

O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY VA O'RTA MAXSUS TA'LIM VAZIRLIGI
NIZOMIY NOMIDAGI TOSHIKENT DAVLAT PEDAGOGIKA UNIVERSITETI

XX ASR XORIJIY MUSIQADAGI ASOSIY YO'NALISHLAR

AVSTRIYA MUSIQA MADANIYATI

Gustav Maler, Arnold Shyonberg, Alban Berg, Anton Vebern

**SAN'AT FAKULTETI MAGITSRLARI UCHUN
O'QUV-USLUBIY QO'LLANMA**

Toshkent – 2009

Annotatsiya.

“XX asr xorijiy musiqadagi asosiy yoʻnalishlar” (Gustav Maler, Arnold Shyonberg, Alban Berg, Anton Vebern) uslubiy qoʻllanmasi Oʻzbekiston Respublikasi pedagogika universitetlarining sanʼat fakultetlari magistrleri uchun moʻljallangan.

Qoʻllanmaning asosiy vazifasi XX asr Avstriya buyuk kompozitorlari ijodining shakllanishi hamda rivojlanishining asosiy bosqichlarini ochib berishdan iboratdir.

Musiqqa ijodiyoti va musiqiy-uslubiy evolyutsiya muammolarini ilgari surib, qoʻllanma tuzuvchisi shuningdek, XX asrdagi Avstriya musiqasi kelib chiqishining umumtarixiy shart-sharoitlari, gʻoyaviy-estetik qarashlar, musiqiy hayot, taʼlim va ijrochilik sanʼati kabi muhim tomonlarini yoritishga harakat qildi.

Qoʻllanma muallifi Avstriya kompozitorlari (Gustav Maler, Arnold Shyonberg, Alban Berg, Anton Vebern) ijodini tahlil qiladi. Har bir kompozitorning hayoti va ijodiy yoʻli muayyan tarixiy vaziyatlar sharoitida koʻrib chiqiladi.

Oʻquv qoʻllanmaning asosiy qismini kompozitorlar asarlarining tahlili tashkil qiladi. Tahlil jarayonida magistrlarda oʻrganilayotgan asarlarni yaxlit tushunilishini shakllantiruvchi badiiy obrazlar, shakl va dramaturgiya aniqlanadi.

Qoʻllanmaning har bir mavzusi musiqiy janr va shakllarning paydo boʻlishi va rivojlanishi bilan aloqador boʻlgan asosiy tushunchalar, fikrlarni mustahkamlash bilan yakunlanadi. Magistrlar mavzularni qay darajada oʻzlashtirganliklarini tekshirib koʻrishlari uchun nazorat savollari ham berilgan.

Taqrizchilar:

Oʻzbekiston davlat konservatoriyasi professori Qodirov R. G.

Nizomiy nomidagi TDPU dotsenti – Qaxxorov N. B.

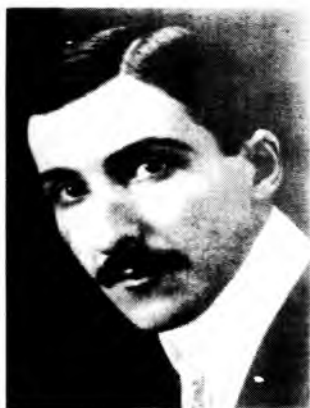
Masʼul muharrir: Ch.E. Ergashyeva.

**Uslubiy qoʻllanma Nizomiy nomidagi TDPU ilmiy kengashining
2008yil 28 fevraldaqi 4-3 -sonli karori bilan nashrqa tavsiya etilqa**

© NIZOMIY NOMIDAGI TOSHKENT DAVLAT PEDAGOGIKA UNIVERSITETI

AVSTRIYA MUSIQA MADANIYATI

XIX asr oxiri – XX asr boshlarida Yevropaning eng yirik madaniy markazlaridan biri Vena shahri bo'ldi. Bu yerda Avstriya ma'rifiy hayotining asosiy kuchlari mujassamlangan edi. Ushbu shaharda o'sha davr san'atining asosiy yo'nalishlari – impressionizm va simbolizm rivojlandi, yangi yo'nalish – ekspressionizm shakllandi. She'riyatda impressionistik uslub vakili sifatida tarixda nom qoldirgan shoir Peter Altenberg o'z she'rlari va poemalari bilan “Yangi Vena maktabi” kompozitorlarini ilhomlantirgan: Rixard Demel, Stefan George; yozuvchi va dramaturg Artur Shnitsler, librettochi Gugo fon Gofmanstal, yozuvchi – ruhshunos Stefan Sveyg aynan Vena shahrida yashashardi.



Stefan Sveyg



Stefan George



Gugo fon Gofmanstal va Gustav Maler



Gugo fon Gofmanstal

Xans Rixter, Artur Nikish, Rixard Shtraus, Feliks fon Veyngartner, Otto Klemperer, Bruno Valter kabi nomlari butun jahonga tanilgan dirijyorlar ham bu vaqtda Vena shahrida yashaganlar. Vena simfonik orkestri va “Musiqâ do’stlari jamiyati” orkestri yuksak professional san’atning markazlariga aylandi.



Artur Nikish



Otto Klemperer

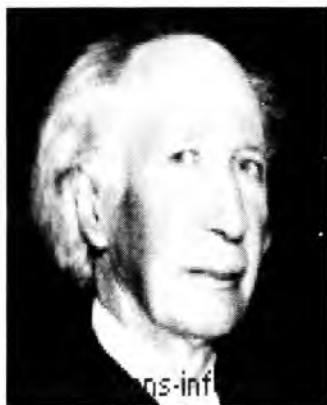
Vena operasi Yevropaning eng yaxshi teatriga aylandi, unga buyuk dirijyor Gustav Maler rahbarlik qilardi. Vena opera sahnasida P. Lukk va A. Matern, A. Bar-Mildenburg, M. Shoder, F. Kraus, Ryu Mayr, S. Kurts, L. Slezaklarning ovozlari yangragan.



Teodor Leshetitskiy, Emil Zauer, Leopold Godovski kabi buyuk pianinotchilar Venadagi ijrochilik va tinglash madaniyatining umumiy saviyasi ko'tarilishiga o'zlarining hissalarini qo'shdilar.



Leopold Godovski



Emil Zauer

Nomi jahonga tanilgan skripkachi Frits Kreysler mutlaqo yangi, noyob chalish uslubini yaratdi. Uning ijrosidan xayratga tushishar, unga taqlid qilishar, hatto eng kichik tafslotlarigacha uni o'rganishardi. Avstriyalik musiqachi oldida buyuk san'atkorlar ham bosh egishgan.



Frits Kreysler

Dasturiy bo'lmagan simfonizm ijodida yuqori cho'qqiga erishgan XIX asr ikkinchi yarmining buyuk simfoniyachilari Brams va Brukner vafotidan so'ng Gustav Maler va Arnold Shyonberg Avstriya musiqasining yirik san'atkorlariga aylanishdi.

10 ta simfoniya va "Zamin haqida qo'shiq" muallifi Gustav Maler tufayli Avstriya simfonizmi XX asr boshlarida yana birinchilikni egalladi.

Maler simfoniyalari kompozitorning fojiiy insonparvarligini va utopik-abstrakt ko'rinishida bo'lsada, romantik orzu-umidlarini o'zida aks ettirdi. Musiqiy tili jihatidan yangicha qirralarga ega bo'lgan ushbu asarlar zamonaviy musiqa tarixida butun bir davrni tashkil etdi va jahon simfonizmining kelajak rivojiga o'zining ulkan ta'sirini o'tkazdi.

Malerdan keyin "Uzoqdagi jarang" (1912 yilda sahnalashtirilgan), "O'yinchoq va malika" (1913 yilda sahnalashtirilgan) operalari muallifi

F. Shreker Avstriya musiqasining yirik vakili bo'ldi. Bir muncha yuzakilik va ortiqcha his-tuyg'ular uning ijodiga xosdir. 20-yillarda Shreker Venadan ko'chib ketadi va Berlinda yashay boshlaydi. U o'z maktabini yaratmadi. Uning iqtidorli o'quvchilaridan E. Kneshek (1920 yildan boshlab Germaniyada, 1937 yildan AQShda yashadi) va A. Xaba boshqa oqimlarga ijod qilishdi.

1900 yillarda Avstriyada "Yangi vena maktabi" deb atalgan oqim vujudga keladi, bu oqim ikki jahon urushlari oralig'ida dunyo musiqa madaniyati rivojiga o'zining muhim ta'sirini ko'rsatdi. Uning vakillari A. Shyonberg, A. Vebern, A. Berg ekspressionizm jarchilari bo'ldilar, bu oqimning unsurlari Malerning so'nggi asarlarida namoyon bo'ldi. Ushbu kompozitorlar ijodida XX asr burjuaziya jamiyatidagi insonning fojiasi aks ettirilgan. Bu ijodkorlar militarizmga (Bergning "Votstsek" operasi, 1925 yilda sahnalashtirilgan), fashizmga (badiiy so'z ustasi, torli cholg'ular va fortepiano uchun "Napoleonga madhiya", 1943; Shyonbergning "Varshavada omon qolgan" badiiy so'z ustasi, erkaklar xori va orkestr uchun, 1947) qarshi chiqishdi, ijtimoiy qusurlarni ochib tashlashdi (Shyonbergning "Moisey va Aaron" 1954 yilda sahnalashtirilgan; Bergning "Lulu", 1937 yilda sahnalashtirilgan operalari), ahloqiy-diniy aqidalarni targ'ib qilishdi (Veberning diniy qo'shiqlari, kantatalari).

Ularning ladli tafakkurni to'liq yoki qisman inkor etishga asoslangan asarlarining musiqiy tili halokatli vaziyatlar, hayajonli yoki ruhiy azoblanish holatlarni ifodalashda zo'r ruhiy ta'sirchanlikka erishish imkoniyatlarini berdi. Ular erkin atonal yozuvdan boshlab, u orqali seriali tizimga kelishdi, unda kontrapunktik yo'nalishi usullaridan

mantiqan foydalaniladi. O'ta sub`ektivlik, xalq qo`shiqchilik manbalari bilan aloqalarning yo`qolishi, musiqadagi milliylik va janr qiyofasining yo`qotilishi ham mana shundan. Yangi vena maktabi tamoyillari, I-jahon urushidan keyin Venada tashkil etilgan Zamonaviy musiqa xalqaro jamiyati va qator nota nashriyotlarining qo`llab-quvvatlashiga qaramasdan, Avstriyada yetarli darajadagi maqbul zaminga ega bo`la olmadi.



GUSTAV MALER
(7.7.1860, Kalisht, Chexiya, - 18.5.1911, Vena)

Buyuk avstriyalik musiqachi haqida xat va xotiralar to'plamiga qisqa so'zboshida Dmitriy Shostakovich shunday yozadi: "Uning musiqasida nima maftun qiladi? Eng avvalo – chuqur odamiylik. Maler musiqaning yuksak ahloqiy ahamiyatini tushunardi. U inson ongining eng sirli joylarigacha kirib bordi. uni eng yuksak dunyoviy ideallar hayajonlantirardi. Insonparvarlik, jo'shqinlik, insonlarga bo'lgan qaynoq muhabbat ajoyib kompozitorlik iqtidori bilan birgalikda Malerga simfoniyalar, "Sayyor shogird qo'shiqlari", "Vafot etgan bolalar haqida qo'shiq", ulkan "Zamin haqida qo'shiq" kabi asarlarni yaratishda yordam berdi. U o'zining insonparvarligi, o'zining xalqchilligi bilan

bizga yaqin. . . Insoniyatning eng yaxshi g'oyalarini ro'yobga chiqarish uchun kurashda Maler abadiy biz bilan birga bo'ladi . . . ".¹

Shostakovich XIX asr oxiri – XX asr boshlarida ijod qilgan buyuk simfoniya ustasi, Betxoven, Shubert va Brams an'analari davomchisi haqida shunday samimiy va hayajon bilan so'zlaydi. Maler simfonizmi romantik simfoniyaning asriy yo'liga yakun yasadi va kelajakka yo'l ochdi. Gustav Maler buyuk dirijyor va zo'r kompozitorgina emas edi. U xarakterining barqarorligi va o'z ishiga sodiqligi bilan kishini xayratga soladigan yorqin shaxs edi. Inson tafakkurining qudrati va kuchiga bo'lgan ishonch – Maler ijtimoiy-falsafiy qarashlarining asosi bo'lib, shu narsa unda pessimizm ustunlik qilishiga yo'l bermasdi. U dunyoqarashi kengligi bilan kishini lol qoldiradi, o'qish doirasi esa deyarli chegara bilmaydi. Bu avvalo romantik va undan oldingi davr nemis yozuvchilari – Jan – Pol. Eyxendorf, Ryukkert bo'lib, ularning sevgan mavzulari sayyorlik va yolg'izlik edi.

Yetuklik yillarida Maler dunyoqarshiga Gyote juda kuchli ta'sir ko'rsatdi, u insonga umumiy tarzida tabiatning bir zarrasi sifatida qaragan.

Maler Rimskiy-Korsakov va Grig kabi tabiatni ilohiylashtiradi. Buyuk san'atkorning panteizmga yaqin bo'lgan asl ishonchi nimalardan iborat ekanligini tushunib yetish uchun o'rmonlar hukmdori Panning uyg'onishini guvohi bo'lish. "gullarning nimalar haqida so'zlayotganligi", "o'rmon hayvonlari nima haqida so'zlashayotganliklari", "tun menga nima haqida gapirayotganligini" (bu yerda Uchinchi simfoniya qismlarining nomlari keltirilgan) bilishning

¹ Gustav Maler. Xatlar. Noturalar. M., 1968. 7 b

o'zi kifoya qiladi. Bu Maler falsafasining bir tomoni xolos. Tabiat uning hayotida, ijodida ulkan o'rin egallagan. Biroq Pan yonida doimo Inson turadi. Unga, Insonga tortib turgan narsa - bu ezgulikka bo'lgan mislsiz chanqoqlik va yovuzlikka nisbatan shu kabi chanqoqlik edi. Arnold Shyonberg bilan uning o'quvchilari haqidagi suhbatda Maler ushbu g'azabli so'zlarni bekorga aytmagan edi: "Bu odamlarni Dostoyevskiyni o'qishlariga majbur qiling! Bu kontrapunktдан ko'ra muhimroqdir".

Malerning Dostoyevskiyni tushunib yetish yo'li – o'quvchining to'g'ridan-to'g'ri yo'li emas edi. Bu o'zi haqida Dostoyevskiyning: "Yer yuzida aqalli bitta baxtsiz zot bor ekan, men qanday qilib baxtli bo'lishim mumkin" degan so'zlarini aytuvchi inson yo'li edi. Ko'plab hayotiy musibatlarni boshidan kechirgan, har bir notasi oxirigacha samimiy bo'lgan musiqasi orqali "tavba qilgan" insongina shunday bo'lishi mumkin.

Gustav Maler Kalisht deb ataluvchi chex qishlog'ida, kitobdan hech qachon ajralmaydigan, "faytonda o'tiruvchi professor" - (Malerning otasini shunday atashardi) aravakash oilasida dunyoga keldi. Har doim muhtojlikda kun kechiruvchi, o'n ikki nafar bolalar ichida Gustav ikkinchi farzand edi. Malerlar kulbasida musiqa muntazam jaranglab turardi.

Malerning maktabda o'qish davri uning tengdoshlari kabi o'tdi. Malerlar oilasi boshiga kulfat ustiga kulfat yog'ilardi. Besh nafar farzand bo'g'ma kasalligi tufayli nobud bo'ldi. Singlisi Leopoldina va akasi Ottoning hayotlari fojiali tugadi. Maler bolaligida musiqa sohasida o'z iqtidorini yorqin namoyon qila olgan bolsa-da, bu bolalik juldur

kiyimlarda o'tdi, u o'zining birinchi kreytser(tiyin)larini deyarli sakkiz yoshidan ishlab topa boshladi.

1875 yilda otasi Gustavni Vena shahriga olib bordi va professor Epshteyn tavsiyasiga ko'ra u konservatoriyaga o'qishga kiradi. 1875 yil Vagnerning Avstriyaga kelishiga to'g'ri keldi. O'sha yilning o'zida Shubert san'atining davomchisi – Gugo Volfning Venada paydo bo'lishi uncha sezilarli kechmadi. Maler va Volf do'stlashib qoldilar. Birgalikda yashay boshladilar. Royal va stoldan navbat bilan foydalandilar. Albatta, Maler Vagner ijodiga qiziqqan davri bo'ldi, lekin uning "Tristan va Izolda" asarining maftunkor garmoniyasi va musiqasiga berilib ketmadi. Yoq, uni Vagnerdagi bu narsa emas, balki "Tangrilar halokati" asaridagi "Motam marshi", yorqin qahramon – Zigfrid hayotining fojiaiy epilogi hayajonga soldi.

Maler konservatoriyada Yulius Epshteyn, Robert Fuxs va Teodor Krenda tahsil oladi. Ammo u Anton Bruknerni o'zining ma'naviy otasi deb hisoblaydi. Brukner bilan yoshi o'rtasidagi farqqa (Brukner Malerdan 36 yoshga katta edi) qaramasdan ular haqiqiy do'stona munosabatda bo'ladilar. Bu do'stlik, Vena musiqachilari iborasi bilan ikkita kalit: skripka va bas kalitlariga asoslangan edi. Maler Bruknerdan garmoniya va kontrapunktдан turkum ma'ruzalar tingladi, bu yosh kompozitor uchun haqiqiy professional mahorat maktabi vazifasini o'tadi.

70-yillar oxirida yaratilgan bir nechta kamer asarlar bizgacha yetib kelmagan. Maler ularni yoqib yuborgan. Shu davrning yagona yetuk asari – soprano, alt, tenor, aralash xor va orkestr uchun "G'amging qo'shiq" kantatasi ikki marta qayta ishlangandan so'ng 1901 yilda

birinchi bor ijro etildi. Kantataning syujeti sayyor musiqachilar taqdiri haqidagi xalq rivoyatiga asoslangan. Keyinchalik ushbu mavzu Malerning bo'lajak qator asarlari, jumladan "Sayyor shogird qo'shiqlari" turkumiga asos bo'ldi.

"Sayohat yillari" (1881-1896). Ukalari va singillarini boqish bilan bog'liq zaruriyatga ko'ra Maler 1881 yilda Vena shahrini tark etadi va o'ta qiyin faoliyat bo'lgan dirijyorlik ishini Yevropaning turli shaharlaridan qidira boshlaydi. U o'zida qanday dirijyorlik iqtidori borligini bilmagan holda dirijyorlik pultiga turadi. Bu sohada dirijyorlik tayoqchasining deyarli birinchi harakatidan boshlab unga muvaffaqiyat kulib boqadi. Avvaliga bu o'ziga xos eskilik tartib-qoidalariga ega bo'lgan chekka opera teatrlari bo'ldi. Ish joyi poytaxt teatrlari bilan almashganda, Maler bu yerdagi muhit ham shaharga xos eskilik qoldiqlaridan xoli emasligiga amin bo'ldi. Maler Laybax, Olmyuns, Kassel, leypsig, Budapesht, Gamburg shaharlarida ishladi. Nihoyat u Venaga ishga o'tdi va bu yerda saroy operasi direktori, badiiy rahbari va bosh dirijyori lavozimlarini egalladi.

1885 yilda yirik teatr arbobi, Praga shahridagi nemis opera teatri direktori va rejissyori A. Noyman taklifiga binoan **Maler Praga shahriga ko'chib o'tadi**. Bu yerda u Vagnerning bir nechta musiqali dramalari – "Loengrin", "Reyn oltini", "Valkiriya", "Meysterzingerlar", shuningdek, Motsartning "Don Juan" asarlarini qo'ydi. Maler ijrosidagi Betxovenning To'qqizinchi simfoniyasi yuksak baholandi.

1886 yilda Maler Leypsigga ko'chib o'tadi, bu yerda shahar teatrlarining birinchi dirijyori taniqli Artur Nikish edi. Maler tomonidan Veber operalari hamda Vagnerning operalar turkumini sahnalashtirilishi

Malerning Nikish va asr o'rtasi "akademik romantizm" an'analarida tarbiyalangan musiqachilar o'rtasidagi bir-birini tushunmovchiliklarni bartaraf eta olmadi.

1888 yilda Maler Budapeshtga keladi, bu yerda Qirol opera teatri direktori lavozimini egallaydi. Maler sahnalashtirgan asarlar ichida Betxovenning "Fidelio", Motsartning "Figaroning uylanishi" va "Don Juan", Verdingning "Bal-maskarad" va "Aida" asarlari bor edi. U Vagnerning tetralogiyasini venger tilida sahnalashtirdi. Budapeshtda Maler o'ttizga yaqin opera va to'rtta baletni sahnalashtirdi.

1889 yilda kompozitorning oilasi katta baxtsizlikka uchradi. Kompozitorning otasi va onasi birin-ketin vafot etishdi. Gustav singillari hamda ukasi Ottoni o'z qaramog'iga oldi.

1891 yilda Maler teatr intendanti bilan bo'lib o'tgan nizo tufayli shartnomani bekor qiladi va Gamburgga jo'nab ketadi, bu yerda u birinchi dirijyor vazifasini bajardi (1891-1897). Endi uning qo'l ostida birinchi darajali qo'shiqchilar ansambli bor edi va u o'z davrining yirik san'atkorlari bilan muloqot qilish imkoniyatiga ega bo'ldi. X. fon Byulov Malerga homiylik qildi, u o'z o'limidan oldin (1894) Malerga Gamburg abonement konsertlariga rahbarlik qilishni topshirdi.

1892 yilda P. I. Chaykovskiy o'zining "Yevgeniy Onegin" operasi qo'yilishi munosabati bilan mehmon sifatida Gamburgga keladi. Malerning kimligi, uning dirijyorlik pultiga qaysi yo'l bilan kelganligi va kelajakda qaysi cho'qqilarga olib chiqishi mumkinligini bilmagan, lekin uning orkestr va sahnani boshqarishini ko'rgan hamda eshitgan Chaykovskiy shunday yozgan edi: "Bu yerda shunchaki o'rtacha qo'lli kapelmeyster emas, balki daho... Kecha men uning boshqaruvida

“Tangeyzer”ning ajoyib ijrosini tingladim². Malerning dirijyorlik faoliyati uning kompozitorlik yo'lida eng jiddiy to'siq bo'lgan degan fikr maqoladan-maqolaga, asardan-asarga ko'chib yuradi. Dirijyorlik faoliyati ko'p vaqtni olardi. Biroq nahotki u san'atkor, kompozitor Malerga o'rninga-o'rin hech narsa bermagan?

Klassiklar va zamondoshlar musiqasi bilan doimiy muloqot, borliqini musiqadagi talqini sir-asrorlari ichiga professional darajada kirib borish, asar uslubi, individual yozuv uslubini tahlil etish; muallif fikrini ma'qullash yoki rad etish, u bilan ichki dialogda bo'lish – bularning hammasi dirijyorlik pulti oldida turgan kompozitor ongini boyitardi, uning ijodiy qiyofasi shakllanishiga yordam berardi.

O'smirlik davrida Maler kamer musiqasini (kvartet, kvintet) yozgan, operalar (“Ernst Shvabskiy”, “Argonavtlar”) ham yozishga harakat qilgan. Keyin ularning hammasi tashlab qo'yilgan. Uning ongida faqat ikkita janr – qo'shiq va simfoniya tanho hukmronlik qila boshladi.

Malerning o'smirlik yillari 1880 yillarda yaratilgan O'n to'rtta qo'shiqlarda o'z aksini topdi. Yigirma yoshli kompozitor qalbida Shubert ilhomining ovozi yangraydi. U go'yo “O'rmon shohi” va “Tugallanmagan simfoniya” muallifi aytishga ulgurmagan narsalarni aytayotgandek. Bu vaqtga kelib Maler “Bolaning sehrli shoxi” asarini, romantiklar Geydelberg to'garagining ustunlaridan bo'lmish Arnim va Klemens Bertano to'plagan nemis xalq qo'shiqlarini qayta-qayta o'qiydi va ularni sevib qoladi. To'plamning o'n ikkita qo'shig'ida nemis xalqi hayotining turli tomonlari ochib beriladi, chuqur ijtimoiy va axloqiy muammolar qo'yiladi. To'plamdagi ba'zi qo'shiqlarning obrazlar

² Chaykovskiy P. Adabiy asarlar va yozishmalar to'liq asarlar to'plami. 16-jild. M., 1979. 16 b.

qamrovi Ikkinchi, Uchinchi va To'rtinchi simfoniylar mazmunini belgilab berdi.

1883 yilda Maler "Sayyor shogird qo'shiqlari" vocal turkumini yaratadi. Shubertning uchta turkumi – "Go'zal tegirmonchi qiz", "Qish yo'li", va "Songgi qo'shiq"ni esga olgan holda, Maler qo'shiqlarini "Shubertning to'rtinchi qo'shiqlar turkumi" deb atash mumkin. She'rlarni Malerning o'zi yozgan, faqat to'rtta qo'shiqdan birinchisida "Sehrli shox" she'rlarining birini olgan.

Sayyor shogird – ajoyib tegirmonchi ayolni sevib qolgan o'sha navqiron tegirmonchining tug'ishgan ukasi. Shubertning ham, Malerning ham qahramonlari o'zlarining qalb sirlarini bir xilda tabiat bilan bo'lishadilar, o'z sevgilariga bir xilda javob kutadilar, oddiy insoniy baxt izlab, yelkalariga xalta osib olgan minglab o'zlari kabi yigitlarga birday oxshashib ketadilar.

Vena davri (1896-1907). Kompozitorning isloh qilishga qaratilgan harakatlarini tushunmagan teatr direksiyasi va rejissyori bilan keskin ziddiyat Malerni Venaga jo'nab ketishga majbur qildi. Venaga ko'chib o'tish kompozitor hayotida yangi davrni boshlab berdi, bu yerda beshta (To'rtinchidan Sakkizinchi gacha) simfoniya yaratildi.

Birinchi simfonik trilogiyani To'rtinchi simfoniya yakunladi. Beshinchi (1901-1902), Oltinchi (1903-1904) va Yettinchi (1904-1905) simfoniylar ikkinchi trilogiyani tashkil qiladi va kompozitorning simfonik ijodida yangi davrni ochib beradi. Ushbu davr so'ngida Maler o'zining mahobatli Sakkizinchi simfoniyasini yaratadi, bu asarni "minglab qatnashchilar simfoniyasi" deb atashadi. Bu vaqtda u "Oxirgi

yillarning yettita qo‘shig‘i” (ulardan beshtasi F. Ryukkert so‘ziga va ikkitasi – “Bolaning ajoyib shoxi”dan, 1899-1903) turkumlarini yaratdi.

Fridrix Ryukkert so‘zlariga yozilgan “Vafot etgan bolalar haqida qo‘shiq” turkumida Shubert an‘analari tiklanadi. “Tegirmonchi ayol”ning fojeaviy finali – o‘z joniga qasd qiluvchini allalovchi “Alla” qo‘shig‘i yodga tushadi; Shubertning aforizm kabi qisqa “Qiz va o‘lim” nomli ajoyib asari ham esga tushadi. Turkumning beshta qo‘shig‘idan har biri dahshatli kulfat haqidagi musiqiy hikoyaning haqqoniyligi bilan kishini xayratga soladi. Lekin hammasidan ham to‘rtinchi qo‘shiqning ta‘siri juda kuchli – “Siz hozirgina chiqdingiz va tezda uyga qaytasiz deb men ko‘p o‘ylayman”. Bu – turkumning fojeali kulminatsiyasidir. Biroq, musiqiy taassurotlardan tashqari, avtobiografik taassurotlardan qutulish qiyin. Malerlar oilasini ko‘plab bolalarning o‘limi shunday iztirobga soldiki, kompozitor bu dahshatli qo‘shiqlarni uning oilasi boshiga tushgan kulfatlarni bardosh bilan eslamasdan yozgan bo‘lishi mumkin emas.

1901 yilda Maler Alma Shindlerga - Venada taniqli rassom-peyzajchi qiziga uylandi. Alma Maler eridan o‘n sakkiz yosh kichik bo‘lib, musiqa bilan shug‘ullanar, hatto musiqa bastalashga urinar, umuman o‘zini ijodkor sifatida tasavvur qilar va Maler istagandek uy bekasi, ona va rafiqqa vazifalarini bajarishga mutlaqo harakat qilmas edi. Lekin Alma tufayli kompozitorning muloqot doirasi kengaydi: xususan, u dramaturg G. Gaupman, kompozitorlar A. Semlinskiy va A. Shyonberg bilan yaqindan tanishdi. O‘zining o‘rmondagi Vyortezee ko‘li yonida joylashgan mo‘jazzgina “kompozitor uyida” Maler To‘rtinchi simfoniyasini yakunladi va keyingi to‘rttasini yaratdi,

shuningdek *Bolaning sehrli shohi* soʻzlariga ikkinchi vocal turkumni (*Oxirgi yillarning yetti qoʻshigʻi, Sieben Lieder aus litzter Zeit*) va Ryukkert sheʼriga *Vafot etgan bolalar haqida qoʻshiq (Kindertotenlieder)* fojiali vokal turkumini yozdi.

1902 yilga kelib Malerning kompozitorlik faoliyati R. Shtraus qoʻllab-quvvatlashi tufayli keng tan olindi. Shtraus Uchinchi simfoniyaning birinchi ijrosini tashkil qildi va u katta muvaffaqiyat bilan oʻtdi. Bundan tashqari, Shtraus oʻzi rahbarligidagi Butungerman musiqa ittifoqining har yili oʻtkaziladigan festivali dasturiga Ikkinchi va Oltinchi simfoniyalarni, shuningdek Maler qoʻshiqlarini kiritdi. Malerni oʻz asarlariga dirijyorlik qilish uchun tez-tez taklif qiladigan boʻlishdi, bu esa Vena operasi maʼmuriyati bilan Maler oʻrtasida nizo chiqishiga sabab boʻldi. Vena operasi maʼmuriyati Malerni badiiy rahbarlik majburiyatlarini suisteʼmol qilmoqda degan fikrda edi.

1897 va 1902 yillarda Maler ikki marta Rossiyada boʻldi. U Moskva va Peterburgda simfonik konsertlarda ishtirok etdi, unda Motsart, Betxoven, Vagner, Chaykovskiy asarlari, shuningdek oʻzining ikkinchi simfoniyasi ijro etildi. Rus auditoriyasi va musiqa tanqidchilari dirijyor va kompozitorni katta ishtiyoq bilan kutib oldilar, oʻzini tuta bilishi, istalgan badiiy gʻoyani talqin eta olish imkoniyatini beruvchi uning ulkan irodasini yuqori baholadilar.

1906 yilda, Sakkizinchi simfoniya yozib boʻlingandan soʻng ogʻir sinovlar pallasi boshlandi. 1907 yilda boʻgʻma kasallikdan qizi Mariya-Anna vafot etdi. Shu vaqtning oʻzida u oʻzining jiddiy yurak kasalligi toʻgʻrisida xabar topdi. Shu yili Vena operasi direktori va dirijyori

lavozimidan bo'shab, Nyu-Yorkka ketdi, bu yerda AQShning eng yaxshi teatri - "Metropoliten-opera"da dirijyor lavozimini egalladi.

Hayotining so'nggi yillari (1908-1911). Nyu-Yorkda kompozitor hayoti va ijodining eng qisqa hamda fojeali davri boshlandi. AQShda Maler ikkita so'nggi simfoniyalar – "Zamin haqida qo'shiq" va To'qqizinchi simfoniyalarni yaratdi. O'ninchi simfoniya esa boshlab qo'yilgan edi xolos. Uning birinchi qismi kompozitorning eskizlari asosida kompozitor E. Kshenek tomonidan tugallandi, qolgan qismlari esa 60-yillarda ingliz musiqashunosi D. Kuk tomonidan yozib tugatildi.

1908 yilda "Metropoliten-opera"da yangi menedjer – italiyalik impresario Dj. Gatti-Kasatstsa ishlay boshladi, u o'zi bilan taniqli dirijyor – A. Toskaninini olib keldi. Maler o'sha vaqtda zudlik bilan isloh qilinishi zarur bo'lgan Nyu-York filarmoniyasi orkestri bosh dirijyori lavozimiga ishga o'tish taklifini qabul qildi. Malerning sa'i harakatlari bilan konsertlar soni 18 dan 46 gacha oshdi (shulardan 11 tasi gastrol safarlarida), dasturda nafaqat ommalashib ketgan nodir asarlar, balki yangi – amerika, ingliz, fransuz, nemis va slavyan mualliflarining partituralari ham paydo bo'la boshladi. 1910-1911 yillar mavsumida Nyu-York filarmoniyasi orkestri 65 ta konsert berdi, ammo o'zini yomon his etayotgan va filarmoniya rahbariyati bilan badiiy qadriyatlar uchun kurashdan charchagan Maler 1911 yilning aprel oyida Yevropaga jo'nab ketadi. U Parijda davolanish uchun to'xtaydi, keyin Venaga qaytib keladi. Maler 1911 yil 18 may kuni vafot etdi.

Maler musiqasi. O'limidan yarim yil oldin Maler o'zining mashaqqatli kompozitorlik yo'lida juda katta muvaffaqiyatga erishdi: Myunxenda uning mahobatli Sakkizinchi simfoniyasining premyerasi

bo'ldi. bu asarni ijro etish uchun ming nafarga yaqin ijrochilar – orkestr sozandalari, yakkaxon qo'shiqchilar va xor ijrochilari taklif etiladi.

Maler hayotligi davrida uning musiqasi yetarli darajada baholanmadi. Maler simfoniylarini “simfonik popurrilar” deb atashar, ularni uslubiy eklektizm (mos emaslikda), boshqa mualliflar va avstriya xalq qo'shiqlaridan olingan “reminisstensiya” (boshqa asardan olinganlik)da ayblashardi. Malerning yuqori texnikasini inkor qilishmasdi, biroq uni sanoqsiz tovushlar ta'sirida va katta orkestr (ba'zan xor) tarkibini qo'llagan holda o'zining ijodiy tarafdan qodir emasligini yashirmoqda deb ayblashardi. Uning asarlari gohida tinglovchilarni o'zidan uzoqlashtirar va ichki paradokslari hamda “fojea-hajviya”, “pafos-kinoya”, “sog'inch-parodiya”, “nafislik-qo'pollik”, “primitiv-o'tkirlik”, “yorqin tasavvuf-beadablik” kabi antinomialari bilan lol qoldirardi.

Nemis faylasufi va musiqa tanqidchisi Teodor Adorno Maler asarlaridagi turli o'zgarishlar, bosqa tomonga og'ishlar, hatto ular musiqiy mantiqning oddiy qonuniyatlariga bo'ysunmasa ham, hech qachon o'rinsiz bo'lmasligini birinchilardan bo'lib ko'rsatib berdi. Adorno shuningdek, Maler musiqasi umumiy “ton”ining o'ziga xosligini va xuddi shu narsa uning boshqa musiqaga o'xshamacligi va uni tezda bilib olishni ta'minlashini ta'kidladi. U Maler simfoniylaridagi rivojlanishning “romanga o'xshash” xarakteriga diqqatni qaratdi, ularning dramaturgiyasi va hajmi oldindan belgilab qo'yilgan tartib bo'yicha emas, balki ko'proq muayyan musiqiy voqealar harakati bilan belgilanadi.

Malerning shakl borasidagi kashfiyotlari orasida quyidagilarni alohida ko'rsatib o'tish mumkin: aniq reprizani deyarli ishlatmaslik holati; variatsiyali shakllarni qo'llash, uning interval tarkibi o'zgargan holda, mavzuning umumiy surati saqlanib qoladi; ba'zida eng dadil garmoniya birikmalarini paydo qiluvchi turli-tuman va nafis polifonik usullarni qo'llash; so'nggi asarlarida – “total tematizmga” og'ish, ya'ni nafaqat bosh ovozlarni, balki yordamchi ovozlarni ham mavzu unsurlari bilan to'ldirish holati (keyinroq bu Shyonberg tomonidan nazariy asoslab berilgan).

Maler hech qachon yangi musiqa tili kashf etishga da'vogarlik qilmagan, biroq u shunchalar murakkab musiqa yaratdiki (bunga yorqin misol – Oltinchi simfoniya finali), bu ma'noda hatto Shyonberg va uning maktabi undan orqada qolib ketdi.

Maler garmoniyasining o'z-o'zidan kam darajada xromatikligi, misol uchun R. Shtrausga nisbatan kam darajada “zamonaviyligi” ko'rinib turadi. Shyonberg kamer simfoniyasini ochuvchi, atonallik chegarasidagi kvartali ketma-ketliklar Malerning Yettinchi simfoniyasiga o'xshashib ketadi, lekin bunday hodisalar Maler uchun qoida emas, balki istisnodir. Uning keyinroq yaratilgan asarlari borgan sari murakkablashib boruvchi polifoniya bilan to'ldirilgan va polifonik yo'nalishlarning uyg'unlashuvi natijasida paydo bo'luvchi ohangdorlik ko'proq tasodifiy, garmoniya qonunlariga bo'ysunmaydigan bo'lib ko'rinishi mumkin. Bunda Maler ritmikasi asosan ancha sodda marsh va lendlarga xos bo'lgan metr va ritm ko'proq ishlatiladi. Kompozitorning trubaning signallariga va umuman harbiy-durovoy musiqaga bo'lgan qiziqishi u yashab otgan Yiglavadagi harbiy paradlar haqidagi xotiralari

bilan tushuntirish mumkin. Maler soʻzlariga koʻra, “musiqa yozish bolalar oʻyiniga oʻxshaydi, unda bir xildagi kubiklardan har safar yangi qurilma yasaladi, biroq bu kubiklar ongda bolalik davrdan saqlanib qolgan. zero faqat bolalik ularni yigʻish va toʻplash vaqtidir”.

Malerning orkestr yozuvi ayniqsa keskin baxslarga sabab boʻldi. U simfonik orkestr tarkibiga gitara, mandolina, chelesta, qoramol qoʻngʻirogʻi kabi yangi cholgʻularni kiritdi. U anʼanaviy cholgʻularni ularga xos boʻlmagan registrlarda ishlatdi va orkestr ovozlarning gʻayrioddiy uygʻunligida yangi tovushlar taʼsirchanligiga erishdi. Uning musiqasining fakturasi juda oʻzgaruvchan va butun orkestrning qudratli tuttisi birdaniga yakkanavoz cholgʻuning yolgʻiz ovozi bilan almashinishi mumkin.

1930- va 1940- yillar davomida kompozitor musiqasini B. Valter, O. Klemperer va D. Mitropulos singari dirijyorlar targʻibot qilishgan boʻlsa-da, Maler ijodini haqiqiy kashf etish 1960-yillarda, uning simfoniyalari toʻla turkumi L. Bernsteyn, R. Kubelik va B. Xaytink tomonidan yozilgandan keyin boshlandi. 1970-yillarga kelib repertuarlarga mustahkam oʻrnashdi va butun dunyoda Kirill Kondrashin, Vladimir Fedoseyev, Tomas Zanderling kabi taniqli dirijyorlar tomonidan ijro etila boshlandi.

GUSTAV MALER SIMFONIYALARI

“...Simfoniya mening butun hayotim mazmunini tashkil qiladi; men ularda boshdan kechirgan barcha sinov va iztiroblarimni bayon etdim, bu tovushlardagi she‘riyat va haqiqatdir”³ – simfoniya haqida Gustav Maler shunday degan edi, ularda kompozitor o‘z dunyoqarashining tub savollariga javob izlagan.

Gustav Maler Betxoven, Brams, Brukner, Shostakovich, Onegger va Xindemit kabi yirik simfoniya ijodkorlari avlodiga mansub edi. Simfoniya janrida u o‘zini qiziqtirgan ulkan falsafiy va ruhiy muammolarni talqin etgan. Uning simfoniyalari keng tinglovchilar ommasiga, butun insoniyatga qaratilgan. Gustav Maler eng uzoq vaqt davom etuvchi va ijro jihatidan eng murakkab bo‘lgan simfoniya yaratdi. Bu asarlarni qabul qilish uchun tinglovchilarga ma‘lum vaqt talab etilishi bejiz emas.

Maler uchun simfoniya yozish “Mavjud texnikaning barcha vositalaridan foydalangan holda yangi dunyo yaratish”dan iborat edi. Musiqa asarida teatr, adabiyot, falsafa, ahloqning sintezlashuvi g‘oyasi Maler ijodida romantizmga qaraganda yangicha talqin kasb etadi. Uning simfonik shakli dasturli izohga muhtoj emas. Dunyoqarashdagi ziddiyatlarni talqin etishda u sof musiqiy shaklni topdiki, buni u “simfonik konsepsiya” deb atadi. Ushbu shakl teatrdagi o‘ziga xoslikni, adabiyotdagi tasavvurni, falsafadagi ma‘nolar hazinasini o‘zida mujassamlashtirdi. Maler simfoniya yaratishida, qandaydir ichki syujet sezgisi paydo bo‘ladi, Maler ijodi tadqiqotchisi I. Barsova buni “ohang (intonatsiya) fabulasi” deb atadi.

³ Gustav Maler. Esdalik xatlar. M., 2006. 35 b.

| Maler simfoniyalarida ochib beriladigan g'oyalar doirasi juda keng va ahamiyatlidir. Ikkinchi simfoniya inson ma'naviy tiklanishining ahloqiy g'oyasi yotadi. Birinchi simfoniya – insonning tabiat bilan yaqinlashuvi falsafiy g'oyasi, keyin esa unga singib ketishi (Uchinchi simfoniya). Jannatbaxsh hayot haqidagi sarobli orzu – To'rtinchi simfoniya talqin etilgan. Gyotening nazokat oliy romantik ideal ekanligi haqidagi g'oyasini Sakkizinchi simfoniya, hayot bilan ohista vidolashuv mavzusini "Zamin haqida qo'shiq" va To'qqizinchi simfoniyalarida ko'rish mumkin. |

Maler simfoniyalaridagi har bir mavzu "musiqali-syujetli vazifani" bajaradi. Uning tug'ilishi, qaror topishi, rivojlanishi, o'zgarishi, yangi mavzuning avvalgilari ichidan o'sib chiqishi, ohang yaqinligi yoki qarama-qarshiligi va hokazo. Qismlar o'rtasidagi mavzuiy aloqalar kompozitor uchun simfoniyaning bosh g'oyasini talqin etishda asosiy vosita bo'lib xizmat qiladi.

| Maler o'z simfoniyalari mavzularining asosi sifatida ko'proq turmush musiqa janrlaridan foydalandi. Qo'shiq, raqs, marsh tinglovchilarda odatdagi obrazli tasavvur paydo qilish uchun yordam berardi. | Shu bilan birga ushbu janrlardagi birlamchi belgilarni yashirib, u yoki bu obraz yoki hayotiy vaziyatni ochib berishda ataylab ularni hatto grotesk ko'rinishigacha o'zgartirib qo'yar edi.

| Maler ko'plab simfoniyalarida turli-tuman adabiy manbalardan foydalangan holda badiiy so'zga murojaat qiladi: "Bolaning sehrli shohi" to'plamidagi xalq she'riyati (Ikkinchi, Uchinchi, To'rtinchi simfoniyalarda). XIX asr boshlaridagi nemis shoiri F. G. Klopshtok she'rlari (Ikkinchi simfoniya). XIX asr ikkinchi yarmidagi nemis

aylasufi F. Nitsshe asarlaridan parchalar (Uchinchi simfoniya), VIII asr Xitoy shoirlari she'rlari ("Zamin haqida qo'shiq"da). !

Maler simfonik turkumining kompozitsiyasi va talqini juda xilma-xil. Turkumdagi qismlar soni ikkitadan (Sakkizinchi simfoniya) oltitagacha (Uchinchi simfoniya va "Zamin haqida qo'shiq") bo'lishi mumkin. Maler simfoniylarining deyarli barchasida simfoniyaning birinchi qismida asosiy tematizm mujassamlashtiriladi. Finallar simfoniyaning "ohang fabulasi"ni yakunlaydi, rivojlanish yakuni, uning asosiy g'oyasini o'zida to'playdi. Ular birinchi qismda paydo bo'lgan ziddiyatning majburiy yechimi sifatida xizmat qiladi.

Malerning finallar kompozitsiyasiga bo'lgan munosabati qiziqarlidir. U juda kam hollarda odatiy sonata shakli konstruksiyasidan foydalanadi. Ko'p hollarda unga rondo va fuganing qirralarini (Beshinchi simfoniya), turkumlilikni kiritadi (Sakkizinchi simfoniya). To'rtinchi simfoniya she'r ko'rinishidagi shaklning paydo bo'lishi qo'shiqning simfonik shaklga bo'lgan katta ta'siri natijasidir.

Malerning barcha to'qqizta simfoniyasini qo'yilgan muammolarning yaqinligi, va uslubning umumiyligi bilan birlashtirilgan ulkan turkum sifatida qabul qilish mumkin. Ushbu yirik turkum yana uchta kichik turkumga bo'linadi.

Birinchi turkum (Birinchi – To'rtinchi simfoniylar) dasturiylikka bo'lgan yagona munosabat, she'riyat manbasini tanlash ("Sayyor shogird qo'shiqlari" va "Bolaning sehrli shohi" vokal turkumlari) bilan birlashadi.

Ikkinchi turkum (Beshinchi – Yettinchi simfoniyalar) kompozitorning “musiqali drama” turidagi dasturiy boʻlmagan simfoniya murojaat qilishi bilan birlashadi, unda ruhiy ziddiyat va uning rivojlanish mantiqi soʻz bilan tushuntirishni talab qilmaydi.

Uchinchi turkum kompozitorning har bir simfoniyaning mavzusiga, simfonik turkum dasturiyligining talqiniga boʻlgan alohida yondashuvi bilan ajralib turadi (Sakkizinchi, Toʻqqizinchi simfoniyalar, “Zamin haqidagi qoʻshiq”).

Birinchi simfoniyaning Maler 1888 yilda yozgan. Bu gʻoyasi boʻyicha toʻlaqonli, yetuk va uslubi boʻyicha mukammal asardir, unda ijodini boshlayotgan kompozitor simfonik uslubining oʻziga xos belgilari namoyon boʻldi. Birinchi simfoniya aniq shakllantirilgan va unga atalgan dasturga ega emas. Avval Maler unga Jan-Pol romani asosida “Titan” nomini berdi, biroq keyinchalik bu nomdan voz kechdi.

Bu simfoniyaning konsepsiyasini kurash va insonning maqsadga yetish yoʻlida uchraydigan toʻsiqlarni yengib oʻtish ruhiyatini belgilab beradi. Toʻrt qismli turkumning aniq ikkiga boʻlinishi simfoniya dramaturgiyasini belgilaydi. Insonning dunyo haqidagi yorqin va barkamol tafakkur qilishini dastlabki ikki qism ochib beradi. Uchinchi qism – simfoniya asosiy konsepsiyasi rivojlanishidagi fojiaiy burilishdir. Bu motam marshi. Final oldidan keladigan muqaddima inson boshiga tushgan mudhish falokat sifatida qabul qilinadi. Uzoq va keskin

kurash natijasida qahramonning tabiat bilan uyg'unlashuvi haqidagi yangi tasavvur seziladi.

Birinchi simfoniya Malerning adabiy dastur orqali tushuntirilishini ko'zda tutilmagan ichki syujetlilik kabi simfonizmning muhim xususiyati namoyon bo'ladi. Mavzuning alohida ohangdan paydo bo'lishi, mavzu rivojlanitirishning turli usullari, ularni rivojlantirishdagi odatiy va kutilmagan burilishlar mavzular o'rtasidagi yangi va turli-tuman ohang, ritm, tembr aloqalarini ochib beradi. Ushbu aloqalar tufayli mavzu ziddiyati ko'p hollarda ularning yaqinlashuviga sabab bo'ladi. Aynan mana shu narsa Maler uchun simfoniyaning alohida qismi, qolaversa butun asarning g'oyasini ochib berishda bosh vosita bo'lib xizmat qiladi.

I qism muqaddimasida, taktma-takt, uyg'unoyotgan tabiat manzarasi namoyon bo'ladi, go'yo tuman tarqaladi va qushlar sayrashi ostida uzoqdagi yashil saltanat kengliklari ochiladi. Muqaddimaning ma'no-mazmuni – insonning tabiat bilan chambarchas uyg'unlikdagi shakllanishini ko'rsatib berishdan iborat. Bu yerda ovchilar karnayi tovushlarini eslatuvchi fanfaralar, klarnet yakkanavozligida kakku qushi sayrashining o'xshatmasi sadolanadi. Muqaddimada asosiy mavzular – simfoniya obrazlarining ohang o'zagi yotadi. Tabiat leytmotivi kvartali ohang orqali ko'rsatilgan, u I qism bosh partiyasining, II qismda lendler asosiy mavzusining, motam marshida basso ostinatoning va final bosh mavzusining intonatsiya asosi bo'lib xizmat qiladi:

1- misol: **Langsam. Schleppend. (Wie Naturlaut)**

Bosh partiya mavzusi uchun “Sayyor shogird qo‘shig‘i” vokal turkumidagi “Quyosh yer uzra bosh ko‘tardi” qo‘shig‘idan foydalanilgan. Volinka cholg‘usi tovushlarini eslatuvchi valturnalarning bas kvintalari mavzuga xalqona ohang bag‘ishlaydi, kvarta-kvintali pitsitsikato usulida chalinadigan xalq cholg‘ularini eslatadi:

2- misol: **Um Anfang sehr gemdchlich**

Yordamchi partiya mavzusi bosh partiyaning dominanta tonalligidagi ko‘rinishidir. Rivojlov ekspozitsiya mavzularining keskin, shiddatli rivojlanishiga bag‘ishlanadi. U uch bo‘limdan iborat. Birinchi bo‘limda lirik tafakkur obrazi tug‘iladi (valturnalarning kvintali sadolari

ostida violonchellarda mayin mavzu sadolanadi, unga fleytalar jo'r bo'ladi).

Ikkinchi bo'lim tonallik jihatidan keskin almashuv bilan bog'liq (D-dur va A-durdan keyin Des-dur va As-dur keladi). Rivojlovning uchinchi bo'limi rivojlov yakuniy bosqichi va reprizaga tayyorlanish vazifasini o'taydi. Bu yerda qahramonlik ibtidosini o'zida mujassamlagan bo'lajak final bosh partiyasi mavzusining o'zagi tug'iladi.

Reprizada bosh partiya mavzusi orkestrning deyarli butun tarkibidagi maksimal sadolanish tufayli shiddatli va qudratli yurish xarakterini oladi.

Koda butunlay muqaddimadagi tabiat ovozlari, bosh mavzu asosiy ohangi va orkestrning deyarli barcha guruhleri *ff* dagi kvartali

leytintonatsiyasiga qurilgan, bu unga tabiatning go'zalligi va qudratiga qarata gimn va madhiya ma'nosini beradi.

II qism – skerso – kompozitor tomonidan I qismda ta'kidlangan, qahramonning atrof dunyoga bo'lgan ijobiy munosabatini mustahkamlaydi. Orkestrning yog'ochli puflama cholg'ular guruhi tomonidan ijro etiluvchi skersoning asosiy mavzusi biroz qo'polroq va quvnoq lendler ruhida sadolanadi. Mavzu ohangi jihatidan muqaddimadagi "O'rmon fanfaralari"ga yaqin turadi:

3- misol: **Kraftig bewegt**

Musical score for 'Kraftig bewegt' (Example 3). The score is for a piano and is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Kraftig bewegt'. The score is divided into two systems. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction 'V-m' above the staff. The second system ends with a fortissimo (*ff*) dynamic and the instruction 'ff 1. rang'. The bass line is marked 'V.c. C-b p'.

Trio mavzusi nozik raqs xarakterida ijro etiladi. Bu yerda qo'shiqchilik va raqsonalik uyg'unlashtirilgan bo'lib, bunday hol Vena atrofi lendlerlariga xosdir.

4- misol: **Recht gemdchlich**

Musical score for 'Recht gemdchlich' (Example 4). The score is for a piano and is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Recht gemdchlich'. The score is divided into two systems. The first system starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes the instruction 'V-m'. The second system ends with a piano (*p*) dynamic and the instruction 'pp V.c.'. The bass line is marked 'V.c. puzo'.

Malər musiqasiga nisbatan tez-tez qo'llanuvchi "Fojiaviy istehzo" atamasi ilk marta uning Birinchi simfoniyasi **III qismiga** qaratilgan edi. Kompozitor nafaqat fojiaviy marsh janri xususiyatlarini ma'no jihatidan qayta ko'rib chiqdi. balki uni mutlaqo qarama-qarshi obrazlar majmuasi bilan qamrab oldi. bu esa fojeaviy marshga nisbatan butunlay nomuvofiqlik

tasavvurini yaratadi. Maler fakturali va orkestr-tembrli uslublar (kontrabasning surdina bilan o‘ziga xos bo‘lmagan yuqori registrdagi yakkanavozligi, talabalarning qadimiy “Birodar Martin, haliyam uxlayapsanmi?” qo‘shig‘i mavzusini kanonli o‘tkazilishi) yordamida fojeaviy marsh chetlashadi. Shunday tarzda insonning eng yashirin va muqaddas tuyg‘ulari ustidan kulish tasavvuri vujudga

keladi:

5- misol: **Feierlich und gemessen**

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The music starts with a piano (*pp*) dynamic and includes a section marked 'C-b solo mit Dämpfer' (C-bass solo with damper) and a *p* dynamic. The second system continues the piece with a *Timp* (Timpale) marking. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Goboy cholg‘usining dag‘alroq sadolanuvchi va raqsona,

lo‘lcha mavzuning suqilib kirishi bilan fojeaviy nomuvofiqlik holati yaratiladi.

O‘rta bo‘lim birinchi bo‘limga qarama-qarshi bo‘lib, ikki sohaning butunlay nomuvofiqligi tasavvurini tug‘diradi, qahramonning bu yovuz dunyodagi yolg‘izligini ta’kidlaydi. Bu yerda Maler “Sayyor shogird qo‘shiqlari” turkumi oxirgi qismining kodasidagi mavzudan

foydalanadi.

Repriza boshlanishida mexanik tarzda to'xtatib bo'lmash marsh xarakteri ta'kidlanadi.

To'rtinchi qism – final – oldingi qismlarda rivojlanirilgan butun murakkab voqealarning yakunidir. Malerning o'zi final haqida shunday degan edi: "Bu so'nggi qism – yuragining eng tubidan yaralanganning oddiy faryodidir"⁴. Muqaddimada u ifodaviy vosita va uslublarning yangi majmuasidan foydalanadi. Simfoniya birinchi qismlaridagi yorqin va ifodali tematizm o'rnini juda qisqa ohanglar egallaydi. Xromatik *f – e – es – des* harakat I qism muqaddimasidagi xavotirli ohangni eslatadi. Trubalar va trombon cholg'ulari ijrosida jaranglovchi "qaror topish ohangi" final bosh mavzusining o'zagiga aylanadi:

6 – misol: **Sturmich bewegt**

The image shows a musical score for the piece 'Sturmich bewegt'. It consists of two systems of staves. The first system has a top staff for 'Cor mts.' (trumpets) and a bottom staff for 'Tr-be' (trumpets and trombones). The second system has a top staff for 'V-ni' (violins) and a bottom staff for 'Imp' (timpani). The music is in 3/4 time and features a chromatic descending line in the woodwinds and brass, and a rhythmic pattern in the strings and timpani. Dynamics include *ff* and *fff*. The piece is marked with a tempo of 'Allegro' and a 'Cresc.' (crescendo) marking.

I qism rivojlovida tug'ilgan bosh mavzu o'zining faol intiluvchanligi va hajmliligi bo'yicha Maler simfoniyalari ichida tengsizdir. Boshlang'ich taktoldi yurishi, ikki hissali metr va marsh ritmi unga irodali shiddat harakterini beradi.

7 - misol: **Energisch**

The image displays a musical score for the piece 'Energisch'. It consists of four systems of staves. The first two systems are for woodwinds, with parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.). The third system is for strings, with parts for Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Violoncello (V-c). The fourth system is for the piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Energisch' (Energetic). The music features a driving, rhythmic pattern in the woodwinds and strings, with a strong emphasis on the first beat of each measure.

Bu butun simfoniya davomida orkestrning to'liq tarkibi (yettita valtorna, goboylar, klarnetlar, torli cholg'ular guruhi, ularga trubalar va trombonlar qo'shiladi) bilan ijro etiladigan yagona mavzudir. Yordamchi partiya cholg'u ariyasi ko'rinishida. Bu final ekspozitsiyasi

ichidagi mustaqil lavha. Yakuniy partiya o'rniga Maler rivojlovni tayyorlovchi lavhani kiritadi. Uning ichida final bosh mavzusining go'yo ikkinchi tug'ilishi ro'y beradi.

Rivojlov – butun simfoniya­dagi mavjud ziddiyat yechimining eng muhim bosqichlaridan biridir. Final bosh mavzusidagi mavjud ta'sirchan va faol kuch uning qaror topishiga xalaqit berayotgan kuchlar bilan kurashga kirishadi.

Rivojlovning yangi bo'limi final rivojlanishida muhim o'rin tutadigan mavzuning tug'ilishi bilan bog'liq. U marshning janr belgilari hamda intonatsiya tuzilmasi bo'yicha final bosh partiyasi mavzusini eslatadi. Ushbu mavzu butun yog'ochli puflama guruhi va valtornalar sadolanishida asta-sekin qaror topadi.

Faol-harakatchan boshlanishning kulminatsiyali rivojlanishi lahzasida vayronkorlik ohangining paydo bo'lishi bostirib kirish tasavvurini uyg'otadi.

Simfoniya muqaddimasi birinchi mavzusini rivojlovning oxirgi bo'limida yettita valtornalardagi mahobatli jaranglashi simfoniyaning yakuniy tantanasiga tayyorgarlik deb hisoblash mumkin. Tinglovchilarni o'tmish damlarga qaytarib, kompozitor go'yo to'qnashuvni qahramonona hal qilish yo'li – ya'ni butun rivojlov shakllanishini belgilovchi yo'lning to'g'riligini tekshirib ko'radi. Bunday begona ohanglardan so'ng reprizada bosh partiya asta-sekin, qiyinchilik bilan qahramonona xarakterga kirib shakllanadi. U repriza oxirida va final kodusida ulkan tantana bilan qahramonona fanfarali mavzuga

almashmagunicha fugato ko‘rinishida yana bir marta shakllanish bosqichidan o‘tadi.

Bu yerda Maler butun simfonik turkumni qamrab oluvchi mavzu rivojlanishining mutlaq birligiga erishadi. Finalning bosh mavzusi hamda simfoniya muqaddimasining to‘rtta truba va yettita valtornalar sadolanishidagi o‘zgartirilgan tabiat mavzusi Tabiat va Insonga diniy madhiya sifatida qabul qilinadi.

Ikkinchi simfoniya (1887-1894) Birinchi simfoniyaning bevosita davomi sifatida qabul qilinadi. Birinchi simfoniyaqa yaqin mavzu – insonning o‘z idealini izlashi, uning hayoti va chekkan iztiroblari – boshqa yo‘nalishda hal qilingan. Malerning pirovard maqsadi – yangi: “Yashash uchun o‘laman” g‘oyasini qaror toptirishdir. U hayotning ayovsiz sinovlaridan o‘tgan insonning ruhiy qayta tiklanishi mazmunida talqin etiladi.

Ushbu simfoniya boshlab Maler asarning asosiy g‘oyasini ochib berishga yordamlashuvchi she‘riy so‘zni kiritadi. Turkumning keskin ziddiyatli birinchi qismidan keyin kompozitor tomonidan interlyudiya sifatida mo‘ljallangan skersoga o‘xshash ikkita qism ketadi.

Ikkinchi simfoniya qayg‘uli qadam tashlash, fojia va ruhiy hayajonga to‘la musiqa bilan boshlanadi. Bu motam yurishi, qahramonning dafn etilishi. Agar yurish mavzusiga quloq tutilsa, unda Birinchi simfoniya finali bilan ohang o‘xshashligini sezish mumkin. Shu tarzda nafaqat mavzu rivojlanishi, balki beqiyos darajada muhim bo‘lgan ikki ulkan asarni qamrab olgan dramaturgiyaning uyg‘unlashuvi ro‘y beradi. Bu yerda, Ikkinchi simfoniya boshlanishida, Maler abadiy savolni qo‘yadi: hayotning mohiyati nimada? Hayot va o‘lim mavzulari naqadar

hayajonli va keskin toʻqnashgan – Chaykovskiyning soʻnggi simfoniyalari. Tolstoyning “Ivan Ilyich oʻlimi”. Rixard Shtrausning “Oʻlim va yorugʻlik” asarlari beixtiyor esga keladi.

Keyingi ikki qism hayotga qaratilgan. Ulardan birinchisi – yorqin, erkalovchi lendler. Shubert valslarini esga soladi. Slavyanacha dilkash kuydagi torli cholgʻularning mayin sadolanishi I qismni qamrab olgan zulmatni uzoqlashtiradi.

Buning ustiga kompozitor dirijyorga gʻayrioddiy izoh bilan murojaat qiladi: “Birinchi qismdan soʻng hech boʻlmaganda 5 daqiqa tanaffus zarur”.

III qism – skerso. Maler oʻzining “Antoniy Paduanskiy pand-nasihati” qoʻshigʻidan olgan achchiq kinoyaga toʻla. Mazmun-mohiyati boʻyicha ushbu qism har qanday pand-nasihatlarning behudaligi va qalbakiligi toʻgʻrisidagi fikrni qaror toptirish uchun zarur boʻlgan. Rivoyatlarga qaraganda Antoniy Paduanskiy ibodatxonaga pand-nasihat qilish uchun keladi, lekin ibodatxona boʻm-boʻsh edi. Shunda avliyo ota daryo qirgʻogʻiga borib, baliqlarga nasihat qiladi. Baliqlar oʻzlariga xos tarzda, sukut saqlab uni tinglaydilar, buni Antoniy unga koʻrsatilgan diqqat-eʼtibor deb tushunadi. Biroq ularning ahloq va yurish-turishlarida hech narsa oʻzgarmadi.

IV qismda simfoniya dramaturgiyasi boshlanishdagi fojeaviy: “Insonni taqdir azoblaydi, inson qaygʻuda yashaydi” degan fikrga qaytadi, uni “Sehrlı shoh”dan past ayol ovozi kuylaydi. Turmushning doimiy, iztirobli savollari yana qaytib keladi. Maler simfoniyaning bu

vokal qismini “ibtidoiy dunyo” deb atadi, u “narigi dunyo”ga ketish oldidan yaramasliklardan poklanishga harakat qiluvchi inson qalblarini o‘ziga tortib turadi. Qiyomat kuni boshlanadi. Oxirgi qismda kompozitor katta orkestr tarkibining ifodaviy vositalarini birlashtiradi: har bir yog‘ochli puflama cholg‘ular soni to‘rttaga yetkaziladi, trubalar va valtomalar oltitadan, sakkizta litavralar, ikkita katta baraban, xor, yakkaxonlar, organ; bunga yana ikkinchi, parda ortidagi orkestr qo‘shiladi. Bunday katta tarkib Qiyomat kuni va marhumlar tirilishining qo‘rquv soluvchi dahshatini tovushlar orqali tasvirlash uchun xizmat qiladi. Bu yerda Maler Klopshtokning “Yashash uchun o‘laman” xoraliga murojaat qildi; simfoniyaning eng oxirida esa o‘z she‘rini qo‘shib qo‘ydi: “O, sen behudaga tug‘ilmading, behudaga yashamading va iztirob chekmading”.

“XIX asr yosh insoni”, simfoniya qahramonining o‘limi, lendlarga xos farog‘at, xristian ahloqi pand-nasihatlarining behudaligi va bema‘niligi, ruhiy poklanish g‘oyasi, Qiyomat kuni va abadiy hayot, qayta tirilish orzusi – Malerning Tavrotdagi g‘oyaga yaqin bo‘lgan o‘ylari, hayot, taqdir va o‘lim haqidagi tafakkur qilishi mana shulardan iborat. “Simfoniya butun hayotim mazmunini tashkil qiladi, bu tovushlardagi she‘riyat va haqiqatdir”,- degan edi kompozitor o‘z ijodi haqida.

80 daqiqaga yaqin davom etuvchi Ikkinchi simfoniya Maler murakkab g‘oyani ilgari surdi, u oxiriga (IV, V qismlarda) borib mutasavvuflik (mistika) darajasiga yetdi, biroq bu g‘oya o‘zgacha talqin - hayotning abadiy davom etishi: tug‘ilish, gullab-yashnash, o‘lish va “tirilish” – qaytadan tug‘ilishni ham inkor qilmas edi.

Aynan mana shunday yoʻnalishda, tabiatdagi doimiy harakatni moʻljallab, kompozitor oʻzining Uchinchi simfoniyasi (1895-1896) mazmunini bayon qiladi, bu simfoniyaning Spinoza va Gyotening izdoshi boʻlgan panteist (tabiatning tangri bilan bir ekanligi gʻoyasi)ning musiqiy-falsafiy risolasi deb atasa boʻladi. Maler gollandiyalik faylasuf, XVII asr materialisti B.Spinoza qarashlariga yaqinlashadi. Spinoza Tangri va Tabiat tushunchalarini bir-biriga maksimal darajada yaqinlashtirgan edi. Oldingi simfoniyalarga nisbatan bu asarda yorqinroq ranglar hukm suradi. Ijrochilar tarkibi ham ravshanroq: orkestr, ayollar va bolalar xori – qarama-qarshi vokal boʻyogʻi sifatida – alt.

Maler oʻz odatiga koʻra oldindan batafsil adabiy dasturni bayon etadi, balki bu narsa unga ifoda etilayotgan voqealar mazmuni uchun zarur boʻlgandir. Keyin undan voz kechadi va faqat qismlarning qisqa nomlarinigina qoldiradi, nomlar qisqa, aniq beriladi.

Ularning ketma-ketligi quyidagicha: I. Pan(xoʻjayin)ning uygʻonishi; II. Yaylovdagi gullar menga nimalar haqida soʻzlamogʻda; III. Oʻrmondagi hayvonlar menga nimalar haqida soʻzlamogʻda; IV. Tun menga nimalar haqida soʻzlamogʻda; V. Tong chogʻi qoʻngʻiroqlar nimalar haqida soʻzlamogʻda va VI. Muhabbat menga nimalar haqida soʻzlamogʻda.

Simfoniyaning gʻayrioddiy olti qisimli turkumi shunday tuzilganki, hajman katta birinchi qismda simfoniyaning barcha asosiy dramatik tugunlari va mavzu oʻzakkari mujassamlashtirilgan. Turkumda ohista janrli menuet (II qism) va skerso (III qism), Nitsshening "O inson.

Dunyo yaralishining sirlari kech tunda namoyon bo‘ladi” so‘zlariga ko‘tarinki IV qism va “Bolaning sehrli shohi”dan “Uch farishta shirin qo‘shiq kuylashar” so‘zlariga soddadil-quvnoq V qism (qo‘ng‘iroqlar jo‘rligidagi ayollar va bolalar xori ijrosida). Cholg‘ular ijrosidagi final simfoniyaning bosh g‘oyasini umumlashtiradi va uning muhim tematizmini birlashtiradi. Yaratilayotgan simfoniyaning dasturini, dramaturgiyasini chuqur o‘ylab chiqib va har bir qism obrazlar qamrovini aniqlab, Maler ijodiy jarayonda o‘zi yaratgan chizmani ko‘p hollarda buzib tashlardi, bunda u avvaldan rejalashtirilgan narsalarga qaraganda ko‘proq ijodiy jarayon mantiqiga ishonar edi. Biroq asosiy – tabiatning abadiyligi va uning donoligi g‘oyasi kompozitor tomonidan saqlab qolinadi.

Cholg‘u asarlarining keyingi bobi – **To‘rtinchi simfoniya (1900)** – Malerning birinchi simfonik turkumiga yakun yasaydi. Ikkinchi simfoniya kabi unda Garmoniya (uyg‘unlik) va Disgarmoniya (nouyg‘unlik)ning to‘qnashuvi sifatida hayot va o‘lim o‘rtasidagi kurash falsafiy muammosi qo‘yiladi. Undagi cholg‘u tarkibi kishini xayratga soladi – hatto trombonlarsiz oddiy orkestr.

Birinchi qism ekspozitsiyasi Vena klassitsizmining uslublashtirilishi orqali Garmoniya dunyosini tasvirlaydi. U o‘zining “bolalarcha”, deyarli Gaydn yo‘nalishida yaratilgan musiqasi bilan o‘ziga tortadi; u gitaradagi pizzikato jo‘mavozligi bilan ohangdor kuyni cho‘zib ijro etiladigan serenadani eslatadi.

II qism g‘ayrioddiy sadolanadi. Bu Disgarmoniya dunyosi. Qism asosida yotgan lendler belgilari o‘tkir dinamik va registr qarama-

qarshiliklari. alteratsiyalar hisobiga juda o'zgarib ketadi. Shuning uchun raqs g'alati. afsonaviy xarakterda sadolanadi.

III qism – turkumdagi markaziy o'rinda bo'lib, qahramonni yovuzlik dunyosidan tafakkur dunyosiga olib chiqadi. Bu butun dunyoning besamarligi haqidagi mungli o'y surishdir. Variatsiyali shakl ushbu mavzuga har tomonlama yondashish imkoniyatini beradi.

Final "Biz falak quvonchlaridan bahramand bo'lamiz" ("Bolaning sehrli shohi"dan) qo'shig'iga asoslangan. Maler oldingi simfoniya-dagi musiqa kiritilishi uslubiga murojaat qiladi. Bu yerda Uchinchi simfoniyaning V qismi olingan. Ayol ovozi "falakdagi hayotning" osudaligi haqida kuylaydi. Bu qo'shiq matnini hatto nemislar ham uncha tushunmaydilar, chunki u qadimiy bavar shevasida sadolanadi va balki, shuning uchun ham umuman "jannat bog'lari"ga intilish emas, balki qandaydir xonaki shinamlik tasavvurini uyg'otadi.

Maler haqidagi ko'plab adabiyotlarda uning simfonik merosi ko'p hollarda bir necha guruhga bo'linadi: Birinchi simfoniya Prolog sifatida qabul qilinadi; Ikkinchi, Uchinchi va To'rtinchini – birinchi trilogiya sifatida; Beshinchi, Oltinchi va Yettinchini – ikkinchi prolog sifatida; Sakkizinchi kulminatsiya sifatida. To'qqizinchi va "Zamin haqida qo'shiq" esa epilog sifatida qabul qilinadi.

Dastlabki to'rtta simfoniya xor, yakkaxonlar, dasturli sarlavhalar, mavzu materialining simfoniya-dan simfoniya-ga o'tishi, qo'shiq parchalari va qo'shiq turkumlari qismlaridan foydalanishni taqozo etgan g'oya birligi bilan bir-biriga aloqadordir. Malerning o'quvchisi va izdoshi – Bruno Valter – uning to'rtta simfoniya-si haqida shunday yozgan edi: "Dunyoqarash uchun musiqa vositalari bilan kurash tugadi.

Endi u musiqani musiqachi sifatida yozishni istaydi”⁵. Biroq, Malerning “dunyoqarash uchun musiqa vositasi bilan kurash”i To‘rtinchi simfoniyaning oxirgi sahifalarida tugadi deb hisoblash mumkinligi gumondir. Kompozitor-faylasufning qolgan simfoniyalarni (“Zamin haqida qo‘shiq”ni ham qo‘shgan holda) dunyoqarash tushunchalarisiz yozishga intilishi haqidagi fikr ham shunchalik shubhalidir. Dastlabki to‘rtta simfoniya Maler Hayot tushunchasi orqali umuman nimalar aniqlanishi va Inson tushunchasi ichida nimalar yotishi haqida juda keskin muloqot olib boradi. Maler qahramoni titan emas (vaholanki

Birinchi simfoniya yaratilishiga Jan Pol Rixterning “Titan” poemasi turtki bo‘lgan), balki romantik qarashlari bo‘lgan oddiy inson bo‘lsada, undagi ziddiyat oxirgi chegaragacha keskinlashgan. U o‘zi haqida shunday deyishi mumkin edi: “Xayrat va iztirobga tushgan va quvongan holda dunyoni anglash bilan, men o‘zligimni anglamodaman”.

Ikkinchi trilogiyada Maler qahramoni boshqa, yanada faolroq, ta’sirchan bosqichga o‘tadi. Dunyoda inson o‘rnini izlashning murakkab jarayoni, hayot va mamot, tabiat va inson jamiyati, haqiqat va qabohat, imon va jaholat muammolariga qarshi o‘laroq, **Beshinchi simfoniya (1901-1902)** Zulmatga qarshi kurashayotgan Inson mavzusi ko‘tariladi. Quvonchga, insoniylikka qarshi, dushmanlik qiluvchi barcha narsalar I qismda berilgan, bu yerda motam marshi markaziy o‘rin egallaydi. Keyingi uchta qismda Chaykovskiy simfoniylari dramaturgiyasi bilan ma’lum o‘xshashlikni ilg‘ab olish mumkin. I qismdagi to‘liq ruhiy qatlamlanishlardan so‘ng ataylab oddiy sadolanuvchi Vena valsi

⁵ Gustav Maler Esdalik xatlar, M., 2006, 35 b.

beriladi. Yorqin tuyg'ular dunyosiga qaytish torli kvintet va arfaning nafis bo'yoqlari bilan Adajiettoda ifodalanadi. O'rtada tanaffussiz final boshlanadi, u harakat qilishga, jasorat va qudratga da'vatni mustahkamlaydi. Ko'proq yorqin bo'yoqlari bo'lgan bu simfoniya Uchinchi simfoniya yaqin turadi. Unda – yangi trilogiyaning optimistik ibtidosi mavjud.

Keyingi tarkibiy qism – **Oltinchi simfoniya (1903-1904)**. Uni "Fojeaviy" deb atashgan. Aslida, bu Beshinchi simfoniya nisbatan qarshi qo'yishdir. Simfoniya faol marsh harakati bilan boshlanadi, lekin II qismdanoq qahramon o'zi bilan o'zi, balki, simfoniya muallifining o'zi qanday fojeaviy kurashga kirishganligi ma'lum bo'ladi. Vaqti bo'yicha Oltinchi simfoniya "Vafot etgan bolalar" bilan yonma-yondir. Faqat vaqt bo'yicha emas. Vazmin II qismni yovuz nurlar yoritadi, bu kuy jihatidan fojeaviy turkum qo'shiqlaridan birini eslatadi. Afsonaviy skersodan keyin juda faol harakatga to'la final boshlanadi va bu go'yo XX asr 20-30 yillari kompozitorlarining ekspressionistik yozuvini oldindan belgilab bergandek, musiqaga alohida xarakter bag'ishlaydi.

Ikkinchi trilogiya Yettinchi simfoniya bilan tugaydi, bu asar mutlaqo o'zgacha uslubda yaratilgan. Trilogiyaning boshqa ikkita tarkibiy qismi mazmunida u ta'sirchan tuyg'uli I qism va erkinlikka chiqqan g'olib kuchlarning shodligi bilan "lirik internetstso" sifatida sadolanadi. Besh qisimli simfoniya markazini Skerso tashkil qiladi, undan oldin va keyin ikkita noktyurn (ulardan birinchisi – oddiy tarkib

uchun yozilgan serenada; ikkinchisi – juda nozik orkestrlashtirilgan serenada: yakkanavoz skripka, mandolina, gitara, arfa) mavjud.

Skersoning o‘zida esa – nur va soyaning yuqoriga chorlovchi o‘yini, Rembrandtga xos qarama-qarshi yoritilgan va Jan Pol g‘aroyib qarashlari taassurotini beruvchi tungi yurishdan iborat. Romantik uslubda yozilgan uchta o‘rta qismlardan keyin (ikkinchi noktyurn), Maler finalga yetib keladi, uning mardonavor sadolanishida epopeyaning avvalgi qismlarida to‘plangan shubhalar, izlanishlar, buzilishlar va fojiaiy voqealar tarqaladi. Uning hajm jihatidan ulkanligi shunga monand kulminatsiyani talab etadi.

Malerning **Sakkizinchi simfoniyasini (1906)** ko‘proq “mingta ishtirokchi simfoniyasi” deb atashadi. Bunday “amerikalashtirilgan” nomlash Maler musiqasi mohiyati haqida hech narsani anglatmaydi. U g‘oyasi bo‘yicha ulkan, kompozitorning falsafiy mushohadasi mag‘izini, uzilishlar, inson va insoniyat uchun chekilgan iztiroblar, san’atkor fojeasi mujassamlashgan. Maler bu simfoniyaning ijro etish uchun 22 nafar yog‘ochli puflama cholg‘ular, 17 nafar misli puflama cholg‘ular, ikkita aralash xor va bolalar xori qatnashadigan katta jamoani jalb qiladi; bunga yana 8 nafar (uch nafar soprano, ikki nafar alt, tenor, bariton va bas) yakkaxonlar va parda ortidagi orkestr qo‘shiladi.

Kompozitor simfoniyaning xor va yakkaxonlarga topshirilgan matnga muvofiq ikki qismga ajratadi. I qismda katolik madhiyasining matni olingan: “Veni creator spiritus” (“Kel, jon ato etguvchi ruh”), II qismda Gyotening “Faust” asari II qismi finalidan sakkiz qatorli she‘r olingan:

Hammasi tezda o‘tar
Belgi - taqqoslash

Maqsad poyonsiz
Unga yetmoq – bu yerda
Butun haqiqat
O‘ralgandir – bu yerda.
Ayol abadiy nazokati
Tortar sizni o‘ziga.

Kulminatsiyali Sakkizinchi simfoniya musiqani shaxs va ommaga ta’sir etishning oliy kuchlaridan biri deb tushunuvchi Malerning asosiy ahloqiy g‘oyasi aniqroq sezilib turadi.

“Jon ato etguvchi ruh”ga da’vat mutlaqo barcha cherkov-aqidaviy qo‘shiq kuylashlarni emas, balki insonni odamiylikka da’vat etuvchi musiqani, Skryabin Birinchi simfoniyasi finalining ruhiy uslubdagi, tumanli va idealistik jihatlar bilan to‘la bo‘lsada, biroq Skryabin “Misteriya”si mag‘rur g‘oyasini eslashga majbur qiladi.

“Ayol abadiy nazokati”ning o‘ziga tortuvchi kuchini Maler bevosita ma’noda emas, uning ustiga – soddalashtirilgan ko‘rinishida ham emas, balki eng umumlashtirilgan ko‘rinishida tushunadi. “Ayol abadiy nazokati”ni ijodiy, borliqni harakatchan-o‘zgartiruvchi ibtidoan ajratib bo‘lmaydi. San’atning ko‘tarinki insonparvarlik roli uning olijanob fazilati, ta’sirchan kuchi bilan uyg‘unlashib, Sakkizinchi simfoniya g‘oyasining asosini tashkil qiladi. Uning doirasidan chetda qolgan barcha dahshat, vahshiylikni qizg‘in e’tiroz bilan ham, afsun bilan ham, falsafaning eng tubiga yoki metafizikaning chalkashliklariga kirish bilan ham yengib bo‘lmaydi. Shunisi qiziqki, asrab- avaylangandan ham burun, mubolag‘asiz iztiroblarda yaratilgan simfoniya ziddiyatliklarsiz edi.

Maler yozib tugatgan simfoniylarning so‘nggisi –

To‘qqizinchisida (1909 yilda yaratilgan) kompozitor uncha katta bo‘lmagan, deyarli kamer tarkibga, Sakkizinchi simfoniyadagi tovushlar jazavasidan so‘ng dam olishga qaytadi. Vena klassiklari simfoniylari finalini eslatuvchi Andanteda ham (I qism), Lendlerda ham (II) va Rondoda ham Maler final Adajiosida iztiroblarning naqadar chuqurligini ta‘kidlagan holda, sof shaxsiy tuyg‘ularning quyilib kelishiga imkoniyat beradi. Har qachongidan o‘tkirroq tarzda kompozitor o‘zining yirik simfonik asarining final umumlashtirilishiga ehtiyoj sezdi. Shunda Epilog g‘oyasi tug‘ildi, u Sakkizinchi simfoniyadagi yetishmagan qarama-qarshi qo‘yish unsurlarini o‘zida mujassamlashtirdi. “Zamin haqida qo‘shiq” vujudga keldi. U VIII-IX asr xitoylik shoirlar Li Bo, Chen Shen va Van Veylarning Gans Betge nemis tiliga tarjima qilgan va “Xitoy nayi” to‘plamiga kiritilgan she‘rlariga asoslangan.

Tenor, metstso-soprano va orkestr uchun yozilgan oltita qism –

“Ziyofat qo‘shig‘i”, “Yolg‘iz inson kuzda”, “O‘smirlik haqida”, “Go‘zallik haqida”, “Ichkilikboz bahorda”, “Xayrlashuv”da Maler hayot, sog‘inch, shodlik, go‘zallik, rohat-farog‘at va butun borliq uchun muqarrar bo‘lgan yakun haqida tovushlar manzarasi galereyasini yaratdi.

Kompozitor o‘z asarlaridan parcha keltirmaydi, yirik simfonik asarlar turkumiga ham, matn o‘zgarishlariga ham murojaat qilmaydi. “Zamin haqida qo‘shiq”ni oldingi asarlar tarkibi bilan bog‘lovchi tasavvurlar o‘z-o‘zidan paydo bo‘ladi.

“Zamin haqida qo‘shiq” (1907-1908). “Zamin haqida qo‘shiq” o‘zida simfoniya va qo‘shiq turkumi belgilarini uyg‘unlashtiradi. Oltita qismning barchasi nafaqat umumiy mazmun bilan, balki tematizmning umumiyliigi bilan ham birlashtirilgan. “Zamin haqida qo‘shiq”ning uslubi Sakkizinchi va To‘qqizinchi simfoniyalardan o‘tkir obrazli va mavzu qarama-qarshiliklarining mavjud emasligi bilan farqlanib turadi. Hayot, o‘lim va abadiy hayot muammosiga falsafiy qarash Maler ongidan insonning atrof dunyo bilan murosasiz ziddiyatini tugal siqib chiqardi.

I qism – “Zamin azob-uqubatlari haqida dasturxon ustidagi qo‘shiq” – qayg‘u va azob-uqubat obrazlarini ochib berishda tinglovchini ochiq tanqidiy isyonkorlik muhitiga olib kiradi. **II qism – “Yolg‘iz inson kuzda”.** bu yerda kuz tabiatiga muqoysa qilingan to‘liq yolg‘izlik holati mujassamlashtirilgan.

III va IV qismlar – “O‘smirlik haqida” va “Go‘zallik haqida” – bahor tabiatining go‘zalligini kuylaydi. Pentatonika ladi, fleyta tembri, valtornaning tiniq sadosi bu qismga sharqona xususiyat bag‘ishlaydi. Turkumdagi janr va dramatik mohiyat bo‘yicha bu qismlarni skerso deb atash mumkin. V va VI qismlar – “Mastona bahorda” va “Xayrlashuv” Maler dunyoqarashining evolyutsiyasi haqida aniq tasavvur beradi. V qismda kompozitor mastlik holati insonga hayotiy ziddiyatlarni chetlab o‘tishga imkoniyat yaratadi deb ta’kidlaydi. Final o‘zining hajmi jihatidan simfoniyaning qolgan beshta qismiga teng. Bu yerda Maler do‘sti bilan xayrlashuv (bu yerda hayot bilan xayrlashuv ma’nosida) va odamlardan xoli bo‘lish mavzusiga murojaat qiladi. Bu qismda fojiviylik abadiylik haqidagi o‘y bilan yonma-yon turadi.

Kompozitorning o'zi o'lim va hayot abadiyligini o'zaro murosa qilishi imkoniyatini finalning quyidagi yakuniy so'zlarida ta'kidladi: "Hamma yerda, hamma yerda va abadiy yorqin, moviy kengliklar ko'rinar. Abadiy..."

Azob-uqubat, hayot bilan xayrlashuv mavzusi "Zamin haqida qo'shiq"ni ham, To'qqizinchi simfoniyaning ham, o'nta mahobatli partiturasidan iborat butun turkumini ham yakunlaydi. Ularda asrab-avaylangan, dahshatli, yolg'onchi, jabr-zulmli dunyo sharoitidagi Maler falsafiy tafakkurining mevasi mavjud.

Gustav Maler xonada o'tiruvchi faylasuf emas edi. Kitoblar emas, balki hayotning o'zi uni voqelik qa'riga olib kirdi. Zamonaviy burjuaziya jamiyatining illatlarini ko'rib turgan Maler (bu jamiyatni harakatga keltiruvchi kuchlarni u o'zgina anglab yetgan edi) "olishuv ustida" holatni egallay olmas edi. U olishuv ichida va uning qo'lida yovuzlikni tilka-pora qiluvchi san'at quroli bor. U o'z iqtidorining butun qudrati bilan yorug'lik va haqiqat sari chorlaydi.

Tanlangan odamlarga emas, balki tinglovchilarning keng ommasiga murojaat qilib, bu yo'lda Betxoven va Chaykovskiy yo'lini tanlab olgan Maler doimo o'z oldida falsafiy simfonizmning eng yuksak cho'qqisini - Betxovenning To'qqizinchi simfoniyasini ko'rardi. To'qqizinchi simfoniya finalida yakkaxonlar, xorga murojaat qilgan buyuk ustoz kabi, Maler o'zi uchun qayerda obraz, harakat, g'oya aniqligi muhim bo'lsa, shu yerda so'z yordamiga bo'lgan zaruratni sezdi. Aynan mana shuning uchun Ikkinchi, Uchinchi, To'rtinchi, Sakkizinchi

simfoniyalarda u “Bolaning sehrli shohi”. Klopshtokka. Nitsshega. “Zamin haqida qo’shiq” da esa Xitoy shoirlariga murojaat qiladi.

Nafaqat uning simfonik solnomasi qahramoni razillik, qabohat, yolgʻon, hayosizlik bilan boʻlgan toʻqnashuvda fojiviy magʻlub boʻladi. Bundanda kam boʻlmagan darajada Malerning oʻzi magʻlubiyatga uchraydi. U rahbarlik qilgan oʻn yillikda Vena operasi misli koʻrilmagan darajada gullab-yashnadi, lekin bu davr uning bu yerdan majburan ketishi bilan yakunlandi. Uning AQShda oʻtkazgan yillari (1907-1911) achchiq his qoldirdi, bunga u yerdagi tor fikrlilik va orkestr musiqachilari, xonandalar, menedjerlar va tinglovchilarning haqiqiy sanʼatga boʻlgan befarqligi sabab boʻldi. Metropolitan-operadagi uning ishini, bu yerdagi mutaassiblikka qarshi harakatlarini kuzatgan Shalyapin buyuk sanʼatkorini “Maler” emas, “Malyor” (fransuzcha maleur – baxtsiz) deb atagani bejiz emas.

Maler ijodi bilan koʻplab hal etilmagan muammolar bogʻliq. Dirijyorlar, musiqachilar uning qoʻshiq va simfonik asarlari dunyosi ichiga kirib, ijodini sinchiklab oʻrganmoqdalar. Oʻninchi simfoniya tugallanmay qoldi. Qoʻlyozmalarga qaraganda, unga “Dante-simfoniya” nomini berish moʻljallangan. 20-yillar boshida Ernst Kshenek ikki qismini tahrir qildi. 1963 yilda esa ingliz musiqshunosi Derik Kuk Maler qoʻlyozmalari asosida simfoniyaning qolgan qismlarini yakunladi. Lekin “Jan Kristof” va “Forsaytlar haqidagi saga” asarlaridan yuqori turuvchi ulkan simfonik asar asrning falsafiy solnomasi sifatida simfonik musiqa

qadrllovchilariga taqdim etilgandagina zamondoshlar va kelasi avlodlarga atalgan Maler merosining haqiqiy ulugʻvorligini anglab yetish mumkin boʻladi.

Quyidagi soʻzlarni yozib qoldirgan I. I. Sollertinskiy haq edi: “Maler Yevropada – burjuaziya madaniyati ichida qahramonona-falsafiy ruhlanish asosida “simfonik dunyo”ni yaratishga harakat qilgan soʻnggi ijodkor edi...”

Gustav Maler simfonik ijodi boʻyicha testlar

1. Gustav Malerning simfonik konsepsiyasi nimadan iborat?

- A. Toʻrt qismli turkum
- B. “Ohangli fabula”
- C. Shakl oʻzida teatrning voqeligini, adabiyotning oʻxshatma taassurotlarini, falsafaning maʼnoli yuki

2. Kim Maler ijodidagi mavzu rivojlanishi mantiqini “ohangli fabula” deb atadi?

- A. A. Asafyev
- B. B. Barsova
- C. Nazaykinskiy

3. Maler qaysi janrlardan oʻz simfoniyalari tematizmining asosi sifatida foydalandi?

- A. Noktyurn
- B. Turmush musiqasi janrlari
- C. Polonez

4. Maler simfoniyalari finallarida nimalar roʻy beradi?

- A. Ular simfoniyaning intonatsiyali fabulasini yakunlaydi
- B. Oʻzida rivojlanish yakunini qamrab oladi
- C. Birinchi qismlarda boshlangan ziddiyatning majburiy yechimi sifatida xizmat qiladi

5. Malerning Toʻqqizta simfoniyasi nechta kichik turkumlarga boʻlinadi?

- A. Beshta

B. Uchta

C. Oltita

6. Birinchi turkumga qaysi simfoniyalar kiradi?

✓A. I – IV simfoniyalar

B. II – IV simfoniyalar

C. I – III simfoniyalar

7. Ikkinchi turkumga qaysi simfoniyalar kiradi?

✓A. V – VII simfoniyalar

B. V – IX simfoniyalar

C. V – VII simfoniyalar

8. Uchinchi turkumga qaysi simfoniyalar kiradi?

A. VIII – IX simfoniyalar

✓B. VIII – IX va “Zamin haqida qo‘shiq”

C. VIII simfoniya

9. Maler qaysi simfoniya boshlab she‘riy so‘z kiritadi?

A. 2 simfoniya

✓B. 1 simfoniya

C. 3 simfoniya

10. Ikkinchi simfoniyaning qaysi qismi Shubert valslarini eslatadi?

A. 1 qismi

B. 2 qismi

C. 3 qismi

11. Maler II simfoniya 3 qismining musiqasi qayerdan olingan?

✓A. O‘zining “Antony Paduanskiy pand-nasihatlari” qo‘shig‘idan

B. “Bolaning sehrli shohi” to‘plamidan

C. Shubertning “Qish yo‘li” turkumidan

12. II simfonining qaysi qismi vokal ijroga tegishli?

A. 1 qismi

B. 2 qismi

✓C. 4 qismi

13. II simfoniyaning qaysi qismida Maler Klopshtokning “Yashash uchun o‘laman” xorali matniga murojaat qiladi?

A. 1 qismida

✓B. 4 qismida

C. 2 qismida

14. Malerning qaysi simfoniya panteistning musiqiy-falsafiy risolasi deb atashgan?

A. 1 simfoniya

- B. II simfoniyasini
- ✓ C. III simfoniyasini
- 15. III simfoniyaning nechta qism tashkil qiladi?**
- A. 3 ta qism
- B. 4 ta qism
- ✓ C. 6 ta qism
- 16. Malerning qaysi simfoniyasida oltita qismning har biri dasturli sarlavhaga ega?**
- A. I simfoniyasida
- B. II simfoniyasida
- ✓ C. III simfoniyasida
- 17. III simfoniyaning qaysi qismi Nitsshe soʻzlariga yozilgan?**
- A. 1 qismi
- B. 2 qismi
- ✓ C. 4 qismi
- 18. Maler III simfoniyasining qaysi qismida “Bolaning sehrli shohi”dan “Uch farishta shirin qoʻshiq kuylashar” qoʻshigʻini qoʻngʻiroqlar joʻrligida ayollar va bolalar xori ijro etadi?**
- A. 1 qismida
- B. 2 qismida
- ✓ C. 5 qismida
- 19. Qaysi simfoniya Malerning birinchi simfonik turkumini yakunlaydi?**
- A. I simfoniya
- B. II simfoniya
- ✓ C. IV simfoniya
- 20. IV simfoniya finalidagi qoʻshiq qayerdan olingan?**
- A. Shubertning “Qish yoʻli” turkumidan
- B. Shubertning “Goʻzal tegirmonchi ayol” turkumidan
- ✓ C. “Bolaning sehrli shohi” toʻplamidan
- 21. Malerning V simfoniyasida qanday muammo qoʻyilgan?**
- A. Oʻlim va abadiy hayot muammosi
- ✓ B. Zulmat bilan kurashayotgan Inson muammosi
- C. Ayol abadiy goʻzalligi muammosi
- 22. Malerning IV simfoniyasini qanday atashgan?**
- A. “Qahramonona”
- ✓ B. “Fojeaviy”
- C. Mingta ishtirokchi simfoniyasi
- 23. Malerning VII simfoniyasini nechta qism tashkil etadi?**

- A. 2 ta qism
- B. 3 ta qism
- ✓C. 5 ta qism

24. Malerning VII simfoniyasini qanday atashgan?

- A. "Qahramonona"
- B. "Fojeaviy"
- ✓C. Mingta ishtirokchi simfoniyasi

25. VIII simfoniyaning qaysi qismida Maler "Veni creator spiritus" katolik madhiyasidan foydalangan?

- A. 2 qismda
- B. 3 qismda
- ✓C. 1 qismda

26. Maler qaysi simfoniyada kichik, deyarli kamer tarkibga murojaat qiladi?

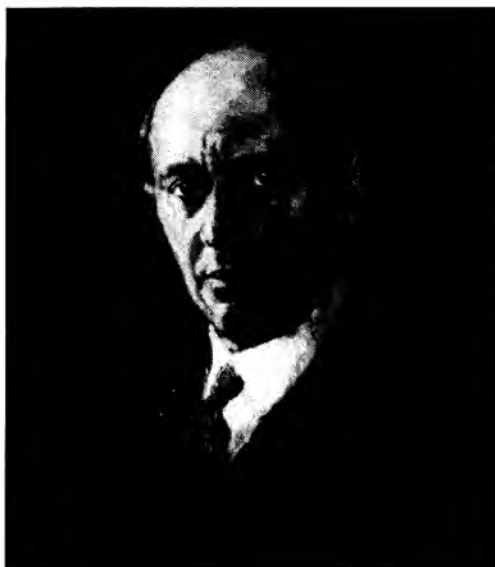
- A. IV simfoniyada
- B. VI simfoniyada
- ✓C. IX simfoniyada

27. "Zamin haqida qo'shiq"da Maler qanday she'rlardan foydalangan?

- A. Nemis shoirlarining
- ✓B. VIII - IX asr Xitoy shoirlarining
- C. O'rta asr shoirlarining

28. Quyidagi so'zlar kimga tegishli: "Maler Yevropada – burjuaziya madaniyati ichida qahramonona-falsafiy ruhlanish asosida "simfonik dunyon"ni yaratishga harakat qilgan so'nggi ijodkor edi..."

- A. B. Asafyevga
- ✓B. I. Sollertinskiyga
- C. Bruknerga



Arnold Shyonberg

(1874-1951)

Arnold Shyonberg shubhasiz, ravishda XX asrning eng yorqin kompozitorlaridandir, u hayot vaqtidayoq butun jahon musiqasiga o'zining ulkan ta'sirini o'tkazib ulgurgan edi. I. Sollertinskiy Shyonbergni Uyg'onish davri daholari bilan taqqoslagan va uning fikricha, Shyonberg "ko'p qirrali inson" qiyofasini o'zida mujassamlashtirgan. Darhaqiqat, o'zidan keyin musiqaning deyarli barcha janrlaridagi asarlarini qoldirgan Shyonberg buyuk kompozitor bo'libgina qolmay, uning tadqiqotlari hozirgacha dolzarb bo'lib qolyotgan yirik musiqashunos, e'tiborli kompozitorlik maktabini yaratgan pedagog, dirijyor, shuningdek, ekspressionizm yo'nalishidagi rassom ham edi. Shyonberg o'zining ko'plab asarlariga matnlar yozgan

(“Baxtli qo‘l”, “Moisey va Aaron” operalari, “Iakov pillapoyasi” oratoriyasi, xor uchun “Uchta satira” va b.); u shuningdek, “Tavrot yo‘li” dramasi muallifidir.

Shyonberg kompozitorlik maktabi – “Yangi Vena”ga asos soldi, unga o‘zining ikki o‘quvchisi va izdoshlari – Alban Berg va Anton Vebern ham a‘zo bo‘lib kirishgan. Kech romantizm an‘alariga tayangan “Yangi Vena maktabi” **ekspressionizm** tarafiga o‘tdi. Ekspressionistlar asarlarida atrof muhit hamda tabiatdan begonalashgan yangi – ruhan ezilgan va ijtimoiy-jabrlangan qahramonlar paydo bo‘ldi.

XX asr 20-30 yillarida nemis va Avstriya san‘atidagi ekspressionizmning rivojlanishi ulkan siyosiy va ijtimoiy bo‘hronlar – Germaniya va Avstriyaning birinchi jahon urushidagi mag‘lubiyati, shu mamlakatlardagi vayronlik va pulning qadrsizlanishi, nemis respublikasi taqdirida burjuaziyaning sotqinligi bilan bog‘liq edi.

Avstriya yozuvchilari va kompozitorlari ijodida ekspressionizm **urushdan keyingi davrda** yangi bo‘yoqlarda aks etadi. Ko‘plab ekspressionistlarda ijtimoiy ziddiyatlarning chorasizlik hissiyoti o‘tkir norozilikni uyg‘otdi. Ekspressionistlardan hech biri jamiyatni ijtimoiy jihatdan yangilanish yo‘lini topa olmas, lekin ularning g‘azabli noroziligi millatchilik tizimining butun dahshatini boshidan kechirgan kelgusi avlod uchun o‘ziga xos ogohlantirish sifatida anglanar edi.

40-yillarda – eng o‘tkir ijtimoiy va siyosiy bo‘hronlar davrida ekspressionizm boshqa milliy maktab kompozitorlari ijodiga – Artur Onegger simfoniylari va oratoriyalari, D. Miyoning “Olovli farishta” kantatasi, D. Shostakovich simfoniylariga kirib boradi.

Shyonbergning “Baxtli qo‘l”, “Kutish”, “Oymomali Pyero” asarlari XX asr musiqiy ekspressionizmining eng yorqin asarlaridir.

Shyonbergning bosh kashfiyoti – atonallik va dodekafoniya – hozirgi kungacha o‘z ahamiyatini yo‘qotmagan. Atonal musiqa tezda tarqalib ketdi va xuddi avvaldan bordek, shunday bo‘lishi kerakdek hisoblanib, uning “ixtirochisi” ismini hatto unutib yubora boshlashdi. O‘sha vaqtning italiyalik yirik kompozitorlaridan biri Alfredo Kazella 1921 yildayoq atonallik faqat bitta-yagona kompozitor – Arnold Shyonberg tomonidan yaratilganligini aytib o‘tgan edi.

Shyonberg tomonidan yaratilgan “12 tonlar yordamida kuy bastalash uslubi” yoki, keyinchalik uni **dodekafoniya** deb atay boshlashgan yangilik, musiqa san‘atiga yanada ko‘proq ta‘sir o‘tkazdi. Uning mohiyati Shyonbergga atab yozilgan barcha maqolalarda bayon etilar edi. Kompozitor hayotligi davrida dodekafoniyaga shafqatsiz hujum qilingan bo‘lsada, keyinchalik u juda keng tarqalib ketdi. Hatto kompozitorga qarshi jon-jahdi bilan kurashgan, uning tamomila aksi bo‘lgan Igor Stravinskiy Shyonberg vafotidan keyin o‘zi dodekafoniyaga murojaat qildi.

Shyonbegr XX asr musiqa estetikasiga juda kuchli ta‘sir o‘tkazdi. O‘z ijodiy g‘oyasini u shunday bayon etdi: “Ko‘ngil ochish qayerda tugasa, shu yerda san‘at boshlanadi”. Boshqacha qilib aytganda, san‘atkor “fil suyagidan yasalgan qasr ichida” o‘ralashib qolishi kerak emas (Shyonbergni ko‘pincha ana shunda ayblashardi); u albatta fuqaro bo‘lishi lozim – o‘zining keyingi asarlari bilan kompozitor ushbu nuqtai nazarni to‘la isbot qildi. Boshqa tomondan, uning fikricha, san‘atkor omma uchun yozishi kerak emas, zero omma juda ko‘p hollarda

adashadi: Xindemitga o'xshab tinglovchilar fikrini asl haqiqat deb qabul qilish Shyonbergning hayoliga hech qachon kelmagan bo'lardi. Uning o'zi go'yo abadiyat uchun yozar edi – endi, Shyonberg vafotidan yarim asr o'tgach, biz uning estetik qarashlari to'g'ri ekanligiga ishonch hosil qilishimiz mumkin.

Arnold Shyonberg 1874 yil 13 sentyabrda venalik mayda savdogar oilasida tug'ildi. U 15 yoshga to'lganida otasi vafot etdi va oilaning ahvoli nisbatan og'irlashdi. Shyonberg deyarli butun hayoti davomida qiyin moddiy sharoitda yashadi, qo'ldan kelgan ish orqali tirikchilik qildi – bankda xizmat qildi, o'zgaralar operettalari, ommaviy qo'shiqlarni cholg'ulashtirdi, ishchi xorlarga rahbarlik qildi.

Shyonbergning butun musiqiy ma'lumoti, bolaligida olgan skripka darslaridan iborat edi. Uning hayotida kompozitor Aleksandr Semlinskiy bilan uchrashuv hal qiluvchi ahamiyatga ega bo'ldi, Shyonberg bir necha oy davomida undan kompozitsiya bo'yicha darslar oldi. Aslida bu mashg'ulotlarni dars deyish ham qiyin: bu ko'proq o'z yo'llarini izlayotgan ikki nafar yosh kompozitorlarning yangi ifodaviylik vositalari, san'atning mohiyati, zamonaviy musiqa rivojlanishi haqidagi bahslari edi (Semlinskiy Shyonbergdan bor-yo'g'i ikki yosh katta edi). Semlinskiy butun umrga Shyonbergning do'sti va maslakdoshi bo'lib qoldi (keyinchalik u Semlinskiyning "Zarema" operasiga hatto libretto yozdi); keyin esa, Shyonber uning singlisiga uylangan.

1898 yili Vena shahridagi konsertlardan birida Shyonbergning ilk qo'shiq opuslari ijro etildi; ijro vaqtida zalda kichkina janjal sodir bo'ldi. - bu janjallar keyin ham davom etdi. - hazil bilan yozadi kompozitor. Kompozitorlik debyutidan bir oz vaqt o'tib, 1903 yilda, Shyonbergning

birin-ketin Vena va Berlin shaharlarida nazariy va pedagoglik faoliyati boshlandi. 1911 – 1915 yillar davomida Shyonberg doimiy Berlinda yashadi. Dirijyor sifatida konsert safarlarida bo'ladi, konservatoriyada ishlaydi (taniqli musiqachi – ijrochi va kompozitor Feruchcho Buzoni tashabbusi bilan). 1915 yildan 1917 yilgacha kompozitor harbiy xizmatni o'taydi. 1925 yilda “Garmoniya haqida ta'limot” nomli fundamental ishi uchun u professor unvoniga sazovor bo'ladi.

Arnold Shyonberg o'zining kompozitorlik faoliyatini **Vagnerning izdoshi** sifatida boshladi; uning simfonik asarlariga dasturiylik, orkestrning katta tarkibi xosdir. Shunday bo'lsada, bu borada u o'zigacha bo'lmagan dasturli torli sekstet (R. Demel asari asosida “Yorug' tun”) yozib, originallik xususiyatlarini namoyon etadi. Ikkita skripka, ikkita alt, ikkita violonchel uchun yozilgan “Yorug' tun” seksteti List ijodidagi poemaga yaqin bo'lgan o'ziga xos simfonik poemaga o'sib o'tadi. Bu haqda umumlashtirilgan dasturiylik, kompozitsion tuzilish (sonata *allegrosi*) guvohlik beradi.

O'sha davrning boshqa muhim asari Moris Meterlinkning dramasi asosida yaratilgan **“Palleas va Melizanda” simfonik poemasidir** (1902-1903). Bu asar davomiyligi bo'yicha juda katta bo'lib, leytmotivlar ko'pligiga qaramasdan, shakl faqat syujet orqali birlashtirilgan alohida lavhalarga parchalanib ketgandek tuyuladi.

Oralaridagi tushunmaslikka qaramasdan, 1903 yilda Shyonberg o'zi uchun dahlo kompozitor timsoli bo'lib qolgan Gustav Maler bilan tanishadi, u o'z maqsadi sari qat'iy harakat qilar va san'atda hech qanday kelishuvlarni tan olmasdi. Malerning nafaqat shaxsi, balki ijodi ham Shyonbergga juda katta ta'sir qildi... Shyonberg Gustav Malerning

XX asr Avstriya va G'arbiy Yevropa musiqasiga qo'shgan hissasini yuqori baholadi, uni musiqa san'ati kelajagi uchun yo'l ochib bergan ijodkor deb hisoblardi.

“Gurre qo'shiqlari” kantatasi (1911) kompozitor ijodi ilk davrining eng yorqin asaridir. Unda kompozitorning barcha ijodiy yutuqlari va kamchiliklari namoyon bo'ldi. Asarning syujeti Tristan va Izolda haqidagi rivoyatga yaqin bo'lgan qadimiy Daniya dostoniga asoslanadi. Orkestr o'zining tarkibi bo'yicha Malerning “Mingta qatnashchi simfoniyasi”da foydalangan tarkibdan ham oshib ketadi. Shu bilan birga, o'zining uzunligi va go'yo hech qayoqqa tortilmaydigan, hatto murakkab garmoniyalarining ko'pligiga qaramasdan, kantata simfonik poemadan farqli o'laroq qismlarga bo'linishi tufayli u “Palleas va Melizanda”ga qaraganda yengilroq qabul qilinadi. Vagner ijodining oxiridagi boy uslubli alteratsiya texnikasi, dissonansli hamohangliklarning uzoq vaqt tonikaga yechilmasligi, tarqalgan tonal markazi bo'lgan “Gurre qo'shiqlari” garmonik tili asosida rivojlandi.

Shyonberg ijodida ekspressionistik davr (1903-1923). Atonallik Shyonbergning sof aqliy-ko'rish asosidagi kashfiyati emas edi. Birinchi jahon urushi oldidan hukm surgan o'sha xavotirli davrni aftidan, faqat tonallik vositalari orqali ifodalash mumkin bo'lmagan. Aynan shu vaqtda tonallik paydo bo'lgunicha yozilgan qadimiy musiqaga bo'lgan qiziqish paydo bo'ldi. Go'yo barcha unutib yuborgan asarlar – XII-XIII asr birinchi polifoniyachilaridan to Pyorsell va Monteverdigacha birdaniga nashr qilinib, ijro etila boshlandi. O'sha vaqt muhitidagi hukm surgan bu holatni Shyonberg juda ziyraklik bilan ilg'ab olgandi.

Atonallikka o'tish qandaydir keskin burilish bilan kuzatilmaganligi o'ziga xosdir: yangi texnika eskisidan o'sib chiqqan edi. Shunga qaramasdan Shyonberg uslubi keskinlik bilan o'zgardi. Cholg'ular tarkibi qisqarib bordi, chunki avvaliga bu uslubda ko'p sonli ovozlarni yagona yaxlitlikka qanday qilib birlashtirish mumkinligini tushunib bo'lmas edi. Agar orkestr ishlatilsa, u katta ansambl sifatida talqin etilardi. Davomli shakllar ham yo'qolib borardi – klassik asarlar tonallikka asoslanardi, yangilari esa hali izlab topilmagan edi. Birlashtiruvchi vositalar sifatida so'z va tembrdan foydalanilardi, ularni shu maqsadda Berlioz ishlatgan edi. O'sha davrda yozilgan “Kutish” (1909) va “Baxtli qo'l” (1908-1913) operalarida (Shyonberg ularni muvofiq tarzda monodrama va musiqali drama deb belgiladi) orkestr yetakchi rolni o'ynaydi, vokal partiyasi birinchi darajaga chiqadi (“Baxtli qo'l”da pantomima ham bor). Tembr sohasidagi yangiliklardan bu yerda “so'zlovchi” xorni ta'kidlab o'tish kerak.

Shyonbergda boshqa yangiliklar ham mavjud. Birinchi navbatda “tembrli kuy”(Klangfarbemelodie)ni ko'rsatib o'tish darkor, u “Orkestr uchun beshta pyesa”da paydo bo'ldi. Bu uslubning mohiyati shundaki, tembrlarning o'zi go'yo aniq izchillikni tashkil qiladi. Dirijyor asarni “interpretatsiya” qilishi kerak emas, u kompozitor yozgan narsalarni aniq bajarishi lozim. Boshqa yangilik – “gapirib kuylash” (Sprechstimme) birinchi marta “Oymo'malik Pyero” vokal turkumida paydo bo'ldi; bu shunday kuy bo'lib, unda barcha tovushlar balandlik bo'yicha aniq ko'rsatilgan, biroq ular kuylanmaydi, balki go'yo gapiriladi.

1909 yilda avstriyalik yozuvchi ayol M. Papenxeym pyesasi bo'yicha yozilgan "Kutish" monodramasi ekspressionizm estetikasining eng yorqin talqini bo'ldi. Pyesa matni nomsiz yagona qahramon – Ayolning kechinmalari atrofiga mujassamlanadi. Sevgilisini kutishdan azoblanib u qo'rquv holatida o'rmonga yuguradi. Uni hamma narsa – qulagan daraxt ham, ko'yilagiga ilinib qolgan daraxt shoxlari ham, oy shu'lasini ham cho'chitadi. U berk uy oldiga yugurib keladi va dahshat bilan odam jasadiga ro'para bo'ladi. Bu uning sevgilisi. U o'lgan.

Obrazlarning g'ayrioddiy sohasini ifodalash uchun Shyonberg klassik va romantik san'at me'yorlariga to'g'ri kelmaydigan kompozitsiya uslublari va ifodaviy vositalaridan foydalanadi. Bu bir qismli monodrama, u to'rtta sahnadan tashkil topgan bo'lib, sahnalar bir-birini birorta ham sezurasiz almashtiradi.

Monodramaning vokal uslubi melodikaning deklamatsiya turiga asoslanadi va u qahramon ayol holatidagi ko'plab o'zgarishlarni tasvirlaydi. Vokal partiyasida dissonansli intervallar – uchtonlar, septimalar uchraydi. Garmoniya tili ham tubdan o'zgartiriladi. Tonal turg'unlik yo'qoladi, ko'plab akkordlar keskin dissonansli intervallarga ega, akkordlarning ko'proq kvartali tuzilmasi mavjud. Monodrama sahnalari va lavhalarini bog'laydigan takrorlanuvchi ohanglar va garmoniyalar muhim shakl tashkil qiluvchi rol o'ynaydi. 17 ta yog'och puflama, 12 ta mis puflama, 60 ta torli cholg'ular va zarbli cholg'ularning katta guruhiga ega bo'lgan orkestr juda katta tarkibga ega.

Kompozitor butun orkestr partiyasini bosh va yordamchi ovozlarga ajratadi, ularning o‘zaro munosabati qahramon ayolning turli holatlarini tasvirlashda kompozitorga yordam beradi. Keyinchalik monodrama janri fransuz kompozitori Fransis Pulenk (“Inson ovozi” operasi) ijodida rivojlandi.

Ekspressionistik musiqa teatrining yana bir asari **“Baxtli qo‘l” (1908-1913)** musiqali dramasi bo‘ldi, uni Shyonberg o‘zining so‘z matni asosida yozgan edi. Asar muallifi aktyorlarning barcha joy o‘zgarishlari, imo-ishoralari, qo‘l harakatlari bo‘yicha ko‘rsatma ishlab chiqdi. Dramaning yorug‘lik partiturasini detallashtirilgan. Yoritishning o‘zgartirilib turishi qahramonning muayyan holatini ochib beradi, “leytyorug‘lik” ahamiyatini kasb etadi.

Albert Jiro so‘zlariga E. O. Xartleben tarjimasida **“Oymo‘mali Pyero” vokal turkumi (1912)** Shyonberg atonal davri musiqasining asosiy mohiyatini tashkil qiladi. Ushbu asarda uchta ibtido – fojea, lirika va satira bir butun yaxlitlikda uyg‘unlashgan.

“Oymo‘mali Pyero” turkumi – XIX asr nemis va avstriyalik romantiklar Shubert, Shuman, Brams va Maler vokal turkumlari an‘analari to‘g‘ridan-to‘g‘ri davomchisidir. Unda ham qismlar sonining ko‘pligi, fojeaviy yakun mavjud. Shu yerda barcha o‘xshashliklar tugaydi... Shyonber turkumidagi boshqa jihatlarining barchasi, ba‘misoli teskaridek. Boy ohang o‘rniga so‘zlashuv; jo‘navozlikdagi fortepiano yoki orkestr o‘rniga – har doim ham ishlatilmaydigan (finalda xonandaga bitta fleyta jo‘r bo‘ladi), beshta cholg‘udan tashkil topgan keskin sadolanuvchi kamer ansambli; qahramonlar – zo‘r ijodiy qobiliyatga ega odamlar emas, balki iplaridan

irratsional yovuz kuchlar tortib turuvchi qo'g'irchoqlar. (Ko'pincha "Oymo'mali Pyero"ni undan bir yil oldin yaratilgan Stravinskiyning "Petrushka" baletiga o'xshatishadi). Buni tubdan noto'g'ri yondashish deya o'ylaymiz. Stravinskiy qo'g'irchoqlari insoniy tuyg'ularga ega, Shyonberg esa odamlarni qo'g'irchoqlar ko'rinishida tasvirleydi, shu sababli ham "Oymo'mali Pyero"da kuchli ehtiroslar yanada ko'proq. Pyero obrazi "comedia del arte"ning omadsiz, lekin hayotdan umidini uzmaydigan ta'sirli personajidagi mavjud bo'lgan ko'p qirralarni bu yerda yo'qotgan. Uning eng yuksak orzu tilaklari sarobga aylanadi. Turkumning musiqasi juda kuchli va juda vahimali taassurot qoldiradi. Bu kelayotgan asrni jahon urushlari, bema'ni inqiloblar, Osvensim, GULAG, Xirosima va uning alohida inson shaxsiga nisbatan nafrati bilan birgalikda oldindan ko'rish edi.

"Oymo'mali Pyero" Syyonberg ijodi uchun yana shunisi bilan muhimki, bu yerda u klassik shakldan farqlanuvchi va shu bilan birga erkin miniatyuralar izchilligi bo'lmagan shaklni topdi. Turkum tarkibi Yevropa an'alarida sirli hisoblangan 3 va 7 sonlariga asoslangan. Turkumning yigirma bitta nomeri go'yo uch qismga parchalanib ketadi, har birida o'zining rivojlanish mantiqi mavjud. Albatta, turkumda erkin tuzilmali nomerlar ham bor. Lekin shu bilan bir qatorda an'anaviy janrlardan (barkarola, serenada) ham foydalanilgan. Malerdagidek, ular o'zaro salbiy ibtido bilan bog'langan; biroq agar Malerda bunga yorqin obrazlar qarshi tursa, Shyonbergda u absolyut darajasiga ko'tarilgan va qandaydir jahon yovuzligining timsolidir. Bunday shakllardan foydalanish, albatta, "qo'g'irchoq"li syujet bilan belgilanadi va o'ta buzilgan, sharj ko'rinishida (yana Maler bilan o'xshashlik) keltiriladi;

ammo asos yetarli darajada eshilib turadi va bu qabul qilishni yengillashtiradi hamda musiqaning his-tuyg'uli tasirini kuchaytiradi. Nihoyat, Shyonberg klassikagacha bo'lgan musiqa, passakalya va kanon kabi shakllardan foydalanadi, ularning tonallik bilan bog'lanishi har doim ham majburiy emas.

Dodekafoniya davri (1924-1933). Atonallikdan farqi bo'lgan dodekafoniya texnikasiga Shyonberg birdaniga kelmadi; bir necha yil u umuman musiqa yozmadi. Yangi tizimni yaratishdan maqsad - urushdan keyingi davrda bemazalik makoni va umumiy joyga aylangan soxta romantik tuyg'ularga qarshi vosita topishdan iborat edi.

Shyonbergning kichik tarkiblar (Fortepiano uchun beshta pyesa or.23, puflama cholg'ular uchun kvintet or.26, To'rtinchi torli kvartet) uchun birinchi dodekafoniya asarlari go'yo ataylab quruq yozilgan, romantik ma'nodagi "kechinmalar"ning har qanday belgilaridan judo qilingan. Muallif xuddi qat'iy tarkibning deyarli matematik aniqligi va go'zalligidan zavqlanadi.

Umuman Shyonbergning Germaniyada yozilgan dodekafoniya asarlarini g'alati taqdir kutayotgan edi. Rasmiy tanqidchilik ularni, albatta koyirdi; tushunmaganlar va ko'rolmaganlar ham Shyonbergni iloji boricha mazax qilishga harakat qilardilar. Aslida musiqa tarkibini juda qadrlaydigan Xindemit va Orf kabi kompozitorlarni bu narsa Shyonberg uchun vosita emas, balki maqsad ekanligi cho'chitardi. Shyonbergning do'stlari esa, aksincha, nima uchun kompozitor asarlarga his-tuyg'ular(ekspressiya)ni kiritib, "o'z tamoyillaridan chekinayotganidan" xayratga tushishardi, buning asosida ana shu ekspressiyadan saqlanish uchun kashf qilingan texnika yotardi. Natijada

yurak qoni bilan yozilgan “Bugundan ertaga” hamda “Moisey va Aaron” operalari ancha vaqt o‘tgandan so‘ng, muallif vafotidan keyingina sahnalashtirildi.

Germaniyada yozilgan eng yorqin asarlardan biri **“Moisey va Aaron”** operasi bo‘ldi. Asar **1932 yilda yaratilgan** va u yaqinlashib kelayotgan fashizm havfiga qarshi o‘ziga xos norozilik edi. Dahshatli vaqtda kompozitor Toraning yuksak etikasiga qaytadi. Bu operani Shyonberg avvallari o‘zi juda yaxshi ko‘rgan Vagner asarlariga muxolif (antipod) sifatida rejalashtirgandi. Vagnerning yetuk operalarida barcha ijobiy qahramonlar avvalo o‘z kuchi bilan ajralib turadi va kimki g‘alabaga erishsa, u ijobiy yoki salbiy personaj bo‘ladimi, faqatgina kuch yordamida yengadi. Hukmronlik – Vagner olamining alfa va omegasidir. Qahramonlar o‘rtasidagi butun kurash, barcha nayranglar faqatgina kuch va hukmronlik uchun amalga oshiriladi; “Nibelunglar” asarida uning uchun xatto maxsus ramz – baxtsizlik keltiruvchi uzuk ham mavjud. Ahloq nuqtai nazaridan qahramonlar hech qanday me‘yorlarga rioya qilishmaydi, ular o‘g‘irlik, josuslik, buzuqchilik qilishadi – “ariya” qahramonlariga, oliy irq sifatida bularning hammasiga nafaqat ruxsat berilgan, balki hatto rag‘batlantiriladi – juda bo‘lmaganda o‘zaro mayda “janjallar” ro‘y berishi mumkin.

Shyonberg qahramonlari fikrlash yordamida, faqatgina o‘zlarining yuksak ma‘naviyligi va niyatlarining sofligi bilan g‘alaba qiladilar. Moiseyning o‘nta vasiyatni olib kelish uchun Sinayga jo‘nab ketishi operaga asos qilib olingan. Ma‘lumki, uning yo‘qligida Aaron xalqni tinchlantirish uchun kelishuvga borib, oltin buzoqcha yaratadi. Mazmunini ikkita gap bilan bayon etish mumkin bo‘lgan mana shu

lavhadan Shyonberg haqiqiy g'oyalar dramasini vujudga keltiradi. U Moisey va Aaron timsolidagi ezgulik va yovuzlikning bir-biriga qarama-qarshiligi shaklida kechadi. O'zining hayotida ham hech qanday kelishuvlarga ko'nmaydigan kompozitor ularning mutlaq yovuzlik deb hisoblaydi va hech qanday yaxshilik bilan oqlay olmaydi. U vijdonini yo'qotgan yoki oddiygina havfga beparvo bo'lgan odamlarning keyinchalik iblis xizmatkorlariga aylanib qolganliklarini ko'p marta kuzatgan edi. Hamma balo shundaki, xalq eng dono kishiga emas, balki ko'p shovqin ko'targanga quloq soladi. U shafqatsiz tarzda "Moisey va Aaron" operasida shunday tasvirlangan. U so'zsiz ravishda yaxshilikka intiladi, biroq bu johil omma, hatto dohiy ham ushbu ommaning yovvoyi tuyg'ularini qo'llamasligi lozim – buning uchun u o'z vijdoni va Tangri oldida javobgardir. Hamma ofat shundaki, Tora bo'yicha Moisey duduqlanadi va Aaron payg'ambar fikrlarini halqqa yetkazishi kerak. Ular hayotda ezgulik va yovuzlik kabi bir-birlariga bog'langan. Biroq "gapiruvchi til" "ong"dan uzilgan bo'lsa va kerakli narsani ifodalama nima qilish kerak?

Bu savolga Shyonbergda javob yo'q. Moiseyning "O, mendagi yo'q so'z, so'z!" yakuniy jumlasini kompozitorning o'sha vaqtdagi umidsizligini to'la ifodalaydi. (Keyinchalik, o'z operasi sahnalashtirilishini ta'minlashga intilib, Shyonberg syujetni davom ettirib hamda bo'lajak qasosni tasvirlab, optimistik final qo'shmoqchi bo'ldi. Lekin bu operaning umumiy uslubiga shunchalik qarama-qarshi ediki, rejalashtirilgan uchinchi pardadan faqatgina librettoning bir nechta jumllarigina qoldi xolos.)

Operaning musiqiy tili ham shuningdek, Vagner asarlariga qarama-qarshi edi. Butun asar materialining birligiga asoslangan dodekafoniya texnikasi, xalqning Tangri bilan birligini, dohiylarning xalq bilan biriligini, ezgulik va yovuzlikning ajralmasligini yorqinroq ifodalab beradi. Seriyalar o'zgarish imkoniyatlarining deyarli chegarasizligi tufayli xalq orasidagi bo'linish, dohiylar va xalq o'rtasida bir-birini tushunmaslik, ezgulik va yovuzlikning fojiviylar qarama-qarshiligi ifodalanadi. "Moisey va Aaron" – Shyonbergning hajm jihatidan eng katta dodekafoniya asari ekanligi bejiz emas. Sevgi ziddiyatining yo'qligiga qaramay (bu ham Vagnerga zid – Shyonberg fikricha, dunyoni mutlaqo tuyg'ular boshqarmaydi), opera o'ta sahnabop. Egiluvchan rehitativ kayfiyatlarning barcha nozikliklarini aks ettiradi, ziddiyatli sahnalarda gapiruvchi xordan foydalaniladi, oltin buzoqcha atrofidagi raqs o'zining jo'shqinligi va yorqin ifodali "yovvoyi" sharqona xususiyati bilan Borodinning "Knyaz Igor" operasidagi "Polovets raqslari" yoki R. Shtrausning "Salomey" asaridagi "Yetti choyshab raqsi" bilan taqqoslash mumkin.

Muhajirlik yillari. Hokimiyat tepasiga Gitler kelgach, nemis hukumatining butun madaniy siyosati millatchilik tartibini targ'ibot qilishga qaratildi. Shyonberg va uning izdoshlari ijodi rasmiy doiralar uchun batamom yot edi. Yahudiylarga nisbatan ta'qib Shyonbergni **1933 yil may oyida** Germaniyani tamomila tashlab, Fransiyaga jo'nab ketishiga majbur qildi.

Shu yilning oktyabr oyida Shyonberg Nyu-Yorkka, keyin esa Los-Anjelesga ko'chib o'tdi. Amerikadagi hayoti davomida u murosasiz antifashistga aylandi, biroq bu faqat ezilganlar va azoblanganlarga

xayrixohlikkina emas, balki yorqin ifodalangan yahudiylik qarashlari ham edi. “Napoleonga madhiya” asarini ko‘pincha “Arturo Ui martabasi” asariga taqqoslashadi. Ikkala asar ham darhaqiqat bir-biriga o‘xshash: o‘sha vaqtda barcha biladigan mavzuga allegoriya (majoz, kinoya) edi. Farqi shunda ediki, Brext pyesasi g‘oyaviy raqib qarashlari asosida yozilgan, Shyonbergning musiqiy pamfleti esa jabrlanuvchi qarashlariga asoslangan edi. Ikkala asar ham kuchli ta‘sir qilishiga qaramasdan, bu ta‘sir o‘zining tabiati bo‘yicha turli ko‘rinishda.

Shyonbergning bir me‘yordagi ijodi faqat muhojirlik yillarida tiklandi, bu jarayon birdaniga kechmadi. O‘z operalari taqdiridan sarosimaga tushib, u uzoq vaqt faqat cholg‘u musiqasini yozadi. Bu davrda Shyonberg o‘zining eng ifodali cholg‘u asarlarini yaratadi: ikkinchi kamer simfoniyasi, trio, beshinchi kvartet, fortepiano va skripka uchun konsertlari. Konsertlarda u cholg‘ular texnik imkoniyatlarining chegarasigacha borib yetadi, bu bilan musiqaning his-tuyg‘u sohasini oshiradi. Ijrochilardan biri skripka konserti haqida shunday deydi: “Buni ijro etish o‘ta qiyin, lekin o‘zlashtirib bo‘lgandan so‘ng qanchalar rohatlanish mumkin!”.

Shyonberg asta-sekin vokal janrlarga qaytadi. Uning asarlari yanada ko‘proq ijtimoiy xarakterga ega bo‘lib boradi. O‘sha yillarning asosiy asarlari – jabr-zulmga qarshi jo‘shqin isyon ko‘rinishidagi “Napoleonga madhiya” va Varshava gettosi fojiasi haqidagi qalblarni larzaga soluvchi hikoya – “Varshavadan omon chiqqanlar” asarlaridir. Urushdan keyingi yillarda Shyonberg ba‘zida erkin atonallikka murojaat qilib, dodekafoniyadan chetlashadi. Bu avvalo o‘z asarlariga to‘g‘ridan-to‘g‘ri iqtiboslar: “Napoleonga madhiya” asariga “Marselyeza”dan,

“Varshavadan omon qolganlar” asariga “Shema Israel” ibodatini kiritishi bilan bog‘liqdir. Bunday musiqa bilan esa erkin atonallik uslubiy jihatdan yaxshiroq uyg‘unlashadi.

“Napoleonga madhiya” asari (1942) Dj.Bayron poemasi so‘zlariga yozilgan va u fransuz imperatorining barbod bo‘lishini tasvirlaydi. Bu asar ikkinchi jahon urushi kuchaygan vaqtda yaratilgan va butun dunyoni bosib olishni orzu qilgan Gitlarga qarshi qaratilgan edi.

“Napoleonga madhiya” asarida ikkita dramaturgik reja berilgan. Ulardan birinchisi his-tuyg‘u jo‘shqinligining turli darajasiga muvofiq tarzda ovozni ko‘taruvchi va pasaytiruvchi belgilari qo‘yilgan badiiy so‘z ustasi partiyasi bilan bog‘liq. Ikkinchi dramaturgik reja matnni talqin etuvchi cholg‘u partiyasi bilan bog‘liq. Bu torli orkestr va fortepiano bilan almashtirilgan torli kvartetdir. O‘n to‘qqizta musiqiy va poetik misralar o‘rtasidagi aloqa to‘xtovsiz musiqiy rivojlanishiga ko‘mak beruvchi cholg‘u intermediyalari yordamida amalga oshiriladi.

“Napoleonga madhiya” asarida Shyonberg seriya bayon etilishi tugashigacha tovushlar takrorlanishi tamoyilidan foydalangan holda dodekafoniyaning klassik qoidalaridan chetlashadi. Turli cholg‘u partiyalaridagi ovozlarni qo‘shaloqlash to‘liq va his-tuyg‘uli sadolanish tasavvurini beradi. Tonlik jihatidan musiqaning uncha katta bo‘lmagan parchalarida an’anaviy til me’yorlariga qaytishga bo‘lgan intilish seziladi, bu narsa ayniqsa Es-dur ravshan sadolanganda, oxirgi misrada bilinadi.

Shyonbergning yahudiylar mavzusiga **badiiy so‘z ustasi, erkaklar xori va orkestr uchun yozilgan “Varshavadan omon qolganlar”**

(1947) Amerikada yaratilgan eng yorqin asarlaridan biridir. Ushbu asar bevosita urushdan keyin yozilgan va fojiviy lavha – fashistlar tomonidan Varshava gettosini tor-mor qilinishi vaqtida bir kun ichida minglab odamlar halok bo'lganiga qarata kompozitorning bildirgan munosabati edi. “Varshavadan omon qolganlar”da birinchi shaxs – tasodifan jazodan qutulib qolgan, ushbu voqealar ishtirokchisi tilidan hikoya qilinadi. Shyonbergning o'zi matn muallifi edi, unda dahshatli kunning tafsilotlari alahsirash – yaqinlarni eslash orqali bayon etadi. Yakka partiya uchun badiiy so'z ustasi tasodifan tanlanmagan. Kompozitor fikricha, mahbuslar boshidan kechirganlarning butun dahshatini hech qanday qo'shiq kuylash orqali tasvirlab bo'lmadi.

Asar kompozitsiyasi muqaddimadan tashkil topadi, unda dahshatli kun haqidagi xotira va otib tashlash marosimidan oldingi yahudiylarning ibodat qilishlari uyg'unlashib ketadi. Keyin yahudiylarni yo'qotish kuni boshlanishining batafsil hikoya qilinishi, o'ldirilgan nemislar soniga nisbatan qasos olish lavhasi ketadi. Asar “Shma Israel”ni kuylab o'limga ketayotgan yahudiylarni tasvirlanishi bilan tugaydi. Erkaklar xori ijrosida ivrit tilida asl so'zlari keltirilgan ibodat go'yo o'ziga xos dahshatli fojia(katarsis)dir; barcha qiyinchiliklarga qaramasdan ruhiy ibtido g'alaba qiladi. Asarning ijrochilar tarkibi – erkaklar xori, orkestr va badiiy so'z ustasi. Badiiy so'z ustasining partiyasi o'zining ohang ifodaviyligi bo'yicha tovush baland-pastligiga yo'naltirilgan va ritmlashtirilgan. U yo'qotilgan qarindoshlar to'g'risidagi qayg'uli o'ylar, nemis feldfebeli buyruqlarini ifoda etadi.

Xor partiyasi ifodaviyligi badiiy soʻz ustasining ritmlashtirilgan nutqidan keyin erkaklar xorining aniq ohangli partiyasi bilan taʼkidlanadi.

“Varshavadan omon qolganlar” operasida Shyonbergning asar yaratishda dodekafoniya uslubini rivojlanishning seriya qismlarini mavzu yoki leytmotiv koʻrinishida ishlatish kabi anʼanaviy shakl va uslublari bilan uygʻunlashtirishga boʻlgan intilishi namoyon boʻladi. Kompozitor shakl tashkil qiluvchilik ahamiyatiga ega boʻlgan koʻplab ostinatolardan foydalanadi.

Shyonberg hayotining oxirida yahudiylar mavzusi bilan yanada koʻproq qiziq boshladi. U Isroil davlati tuzilishini olqishladi, koʻplab diniy asarlar yozdi, soʻnggi yillarda esa Ierusalimga koʻchib oʻtishni rejalashtirgan edi. Bu niyatlar albatta, oʻta jiddiy edi. Qanday boʻlmasin, Shyonbergni oʻzining estetizmi, oʻzini dunyo fuqarosi sifatida sezishi, Yevropa anʼanalari bilan chambarchas bogʻlanganligi bilan birgalikda uni Isroil Ben-Gurionida askarlarcha yurishini tasavvur qilib boʻlmasdi. Bu masalaga oʻlim oydinlik kiritdi va Shyonbergni yahudiylar gʻoyasidan ixlasi qaytishdan saqlab qoldi. Shyonberg 1951 yilda vafot etdi.

IJODINING TAVSIFI

Shyonbergning ijodi koʻp hollarda yaxlit va izchil inkor etish tarzida yoritilar edi. Biroq yolgʻiz inkor asosida musiqa yaratish va buning ustiga inkor etish predmeti yoʻqolgan yoki eskirgan vaqtda tarixda qolish mumkin emas. Shyonbergning qudrati aynan shundaki, u

doimo an'analar bilan aloqador bo'lgan. Kompozitor hayotligi vaqtida uning musiqasida **na ohang, na garmoniya** yo'qligida ayblashardi. Vaqt o'tishi bilan bunday emasligi ayon bo'ldi. Albatta, Shyonbergda Verdi operalari yoki Chaykovskiy simfoniyalaridagi kabi ohanglar yo'q. Ammo agar Vagner operalaridagi vokal partiyalari (ularni "cheksiz kuylar" deb atashardi), rus kompozitorlarining ba'zi operalari (Dargomijskiyning "Tosh mehmon", Rimskiy-Korsakovning "Motsart va Salyeri", Raxmaninovning "Francheska da Rimini") yoki hatto yozuv uslubi bo'yicha Shyonbergga tamomila qarama-qarshi bo'lgan Debyussini ko'radigan bo'lsak, uning kuylari ushbu kompozitorlar ohangiga o'xshashligini sezish mumkin. Buning ustiga, takrorlanuvchi seriyaning o'zi – Vagner leytmotivining yanada mohirona variantidir.

Garmoniya masalasida ham shunday. Albatta, bu Yevropada Monteverdidan to Malergacha hukm surgan klassik garmoniya emas, ammo bu so'zsiz ravishda, garmoniya – zero akkordlarni shunday uslubda tashkil qilib, seriyani "taxlab chiqish" mumkin.

Shyonbergda shakl yanada an'anaviyrog edi – bu ma'noda u Bernard Shouning quyidagi fikrini to'la oqlaydi: "revolyutsionerlarning o'zi eng katta konservatorlardir". Shyonberg faqat klassik janrlarda asarlar yaratgan. U operalar, oratoriyalar, simfoniyalar, syuitalar, konsertlar, simfonik poemalar, vokal hamda xor turkumlari, kvartetlar, kvintetlar, sekstetlar va h.k.lar yozdi. Bu ko'rinib turgan konservatizm dadillikning yo'qligi yoki fantaziyaning yetishmasligi bilan emas, - unisi ham, bunisi ham Shyonbergda yetarli darajada edi, - balki ko'proq o'z tizimi yordamida barcha mavjud bo'lgan shakllarda asarlar yaratish

mumkinligini o'ziga va butun dunyoga isbot qilish istagi (balki ongsiz istagi) bilan namoyon bo'ldi.

Biroq Shyonberg an'ana bilan nafaqat o'zining o'tmishdoshlari orqali bog'langan edi. Uning shakllanishida O'rta asr va Uyg'onish davri musiqasi katta ahamiyatga ega bo'ldi va o'sha vaqt bilan aloqasi Dante kabi iztirob chekish va kurashish, Leonardo singari ko'p qirrali shaxs bo'lganligidagina emas edi.

Shyonbergga **ushbu davr san'atining ham estetikasi, shuningdek amaliyoti** o'z ta'sirini o'tkazdi. XII-XIV asrlar chegarasida yashab o'tgan, **Ars nova harakatining g'oyaviy tarafdori Filipp de Vitri** diatonikani rad qilishni, konsonanslar yordamida ovozlarni uyg'unlashtirishni rad etishga, shuningdek qat'iy ritmikadan chetlashga da'vat qildi. Shyonberg buni takrorladi – qariyb olti yuz yil o'tgach – uning barcha da'vatlarini amalda qo'llashga harakat qildi; o'zining “dissonans emansipatsiyasi” nazariyasida u to'g'ridan-to'g'ri o'sha yillar musiqasini misol qilib keltiradi.

Seriyaning barcha asosiy turlarini u Uyg'onish davrining buyuk polifoniyachilaridan olgan, bu haqda u o'zining maqolalarida ko'p marta yozgan edi. Seriya va uning turli ko'rinishlari bilan ishlash uslublari – katta yoki kichik cho'zimlar yordamidan foydalanish, “taxlash”, boshqa balandlikka olib o'tish va h.k. – bular ham o'sha davr musiqachilariga xos bo'lgan uslub edi.

Shyonberg aynan o'zining an'ana bilan bog'liq aloqalari tufayli o'z asarlarining ko'p yillar davomida yashashini ta'minladi. Qat'iy fikr yuritganda, Shyonberg dodekafoniya g'oyasiga birinchi bo'lib kelmadi. Shyonberg deyarli butun hayoti davomida birinchilik uchun kurashib

kelgan avstriyalik kompozitor Yozef Mattias Xauer o'zining ilk dodekafoniya asarini hali 1912 yildayoq (Shyonbergdan 9 yil oldin) yozib ulgurgan edi, 1920 yilda esa u atonal musiqa darsligini nashr etdi. Ammo Xauer tizimi o'ta katta hajmli bo'lib, u kompozitorga keng imkoniyatlar bermasdi va shu sababli ham Shyonberg dodekafoniya ixtirochisi sifatida tarixga kirdi. Biroq uning qalbi tubida o'zining kelajagidan qo'rqadigan “kichkina odam” hissiyoti saqlanib qoldi.

Shyonbergning musiqiy faoliyati kompozitsiya bilan bog'liq tarzda kechdi. U ko'plab **nazariy maqolalar** yozdi. Ularni uchta katta guruhga ajratish mumkin. Birinchi guruhda kompozitor o'zining estetik qarashlarini ifodalaydi. Ikkinchisi – eng ko'p maqolalar to'plami bo'lib, sof nazariy muammolarga bag'ishlanadi. Chunonchi, “Dissonans emansipatsiyasi” maqolasida u atonallik g'oyasini asoslaydi, “12 tonlik yordamida asar yozish uslubi”da dodekafoniya g'oyasini bayon etadi. Shyonberg o'zining ijodini o'z izdoshlari va klassiklar ijodi bilan qiyoslashni yaxshi ko'radi (“Bax va dodekafoniya” maqolasi). Uchinchi guruh targ'ibotga muhtoj bo'lgan zamonaviy mualliflar asarlarining ijrosiga berilgan taqrizdan iborat, odatda ularda musiqashunoslik nuqtai nazaridan tahlil ham beriladi.

Shyonbergning 1911 yilda paydo bo'lgan **“Garmoniya haqida ta'limot”** deb nomlanuvchi katta nazariy asari kompozitorning Alban Berg bilan o'tkazgan darslari mahsuli bo'ldi. U nemis an'anasida ijod qilgan kompozitorlar – Baxdan boshlab to zamonaviy kompozitorlargaacha bo'lgan ijodkorlar asarlariga asoslangan. Shyonberg asari qandaydir mashqlar to'plami emas, balki ushbu mashqlar musiqa rivojlanishidagi alohida davrlar va hatto alohida asarlarning ahamiyati

haqidagi g'oyalar uchun ko'rgazmali qurol sifatida xizmat qiladi. Kompozitor uni jarayon sifatida ko'rsatishga intiladi, u o'zgarishni musiqa rivojlanishini harakatga keltiruvchi asosiy kuch deb hisoblaydi. Kitob Shyonberggacha ikki yuz yil oldin Ramo tomonidan yozilgan "Garmoniya haqida ta'limot"ga tamomila qarama-qarshi ko'rinishga ega. Ramo ma'rifatga bo'lgan ishonchga to'la, musiqiy ifodaning yangi shaklini ochib beradigan ufqlar cheksizligi oldida zavqlanadi. Shyonberg esa yakun yasaydi. Uning kitobi akkordlarning o'zgacha, noklassik tuzilishi imkoniyatlari haqidagi farazlar bilan tugaydi. Unda keyinchalik dodekafoniyaga asos bo'lib xizmat qilgan variantlardan biri beriladi. "Garmoniya haqida ta'limot" yozilgan tilni alohida ta'kidlab o'tish lozim. Aynan yuksak shoirona til vositasi yordamida Shyonberg o'z o'quvchilarining klassik asarlardan zavq olishlariga erishadi.

Shyonbergning pedagogik faoliyati e'tiborga loyiqdir. Hayoti davomida u ming nafardan ortiq o'quvchilar tarbiyaladi, ular orasida ko'zga ko'ringanlari - Alban Berg, Anton Vebern, Ernst Kshenek, Gans Eysler; Amerikada Jon Keyj Shyonbergdan xususiy darslar olgan. Shyonberg o'quvchilari Simlinskiy bilan birgalikda uning yangi musiqiy g'oyalari uchun kurashida tayanch bo'lishdi. Shyonberg o'qituvchi o'z o'quvchilari uchun namuna bo'lishi, ular taqlid qilishlariga arziydigan darajada o'zini tuta bilishi lozim deb hisoblardi. Ko'plab o'quvchilari uning shaxsi "magnit" kabi o'ziga torta olish xususiyatiga ega ekanligi haqida yozishgan. Shyonberg o'z o'quvchilarini hech qachon zamonaviy musiqa namunalari misolida o'qitmagan. U pedagog o'quvchilarga kompozitsiya uchun texnik asosni berishi kerak deb hisoblardi va "ularning har biri erkinlikni o'zi qo'lga kiritishi darkor" derdi. O'zining

ko'p qirrali hayoti davomida yiqqan barcha tajribasidan Shyonberg darslarda qanday foydalanganligi qiziqarlidir. Keyinchalik xor asarlari muallifi va qo'shiqchi kompozitor sifatida tanilgan Eysler o'zi erishgan barcha muvaffaqiyatlarga o'qituvchisi sababchi deb hisoblar edi: Shyonberg uning iqtidorini erta aniqladi va unga o'zi qachonlardir dirijyorlik qilgan ishchi xorlarda ishlashni taklif qildi.

Shyonberg doimiy ravishda tasviriy san'atga qiziqqan. Uning kutubxonasida Malevich, Kandinskiy, Kokoshka kabi mualliflarning kitob-manifestlari bo'lgan. U professional rassom edi va yuqorida aytilganidek, hatto Prussiya badiiy akademisining a'zosi ham edi. Ayrim vaqt u "Zangori chavandoz" badiiy birlashmasiga a'zo bo'ldi, bu yerda avvalo ekspressionistik yo'nalishdagi rassomlar to'plangan bo'lib, ular ichida eng taniqlisi Vasiliy Kandinskiy edi. Shyonberg "Zangori chavandoz" ko'rgazmalarida qatnashar, tavalludiga bag'ishlangan to'plamda uning ikkita ishi tahlil qilingan. Shyonberg o'z uslubi bo'yicha ko'proq Munk nomli san'atkorga yaqin turgan juda yirik rassom ekanligi shubhasiz. Uning qobiliyati kompozitsiya sohasidagi yorqin yutuqlari soyasida qolib ketmaganida, so'zsiz ravishda munosib baholangan bo'lardi.

Shyonberg 300 dan ortiq rasmlar chizdi, bu musiqa asarlari soniga nisbatan ancha ko'p. Tasviriy san'at janrida Shyonberg ijodining gullab-yashnagan vaqti 1908-1912 yillarga, ya'ni "Oymo'mali Pyero" yaratilishi bilan tugagan kompozitorning atonallikka o'tishdek eng samarali davriga to'g'ri keladi. Bu vaqtda u o'zining rassom sifatidagi yo'nalishini belgilaydi; bu yerda u sof ekspressionizm tarafidan joy oladi. "Matnga munosabat" maqolasida u shu vaqtgacha bo'lgan tasviriy

san'atni to'g'ridan-to'g'ri fikr ifodalashning talab etiladigan to'laligi oldidan o'ziga xos so'zboshi deb e'lon qiladi; Shyonberg fikricha, tasviriy san'atning haqiqiy tarixi faqatgina abstrakt san'atdan boshlanadi.

Biroq amalda esa Shyonberg o'z ko'rsatmalarini bajarmaydi. Uning rasmlari to'rtta katta guruhga bo'linadi; bular portret va avtoportretlar, natyurmortlar, manzara(peyzaj)lar va "ko'rinishlar" deb ataluvchi rasmlar, abstrakt rasmlar, ularning ma'nosi musiqadagi kabi faqat his qilish jarayoni orqali ochiladi.

Bu guruhlarning hammasi kompozitorning umumiy estetikasini tushunish uchun juda muhimdir. Portretlar uning rasmlari orasida eng zaiflaridir. Ular kompozitorni unchalik tavsiflab bera olmaydi; ulardan ko'plari tanish-bilishlar yoki oila a'zolari uchun yaratilgan; shunday bo'lsada, ular orasida masalan, Maler portreti kabi nodir asarlar uchraydi. Shunga qaramasdan Shyonbergning ko'plab avtoportretlari o'ta turfa xillik bilan bajarilgan. Shyonberg o'zini yolg'iz holda va odamlar orasida, gohida mutlaqo realistik tarzda, gohida abstrakt ko'rinishda tasvirlaydi – chunonchi, u o'zini kalla suyagi ko'rinishida yolg'iz yoki boshqa bosh suyaklari orasida tasvirlashni yoqtiradi. Shunga qaramasdan Shyonberg avtoportretlari orasida o'zini quvnoq holda tasvirlagan birorta ham rasm yo'q. Agar bu avtoportretlar asosida fikr yuritiladigan bo'lsa, kompozitor hayotda tamomila o'zgacha odam bo'lganligiga ko'plab guvohliklar mavjudligiga qaramasdan, u o'ziga nisbatan ma'lum ma'noda dahshat bilan qaragan.



Shyonberg "Avtoportret"

Natyurmortlar va peyzajlar Shyonberg ijodida nisbatan kam. Kayfiyati bo'yicha ular avtoportretlarning tamomila aksi. Butun nigilistik yo'nalishiga qaramasdan, ular ta'kidlangan darajada yorqin. Aftidan, kompozitor qalbi tubida yashiringan romantiklik avvalgidek tabiat va "narsalar" dunyosini qandaydir turg'un, dunyo bo'yicha izg'ib yurgan inson qalbi sifatida tuyadi. Shyonberg natyurmortlari yanada realroq, peyzajlar esa ochiqdan-ochiq impressionistik yo'nalishida, ularga xos bo'lgan bo'yoqlar xiraligi ularning optimistik kayfiyatini yanada ko'proq ta'kidlaydi.

Kompozitorning "ko'rinishlar"i absolyut abstraksiyadan tortib to karikaturagacha bo'lgan diapazonni qamrab oladi. Ko'p hollarda u odam tanasi qismlari: qo'llar, bosh, va h.k.lar rasmini soladi. Buning ustiga ular ko'p sonli; unda shuningdek, "Qarash" deb ataluvchi rasmlar bor. Ushbu rasmlarning barchasi bajarilish uslubi va his-tuyg'uli xarakteri

bo'yicha turli-tuman. Ularning obraz tuzilishini tushunish uchun tomoshabindan ko'p kechinmalarni his etish, uning ichiga kirib borish talab etiladi. Bu sof ko'rinishdagi ekspressionizm bo'lib, ularning ko'pchiligi haqida Eyslerning so'zlari bilan "ularda hukmronlik qiluvchi kayfiyat – bu dahshat" deyish mumkin. Masalan, rasmlardan biri "Go'sht" deb atalgan (bunday nom bilan Shyonberning bir nechta rasmi bor) birinchi qarashda bema'ni chaplab tashlangan bo'yoqlarga o'xshaydi. Faqatgina sarlavhasini bilgan holda biz buni ovqat tayyorlanadigan go'sht emasligini, balki ko'proq urushda halok bo'lganlarning tana qoldiqlari ekanligini tushunishimiz mumkin. Uning rollarga mansub: "Tanqidchi", "G'olib". "Mag'lub" va boshqa rasmlari ham bor. Ularda dahshat kinoya va lirika bilan aralashib ketgan, ular "Oymo'mali Pyero" bilan bir vaqtda yaratilganligi bejiz emas. Ba'zida Shyonbergning "Ko'rinishlar"i aniqlik bilan aloqador – chunonchi, unda bir nechta "Iso ko'rinishlari" bor; Isoning bu rasmlardagi obrazi Tavrotdagiga tamomila qarama-qarshi; Tavrotdan faqatgina "syujet" olingan, buning ustiga Isoning iztiroblariga urg'u beriladi. Biroq, ko'p hollarda "ko'rinishlar"da Shyonberg bizga bunday mo'ljalni bermaydi. Uni to'laligicha bizning sezgilarimizga havola qiladi. Bu yerda va avtoportretlardagi dahshat tuyg'usida ma'lum darajada o'ziga xos yaxlitlikni ko'rish mumkin: Shyonberg o'zini ham dahshatli dunyoning ajralmas qismi sifatida ko'radi.

Asosiy tushunchalar:

EKSPRESSIONIZM (lotincha exspressio – ifoda etish), 20 asr 1-choragi adabiyoti va san'atidagi yo'nalish bo'lib, u insonning sub'ektiv

ruhiy dunyosini yagona reallik, uning ifoda etilishini esa – san’atning bosh maqsadi degan shiorni ilgari surgan. “Ekspressiya”ga, o’tkir ifodaga, his-tuyg’ular keskinligiga, g’aroyib hajviy burilishlarga, aql bovar qilmaydigan obrazlarga intilish Germaniya va Avstriya madaniyatida yorqinroq namoyon bo’ldi (Germaniyada yozuvchilar G. Kayzer, V. Gazenklever, Avstriyada F. Verfel, Germaniyada rassomlar E. Nolde, F. Mark, P. Klee, Avstriyada O. Kokoshka, avstriyalik kompozitorlar A. Shyonberg, A. Berg, nemis kinorejissyorlari V. F. Murnau, R. Vine, P. Leni). Ekspressionizm doirasida abstrakt san’atning ilk namunalari paydo bo’ldi (V. V. Kadzinskiy); qator rassomlar, avvalo nemis ijodkorlarida ekspressionizm harbiyga qarshi va imperializmga qarshi yorqin bo’yoqlarga ega bo’ldi (E. Barlax, J. Gros, O. Diks).

Musiqiy ekspressionizmning eng oliy yutug’i sifatida A. Bergning “Votstsek” operasi (1925) tan olinadi, unda ijtimoiy fosh etuvchi mavzuga urg’u berilgan va “kichkina odam” dramasi yorqin tarzda ochib berilgan.

Atonal musiqa – tonal musiqa tilini tashkil qiluvchi lad va garmoniya qonun-qoidalarga bo’ysunmagan holda yozilgan musiqiy asar. Atonal musiqaning asosiy tamoyili – barcha tonlarning to’la teng huquqligi, ularning lad markazi va tonlar o’rtasidagi tortilishini birlashtiruvchi omillarning yo’qligidir. Atonal musiqa dissonans va konsonans ziddiyatini hamda dissonansning yechilish zaruriyatini tan olmaydi. U funksional garmoniyani rad etishni taqozo qiladi.

Testlar

1. Yangi Vena maktabining rahnamosi kim bo'lgan?

A. Vebern

B. Berg

C. Shyonberg

2. Yangi Vena maktabi qanday an'analarni meros qilib olgan?

A. Klassitsizmning

B. Kech romantizmning

C. Impressionizmning

3. Shyonbergning asosiy musiqiy ixtirolari nimalardan iborat?

A. Atonallik

B. Dodekafoniya

C. A. va B.

4. Shyonbergning dasturli torli seksteti qanday nomlangan?

A. "Oymo'mali Pyero"

B. "Yorug' tun"

C. "Varshavadan omon qolganlar"

5. Shyonberg 1903 yilda kim bilan tanishdi?

A. Semlinskiy bilan

B. Gustav Maler bilan

C. F. Buzoni bilan

6. Shyonbergning Meterlink dramasi bo'yicha yaratgan simfonik poemasi qanday nomlangan?

A. "Oymo'mali Pyero"

B. "Pelleas va Melizanda"

C. "Varshavadan omon qolganlar"

7. Shyonbergning qaysi kantatasida Vagnerning uslubi rivojlantiriladi?

A. "Oymo'mali Pyero"

B. "Pelleas va Melizanda"

C. "Gurre qo'shiqlari"

8. Shyonberg ijodidagi ekspressionistik davr qaysi yillarni qamrab oladi?

A. 1903 – 1923

B. 1924 – 1933

C. 1933 – 1951

9. Shyonbergning avstriyalik yozuvchi ayol Papenxeym pyesasi bo'yicha yaratgan bir qismli monodramasi qanday nomlanadi?

A. "Oymo'mali Pyero"

B. "Kutish"

C. "Gurre qo'shiqlari"

10. Shyonbergning Alber Jiro so'zlariga yozilgan vokal turkumi qanday nomlanadi?

A. "Oymo'mali Pyero"

B. "Kutish"

C. "Gurre qo'shiqlari"

11. "Oymo'mali Pyero" asari qaysi kompozitor an'alarini davom ettiradi?

A. Shubert va Shumanning

B. Brams va Malerning

C. A. va B.

12. Shyonberg ijodining qaysi davri "dodekafonik davr" deb yuritiladi?

A. 1903 – 1923

B. 1924 – 1933

C. 1933 – 1951

13. "Moisey va Aaron" operasi qaysi syujetga yozilgan?

A. Tavrotdan

B. Afsonaviy

C. Doston-qissa

14. “Napoleonga madhiya” qaysi shoirning she’riga yozilgan?

A. Shillerning

B. Bayronning

C. Shekspirning

15. Shyonbergning qaysi asari Varshava gettosi fojiasiga bag’ishlangan?

A. “Oymo‘mali Pyero”

B. “Pelleas va Melizanda”

C. “Varshavadan omon qolganlar”

16. Shyonbergning fundamental nazariy ishi qanday ataladi?

A. “Garmoniya haqida ta’limot”

B. “Dissonans emansipatsiyasi”

C. “Bax va dodekafoniya”

17. Shyonberg qaysi asarida voqealar sharxlovchisi roli topshirilgan xor gapirishini qo‘llagan?

A. “Baxtli qo‘l” operasida

B. “Kutish” monodramasida

C. “Gurre qo‘shiq-lari” kantatasida



ALBAN BERG
(1885-1935)

Alban Berg XX asr birinchi yarmi yirik kompozitorlari sirasiga kiradi. U “Yangi Vena maktabi” deb ataluvchi yo`nalishning vakili hisoblanadi. “Yangi venaliklar” (Shyonberg, Berg, Vebern) asarlaridagi barcha individual farqlarga qaramasdan, ularni dahshatli, mantiqsiz, falokatlariga to`la omonat hayotdan iztirobga tushgan insonning yolg`izlik tuyg`usi va ruhiy azoblarga to`la dunyoni his qilishi birlashtirib turadi. Shuningdek o`sha davrning ko`plab yozuvchilari va san`atkorlariga xos bo`lgan bunday dunyoqarash xususiyatlari birinchi ekspressionizmga o`z ifodasini topdi.

Alban Berg ijodidagi eng yaxshi asarlar o`zining chuqur insonparvarlik mazmuni bilan diqqatni jalb qiladi. O`zining his-tuyg`u-ruhiy manbalarida u XIX asr oxiri va XX asr boshlarida ijod qilgan avstriyalik buyuk simfoniyachi Gustav Malerning ijodiy merosi bilan bog`liqdir. Malerga xos bo`lgan timsollar qamrovi va kayfiyati bilan

o'xshashlik Bergning butun ijodida ko'zga tashlanadi. Bu narsa kuchli ruhiy iztirob, hissiyot ta'sirliligi, azoblangan va kamsitilganlar, barcha tabiat va ijtimoiy adolatsizlik qurbonlariga achinishda seziladi.

Shyonbergning o'quvchisi bo'lgan Berg kech romantizmdan ekspressionizmga, tonal musiqadan atonalizm orqali dodekafoniyagacha bo'lgan yo'lni bosib o'tdi. Ikkala kompozitor ham bir xildagi ijod sohasi va janrlar – kamer vokal va cholg'u musiqasi, cholg'u konserti, musiqiy dramani afzal ko'rishdi. Uning asarlari XX asr musiqasining hazinasidan o'rin oldi. Bular - "Votstsek" musiqali dramasi. Skripka, fortepiano va 13 ta damli cholg'ular uchun kamer konserti, Skripka va orkestr uchun konsert, "Lirik syuita".

Kompozitorning shakllanishi XX asrning 20-30-yillariga to'g'ri keldi. Ushbu davrda Avstriya va nemis san'atidagi ijtimoiy, keskin fosh etuvchi xususiyatlar birinchi jahon urushi, Rossiyadagi inqilobiy o'zgarishlar, Avstriya va Germaniyada respublika tashkil etilishi bilan bog'liq bo'ldi. Avstriyada kapitalizmning qayta tiklanishi, milliy burjuaziyaning mamlakatni iqtisodiy tanqislikdan olib chiqa olmasligi ijodiy ziyolilarning bir qismida kelajakka bo'lgan tobora o'sib boruvchi ishonchsizlikni tug'dirardi.

Berg musiqasi hayotiyligining asosiy sababi novatorlik va an'anaviylikning ajoyib darajadagi mutanosibligida bo'ldi.

Berg an'anaviy musiqiy janrlar – vokal va cholg'u miniatyuralari, miniatyura turkumlari, konsert, operaga murojaat qildi, bu asarlarda u mavzu va uslubga tegishli bo'lgan sifat jihatidan yangi xususiyatlarni kiritdi. Uning concerto grosso an'anasidagi barokko davriga mansub ikkala konserti (Kamer konserti), romantik davrga mansub yakkanavoz

konserti (Skripka uchun konserti) tonal, atonal va dodekafoniya texnikasini tabiiy tarzda birlashtiradi.

An`ana va yangilikning sintezi Bergning musiqiy-dramatik ijodida yorqinroq ko`zga tashlanadi. Vagner musiqali dramasi reformatorlik xususiyatlarini davom ettirib, Berg o`ziga xos tarzda musiqa, so`z va sahna harakatini birlashtirishga asoslangan to`xtovsiz musiqiy-dramatik voqelik tamoyilini amalga oshirdi.

Berg tomonidan romantizm davri nemis kamer vokal lirikasini meros qilib olinishi haqida uning adabiy matnni vokal intonatsiyasiga bo`lgan ajoyib munosabati guvohlik beradi. Berg, Veber, Vagner, XIX asr rus opera kompozitorlari opera uslublarini o`zlashtirib oldi, bunda u o`z qahramonlari xarakterini individual nutq orqali ochib berdi.

Ijodkorning inson shaxsining zamonaviy burjuaziya jamiyatidagi tanazzulini ko`rsatishga bo`lgan intilishi Bergning so`nggi "Lulu" operasida yorqin namoyon bo`ldi. O`z qahramonlarining ruhiy dunyosiga chuqur kirib borish, ular hayotidagi qiyinchilik va ziddiyatlarga achinish va hamdardlik bilan qarash Bergning G`arbiy Yevropa san`ati rivojlanishining juda murakkab davridagi yuksak insonparvarligi haqida so`z yuritish huquqini beradi. Bergning insonparvarligi uning asarlari qahramonlariga va hatto uning o`ziga ham ijtimoiy ziddiyatdan chiqib ketishga yordam bermaydi va qator asarlariga muqarrar halokat muhrini bosadi. Mana shuning o`zi Bergni XX asr G`arbiy Yevropa san`atidagi eng fojiviy siymolardan biriga aylantiradi.

Hayoti va ijodiy yo'li

Alban Berg 1885 yil 9 fevralda Vena shahrida tijoratchi va saroy zargari qizi oilasida tug'ildi. Bolalik chog'ida u muntazam musiqiy ma'lumot olmadi. Bo'lajak kompozitor uchun konsertlarga borish va musiqa bilan mustaqil tanishuv yagona maktab xizmatini o'tadi. 1899 yilda otasining o'limi va 1900 yilda nafas qisish kasaliga chalinishi Bergning og'ir ruhiy azoblanishiga sabab bo'ldi, buning natijasida o'smir o'z joniga qasd qilishiga sal qoldi.

1904 yilda Shyonberg bilan uchrashuv kompozitor hayotida ahamiyatli voqea bo'ldi. Berg kompozitsiyaga shunchalik qiziqib ketdiki, hatto endigina boshlagan xizmatni tashladi va o'zini butunlay ijodga bag'ishladi.

1914 yilgacha bo'lgan davrda Berg tomonidan uning asarlarini ko'p qismi - kamer cholg'u va kamer vokal musiqasi – qo'shiqlar, klarnet va fortepiano, orkestr uchun asarlar yaratildi. Ikkita yirik asar – Forteplano uchun sonata (1907-1908) va torli kvartet(1909-1910)ni u keyinchalik qayta ishladi.

Bu yillardagi asarlarda Shubert va Brams romantik ijodining ta'siri sezilib turadi (Ovoz va fortepiano uchun to'rtta qo'shiq, 1908-1909).

List romantik sonatasi va uning simfonik poemalari an'analari fortepiano uchun bir qismli sonatada ko'rinadi. Kompozitorning individual xususiyatlari dinamika va shtrixlar bilan ta'kidlangan tez-tez takrorlanuvchi dissonansli intervallarga sakrashlar bilan melodikaning deklamatsiyali keskinligida namoyon bo'ladi. Sonata garmonik tilida

ko'p sonli alteratsiyalar, garmonik funksiyalar ustma-ustligi ustuvorlik qiladi.

Birinchi jahon urushining boshlanishi Bergda vatanparvarlik tuyg'ularini uyg'otdi va u 1915 yilda ko'ngilli bo'lib armiyaga jo'nab ketdi. Berg to'rt yil davomida oddiy jangchi sifatida xizmat qilib, jahon urushining haqiqiy dahshatlarini boshidan kechirdi. Sog'ligi tufayli u tez orada harbiy vazirlikka o'tkazildi, bu yerda u urushning oxirigacha xizmat qildi. Xizmat davrida Berg urush dahshatlariga nisbatan norozilik tuyg'usi bilan to'lib toshdi. Bergning urushga qarshi kayfiyati uning bo'lajak musiqali dramasi uchun adabiy manba sifatida G. Byuxnerning "Votstsek" dramasi tanlashga sabab bo'ldi.

Georg Byuxnerning "Votstsek" dramasi XIX asrda yozilgan edi. Georg Byuxner Vagner va Verdingning tengdoshi bo'lib 1813 yilda Gessenda tug'ilgan va 24 yoshga to'lmasdan, 1837 yilda vafot etgan. 20 yoshida u shifokor-talaba, publitsist va inqilobchi bo'lgan. Byuxner a'zo bo'lgan maxfiy "Inson huquqlari jamiyati" hibsga olingandan so'ng, u Shveysariyaga qochib o'tadi va Syurix universitetida anatomiyadan dars beradi. U yerda uch yilga yetar-yetmas vaqt ichida uchta pyesa: "Danton o'limi" fojiasi, "Leons va Lena" komediyasi va "Votstsek" dramasi yaratiladi. Oxiriga yetkazilmagan "Votstsek" dramasi Shubertning "Tugallanmagan simfoniya"si kabi muallif vaoftidan deyarli 40 yil o'tgandan so'ng topilgan. Byuxner 1837 yil fevral oyida Syurixda vafot etdi. O'pka shamollashi, penitsillin ixtiro qilingunga qadar o'limga olib boruvchi xastalik edi.

Bergning "Votstsek" asari premyerasi 1925 yil 14 dekabrda Berlinda bo'lib o'tdi. Taniqli dirijyor Erix Klayberning sa'i-harakatlari tufayli

operani yuqori darajada sahnalashtirilishiga erishildi. “Votstsek” asari 1927 yil Leningradda qo'yilgandan so'ng Boris Asafyev bu asarning ijtimoiy, insonparvarlik yo'nalishi va badiiy qiymatini birinchilardan bo'lib munosib baholadi. U ushbu asarning XX asr Avstriya va butun G'arbiy Yevropa musiqasining hozirgi holati va kelajakdagi rivojlanishi uchun ulkan ahamiyatga ega ekanligini ta'kidladi.

“Dodekafoniya” davri (1923-1929)

O'qituvchisi Arnold Shyonberg tavalludining 50 yilligiga atab skripka, fortepiano va 13 ta damli cholg'ular uchun yozilgan kamer konserti Bergning 20-yillardagi eng yirik va muhim cholg'u asari bo'ldi. U Bergning Shyonberg tomonidan 1922 yilda ixtiro qilingan o'n ikki tonli texnikasi asosida yozilgan birinchi asari bo'ldi. O'zining janri bo'yicha ikkita turli ifodaviy va tembr imkoniyatlariga ega bo'lgan cholg'ular uchun yaratilgan asar damli cholg'ular ansambli jo'rligida g'ayri-oddiy ko'rinishga ega. Asarda qo'shaloq konsert bilan orkestr uchun konsertning belgilari uyg'unlashib ketadi.

Orkestr uchun konsert belgilari ko'pda partituraning differentsiyalash orqali belgilanadi, u Bergga ansambl turli cholg'ularining ko'plab sololarini, duetlar, dialoglar va boshqa mikroansambllardan foydalanish imkoniyatini beradi. U turli his-tuyg'u holatlari almashinuvini ifodalashda o'ta moslashuvchanlik tasavvurini beradi. Bu yerda lirika hajviya va keskin dramatism bilan yonma-yon turadi.

Kamer konsertning uch qismlı turkumi faqatgina tashqi ko‘rinishi bilan klassik turkumni eslatadi: I qism – skerso: mavzu va beshta variatsiya, II qism – Adajjo va III qism – introduksiya-kadensiyali Rondo.

Voqealar boshlanishi rolini konsertning I qismi bajaradi, bu yerda turli variatsiyalarda ikki obrazli soha qarama-qarshi qo‘yilgan: mavzu va birinchi variatsiyaning qat‘iy va salmoqli lirikasi uchinchi va to‘rtinchi variatsiyalarning hajviy skersosiga qarshi qo‘yiladi, bunda “yovuz kuchlar”ning bostirib kelishi seziladi.

II qism yorqin mushohadali lirikaning dramatik-tuyg‘uli sohaga o‘tishidagi rivojlanish makoniga aylanadi.

III qism Konsertning dramaturgiya markazi bo‘lib, u butun asarning asosiy dramatik ziddiyatini o‘zida mujassamlashtiradi.

Konsertda qisman seriyali texnika ishlatilgan, biroq u hali Berg ijodining asosi emas va bu yerda u ba‘zi mavzularni shakllantirish va ularni rivojlantirish uchun ishlatiladi. Berg qat‘iy bo‘lmagan dodekafoniyani harf ramzlari bilan birlashtiradi, bundan o‘z vaqtida Bax, Shuman, List foydalanishgan.

Muqaddima – Konsertga epigrafda Shumanning “Karnaval”iga o‘xshash musiqiy ramz mavjud. Bu uchta ohang bo‘lib, ularda uch nafar hammaslaklar – Arnold Shyonberg, Anton Vebern va Alban Berg familiyalarining harfiy ifodasi joylashtirilgan. Berg Konsertning mavzu-seriyasida o‘zining O‘qituvchisi – Arnold (A-d) Schoenberg

(a-d-es-c-h-b-g) ismini shifrlaydi. Ikkita yakkanavoz cholgʻu ikkita turli ibtidoni: royal – ekstatik (his-tuygʻuli), skripka – mushohadali (skripka ikkinchi. ogʻir qismda yakkanavozlik qiladi) ibtidoni tasvirlaydi. Damli cholgʻular shovullovcchi tubsizlikni, shafqatsiz koinotni, shaxsga dushman boʻlgan makrodunyoni tasvirlaydi. I qismda odatdagi obrazli, janrli tasavvurlar (ikkinchi variatsiyadagi vals), anʼanaviy shakl belgilari (birinchi ikkita qismdagi variatsiyalilik va uch qismlilik) kuzatiladi.

Torli kvartet uchun **Lirik syuita** (1926) Shyonbergning oʻqituvchisi Semlinskiyga bagʻishlangan. Bagʻishlovga muvofiq, Syuitaning toʻrtinchi qismida Semlinskiyning Lirik simfoniyasidagi mavzulardan biri keltiriladi, bunda ikkala asardagi oʻxshashlik ham namoyon boʻladi. Koʻproq lirik xarakterga ega boʻlgan oltita qisqa qismlarda Berg ilk marotaba izchil ravishda 12 tonlik texnikani qoʻllaydi.

Oʻqituvchisining ortodoksal uslubini moslashtirib, u dodekafoniya va tonallikning uzviy sintezlashtirishga erishgan holda unga katta erkinlik beradi.

1977 yilda amerikalik musiqashunos Jorj Perl asarning “annotatsiyalashtirilgan partitura”sini topadi, bu narsa haqiqiy shovshuvga aylanib ketadi. Yagona partitura nusxasiga qizil, yashil va koʻk siyoh bilan batafsil yozilgan muallif izohlari kompozitor tomonidan “katta muhabbatga qoʻyilgan kichik haykal” deb atalgan

Lirik syuita – kompozitorning maxfiy sevgilisi Xanna Fuksga atab yozilgan sirli kundaligi ekanligiga shubha qoldirmaydi.

Berg 1925 yil may oyining bir necha kunlarini belgilaydi, bu kunlari u Praga shahrida o‘tkaziladigan Xalqaro yangi musiqa festivaliga taklif qilinganda Gerbert va Xanna Fukslarning mehmondo‘st xonadonida bo‘lgan edi.

U musiqiy ramzga ham murojaat qiladi: sevishganlar ismlarining bosh harflari AB va HF 12-tonlik seriyaning qismiga aylanadi, ularning shaxsiy sonlari – 23 va 10 esa taktlar soni va metronomik ko‘rsatkichga ega, notalar tagida Sharl Bodlarning “De Profundis” (“Chuqurlikdan”) she‘ri matnlari yozilgan bo‘lib, bu she‘rda sevgi va o‘limning qo‘shilib ketishi haqida hikoya qilinadi (bu yerda Vagnerning operasidan mashhur ohang keltiriladi).

Asarning tugal variantida Berg “vokal” finaldan voz kechganligiga qaramay, ijrochilik amaliyotida uning maxfiy dasturi ayon bo‘lgandan so‘ng Lirik syuitaning ikkinchi, vokal ko‘rinishi o‘rnatilgan qoldi.

Uning premyerasi 1979 yil 1 noyabrda Nyu-Yorkda bo‘lib o‘tdi.

So‘nggi asarlar – “Lulu” operasi va Skripka konserti (1929-1935).

20-yillar oxirida Berg kompozitor sifatida tan olinadi va Prussiya san‘at akademiyasiga a‘zo bo‘lib kiradi. 1929-1933 yillar jahon iqtisodiy tanazzuli va 1933 yilda Germaniyada fashizmning hokimiyat tepasiga kelishi Germaniya va Avstriya ilg‘or san‘at namoyandalari

uchun chidab bo'lmaydigan darajadagi sharoitlar yaratdi. 1933 yilda Shyonbergning chet elga ketishi, fashist senzurasidan "Yangi Vena maktabi" kompozitorlari asarlarini ijro etishni ta'qiqlanishi Bergda avval falokat tuyg'usini, keyin esa isyonkorlik hissiyotini uyg'otdi. Faqatgina hayotining so'nggi yillaridagi faol ijod uni ruhiy azoblanishdan qutqardi.

1928 yildan boshlab Berg "Lulu" operasi ustidagi ishini boshladi. "Lulu" operasi librettosi nemis dramaturgi V. Vedekindning diologiyasi bo'yicha kompozitorning o'zi tomonidan yozilgan, u ikkita fojia: "Zamin ruhi" (1895) va "Pandora qutisi" (1901)dan iborat.

Vedekind tomonidan burjuaziya jamiyatini shafqatsiz ravishda fosh etuvchi tanqidi Bergni o'ziga tortdi. Fojianing asosiy mazmun yo'nalishi chetdan "jinoiy" romanni eslatadi...

"Lulu" operasida, "Votstsek"dagi kabi, kompozitorning adabiy manbaga bo'lgan mualliflik munosabati namoyon bo'ladi. Hatto Luluning qalbida Berg odamlarga bo'lgan xayrixohlikni ko'radi (masalan, uning qo'lidan o'lim topgan chog'ida ham gazetaning boshlig'i Shyonga bo'lgan munosabat). Bu sifat operada Lulu obrazini Vedekindga nisbatan yanada murakkabroq va ziddiyatli chiqishiga sabab bo'ladi.

Vedekind dramasing qahramon ayoli – Lulu, o'z maqsadlariga erishish yo'lida hech narsadan qaytmaydi. Uning hayotiy

muvaffaqiyatlar pillapoyasidan intiluvchan ko'tarilishi falokat bilan tugaydi, bunda uning o'zi tuban ketish va halokatga olib kelgan jamiyatning dahshatli sharoitlarining qurboni bo'ladi.

Shunday g'oyaga muvofiq operaning dramaturgiyasi konussimon tuzilmaga ega. I pardaning uchta ko'rinishi va II pardaning 1-yarmi Luluning asta-sekin yuksalishini ko'rsatadi. Hayotini gul sotishdan boshlagan Lulu varyetening mashhur raqqosasiga aylanadi va balet ishqi bozi, doktor Gollga turmushga chiqadi. Uning rassom Shvars bilan yangi munosabati Gollning to'satdan vafot etishiga olib keladi, buning ketidan Luluning ikkinchi qurbonining navbati keladi – rassom o'z joniga qasd qiladi. Bir nechta talabgorlarni rad qilib, Lulu o'zining maqsadiga erishadi, u muvaffaqiyat bilan ishlayotgan shef-redaktor – doktor Shyonga turmushga chiqadi.

II pardaning 1-yarmi Luluning ijtimoiy muvaffaqiyatning cho'qqisiga chiqqanligini tasvirlaydi. Ammo uning Shyonning o'g'li Alva bilan bo'lgan munosabati falokatga olib keladi. Uning xiyonat qilganidan xabar topgan Shyon bilan to'qnashuvda Lulu beixtiyor uni to'pponchadan otib o'ldiradi. Shu ondan boshlab uning tubanlikka yuz tutishi boshlanadi. 20 yoshli Lulu xibsga olingan va uzoq yillik qamoqqa hukm qilingan. Alva va Luluning chiroyidan hayajonga tushgan Geshvits uning qamoqdan qochishini tashkil qiladilar. 10 yillik qamoqdan so'ng Lulu yana ozodlikda. Shyonning o'sha

xonadonida uning Alva bilan munosabati o'z yakunini topadi (ikkinchi pardaning ikkinchi yarmi).

III pardaning 1-ko'rinishida Lulu Parij shahrining "tubida" paydo bo'ladi. Xibsdan qutulish uchun u Londonga qochadi, bu yerda uning taqdiri fojeaviy yakunlanadi (III pardaning 2-ko'rinishi). London xarobalaridagi chordoq xonada u savdoyi qotilning qurboni bo'ladi. Lulu bilan birga uni qutqarish uchun yetib kelgan Geshvits ham halok bo'ladi.

Berg dastlabki ikki pardani to'liq va uchinchi pardani qisman cholg'ulashtirdi. Shunday tugallanmagan ko'rinishda opera 1937 yil 2 iyunda ilk bor Syurix shahrida ijro etildi.

Hali Berg hayotligi vaqtida "Lulu" syuitasining premyerasi bo'lib o'tdi, bu asar Vena shahrida 1925 yil 11 dekabrda, kompozitor o'limidan bir necha kun oldin ijro etildi. Berg syuitani 1931 yil yozida tuzdi va butun opera kabi uni o'qituvchisi Arnold Shyonberg tavalludining 60 yilligiga bag'ishladi. Syuita sadosiga o'ziga xos jaz cholg'ulari – alt saksafon, yakkanavoz royal va vibrafon 30-yillar boshidagi jaz sohasi va varyetega o'xshash xususiy bo'yoqlar baxsh etadi.

"Lulu-syuita"si besh qismdan iborat bo'lib, III qism vocal partiyasiga ega. "Votstsek"ka nisbatan Bergning so'nggi operasida ruhiy ziddiyatlarga qaraganda ijtimoiy qarama-qarshiliklar kamroq darajada

keskinlashtirilgan. Fojiaga mahkumlik va bosh qahramonlarning atrof-muhit bilan keskin to‘qnashuvi natijasidagi muqarrar halokat sezgisi ikkala asar uchun umumiydir. Bunda ikkinchi jahon urushi arafasida millionlab insonlarni qamrab olgan ishonchsizlik tuyg‘usi o‘z aksini topdi.

Berg Vedekind fojiasining ko‘plab dialog va monologlarini qisqartirib, opera sahnalaridagi voqealar rivojlanishida katta faollikka erishdi.

“Lulu” musiqiy dramaturgiyasi uzluksiz rivojlanuvchi musiqiy dramatik voqealari bilan Vagnerning sahna tamoyillari asosida quriladi. Lekin, “Votstsek”dan farqli o‘laroq, Berg “Lulu”da ko‘proq nisbatan an’anaviy opera shakllari – rechitativ, ariozo, arietta, qo‘shiq, duet, sekstet va h.k.larga murojaat qiladi va bu holat asarni opera janriga taalluqliligini ta’minlaydi.

“Lulu”da vokal partiyalari turli-tuman uslublari bilan ajralib turadi, bu uslublarni kompozitor tomonidan sahna yoki ruhiy vaziyatlarga qarab qo‘llaniladi. Berg partiturada vokal-nutq intonatsiyasining barcha asosiy uslublarni belgilab berdi: dialog, jo‘rnavorlik bilan so‘zlashuv usuli va hokazo. Sprechstimme, yarim kuylash va oddiy kuylash – qahramonlar holatining o‘zgarishi va har birining individual nutq uslubini tasvirlaydi.

So‘zning ma’no ifodaviyligini kuchaytirish va “Lulu”dagi dialogli

sahnalarning ruhiy ma'nosini ochib berish uchun, "Votstsek"dagi kabi, orkestr imkoniyatlaridan keng foydalaniladi. Aniq tarzda ajratilgan orkestr partiyalari cholg'ularning yakkanavoz monologlari, ikkita cholg'uning yoki cholg'u va ovozning dialoglarini o'zida mujassamlashtiradi. "Votstsek"dagiga o'xshab orkestr antraktlari va lavhalari muhim ahamiyat kasb etadi. II parda birinchi sahnasi oxiridagi simfonik lavha ayniqsa g'ayrioddiy ko'rinadi, bu lavha Luluning qamoqdagi hayoti haqidagi ovozsiz filmga jo'rlik qiladi. Kompozitor bu yerda tasvirlanayotgan narsa ko'rgazmaligini muallifning qahramon taqdiriga bo'lgan munosabatini asl simfonik umumlashtirish bilan birga uyg'unlashtirishga intiladi.

Butun opera dramaturgiyasida ushbu lavha go'yo "mutanosiblik o'zagi" xizmatini o'taydi va asarni o'z yo'nalishi bo'yicha turli bo'lgan ikki qismga ajratadi (Luluning "yuqoriga" bo'lgan yo'li tugadi va muqarrar "pastga" tushish boshlanadi).

"Votstsek"dan farqli tarzda "Lulu" operasi dodekafoniya texnikasiga asoslanadi va yagona o'n ikki tonli qator asosida tuzilib, uning o'zgarishi nafaqat xilma-xillikni keltirib chiqaradi, balki u ham kuy, ham garmonik unsurlarni leytmotivli talqin etilishi hamdir.

Vedekind dramasini Berg tomonidan g'oyaviy va musiqiy talqin etilishi opera g'oyasini fojiviy deb qabul etishga majbur qiladi. Ammo tinglovchilar kompozitorning bu yerda amalga oshmay qolgan

yuksak insoniy maqsadiga bo'lgan chuqur sog'inchini seza oladilar.

“Lulu” ustidagi ishni Berg Skripka konserti tufayli 1935 yil to'xtatadi. Skripka konsertida chuqur insonparvarlik g'oyasi: butun mashaqqat va ko'ngilsizliklarga qaramasdan inson yuksak maqsadlar sari intilishdan to'xtamasligi va hayotning chuqur ma'nosini tushunib yetishi kerak. Skripka konserti ijodkorning so'nggi iqrori tasavvurini uyg'otadi, bu asar o'z ifodaviyligining chuqurligi va samimiyligi, lirik va dramatik obrazlar qamrovining kengligi bilan Bergning boshqa asarlari orasida teng yo'qdir.

1935 yil kuzida ellik yoshli kompozitor ona shahrida kasallik tufayli dunyodan ko'z yumdi. Penitsillin hali kashf etilmagan va o'pka shamollashi o'lim bilan teng kasallik bo'lib qolardi. “Lulu” operasi tugallanmay qoldi.

O'n yetti yoshida vafot etgan iqtidorli skripkachi qiz Anna Gropius xotirasiga atab yozilgan Skripka konsertida bu qizning ismi ko'rsatilmagan bo'lsada, ushbu asar Bergning vafotidan oldingi “so'nggi qo'shig'i” bo'ldi. U yerda shunday deyilgan: “Dem Andenken eines Engels”- “farishta xotirasiga”. Anna – Gustav Malerning bevasi Almaniya qizi, arxitektor Gropiusga turmushga chiqqan. Bergning konserti dodekafoniyali mavzuga asoslangan bo'lib, bu mavzu skripkaning eng quyi tovushidan yuqori registrga ko'tariladi va bu yerda uchinchi oktava “fa” tovushida “osilib” qoladi.

Ikkinchi, soʻnggi qismning 2-boʻlimida Berg Bax xoralidan parcha keltiradi, bu parcha Konsertning oʻn ikki tonli toʻqimasiga tabiiy holatda mos tushadi. Musiqada yorqin oʻychanlik va yolgʻizlik tuygʻusi hukm suradi.

Bilish kerak:

Dodekafoniya – oʻn ikki tovushlik – oʻzaro mutanosiblikdagi oʻn ikkita tonlar yordamida musiqa yozish uslubi. Dodekafoniya atonal musiqaning rivojlanish jarayonida vujudga kelgan.

Frank Vedekind (1864-1918), atoqli nemis dramaturgi, yangi yuz yillikka oʻtish davrida shuningdek aktyor va oʻz qoʻshiqlari ijrochisi sifatida ham tanilgan; u Myunxen va Berlin shaharlari adabiy qovoqxonalarda qoʻyilgan oʻz pyesalarida ham oʻynagan. Vedekind ijodini Bartold Brext yuqori baholagan, uni “Yangi Yevropaning buyuk oʻqituvchisi” deb atagan. Vedekind dramaturgiyasi (jami 19 ta pyesa) oʻzining yolgʻon burjuaziya ahloqini murosasiz tanqid ostiga olishi bilan jamoatchilikning keng, janjalli munosabatiga sabab boʻldi: qahramonlarning yurish-turishidagi tabiiy tuygʻular hayotini, hissiyotlarning ibtidosini ajratib koʻrsatishga intilib, Vedekind sahnaga burjuaziya jamiyatining murtadlari – qashshoq sanʼatkorlar, jinoyatchilik dunyosi vakillari va h.k.larni sahnaga olib chiqdi. Uning

sahnalashtirilgan pyesalari bir necha bor ijtimoiy janjallarga sabab bo'ldi, senzura tomonidan ta'qiqlab qo'yildi.

TESTLAR

1. A. Berg G'arbiy Yevropa musiqasining qaysi yo'nalishining vakili bo'ldi?

A. Romantizm

B. "Yangi Vena maktabi"

C. Impressionizm

2. Berg kimning o'quvchisi edi?

A. Malerning

B. Shyonbergning

C. Vebernning

3. Ovoz va fortepiano uchun To'rtta qo'shiqda qaysi kompozitorlarning ta'siri seziladi?

A. Shubert va Bramsning

B. Listning

C. Malerning

4. "Votstsek" operasi qaysi syujet asosida yozilgan?

A. Vedekind fojiasiga

B. Shekspir dramasi

C. Byuxner dramasi

5. Bergning o'z ikki tonli texnikada yozilgan birinchi asari qanday nomlanadi?

A. Skripka, fortepiano va 13 ta cholg'ular uchun konsert

B. Lirik syuita

C. "Votstsek" operasi

6. Lirik syuita kimga bag'ishlangan?

A. Shyonbergga

B. Semlinskiyga

C. Vebernga

7. Lirik syuitada Berg nimadan foydalangan?

A. Alleatorikadan

B. Musiqiy ramzlardan

C. Xalq poeziyasidan

8. «Lulu» operasi qaysi syujet asosida yozilgan?

A. Vedekind fojiasiga

B. Shekspir dramasi

C. Byuxner dramasi

9. «Lulu» operasi va «Lulu» syuitasi kimga bag'ishlangan?

A. Shyonbergga

B. Semlinskiyga

C. Veberga

10. «Lulu» operasining partiturasini nimaga asoslangan?

A. Dodekafoniya texnikasiga

B. Puantillizmga

C. Alleatorikaga

11. Qaysi asar Bergning so'nggi "qo'shig'i" bo'ldi?

A. "Lulu" operasi

B. Skripka va orkestr uchun konsert

C. “Votstsek” operasi

12. Ekspressionizm nima?

A. 20-asr boshlarida adabiyot va san`atdagi yo`nalish

B. Asar yozish texnikasi

C. Janr nomi

“VOTSTSEK” MUSIQALI DRAMASI

“Votstsek” musiqali dramasi XIX asr boshlarida ijod qilgan nemis yozuvchisi, materialist va ateist Georg Byuxnerning dramasi bo`ldi. Bu ijtimoiy inqilob haqida orzu qiluvchi, biroq uni amalga oshirishning yo`llarini topa olmagan adib edi. U o`ziga zamondosh bo`lgan jamiyatni dadil tanqid qilar, o`z qahramonlari xarakterini nozik ifodalardi. O`zining oxirgi “Votstsek” dramasi Byuxner o`sha zamon nemis voqeligining salbiy tomonlarini ko`rsatib berdi.

Drama bosh qahramonining prototipi sifatida o`sha davrda haqiqatan yashab o`tgan, rashkdan o`z xotinini o`ldirgan sartarosh Voytsek tanlab olingan. Ushbu sud jarayonining materiallarini batafsil o`rganib chiqqan Byuxnerni avvalo bu jinoyatning yashirincha sabablari qiziqitirdi. Bu sabablar Voytsekning taqdiri qo`lida bo`lganlar tomonidan uni doimiy ravishda ta`qib va xo`rlash holatlari bilan aloqadorligi ma`lum bo`ldi.

Ushbu xususiy voqeani Byuxner, keyinchalik esa Berg “kichik” odam mavzusini yuksaklik bilan badiiy umumlashtirish darajasigacha ko‘tarishga muvaffaq bo‘ldilar, bunday mavzu ayniqsa XX asr 20-yillarida, urushdan keyingi Yevropa san‘atiga xos edi.

“Votstsek” janrini o‘zida r u h i y, m u s i q a l i dramani ijtimoiy-turmush dramasi bilan birlashtirgan, sintetik janr sifatida qabul qilish mumkin. Bergning Votstseki har kuni aloqada bo‘lgan (Kapitan, Doktor, Tamburmajor va hatto Mari), o‘zini o‘rab turgan muhit bilan doimiy ziddiyatda bo‘ladi. Uning ongsiz va hatto ongli harakatlari hayotiy vaziyatlardan kelib chiqadi. Faqatgina Mari va o‘g‘liga nisbatan asl tuyg‘ulari ayolning vafosizligini fojia sifatida qabul qilishga va bu vaziyatdan avval Marining, undan so‘ng o‘zining o‘limidan izlashga Votstsek majbur bo‘ladi.

“Votstsek”dagi barcha dramaturgik yo‘nalishlar markaziy personaj atrofida mujassamlangan (Votstsek – Mari, Votstsek – Doktor, Votstsek – Kapitan, Votstsek – Tamburmajor). Shu sababdan bo‘lsa kerak, dramadagi Votstsek partiyasi amalda monolog ko‘rinishida. Hatto dialogli sahnalarda ham uning qisqa monologi odatda “o‘zining ichiga” qaratilgan, bu holat qahramonning maxfiy fikrlarini suhbatdoshdan yashiradi. Berg dramada an’anaviy opera shakllari – ariyalar, duetlar, keng xor sahnalaridan voz kechdi. Ariyalarni monologlar (juda kam hollarda qo‘shiq bilan) bilan, duetlarni dialoglar bilan almashtirib, u voqealarni (Vagner, Debyussi kabi) sahnalar bo‘yicha tuzadi. Berg musiqali dramaga cholg‘u, aniqrog‘i simfonik asarlaridga xos bo‘lgan shakllantiruvchi tamoyillardan Vagnerga qaraganda yanada kengroq foydalandi.

I parda beshta xarakterli pyesalar sifatida rejalashtirdi (syuita, rapsodiya, alla bilan marsh, passakaliya va rondo);

II parda – besh qismli simfonik turkum ko`rinishda;

III parda – oltita invensiya ko`rinishda.

Bularning barchasi butun musiqiy sahna rivojlanishiga yaxlitlik baxsh etdi.

“Votstsek” musiqiy dramaturgiyasining deyarli har bir manzarasida **simfonik** antraktlar juda katta rol **o`ynaydi**. Ular xakteri va dramatik ahamiyati bo`yicha turli-tuman: janrli manzaralar (II parda bog`dagi sahnalarga, III pardadan qovoqxonadagi sahnaga muqaddima) va tabiat manzaralari(I pardadan yaylovdagi sahnalarga, III pardadan hovuz yonidagi sahnalarga muqaddima va uni yakunlash)dan tortib to III parda yakuniy manzarasidan oldingi antraktdagi butun dramaning falsafiy xulosasigacha berilgan.

Dramadagi **orkestr partiyasining roli** nihoyatda ulkan. U keskinlik va yechim maydonlarini yaratishga yordam beradi, bir his-tuyg`uli holatdan boshqasiga bir zumda o`tishga ko`maklashadi. Berg Yevropa musiqasida birinchilardan bo`lib **“Votstsek”da to`rtta – katta simfonik, kamer.** harbiy va sahna (xalq cholg`ulari bilan) orkestrlaridan foydalandi.

Dramada orkestr ibtidosi vokal yo`nalish bilan bevosita yaqin munosabatda namoyon bo`ladi. Ularning vazifalari ko`p hollarda aniq differensiyalashtirilgan, biroq ba`zan ular bir-birini o`zaro almashtiradi. Bu narsa ayniqsa. Berg tomonidan leytmotivlarni talqin etishda ko`zga tashlanadi, ular orasida bir necha turlarini ko`rish mumkin. Ulardan ayrimlari – Votstsekning bosh leyt mavzusi. Kapitan va Doktorning

leytmavzulari drama davomida deyarli o'zgarmaydi va turli manzaralarni hatto katta masofada ham bir-biriga bog'laydi. Mari mavzulari guruhini esa ularning kamroq darajada ishlatilganligi tufayli faqat shartli ravishda leyt mavzular deb atash mumkin. Ammo shunga qaramasdan ular ko'proq o'zgartiriladi va boshqa qahramonlarning tematizmiga kirib borish qobiliyatiga ega.

Berg dramada v o k a l yozuvning xilma-xil uslub va turlaridan foydalanadi. An'anaviy bo'lgan qo'shiq, ariozo, vokal deklamatsiyasining har xil ko'rinishlari bilan bir qatorda u sof so'zlashish nutqini, Shyonberg ixtiro qilgan Sprechstimme uslubini, ritmik deklamatsiyani va o'ziga xos ovoz ta'sirchanligi(falset, yo'tal, kulgi)ni qo'llaydi. Berg uchun ikki qahramon o'rtasidagi ichki ziddiyatni o'tkirlashtirish zarur bo'lganda, sahnalar ko'p hollarda ushbu usublarning qarama-qarshiligiga quriladi.

Berg tonallik va garmonik vositalarni tanlashda ham shunday erkinlikni namoyon qiladi. Dramaning barcha sahnalari atonalizm yo'nalishida qurilgan bo'lsada, tonal musiqasining bo'laklari tez-tez uchrab turadi. Berg seriya texnikasidan foydalanadi, bu texnika kompozitorlik uslubida yetakchi o'rin egallamadi (1 parda 4 ko'rinishdagi passakaliya). Turli his-tuyg'uli holatlarni tasvirlashda o'tkir dissonansli sadolanish xos bo'lgan garmoniya muhim ahamiyat kasb etadi.

Birinchi parda voqealari Kapitan xonasida bo'lib o'tadi. Bu yerda ikki personaj-antipodlar – Votstsek va Kapitan ilk bor namoyon bo'ladi. To'rt taktli, goboyning siniq ohangi bilan opera muqaddimasi Kapitanning bo'lajak leytmotivini tayyorlaydi:

8 - misol

Ser massige Viertel
 (60)

etwas zögernd

a tempo

The musical score for Example 8 is written for piano in 4/4 time. It begins with a tempo marking of 60 and a dynamic of *p*. The first measure contains a quarter note. The second measure has a half note with a slur over it. The third measure has a half note with a slur over it. The fourth measure has a half note with a slur over it. The fifth measure has a half note with a slur over it. The sixth measure has a half note with a slur over it. The seventh measure has a half note with a slur over it. The eighth measure has a half note with a slur over it. The ninth measure has a half note with a slur over it. The tenth measure has a half note with a slur over it. The eleventh measure has a half note with a slur over it. The twelfth measure has a half note with a slur over it. The thirteenth measure has a half note with a slur over it. The fourteenth measure has a half note with a slur over it. The fifteenth measure has a half note with a slur over it. The sixteenth measure has a half note with a slur over it. The seventeenth measure has a half note with a slur over it. The eighteenth measure has a half note with a slur over it. The nineteenth measure has a half note with a slur over it. The twentieth measure has a half note with a slur over it. The score ends with a dynamic of *mf*.

Votstsek kapitanning soqolini olayotgan holda u bilan dialogga kirishadi. Berg vokal deklamatsiyasining turli koʻrinishlari yordamida Kapitanning haqoratomuz nutqini koʻrsatadi. Buni orttirilgan duodetsimaga yuqoriga sakrash va undan keyin orttirilgan nonaga glissandoli quyi tushishda koʻrish mumkin.

Kapitanning kulgisi shu yerning oʻzida Sprechstimme uslubida talqin etilgan:

9 – misol

Rasche Achtel
 (громко смеётся)

The musical score for Example 9 is written for voice in 4/4 time. It begins with a tempo marking of 60 and a dynamic of *mf*. The first measure contains a quarter note. The second measure has a half note with a slur over it. The third measure has a half note with a slur over it. The fourth measure has a half note with a slur over it. The fifth measure has a half note with a slur over it. The sixth measure has a half note with a slur over it. The seventh measure has a half note with a slur over it. The eighth measure has a half note with a slur over it. The ninth measure has a half note with a slur over it. The tenth measure has a half note with a slur over it. The eleventh measure has a half note with a slur over it. The twelfth measure has a half note with a slur over it. The thirteenth measure has a half note with a slur over it. The fourteenth measure has a half note with a slur over it. The fifteenth measure has a half note with a slur over it. The sixteenth measure has a half note with a slur over it. The seventeenth measure has a half note with a slur over it. The eighteenth measure has a half note with a slur over it. The nineteenth measure has a half note with a slur over it. The twentieth measure has a half note with a slur over it. The score ends with a dynamic of *mf*.

Зюйд - норд!

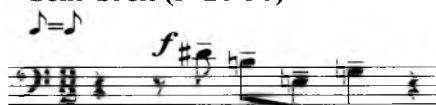
Kapitan partiyasining orkestr joʻrnovozligi koʻp hollarda oʻzida tasviriy taʼsirchanlikni mujassamlashtirgan, bu narsa goʻyo uning soʻzlarini izohlaydi. Chunonchi, Kapitanning shamolli tongni eslashi uchta fleytaning jadal passajlari bilan “ifodalanadi”.

Dramaning bosh qahramonining obrazi 1-koʻrinishda birdaniga emas, balki asta-sekin, vaqt oʻtishi bilan ochiladi. Kapitanga tuyuluvchi askarning chegaralanganligi avvaliga faqatgina oddiy, goʻyo Votstsekning doimiy *cis (des)* tovushidagi maʼqullovchi javoblari orqali berilgan. Biroq Votstsekning “Мы бедный люд” (“Biz bechorahol

odamlar”) soʻzlari bilan boshlanuvchi monologida u faqatgina oʻta qiynalgan odam sifatida emas, balki oʻzining huquqsiz holatini oqilona baholay oladigan inson sifatida namoyon boʻladi. “Мы бедный люд” soʻzlari bilan aytiladigan monologning boshlangʻich ohangi Votstsekning bosh leytmotiviga va bir vaqtning oʻzida musiqali dramaning mavzu oʻzagiga aylanadi:

10–misol

Sehr breit ($\text{♩} = 26-30$)



Мы бед-ный люд!

Monologdagi Votstsekning vokal partiyasi Kapitan partiyasiga qaraganda katta uslubiy yaxlitligi bilan ajralib turadi. Bu yerda ariozo va deklamatsiya xususiyatlari tabiiy tarzda uygʻunlashib ketadi.

1- koʻrinishning kompozitsiyasi kompozitor gʻoyasi boʻyicha qismlari oʻrtasida aniq chegarasi boʻlmagan shartli syuitani tashkil qiladi. Shu yoʻsinda gavot, jiga, pavana kabi raqslarning janr belgilari namoyon boʻladi, ular koʻrinishning orkestr yakuniga asos boʻlib xizmat qiladi.

I pardaning 2 - koʻrinishi Votstsek obrazini ochib berishda muhim ahamiyatga ega. Berg bu yerda oʻxshash dramaturgik uslubdan foydalanadi – “boshqa-boshqa tillarda” soʻzlovchi ikki personaj dialogi kompozitor tomonidan aniq uslubiy vositalar yordamida ifodalanadi.

Anders nemis xalq soʻzlariga “Охотникам лафа житье” (“Ovchilarga yashash maza”) quvnoq qoʻshigʻini aytayotganida Votstsekni qoʻrquv bosadi. Andersning vokal partiyasi oʻz tabiatiga

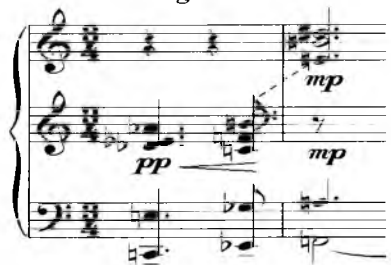
ko'ra qo'shiq ohangida. Votstsek partiyasida ko'proq Sperchstimme uslubi qo'llaniladi, u qo'rquv va tushkunlikni ifoda etadi.

Ko'rinish yakuniy qismida Votstsekning ko'ziga bo'lmag'ur narsalarning ko'rinishi uning fojiaiy taqdiridan darak beradi. Qahramonning bu holatini trombon va tubalardagi pastga yo'nalgan xromatik yurishlar hamda violonchel va kontrabaslardagi *pizz.* ifodalaydi.

Ushbu sahna Berg tomonidan uchta akkordli Rapsodiya deb atalgan. Bu yerda kompozitor birinchi marta Votstsek obrazi bilan bog'liq bo'lgan uchta akkordli leytharmonik majmuani ishlatadi. U nafaqat 2 - ko'rinish uchun, balki butun drama uchun muhim dramaturgik ahamiyatga ega:

11-misol

Sehr langsam



Ushbu majmuada ayniqsa uchinchi akkord katta ahamiyat kasb etadi, u ikkita to'liqsiz septakkordlarni ustma-ust qo'yilishidan tashkil topadi (u Votstsekning asosiy leytmotivi bilan bog'liq).

I parda 3 - ko'rinishi dramaning ikkinchi markaziy personaji – Mari **ekspozitsiyasiga aylanadi.** Orkestr interlyudiyasi osuda tabiat manzarasini tasvirlaydi. Kutilmaganda harbiy marsh tovushlari bostirib keladi, uning sadolari ostida avval jangchilar va Tamburmajorni

olqishlayotgan, keyin esa janjallashayotgan va bir-birini haqoratlayotgan Mari va Margaret dialogi rivojlanadi.

Tamburmajorning hazilona portretini Berg marshning oddiy ritm va kuy suratini politonal garmoniya bilan uyg'unlashtirib yaratadi (cis-moll tonika-dominanta asosga C-durdagi marsh mavzusi qo'yiladi).

Mari allasi sahnaning markaziy lavhasi vazifasini bajaradi. Bu yerda onaning o'z farzandi to'g'risida doimiy qayg'urishi va g'amxo'rligi talqin etilgan. Ular bir maromda chayqalayotgan, barkarolarga o'xshash tolqinsimon

kuy ritmi, torli cholg'ularning akkordlari hamda sadolanishning kichik diapazoni yordamida ochib beriladi.

Mari obrazi uchun Berg leytmavzudan emas, balki intonatsiyalarning muayyan doirasidan foydalanadi, unda ko'proq kichik tersiyalar hamda kichik sekundalar mavjud.

12-misol

Langsame

"Жить бы де - ви - це шу - тя, му - жа нет - так есть ди - тя!

Votstsek va Mari dialogi bir-birini tushunmayotgan odamlarning so'zlashuviga o'xshaydi. U Sprechstimmega emas, balki deklamatsiya tarzida tuziladi. Votstsekning hech nimani tushunmayotganlik holatini qahramonning uzuq-yuluq xitoblari ifodalaydi. Dialogning kulminatsiya lahzalarida trombonlar, valtornalar hamda trubalarning dahshatli

xitoblari qattiq jo'rovlikda yangraydi, ulardan ayrimlari septakkord aylanmasi – Votstsek leytgarmoniyasidir. Votstsekning qo'qqisidan ketib qolishi ko'pda Marining kelgusida o'zini tutishini, xususan Tamburmajor bilan qiziqib qolishini belgilab beradi.

I parda 4 - ko'rinish Doktor ishxonasida bo'lib o'tadi. Bu-personaj ekspozitsiyasidir, u yagona maqsad – undagi shaxsni tugal yo'qotish uchun Votstsek ustida tajriba o'tkazadi. Doktorning zamonaviy ilmiy atamalarga to'la monologi, kompozitordan aniq va xarakterli vokal deklamatsiyasini talab qildi. Doktor fikrlari obrazining jo'nlligi Berg tomonidan ba'zida vokal partiyasida ta'kidli soddalashtirilgan butun tonli gammaga o'xshash harakat bilan ifodalangan:

13-misol

Музыкальный фрагмент (13-мисол) с нотами и текстом: *Lento*, *senza cresc*. Текст: Все кри - ги там, у - во - ры - как по-нять зна - че - нье!

Doktorning “Menga shon-sharaf” va ayniqsa “Men barhayot bo’laman” xitoblari trombonlar bilan birgalikda ijro etiluvchi ovoz kuyining xoral-gimn uslubi, uchburchak, ksilofon, chelesta, arfa cholg’ulari ishtirokidagi o’ziga xos cholg’ulashtirish tufayli grotesk (hajviy) ko’rinishga ega.

Votstsek qiyofasining insoniyligi, ayniqsa Doktorning bema’ni savollariga javob bermasdan faqat Mari haqida o’ylashi vaqtida namoyon bo’ladi. Uning birday murakkablikdagi, uzoq pauzalar bilan uzilib qoluvchi “Ax Mari, Mari” xitoblari Marining intonatsiya sohasi bilan aloqadordir (pastga yo’nalgan kichik sekunda va kichik tersiyali intonatsiyalar).

Berg ushbu sahna uchun qadimiy shakl passakaliyani mavzu va 21 ta variatsiya ko‘rinishida qo‘llagan, unda mikrovariatsiyaning har birida Doktor va Votstsekning “o‘ta mazmunli” suhbatining kutilmagandagi burilishlari o‘rin olgan. Violonchellar ijrosidagi passakaliya mavzusi kompozitor tomonidan ushbu asarda dodekafoniya “qatori”dan foydalanishning uncha ko‘p bo‘lmagan misollaridan biridir.

Passakaliya mavzusi, ko‘rinishning butun tematizmini belgilamasada, ayrim muhim mavzular (13-variatsiyada paydo bo‘ladigan Doktor leytmotivi) uchun manba vazifasini o‘taydi. Variatsiyalar bilan mavzu so‘zsiz ravishda dramadagi barcha ishtirok etadigan shaxslar ekspozitsiyasini yakunlovchi butun 4 - ko‘rinishga kompozitsiya yaxlitligi va intonatsiya birligini ta‘minlaydi.

5-ko‘rinish – Mari uyi oldida – syujet rivojlanishidagi tub burilishni o‘zida mujassamlashtirgan, u drama so‘ngida fojiviy yechimga olib keladi.

Biz bu yerda Mariga xushomad qilayotgan Tamburmajor obrazidagi yangi sifatlarni topa olmaymiz, lekin qiz uchun u – baxtsiz Votstsekka qaraganda kuchli va hayotiy qarashlari mustahkamligini o‘zida aks ettiradi. Tamburmajor tomonidan Mari irodasiga tajovuz qilish jarayoni ushbu sahnada Mari intonatsiya tizimini asta-sekin Tamburmajor partiyasiga bo‘ysundirilishida o‘z aksini topgan (sof kvarta yurishlari, keyin uning kamaytirilgan oktavaga tushishining qizning partiyasiga kirib borishi, to‘liq marsh ritmining hukm surishi).

Ikkinchi parda fojiviy yechimni tayyorlaydi va uning muqarrarligini sezish holatini yaratadi. Ushbu parda kompozitsiyasi Berg tomonidan besh qismli simfonik turkum – sonata allegrosi, uchta

mavzuli invensiya va fuga. Largo. skerso. introduksiya va rondoga tenglashtiriladi. Koʻrinishlar oʻrtasidagi, ular ichidagi va butun parda davomidagi oʻtkir qarama-qarshilik tamoyili bosh tamoyilga aylanadi.

Birinchi koʻrinish voqealari Mari xonasida boʻlib oʻtadi. Mari Tamburmajor sovgʻa qilgan zirakni tomosha qiladi. U Votstsek hamda oʻgʻli haqida oʻylaydi va dahshatli yakunni oldindan sezadi. Xavotirli kutish onlarini tasvirlash uchun kompozitor ushbu koʻrinishni sonata shaklida tuzdi. Yordamchi partiya sifatida Marining ichki iztirobini ifodalovchi I - pardadagi oʻzgartirilgan alla mavzusi keltirilgan.

Votstsekning paydo boʻlishi bilan birinchi ziddiyatli vaziyat kelib chiqadi – Votstsek Marining tilla ziragini koʻrib qoladi. Votstsek Mariga ishonmasligiga iqror boʻlgisi kelmaydi va uning taqdirga tan berishi xotirjam vaziyatda koʻrsatilgan – uning oʻgʻliga: “Bizning peshonamizga yiqilib qolguncha mehnat qilish yozilgan, hatto terlagan holda uxlaysan” murojaati qaygʻuli kuy orqali ifodalanadi. Votstsekning “Biz qashshoqlarmiz” soʻzlariga tuzilgan leymotivi uning loʻnda monologini yakunlaydi.

Ikkinchi koʻrinish – shahar koʻchasida – Votstsek oʻzining raqiblari – Kapitan va Doktor bilan toʻqnashadi. Bu uchrashuv vaqtida Votstsek Marining vafosizligidan xabar topadi. Koʻrinishning ikkita boʻlimidan birinchisi oʻzlarini doʻst degan fikrdagi odamlar oʻrtasida “Tushunmovchilik” dialogining yana bir misolidir. Dialog Kapitan va Doktorning ikkita asosiy leymavzulariga tuzilgan.

14-misol

Massige Viertel



Ko'rinishning ikkinchi bo'limi fuga shaklida uchta mavzuga tuzilgan, ulardan ikkitasi (Kapitan va Doktor mavzulari) birinchi bo'lim mavzu asosini tashkil etadi, uchinchisi, Votstsek bilan bog'liq mavzu esa faqat Doktor Marining vafosizligi to'g'risida so'zlayotganda paydo bo'ladi. Votstsekning yangi mavzusi uchun qahramon fojiasining muqarrarligini ta'kidlovchi passakaliyadan foydalanilgan.

3 - ko'rinish dramatism darajasi bo'yicha eng keskin ko'rinishdir, unda qahramonlar ruhiy holatining keskin, jadal o'zgarishi sodir bo'ladi. Ushbu ko'rinishda kompozitor ikkita – katta va kamer (10 ta damli cholg'ular hamda torli cholg'ular kvinteti) orkestrlaridan foydalanadi, bu narsa unga bosh qahramonlarning so'zlari orqali olishuvini haddan tashqari o'tkirlashtirishga yordam beradi. Mari deklamatsiyasini harbiy marsh ritmi bilan ta'kidlab, Berg ruhiy noziklikka erishadi. Tushkunlikka tushgan Mari Votstsekni qotillikka undaydi: "Yaxshisi biqinimga pichoq bilan". Shu lahzadan boshlab pichoq haqidagi o'y uni tark etmaydi.

To'rtinchi ko'rinish ma'nodor janrli sahna sifatida namoyon bo'ladi, unda ruhiy qarama-qarshilik ko'rsatilgan. Ikki nafar mast shogird mulohazalari, shirakayf musiqachilarning (sahnadagi orkestr)

ijrosi, yigitlar va jangchilarning “Pfals ovchisi” qo‘shig‘i kulgili ko‘rinadi. Raqsona janrlarga murojaat – juda sodda kuyli hamda xalq orkestri ruhidagi cholg‘ulashtirish bilan lendler va vals alohida bo‘yoqlarni yaratadi. Mari va Tamburmajorning birgalikdagi raqsini kuzatayotgan Votstsekning noaniq holati kompozitor tomonidan kinematografiyada qo‘llaniladigan bir kadr ustiga ikkinchisini qo‘yish uslubi (Andersning yigitlar va jangchilar xoriga suqilib kiruvchi xitoblari, Votstsek va Anders dialogiga sahna orkestrining qo‘shilib turishi) orqali ifoda etilgan.

Voqealari kazarmada o‘tadigan **beshinchi ko‘rinishga orkestr o‘tishi lendler ritmida tuzilgan**. Bu yerda Votstsekning qasos olish haqidagi fikri mustahkamlanadi. Votstsekning Tamburmajor bilan olishuvi lahzasida yuqoriga harakatnuvchi fanfarali kvartalar bilan kontrapunktida Votstsekning bosh leytmotivi sadolanadi, u Tamburmajor tematizmi bilan intonatsion ziddiyatga kirishadi.

Berg ushbu sahna shaklini uchta trio va reprizali skerso deb atadi. Andersning so‘nggi “Ha, qon” va Votstsekning butun tonli pastga yo‘nalgan, 2 - ko‘rinish fugasidagi Votstsek mavzusiga yaqin bo‘lgan “Hamma narsa navbati bilan” xitoblari 5 - ko‘rinishning mazmun-mohiyatini belgilab beradi, ularda yaqinlashib kelayotgan kulfatni sezish hissiyoti tugal qaror topadi.

Uchinchi parda operaning fojiali yechimidir. Kapitan, Doktor, Tamburmajor bilan bog‘liq bo‘lgan barcha yordamchi dramaturgik yo‘nalishlarni bartaraf etib, Berg o‘zining butun diqqatini ikki bosh qahramonga qaratadi. Berg so‘nggi oltita invensiya ko‘rinishidan oldin beshta kartina va simfonik antrakt tuzdi.

Votstsek oldidagi o‘z gunohini anglagan Marining ruhiy dramasini ochib berishdagi kulminatsiya – birinchi ko‘rinishdir, u mavzu va yettita variatsiya hamda fuga ko‘rinishida tuzilgan. Mari partiyasida Berg vokal yozuvining turlarini keng qo‘llaydi: Tavrotni o‘qish uchun – ko‘proq Sprechstimme, Votstsek va o‘g‘li haqidagi miyadan ketmaydigan fikrlarni tasvirlashda g‘ayrioddiy muloyim va ifodali vokal deklamatsiyasidan foydalanadi. Butun ko‘rinishning yakuniy bo‘limi sifatida fuga sadolanadi, u Marining jon-jahdi bilan “Tangrim, sen uning gunohlarini avf etding meni ham avf et” deb yolverishi bilan tugaydi. U o‘zining intonatsiya tuzilishi va ritmik surati bo‘yicha Votstsekning “Biz qashshoqlarmiz” leymotiviga yaqin turadi:

15-misol

Grave *p*

"К но-гам с-го о-на при-па-ла. ры-да-я. и но-ги це-ло-ва-ла.

sempre legato e

pp

Ikkinchi ko‘rinish voqealari o‘rmondagi hovuz yonida o‘tadi. Bu birinchi fojiviy yechim bo‘lib, unda Votstsek Marini o‘ldiriladi. Berg ushbu ko‘rinishni “si toniga invensiya” deb atadi. Darhaqiqat, ushbu tovushdagi deyarli uzluksiz ostinato tinglovchida fojining muqarrarlighi tuyg‘usini uyg‘otadi. Bergda birinchi marotaba bor yo‘g‘i bitta tovush dramaning kulminatsiyasi sahnasida mash‘um boshlanish ma‘nosiga ega bo‘ladi.

Uchinchi ko'rinish odatdagi janrli sahnani eslatadi. Bu ko'rinishda Berg grotesk (hajviy) uslubiga murojaat qiladi. Qovoqxonadagi mast-alast ko'ngil ochish Votstsekning holatiga mutlaqo to'g'ri kelmaydi. Taqdir mavzusiga mast jangchilar va qizlar raqsga tushayotgan polka tovushlari suqilib kiradi:

16-misol



Margaret bilan raqsga tushishda Votstsek hamma narsani unutishga harakat qiladi, lekin buning uddasidan chiqa olmaydi. Votstsekning ruhiy I - pardadagi Marining allasiga ohang jihatdan yaqin bo'lgan "Uch otliq daryo bo'ylab ketishar" qo'shigini ifodalaydi.

17-misol



Margaret Votstsekning qo'lidagi qonni ko'rib qolganida aytgan "Qon hidi kelar" so'zlari butun ko'rinishning mazmun markaziga aylanadi. Bosh qahramonning atrof dunyodan uzilib qolishi voqealari o'rmondagi hovuz bo'yida kechuvchi to'rtinchi ko'rinishni kulminatsiyagacha olib keladi. Bu yerda Votstsek bosh dalil bo'lgan pichoqni hovuzga tashlaydi, keyin o'zi unda cho'kib ketadi. Berg suvdan chiqayotgan tovush, qurbaqalarning vaqillashi, tuman tushishi, oyinging ko'tarilishi

kabi tasviriy lahzalarni ifodalay olgan. Votstsekning cho‘kayotgan vaqtini Berg surdinali torli cholg‘ularda xromatik parallel hamsadolarning yuqoriga harakati orqali deyarli tasviriy darajada ifodalagan. Tundagi jimjitlikni qurbaqalarning vaqillashi (ikkita klarnet) va tasodifan o‘tib ketayotgan Doktor va Kapitanning so‘zlashuv xitoblari buzadi.

4 - va 5 - ko‘rinish oralig‘idagi simfonik antrakt butun insoniyatga qaratilgan rekviem deb atalgan. Bu yerda kompozitor dramaning ko‘plab muhim mavzulari va leytmavzularini birlashtirgan bo‘lib, ularni bayon etish fakturasi hamda cholg‘ulashtirish variatsiyalashtirilgan. Bular Anders, Doktor, Kapitan mavzulari, Tamburmajor xushomad qiladigan sahnadagi Mari mavzulari guruhidir. Votstsek ikkita mavzusining birgalikda yangrashi uning huquqsiz holatini anglab yetilishi bilan bog‘liq. Keng kuy nafasi bilan ajralib turuvchi yangi mavzu Votstsekning Mariga bo‘lgan muhabbati va haqiqiy tuyg‘ularining ifodasi bo‘ldi.

Beshinchi ko‘rinish o‘ziga xos janrli sahna ko‘rinishida bo‘lib, unda Mari xonadonida bolalar uning o‘g‘li bilan ot o‘yin o‘ynashadi. To‘rtinchi ko‘rinish hamda simfonik antraktning fojiiy muhitini Marining allasi ohangiga yaqin bo‘lgan “Sa’va, Sa’va” bolalar qo‘shig‘i yumshatadi. Marining o‘g‘li uning onasi o‘lganligi haqidagi bolalarning so‘zlariga umuman e‘tibor qilmaydi. Ushbu sahna insonning jamiyatda mutlaqo yolg‘iz ekanligini, undagi yetim bola hech kimga kerak emasligining tasdig‘i sifatida qabul qilinadi.

Testlar:

1. Berg dramasi adabiy manbasining muallifi kim?

- A. Georg Byuxner*
- B. Genrix Geyne
- C. Shekspir

2. “Votstsek” asarining janri qanday aniqlanadi?

- A. Ruhiy musiqiy drama
- B. Ijtimoiy-turmush dramasi
- C. Oʻzida ijtimoiy-turmush dramasi bilan birgalikda r u h i y m u s i q i y d r a m a n i birlashtirgan sintetik janr*

3. Birinchi parda qanday rejalashtirilgan?

- A. Beshta xarakterli pyesa sifatida (syuita, rapsodiya, alla bilan marsh, passakaliya va rondo)*
- B. Beshta qismli simfonik turkum sifatida
- C. Oltita invensiya sifatida

4. Ikkinchi parda qanday rejalashtirilgan?

- A. Beshta xarakterli pyesa sifatida (syuita, rapsodiya, alla bilan marsh, passakaliya va rondo)
- B. Beshta qismli simfonik turkum sifatida*
- C. Oltita invensiya sifatida

5. Butun uchinchi parda qanday rejalashtirilgan?

- A. Beshta xarakterli pyesa sifatida (syuita, rapsodiya, alla bilan marsh, passakaliya va rondo)

B. Beshta qismli simfonik turkum sifatida*

C. Oltita invensiya sifatida

6. Berg “Votstsek”da qanday orkestrdan foydalanadi?

A. Toʻrtta orkestr – katta simfonik, kamer, harbiy va sahnadagi (xalq cholgʻulari bilan)*

B. Katta simfonik orkestr

C. Kamer orkestri

7. Berg vokal partiyasida qanday ovoz taassurotlaridan foydalanadi?

A. Falset, yoʻtal, kulgidan*

B. Koloraturadan

C. Vokalizdan

8. 4-koʻrinishdagi passakaliyada Berg kompozitsiyaning qanday texnikasidan foydalangan?

A. Dodekafoniyadan

B. Seriya texnikasidan*

C. Aleatorikadan

9. Birinchi koʻrinishdagi Kapitan kulgisi qaysi uslub orqali talqin etilgan?

A. Sprechstimme*

B. Falset

C. Kulgi

10. Birinchi parda 2-ko‘rinishning yakuniy qismi Berg tomonidan qanday atalgan?

- A. Fojiviy taqdirning belgisi
- B. Ko‘ziga bo‘lmag‘ur narsalar ko‘rinishi
- C. Uch akkordli rapsodiya*

11. Marining ohang tavsifida qanday intervallar ko‘proq uchraydi?

- A. Kichik tertsiyalar va kichik sekundalar*
- B. Septimalar
- C. Kvintalar

12. Doktor fikr-o‘ylarining soddaligi vokal partiyasidagi qanday harakatlar orqali ifodalangan?

- A. Butun tonli soddalashtirilgan gammaga o‘xshash harakat orqali*
- B. Sekundali intonatsiyalar orqali
- C. Kvartali yurishlar orqali

13. Birinchi parda 4 - ko‘rinish oxirida Berg qaysi qadimiy shakldan foydalangan?

- A. Chakona
- B. Fuga
- C. Mavzu va 21 variatsiya ko‘rinishidagi passakaliya*

14. Ikkinchi parda 2-ko‘rinishi qaysi shaklda yozilgan?

- A. Variatsiya shaklida
- B. Sonata shaklida
- C. Uchta mavzuga fuga shaklida*

15. Ikkinchi parda 4 - ko‘rinishida Berg qaysi raqsona janrlarga murojaat qiladi?

- A. Polonez
- B. Mazurka
- C. Lendler va vals

16. Uchinchi parda 1-ko‘rinishi qanday shaklda tuzilgan?

- A. Variatsiya shaklida
- B. Sonata shaklida
- C. Mavzu, yettita variatsiya va fuga shaklida*

17. Uchinchi parda 2-ko‘rinishni Berg qanday atadi?

- A. Besh qismli simfonik turkum
- B. Uch akkordga rapsodiya
- C. *Si* toniga invensiya*

18. Uchinchi parda 4 - va 5 - ko‘rinishlari orasidagi simfonik antraktni qanday atashgan?

- A. Rekviem*
- B. *Si* toniga invensiya
- C. Uch akkordga rapsodiya



ANTON VEBERN

(1883 – 1945)

Anton Fridrix Vilgelm Vebern 1883 yil 3 dekabrda tog' injeneri oilasida tug'ildi. Vebernning onasi Amaliya (qizlik ismi-sharifi Gor) qassobning qizi bo'lib, san'atga qiziqar, havaskor pianinochi edi. Vebern pianinoda chalish bo'yicha dastlabki darslarini onasidan oldi.

Vebernning musiqiy tarbiyasi Klagenfurt gimnaziyasidagi o'qishdan boshlandi, bu yerda u Edvin Komauer rahbarligida klassik musiqiy meros va zamonaviy musiqani o'rgandi, violonchel cholg'usida shug'ullandi, havaskorlik simfonik orkestr tarkibida ishladi, lekin hammadan ko'proq uni dirijyorlik faoliyati qiziqtirardi. Hali gimnaziyadagi o'qish vaqtidayoq Vebernda professional musiqachi bo'lish rejasi paydo bo'ladi, bunga uning 1902 yilda Bayreyt shahridagi Vagner festivaliga qatnashuvi turtki bo'ldi. Vagner ijodiga bo'lgan muhabbat unda bir umrga saqlanib qoldi.

1902 yilda Vebern Vena universitetiga o'qishga kirdi, bu yerda musiqashunoslik kafedrasiga taniqli musiqashunos Gvido Adler rahbarlik qilardi. Uning yordamida Vebern XIV-XVI asr Niderland xor polifoniyasini batafsil o'rgandi, bu narsa kompozitor uchun uning yetuk uslubiga va jiddiy tadqiqotlariga (G.Izaak – XVI asr Niderland kompozitori ijodi haqidagi dissertatsiya) asos bo'lib xizmat qildi.

Veberning birinchi ijodiy tajribalari 1899 yilga to'g'ri keladi (violonchel va fortepiano uchun ikkita pyesa, qo'shiqlar), biroq ularda hali ijodiy mustaqillik yetarli darajada emas edi.

1904 yildan 1908 yilgacha Vebern Arnold Shyonberg rahbarligida kompozitsiya bo'yicha shug'ullandi, bu esa o'z navbatida uning shaxsi va ijodining shakllanishiga eng jiddiy ta'sirini o'tkazdi. O'qituvchisi bilan ijodiy aloqalari Vebern hayotining oxirigacha saqlanib qoldi. Shyonberg sinfida Vebern shuningdek boshqa buyuk kompozitor – Alban Berg bilan yaqindan tanishdi. Ularning ittifoqi «Yangi Vena maktabi» nomi bilan musiqa tarixiga kirdi va Vebern Shyonberg bosh (kalla) bo'lsa, o'zini va Bergni Shyonbergning qanotlari deb hisoblardi.

Veberning ilk asarlarida uning kelajakdagi ijodiy izlanishlarining omillari o'rin olgan edi.

Shyonberg rahbarligida Vebern kvartetning bir qismini (1905), fortepiano kvinteti (1907) va uning asarlari to'plamiga birinchi opus bilan kirgan passakaliyani (1908) yozdi. Bu davrda Vebern hali tonal tizimiga tayansada, uning ijodiy uslubida atonalizm tarafiga muhim siljish sezilib qolgan edi, buni Veberning o'zi o'z o'qituvchisining ta'siri natijasida paydo bo'lgan deb hisoblardi. Shyonberg ko'pda Veberning musiqa san'ati va ijodiga bo'lgan munosabatini belgilab

berdi, musiqa asari janri, matn muallifini tanlashda uni yo'naltirdi va o'zi ham namuna ko'rsatdi.

Ijodiy yetuklik davri (1909-1914). Veberning bu davrdagi birinchi cholg'u asari kvartet uchun beshta pyesa bo'ldi (or.5 1909), bu asarni besh qismdan iborat kichik kvartet sifatida ko'rish mumkin. Hajman kichik bo'lgan pyesalar keskin obrazli ziddiyat tamoyili bo'yicha joylashtirilgan. Birinchi qism sonata allegrosi mikroshakliga ega. Beshta pyesaning umuman ekspressionizm jihatidan keskin, obrazli-tuyg'uli tuzilishi Veberndan eng qisqa ohangning ta'kidlangan roli hamda tonal va garmonik tuzilishning "tarqoq" jarayoni bilan intonatsiya bo'yicha o'tkir tematizmni talab etdi.

Ushbu pyesalarda Veberning ko'plab keyingi asarlari uchun xos bo'lgan asar polotnosining alohida mavzu bilan to'ldirilishi, shaklni o'ta zichlashuviga olib keluvchi musiqiy g'oyaning maksimal darajada konsentratsiyalashuvi tamoyili namoyon bo'ldi.

Bu davrning boshqa muhim asari – torli kvartet uchun Oltita bagatel (or.9 1911-1913) Veber-kompozitorning avvalo atrof dunyoni to'liq garmonik qabul qilishi haqida so'zlovchi obrazlar lirik sohasining ajoyib sofligi va yorqinligi kabi sifati ham aniq ko'zga tashlandi. Bagatellarda Vebern go'yo musiqiy makonni "qatlamlashtiradi" va u yanada hajmliroq, deyarli stereofonik tusga kiradi.

1911 yilda, kompozitor uylangandan so'ng muhtojlikka to'la hayot boshlanadi. Uning kurort shaharlari, chetda joylashgan nemis va Avstriya teatrlari: Ishla, Teplitza, keyinroq Dansig, Shtettin, Pragadagi konsertmeysetr va dirijyor sifatidagi faoliyati xonandalarning past

madaniy va professional darajasi tufayli uni qoniqtirmadi va birinchi jahon urushi tufayli to'xtab qoldi.

Harbiy yillar voqealari – millionlab insonlar hayotiga zomin bo'lan butun ilg'or insoniyat fojiasi – Vebern ijodida o'z aksini topmadi; kompozitor sifatida uni avvalo hayotning, insonning zamonaviy “dunyoviy” masalalari emas, balki global, umuminsoniy muammolarini tafakkur qiluvchi ichki dunyosi qiziqtiradi.

Dirijyorlik faoliyati. Vokal ijodi (1915-1926). Bu vaqtga kelib Vebern o'zi uchun yangi bo'lgan musiqiy-ma'rifiy faoliyat bilan shug'ullana boshladi. 20-yillarda u ishchi xorlariga rahbarlik qildi va Ishchi simfonik konsertlarda qatnashdi. Vebernning dirijyor sifatidagi yuqori darajada talabchanligi tufayli amalda havaskorlik konsertlari tubdan o'zgardi. Vebernning bu faoliyati 12 yil davom etdi va faqat 1934 yilda fashistlar Avstriyaning barcha sotsial-demokratik tashkilotlarini tor-mor qilganlaridan so'ng bu faoliyatini to'xtatdi.

Vebern XIX asr avstriya-nemis musiqasi – Betxoven, Shubert, Brukner, Maler ijodining targ'ibotchisi edi. U dirijyor sifatida qabul qilinishi murakkab bo'lgan va Reger, Berg, Shyonbergning zamonaviy musiqasini tinglovchilar va ishchi-xonandalarga yetkazib bera olish kabi noyob qobiliyat egasi edi (Shyonbergning “Zamindagi tinchlik” xori ishchi konsertlarida eng ommalashib ketgan asarlardan biri edi). Shu bilan birga ushbu auditoriya uchun konsertlar dasturida Shtraus valslari, xalq qo'shiqlari (Shyonberg qayta ishlagan) va Xans Eyslerning inqilobiy xorlari va qo'shiqlari, xususan, keyinchalik keng tarqalib ketgan “Ko'cha, kuyla!” xori o'rin olgan edi.

Veberning ishchi musiqiy muassasalardagi faoliyati uning ijtimoiy va ruhiy qiyofasini muhim darajada to'ldirib turadi, bu ishda unga Germaniyaning yirik musiqiy-jamoat arbobi – Xans Eysler hamkorlik qildi. U ilhombaxsh musiqqa ma'rifatchisi bo'lib, o'zining iqtidori va ko'p yillik mehnati bilan havaskorlik ijrochiligini yuqori professional darajaga ko'targan edi.

Vebern dirijyor sifatida Venadan tashqari Berlin, Syurix, Myunxen, Barselona, London shaharlarida simfonik dasturlar bilan konsertlar beradi va uni juda iliq kutib olishadi. U doimo zavq-shavq, ilhom bilan, ulkan ishontiruvchi kuch bilan dirijyorlik qilardi. Berg Vebern chiqishlaridan olgan taassurotlari ostida uni zamonaviy dirijyorlar orasida eng buyugi deb atagan edi.

Bu yillar mobaynida Veberning K. Kraus, G. Trakl, I. V. Gete she'rlariga, lotincha diniy va xalq matnlariga ko'pgina vokal asarlarini yaratildi.

O'zining cholg'u asarlariga nisbatan kompozitor bu yerda ohangdor kuyni saqlab qolishga harakat qiladi, unda oddiy kichik intervalli munosabatlar bilan bir qatorda katta septima va kichik nonaga sakrama harakterlar yonma-yon turadi. Bu va oldingi davrning ba'zi qo'shiqlari uslubi bo'yicha o'tmish xalq qo'shiqlarini eslatadi. "Kun o'tdi" qo'shig'i op.12 bu fikrga dalil bo'la oladi, unda muallifning "xalq qo'shig'i" degan tushuntirishi yozib qo'yilgan. Op.13 qo'shiq turkumlari esa (ayol ovozi va orkestr uchun, 1914-1918) va op.14 (ayol ovozi va kamer ansambli uchun, 1917-1921) muhim darajadagi ruhiy chuqurligi bilan ajralib turadi.

Veberning op.17 dan boshlab Yangi yozuv texnikasi – dodekafoniyaga o'tishi – uning uchun mutlaqo tabiiy edi, chunki Vebern Shyonbergning yozuv uslubiga murojaat qilmasidan ancha oldin o'n ikki tonlikni keng qo'llay boshlagan edi.

So'nggi davr. Ijodining cho'qqisi (1927-1945).

Operettadagi ishini to'xtatgandan so'ng va 1934 yilda Ishchi konsertlar ta'qiqlanganicha kompozitor xususiy tarzda dirijyorlikdan, amaliy polifoniyadan, garmoniyadan (Shyonbergning "Garmoniya haqida ta'limoti" bo'yicha) dars berdi. Bu davrda Veberning eng sevimli kompozitori Betxoven edi, unda u isyonkor g'alayonchini emas, balki tabiatdan to'liq barkamollik va abadiy go'zallikni izlagan va uni topgan insonni ko'rardi.

Avstriyaning siyosiy hayotida 30-yillar boshlanishida jiddiy voqealar sodir bo'ldi. Germaniyada hokimiyat tepasiga Gitler boshchiligida milliy-sotsialistlarning kelishi Avstriyaga ham o'zining kuchli ta'sirini o'tkazdi. 1933 yildayoq yig'ilishlar va matbuot erkinligi ta'qiqlab qo'yildi. 1934 yilning fevral oyida Avstriyaning millatchi hukumati fashist guruhlarining sotsial-demokratik partiyalar markazlarini qo'lga olishlariga qarshilik ko'rsatishga harakat qilgan ishchi otryadlarini tor-mor qiladi. Partiyalar tarqatilgandan keyin barcha ishchi tashkilotlar tugatiladi, ishchilar uchun konsertlar va ishchi xorlari yopiladi. Shu vaqtdan boshlab Avstriyaning butun madaniy hayoti, Germaniyadagi kabi milliy-sotsialistlar manfaatlariga bo'ysuna boshladi.

1932 va 1933 yillarda Vebern Vena shahrining xususiy uylaridan birida ikkita ma'ruza turkumini o'qidi. Ulardan biri "12-tonlikda asar yozishga yo'l", ikkinchisi esa "Yangi musiqaga yo'l" deb nomlangan

edi. Bu ma'ruzalarda Vebernning asosiy dunyoqarashi va estetik g'oyalari yoritilgan, shuningdek dodekafoniya tizimi eng mukammal va jahon musiqa san'ati evolyutsiyasidagi yakuniy bosqich ekanligi asoslab berilgan edi.

Tabiat – Inson o'ta murakkab falsafiy muammosini hal qilishda Vebern Gete qarashlariga, uning tabiatni talqin etishiga ancha yaqinlashib qolgan edi. Vebern tabiatni hayotning abadiy manbasi deb tushunardi, u o'zi doimiy o'zgarmagan holda, bir vaqtning o'zida harakatda va rivojlanishda bo'ladi.

Vebern Gyote ta'limotining qator qonunlarini musiqa san'atiga olib o'tdi, bular bir zanjirning ajralmas bo'laklari deb ta'kidlard. Uning fikricha, san'at asari – faqatgina umumtabiatning birdan-bir, yagona ko'rinishidir, chunki san'atning rivojlanish qonuniyati atrof dunyoda ob'ektiv tarzda mavjud bo'lgan hamda o'zaro aloqa va badiiy yaxlitlik tarkibi butun unsurlarining bog'liqligiga asoslangan go'zallikning umumiy qonunlarini ifodalaydi.

Vebern ma'ruzalarida musiqaning tarixiy rivojlanish masalasiga bo'lgan qarashlari ham o'z aksini topgan. Bu yerda kompozitor qarashlarining bir yoqlamaligi ko'rinib turadi, chunki u musiqa rivojlanishining har bir navbatdagi bosqichida ifoda vositalarining izchil va doimiy murakkablashib borishi nazariyasidan kelib chiqadi.

Vebern konsepsiyasidan musiqa rivojlanishi tarixiy jarayonining davrga bog'liqligi, uning ijtimoiy tabiati, turli soha va ifodaviy janrlar rivojlanishining manbalari va sharoitlari, ularning mazmuni, san'atdagi milliylik va xalqchilik kabi masalalar "tushib" qolgan.

Dodekafoniya tizimi Vebern tomonidan musiqa rivojlanishining yakuniy bosqichi sifatida ko'riladi, chunki unda, tabiatdagi kabi, musiqiy organizmning birlamchi impulsidan o'stirib chiqarish qonuni hukmronlik qiladi (qator, seriya), ushbu musiqiy organizm tabiatning istalgan voqeligi singari tashkillashtirish barcha unsurlarining shu kabi yaxlitlik va o'zaro aloqadorlikka egadir.

30-yillar boshlarida Vebernni og'ir sinovlar kutardi – 1933 yilda Shyonberg chet elga ketadi, 1935 yilda esa Vebernning yaqin do'sti – Berg vafot etadi. Vatanni tark etishdan voz kechib, u mutlaqo yolg'iz qoladi. Matbuot uning yubileyi bo'yicha "sukut fitnasini" e'lon qiladi. 1934 yildan boshlab ishchi tashkilotlarning tarqatilishi munosabati bilan Vebernning xor dirijyorlik faoliyati, undan ikki yil o'tgach esa simfonik dirijyorlik faoliyati ham to'xtaydi.

Bunday og'ir damlarda uning ruhiy ehtiyojlari va badiiy intilishlarini tushunuvchi shoira va rassom ayol X. Yone va uning eri – haykaltarosh Y. Xumplik uning yaqin do'stlariga aylanishdi. Yone bilan tanishuv unda so'z bilan bog'liq bo'lgan musiqaga yangidan qiziqishni uyg'otdi. Vebernning op.23 dan boshlab barcha vokal asarlari ushbu shoira ayolning so'zlariga yozilgan.

Vebernning o'limi ham hayotining so'nggi yillari kabi fojiviy kechdi. 1945 yil fevral oyida, Germaniyaning taslim bo'lishidan sal oldin o'g'lining frontda halokatidan so'ng, Vebern rafiqasi bilan Zaltsburg shahri yaqinidagi Mitterzil nomli kichik qishloqchaga ko'chib ketgan bolalari va nabiralari yonida yashashga qaror qilishadi. 1945 yil 15 sentyabrda, Germaniyaning taslim bo'lishidan bir necha oy o'tgach,

ushbu sokin tog' qishlog'ida Vebern amerikalik bosqinchi qo'shinlarining jangchisi tomonidan tasodifan otib o'ldiriladi.

Vebernning eng yorqin vokal va cholg'u janrlaridagi asarlari ijodining so'nggi davrida yaratilgan.

Trioda alohida uslub – Vebern tomonidan ochilgan “puantilizm” xususiyatlari namoyon bo'ldi, bu uslub uning so'nggi asarlari va ayniqsa uning izdoshlari – P. Bulez, K. Shtokxauzen, S. Kogoutek ijodida “XX asr musiqasida kompozitsiya texnikasi” kitobining muallifi puantilizm xususiyatlarini yetarli darajada aniq ta'riflab berdi: bu kompozitsiyaning shunday uslubiki, “unda alohida ton yoki interval avvallari musiqiy ohang, mavzu, jumlar bajarigan vazifalarni o'z zimmasiga oladi”⁶.

Vebern so'nggi ijod davrida puantilizm shakllanishining birinchi bosqichi uning **seriyalilik** uslublarining musiqa tili barcha unsurlarining yanada ko'proq bir-biriga bo'ysundirilishiga bo'lgan intilishi bilan mos tushdi, bu musiqa nutqining deyarli barcha tarkibiy qismlari – melodika, garmoniya, ritmika, dinamika, tembr, agogika va boshqalarning seriya tamoyiliga bo'ysunishini ko'zda tutadi. Vebern hali ushbu o'zaro aloqadorlikdagi tizimga musiqa tilining barcha unsurlarini jalb qilishga intilmaydi, u ulardan faqatgina qisman, ba'zida esa lavhalardan foydalanadi. To'qqizta puflama cholg'ular uchun Konsertning (op.24) I-qismi boshlanishi bunga misol bo'lishi mumkin. Uning seriyasi birdaniga har biri uch tovushdan iborat to'rtta bo'g'in(segment)ga bo'lingan (h-b-d, es-g-f, gis-e-f, c-cis-a), bu yerda intervalli tamoyilga qat'iy rioya qilinadi – kichik nona va katta tersiya – va har bir sigment mikroseriya sifatida qaralishi mumkin. Bu to'rtta sigment turli

⁶ Kogoutek S. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. – 182 б.

cholg'ular o'rtasida taqsimlangan (goboy, fleyta, surdinali truba va klarnet), ularning har biri o'zining ritmik tashkilotiga ega (o'n oltitalik, sakkiztalik, sakkiztalik triollar, choraktalik triollar) va o'z artikulyatsiyasi bilan ajralib turadi (legato, aksentli staccato va portamento).

Navbatdagi ikki taktlikda segmentlarning ushbu barcha ritmik va artikulyatsion xususiyatlari o'zgacha variantda beriladi, ya'ni seriyaning odatiy modifikatsiyasi sifatida talqin etiladi, lekin yangi tembr bo'yoqlari – fortepianoda aks etadi.

To'g'ri, birinchi qismning keyingi rivojlanishida Vebern har bir segmentda uning ritmik, tembr va artikulyatsion tashkillashtirilishini saqlab qolmaydi. Ijodkorlik sezgisi Veberga musiqa tilining barcha unsurlarining mutlaqo o'zaro aloqadorlik havfini baholay olishga yordam berdi, bu narsa uning izdoshlari (Bulez, L. Nono, Shtokxauzen) ijodiy fantaziyasini chegaralab qo'ydi, ko'p hollarda badiiy sezgini ratsional hisob-kitob bilan almashtirdi va kelajakda bu uslub tarafdorlarini (xususan Ya. Ksenakisni) musiqiy asar tarkibining matematik hisob-kitob qilishiga olib keldi.

Vebern so'nggi cholg'u asarlarida ko'proq variatsiya shaklidagi janrga murojaat qilishi bejiz emas, unda butun rivojlanish maksimal darajada asarning boshlang'ich "o'zagi"dan kelib chiquvchi mavzu-seriyadan va uning modifikatsiyasidan olib chiqiladi. Bu yerda kompozitor va faylasuf birlashadi, chunki Vebern tomonidan oldindan tanlangan ko'p turlilikdagi birlik qonuni Gyetening tabiatdagi turli voqeliklarning bir-biriga yaqinligi va turli-tumanligi g'oyasiga yaqin turishi bilan ajralib turadi.

Chunonchi, fortepiano uchun uch qismli variatsiyalar turkumi op.27 yagona seriyaga qurilgan, avvaliga u segmentlar, ikki qatlamli musiqiy polotnning yarim seriyalari ko‘rinishida taqsimlanib, faqatgina “qurilish materiali” sifatida namoyon bo‘ladi.

Tugallangan bir ovozli mavzu ko‘rinishida esa seriya faqatgina III qism – turkum dramaturgiyasining markazida namoyon bo‘ladi.

Bu qismni olti variatsiyadan tashkil topgan mustaqil variatsiyali turkum sifatida qabul qilish mumkin, u o‘z rivojlanish dinamikasi, kulminatsiyasi va butun turkum kodali xulosasiga ega.

Qat‘iylik, bejirimlik va shakl proporsionalligini ta‘minlashga bo‘lgan harakat ushbu turkumning birinchi ikki qismida Veberni qo‘shimcha shakl tashkil qiluvchi tamoyilni qo‘llashga majbur qiladi: birinchi qismda – uch qismli reprizali shakl, ikkinchi qismda esa – ikki qismli shakl qo‘llaniladi. Mazkur asarda musiqiy fikrning zamon va makondagi konsentratsiyasi o‘zining cho‘qqisiga erishadi. Veberning o‘ziga xos intellektualshtirilgan lirikasi bu yerda munosib talqiniga ega bo‘ladi, uning shaklini ko‘p hollarda va adolatli ravishda o‘zining turli qirralarini namoyon etuvchi “kristall” deb atashadi.

Veberning turli janrlardagi so‘nggi vokal asarlari – qo‘shiqlar, “Ko‘zlar nuri” kantatasi va o‘zining Inson va Tabiat, San‘at va Tabiat, Tabiat va Tangri uyg‘unligi g‘oyalari Veber g‘oyalari mos tushgan X. Yone matniga yozilgan ikkita kantata bo‘ldi. Veber va Yonening diniy mavzuga murojaat qilishi XX asr san‘atidagi muayyan g‘oyalar bilan bog‘liq edi⁷.

⁷ Davrimizning ko‘plab kompozitorlari ijodida biz tavrot mavzulari, messa, rekviyem, iztiroblarni ko‘ramiz, ularda diniy, ijtimoiy va fuqarolik ohanglari uyg‘unlashib ketadi (Onegger, Xindemit, Britten, Panderetskiy va b.). Bunday intilishlar G‘arbiy Yevropa san‘atida ayniqsa ikkinchi jahon urushi vaqtida va darhol undan so‘ng bejiz paydo bo‘lmadi, bu vaqtda Insonga, Ezigulikka bo‘lgan ishonchning tiklanishi o‘zining dolzarbligi bilan ajralib turardi.

Tangri va o'z yaqiniga bo'lgan muhabbatni kuylovchi Yone sheriylati Vebern uchun butun insoniyatga bo'lgan muhabbat timsoliga aylandi. Barcha ilg'or va progressiv ko'rinishlarga nisbatan quvg'inliklar hamda o'tmish an'analarini yo'qotilishiga sabab bo'lgan fashistlar o'rnatgan tartib yillarida o'zining falsafiy qarashlari bo'yicha san'atkor-idealist, siyosiy qarashlarida utopist bo'lgan Vebern uchun din juda kam sonli tayanch nuqtasidan biri vazifasini o'tadi. Cholg'u asarlari yozilgan o'sha uslubda yaratilgan so'nggi yillar vokal asarlarida u ajoyib tarzda sof va yaxlit obrazlar lirik doirasini talqin etishni uddasidan chiqdi, ular mushohadaga yo'g'rilgan hamda dramatik ziddiyatlar va fojiaiviylikdan holi bo'lib, bu narsa oldingi va harbiy yillardagi ko'plab ijodkorlarga xos edi.

Vebern san'ati keng tinglovchilar ommasiga nasib etmadi, chunki u auditoriya bilan "muloqot"ning ko'plab odatiy vositalariga ega emas, - unda atrof dunyo voqeligini ilohiylashtirishda ko'rgazmalilik va manzaraviylik xususiyatlaridan juda kam foydalaniladi, ularda tinglab qabul qilishdagi odatiy va an'anaviy unsurlarga tayanish bilan bog'liq bo'lgan o'xshatish lahzalari deyarli mavjud emas. Uning so'nggi asarlari tematizmi ko'p hollarda intonatsion jihatdan yorqin va hajmli melodikaga, janr, milliy va xalqchil manbalarga bo'lgan tayanchga ega emas. Unga ko'proq musiqiy fikrning nihoyat darajada umumlashtirilganligi xosdir, bu gohida abstraktlashtirishga yaqinlashib qoladi. Bu xususiyat Veberning keng auditoriya bilan "muloqotini" doimo qiyinlashtirardi. Alohida kompozitorlik texnikasi bilan uyg'unlashuv esa, musiqiy nutqning barcha unsurlarini deyarli to'liq bir-biriga bo'ysunishini talab qilgan holda, Vebern asarlari XX asrning 50-

60-yillarida Yevropa kompozitorlik “avangardining” bir qismi uchun “bayroqqa” aylandi, ular ko‘p hollarda musiqaning mazmuniy tomonini konstruktiv ibtidosiga bo‘ysundirishardi (Bulez, Shtokxauzen, Ksenakis).

Boshqa tomondan, Vebern ma’naviy g‘oyalarning sofliqi, yuksak maqsadlar sari intilishi uning ijodini XX asr san’atining muhim qismiga aylantirdi va unga zamonaning ko‘plab yirik san’atkorlari diqqatini jalb qiladi.

Asosiy tushunchalar:

Seriya – muayyan asar uchun muallif tomonidan tanlab olingan intervallar majmuasidan iborat, odatda seriyaning biror tovushi takrorlanmaydi, tovushlar tartibi esa qat’iy tarzda aniqlanadi. Seriya kuy ohangi, jumlagi o‘xshaydi. Seriyani qo‘llash tamoyili – uning doimiy takrorlanishidir. Seriya gorizontol o‘tkazilishi mumkin, bunda u kuy ohanglarini vujudga keltiradi, u vertikal tarzda ham o‘tkazilishi mumkin, bu holda akkordlarni vujudga keltiradi. Gorizontol va vertikal harakat kombinatsiyalari ham uchrab turadi.

Testlar

1. Yangi Vena maktabi kompozitorlaridan qaysi biri ahloqiy-diniy g‘oyalarni targ‘ib qilgan?

- A. Vebern, diniy qo‘shiqlar, kantatalar*
- B. Shyonberg
- C. Berg

2. Anton Vebernning dissertatsiyasi qaysi kompozitor ijodiga bag‘ishlangan edi?

- A. XVI asr Niderland kompozitori G. Izaakning*
- B. Betxovenning
- C. Shopenning

3. Vebern 1904-1908 yillar orasidagi davrda kompozitsiya bo'yicha kimda shug'ullangan?

- A. Edvin Komauerda
- B. Shyonbergda*
- C. Malerda

4. Vebernning qaysi asari besh qismli kichik kvartet sifatida qabul qilinadi?

- A. Op. 17 asari
- B. Fortepiano uchun uch qismli variatsiyalar turkumi or. 27
- S. Kvartet uchun beshta pyesa op. 5*

5. O'n ikkita o'zaro uyg'unlashtirilgan tonlar yordamida musiqa yozish uslubi qanday ataladi?

- A. serializm
- B. Dodekafoniya*
- C. Puantilizm

6. Kompozitorlardan qaysi biri seriyali texnikaga murojaat qilgan?

- A. Shyonberg
- B. Bize

C. Vebern*

7. Kim dodekafoniya va serializm tamoyillarini nazariy-estetik asoslab bergan?

A. Vebern*

B. E. Denisov

C. Shyonberg

8. A. Vebernning dodekafoniya va serializm tamoyillarini asoslashga bag'ishlangan ma'ruzasi qanday ataladi?

A. Garmoniya haqidagi ta'limot

B. Yangi musiqa sari yo'l*

C. Garmoniya haqida risola

9. Vebern qaysi asaridan boshlab yangi yozuv texnikasi – dodekafoniyaga o'tdi?

A. Fortepiano uchun uch qismli variatsiyalar turkumi op. 27 dan

B. Kvartet uchun beshta pyesa op. 5 dan

C. Or. 17 asaridan*

10. Vebernning qaysi asari yagona seriyaga asoslangan?

A. Fortepiano uchun uch qismli variatsiyalar turkumi op. 27*

B. Op. 17 asari

S. Kvartet uchun beshta pyesa op. 5

12. Vebern qaysi asarlarida diniy mavzuga murojaat qilgan?

А. Kvartet uchun beshta pyesa op. 5 da

В. X. Yone she`rlariga kantatalarda*

С. “Yangi musiqa sari yo‘l”da

ADABIYOTLAR RO‘YXATI

1. Антон Веберн: *Лекции о музыке, письма*. Пер. В. Г. Шнитке, Музыка, Москва 2000

2. Барсова И. Симфонии Густава Малера. М., 1975.

3. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга М. 2007

4. Грубер Р. История музыкальной культуры. М. 1999.

5. Денисов Эдисон. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. //

Музыка и современность. Вып. 6. М.. 1969. с. 478—525.

6. Друскин М. О западноевропейской музыке 20 века. М..1973.

7. Друскин М. Австрийский экспрессионизм. В кн.: О западноевропейской музыке 20 века. М..1973.

8. Кремлев Ю. Антон Веберн и образный мир его музыки. в сб. Вопросы теории и эстетики музыки. вып 8 Л. 1968

9. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке 20 века. М., 1976.

10. Кудряшов О. *Характерные особенности техники и формы ранних произведений Веберна*. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 2. М., 1973.

11. Мартынов И. Очерки по истории зарубежной музыки 20 века. М., 1995.

12. Музыка 20 века. Очерки. Кн.: 1.2. М..1995.

13. Розеншильд К. Густав Малер. М..1996.

14. Соллертинский И. И. Арнольд Шёнберг. Л., 1934

15. Холопов Ю.Н. *Антон Веберн. Жизнь и творчество* [Т. 1] [1973] М.: 1984

16. Холопов Ю.Н. *Музыка Веберна* [Т. 2] [1975] М.: Композитор, 1999.

17. Шнейерсон Г. О музыке живой и мертвой. М., 1964

MUNDARIJA	
AVSTRIYA MUSIQA MADANIYATI-----	4
GUSTAV MALER-----	9
GUSTAV MALER SIMFONIYALARI-----	23
ARNOLD SHYONBERG-----	53
IJODNING TAVSIFI-----	70
ALBAN BERG-----	84
“VOTSTSEK” MUSIQALI DRAMASI-----	103
ANTON VEBERN-----	123
ADABIYOTLAR RO‘YXATI-----	138

6- Buyurtma 200 nasxa. Hajmi 8, 75 b.t.
2009 yil 21 aprelda bosishqa ruxsat etildi.
Nizomiy nomdidaqi TDPU Rizoqrafida
nashr qilindi