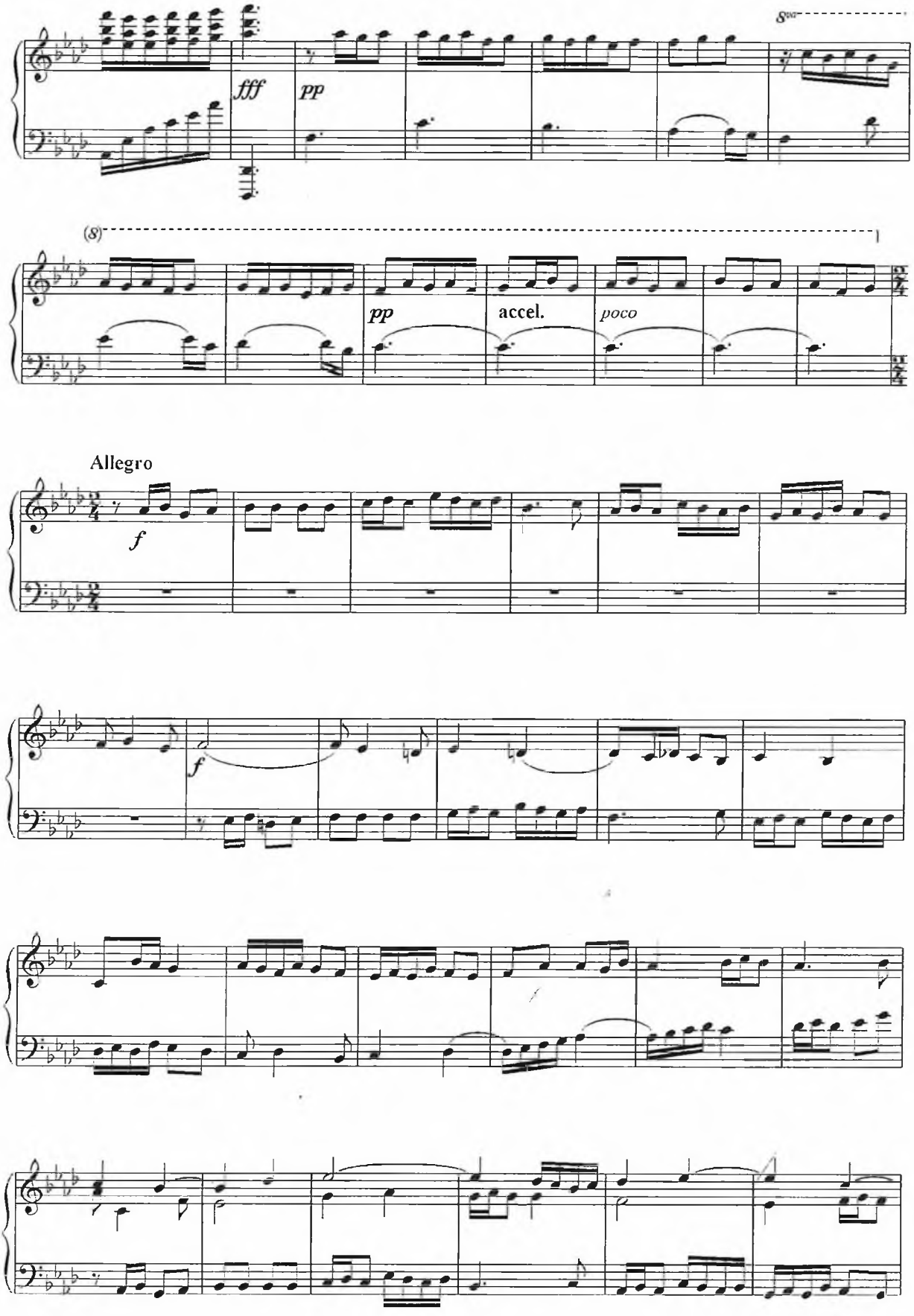


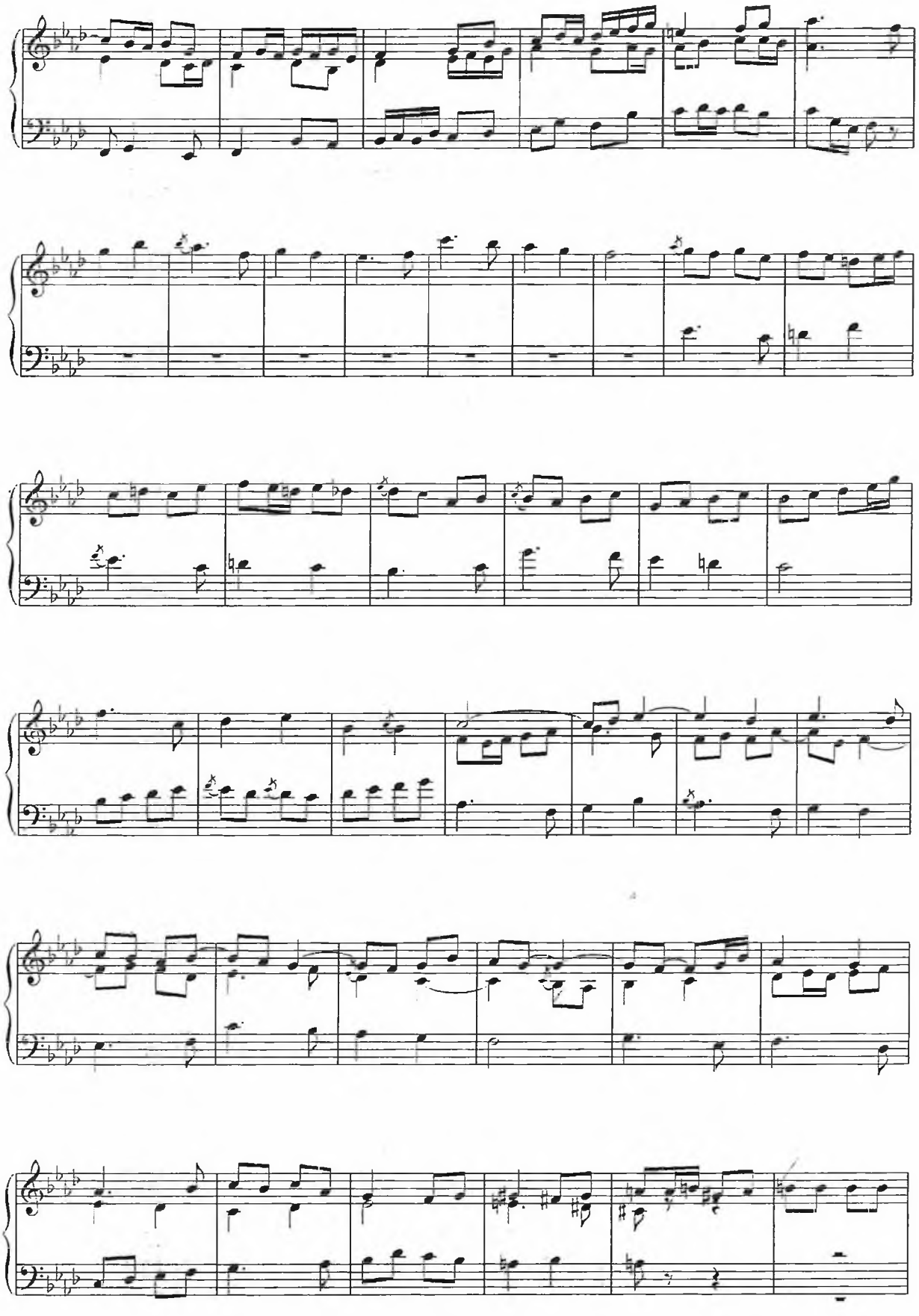

mf
pp

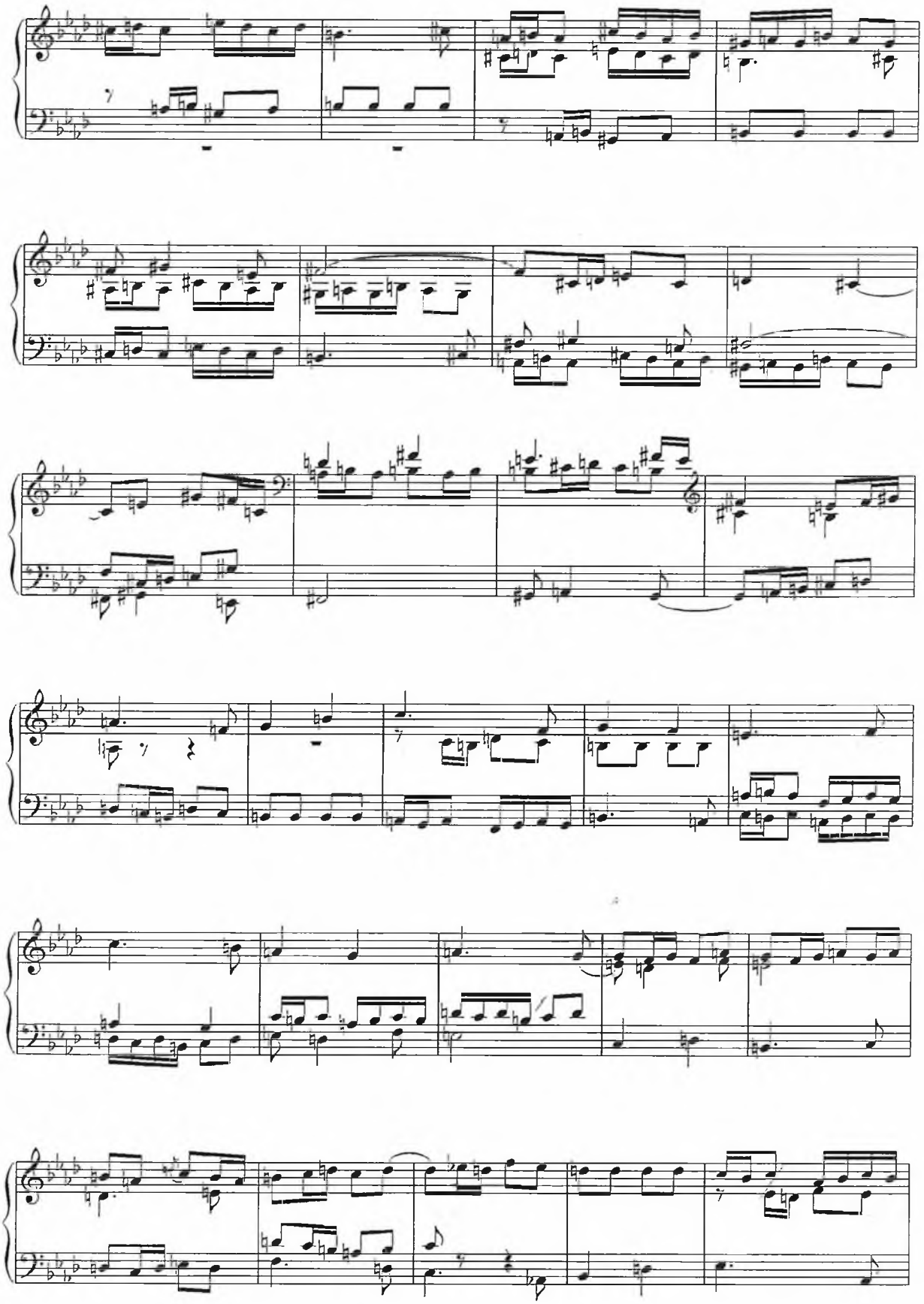
PRELYUDIYA VA IKKILANGAN FUGA

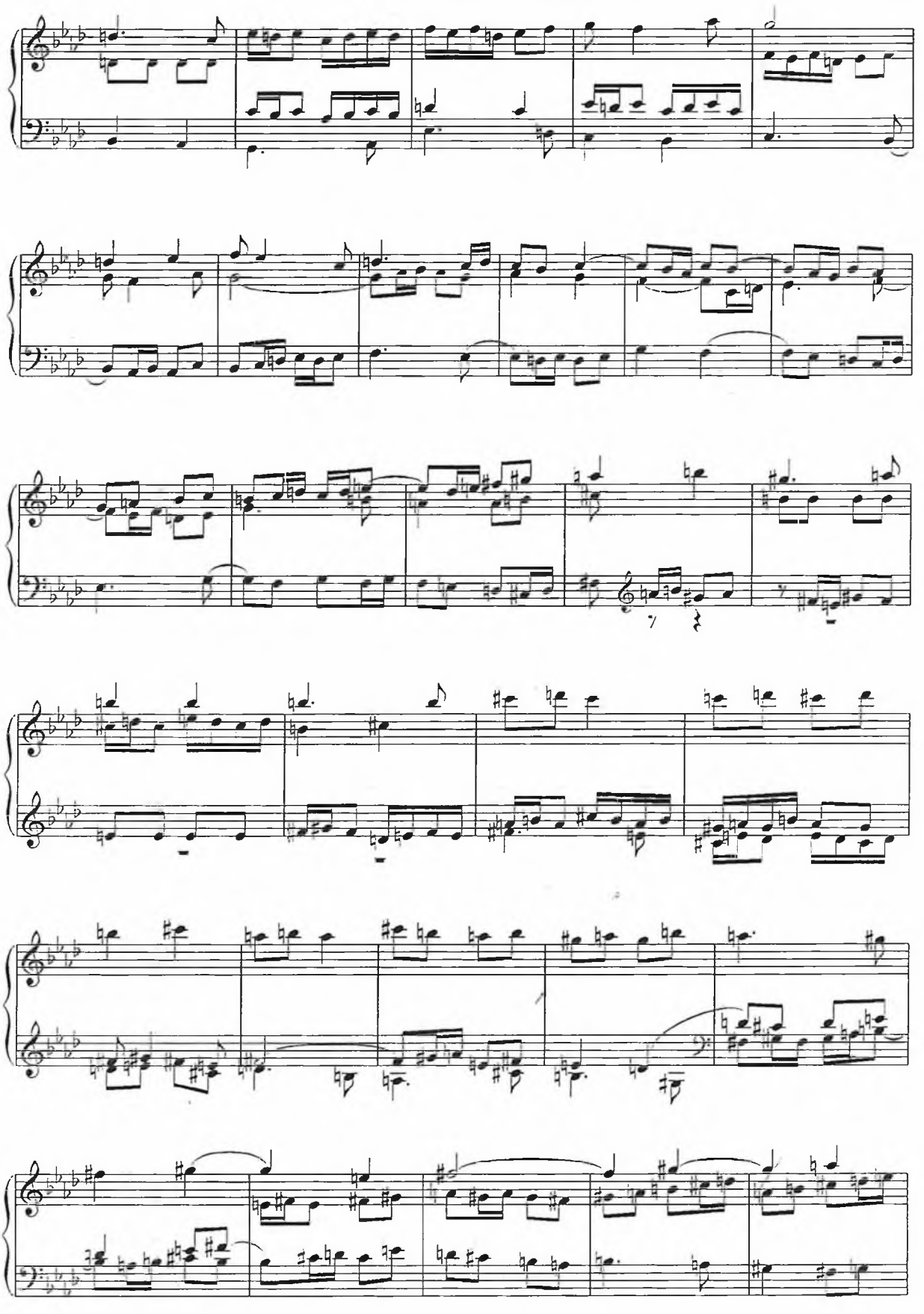
H.Rahimov

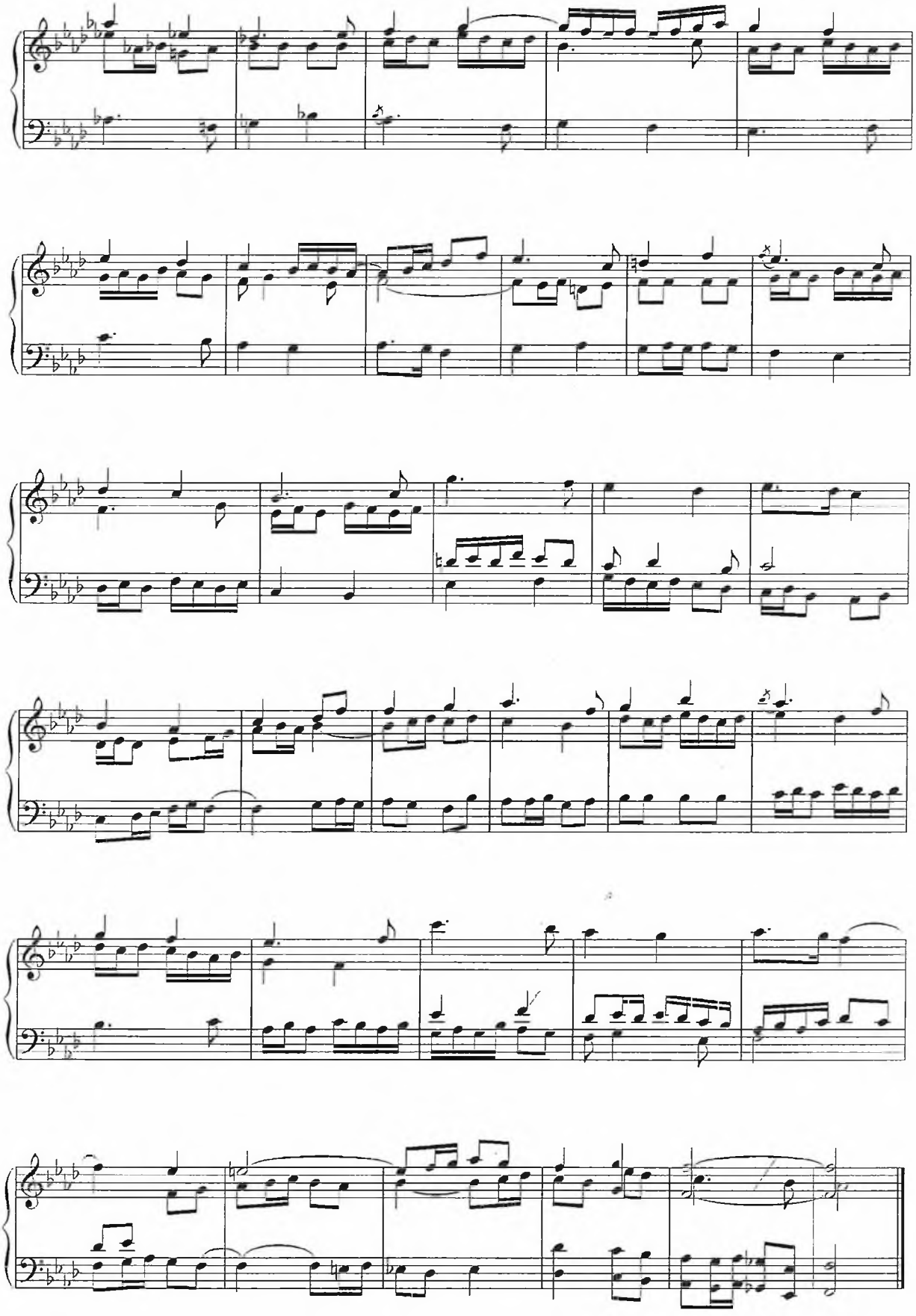



8va
fff
pp
(8)
pp
accel.
poco
Allegro
f
f



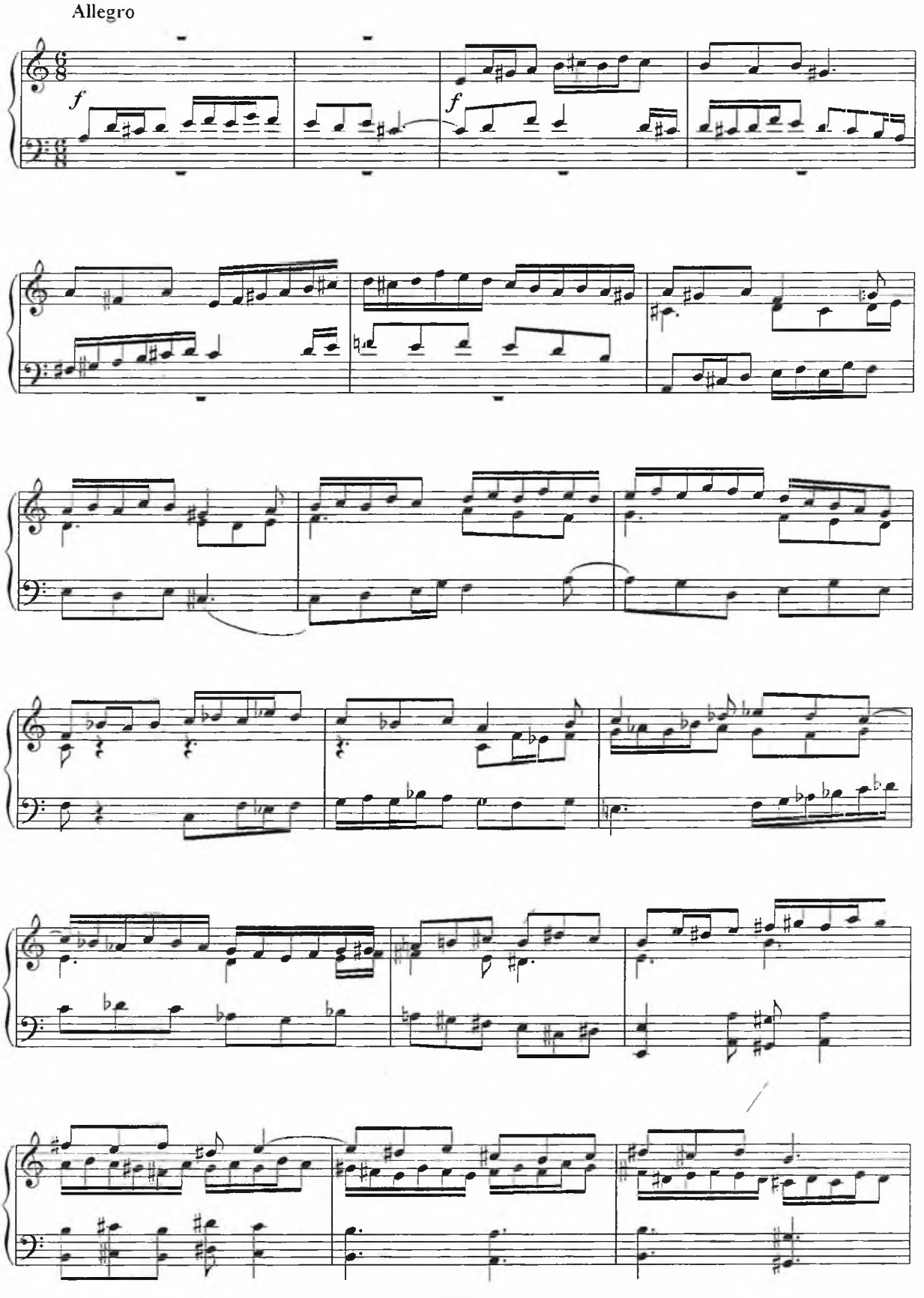


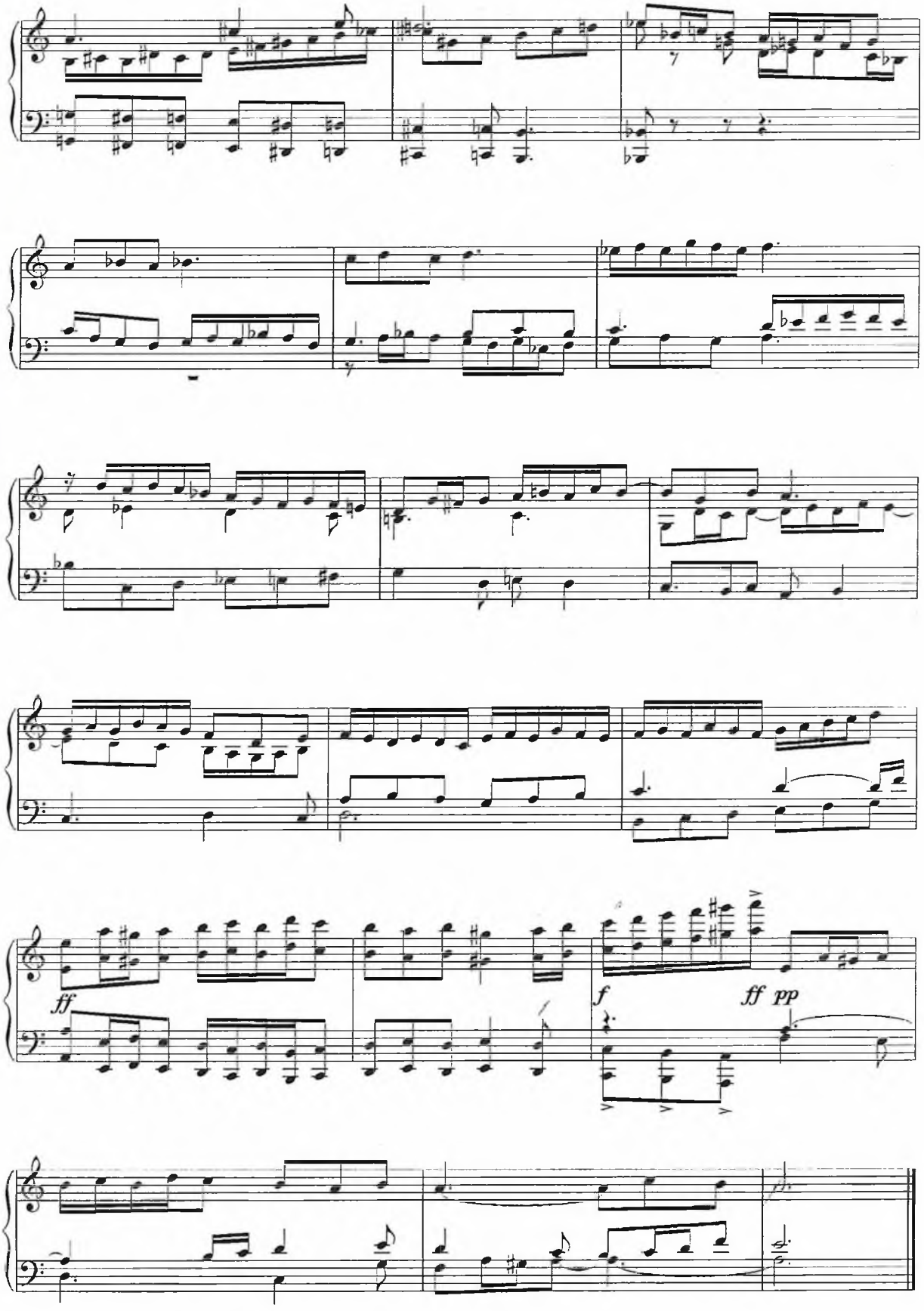




FUGA № 3

H.Rahimov

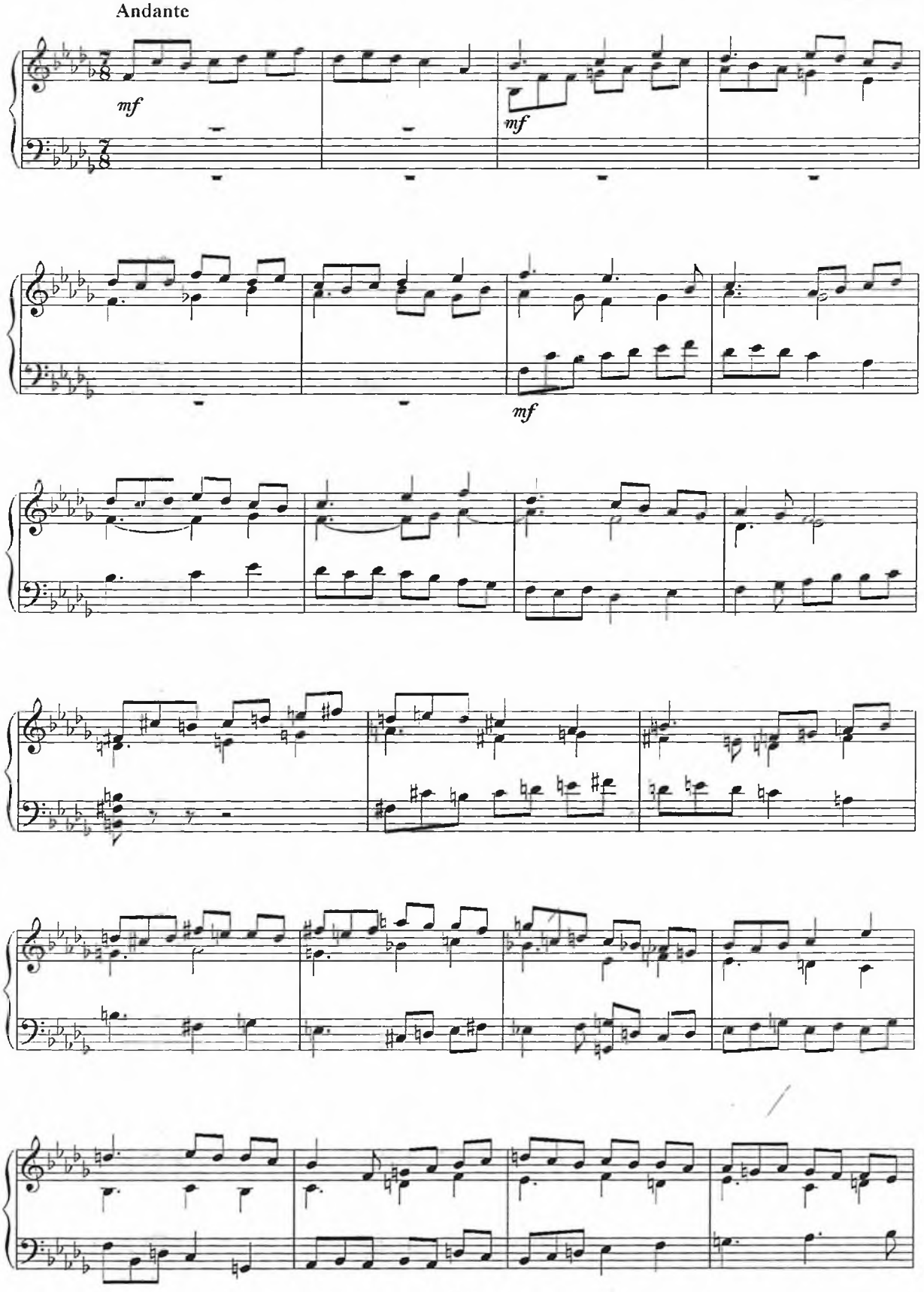


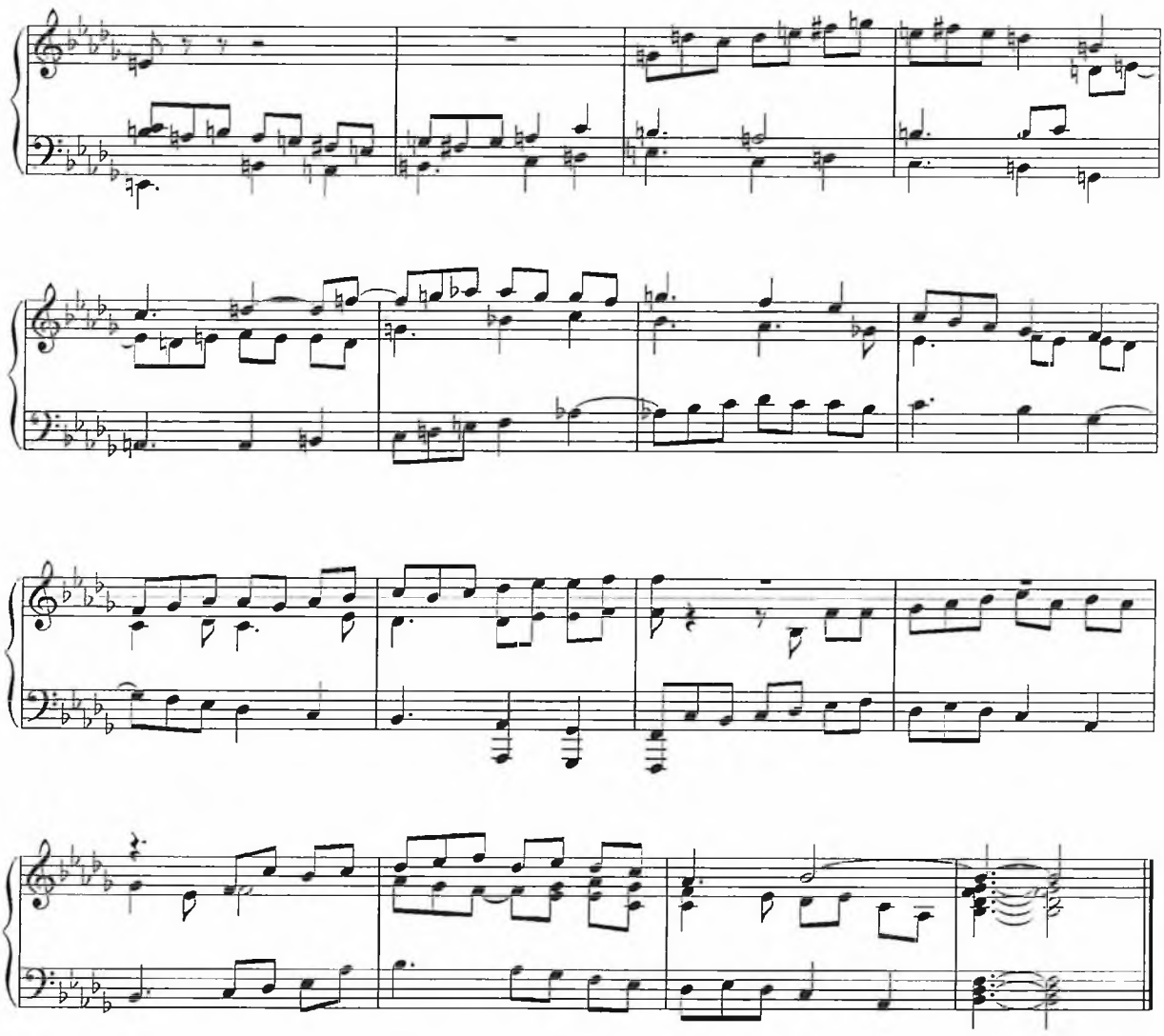

ff
f
ff pp

FUGA № 4

(uch ovozli)

H.Rahimov

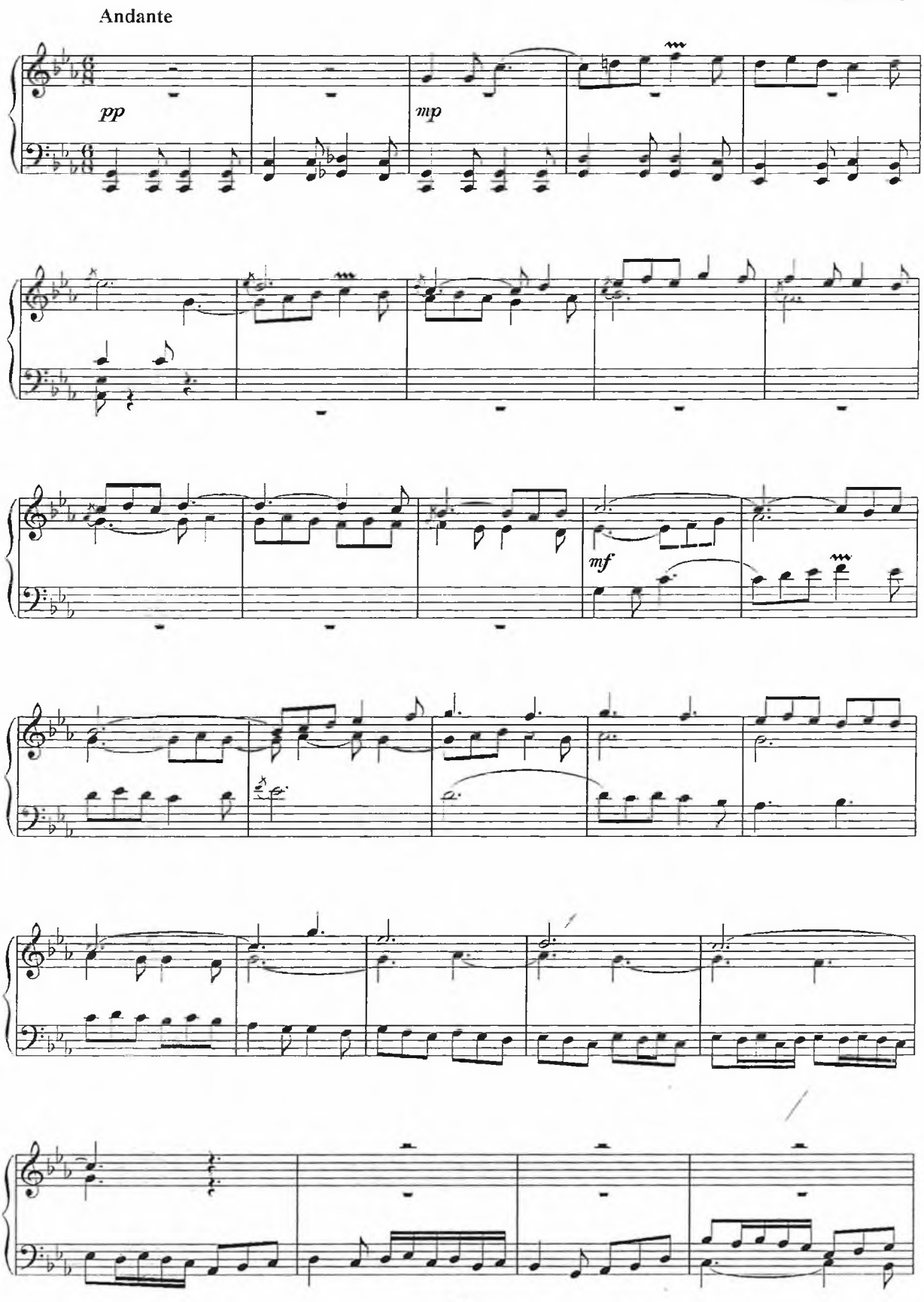


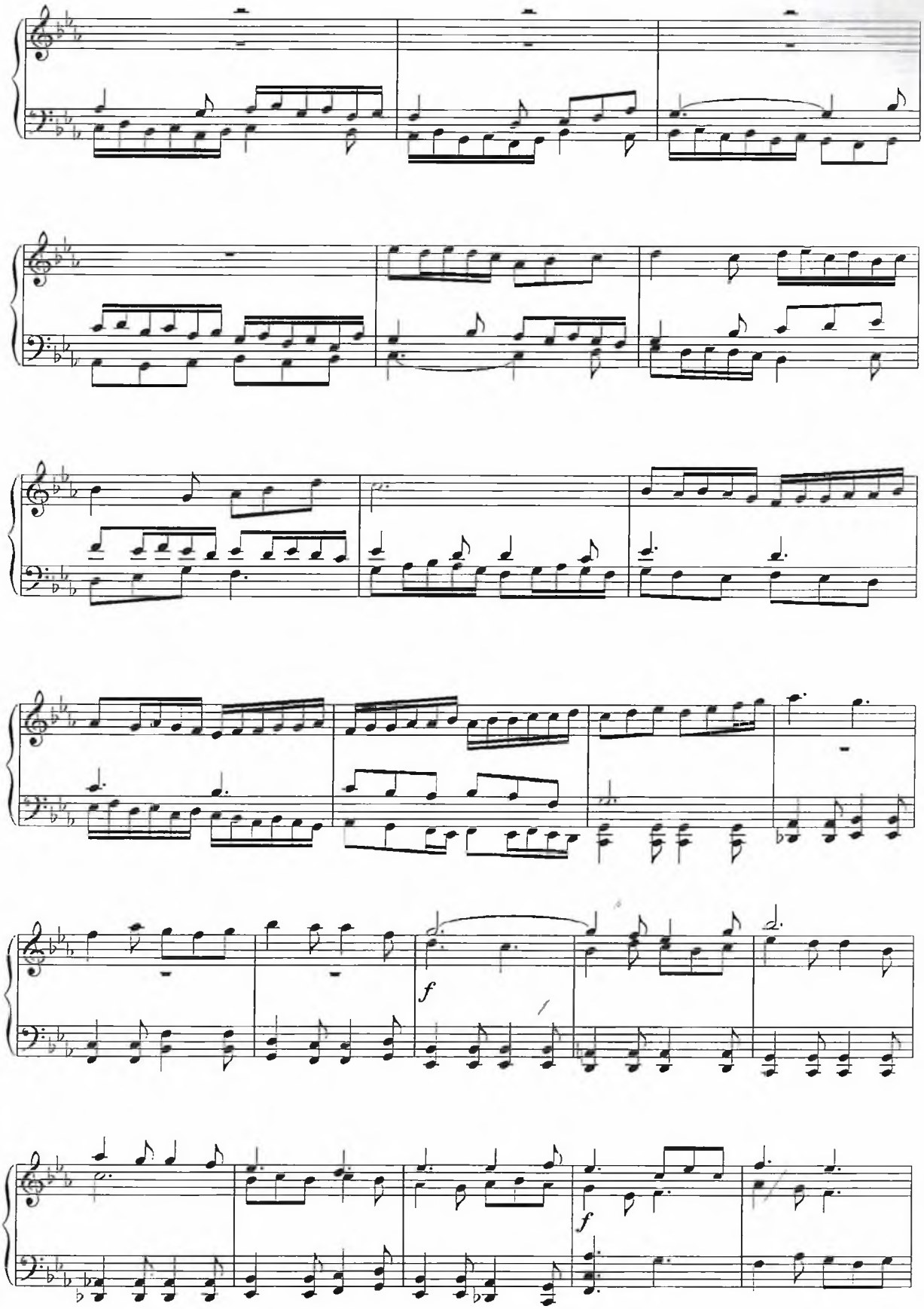


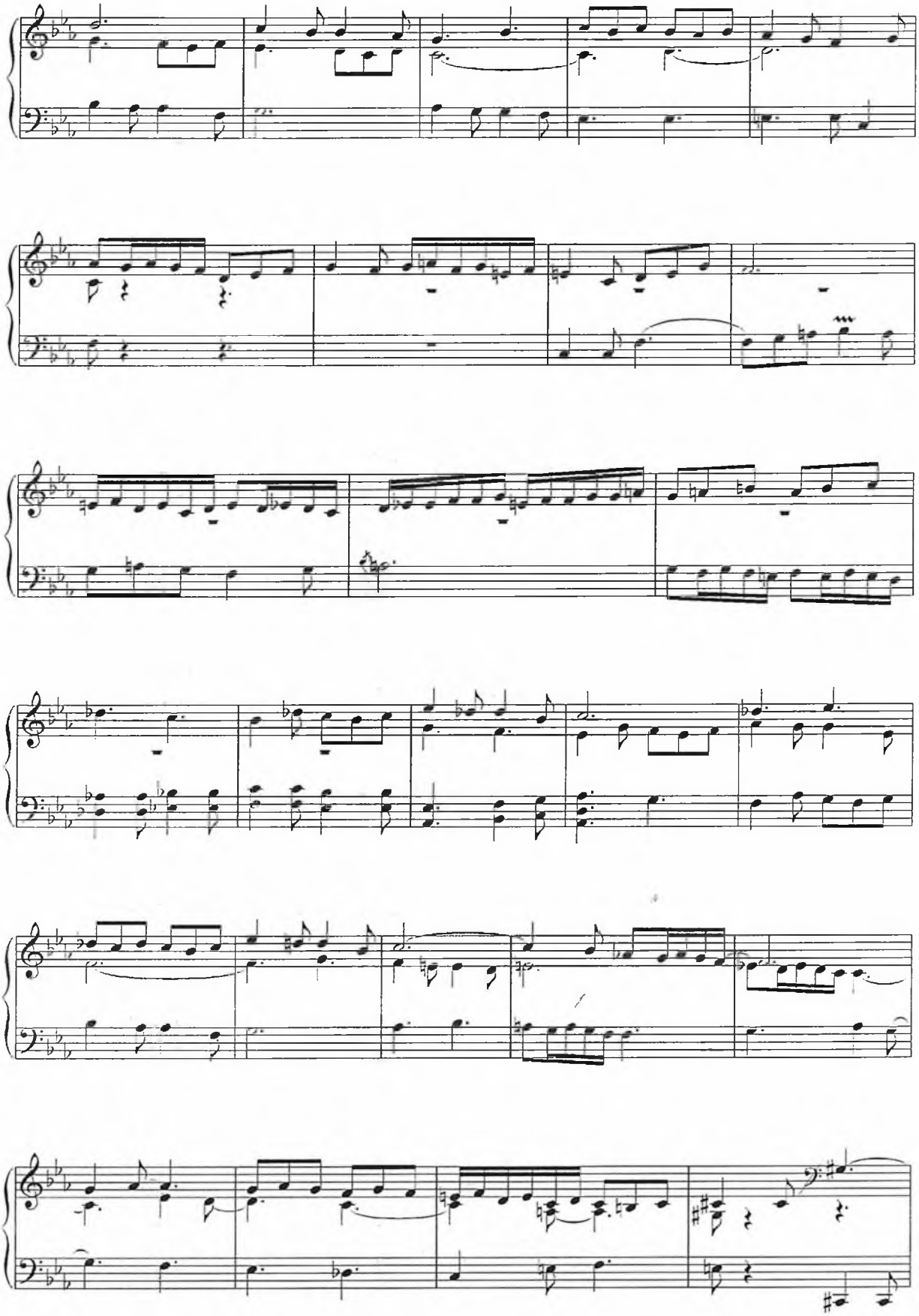
UCHLANGAN FUGA

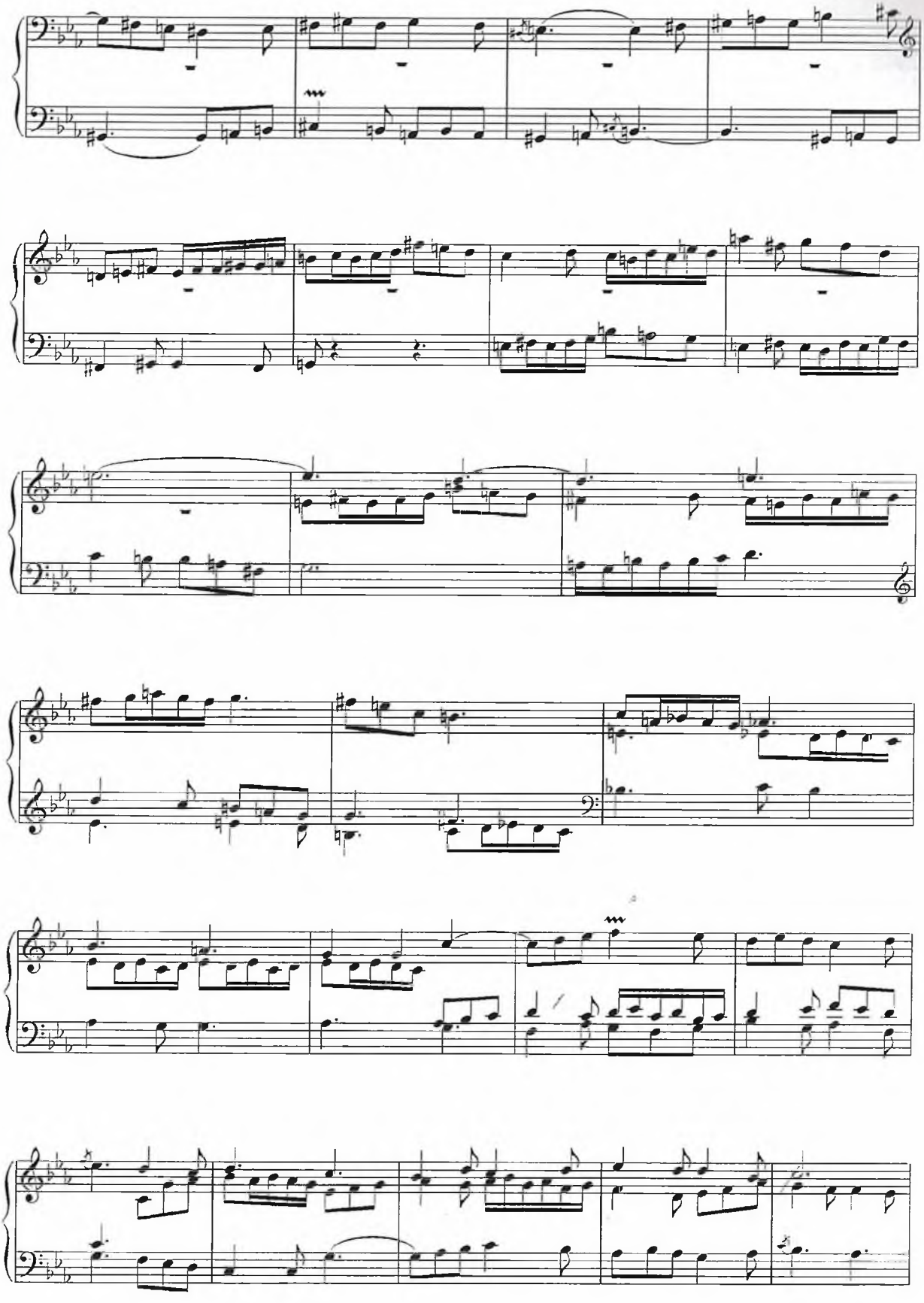
(uch ovozli)

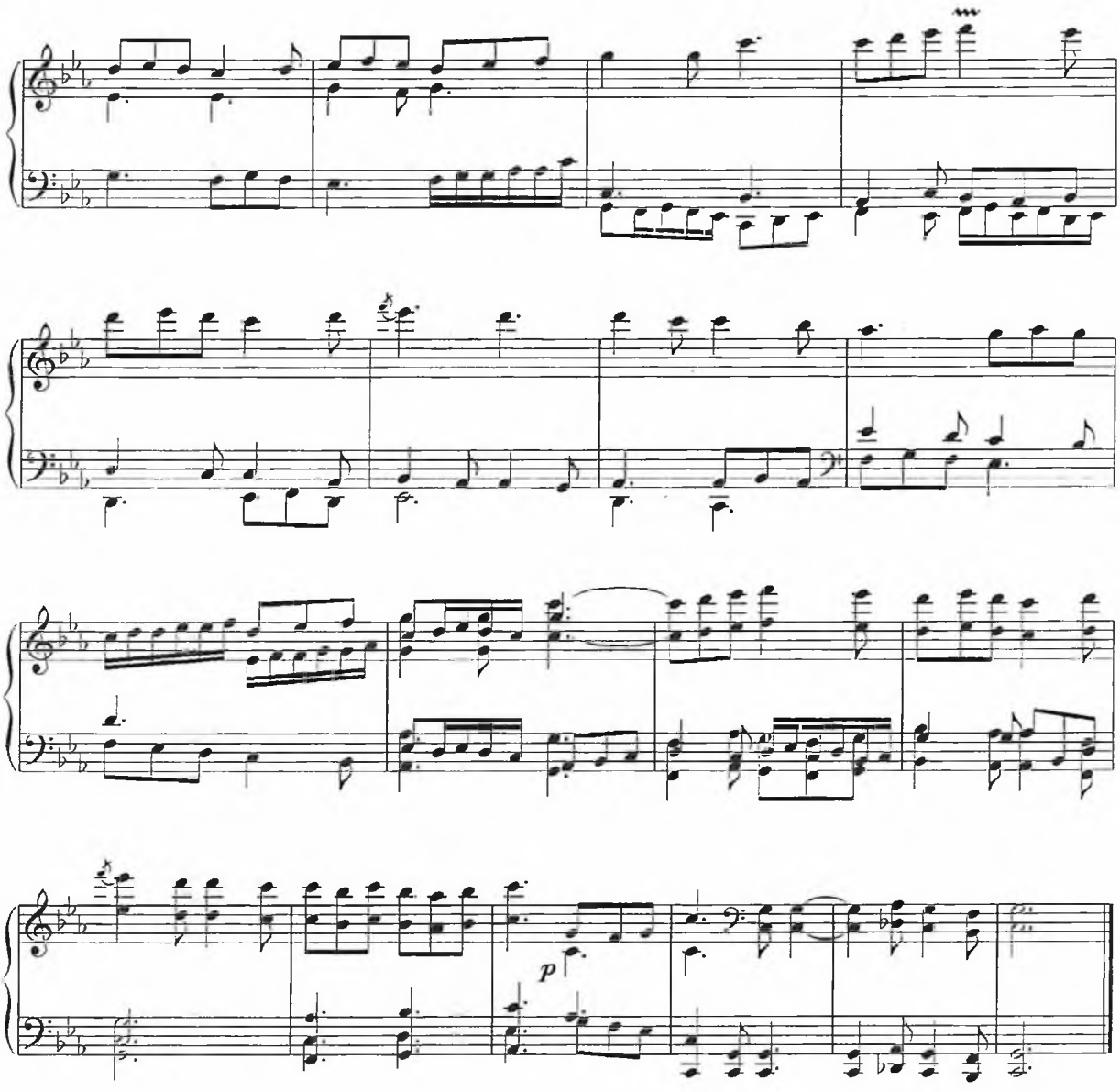
H.Rahimov




f
f



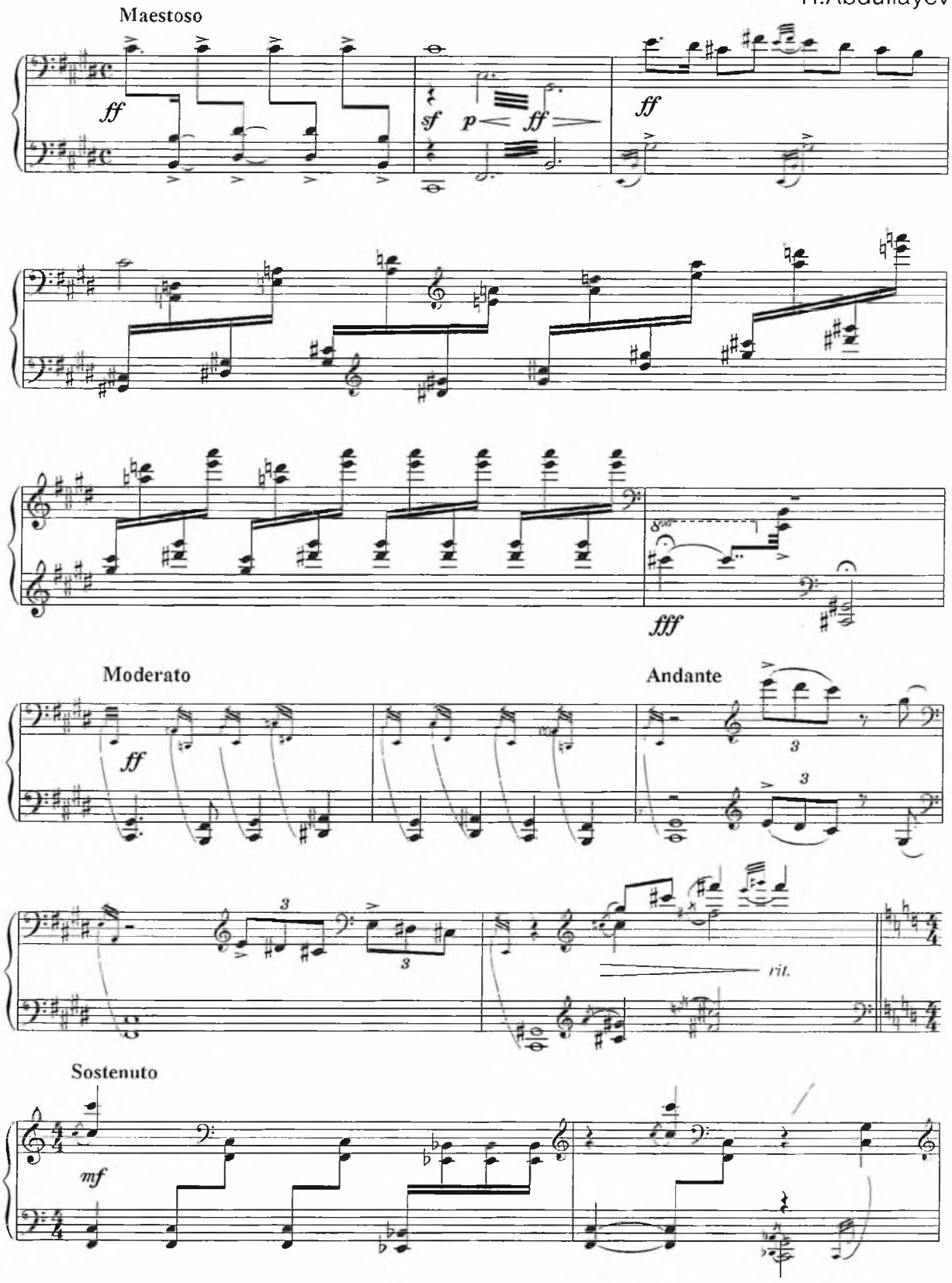


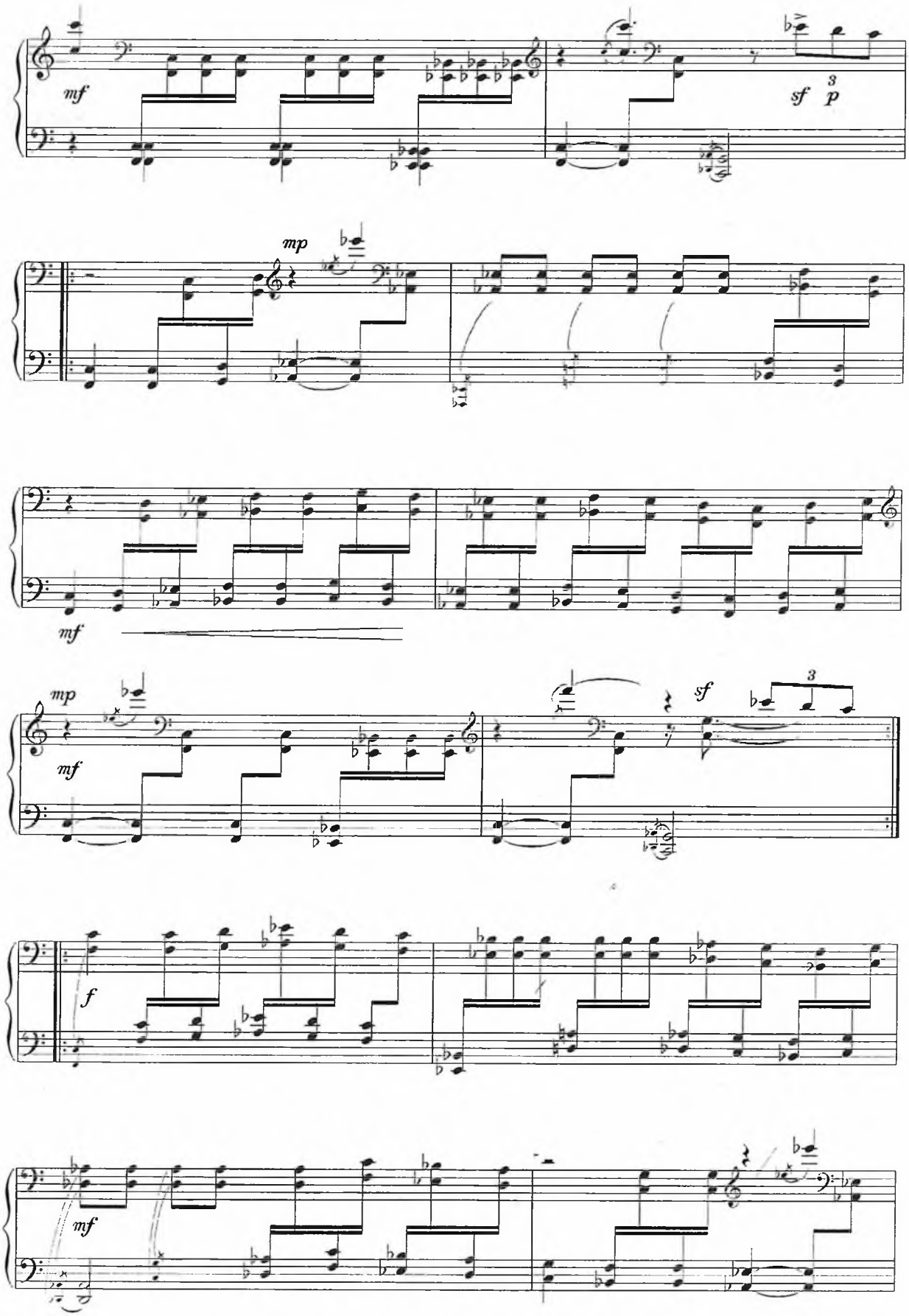

p

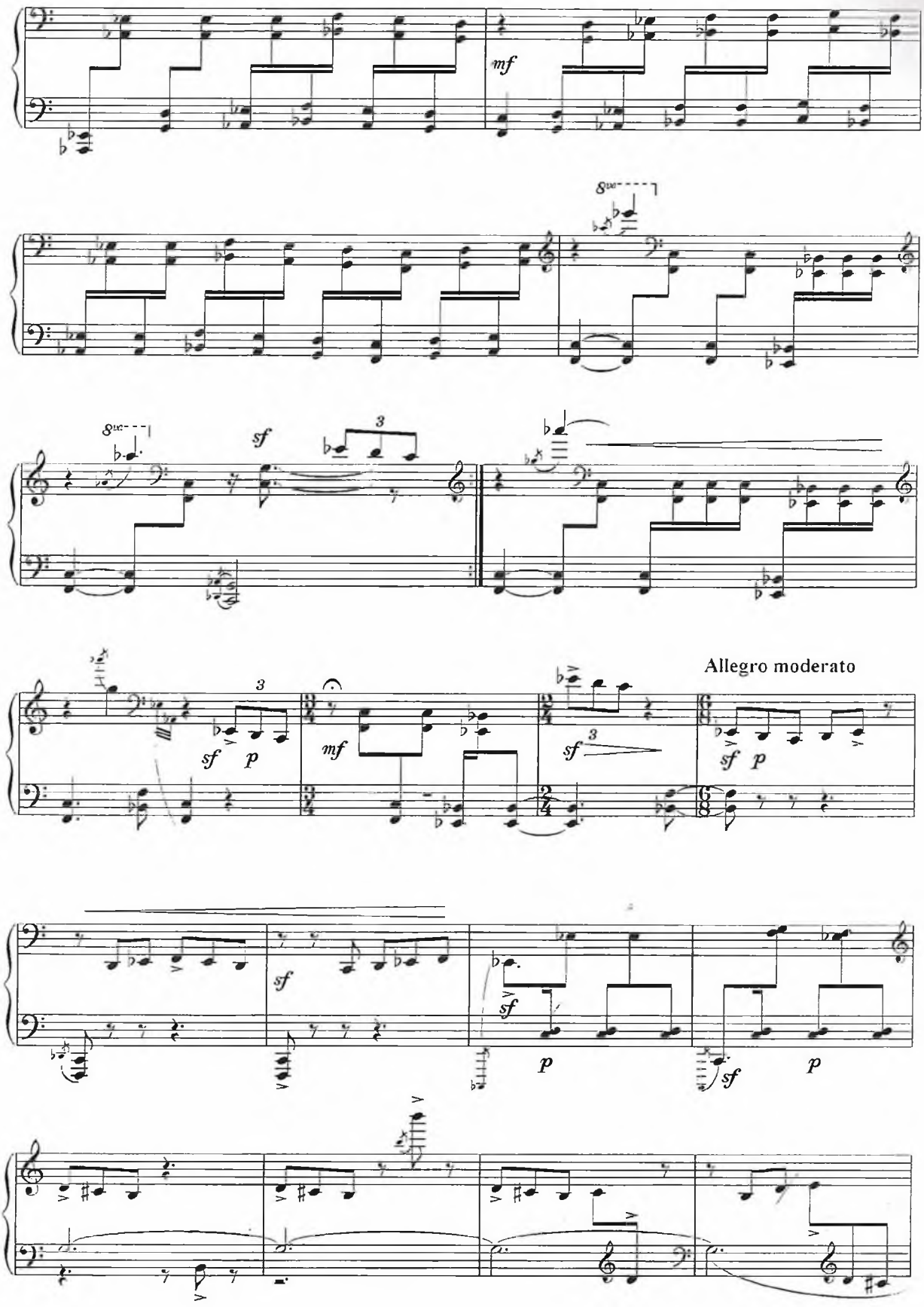
RAPSODIYA № 1
NAVRO‘Z LAVHALARI – ФРЕСКИ НАВРУЗА

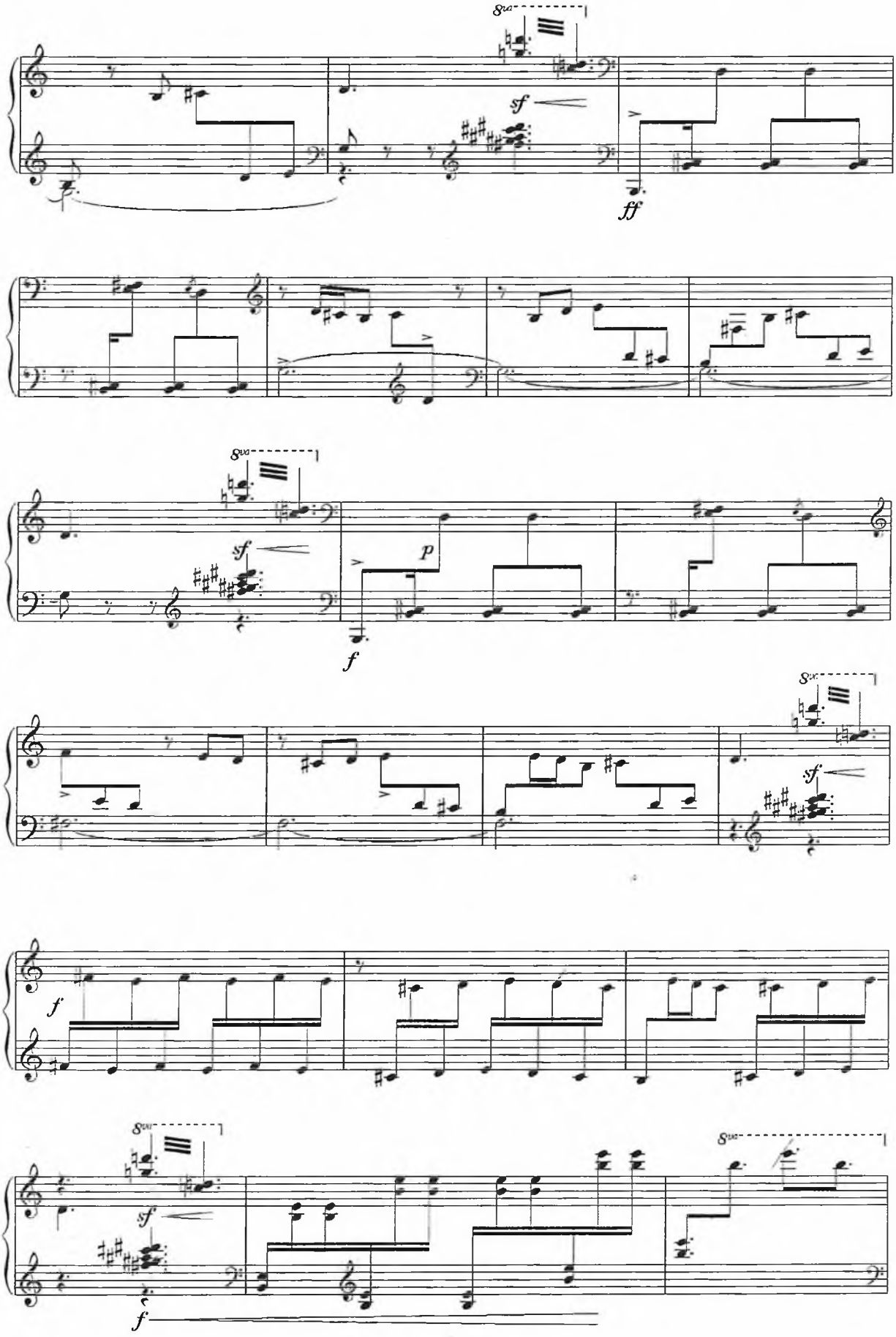
(rafiqam Ra’noxonga bag‘ishlanadi – Посвящается супруге Раънохон)

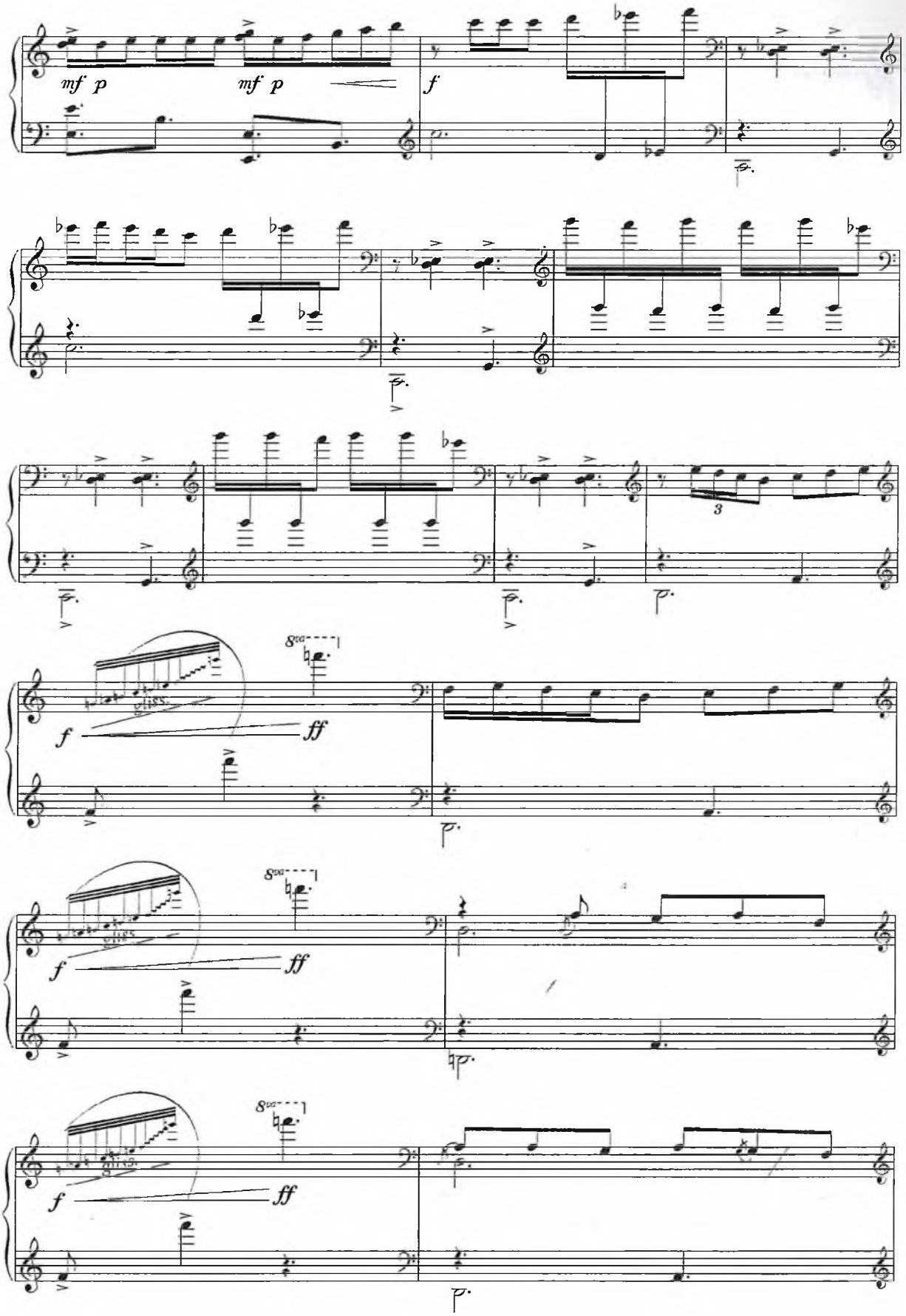
R.Abdullayev

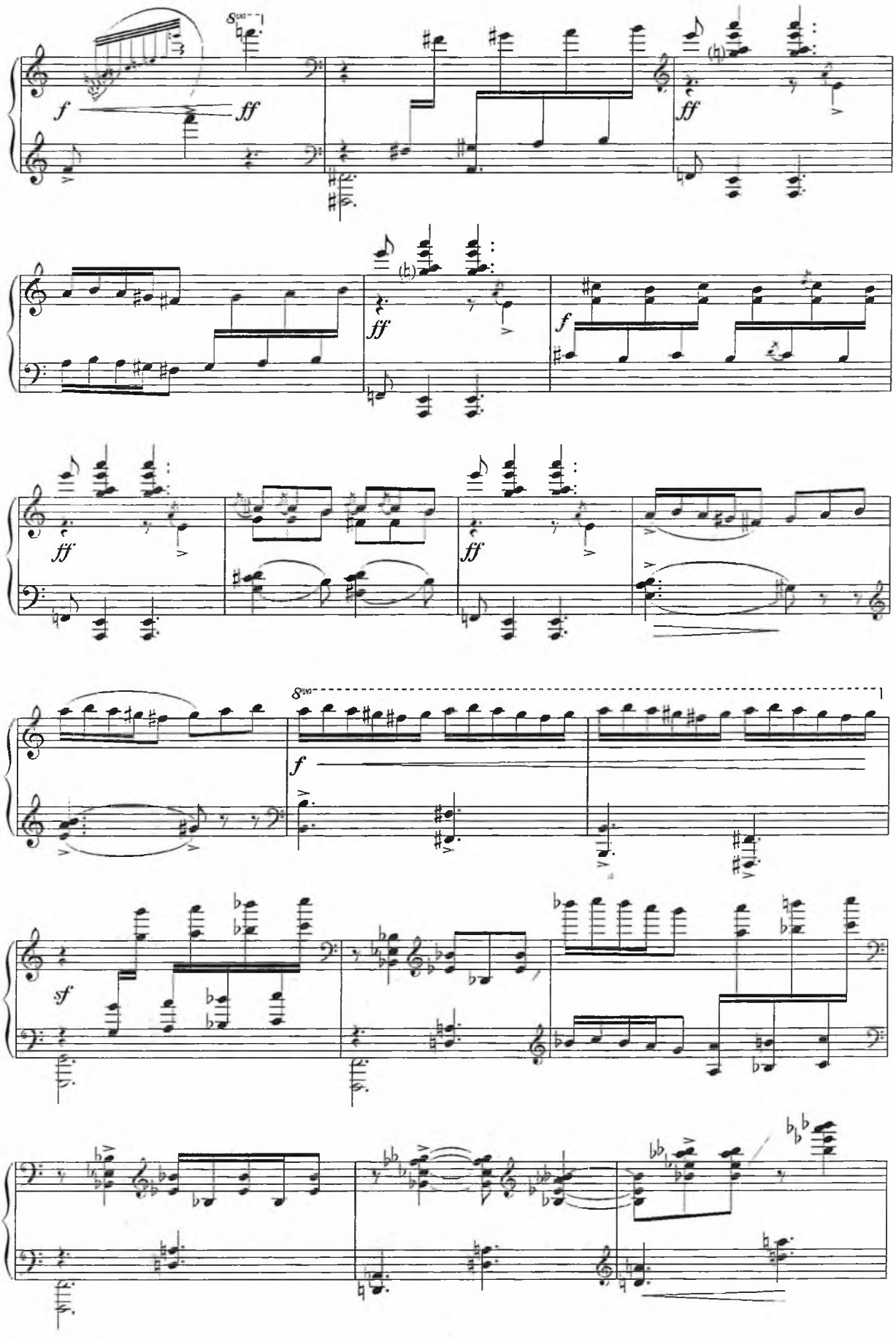


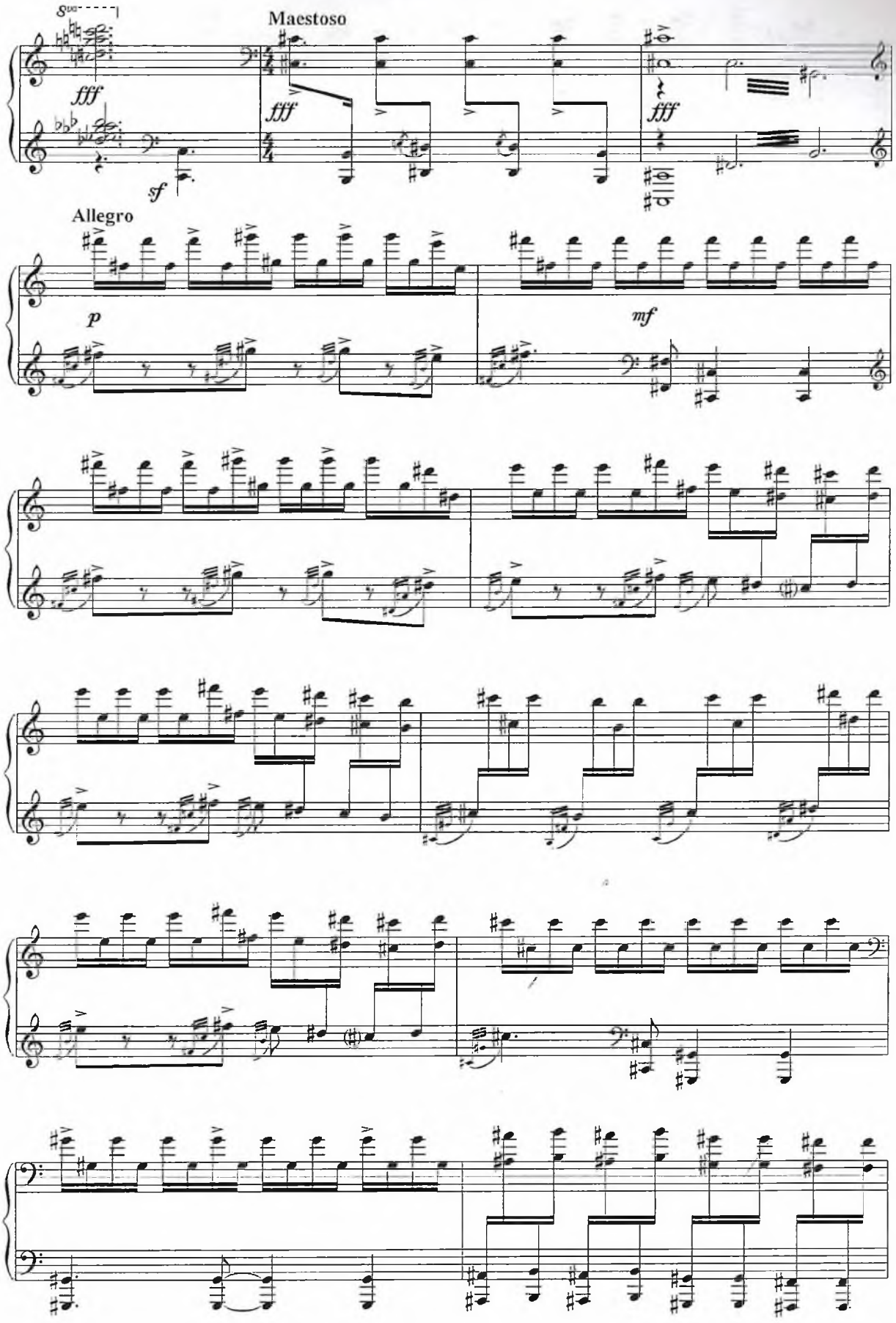

mf
sf
3
p
mp
mf
mp
mf
sf
3
f
mf

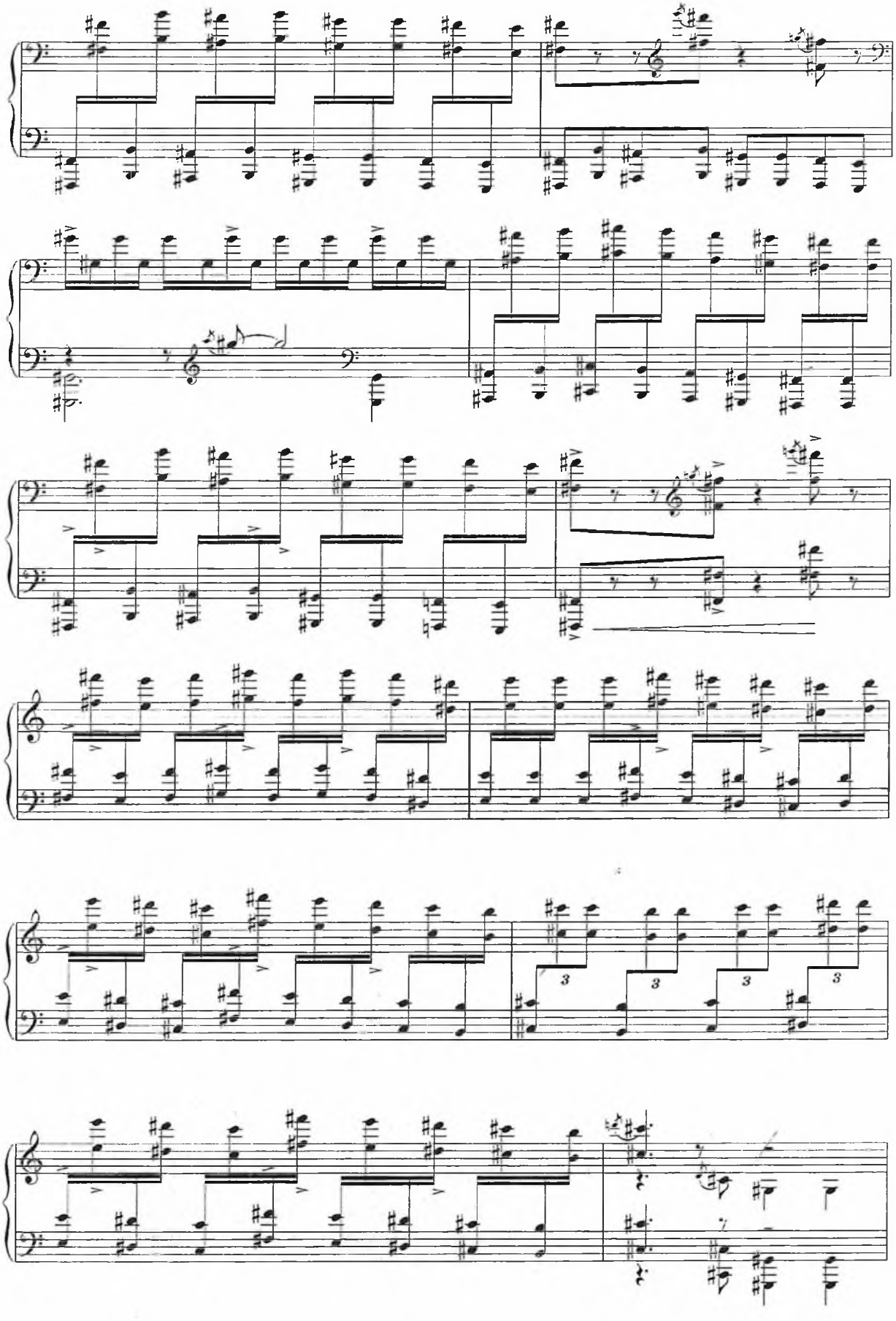

mf
8va
sf
3
sf
p
mf
sf
Allegro moderato
sf
p
sf
sf
p
sf
p

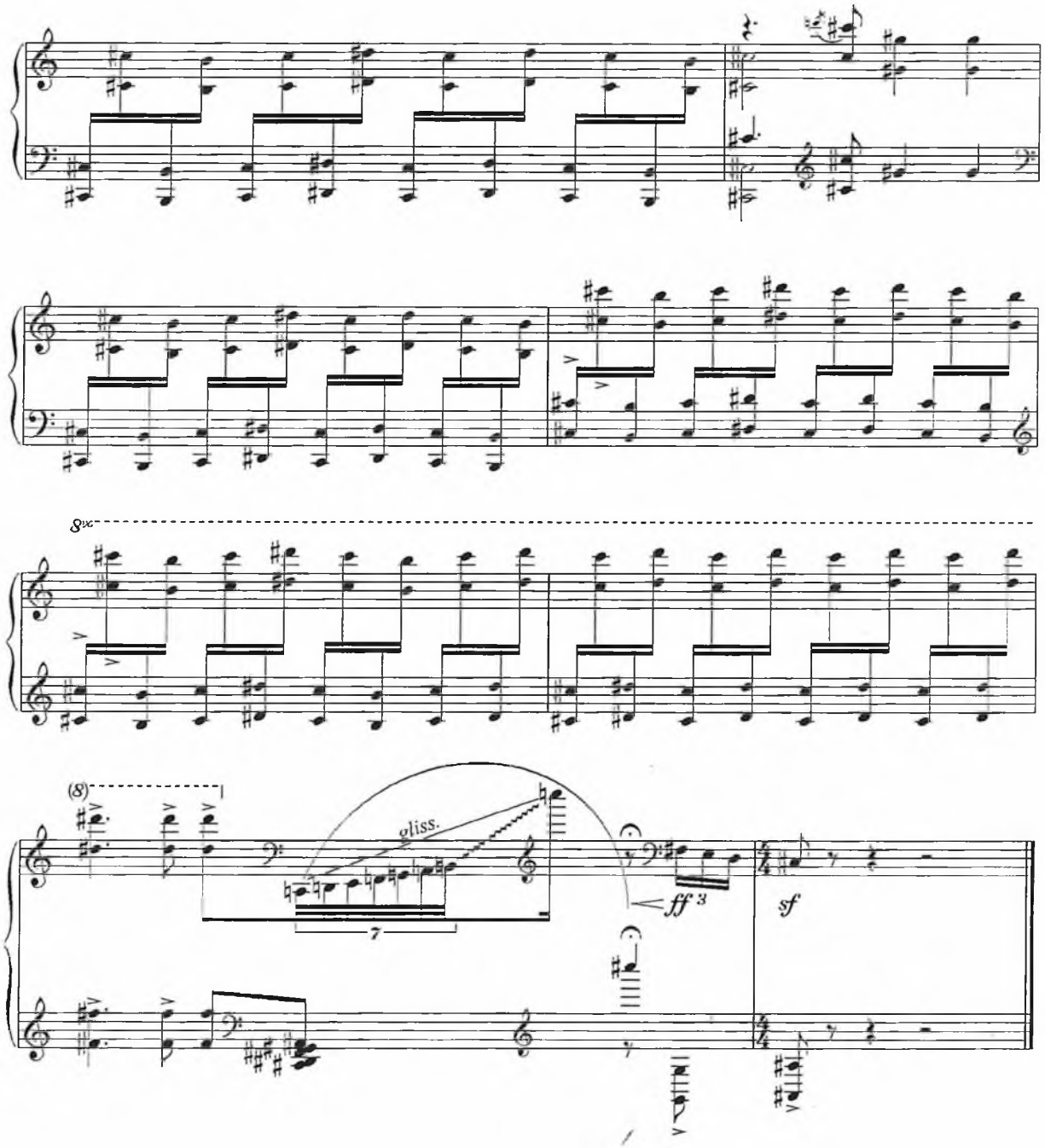

8va
sf
ff
8va
sf
p
f
8va
sf
f
8va
sf
f
8va


mf p
mf p
f
3
8va
f
ff
8va
f
ff
8va
f
ff


8va
f
ff
ff
ff
f
ff
ff
8va
f
sf


Maestoso
fff
fff
fff
sf
Allegro
p
mf

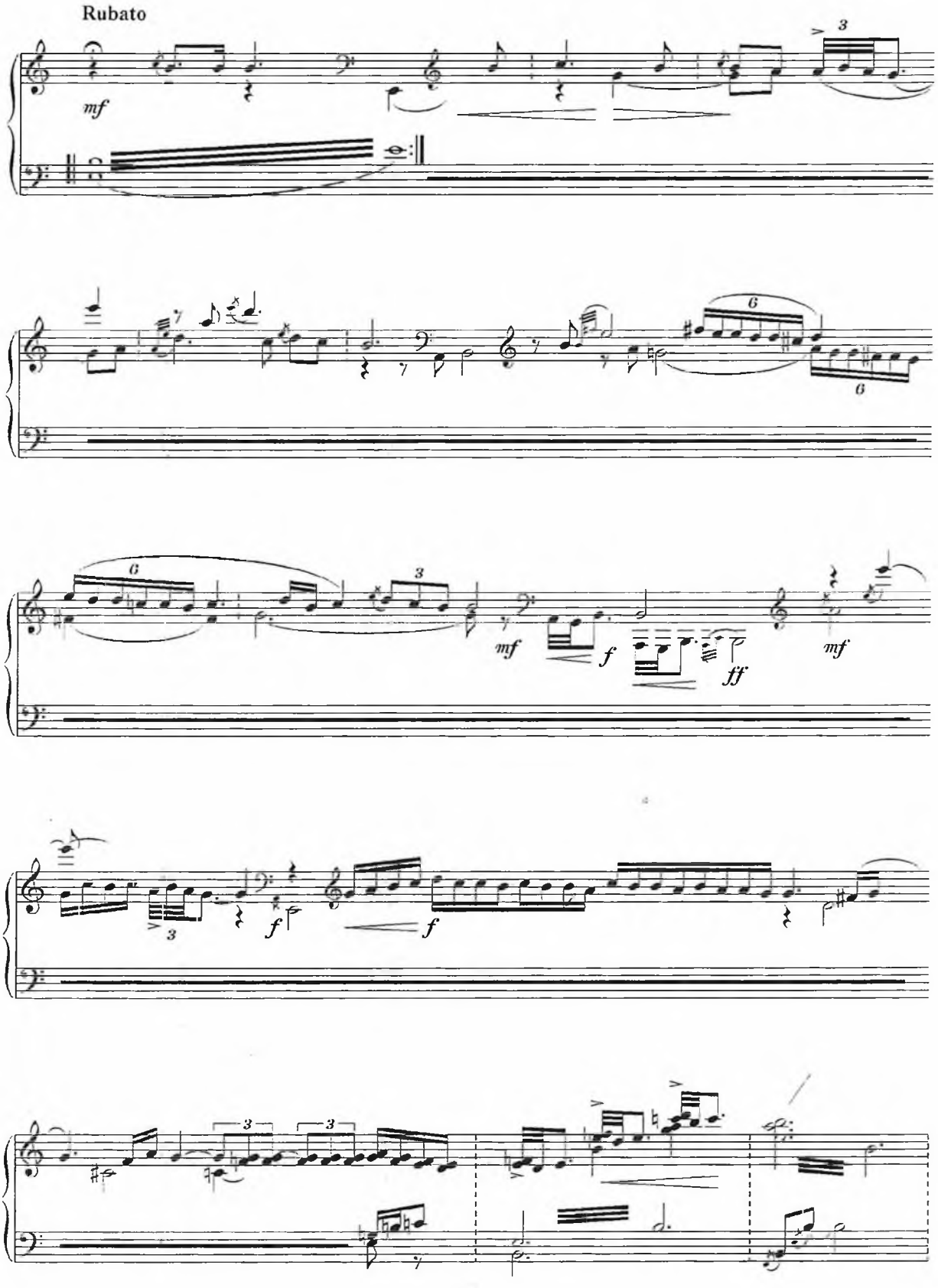


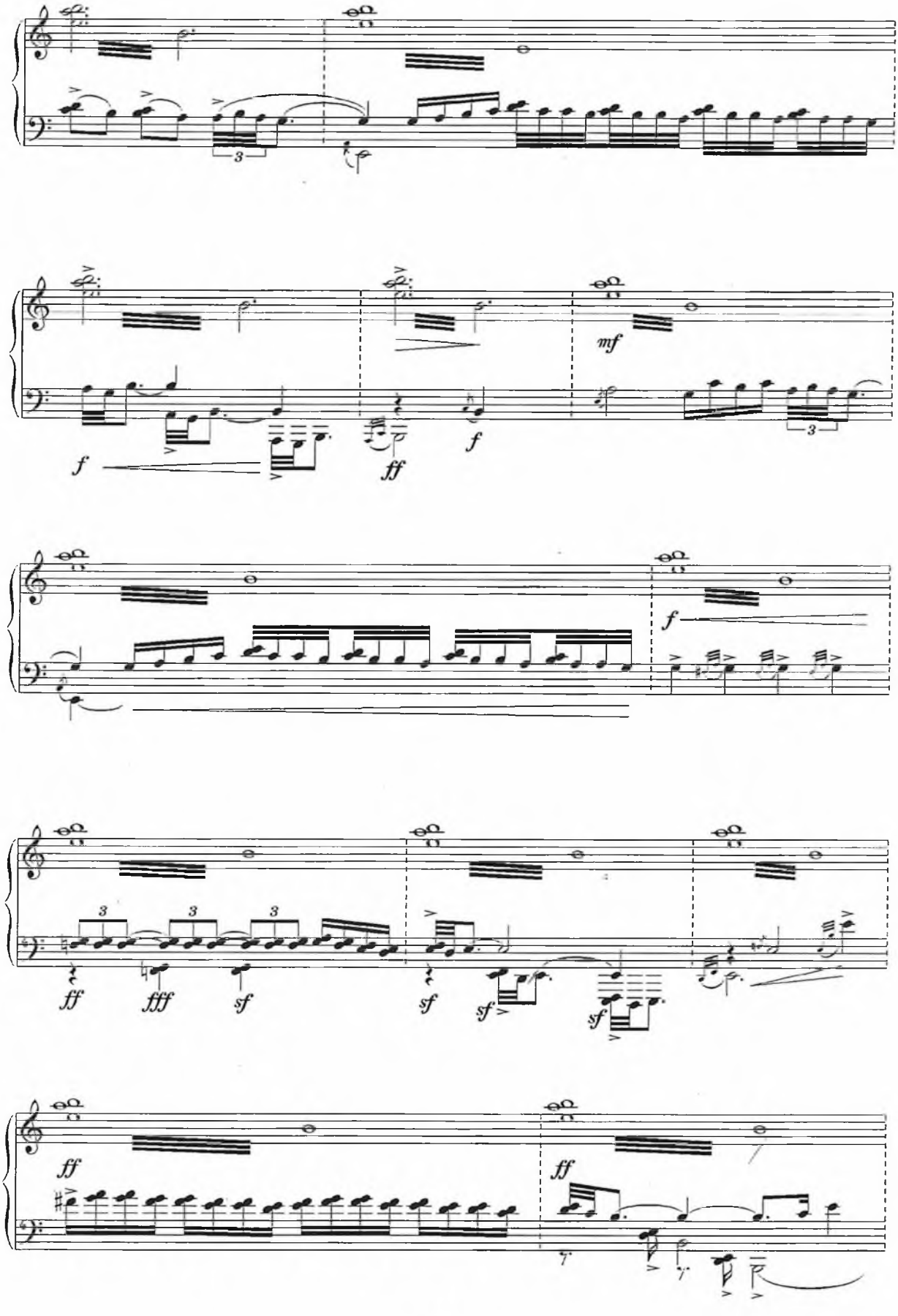

8va
(8)
gliss.
7
ff 3
sf

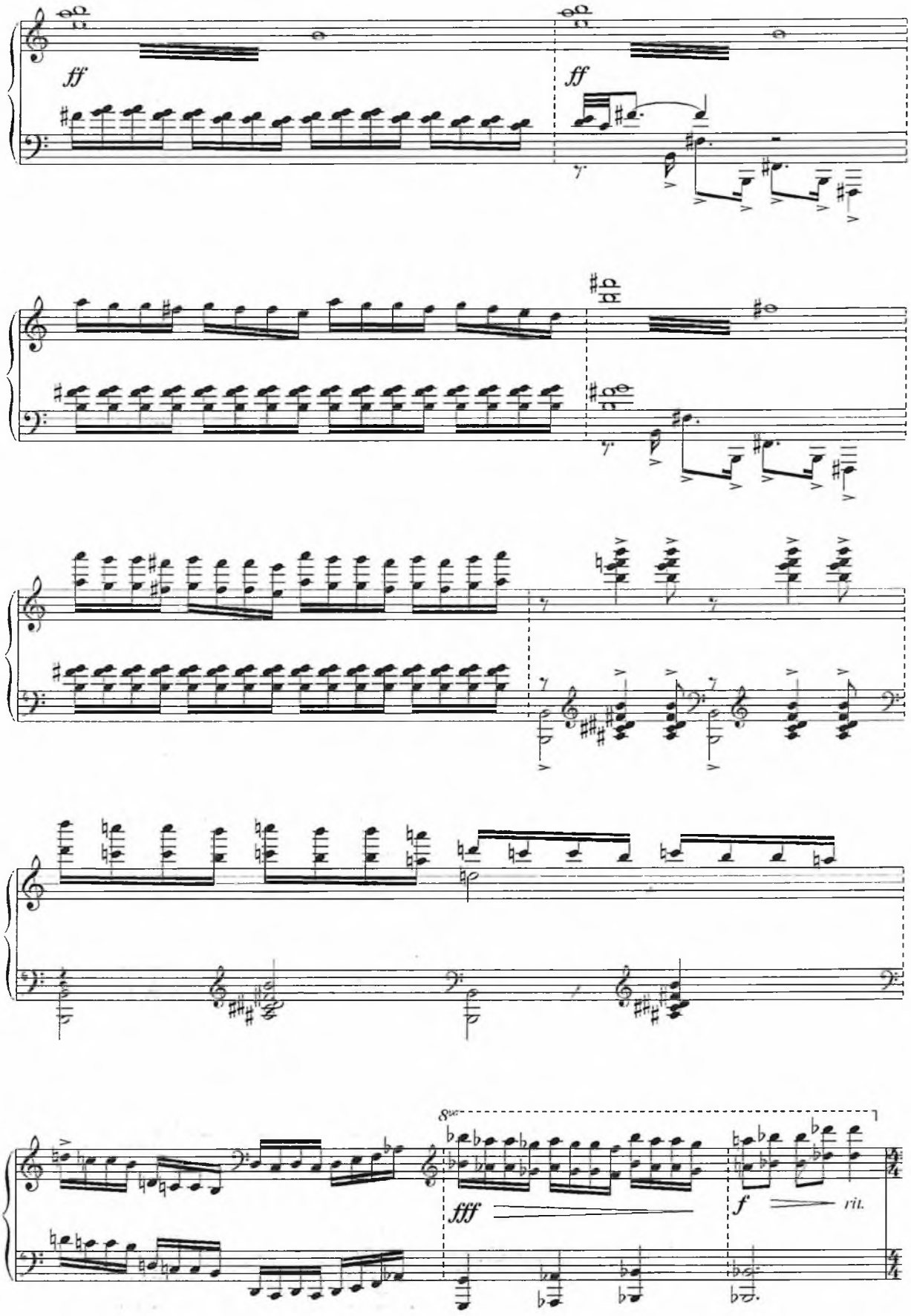
RAPSODIYA № 2

(o'g'lim Behzodbekka bag'ishlanadi – Посвящается сыну Бехзоду)

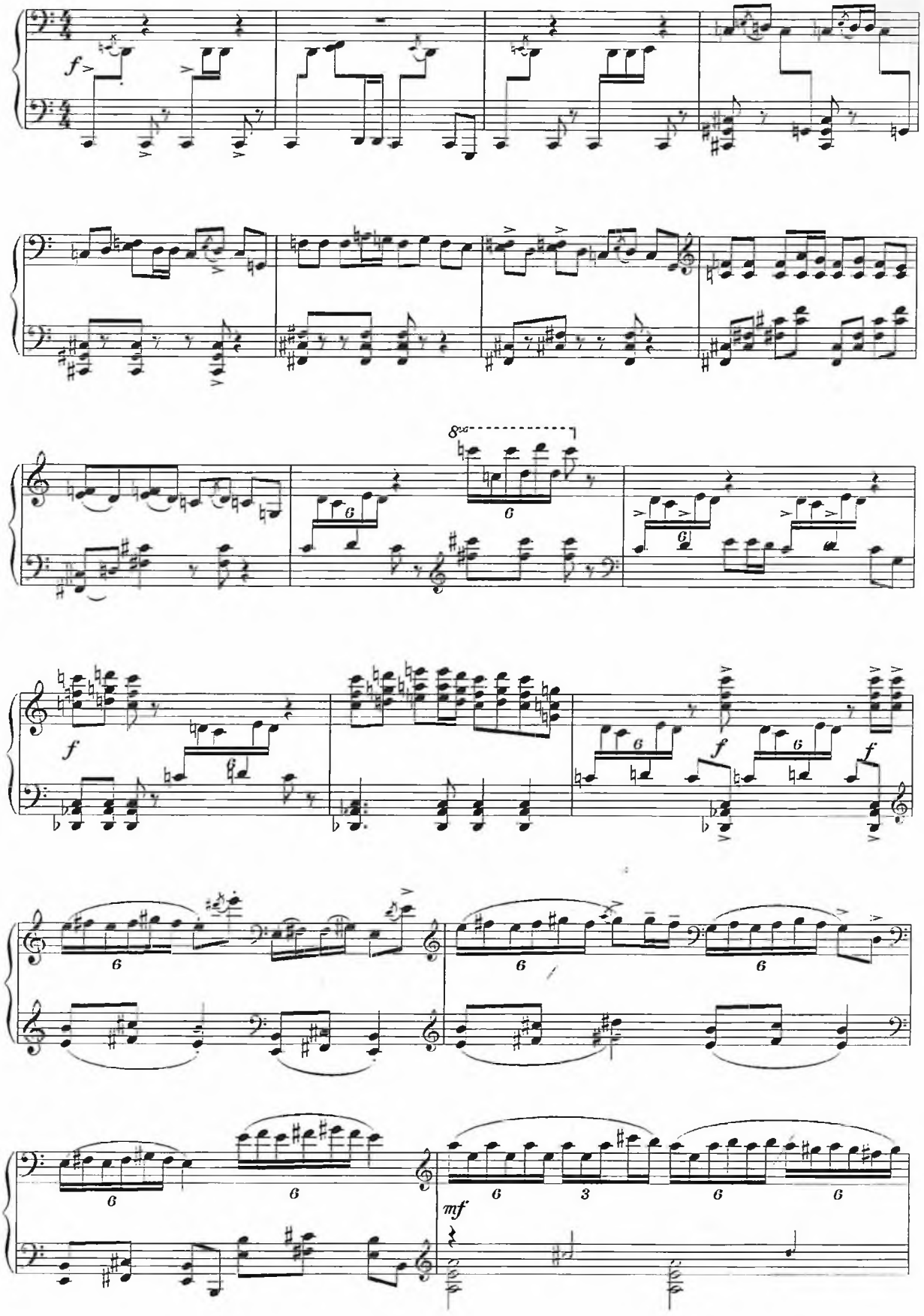
R.Abdullayev

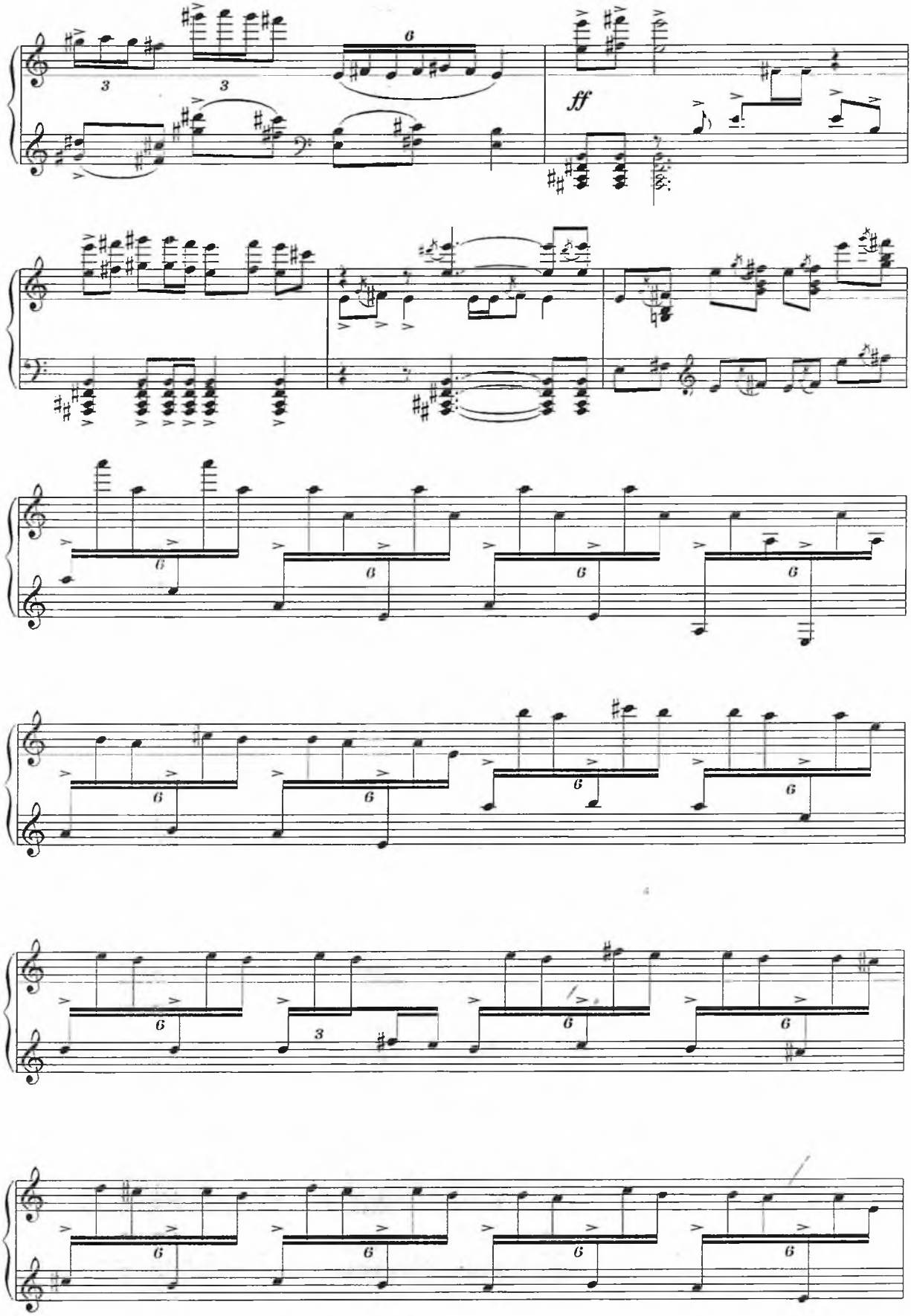


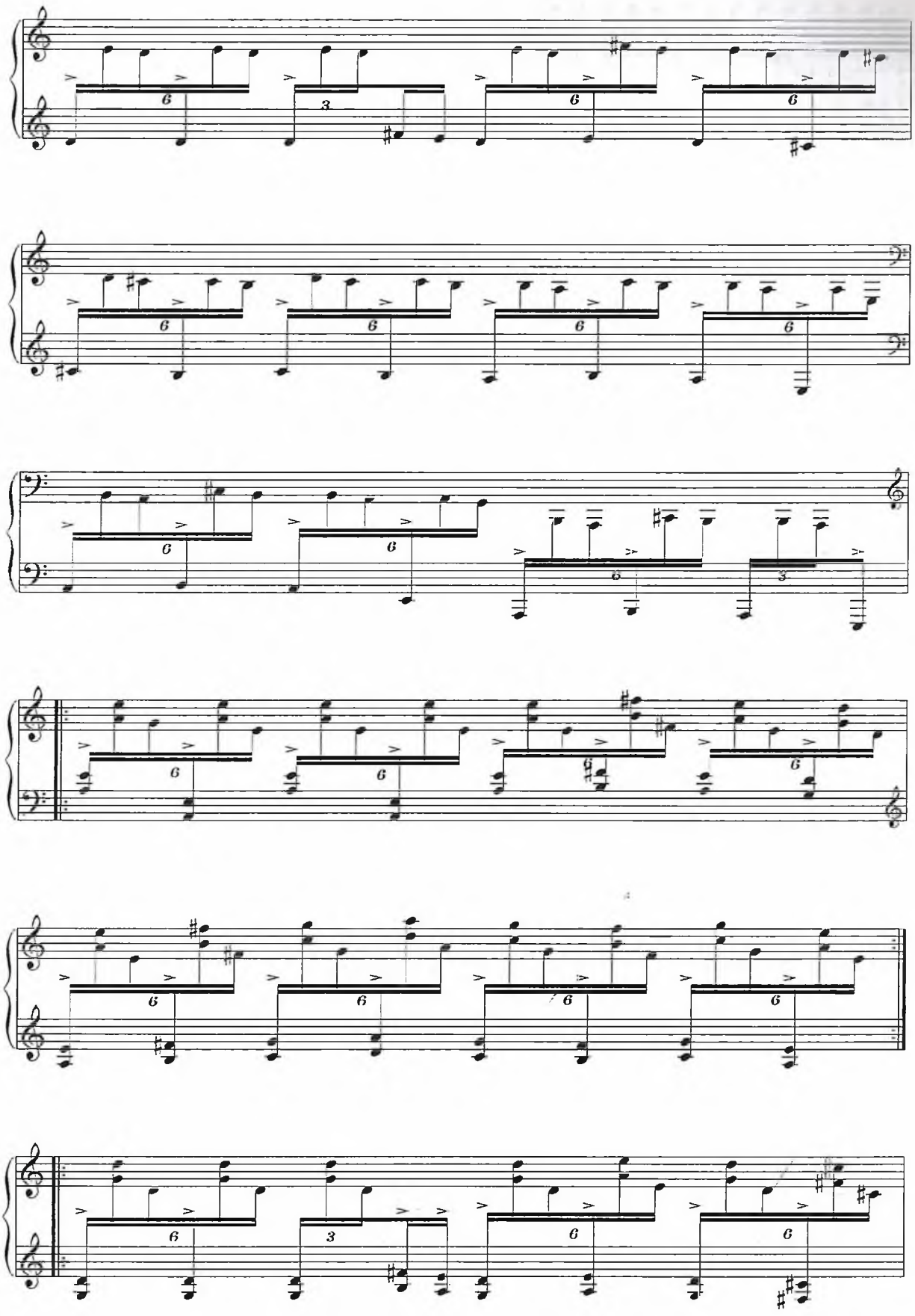

3
mf
f
ff
f
f
3
3
3
3
ff
fff
sf
sf
sf
sf
ff
ff

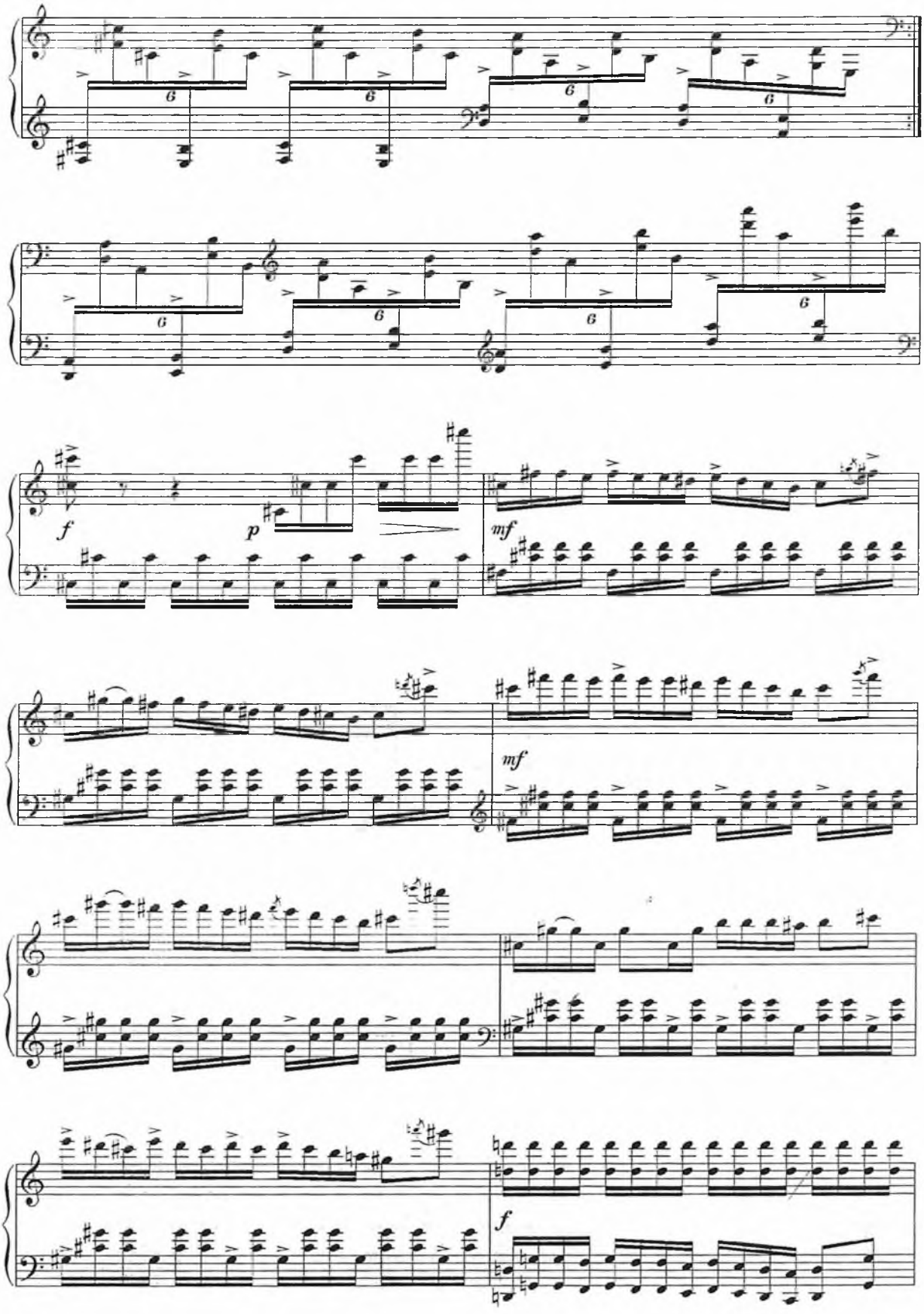

ff
ff
8va
fff
f
rit.

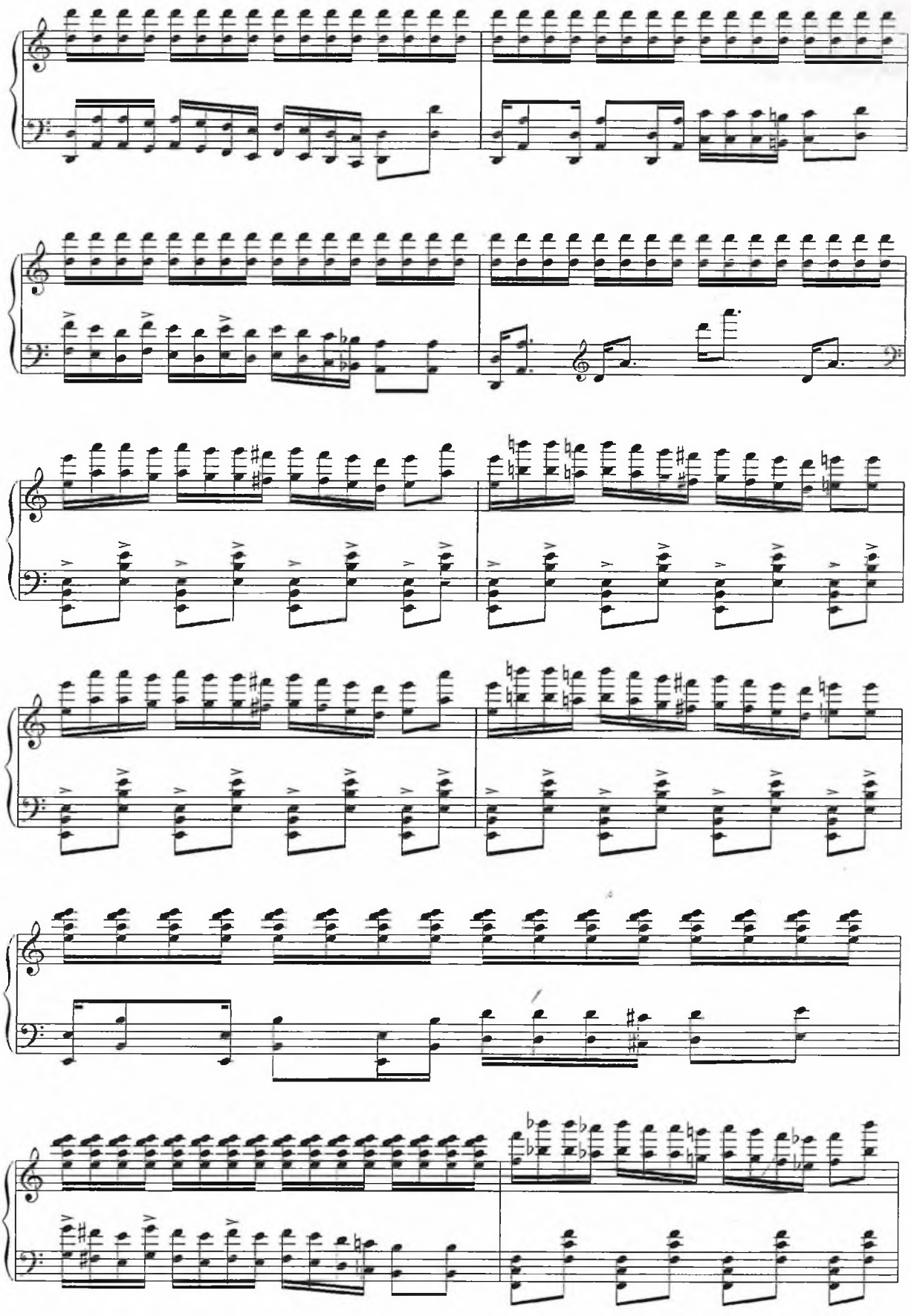
Allegretto

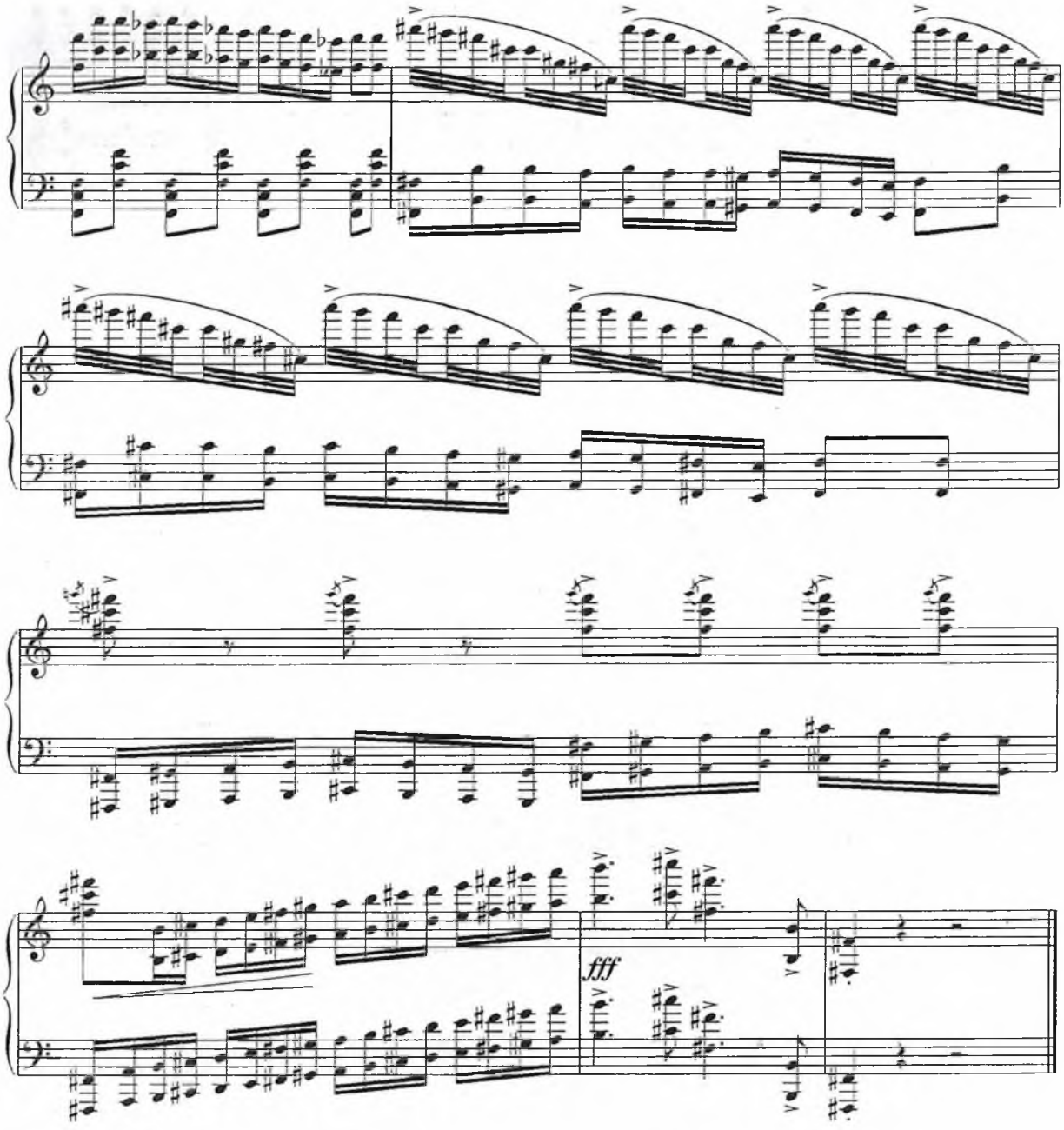



ff



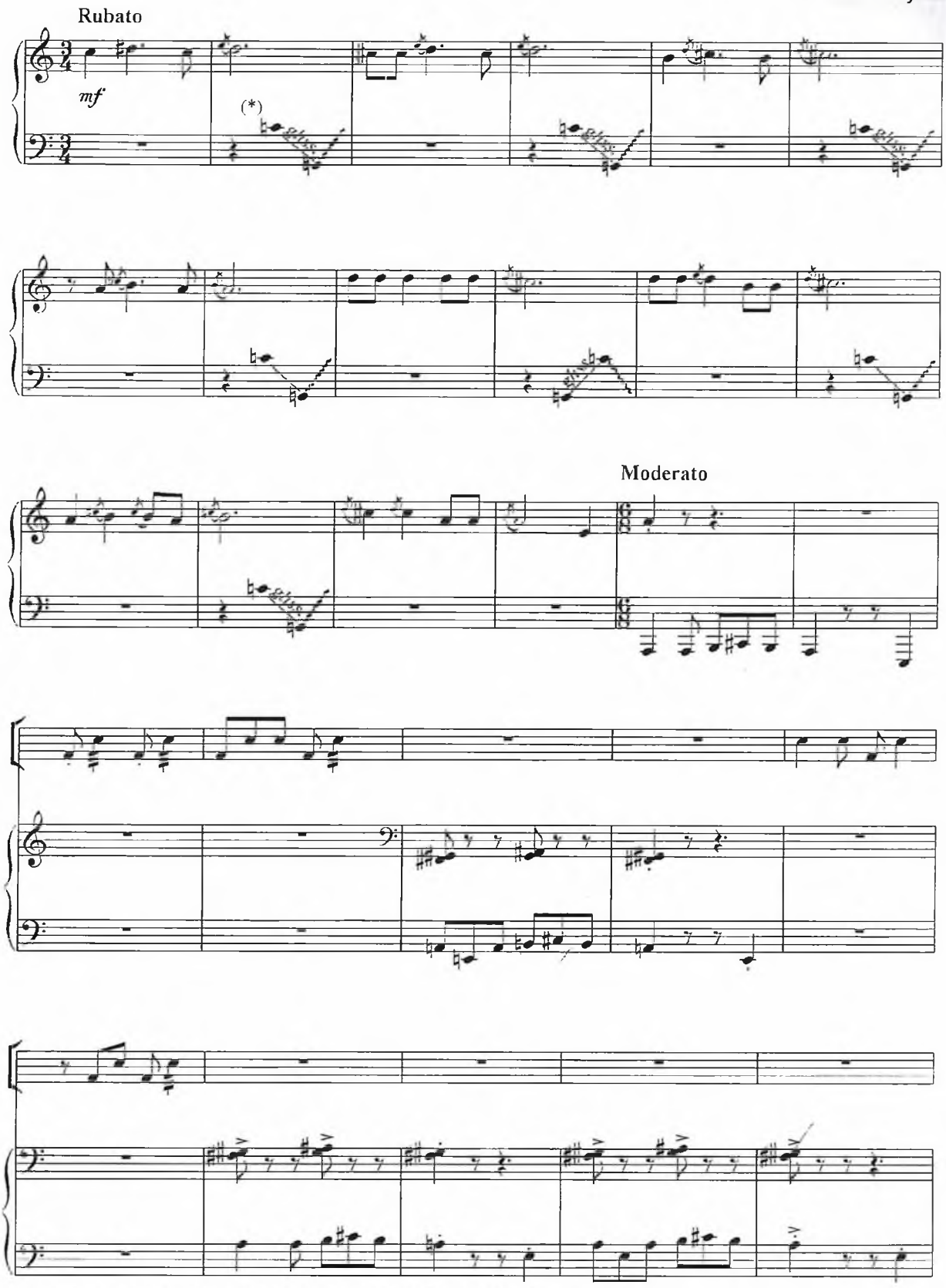

f
p
mf
mf
f



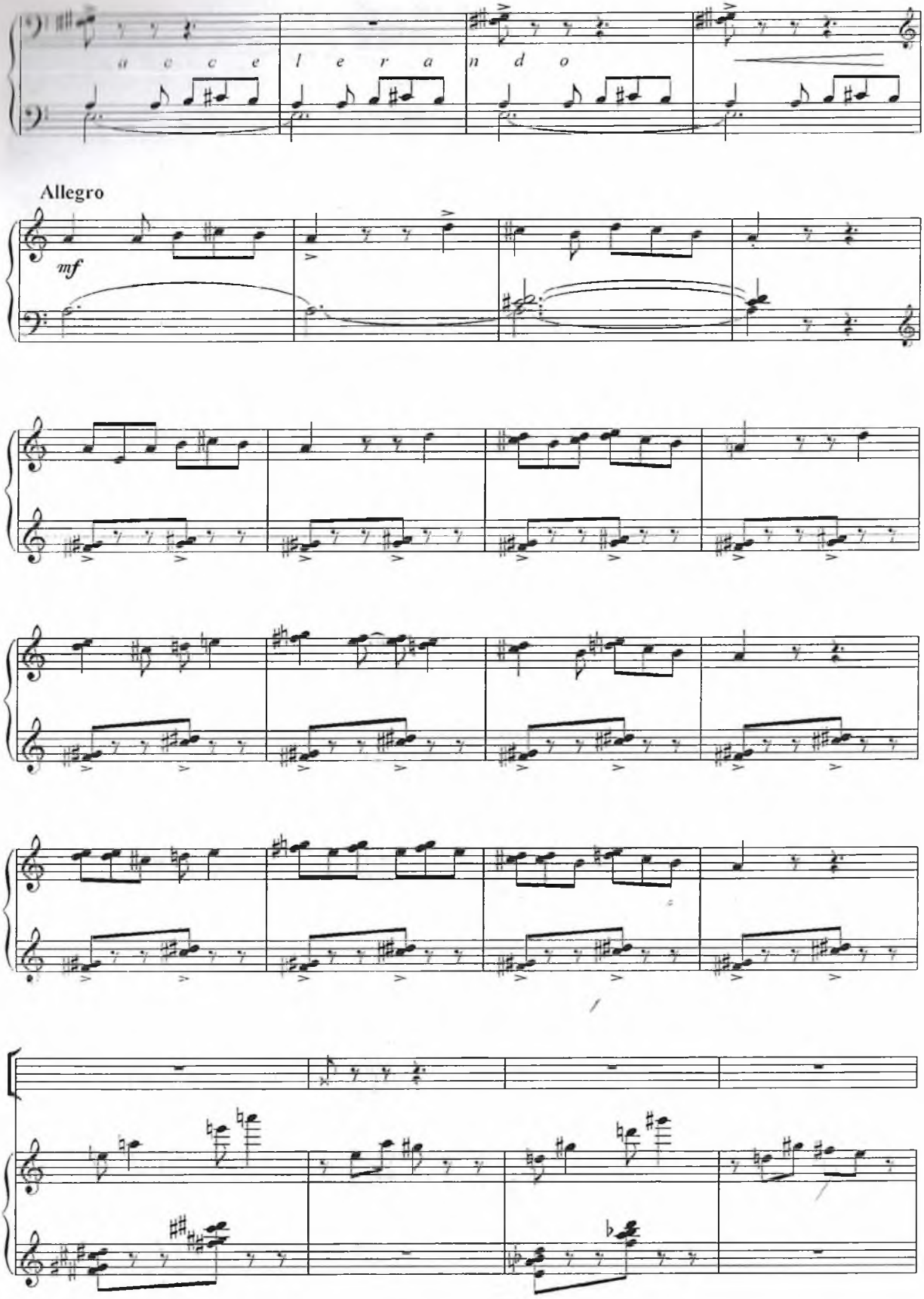

fff

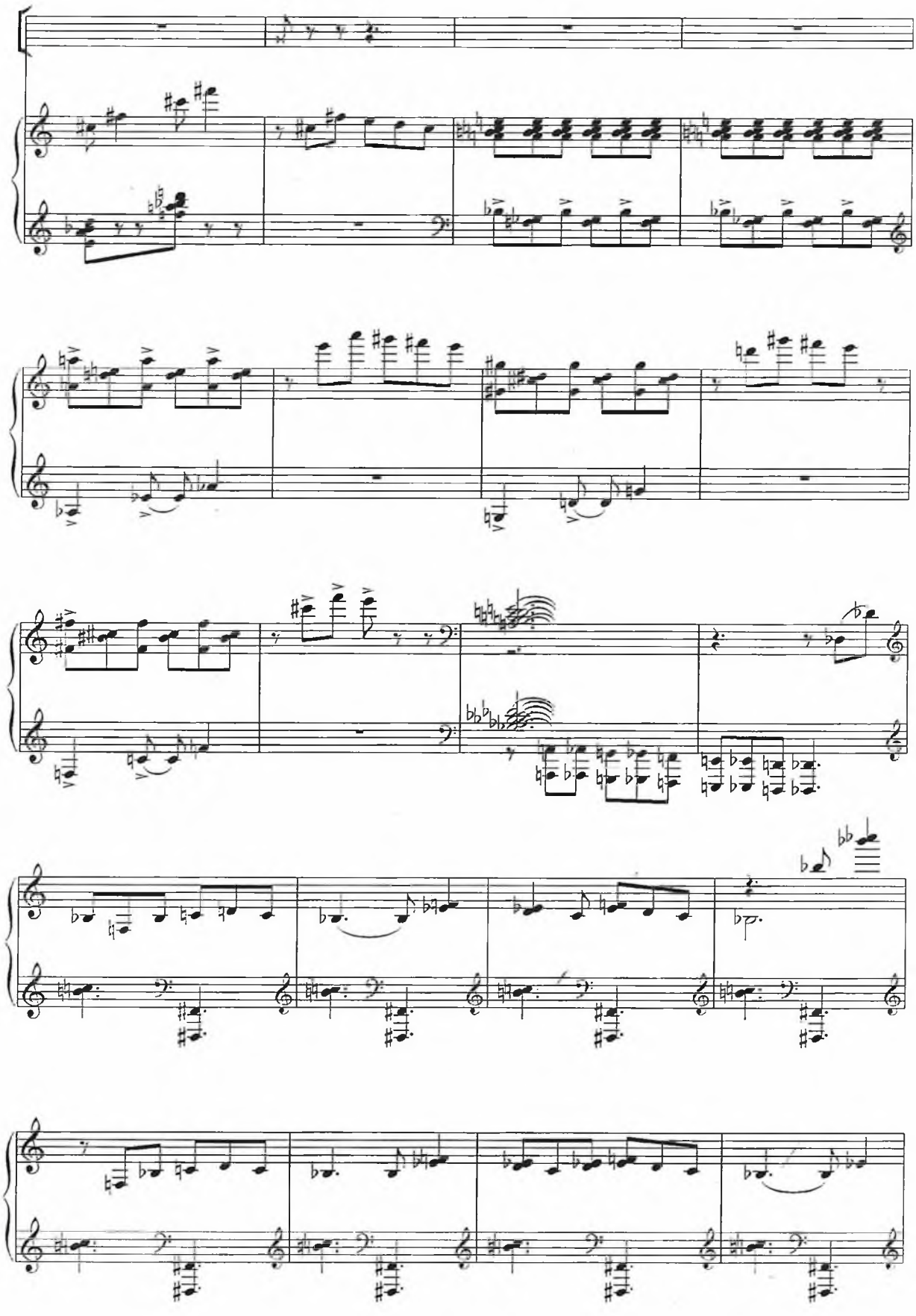
ZUMLAK

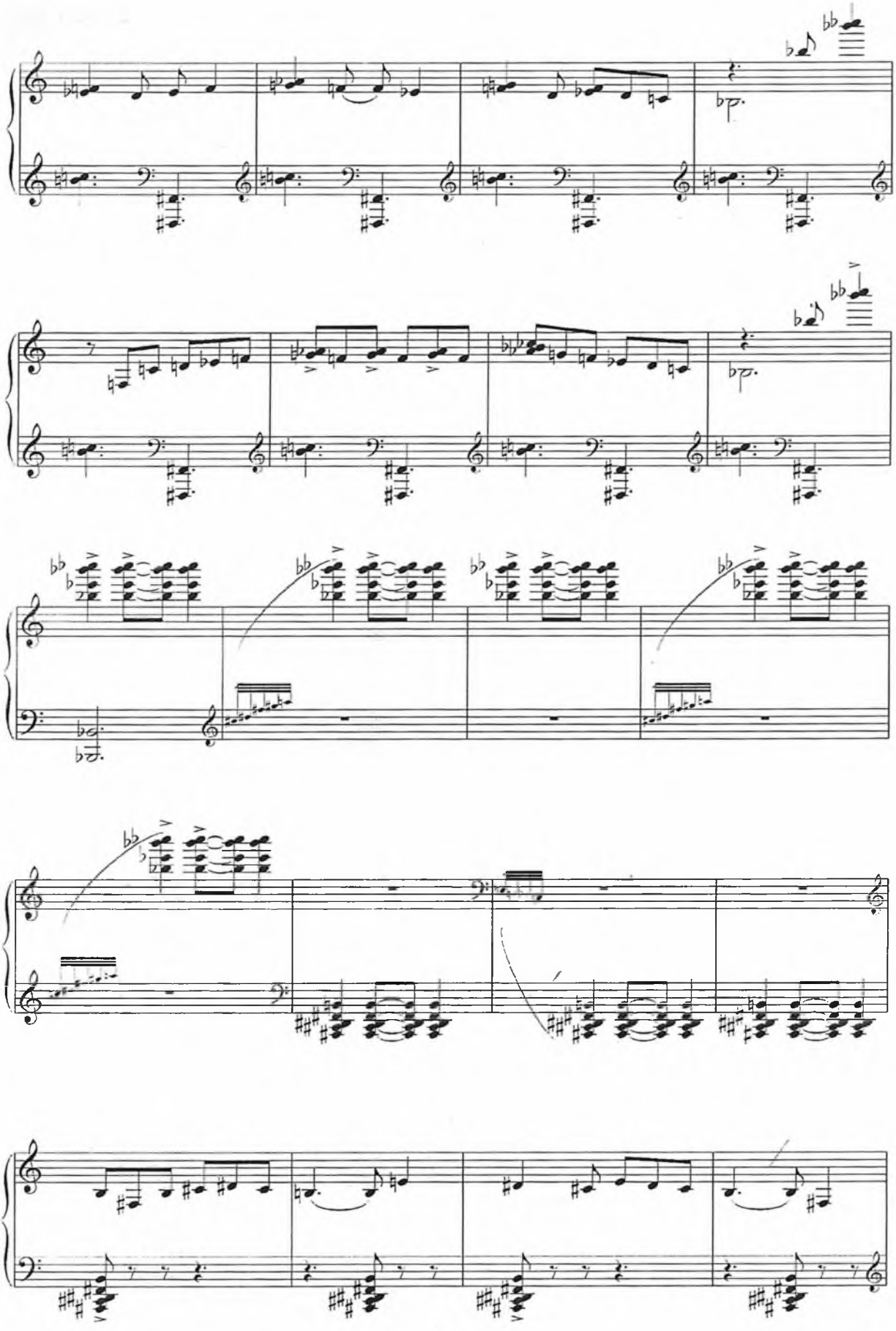
R.Abdullayev

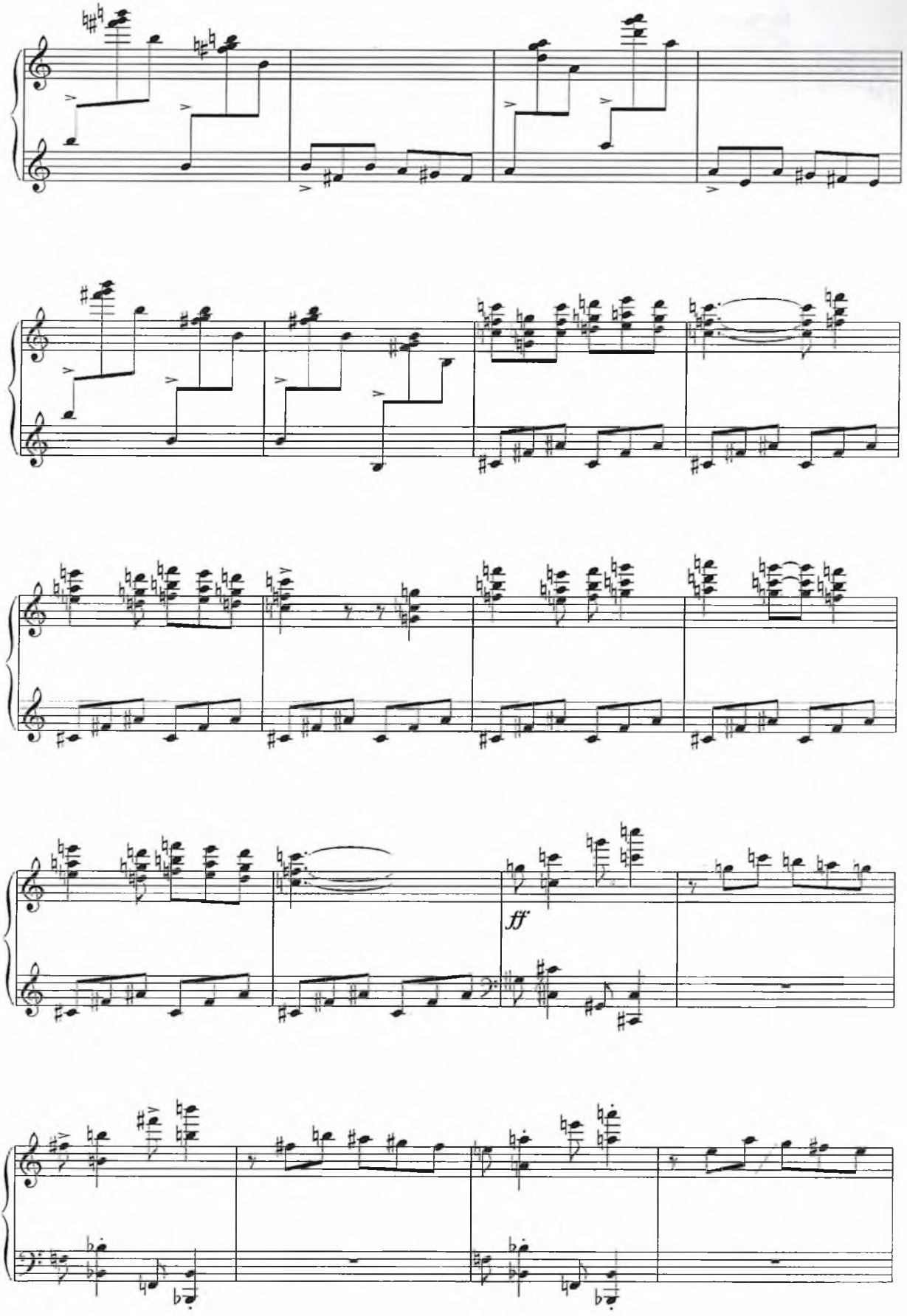


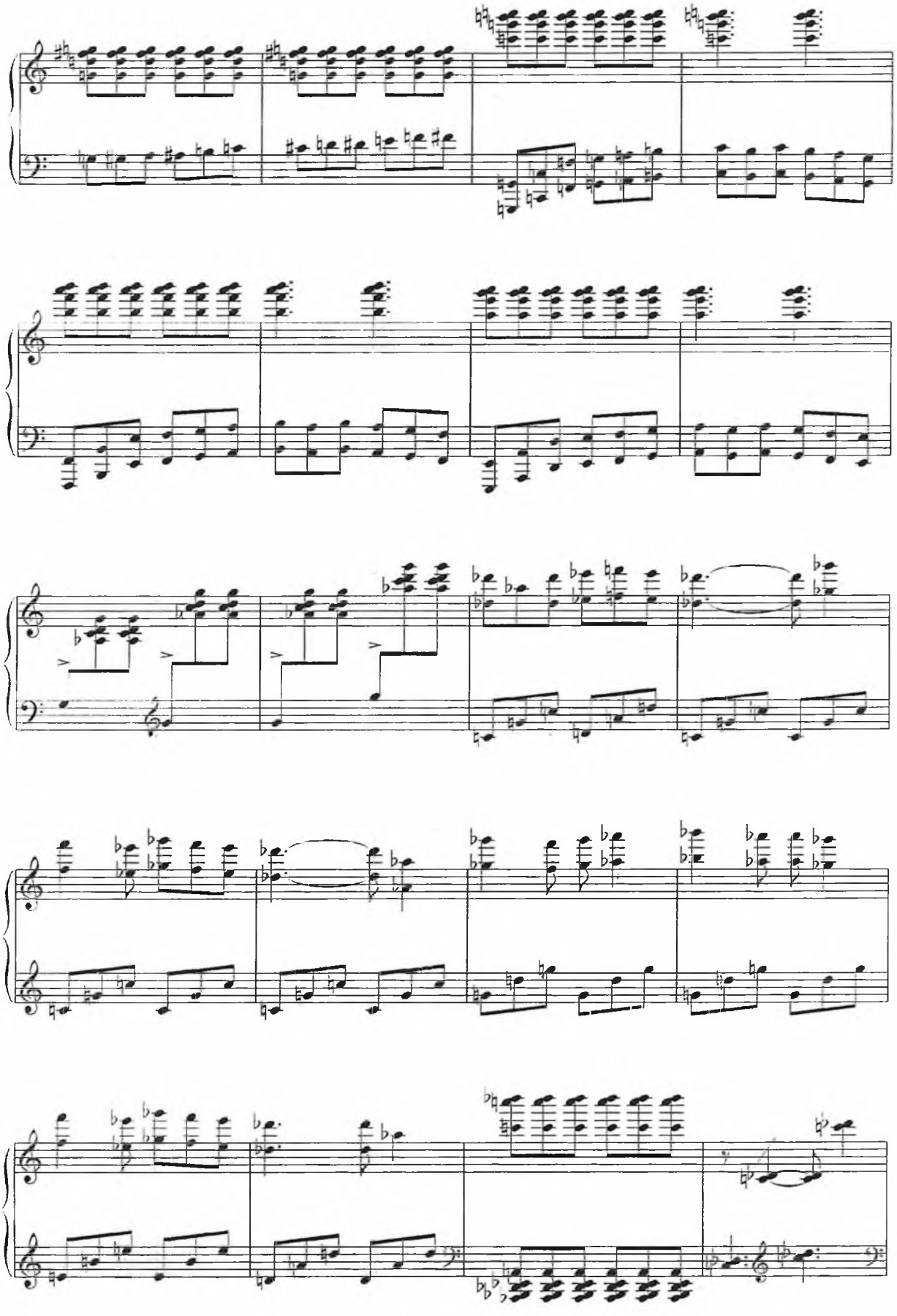
(*) – yakkaxon chap qo'lda royal torlarida glissando chaladi.

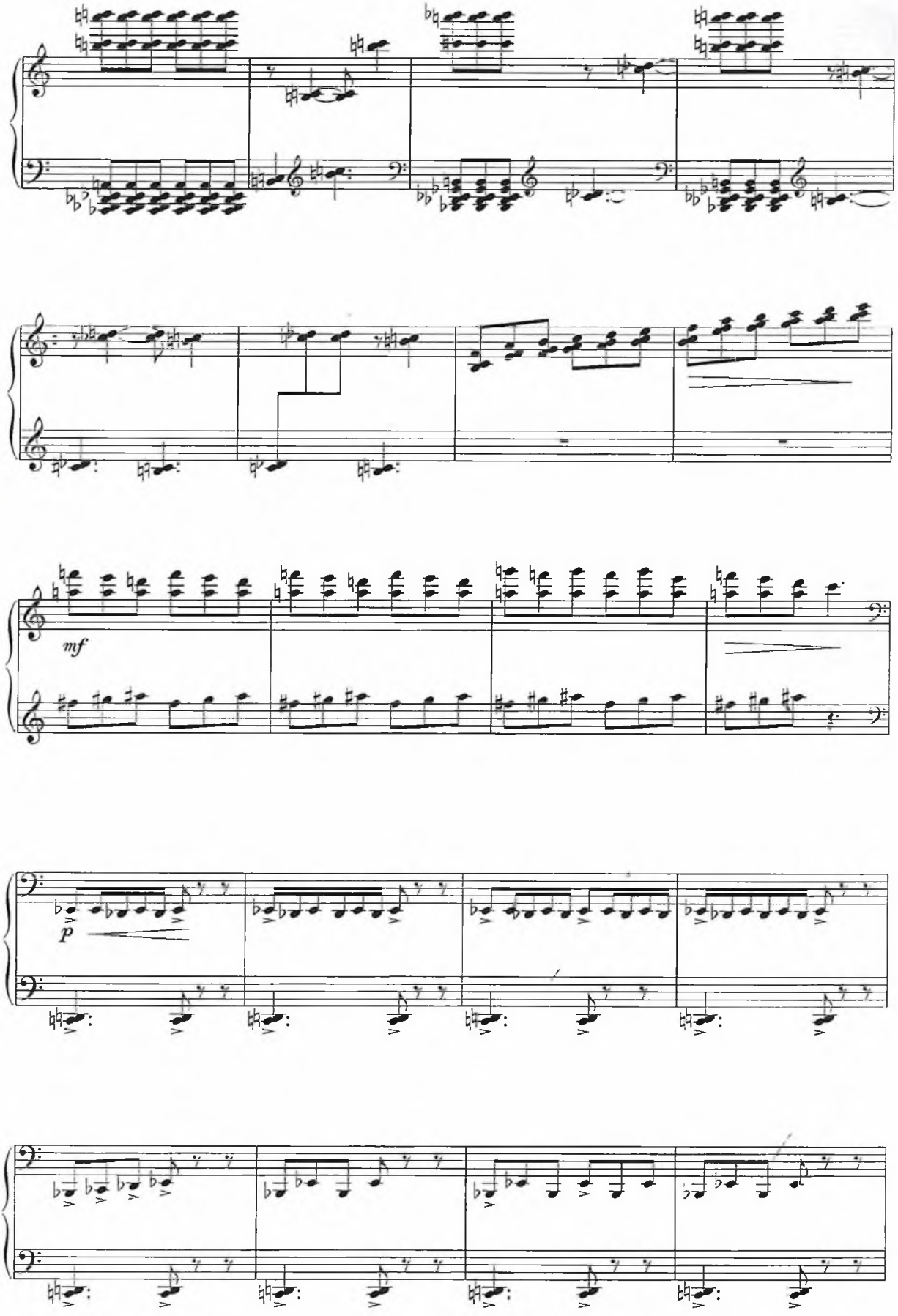

a c c e l e r a n d o
Allegro
mf

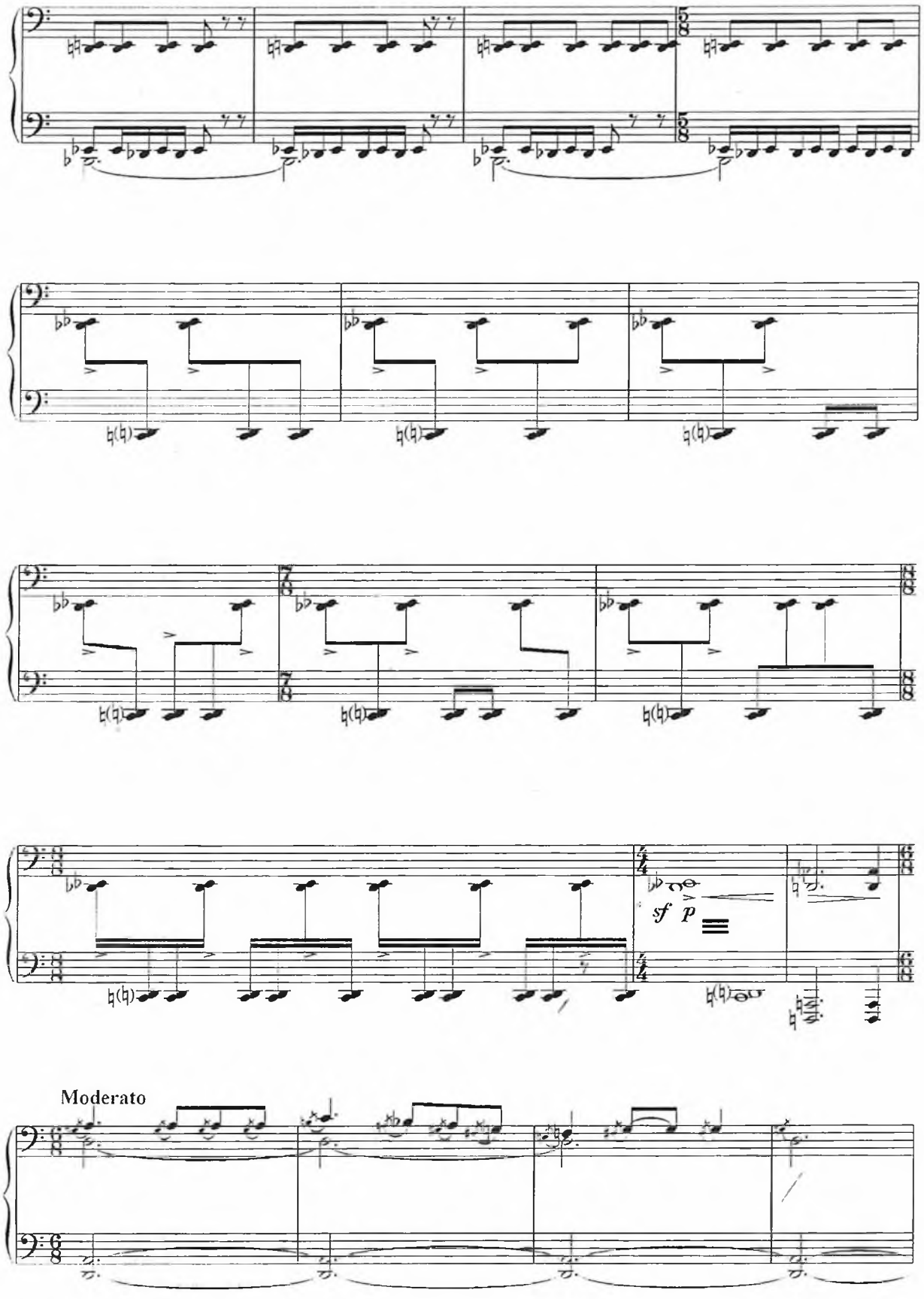


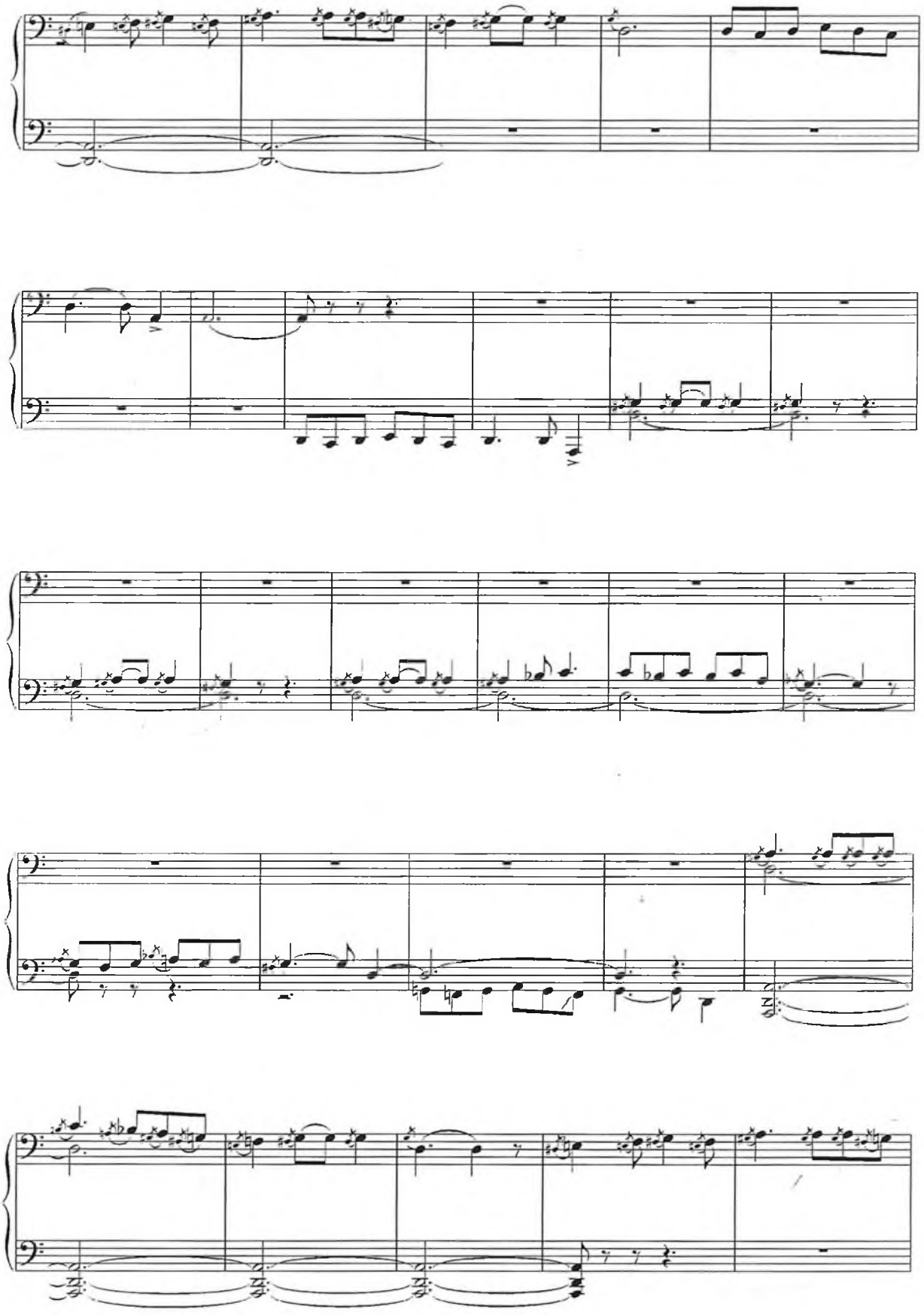


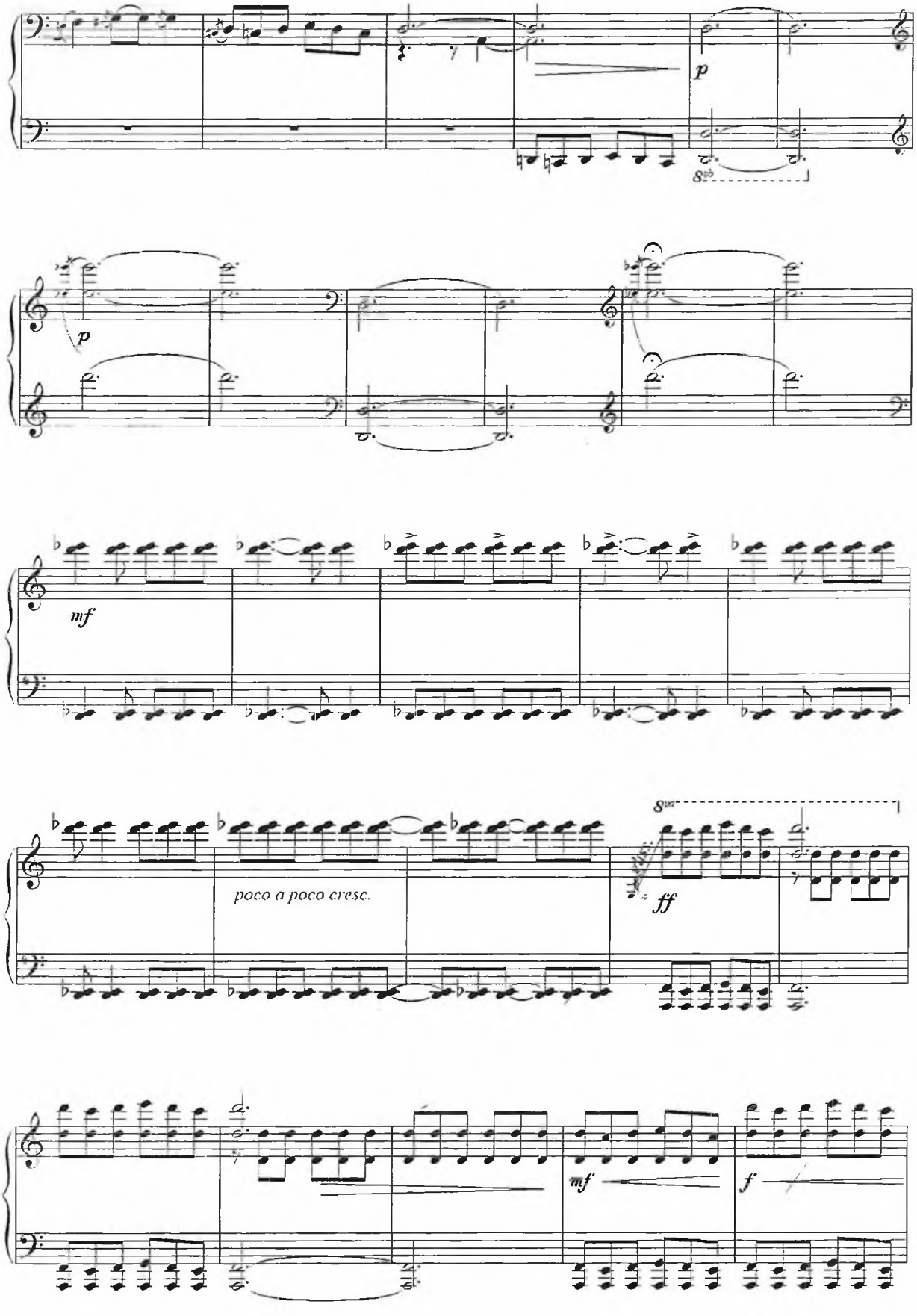

ff

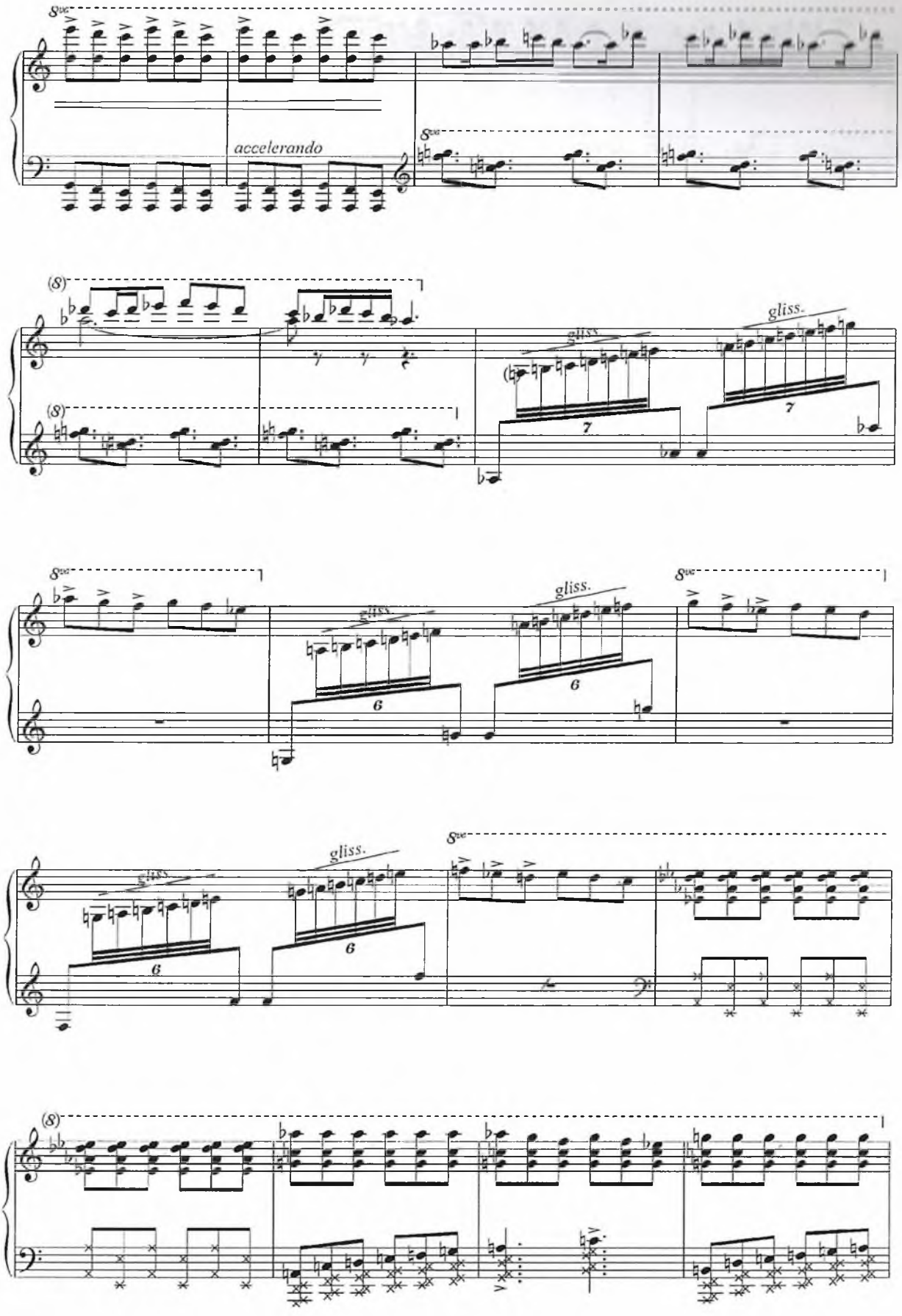


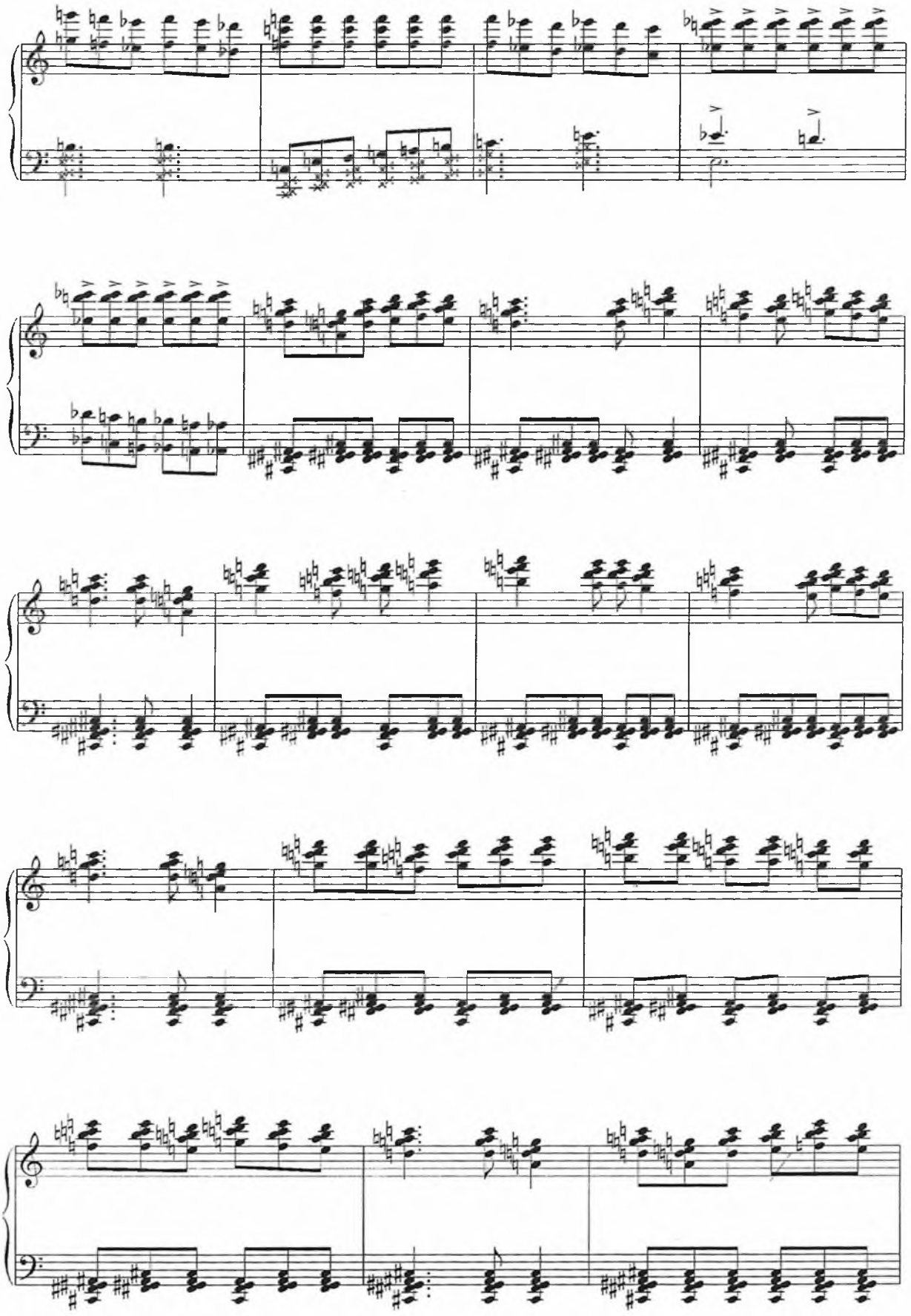

mf
p

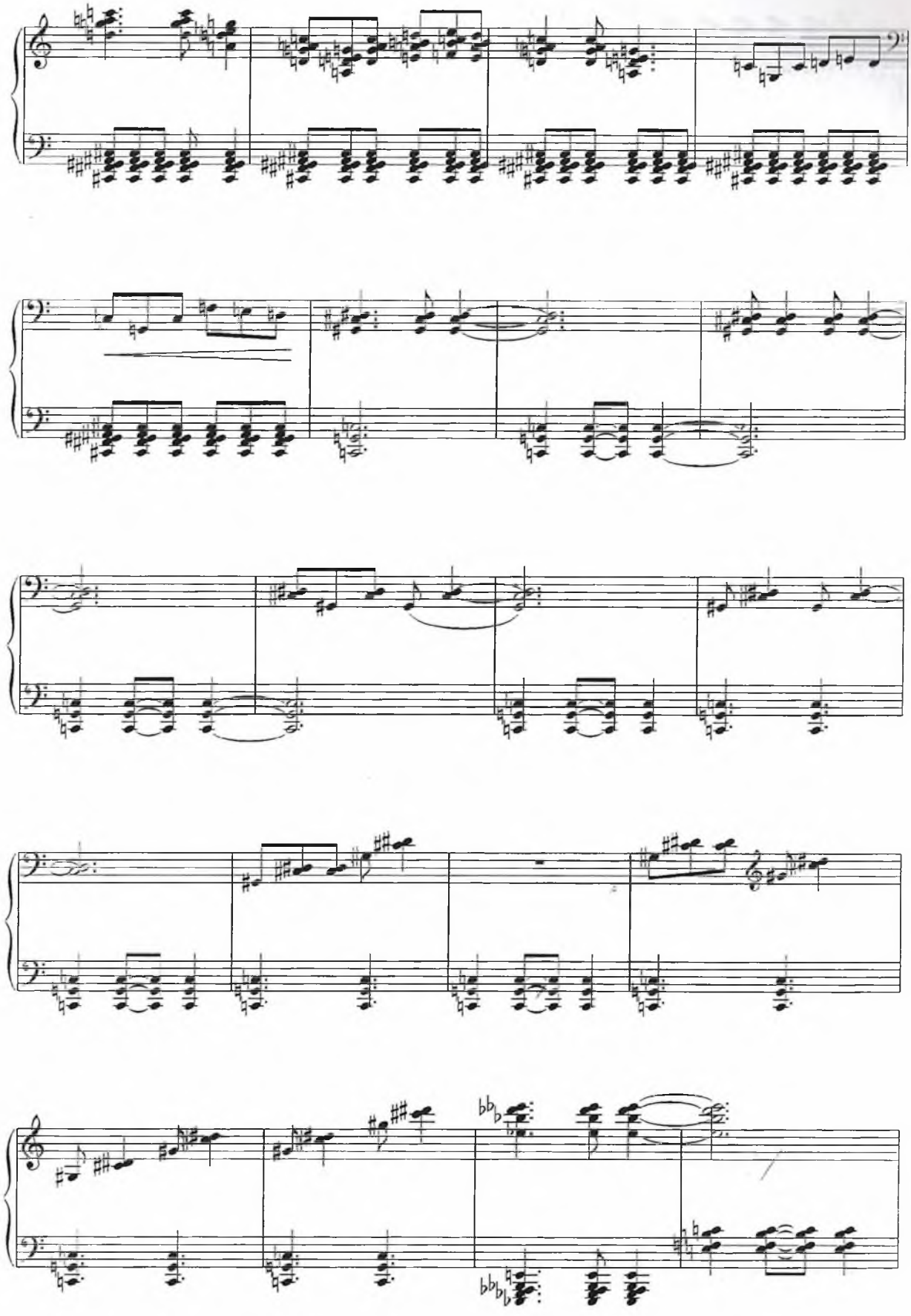

sf p
Moderato

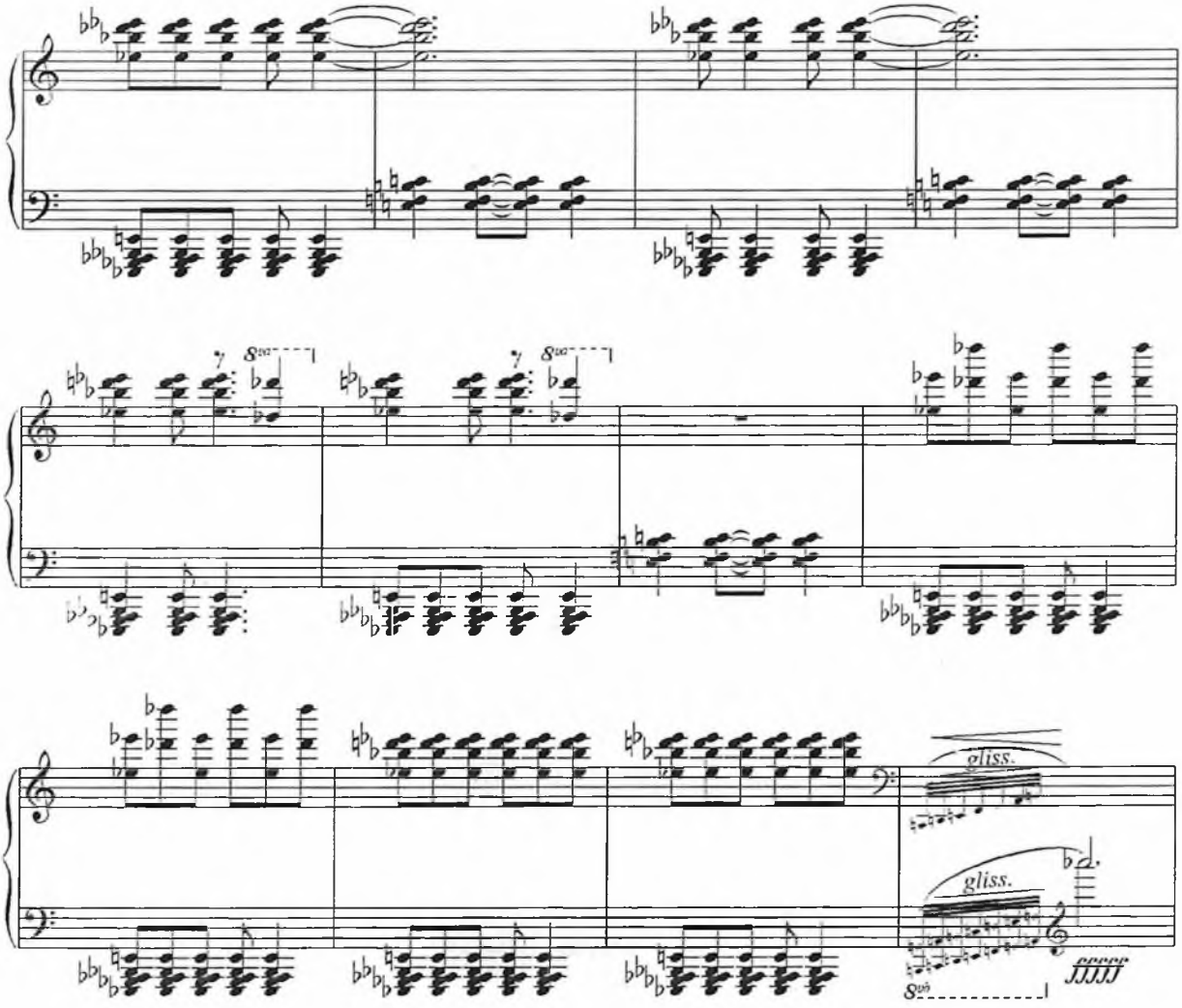



p
8vb
p
mf
poco a poco cresc.
8va
ff
mf
f

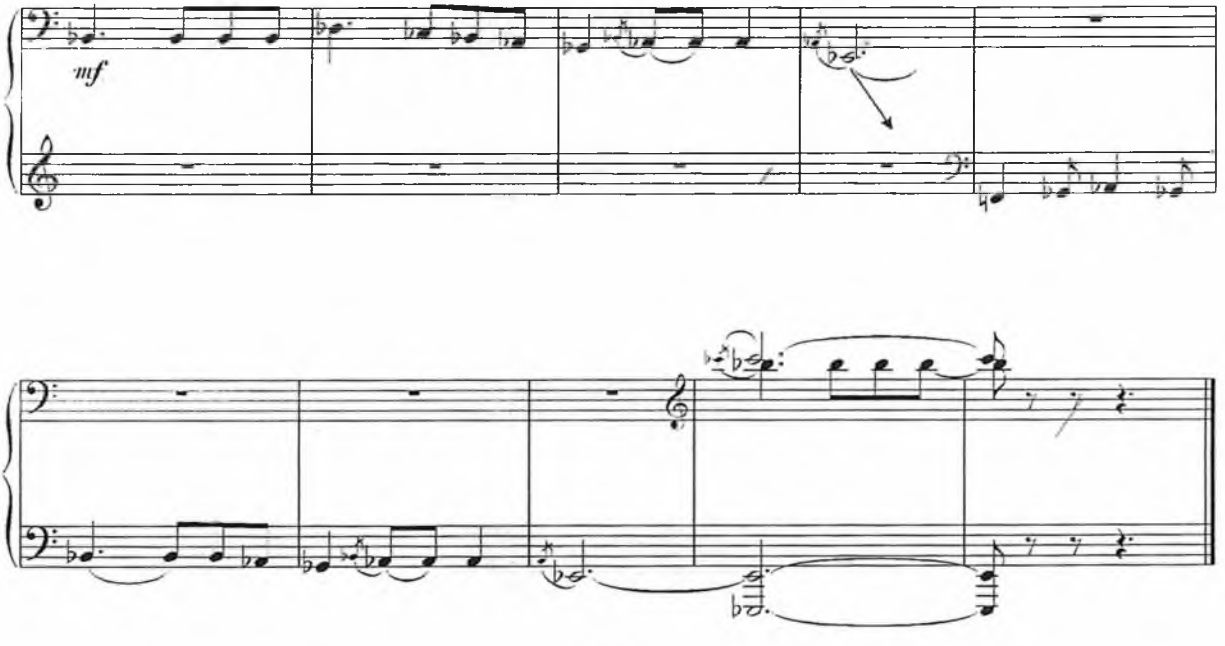

8va
accelerando
(8)
gliss.
7
6





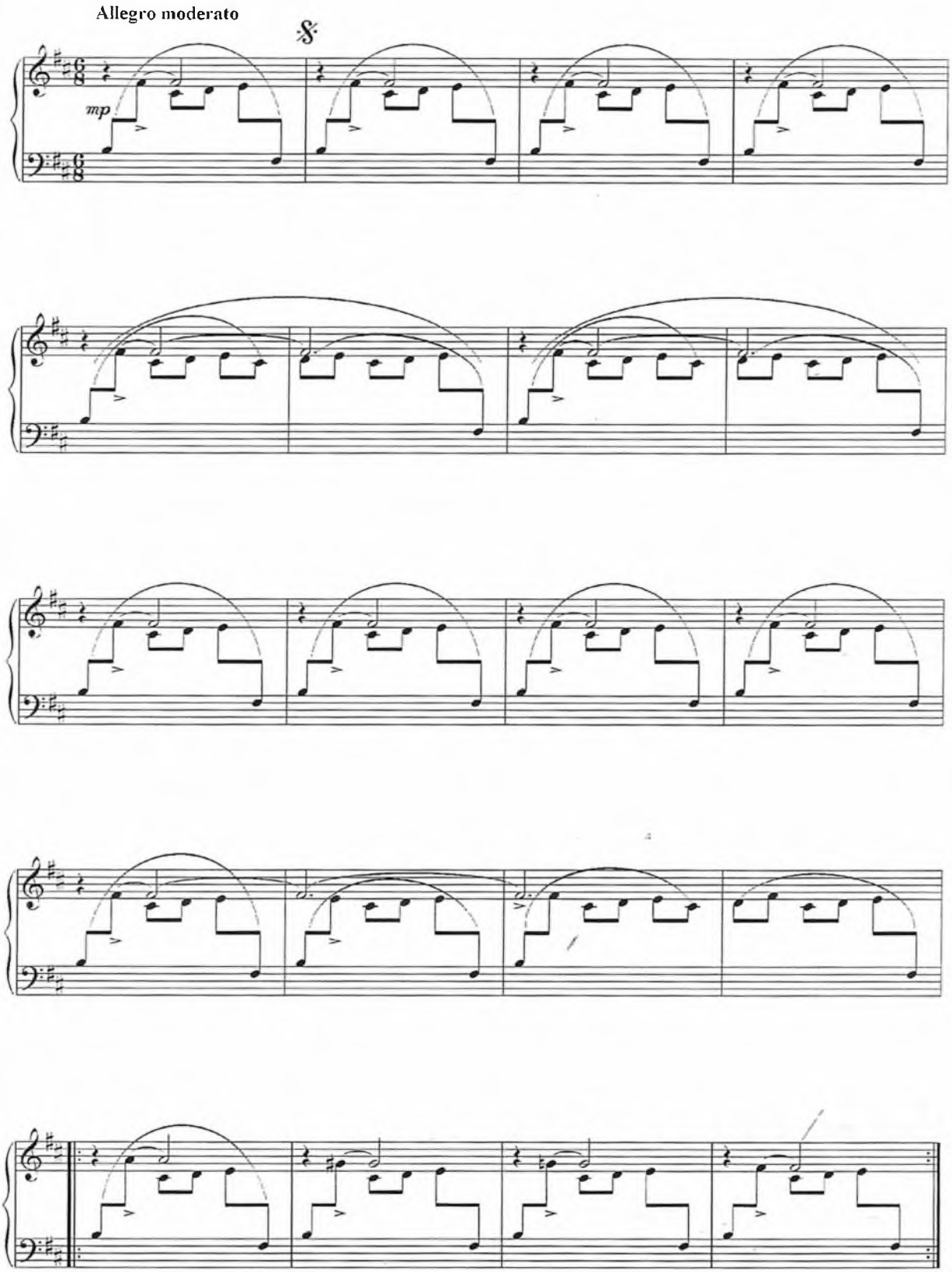


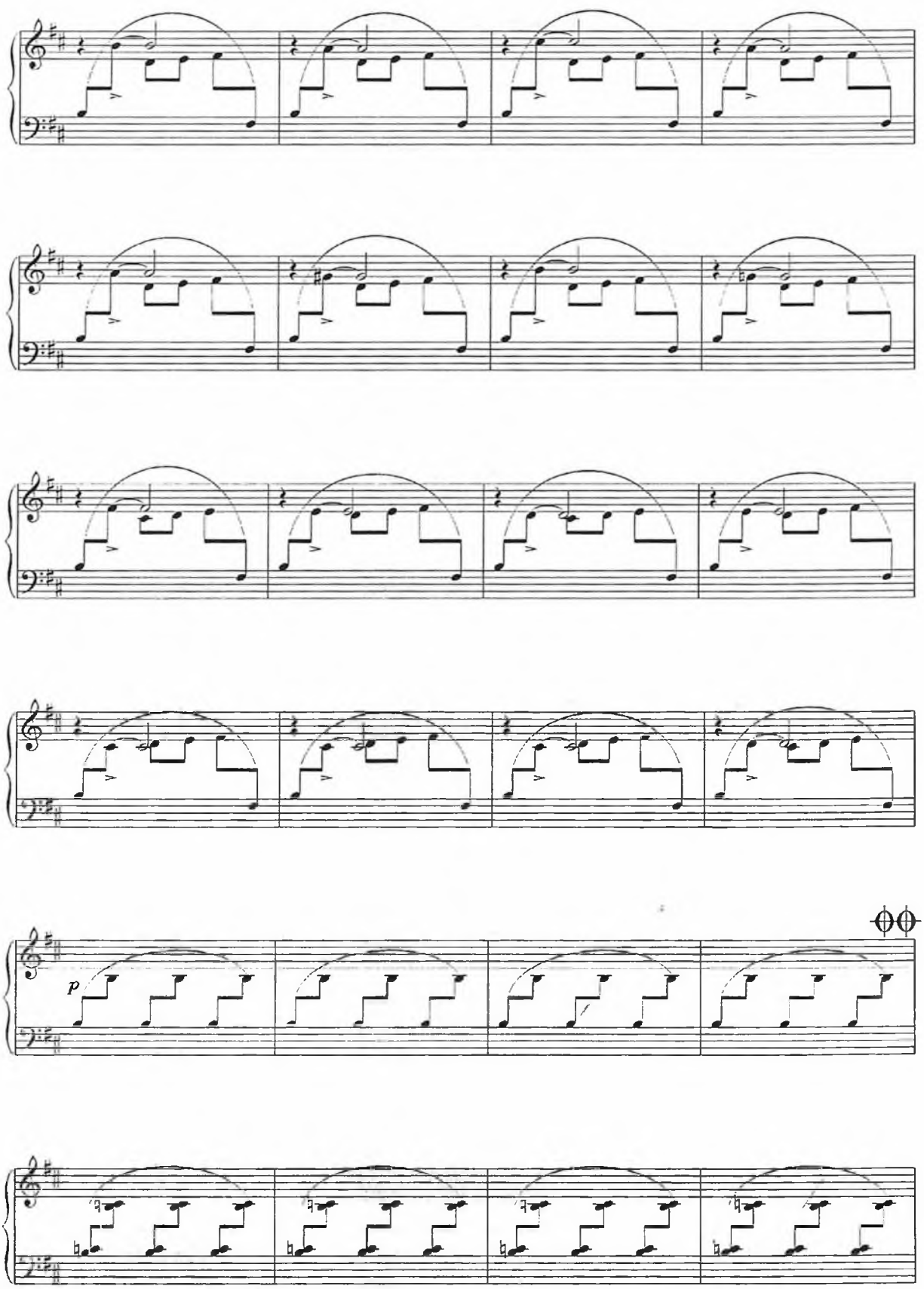
Moderato

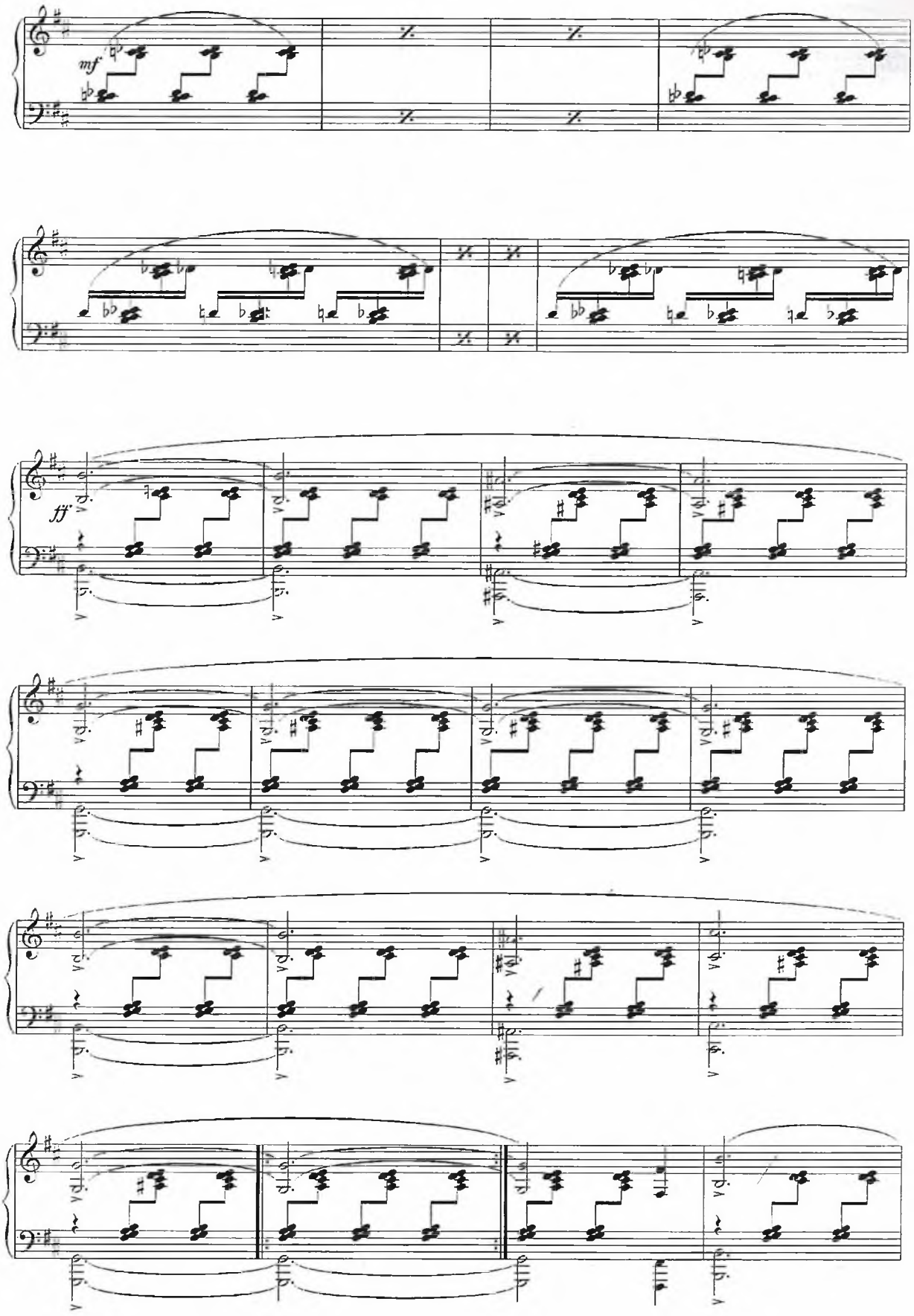


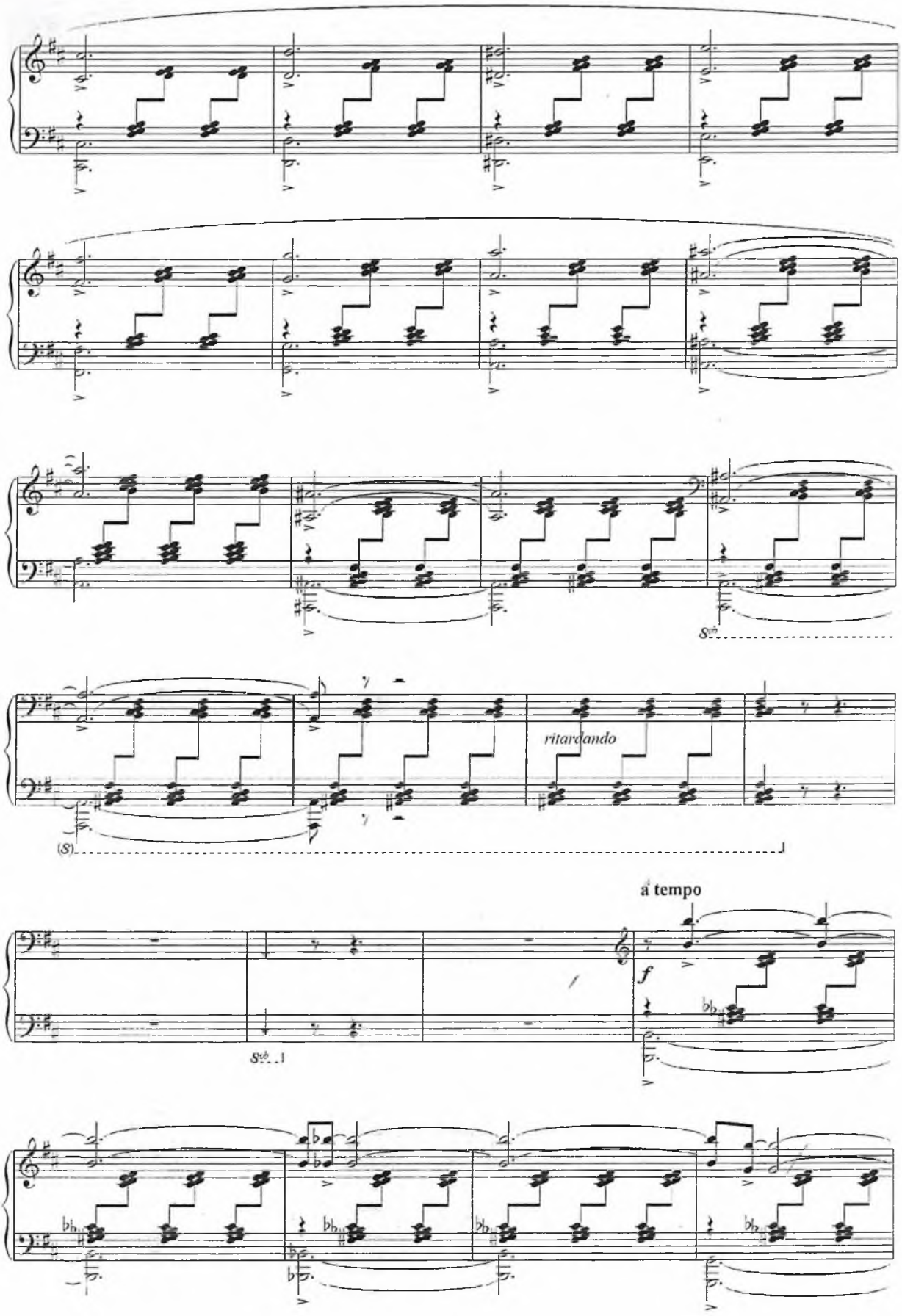
QADIM OHANGLAR

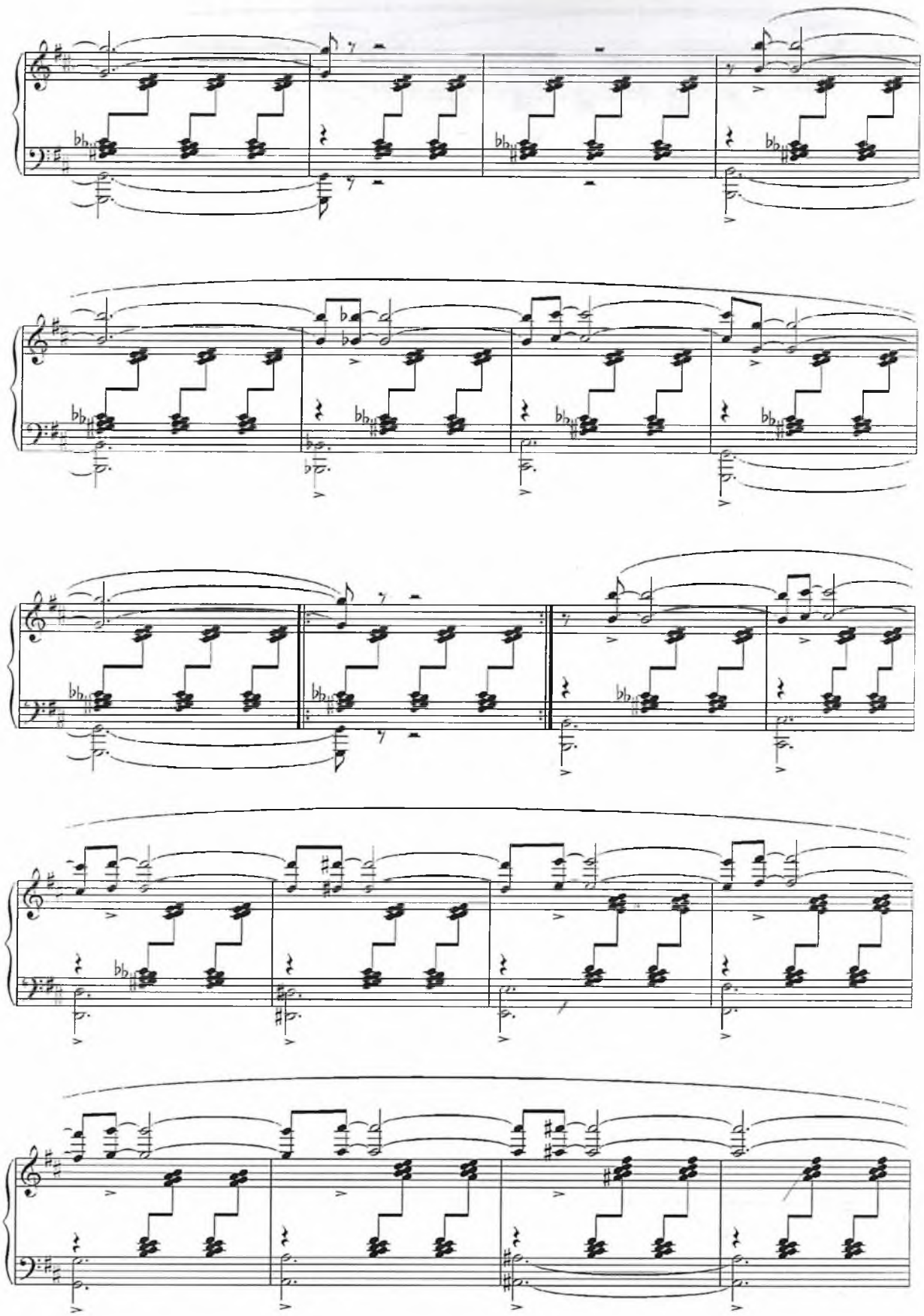
M.Otajonov

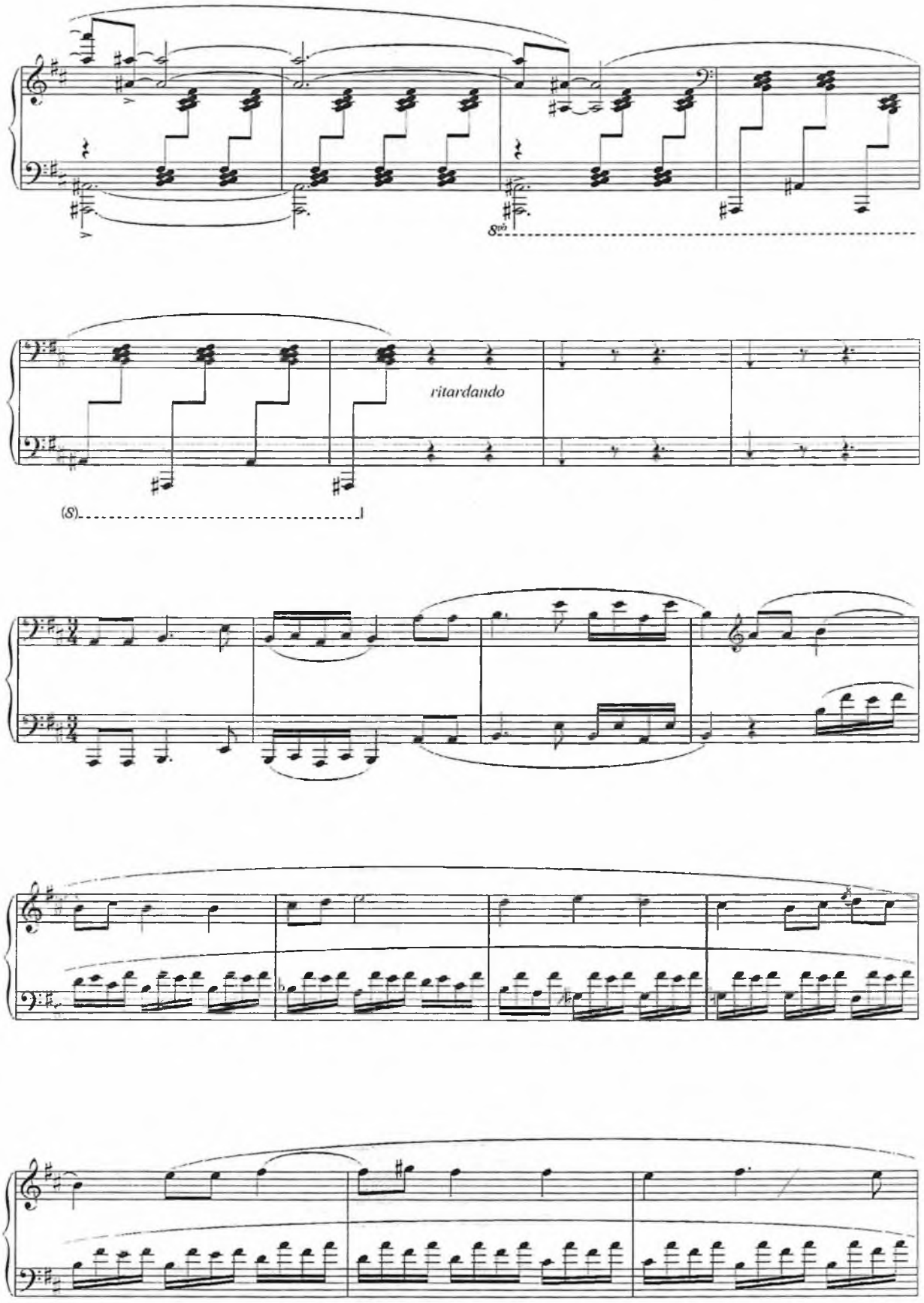


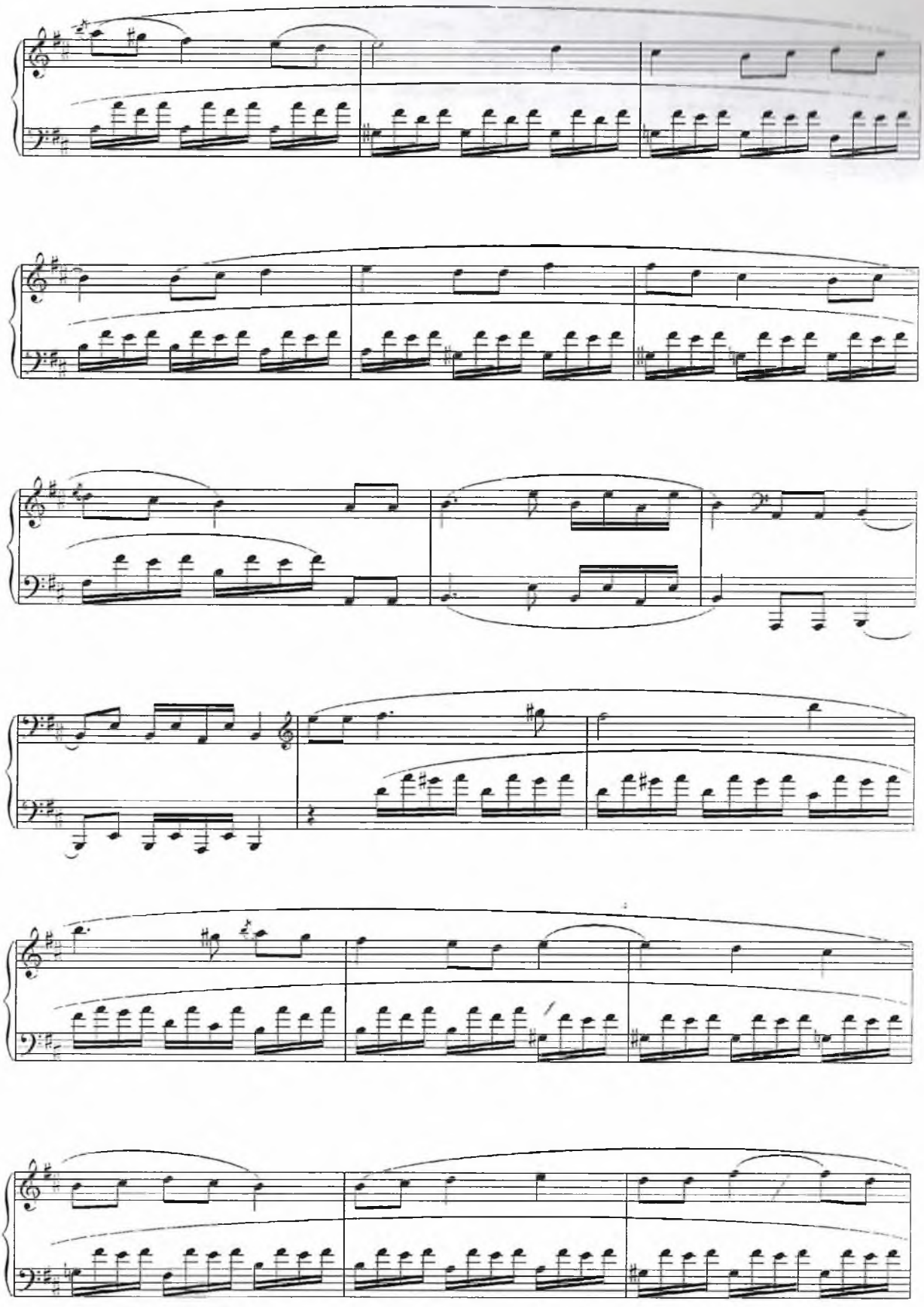

p

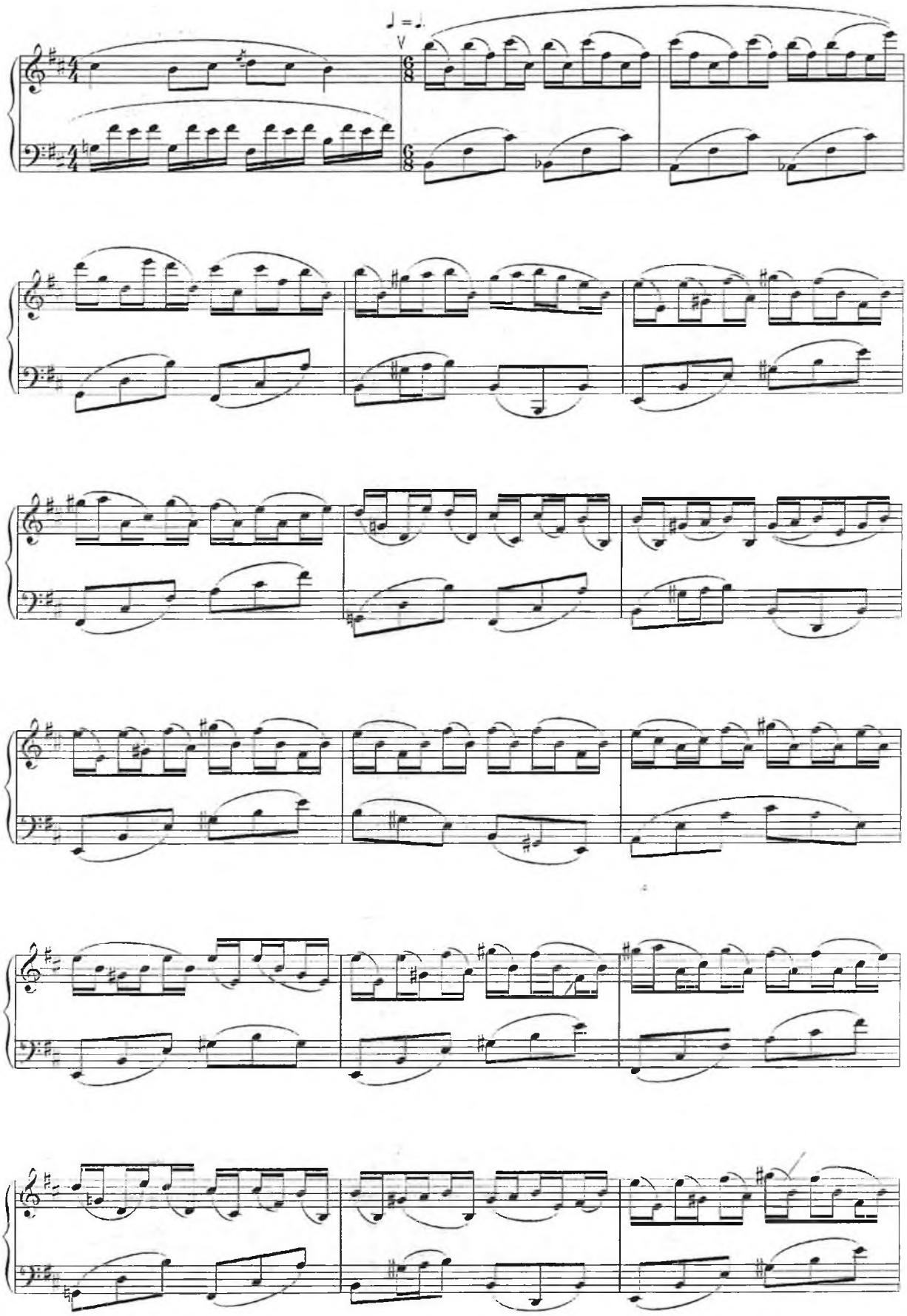

mf
ff

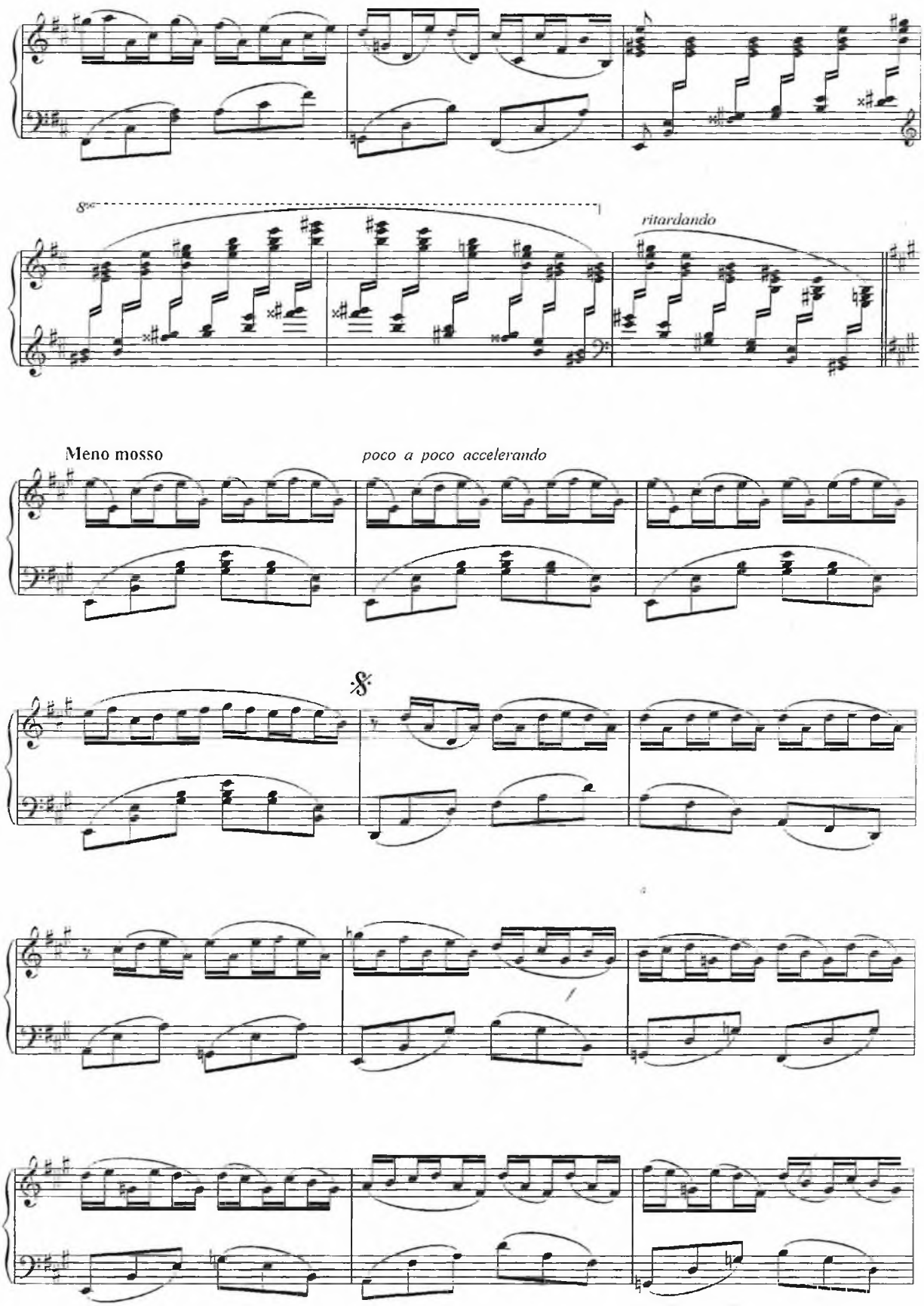

ritardando
a tempo
f

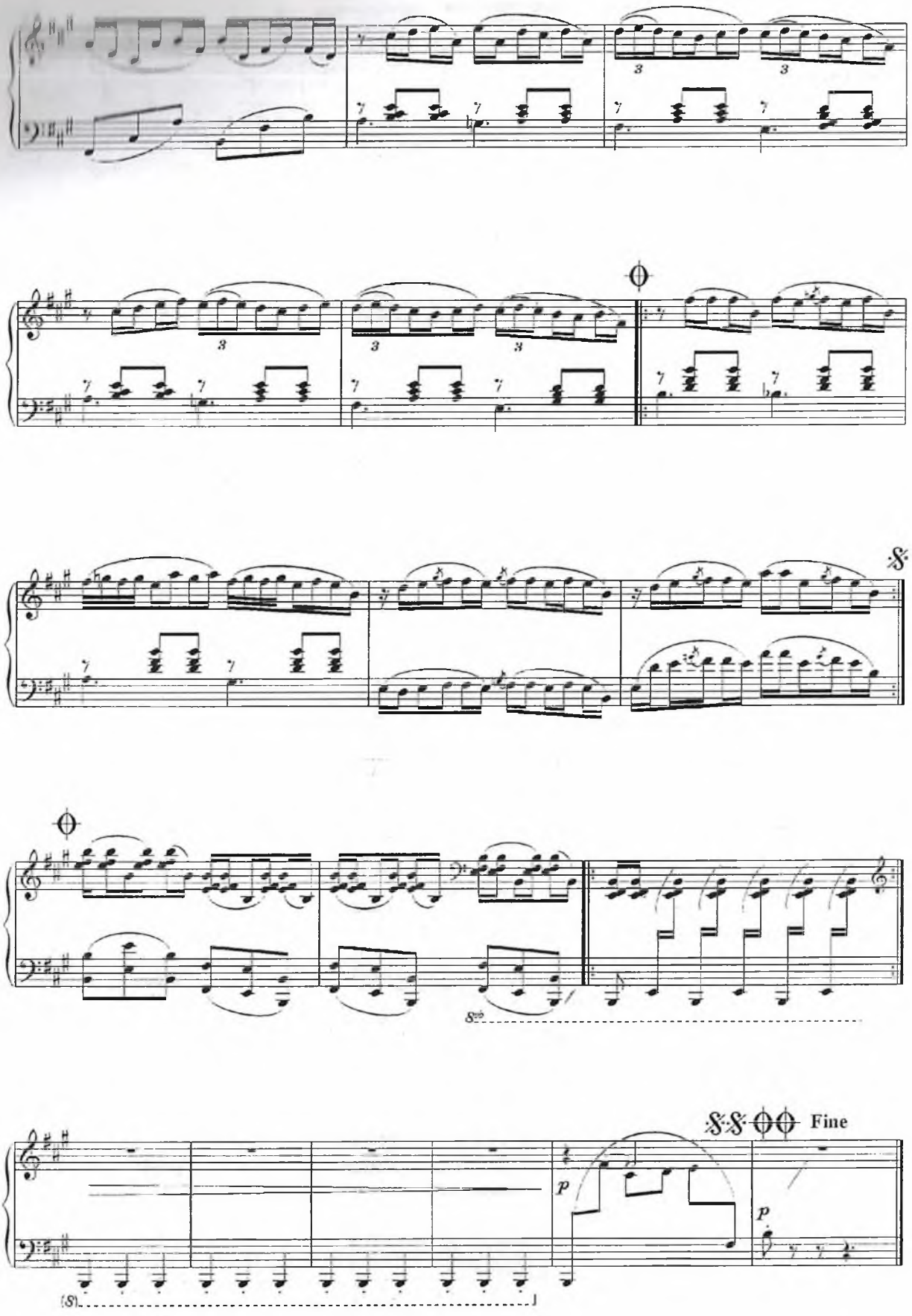



8va
ritardando
(8)



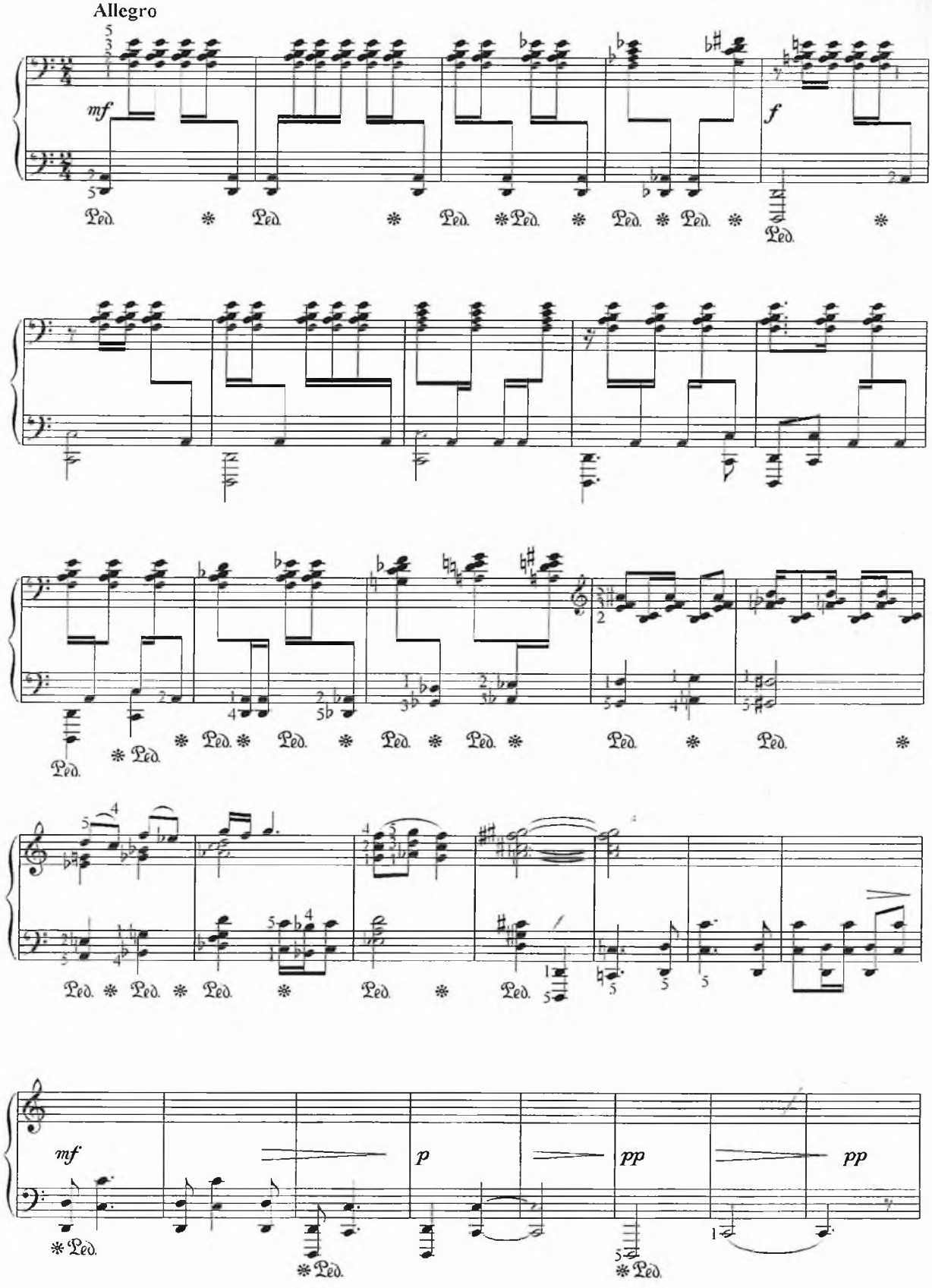


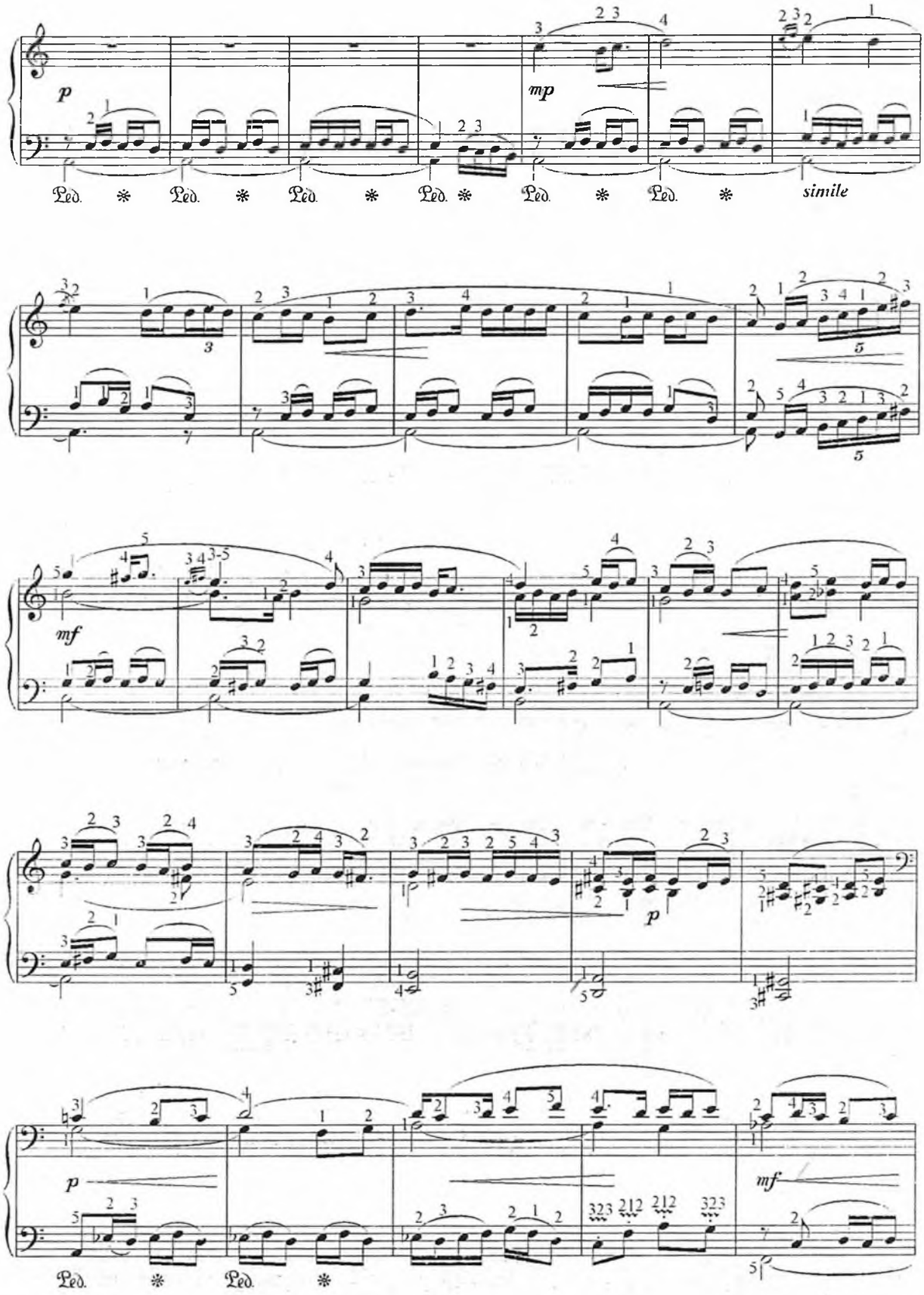

8va
ritardando
Meno mosso
poco a poco accelerando
f

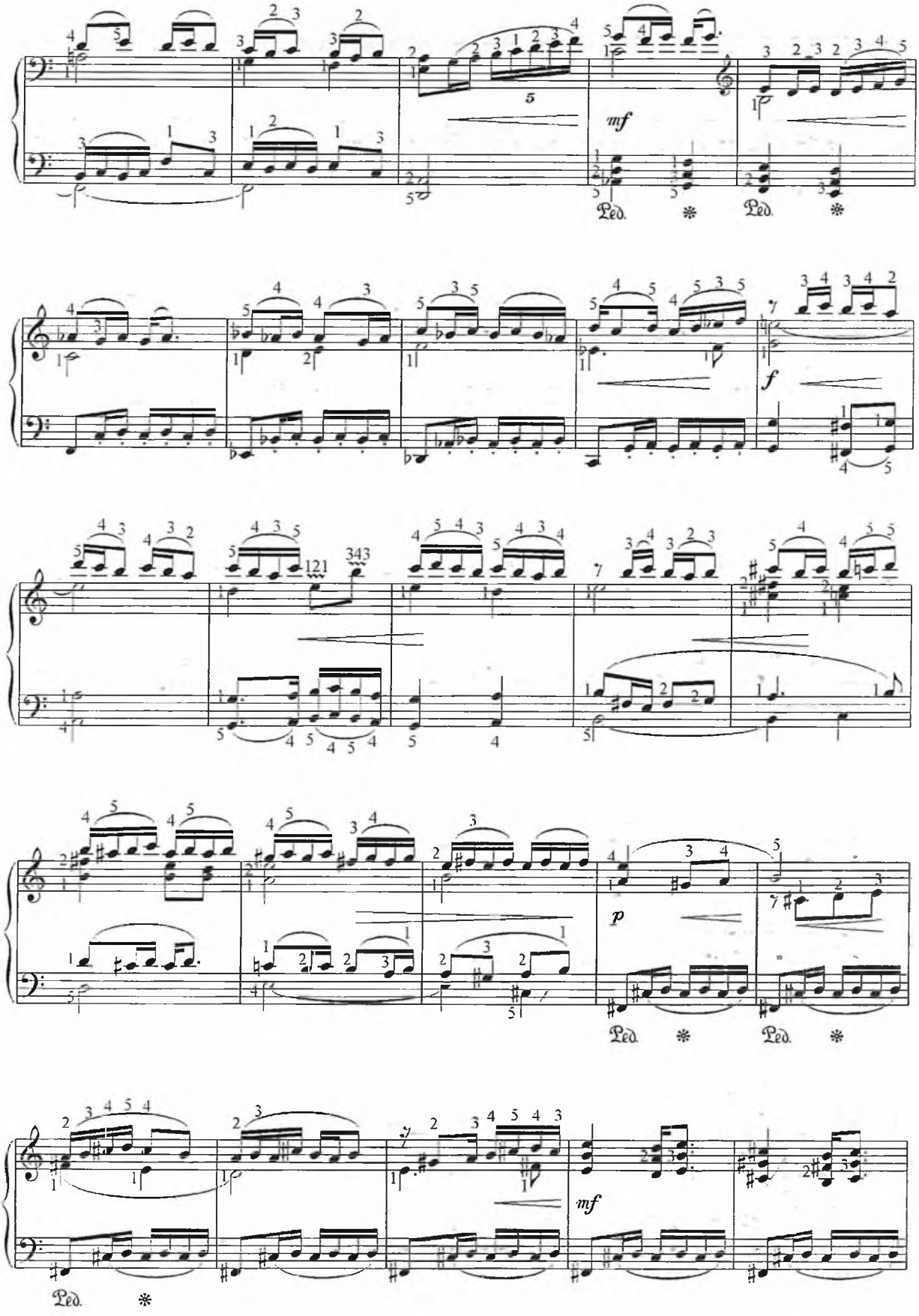

Fine

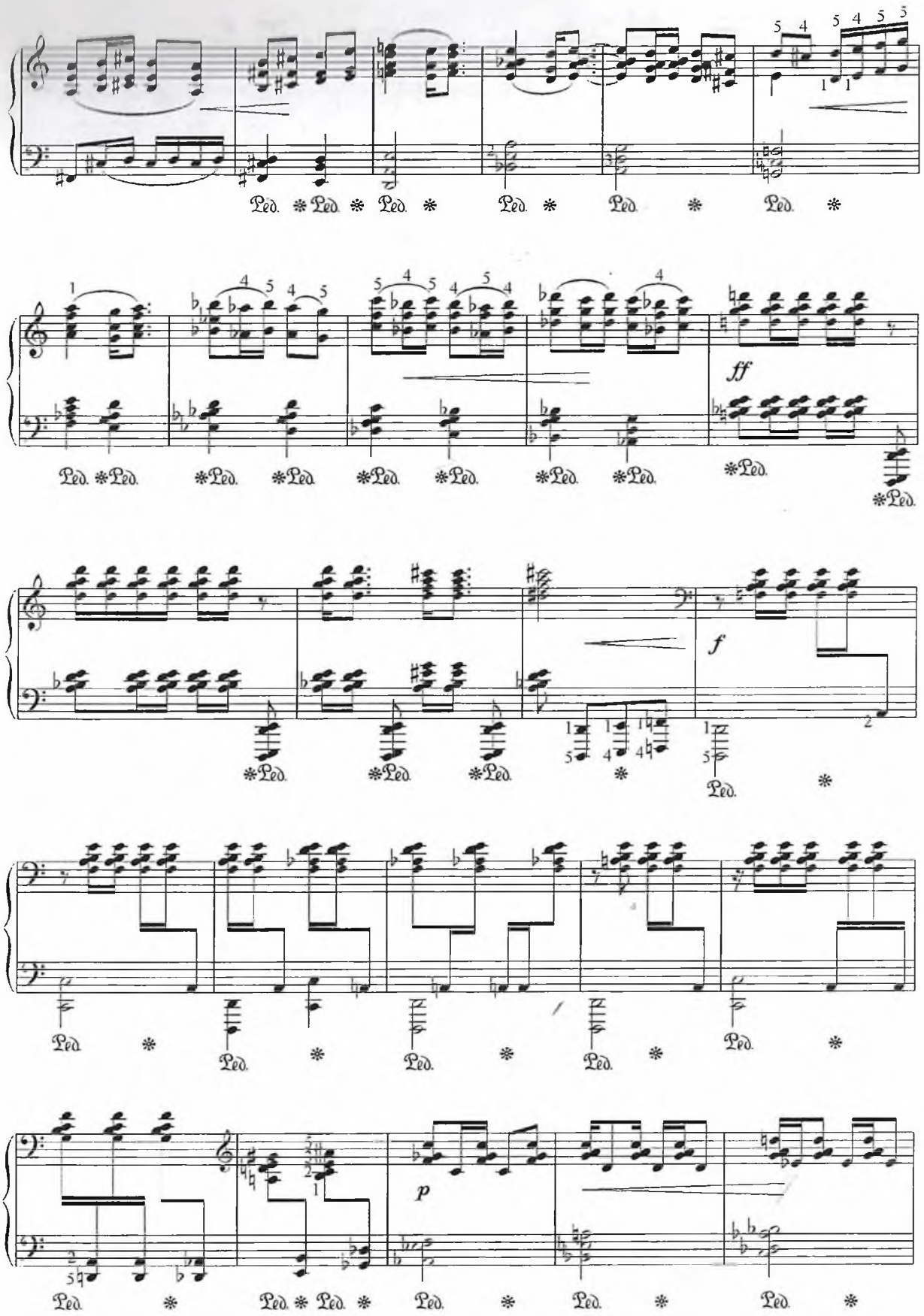
BAYRAM

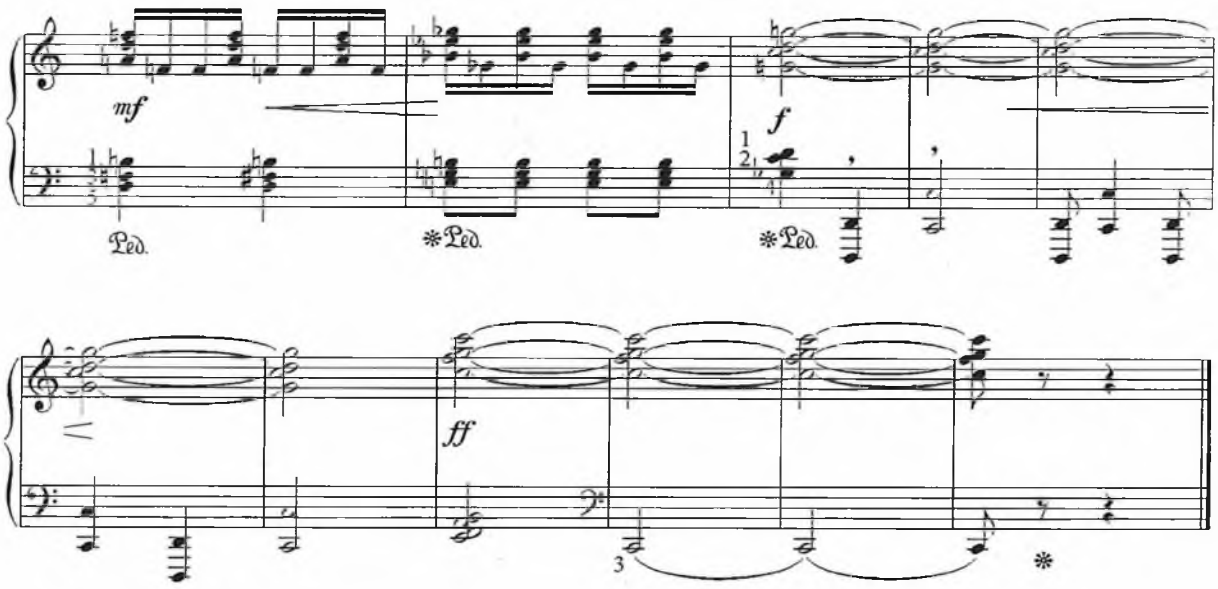
H.Rahimov




p
mp
simile
mf
p
p
mf


mf
Ped.
Ped.
f
343
121
p
Ped.
Ped.
mf
Ped.


Ped.
ff
f
p


mf
Ped.
*Ped.
f
1
2
*Ped.

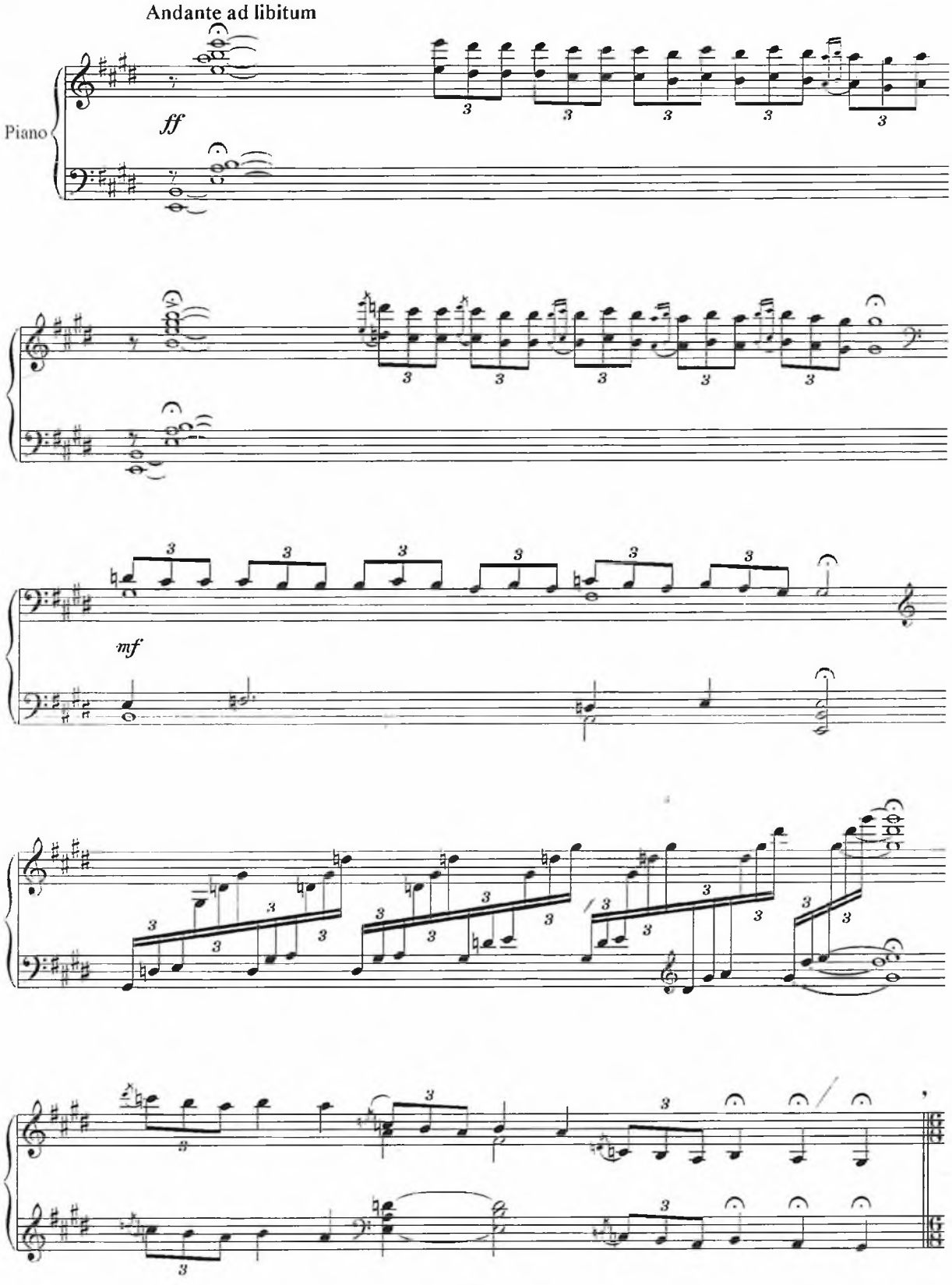
ff
3
*

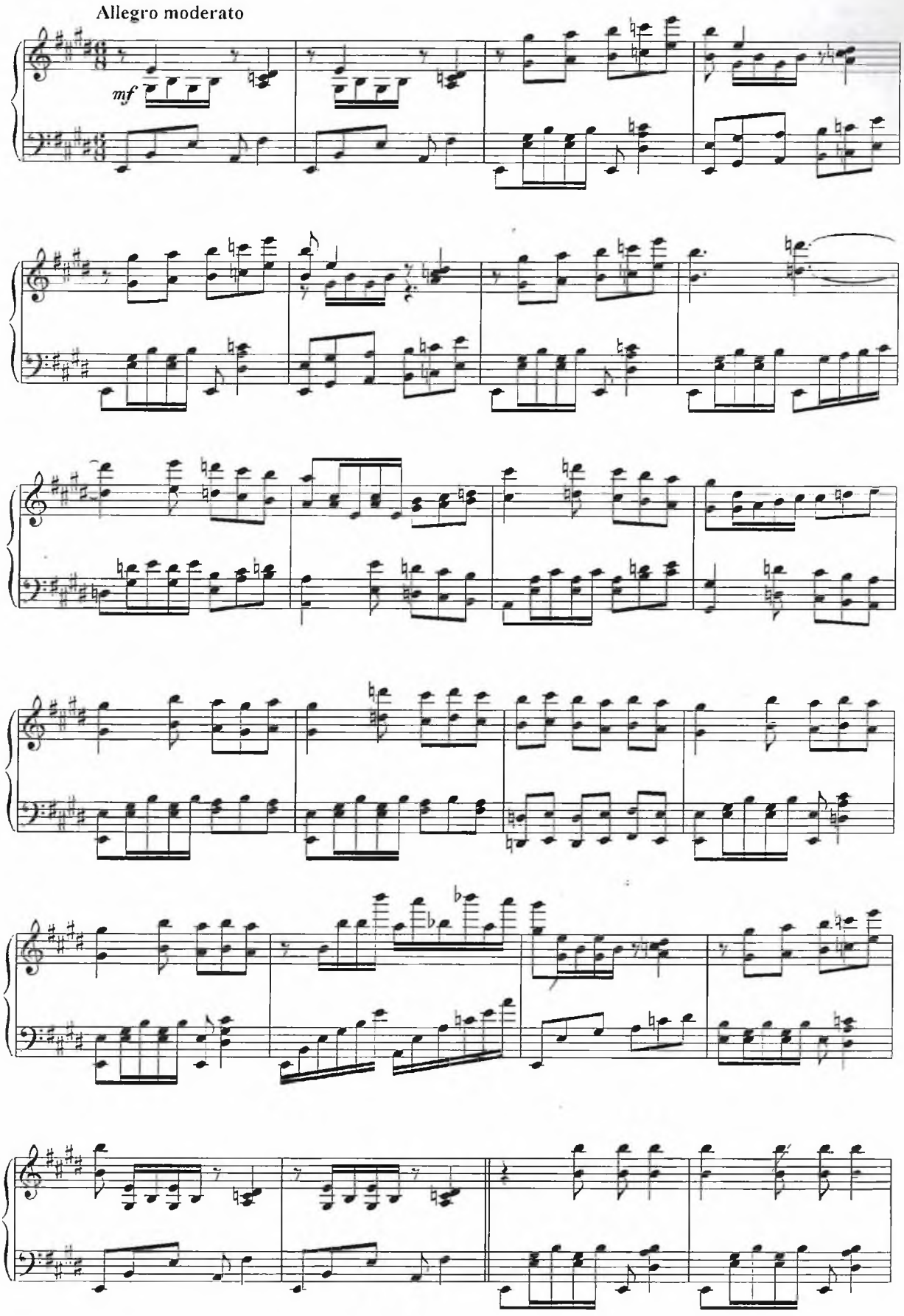
M.N.Rizayeva

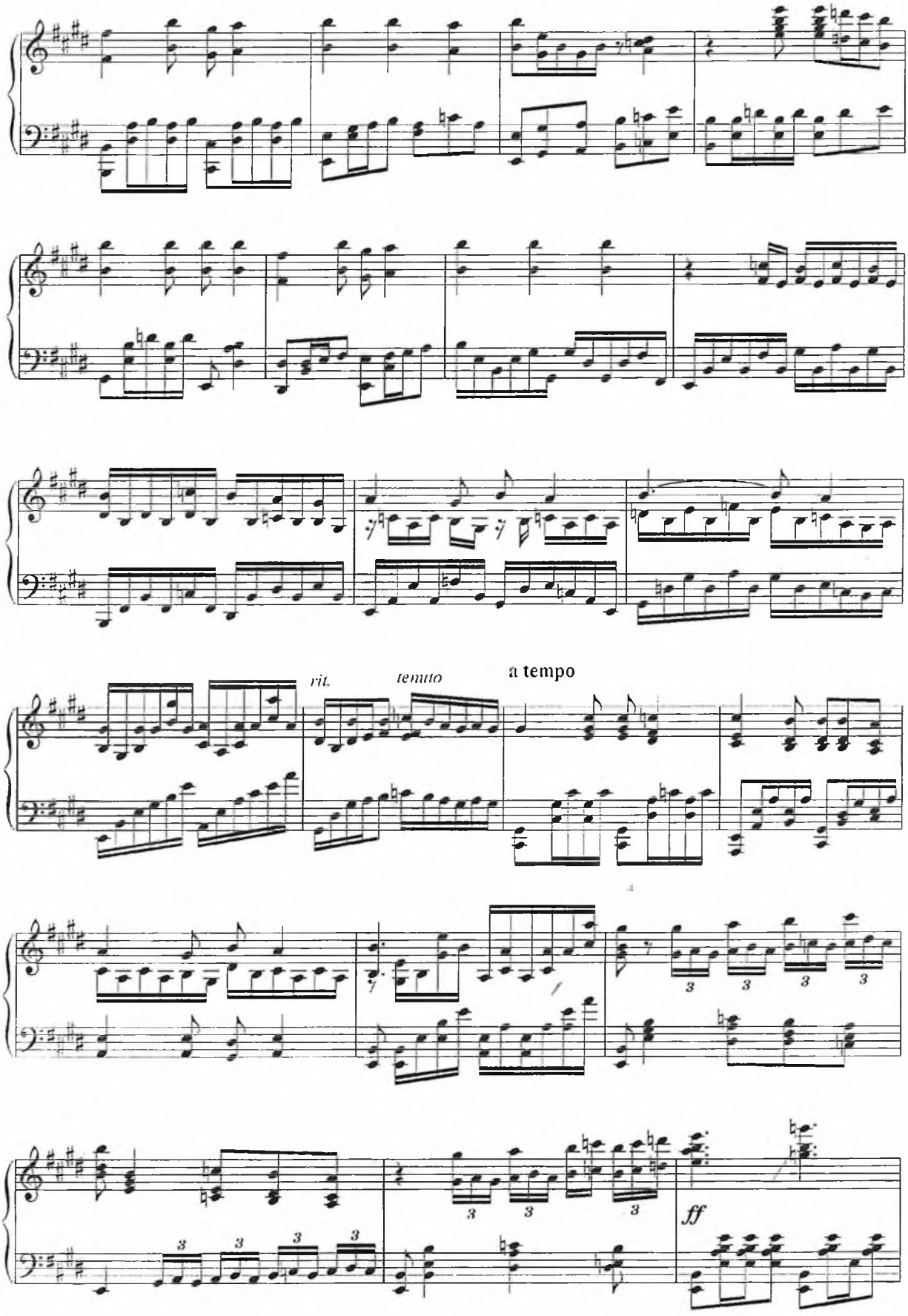
FANTAZIYA

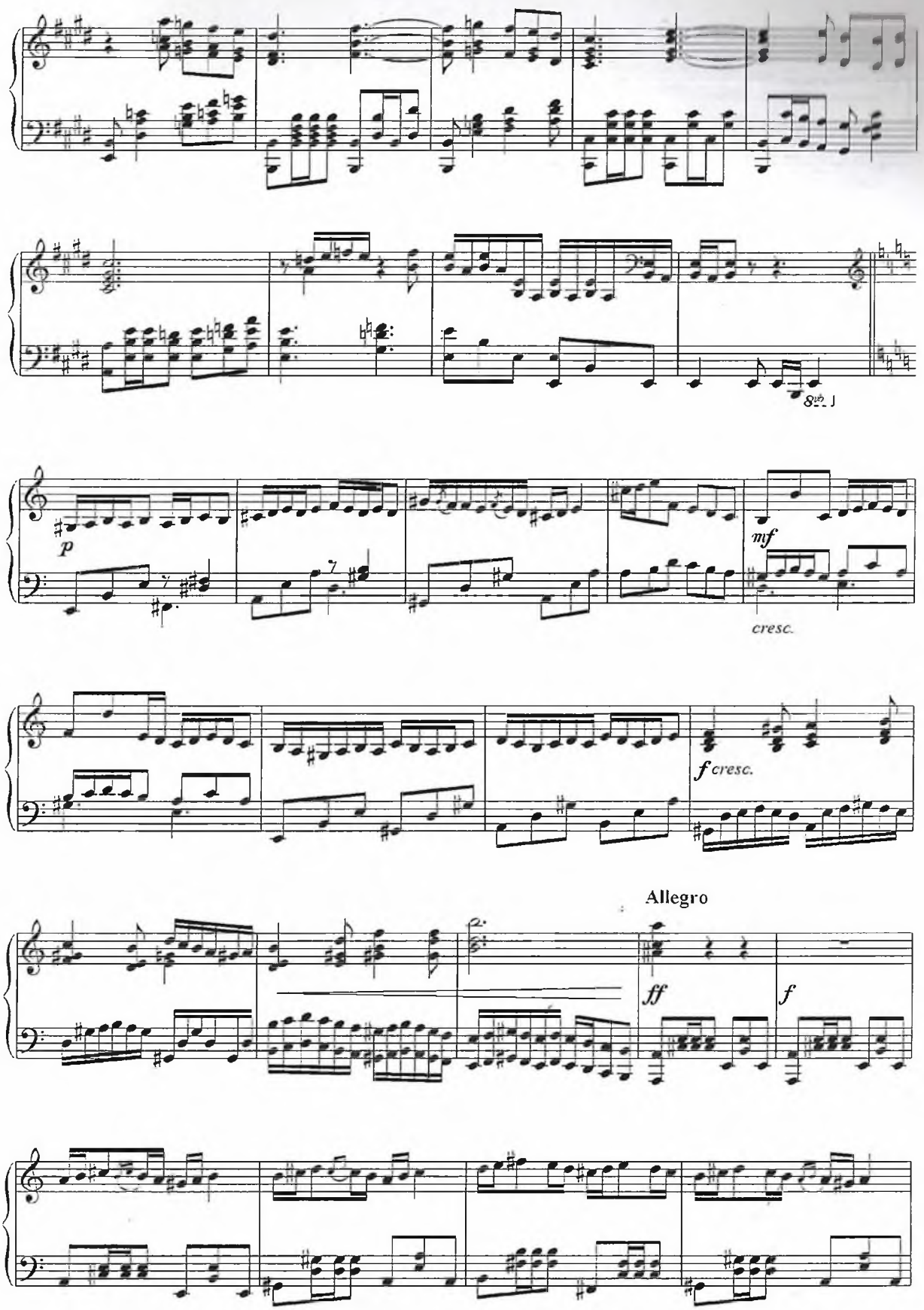
U.Hojibekovning «Sansiz» romansi asosida

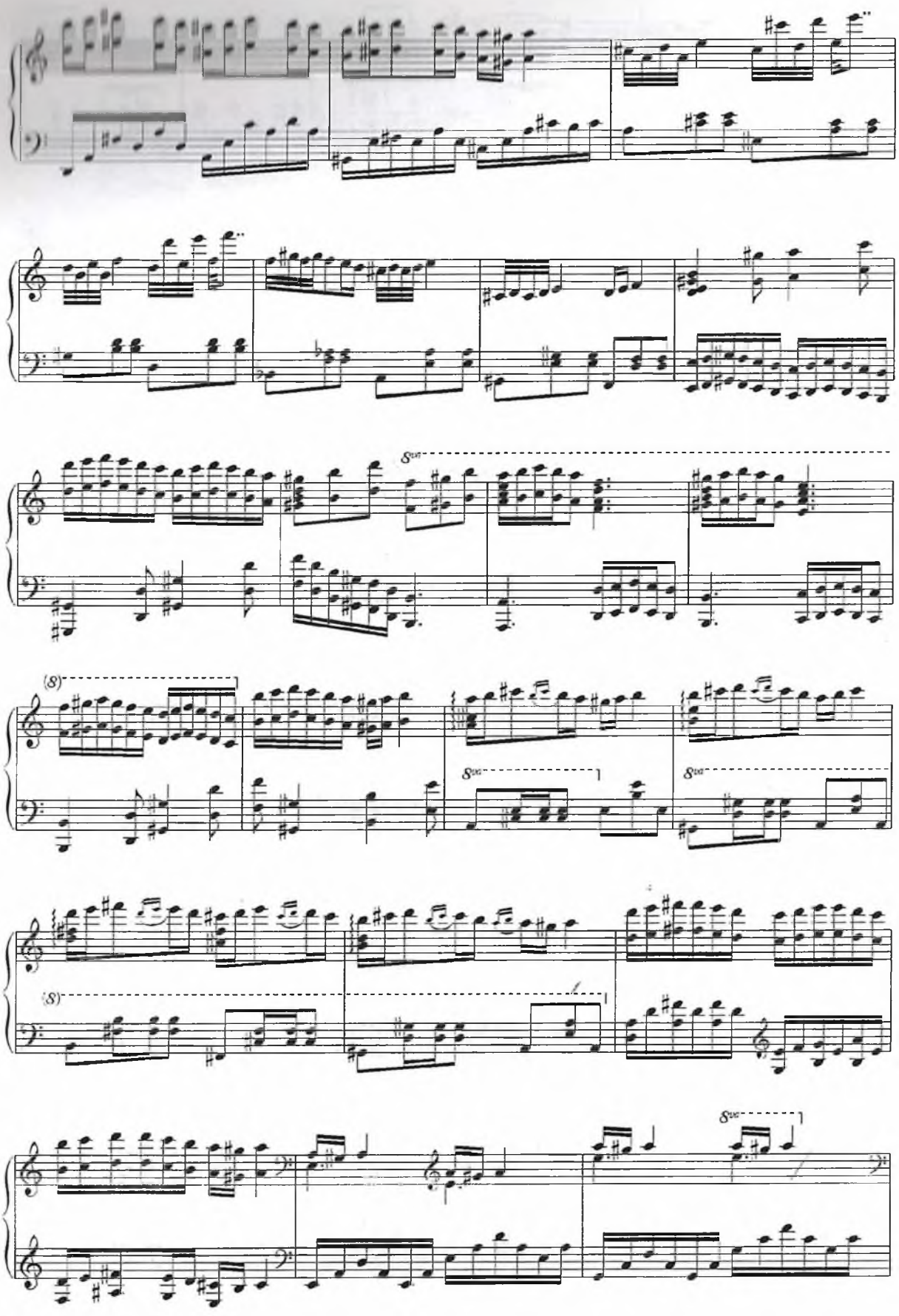
A.Xoshimov

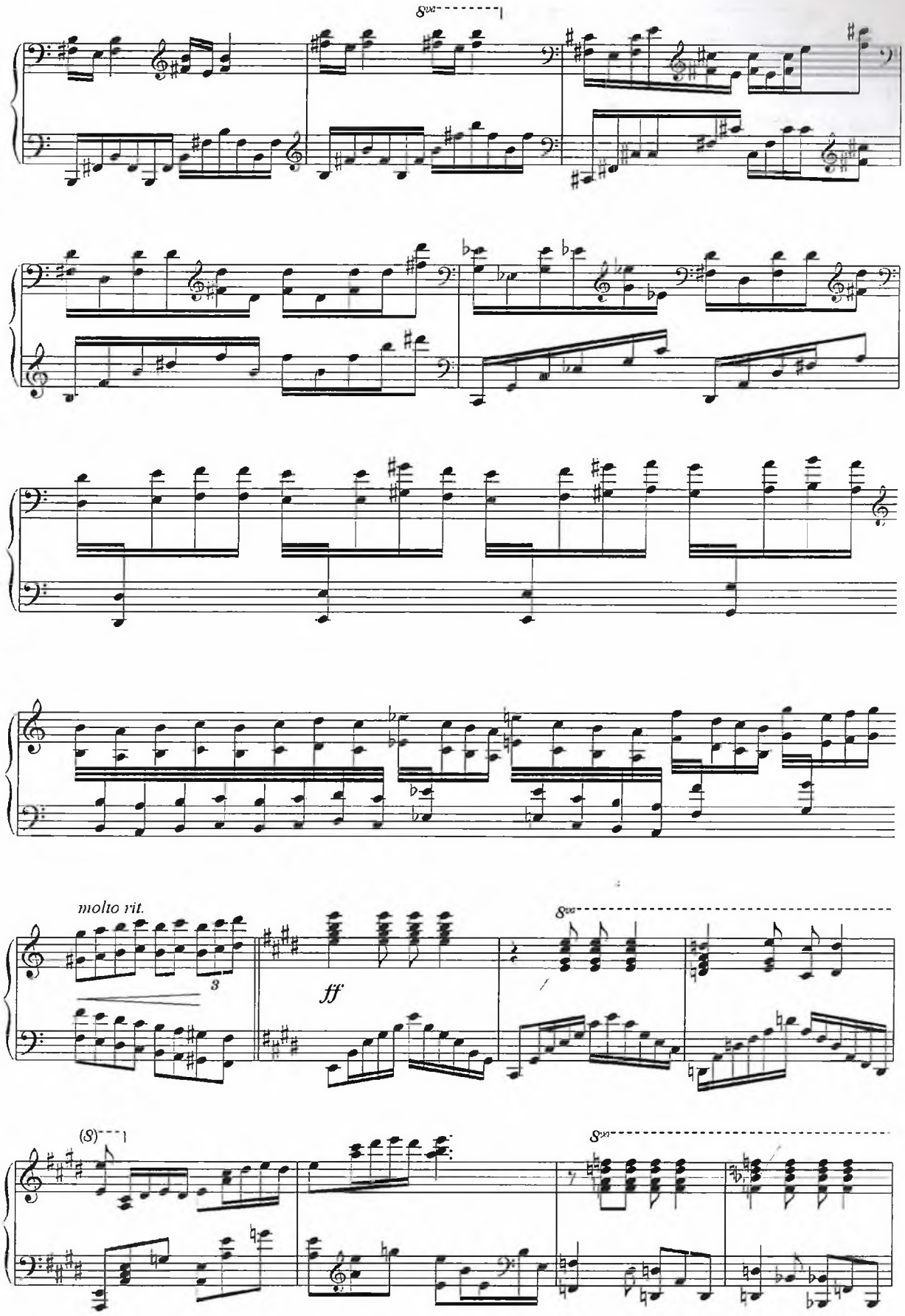


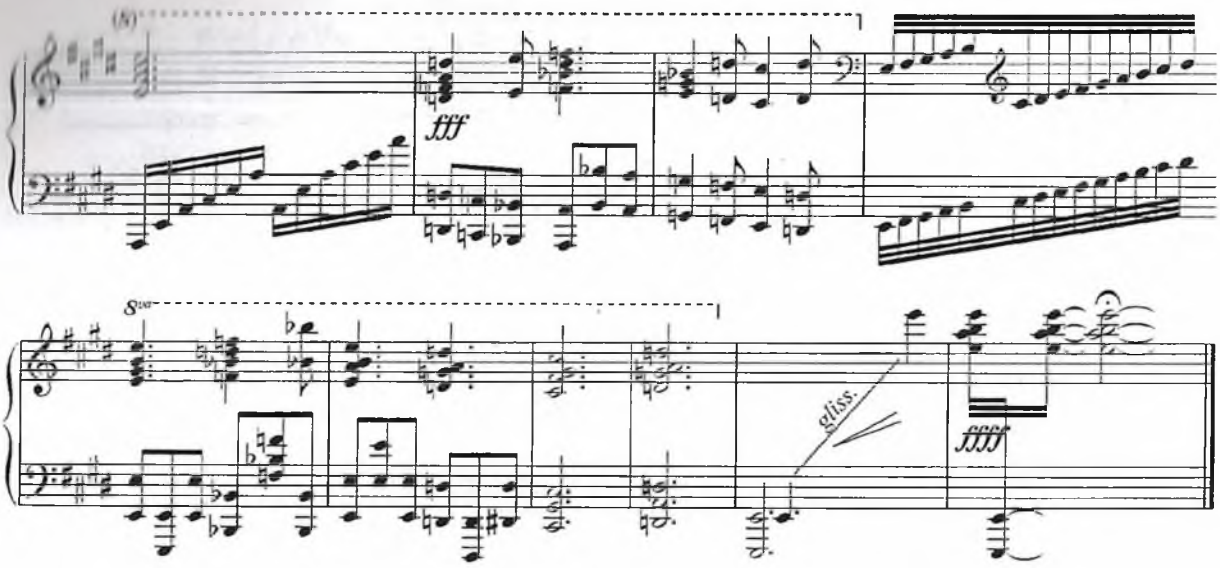

Allegro moderato
mf


rit.
tenuto
a tempo
f
ff


8va
p
mf
cresc.
f cresc.
Allegro
ff
f

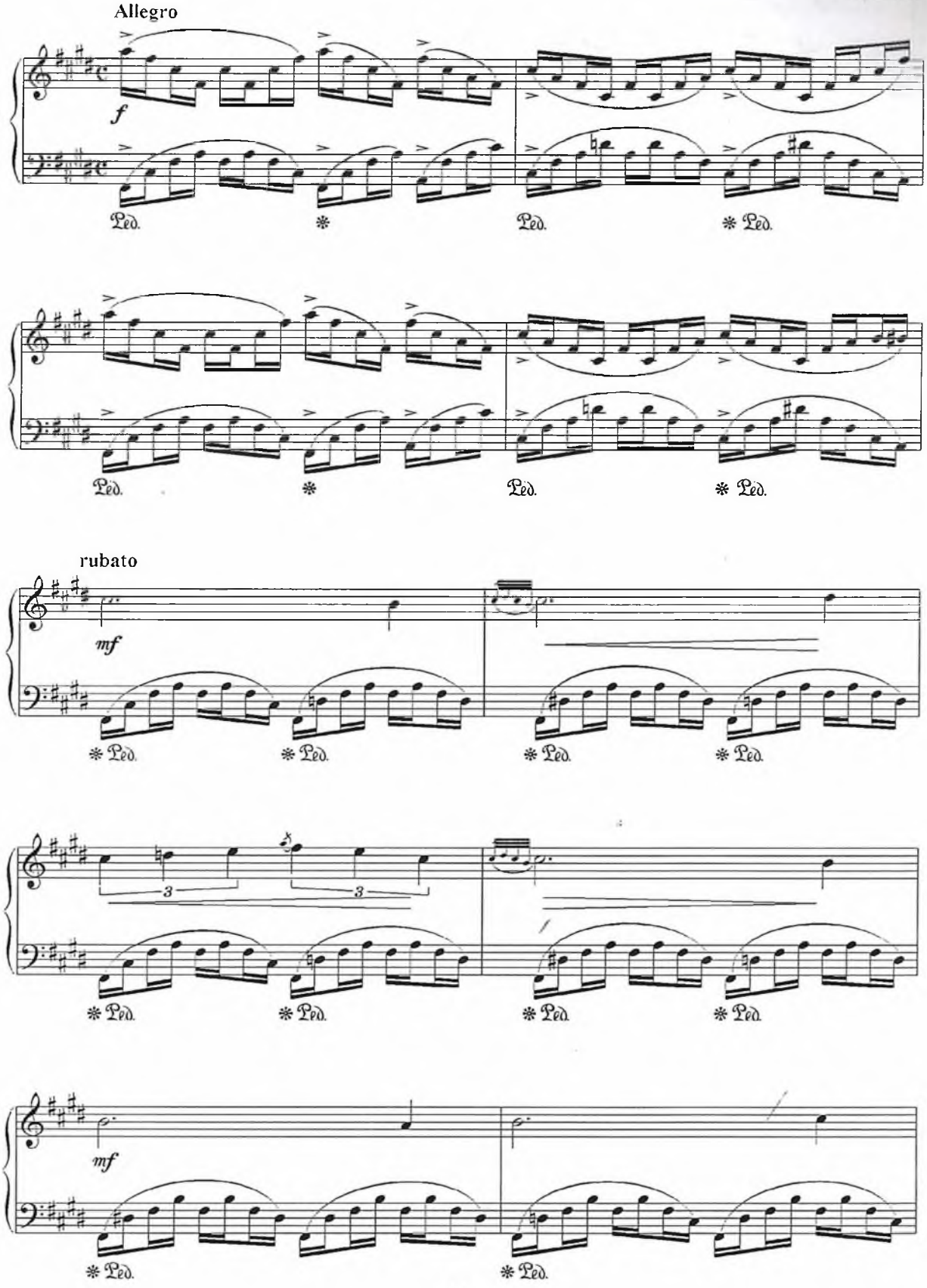


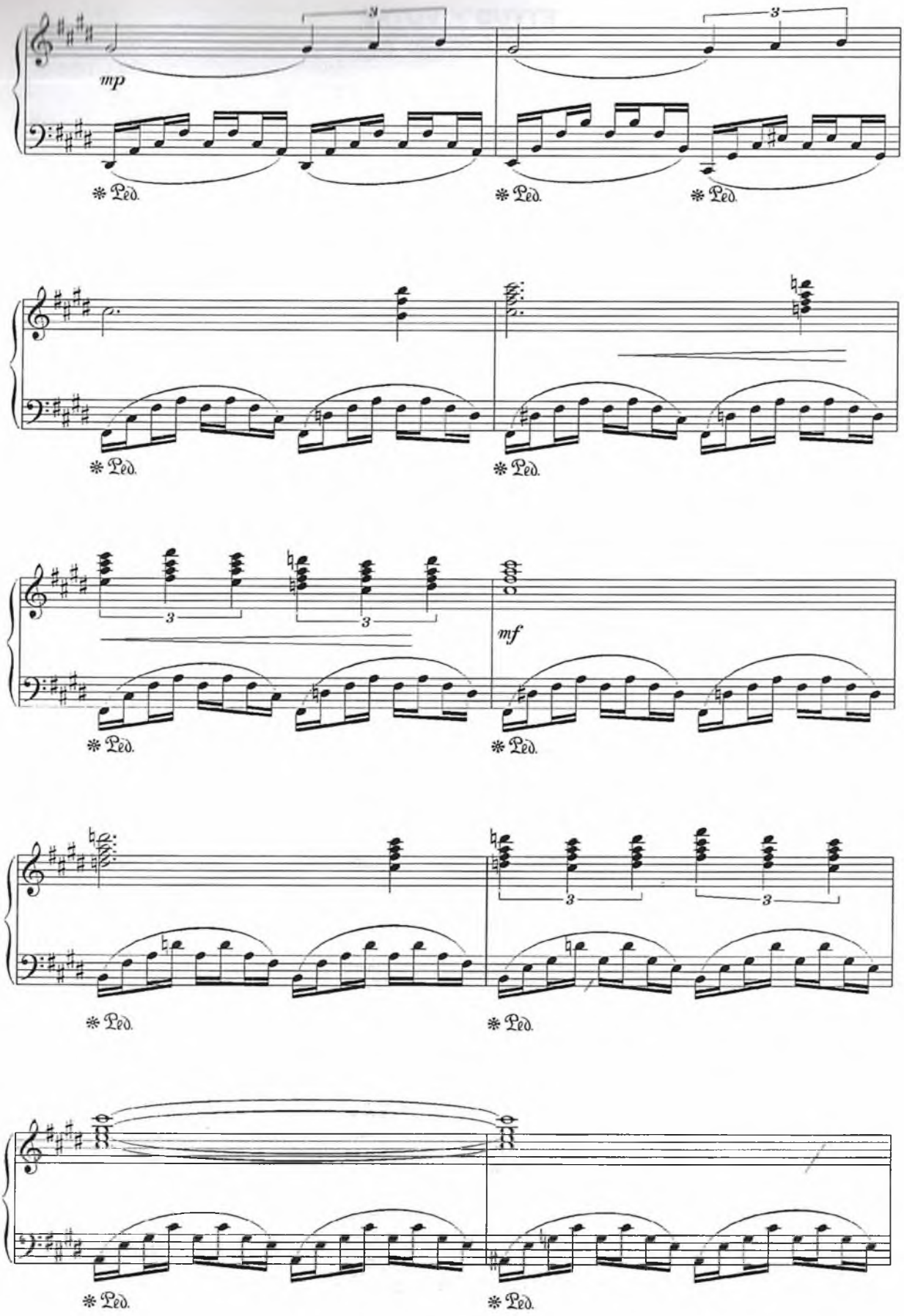

8va
molto rit.
3
ff
8va
(8)
8va

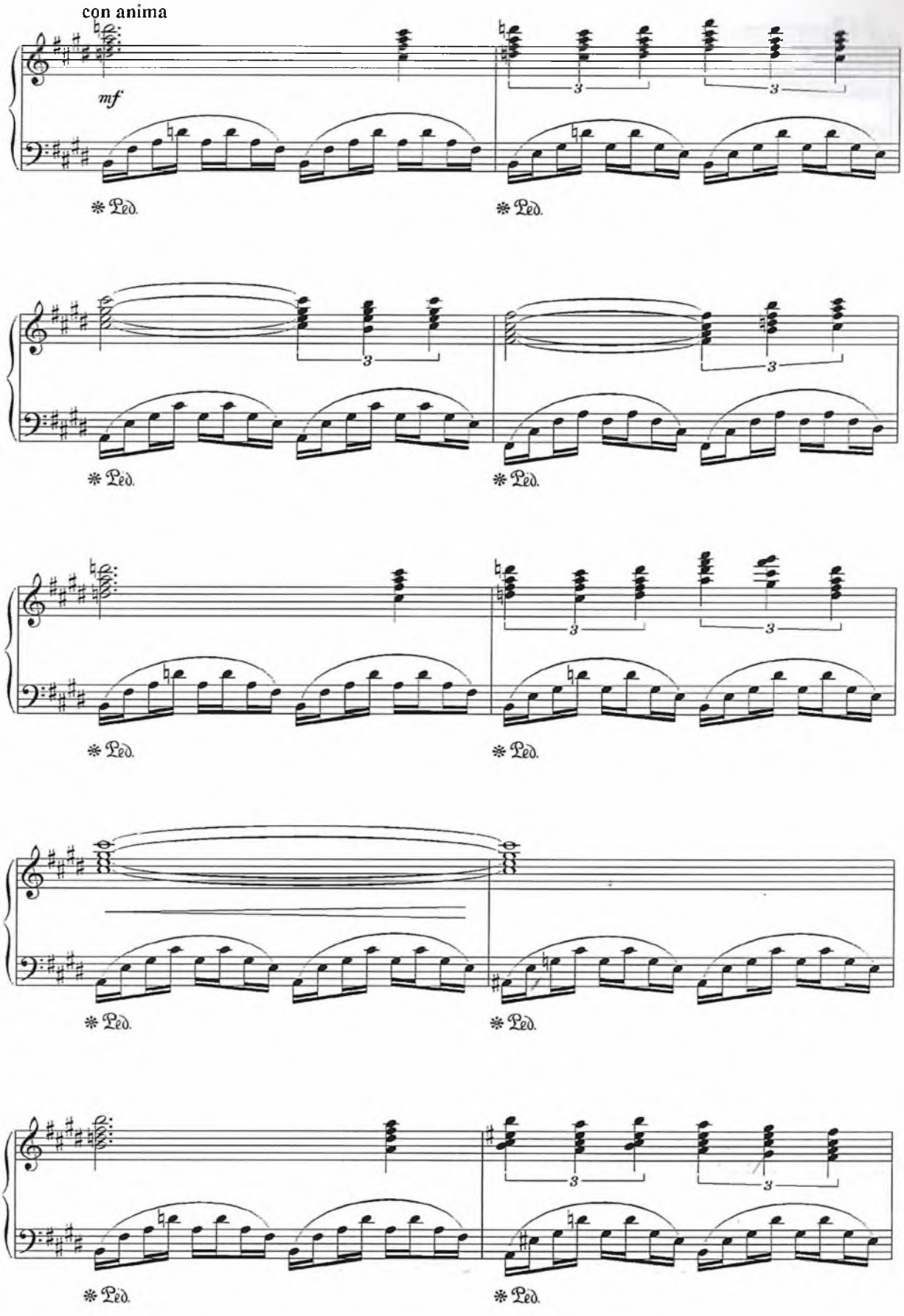

(8)
fff
8va
gliss.
ffff

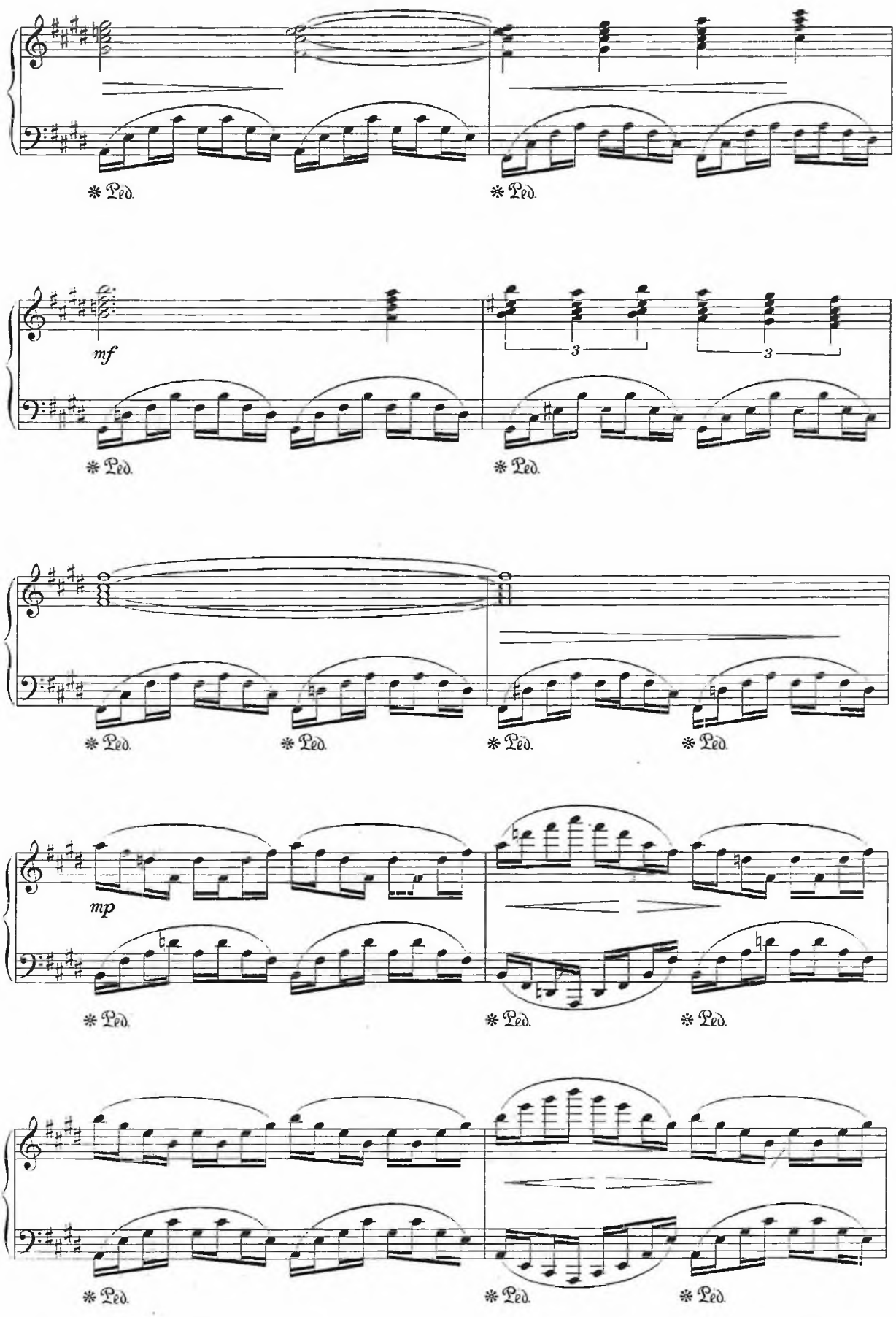
ETYUD – VOYAJ

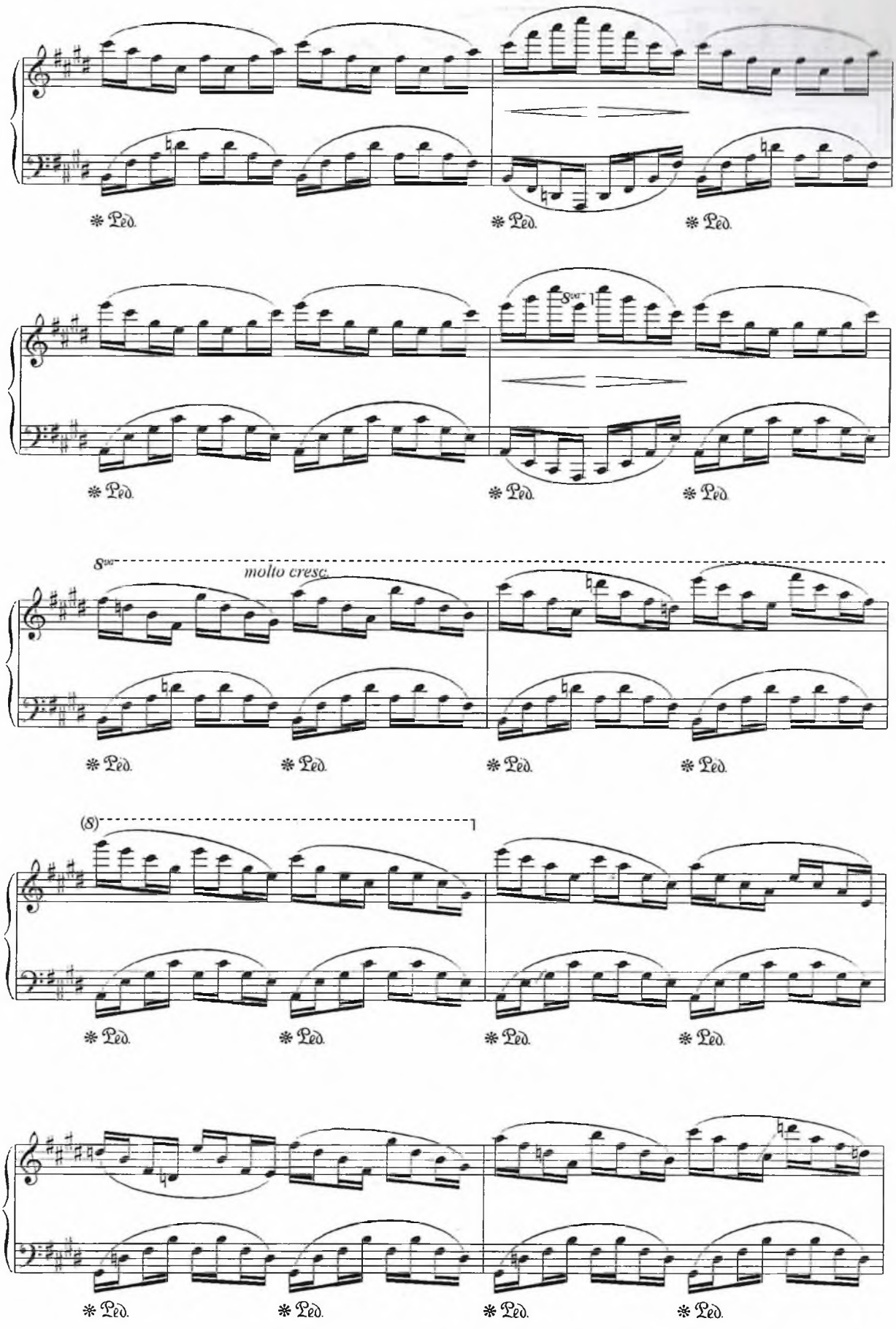
M.Otajonov

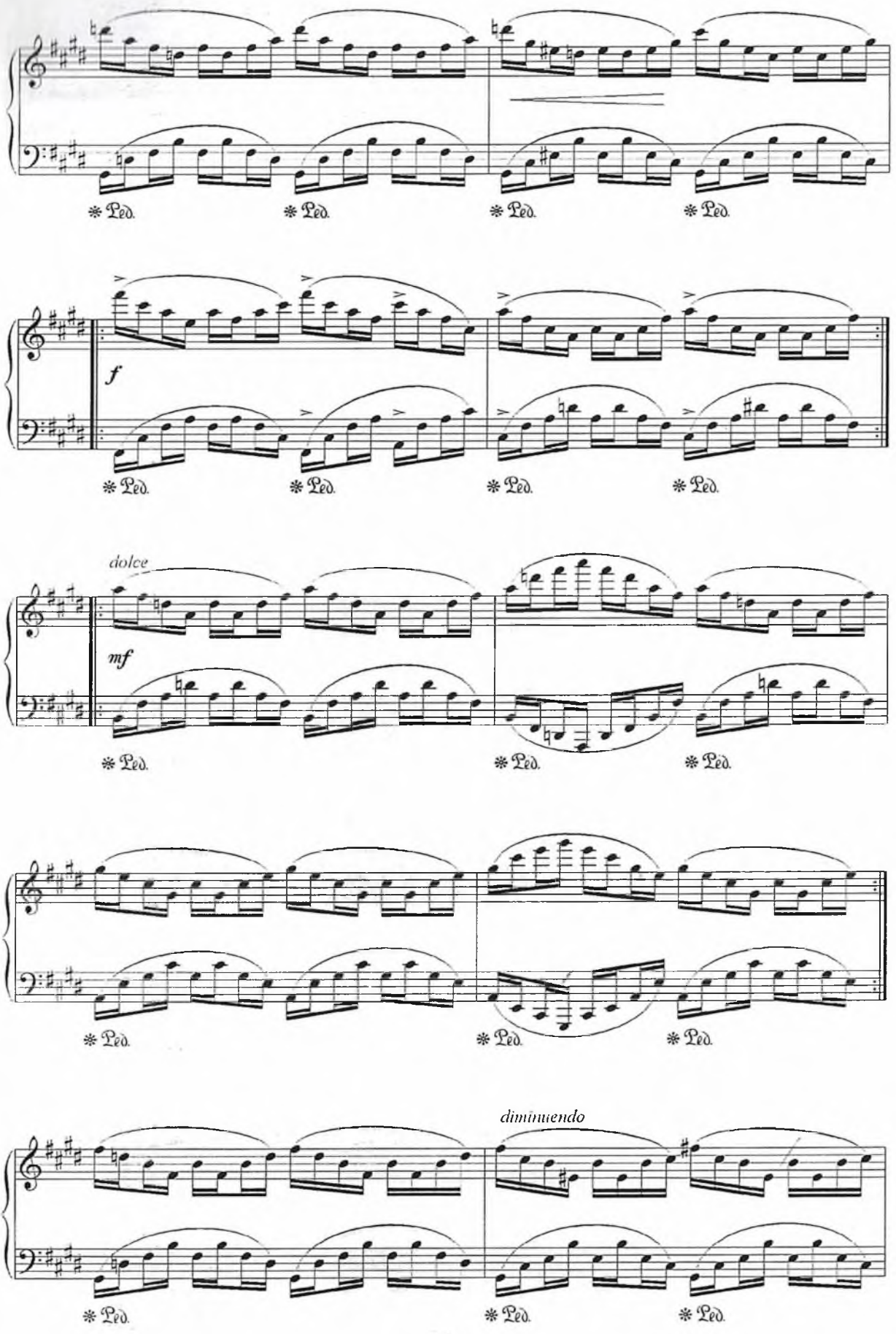


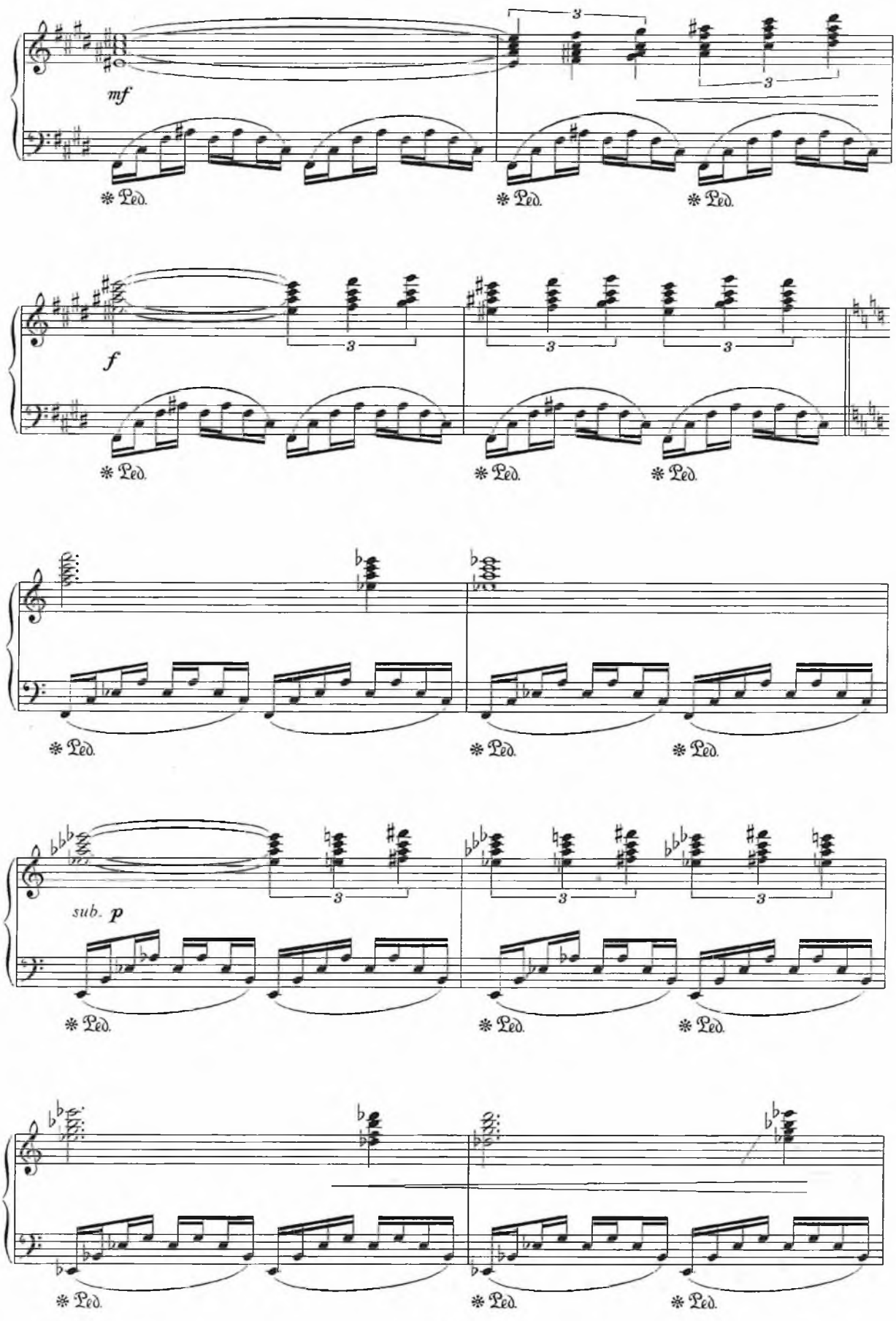

mp
mf
Ped.

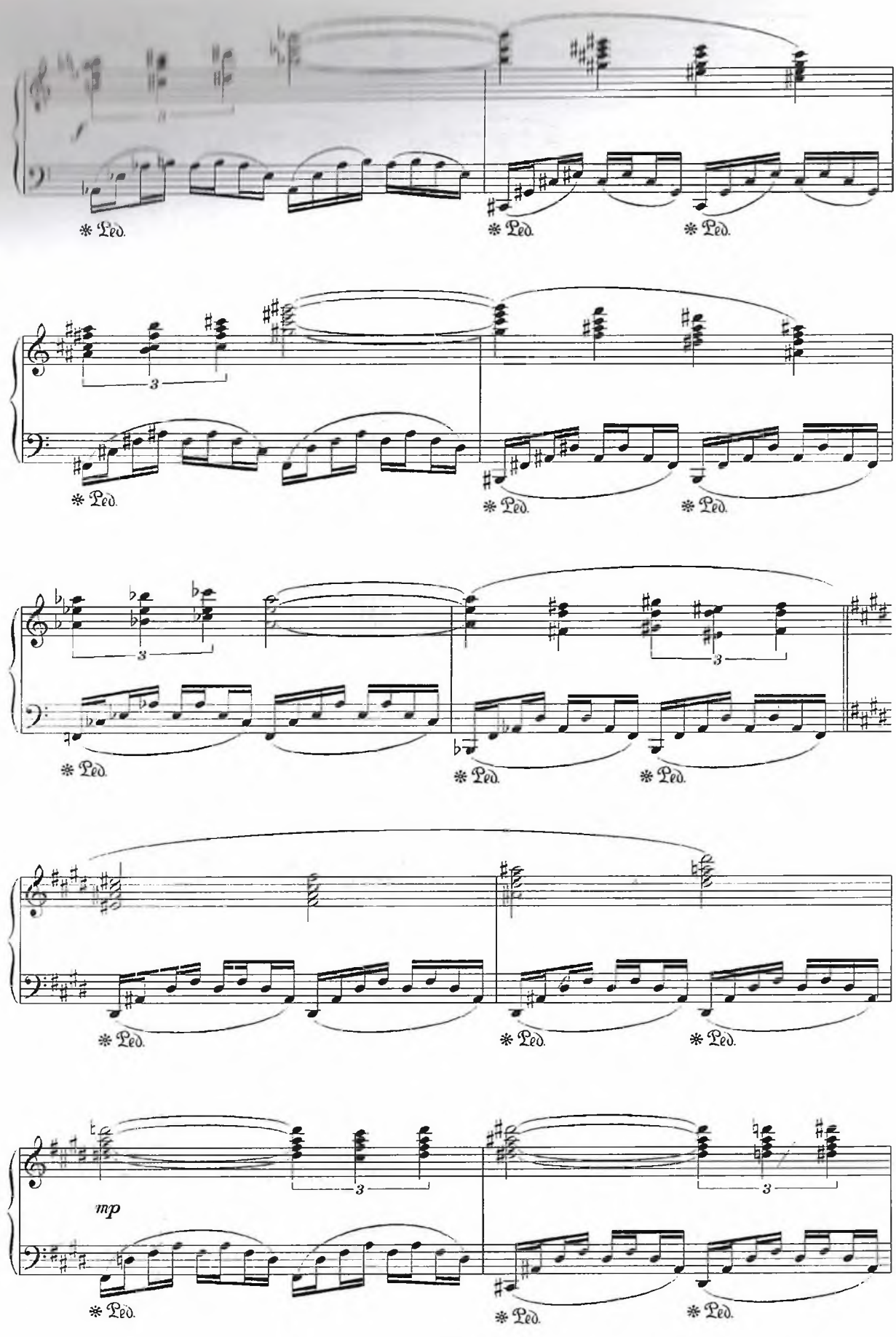

con anima
mf
3
3
Ped.
Ped.
3
3
Ped.
Ped.
3
3
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
3
3
Ped.
Ped.

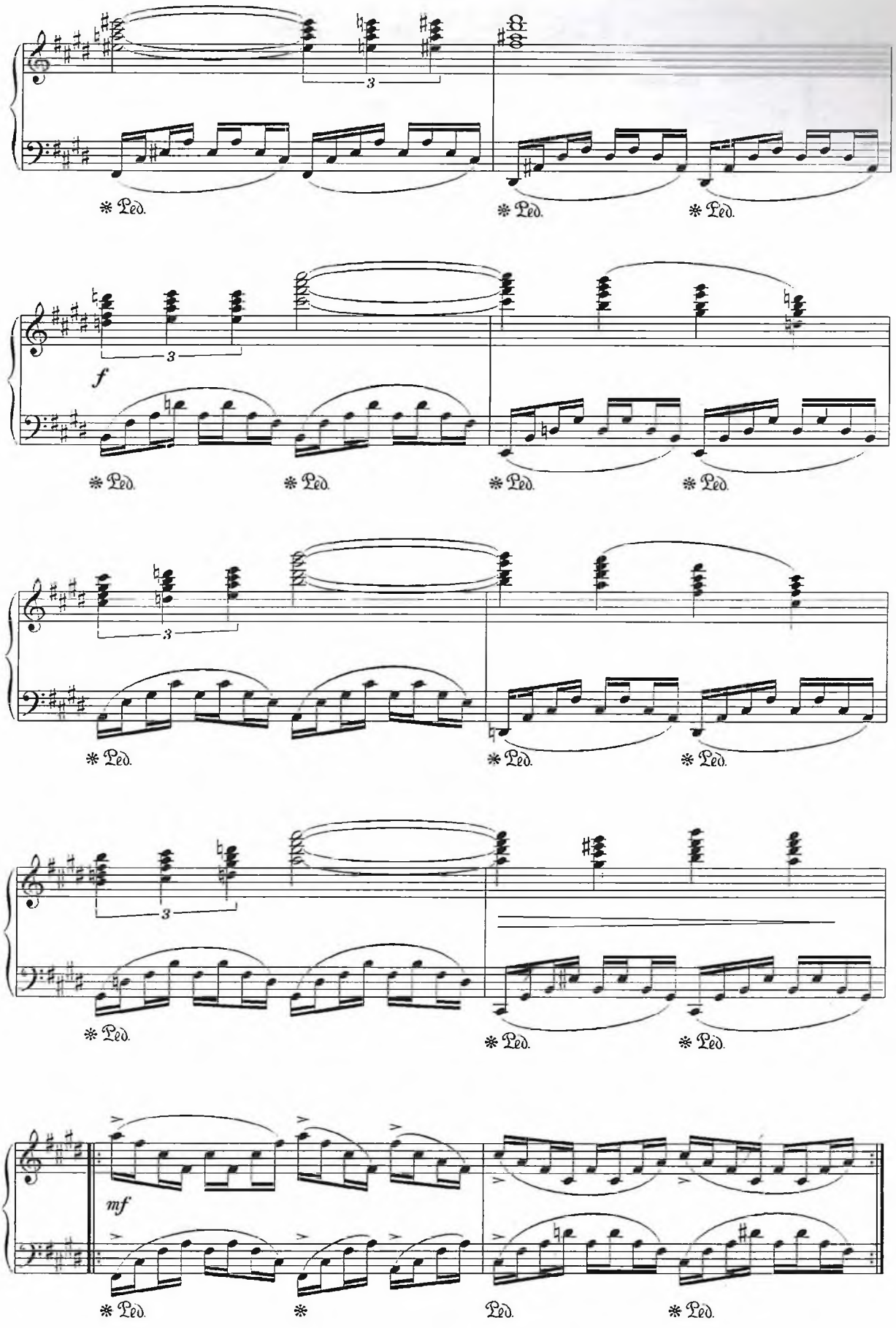

Ped.
Ped.
mf
3
3
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
mp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

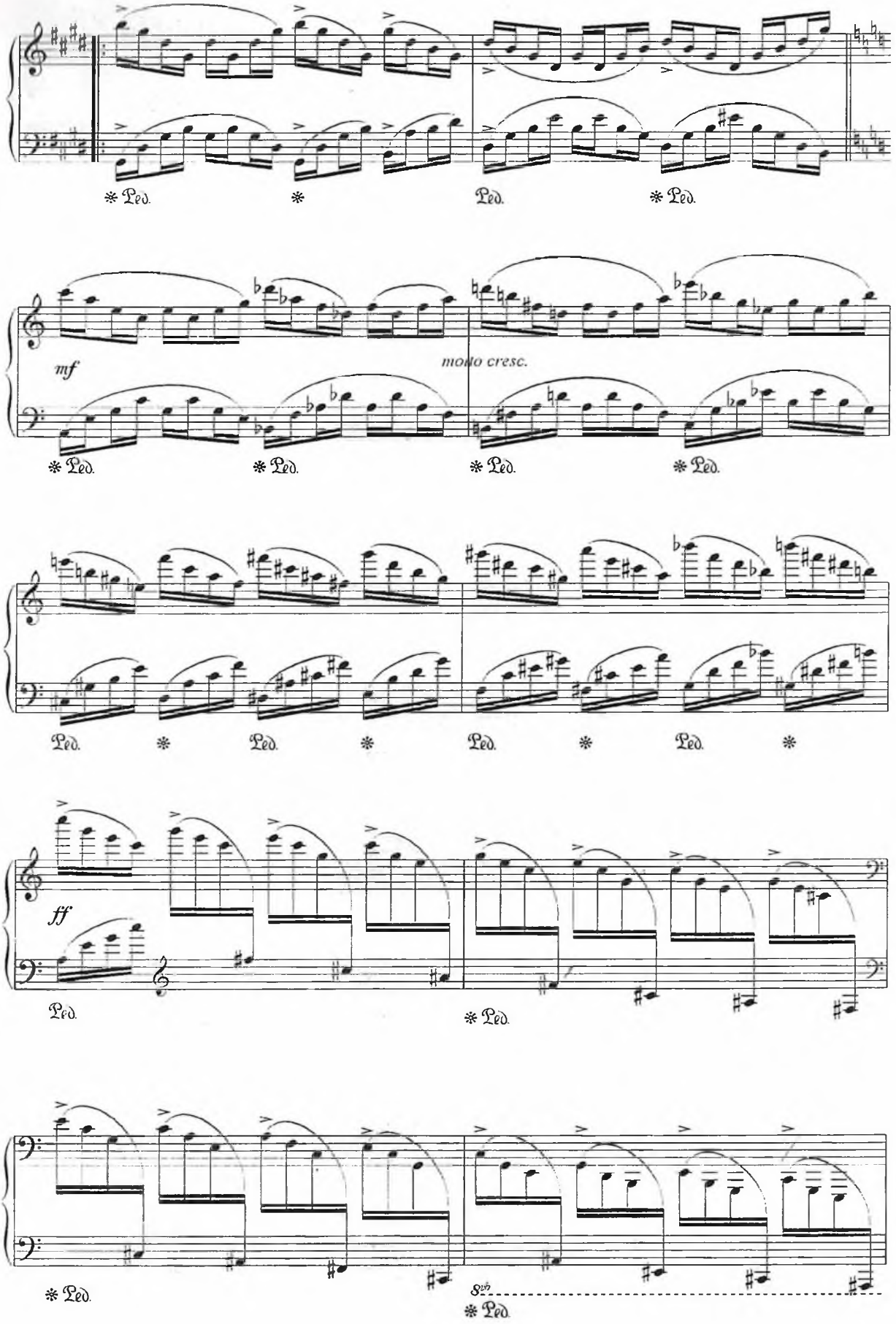

Ped.
8va
molto cresc.
(8)

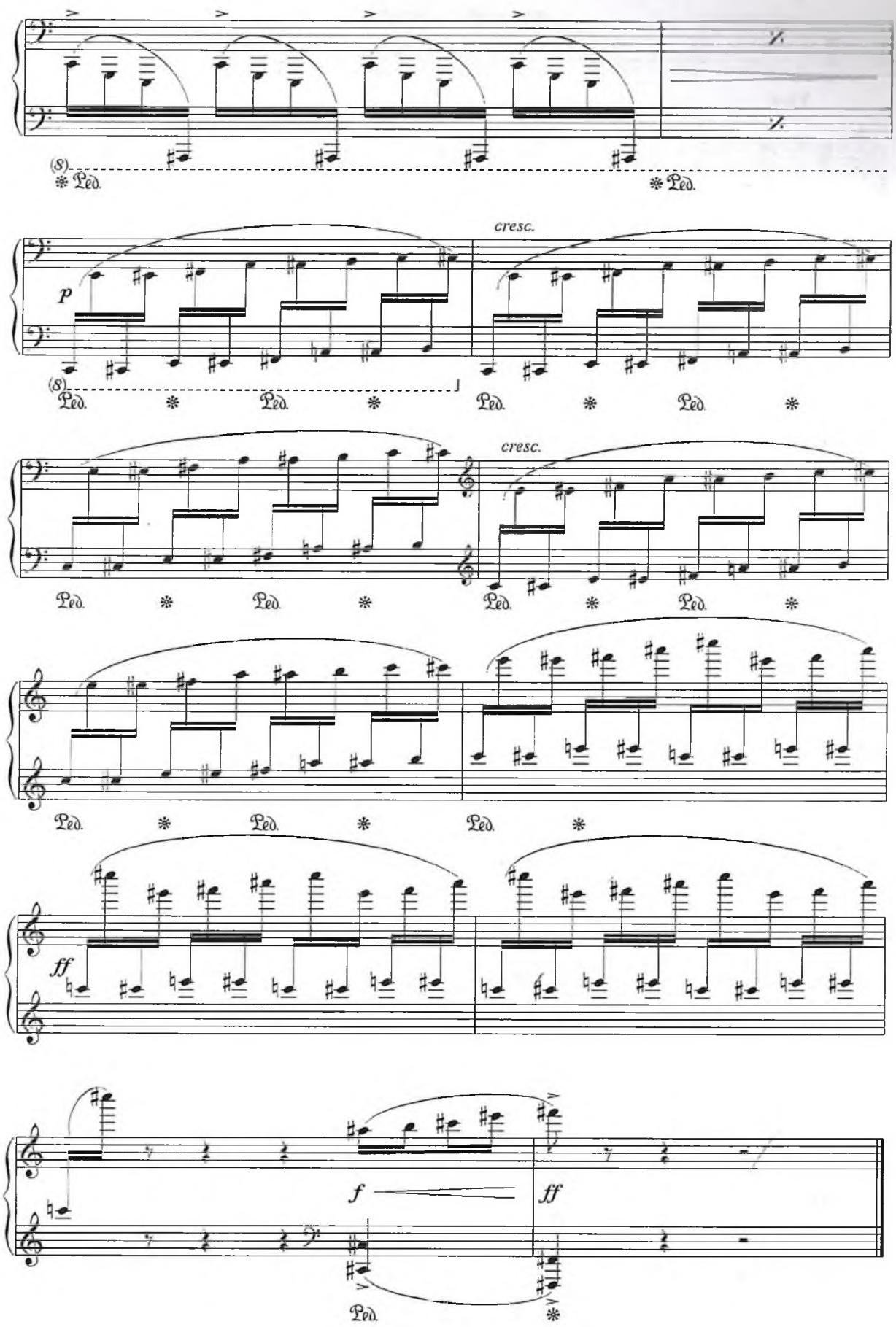

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
dolce
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
diminuendo
Ped.
Ped.
Ped.


mf
f
sub. p
Ped.


Ped.
Ped.
Ped.
3
Ped.
Ped.
Ped.
3
3
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
mp
3
3
Ped.
Ped.
Ped.

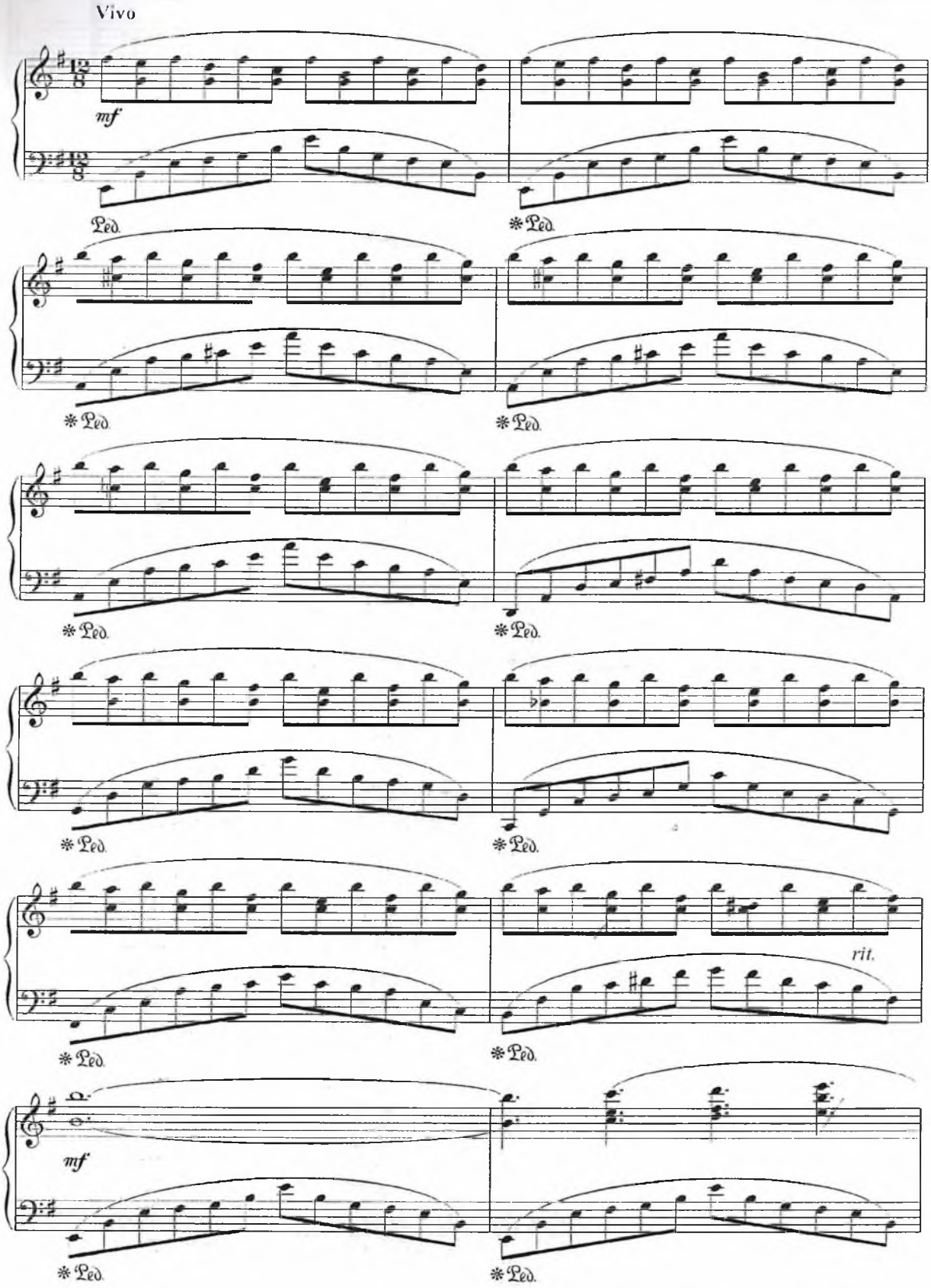

3
Ped.
Ped.
Ped.
f
3
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
3
Ped.
Ped.
Ped.
3
Ped.
Ped.
Ped.
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

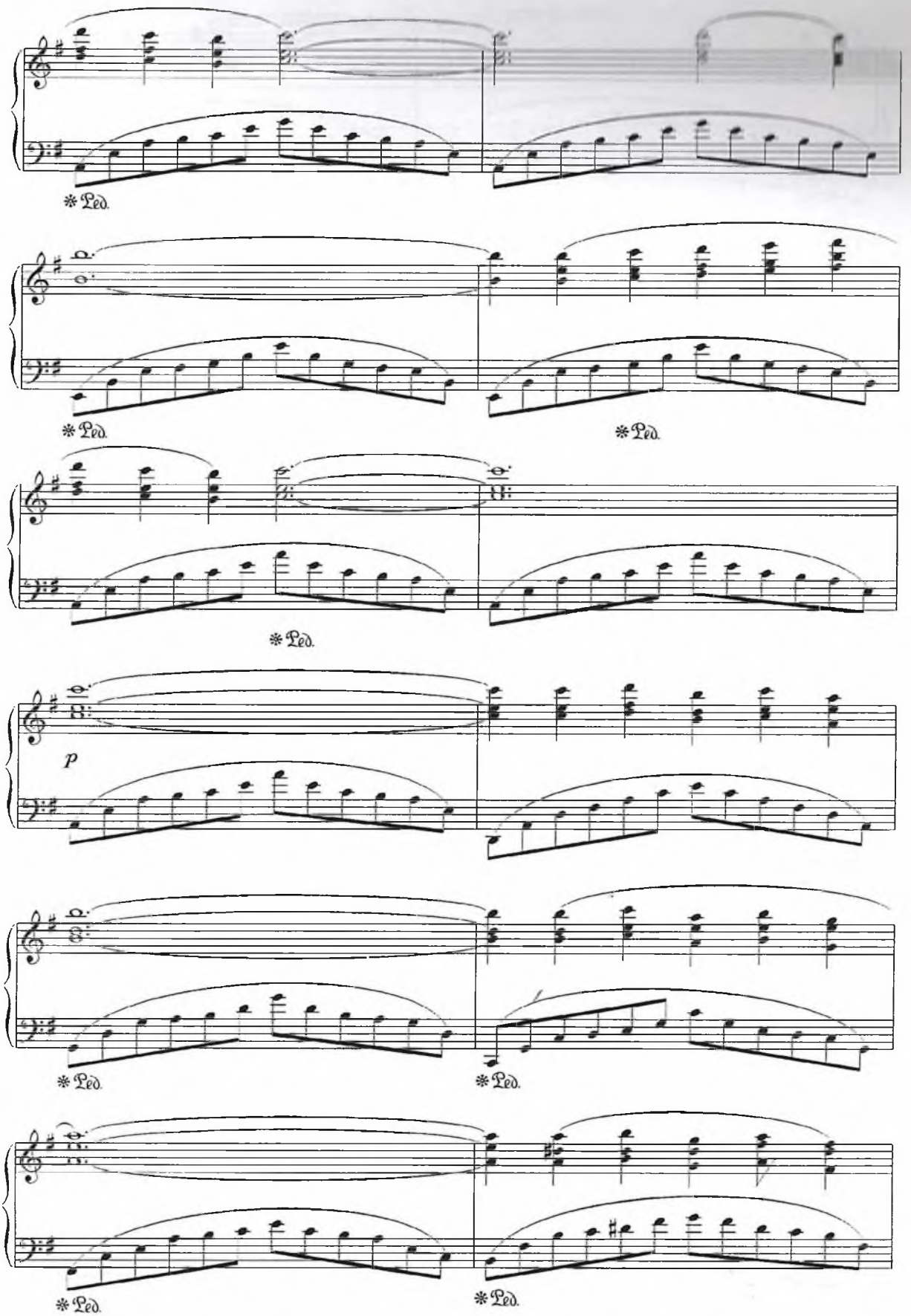

Ped.
Ped.
Ped.
mf
molto cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
8va

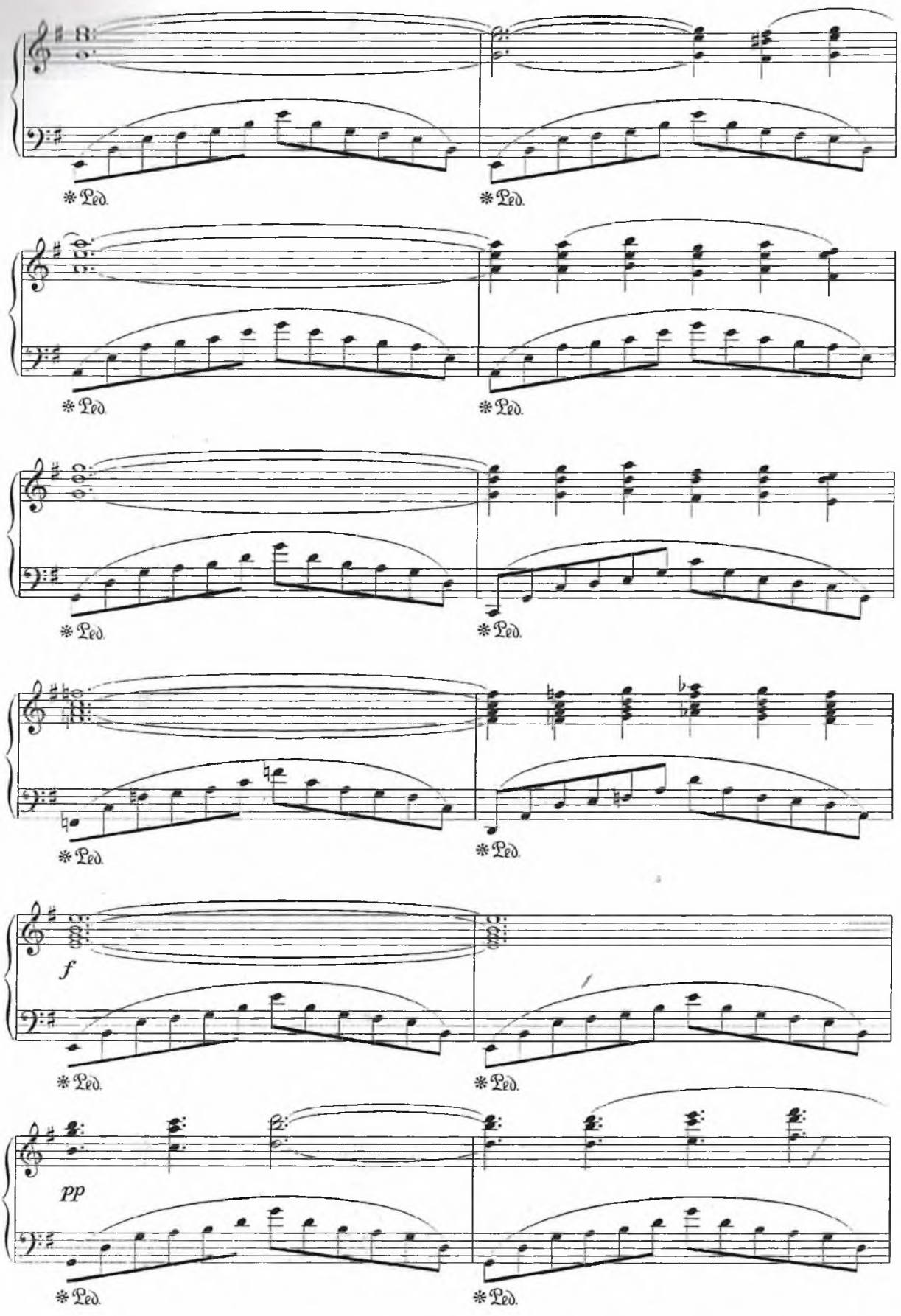

(8)
Ped.
Ped.
cresc.
p
(8)
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ff
f
ff
Ped.

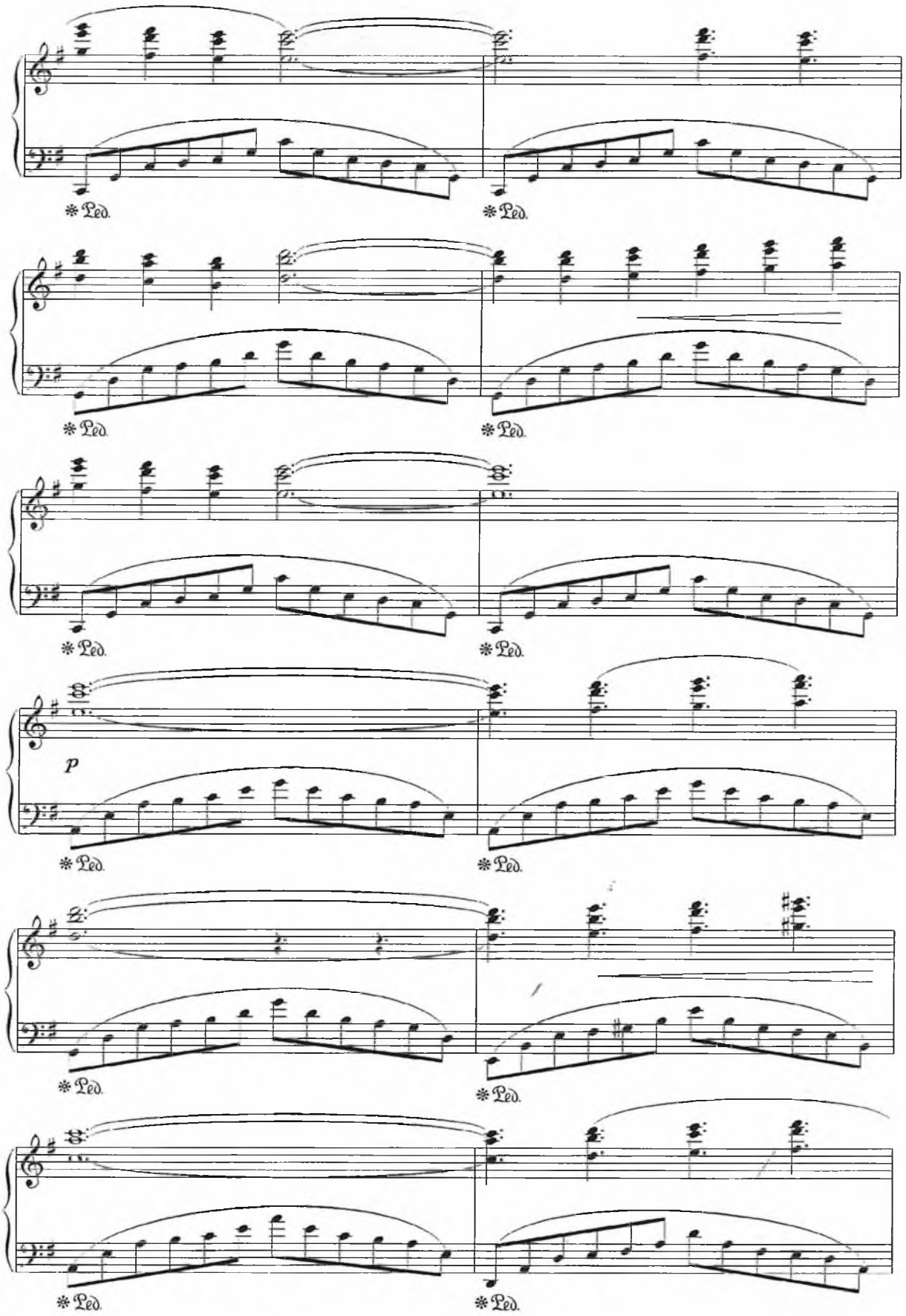
ETYUD – OROL

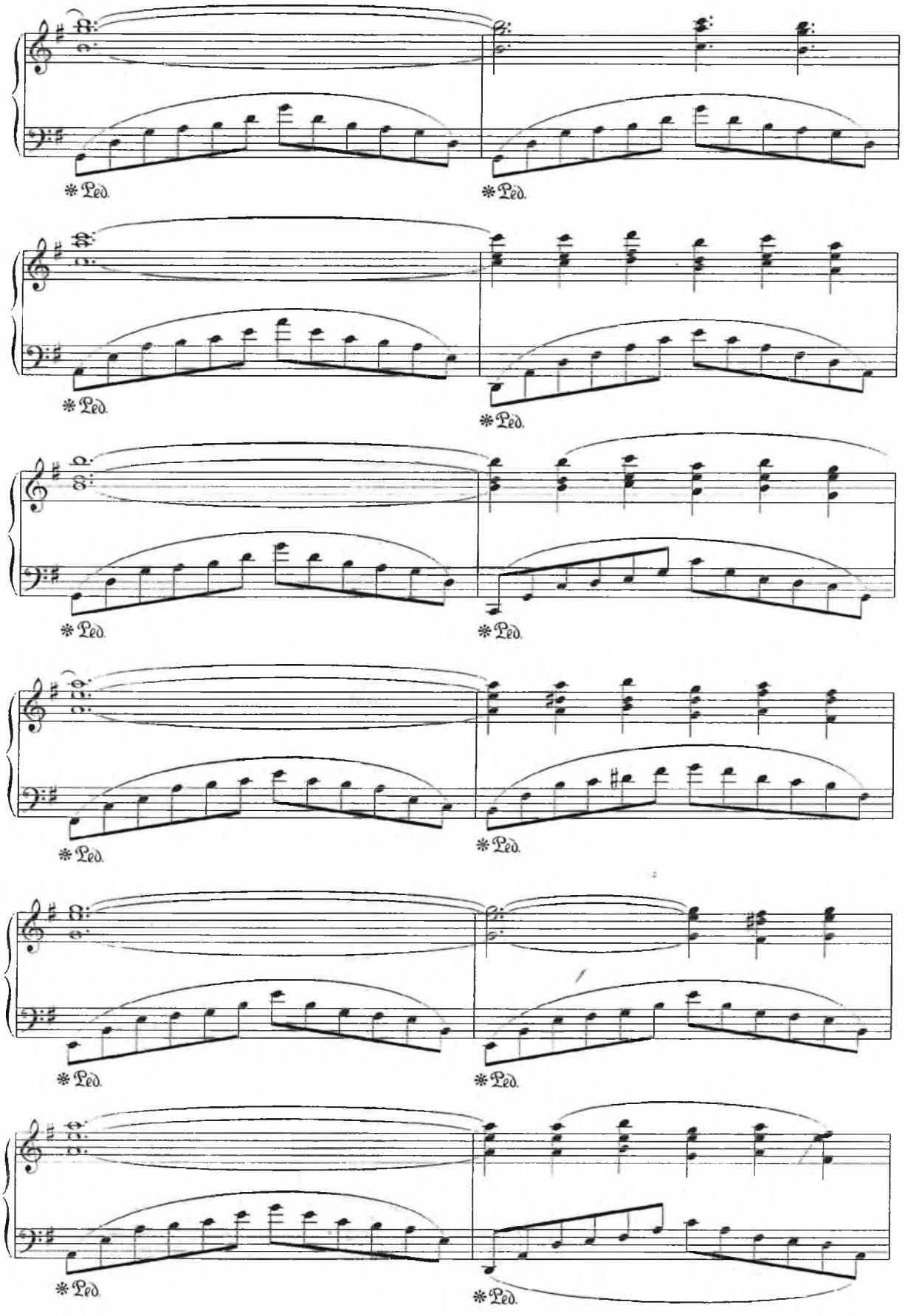
M.Otajonov

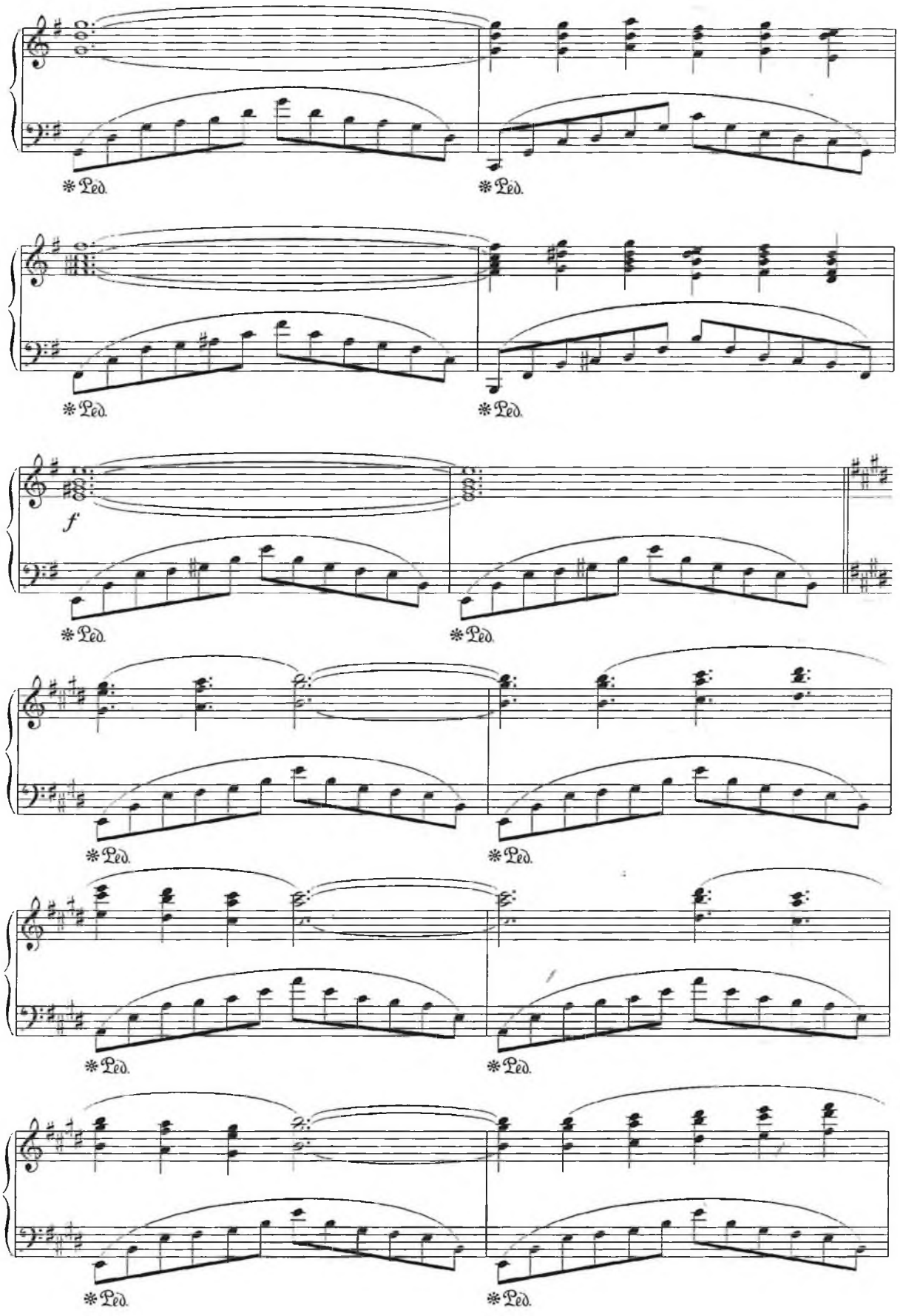


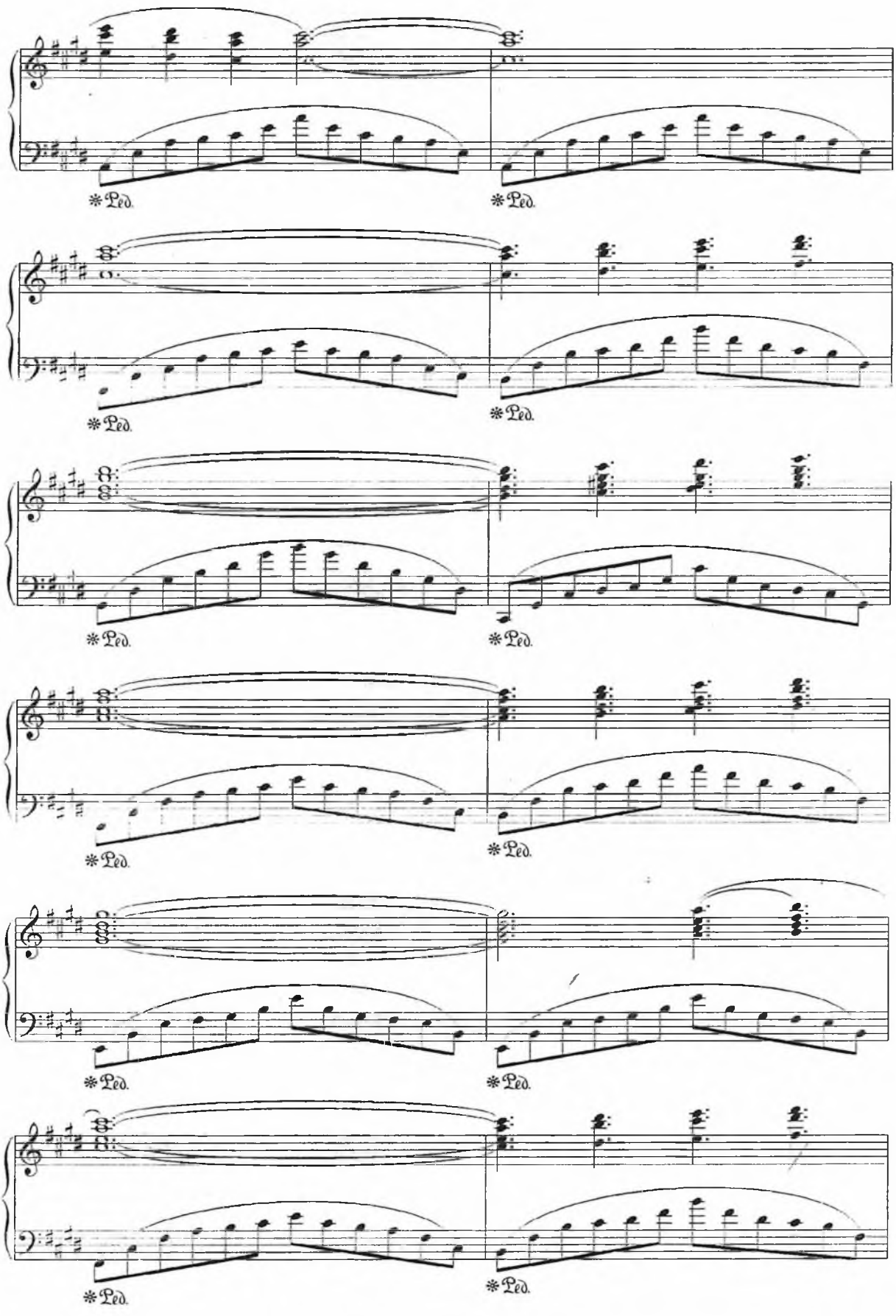

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

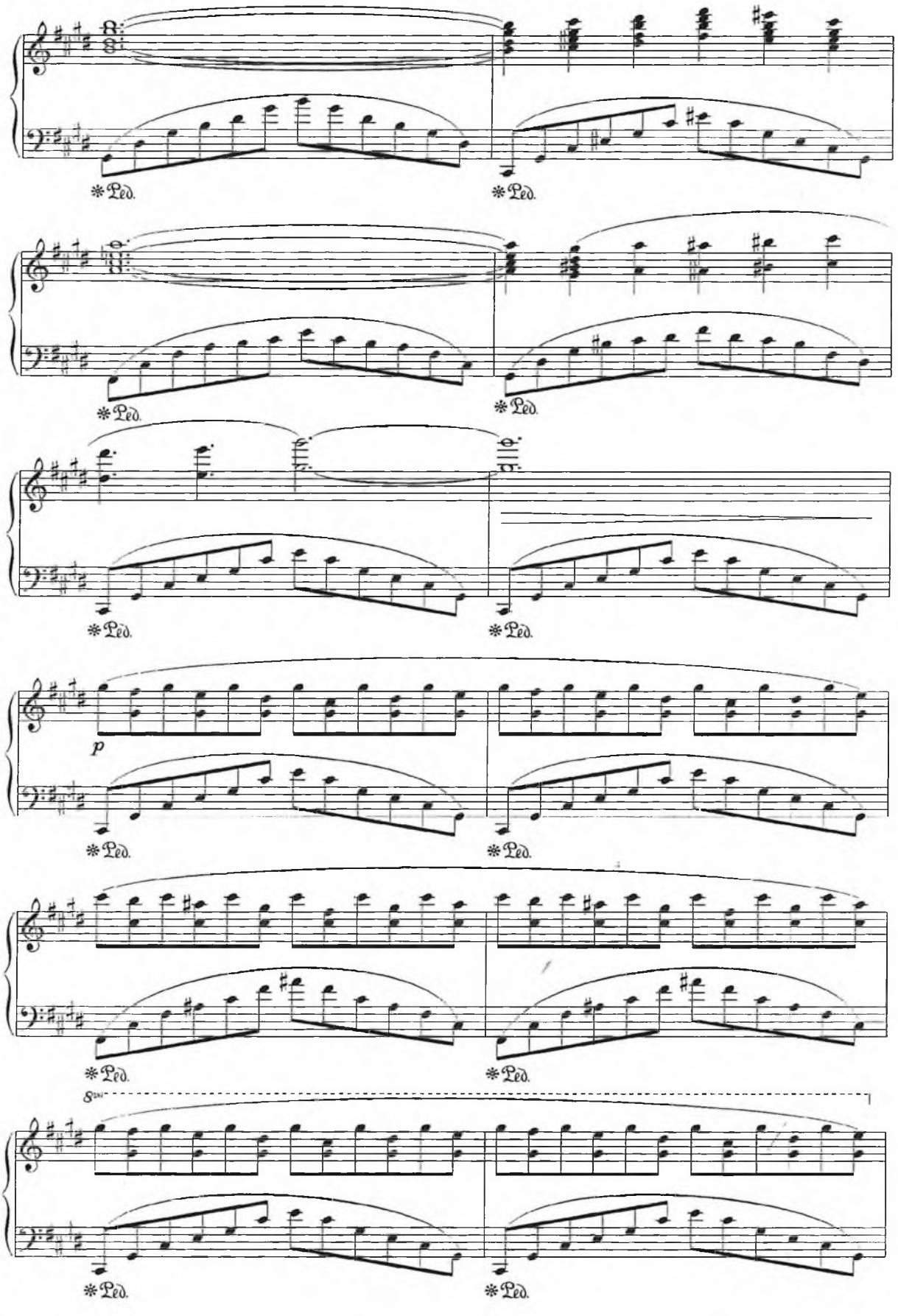

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f
Ped.
Ped.
pp
Ped.
Ped.

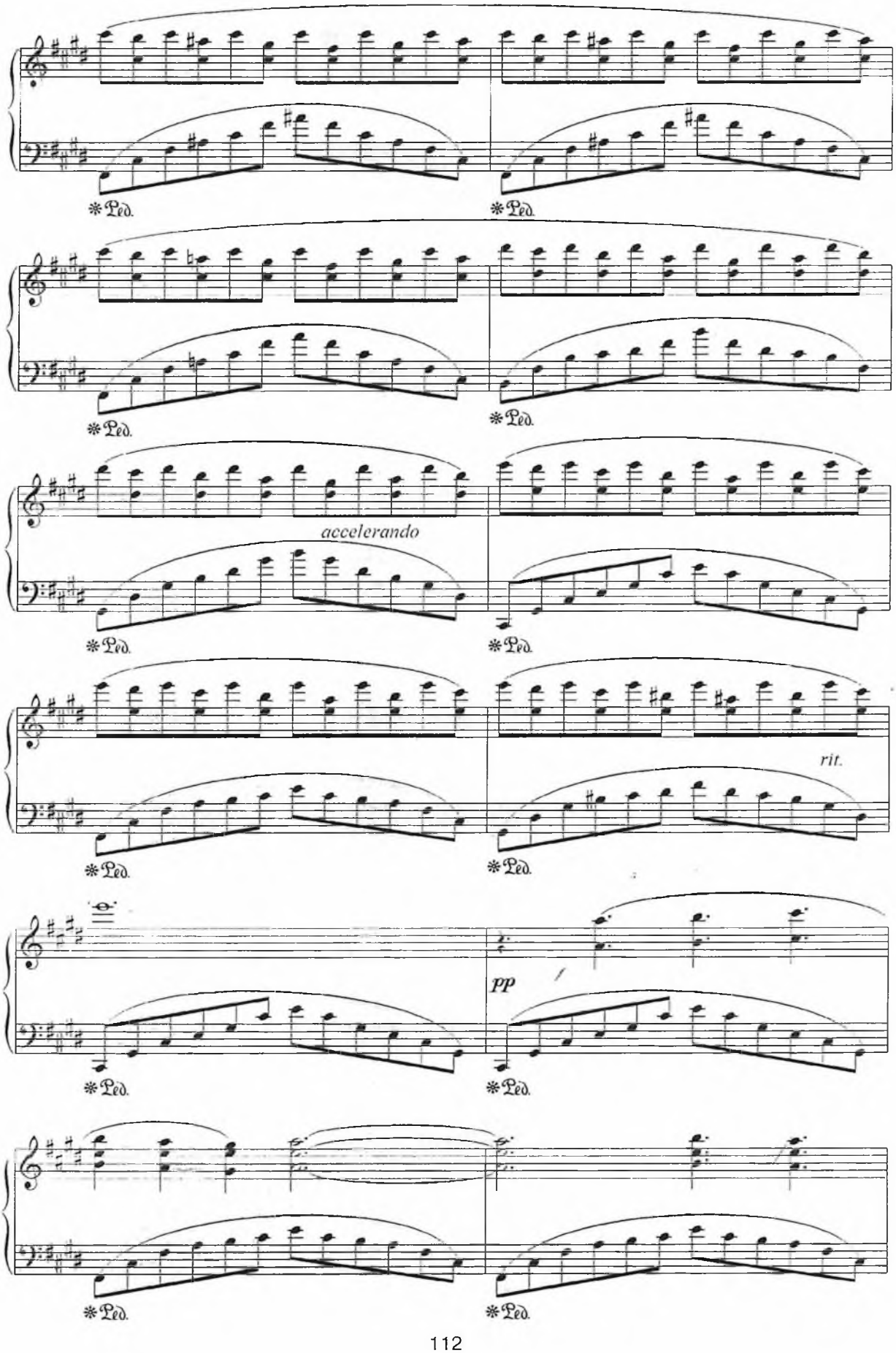

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p

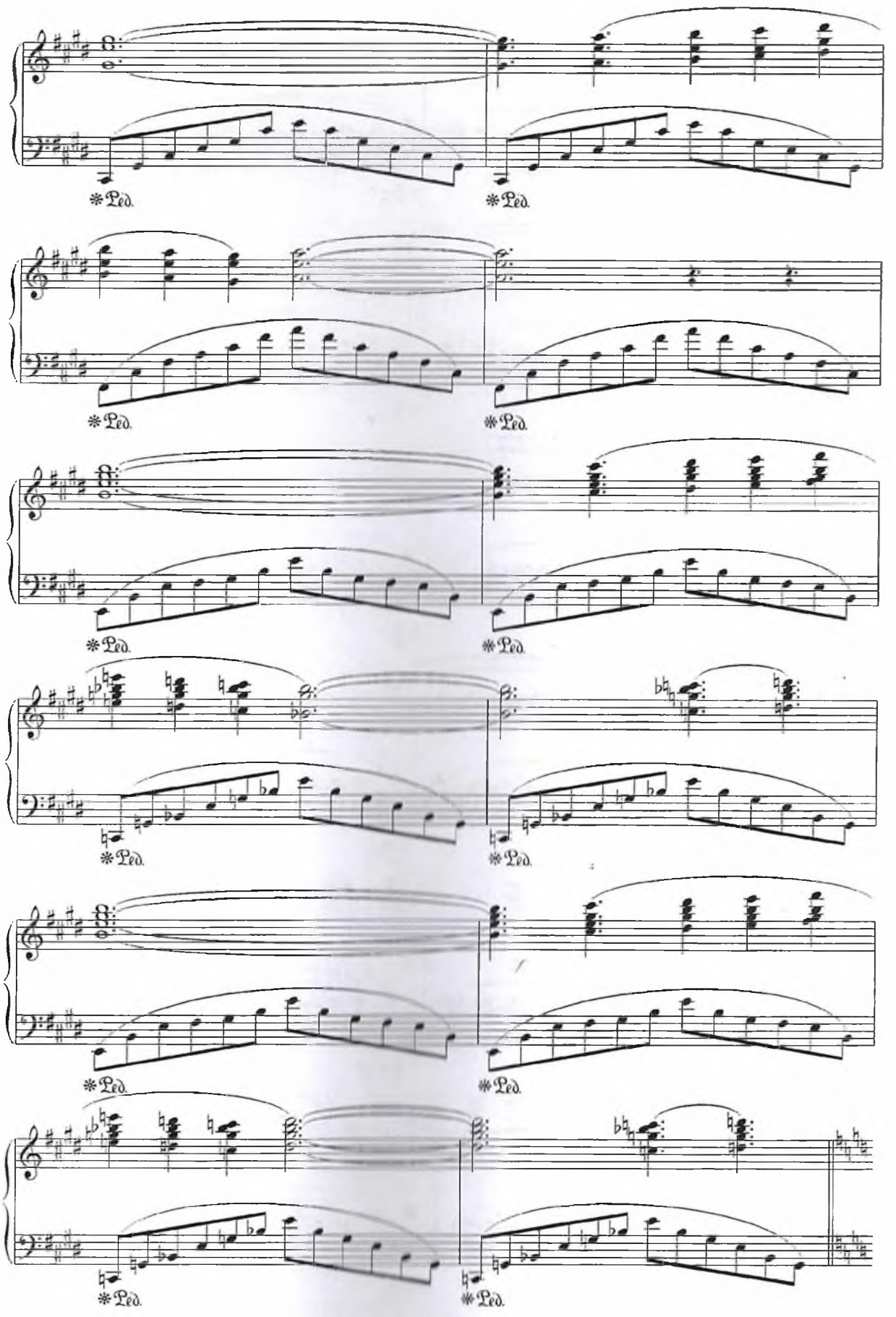

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

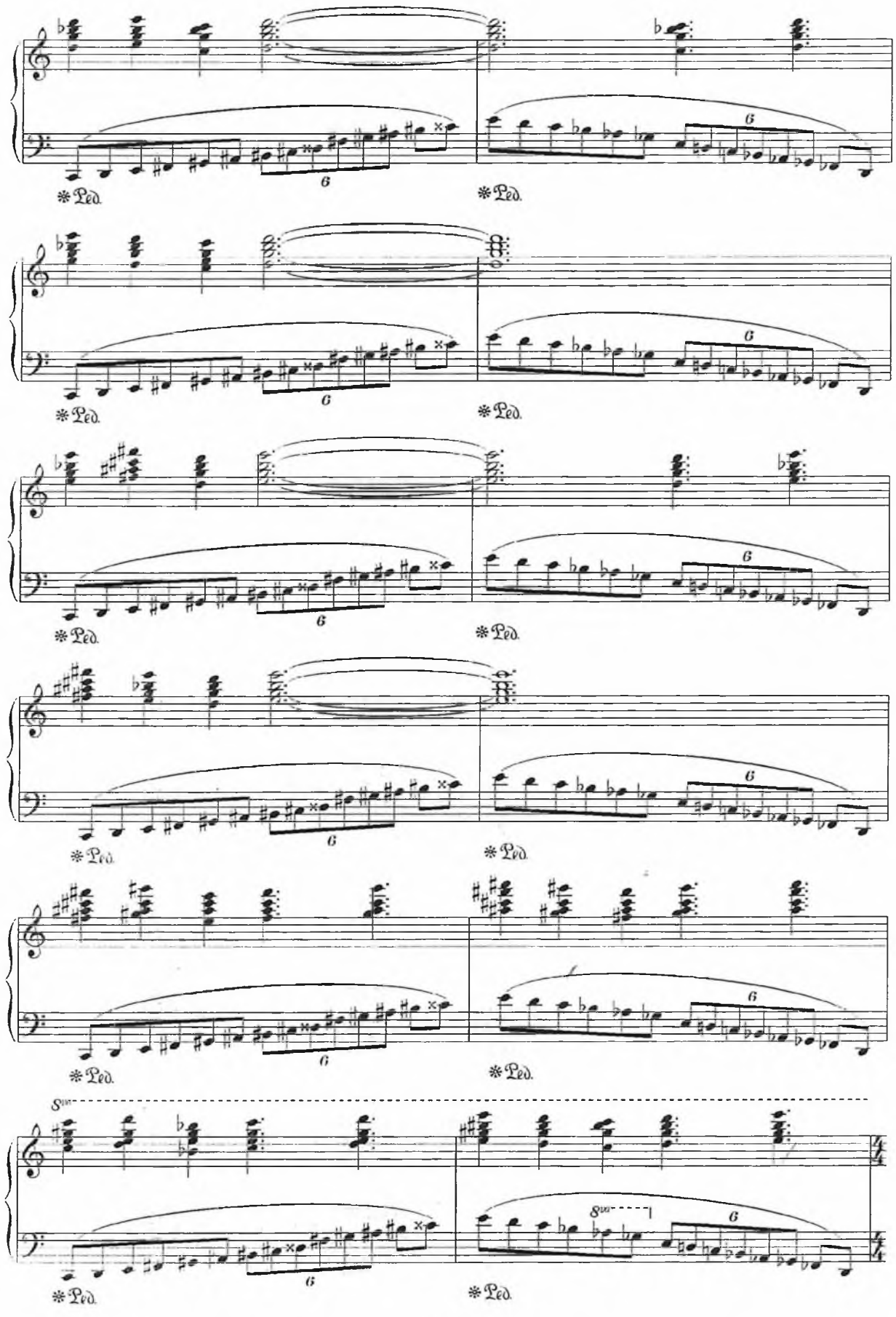

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

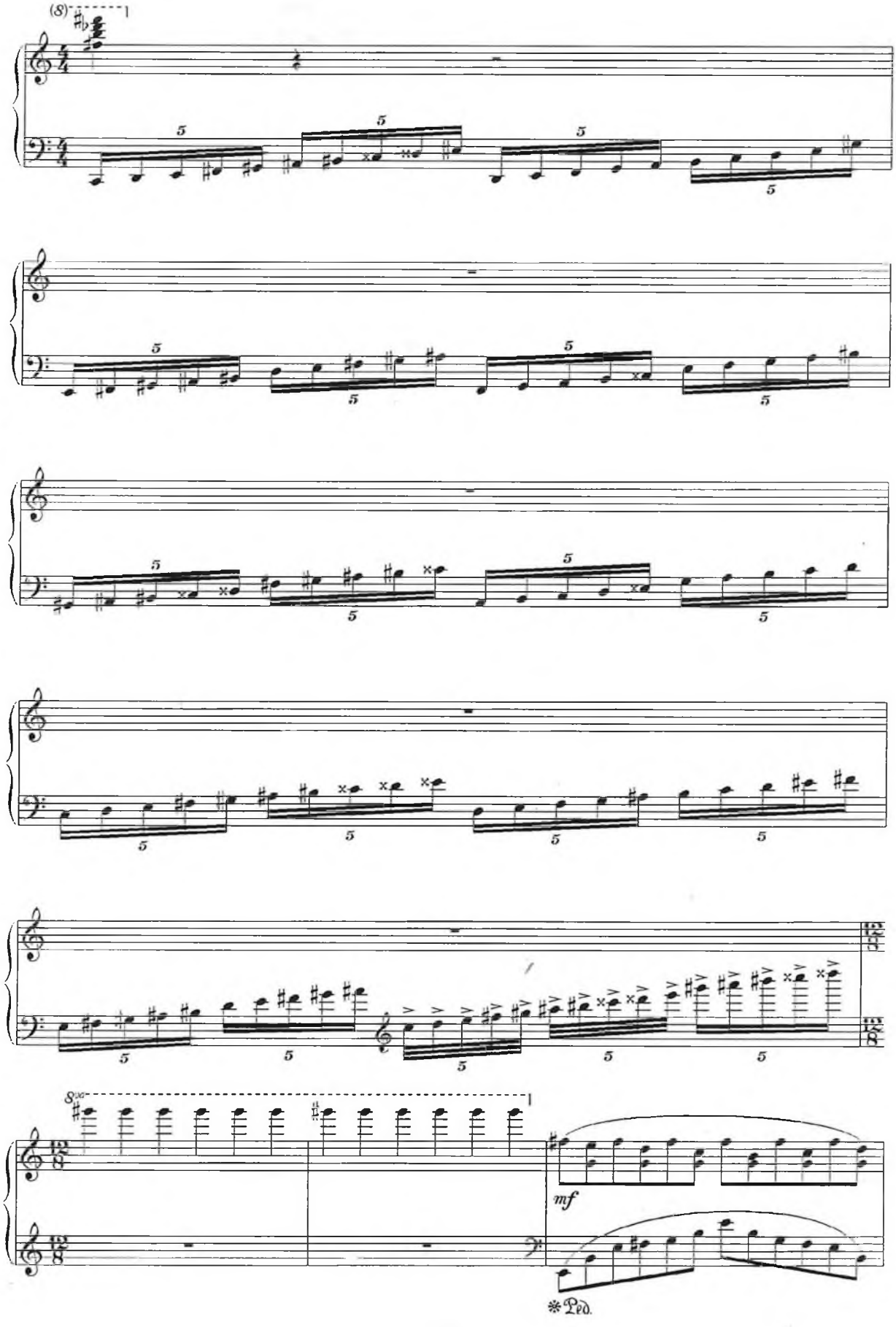

*Ped.
*Ped.
*Ped.
*Ped.
*Ped.
*Ped.
*Ped.
*Ped.
*Ped.
*Ped.
*Ped.
*Ped.

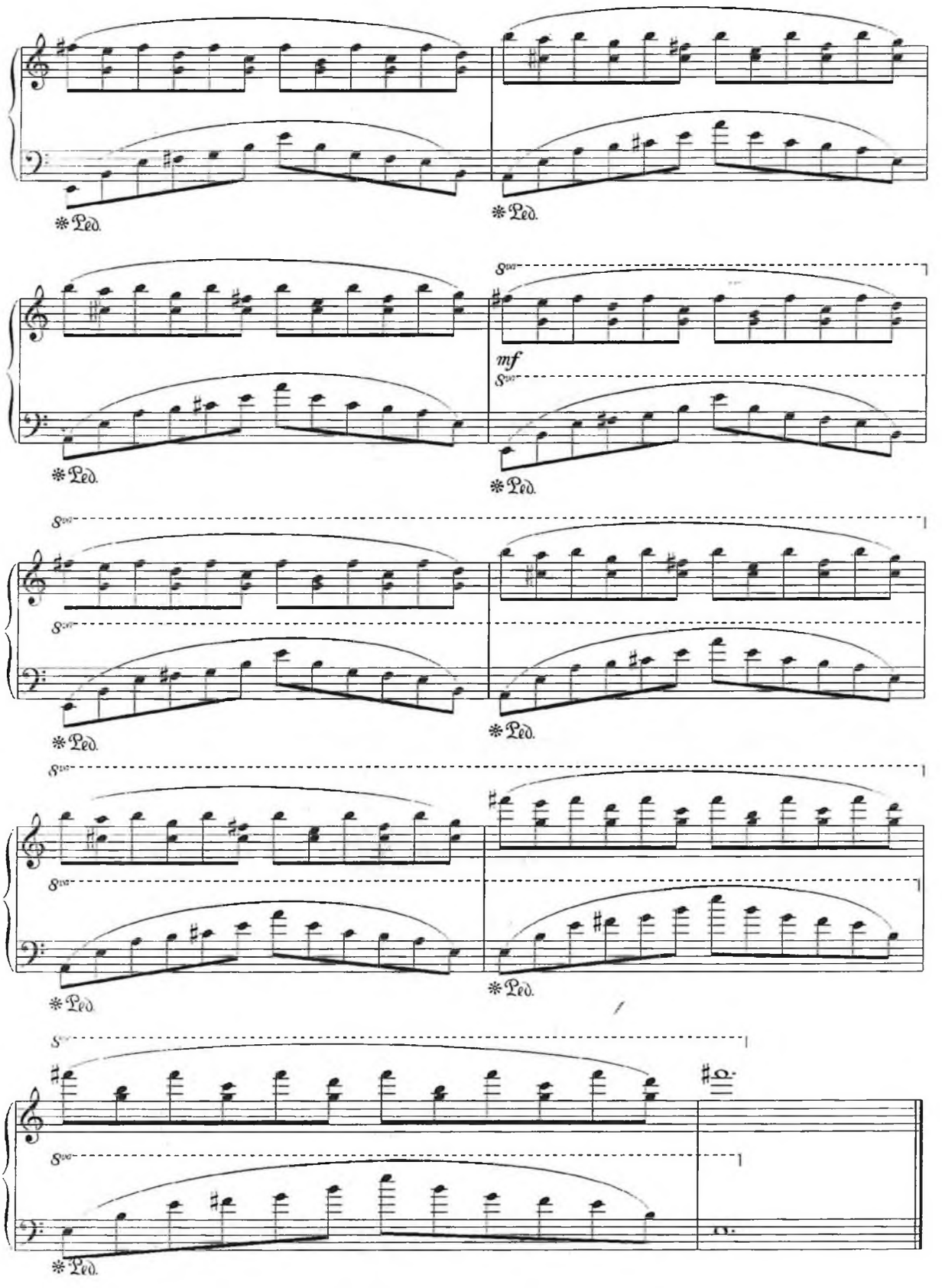

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
8va
Ped.
Ped.


accelerando
rit.
pp
f


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


(8)
8va
mf
*Ped.


Ped.
mf

MUNDARIJA

Muallifdan 3

O'zbekiston kompozitorlarining fortepiano asarlarida metro-ritm xususiyatlari 4
Savollar va topshiriqlar 18
Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati 19

H.Rahimov. Prelyudiya va fuga 20
H.Rahimov. Prelyudiya va ikkilangan fuga 24
H.Rahimov. Fuga № 3 30
H.Rahimov. Fuga № 4 (uch ovozli) 32
H.Rahimov. Uchiangan fuga (uch ovozli) 34
R.Abdullayev. Rapsodiya № 1. Navro'z lavhalari 39
R.Abdullayev. Rapsodiya № 2 48
R.Abdullayev. Zumlak 57
M.Otajonov. Qadim ohanglar 71
H.Rahimov. Bayram 81
A.Xoshimov. Fantaziya 86
M.Otajonov. Etyud – Voyaj 73
M.Otajonov. Etyud – Orol 104

NARGIZ POLATXANOVA

O‘ZBEKISTON KOMPOZITORLARINING FORTEPIANO ASARLARIDA METRO-RITM XUSUSIYATLARI

Nota muharriri *A.Ro‘ziqulov*
Texnik muharrir *M.Axmedov*
Kompyuterda tayyorlovchi *B.Ashurov*

Bosishga ruxsat etildi 16.10.2013. Bichimi 60 x 84 $^{1}/_{8}$.
Pragmatica Uzbek garniturasi. Shartli b.t. 14,5. Adadi 350 nusxa.

«KARRLO» MCHJ da chop etildi.
Toshkent. Farhod ko‘chasi, 21.

IMT 2014