



IBROHIMOV O.A., XUDOYEV G'.M

MUSIQA TARIXI

TOSHKENT

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY VA O‘RTA
MAXSUS TA‘LIM VAZIRLIGI**

O. A. Ibrohimov
G. M. Xudoyev

MUSIQA TARIXI

*O‘zbekiston Respublikasi Oliy va o‘rta maxsus ta‘lim vazirligi tomonidan
5111000-Kasb ta‘limi yo‘nalishlari talabalari uchun
o‘quv qo‘llanma sifatida tavsiya etilgan*

TOSHKENT – 2018

UO‘K 78(575.1)(091)

KBK 85.31r(5ŷ)

I 14

O.A. Ibrohimov, G‘.M. Xudoyev. Musiqa tarixi. O‘quv qo‘llanma. – T.: «Barkamol fayz media», 2018, – 312 b.

Mazkur “Musiqa tarixi” o‘quv qo‘llanmasi mazmunida musiqa madaniyatining qadimgi davrlardan boshlangan tadriji, G‘arbiy Yevropa musiqa san‘atida shakllangan kompozitorlik ijodiyotining asosiy rivojlanish bosqichlari, klassik kompozitorlarning hayoti va ijod yo‘li, opera va simfoniya janrlarining tasnifiy belgilari, o‘zbek xalqi musiqa merosi, kasbiy musiqa ijodiyoti, shuningdek, bastakorlik ijodiyotining o‘ziga xos ana‘analari o‘rganiladi. O‘quv qo‘llanmadan maxsus oliy ta‘lim muassasalarining o‘quv jarayonlarida foydalanish mumkin.

UO‘K 78(575.1)(091)

KBK 85.31r(5ŷ)

Mas‘ul muharrir:

N.M. Turg‘unova – O‘zDSMI “Musiqiy-nazariy fanlar” kafedrasida dotsenti, falsafa doktori(PhD).

Taqrizchilar:

D.M. Mullajonov – O‘zDSMI “Musiqiy-nazariy fanlar” kafedrasida dotsenti, san‘atshunoslik fanlari nomzodi;

E.U. Mamajonova – O‘zDK “Musiqa tarixi va tanqidi” kafedrasida dotsenti, san‘atshunoslik fanlari nomzodi.

ISBN 978-9943-5517-9-4

23801/1

© «Barkamol fayz media» nashriyoti, 2018-y.

Tuzuvchilardan

Ushbu o'quv qo'llanma "Chet el musiqasi tarixi", "Rus musiqasi tarixi" va "O'zbek musiqasi" nomli uchta asosiy bobdan iborat bo'lib, ularning mazmunida kompozitorlik ijodiyotining asosiy tadrijiyot bosqichlari, klassik kompozitorlarning hayoti va ijod yo'li, opera va simfoniya janrlarining tasnifiy belgilari, o'zbek xalqi musiqa merosining ikki asosiy qatlami – musiqiy folklor va kasbiy musiqa ijodiyoti, asosiy janrlar tarkibi, milliy cholg'ularning guruhlanish asoslari, Shashmaqomning umumiy tuzilishi, bastakorlik ijodiyotining o'ziga xos ana'analari kabi mavzular bayon etiladi.

Qo'llanmaning birinchi va ikkinchi boblaridan o'rin olgan mavzularni bayon etishda V.Galatskaya, R.Gruber, M.Druskin, Y.Keldish, B.Levik, Z. Mirhaydarova, Y.Nosirova, A.Trigulova, R. Tursunova, A.Qo'shayev, G. Tursunova, L.O'rmonova va boshqa mualliflar tomonidan turli yillarda nashr etilgan o'quv qo'llanma va darsliklar mazmunidan foydalanildi (tuzuvchi – G'.Xudoyev)¹.

Uchinchi bob mazmunini tashkil etgan "O'zbek musiqasi" mavzulari esa O.Ibrohimov tomonidan tayyorlandi. Bunda dastlab xalq musiqa ijodiyoti janrlari yoritilib, so'ngra og'zaki an'ana-dagi kasbiy musiqa janrlari (ashula, katta ashula, maqom va b.) hamda O'zbekiston kompozitorlarining musiqali drama, opera va simfonik asarlaridan namunalarni o'rganish nazarda tutilgan.

¹ Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxatiga qarang.

KIRISH

Musiqa san'ati qachon va qanday paydo bo'lgan? Bu savolga javob berish uchun insoniyatning qadimiy tarixiga bir nazar tashlash lozim. Ma'lum bo'ladiki, boshqa san'atlar (raqs, rassomlik va b.) kabi musiqa san'atining rivojlanishi asta-sekinlik bilan paydo bo'la boshlagan. Ibtidoiy odam o'zligini anglash jarayonida musiqa muhim o'rin tutgan. Chunki musiqa vositasida uning mashaqqatli mehnati bilan to'plagan qimmatli tajribalari, o'zini o'rab turgan atrof-muhitga bo'lgan faol munosabati yotadi. Ibtidoiy hayot tuzumi insoniyat tarixida uzoq iz qoldirdi.

Arxeologik olimlar bergan ma'lumotlarga qaraganda, musiqa madaniyati ibtidoiy odam tomonidan turli xil rasmlar tarzida qoya toshlarda aks ettirilgan. Mutaxassislarning fikriga ko'ra, ibtidoiy odamlarning bu kabi badiiy ijodi tom ma'nodagi san'at bo'lmagan. Chunki ularning ijodi hali alohida mustaqil ish faoliyati bo'lmay, balki mehnat va turli marosimlarning ajralmas tarkibi bo'lgan.

Ibtidoiy odamning dunyoqarashi va tuyg'ularida qo'rquv hissi uni hech qachon tark etmagan. Zero, uni o'rab turgan dunyo borlig'i yashirin dushman va adovat bilan to'la edi. Hayotda yashab qolishi uchun esa insonga kuch, chidamlilik, abjirlik, chaqqonlik, sezgirlik kabi shaxsiy sifatlar zarur bo'lgan. Shu bois ham ibtidoiy odam qushlar va hayvonlar, daraxtlar va o't-o'lanlar, daryolarni quyilishidan tortib dahshatli bo'ronlar haqida ko'p narsalarni bilardi. U yovvoyi hayvonlarni naturadan dinamik holatda tavirlagani kishini lol qoldiradi. Lekin bunda ichki bog'lanishlar sezilmaydi, balki ko'proq fantastik ko'rinishda namoyon bo'ladi.

Ibtidoiy odam har bir predmetni o'ziga xos yashirin ko'rinishga, qandaydir mistik kuchga ega va, binobarin, hayot uchun zarur muammolarni hal qilishga qodir deb o'ylagan. Uning xayolida real va g'ayrioddiylik mushtarak edi. Shu munosabat bilan inson ongida har ikkala holat uchun ham chegara bo'lmagan. Inson narsalarning tub mohiyati mazmuniga ongi bilangina emas, balki ko'proq sezgisi bilan "kirib" borgan. Bu jarayonda musiqa ibtidoiy jamoaning har kungi turmush tarzi bilan bog'liq bo'lgan.

Musiqqa, asosan, odamlarni birlashtirish, ularni umummehnatga chorlashga qaratilgan edi. Masalan, jamoa erkaklarining turli xil balandliklarga ega ovoz (jangovor) hayqiriqlari ov jarayonida hayvonlarni qopqonga tushirishda ulkan vosita bo'lib xizmat qilgan bo'lsa, qushlarni kuylashiga o'xshagan xush ohangli xushtak chalishlari ovchilarga yovvoyi qushlarni tutishda yordam bergan. Musiqaning bunday o'ziga xos "vositachilik" sifati keyinchalik yer bilan ishlash jarayoni (dehqonchilik)da mehnat qo'shiqlari yaratilishiga asos bo'ldi.

Lekin ibtidoiy odamlar musiqani g'ayritabiiy kuchlar boshqaradi deb o'ylashgan. Shu tufayli musiqani yomon, yovuz kuchlardan saqlaydigan, boshlangan ishga esa muvaffaqiyat keltiradigan omil sifatida e'zozlaganlar. Masalan, hayvonlarni o'z tomonlariga og'dirish uchun hayvon terisini yopinib qo'shiq aytganlar yoki hayvonlarga taqlid qilib raqsga tushganlar.

Hayvon bilan olishayotgan, hayvon terisidan yasalgan qo'g'irchoqqa yoy otishayotgan pantomimani tasvirlab o'zlariga ovda omad keltiradi deb o'ylaganlar. U davrlarda musiqqa, raqs, pantomima va muqaddas marosimlarning barchasi bo'linmas sinkretik birlikda edi. Bu yerdagi "o'yinlar" mohiyati qatnashchilarga xursandchilik bag'ishlagan bo'lsada, keyinchalik estetikaning boshlanishiga olib kelgan. San'atning shallanishi taxminan mana shunday boshlangan.

Musiqaning boshlang'ich shakli ovozdagi hayqirish tovushlarini tartibli kuyga solish bilan bog'liqdir. Insonning o'z ovozi "egallash" va boshqarish jarayoni esa juda uzoq va davomli kechgan. Bunda betartib xaotik ohang-tovushlaridan asta-sekin muayyan ma'noli kuylarga o'tilgan. Kuylar aniq balandlikka ega tovushlar asosida chalingan. Cholg'u musiqasi keyinroq paydo bo'lgan. Insonning tobora rivojlanib borayotgan ish faoliyati jarayonida yangi mehnat qurollari bilan birga nisbatan mukammal musiqqa cholg'ulari ham paydo bo'la boshlagan.

Dastlabki cholg'u sifatida urma-zarblilar e'tirof qilinadi. Bunda qadimgi dunyo odamlari o'zlarini o'rab turgan narsalar – tosh plitalari va, hatto, hayvonlar suyagidan ham foydalanganlar. Keyinchalik qamish va fil suyagidan tayyorlangan puflama sozlar paydo bo'la boshlagan. Va, nihoyat, torli cholg'ular yuzaga kelgan.

Cholg'ularning qanchalik rivojlanishiga qaramay eng birinchi o'rinda qo'shiq (ovozda kuylash) muhim ahamiyatga ega edi. Aynan shu asosda musiqa tilining tarkibiy unsurlari ilk bor sinovdan o'tkazilib, muhim sifatlari doimiy qo'llash uchun ongli tanlab olingan. Endilikda tartibsizlik va tasodifiylik o'rnini hamjihatlik va tartiblik egallay boshlagan. Shu asnoda esa turli xil aytim janrlari (qo'shiq va b.) ham shakllangan edi.

Qadimgi davr jamoalari orasida eng qadrli bo'lgan qo'shiqlar og'zaki ravishda avloddan-avlodga ma'naviy meros o'tib, bizning davrga qadar yetib keldi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. *Musiqaning paydo bo'lishi xususida nimalarni bilasiz?*
2. *Ibtidoiy odam kundalik hayotida musiqa tutingan o'rni nimalarda namoyon bo'ldi.*
3. *Musiqaning rivojlanish jarayonlari xususida gapirib bering.*
4. *Ilk bor qanday musiqa cholg'ulari paydo bo'lgan?*
5. *Musiqa shakllanishida ovozda kuylashning o'rni qanday bo'lgan?*

I BOB. CHET EL MUSIQASI TARIXI

Mavzu: Qadimgi davr musiqa san'ati

Reja:

1. *Qadimgi Misr va Shumer-Bobil musiqa madaniyati.*
2. *Qadimgi Xitoy va Hindiston musiqa madaniyati.*
3. *Qadimgi Yunon va Rim musiqa madaniyati.*

Insoniyat tarixidagi qadimiy musiqa madaniyatlari Sharqda yuzaga kelgan Vavilon, Urartu, Yegipet, Finikiya mamlakatlarida shakllangan edi. Bu haqdagi ma'lumotlar eramizdan avvalgi IV – III asrlarga to'g'ri kelib, ularning tarixi juda katta davr – 30-40 asrlarni qamrab oladi.

Qabila bo'lib xalq orasida yashaydigan qullar ustidan hukmronlik, dengizda, orollarda talonchilik, yovvoyilik paydo bo'la boshladi. Qadimiy davlatlar uzoq vaqt ibtidoiy hayot tarzini saqlab yurdilar. Lekin yangi davlat – ishlab chiqarishni yangi kuchini-qullik mehnatini boshqardi. Qullik juda katta qurilishlarga sabab bo'ldi. Qadimiy davlatlarda saroylar, ehromlar, kemalar qad ko'tardi. Bu yerda birinchi bo'lib, fan, astronomiya, matematika, tibbiyotga tamal toshi qo'yildi. Qadimgi yozuvlar (Vavilon mixxati, Yegipet iyeroglif xatlari) paydo bo'ldi. Inson ongida ham ancha o'zgarishlar yuz berdi. Inson birinchi bor yerdagi qimmatbaho boyliklarni yaratuvchisiman, deb o'ziga baho berish bilan birga, tabiat bilan raqobatlashaman deb o'ylay boshladi. O'sha davrda mamlakatlarda har xil afsonalar to'qilgan. Jumladan, mahluqlarni yenggan mard bahodirlar, xudolarni sirini ochgan qahramonlar haqida juda ko'p afsonalar to'qilgan (masalan, vavilonlarda Gilgamesh, greklarda Prometey). San'at bu chegarasizlik hukmronligi ustidan g'olib keldi. Qulchilik davrida mamlakatlarda san'at professional darajagacha yetib bordi. Bunda rassomlar, arxitektorlar, musiqachilar mehnati alohida o'rin egallab, bunday badiiy qimmatbaho narsalar yaratuvchisi, ustalar turli imtiyozlarga ega bo'lishdi.

Boshqa san'at turlari singari musiqa ham bevosita saroyga xizmat qilganligi bizga tarixdan ma'lum. Musiqa – diniy marosim-

larga, saroydagi marosimlarga o'zgacha yorqinlik, zavq-shavq, hashamatlilik ko'rsatishi kerak edi.

Qo'shiq va raqslar avloddan avlodga o'tib, avvalgidek odamlar hayotining bir bo'lagi bo'lib qoladi. Shunday qilib, san'at ikkiga bo'lingan: xalq san'ati va professional san'at. Vavilon, Siriya, Misr va Qadimgi Sharq davlatlarida juda katta professional musiqachilar ansambllari bo'lgan.

Cholg'ulardan eng ko'p rivojlangan urma-zarbli cholg'ular (katta va kichik barabanlar, tarelkalar va boshqalar), puflama-damli cholg'ular (fleyta, truba, shox, sibizg'a), torli-kamonli cholg'ular (arfa, lira, lyutnya) edi. Bu cholg'ular juda ko'p davlatlarda har xil turda, turlicha ko'rinishda bo'lgan.

San'at – mashhur boy zodagonlarning uylarida o'yin-kulgu, qo'shiq raqs, cholg'u sozlarida chalish bilan birga insonga xursandchilik olib kelishda, hayotda zavqlanishga olib keldi va gullab yashnadi. Qadimiy san'at madaniyati sinkretizm ruhida sug'orilgan.

Musiqa avvalgidek so'z bilan qo'shiq o'yin, pantomima bilan hamohang yurdi. Qadimgi Misr – Oziris xudosiga bag'ishlangan misteriyasida sinkretik xarakter yotadi. Bu teatrlashtirilgan ko'rinishda, uning o'limi va qayta tirilishi tarixi ko'rsatilgan. Ular marosimli raqslar, aza-yig'i qo'shiqlarini qo'shishgan. Bu musiqaning tili ham boyib bordi. Qadimgi Iudeyada masalan: xor antifon kuylashlar (xor ikkiga bo'lingan bir-birlariga qarama-qarshi gruppalar ketma-ket, navbatmanavbat chiqishgan) urfga kirgan. Ehrom bayramlarida ohanglarni yorqin, samarali, hashamatli chiqishiga ahamiyat berishib, yakkaxon kuylash qayta ishlab chiqilgan. Yakkaxon kuylashni ajoyib namunalaridan biri bu – mashhur David psalmasidir. Bu borada, Injil bizgacha undagi matnlarni yetkazib bergan, lekin ular shoirona – musiqali asar sifatida yaratilgan. Kuylar jo'rlikda cholg'u sozlarida ijro etilgan. Shu tariqa kuylash psalmalashtirish deb atala boshlangan.

Bu davrning badiiy amaliyotida musiqa tilining keyingi rivojlanish bosqichi sodir bo'la boshladi. Pentatonika keng tarqala boshladi, melos turli tarzda shakllanib bordi, cholg'ularning tembrlaridan yorqinroq foydalana boshlandi.

Qadimgi Misr musiqa madaniyati

Qadimgi Misr musiqa madaniyatining ildizlari miloddan avvalgi to'rtinchi ming yillikning oxiri, uchinchi ming yillikning boshlariga borib taqaladi. Bizgacha yetib kelgan ma'lumotlarning asosiy qismini madaniyat yodgorliklari tashkil qiladi. Jumladan, cholg'u asboblari, ikonagrafik materiallar (barelyef va boshqa tasvirlar), madhiyalar va qo'shiqlarning so'z matnlari, qadimgi Yunon va Rim olim faylasuflarining qo'l yozmalari bundan dalolat beradi.

Qadimgi Misr musiqasi saroy va haram ibodatlarida yangragan edi. Shu bilan birga musiqa turli toifaga mansub insonlarning dam olish vositalaridan biriga ham aylandi. Shu bois Misrda musiqa "xi" ya'ni "orom olish" so'zi bilan nomlanishi tabiiydir. Jamoa sinflanishi davridan avval quyidagi cholg'ular mavjud edi: **qo'ng'iroqchalar, sistr, kolotushka** hamda aerofonlarning ilk shakllari – **hushtak** va **fleytalar**. Ilk, Qadimiy va O'rta podsholik davrida (miloddan burun 3000-1700 asrlar) **qamishdan yasalgan nay, uffata fleytalari, truba, arfa, turli xil barabanlar, shiqildoqlar** amalda qo'llanilgan. Bu davrda piktografik notalashtirish va musiqani koinot jismlari bilan bog'lash nazariyasining ilk namunalari paydo bo'ladi. Misr ibodatxonalarida o'tkazilgan marosimlarda musiqa namunalaridan keng foydalanilgan. Bu borada xudolar – **Osiris, Isida, Tot** (ular musiqa san'atini yaratuvchilari deb hisoblangan)larga bag'ishlab o'tkazilgan ibodatlar alohida qayd qilinadi.

Qadimgi Misr **musiqa ladi** (cholg'ular tuzilishining tahliliga ko'ra) **pentatonikaga** asoslangan. Shu bilan birga saroy musiqasi ham ma'lum darajada o'ziga xos edi. Saroyda ijro etilgan musiqa (xor qo'shiqchiligi, ayollarning qo'shiq - yig'ilari va raqslari) yurush harakatlari va dramatik epizodlar bilan birikib kelgan. Miloddan avvalgi 3 ming yillikda Misrda **xeyronomiya** rivoj topib (xeyronomiya taxminlarga ko'ra notalashtirish vazifasini ham bajargan) keng tarqaldi. Qadimgi podsholik davrida professional musiqachilar (ko'p hollarda saroy musiqachilari) ijtimoiy tabaqasi shakl topdi. Ular ichida **Xemre, Xufu-Anx** va boshqalar mashhur bo'lgan.

Yangi podsholik davrida (miloddan avvalgi 1580–1070-yillar) Qadimgi Misr musiqasi Osiyo, xususan Siriya ta'siri ostida rivoj topdi.

Musiqa cholg'ulari – **goboy, uchburchakli arfa, lira, lyutnya, kifara** va boshqa cholg'ular bilan boyitildi. Ko'p cholg'ularni mukammal tuzilishi to'liq xromatik tovushqatorni amalda qo'llash imkonini yaratib berdi. Yunon-rim ta'siri ostida esa Misrda (miloddan burun 332-395 yillar) keng miqiyosda **avlos, ko'ndalang fleyta, buksina, turli xil lira, lab-garmonikasi, baraban** va boshqa asboblardan foydalanildi. Miloddan burun III asrda Aleksandriyada **gidravlos** cholg'usi kashf qilindi.

Ikki daryo oralig'ida joylashgan qadimgi davlatlar (miloddan avvalgi 3 ming yillik – 1 ming yillik) **Shumer-Bobul** va **Assiriyaning** musiqa madaniyati o'z navbatida qo'shni madaniyatlar (Osiyo, Afrika, Janubiy-Yevropa) rivojiga ham ta'sir qildilar. Shumer-Bobul va Assiriya – bugri arfa, arfa shaklidagi lira, lyutnya, ko'ndalang fleyta, juftli goboy, baraban cholg'ularidan foydalanishgan. Musiqa bu davlatlarning saroy va diniy hayotida katta o'rin egallagan. Musiqachi (erkak va ayol) lar ijtimoiy tabaqalanishda xudolar va podsholar-dan keyin turgan. Bu xalqlar musiqani sehrli kuchiga (Ishtar xudosi haqidagi mif) ishonganlar. Musiqiy-nazariy ilm astrolyogiya ta'siri ostida rivoj topdi. Besh va yetti raqamlariga alohida e'tibor berilgan: masalan, 5 pog'onali angemiton va 7 pog'onali diatonik tovush qatorlar hamda 5 – 7 torli arfa mavjud bo'lgan.

Qadimgi Xitoy musiqa madaniyati

Ilk bor Xitoy musiqasi haqidagi ma'lumotlar (afsona va miflar) miloddan avvalgi 4–3 ming yillik, qadimgi marosim musiqasi haqidagi ma'lumotlar miloddan avvalgi XVI – XI asrlarga taaluqlidir. Miloddan avvalgi XI – VIII asrlarda **an'anaviy marosim orkestrlari** tashkil qilingan. Orkestr tarkibiga: **byansin** litofonlari, **byanchjun** mis qo'ngiroqchalari, turli-xil qo'ng'iroqlar (ular qatorida **xun-chjun, goudyao, yun, bo**), **gu** barabanlari, **syuan** sopol nog'orasi va boshqa musiqa cholg'ulari kirgan. Qo'shiqlar kitobi "**Shitszin**" (miloddan burun XI–VI asrlar) – Xitoyda ashulachilik ijod shakllari rivojining dalilidir. "**Shitszin**"da jodu qo'shiqlar, oda (**chjen-ya, syao-ya**)lar va madhiya(**sun**)lar yig'ilgan. **Chjou davrining** so'nggi pallasi (miloddan avvalgi V – III asrlar) Konfutsiy doktrinasining ta'siri ostida saroy marosimlar tizimi shakllanib bordi. Ushbu tizimda ashula va cholg'ul

namunalarining ketma-ketligi belgilandi. Saroyda musiqa va marosimlarni tashkil etuvchi “**Dasiyue**” jamoasi tuziladi. **Xan** davridan boshlab to Shimoliy va Janubiy podsholik (miloddan avvalgi 206-yildan – milodning 581-yili) davrigacha Xitoy musiqasi boy madaniyatga ega bo‘lgan. Jumladan, saroy musiqa san’atining asosiy turlari o‘rnida Konfutsiy ibodat marosim musiqasi **ya-yue** va saroyda orom olish uchun mo‘ljallangan musiqa **su-yue** (“oddiy xalq musiqasi” bir necha mahalliy turlarida namoyish etilgan) rivoj topgan. Ko‘p tarkibli (300-800 cholg‘uchilardan iborat bo‘lgan) an’anaviy orkestr shakllangan. Bunda orkestr tarkibiga kirgan cholg‘ular 8 guruhga ajratilgan. Torli cholg‘ularda (**sin**, **pip**) yakkasoz ijrochilik san’ati ham rivojlangan bo‘lib, **Su Chjipo**, **Szi Li**, **Li Yanyan** mashhur ijrochi va maktab asoschilaridan bo‘lgan. **Suy** va **Tan** sulolasi hukmdorlik qilgan davrida (581-907) qadimgi Xitoy musiqa madaniyati yuksalish pallasiga o‘tadi. San’atda bu davr – **Tan uslubi** deb nom oldi. Saroy musiqasi ikkita asosiy janrlar **li-puchi** (“ochiq havoda ijro etiladigan”) va **so-puchi** (“xonaki ijro”) turida rivoj topadi. Ular o‘z ichiga **ya-yue**, **su-yue**, bayram tadbirlarida ijro etiladigan musiqa **yan-yue**, cholg‘u musiqa **xu-yue**, harbiy musiqa **kuchuy**, teatr musiqasi **san-yue**, sin uchun musiqa **sin-yue**. Yan-yue orkestrining cholg‘ulari tarkibiga Xitoy musiqa cholg‘ularidan tashqari Hindiston, Koreya, Markaziy Osiyo davlatlari va boshqa xalqlar musiqa cholg‘ularini kiritgan holda musiqiy ohanglari ham (“Shipuchi” ya’ni “10 xil musiqa” deb nom olgan) ijro etilgan.

Qadimgi Hindiston musiqa madaniyati

Hindiston musiqasi eng qadimgi yuksak madaniyat davrlariga borib taqaladi. Uning ildizlari Xarappa va Moxendjo Daro sivilizatsiyasi (miloddan avvalgi 3-ming yillik) davrida gullab yashnagan. Hind musiqasining asosiy rivojlov bosqichi qadimgi adabiyot yodgorligi – **Veda** (miloddan oldingi 2-ming yillikning oxiri – 1-ming yillikning birinchi yarmi), ilohiy matnlar rechitatsiyasi **Rigveda** (veda madhiyalari) va madhiyachilikning rivojlangan kuy namunalari **Samaveda** (veda kuylari) bilan bog‘liq bo‘lgan. Diniy marosimning an’anaviy

vedalari bilan bir qatorda xalq va saroy san'atining rivojlangan shakllari mavjud bo'lgan. Hind folklorining serjiloligi (turlarida, lad-ritmik tizimida, janrlarida) eng avvalo, Hindistonni polietnik va ko'p tilli davlat bo'lganidan dalolat beradi. Janrlar ichida **balladalar** (ular ko'pincha xalq tomoshalarida ijro etilib, epik va tarixiy syujetga asoslangan) – **povada va lavani** Maxarashtrada, **pabudji** Radjastxonda, **burrakatxa** Andxrada, **pandavani** Madxya-Pradeshda; **qo'shiq-raqs** shakllari – **garba** Gudjaratda, **sua** Madxya-Pradeshda, **kollatam** Keralada, **chakri** Kashmirda; **lirik qo'shiqlar** – **bxatiali** Bengalda, **dxola** Pendjabda, **panixari** Radjastxonda; **ish jarayonida ijro etiladigan qo'shiqlar** – **shari** Bengalda, **maxitya** Pendjabda, **kadjari** Uttar-Pradesh xalqi ichida keng tarqalgan. **Musiqiy cholg'ular** tarkibida: **urma cholg'ular** – dxol, dxolak, damaru, udukkai, daf, tammatai, kandjira, gammati, nog'ora; **damli cholg'ular** – kombu, singx, tiruchinam, karna (karnay), bansuri, murali, algoza (fleyta), pungi, maxudi, gxonga, moxori, nagasar, surnay, naferi; **torli-chertma cholg'ular** – ektar, dotar (dutor), tuntune, djantar; **torli-kamonli cholg'ular** – kamaycha, banam, sarinda kabi cholg'ularni tashkil etgan.

Qadimgi Yunon va Rim musiqa madaniyati

O'sha davrda insoniyat o'zini alohida kuchi, diqqatini bir joyga to'plaganda o'z qobiliyatlarini to'la ochib bera olgan. Bu madaniyatni uzoq vaqt ravnaq topishi uchun kulminatsion nuqta bo'lgan. Aynan shu cho'qqiga ko'tarilgan insoniyat ruhiyati – bu qadimgi Ellada voqeasi edi. Qadimgi Gretsiyaning eng gullab yashnagan vaqti eramizdan oldingi V – IV asrlarga to'g'ri keladi. Ulug' madaniyatimiz uncha ko'p bo'lmagan xalq tomonidan yaratildi. Bu xalqlar Janubiy Bolqon yarim oroli, Egey dengizi orollarida kichik Osiyo qirg'oqlarida yashaganlar. Bu xalqlarning o'ziga xos boy tarixi va madaniyati bo'lgan.

Arxeologlarning topilmalaridan ma'lum bo'lishicha, XIX asr oxiri XX asr boshlariga kelib, allaqachon yo'qolib ketgan dunyoni topishga muayassar bo'lishadi. U yerda to'la ajoyib go'zallikka (Kritdagi Knoss saroyi qoldiqlari), shuningdek, ulug'vor qattiqqo'llikka (Janubiy Gretsiyaning Miken qa'lasida xarobalariga) duch keladilar.

Qadimgi Gretsiya madaniyatining yangi bosqichda rivojlanishi, bevosita “Gomer” davri bilan bog‘liq. Eramizdan avvalgi X – VIII asrlarda greklarning qahramonona eposi shakllana boshlagan. “Iliyada”dan keng ommaga tarqalgan – to‘y, mehnat, dafn marosimlarida aytiladigan qo‘shiq janrlarini bilamiz. “Odissey”dan esa xalq musiqachilaridan chiqqan professional qo‘shiqchilar – aedlar haqida bilib olamiz.

Bazmlarga chiqib, aedlar xalq jasorati, xudolar, qahramonlar haqida kuylashgan. Ularning ijrosi **kifara** – torli musiqa cholg‘usi jo‘rligida kuylangan. Eramizdan avvalgi VII – VI asrlarda Gretsiya shaharlarida xor musiqasini turli xillari keng ishlab chiqilgan. Er.av.gi VII asrda katta mashhurlikda Terteyning xor va urushga bag‘ishlangan qo‘shiqlari keng tarqalgan.

Lesbos orolida er.av.gi VII asr boshlarida dastlabki shoirona – musiqiy maktab barpo qilingan. Lesbos oroli shoir-musiqachilaridan Alkey va Anakreonlar ijodi bilan bog‘liq. Sevgiga to‘la his-hayajonli yakkaxon lirik qo‘shiqlar bilan bir qatorda xor, turli yig‘inlarda aytiladigan qo‘shiqlar (skoli) deb atalgan, hayot quvonchlari, ruhiy qo‘shiqlar, (partenilar), maqtovchi qo‘shiqlar g‘oliblar shon-sharafiga (epik) va boshqa qo‘shiqlar yaratilgan. Tarixiy ma’lumotlarga ko‘ra, Gretsiyada cholg‘u musiqasining bo‘lganligi to‘g‘risida bir qancha ma’lumotlar mavjud.

Gretsiya san’atini yuqori darajada gullab yashnashi eramizdan avvalgi V asrda Afinadagi Perikla hukmronligi davrida bo‘lganligi qayt etiladi. Bu Gretsiyadagi “demokratiya” davriga to‘g‘ri keladi. Albatta, demokratiya ozod xalq uchun, biroq bu huquqdan qullar foydalanishmagan.

Bu yerda asketizm va dabdabalikdan qochishgan. Ular hayotdan zavq olish, shodlikni qadriga yetishni o‘zlarining fuqarolik burchlari deb bilishgan. Gretsiyaning klassik san’ati dunyo sezgisida ko‘rinadi. “Tabiatda g‘aroyib kuchlar ko‘p, lekin insondan kuchlirog‘i yo‘q!” – degan edi, Sofokl “Antigona” tragediyasida. Gretsiya rassomlari ijodida keng singdirilgan manba bu – afsonalardir. Qadimiy afsonalar til asosidagi ko‘rinishlarda tuzilgan, lekin ular dunyo haqidagi bilimni “kurtak” ochishday gap deb yozishgan.

Musiqa – atamasi lotincha soʻzdan olingan boʻlib, muzalar (ilhom parilari) sanʼati degan maʼnoni anglatadi. Musiqa – bu ohang sanʼati boʻlib, borliqni tovushlar orqali ifoda etadi. Musiqiy badiiy jarayon tovushli matn (tovush balandligi, choʻzimi, tembri va jarangdorligi)ga qaratilgan. **Tovushli matn** – insonni eshitish taassurotlari bilan bogʻliq ichki hissiy olamini aks ettiruvchi fikrni oʻziga xos obrazli talqinidir. Musiqani rivojlanish tarixi bevosita insonni hissiy qobiliyatini oʻsishi (musiqaning estetikasi) hamda oʻzgaruvchan madaniy muhitda tovushli matnni eshitish orqali oʻzlashtirish jarayoni bilan bogʻliq.

Yevropa musiqa tarixining ilk davri aynan Qadimgi Yunon madaniyati rivoji bilan bevosita bogʻliq. **Antik musiqa** madaniyati katta tarixiy davrni (miloddan avvalgi V asrdan, to milodning III asrigacha) qamrab oldi. Antik sanʼatda – hayotga irodalilik va muhabbat, hayotiylik, yerdagi drammatizm hamda garmonik insonni goʻzalligi oʻz ifodasini topadi. Antik sanʼatning mukammal mavzusi sifatida inson tanasi tanlangan. Antik tragediyalari esa sanʼatni sinkretik birligini gavdalab beradi.

Qadimgi Yunon musiqa madaniyati haqidagi tasavvurlar arxeologik qazilmalardan topilgan buyumlar, qadimgi yozma manbalar, adabiyot yodgorliklari va maxsus musiqiy parchalar tahlilida shakllanib keldi. Qadimgi Yunon musiqasining rivoji taxminan miloddan oldingi ikkinchi ming yillikdan tortib, milodning V asrigacha boʻlgan davrni qamrab oladi. Qadimgi Yunon musiqasining xalq qoʻshigʻi janrlari haqidagi bir qancha maʼlumotlar mavjud. Xususan **“georgiki”** – dehqon qoʻshiqlari, **“epitalama”** va **“gimenei”** toʻy qoʻshiqlari, **“trena”** – yigʻi qoʻshiqlari, **“embateriya”** – safar qoʻshiqlari, **“skolii”** – davra qoʻshiqlari va yana bir qator qoʻshiq turlari rivoj topdi. Bu esa oʻz oʻrnida folklor musiqasi maʼlum darajada rivojlanganining belgisidir.

Qadimgi Yunon musiqasida katta oʻrinni xudolar sharafiga ijro etilgan qoʻshiqlar egallaydi. Masalan, **“peana”** va **“noma”** – Apallon, **“parfenii”** va **“yupingi”** – Artemida, **“diframb”**, **“iobakx”** va **“fallik”** – Dionis, **“iula”** – Demetra, **“metroa”** – Kibela va yana bir qator xudolar sharafiga ijro etilgan qoʻshiqlar ham mavjud boʻlgan. Eng qadimgi qurbonlik marosimi **“spondey”** sinkretik janr boʻlib

musiqa va raqs harakatidan tarkib topadi. Ilk bor musiqani yaratgan va ijro etgan san'atkor "aed" bir vaqtning o'zida shoir, bastakor, qo'shiqchi va jo'rnavoz (torli musiqa asbobi jo'rligida) vazifasini bajargan. Mashhur musiqachilar ijodi Qadimgi Yunon miflarida (**Olimp, Orfey, Famirid, Marsiy**) va epik poemalarida (**Gomerning "Odisseya" sida Demodok va Femi**y) bayon etilgan.

Qadimgi Yunon musiqasining **arxaik davri** (miloddan avvalgi VII – VI asrlar) quyidagi mashhur ismlar bilan bog'lanadi: **Terpandr, Arxilox, Arion, Tirtsey, Alkman, Stesixor, Sapfo, Alkey, Anakreont, Mimnerm, Ivika, Pindara** va **Vaxxilidlar** bilan bog'liq. Ko'rilayotgan davrda turli xil janrlar shakllangan. Jumladan, avlodik va kifarodik nomlar (kifara va avlos jo'rligidagi qo'shiqlar), avletik va kifaristik nomlar (avlos va kifara yakkasoz cholg'ular uchun p'yesalar), elegiya, giporxema (raqs harakati bilan bezatilgan qo'shiqlar), epinikiya va hokazolar. Qadimgi Yunon musiqasining **klassik davri** (miloddan avvalgi V – IV asrlar) tragediya va komediya janrlarining rivojini yetuk pallasi hisoblanadi. Buyuk tragiklar **Esxil, Sofokl, Yevripid** va komediyachi **Aristofan** o'z durdonalarida musiqaga muhim dramaturgik vazifani yuklaganlar. Ushbu davrda musiqa tilida novatorlik o'zgarishlar xor lirikasi vakillari va dramaturglari – **Timofey, Friniya, Kreks, Melanippidalar** ijodida ro'y beradi.

Qadimgi Yunon musiqasi **ellinistik davrda** (miloddan avvalgi IV asrning ikkinchi yarmidan boshlab) keng miqyosda O'rtadengiz yerlarida tarqala boshlaydi. Qadimgi Yunon musiqasida ashula va cholg'u namunalarini harfiy notalashtirish uslubi qo'llanilgan. Yunon musiqasi bir ovozli turda rivojlangan bo'lsada, ashula yo'lini cholg'u jo'rligini chiqarishda garmonik intervallar hosil bo'lgan. Qadimgi Yunonlarning lad tafakkuri asosi – **tetraxod rod**lar edi: tovushlarning musiqiy aloqalari kvartani o'ziga xos tarkibi qamrovida anglangan.

Qadimgi Yunon musiqasi amaliyotida turli xil cholg'ular keng qo'llanib kelingan: **torli guruhga** – lira, kifara, forminga, kinir, barbiton, lirofeniks, sambika, spadiks, psalteriy, magadis, pektida, epigoni, nabl; **damli guruhga** – avlos turli xillari (bombiks, borim, kalam, gingr, niglar, yelim), siringlar (bir, ikki va ko'p trubali) va

trub (salpinga, keras); **urma sozlar guruhiga** – timpan, sistr, kimval, krotal, psifir, roptr kabi cholg‘ular kirgan. Aleksandriyalik mexanik **Ktesibiy** (miloddan avvalgi III – II asrlar) birinchi suvli organ – **gidravlos** asbobini kashf etgani haqida ma’lumotlar mavjud.

Qadimgi Yunonistonda musiqiy nazariya va musiqiy estetika sohalarini rivoj topgan. Pifagor va pifagorchilar ilmiy darajada musiqani bir qator akustik qonuniyatlarini izohlab berdilar. Aristoksen ilmiy izlanishlarida interval va tovushqatorni empirik – eshitish hissiyotini o‘rganib chiqadi. Musiqa nazariya ilmidagi keyingi tadqiqotlarni Nikomax, Ptolemey (milodning I – II asrlari), Aristid Kvintilian, Porfiriy, Allipiy (milodning III – IV asrlari). Musiqaning etik Konsepsiyasini bir qator antik olimlar o‘rganib chiqqanlar. Ular ichida Platon va Aristotel izlanishlari alohida e’tiborga molik.

Qadimgi Rim badiiy madaniyatining shakllanishi bevosita an’analar vorisligi (etrus, yunon, ellinistik) va Rim davlatining kengligi (miloddan avvalgi III asr oxiridan, to milodning V asrigacha) bilan bog‘liq edi. Qadimgi Rim madaniyati nisbatan mustaqil ravishda rivojlangan bo‘lib, musiqaga taalluqli ma’lumotlar juda kam. Bu davrlarda **maishiy musiqiy-shoirona janrlar** (tantanavor, to’yona, davra, zikr kabi qo‘shiqlar), **harbiy musiqa** (damli cholg‘ular – rog va trubalarda ijro etilgan) hamda **saliye** va **“arvaliyali aka-ukalar”** aytimlari mashhur bo‘lgan.

Miloddan avvalgi V asrdan boshlab Rim davlatining Yunon san’atiga moslashuv harakati kuzatiladi (mifologik mavzularni qo‘llash, ritorik maktablarida yunon tilida dars o‘tish, san’at buyumlarini xarid qilish). Yunoniston kabi Rimda ham poetik asarlarni (**Goratsiy odalari**, **Vergiliy ekloglari**, **Ovidiy poemalari**) tibiya va kifara cholg‘ulari jo‘rligida ijro etish san’ati keng targ‘ib qilinadi. Yana bir qator cholg‘ular – arfa va lirani xilma-xil turlari, gidravlos, kimval va boshqalar keng qo‘llanildi. Pontamima teatri tarkibida yakkaxonraqqosga jo‘r bo‘lgan xor hamda musiqa cholg‘ularning katta guruhi kelgusida cholg‘u musiqa sohasi rivojida muhim rol o‘ynaydi.

Qadimgi Rim madaniyati Yunonga nisbatan o‘z demokratik rivojidan chetlashib, endilikda tomoshabop – orombaxsh yo‘nalishda (sirk musiqasi, teatr tomoshalari musiqasi, virtuozlar konsertlari,

Sharq va Yevropa musiqachilarining konsertlari, milodning I asri yakunida imperator Domitsian – shoirlar, xonanda va sozandalar orasida “kapitoliy musobaqalar”ini tashkil etishi) rivojini davom ettiradi. Musiqaning gedonistik tushunchasiga bo‘lgan katta qiziqish Rim zodagonlari ichida havaskorlikni rivojlanishiga olib keldi (imperator Neron “yunon musobaqalarini” tashkil qiladi va bu yerda o‘zi ham qo‘shiqchi va kifarachi sifatida qatnashadi). Mazkur davrda Rim imperiyasining taniqli musiqachilari – **Anaksenor, Tigelliy, Menekrat, Mesomed, Terpniy, Diodorlar** samarali ijod qilishgan.

Xristian dini o‘zi bilan Rim imperiyasiga yangi madaniyatni olib kirgan. Bu madaniyat “tilparastlar” madaniyatidan tubdan farq qilib, milodning II asridan boshlab Qadimgi Rim musiqasining rivojini ilk xristian musiqasi bilan birlashtiradi.

G‘arbiy Yevropa musiqa madaniyatining keng qamrovli va davomli O‘rta asr davrini bir yaxlit ko‘rinishda anglab olish juda mushkul. **O‘rta asrlikning** boshlang‘ich nuqtasi G‘arbiy Rim imperiyasini vayron bo‘lish davridan, ya‘ni 476 yil (V asr) hisoblanib kelgan. Shu bilan birga XII asrlarga qadar musiqa san‘atining faqatgina bir sohasi – xristian cherkovlari musiqasi yozma yodgorliklar qoldiradi. O‘rta asrlikning so‘nggi, muhim pallasi – Uyg‘onish davriga o‘tish jarayonidir. G‘arbiy Yevropa mamlakatlarida ushbu jarayon bir vaqtda emas, balki turlicha kechgan edi. Jumladan, Italiyada – XV asrda, Fransiyada – XVI asrda Uyg‘onish davrini kuzatish mumkin.

Yarim ming yillik davomida G‘arbiy Yevropa musiqa madaniyati cherkov va xalq musiqa sohaları bilan chegaralanadi, ammo XII-XIII asrlarda saroy musiqiy-shoirona ijodiyotining yangi shakllari va cherkov musiqasining yangicha ko‘rinishi bilan boyidi. Yangilanish jarayoni esa o‘z navbatida rivojlangan feodalizm shart-sharoitida sodir bo‘ladi.

XVII asrga qadar cherkov musiqasi professionallik markazi bo‘lib xizmat qilgan. Cherkov madaniyati doirasida yuksak badiiy qadriyatlar, turli xil musiqiy janrlar, jumladan, musiqa nazariyasi, notalashtirish va pedagogika rivojlanganligini ko‘rish mumkin. Yevropa madaniyati uchun cherkov va saroy san‘atining o‘zaro bog‘lashuv jarayoni juda muhim rol o‘ynagan. Ilk xristian cherkov musiqasi O‘rtayer dengizining bir qator madaniyati (iudey, misr-siriya-pales-

tin, kechki antik) an'analari bilan bevosita bog'liq bo'lgan. Sinagog va xram ibodatlariga antifon va responsorial psalmodiya ildizlari jalb etiladi. Madhiyalarda antik madhiyachilikning ta'siri sezilarlidir.

Bibliyadan olingan parchalarni xirgoya qilish an'anasi (liturgik re-chitativ) ham shakllangan edi. Xristian ibodat marosimining asosiy shakllarini paydo bo'lishida muhim rol o'ynagan – **agapa** yoki mu-habbat kechalari tashkil qilgan. Ulardan esa liturgiyaning kechki shakl-lari rivoj topadi. Asta-sekin cherkov ibodatining yaxlit, turkumli tizimi shakllanadi: kunlik ibodat (asosiy marosim-obednya), hafta ibodati (markazida yakshanba kunidagi marosim), yillik ibodati (ko'chiriladigan va ko'chirilmaydigan bayramlar marosimlari). Ilk xristian qo'shiqchiligi bir ovozli an'anada rivojlangan edi. Uzoq asr-lar mobaynida (1 ming yillik oxirigacha) cherkov qo'shiqchiligida ayollarning ishtirok etishi va musiqiy cholg'ularning qo'llanilishi ta'qiqlangan. Cherkovni g'arbiy katolik va sharq pravoslav turlariga bo'linishi 1054-yili "sxizma" bilan rasmiy tasdiqlangan. G'arbiy Yev-ropada bir qator katolizmni mahalliy markazlari, o'zlarining liturgi-yalari bilan paydo bo'ladilar, jumladan, rim liturgiyasi, milan liturgi-yasi, qadimgi ispan liturgiyasi, qadimgi fransuz liturgiylarini kelti-rish mumkin. Asta-sekin rasmiy Rim xorali (Grigorian xorali) barcha mintaqaviy an'analarni chetga surdi. Kanonlashgan qo'shiqchilik ikkita katta guruhga bo'lingan bo'lib, messa va offitsiyaga taal-luqli bo'lgan. Yangi kuylarni bastalash Trident sobori (1545-1563) davrigacha davom etdi, so'ngra bir qator diniy qo'shiqchilik namu-nalarini ijro etish man qilindi. Masalan, **tropa** va **sekvensiyalarni** ijro etish ta'qiqlangan. Tropalar liturgik dramaning tayanchiga aylandi. Cherkov ibodatining marosim matnlari va qo'shiq namunalari max-sus kitoblarni tashkil qildi (**Antifonariy, Gradual, Liber usualis**).

O'rta asr italyan musiqa nazariyachisi **Gvido d'Aretso** (*Gvido Are-tinskiy, 991-1050. Aretso, Italiya*) benedikt monastirining monaxi edi. U nota yozuvining reformatori bo'lib, 4 yo'lakli nota yozuvini amaliyotga kiritdi². Shu bilan birga u **geksaxord tizimini** nazariy asoslab berdi.

IX asrlargacha katolik cherkovining qo'shiqlari bir ovozli bo'lib, IX – XIII asrlarda ko'p ovozli shakllar paydo bo'la boshlaydi. Bularga

² Zamonaviy nota yozuviga asos solgan deb hisoblash mumkin.

organum, diskant, gmel va boshqalarni keltirish mumkin. Biroq XV – XVI asrlar oxirigacha ko‘p ovoqli qo‘shiqchilik bir ovoqlikni qayta ishlangan namunasi sifatida qabul qilinardi. **Ars antikua** davrining Notr-Dam maktabi amaliyotida o‘rta asr ko‘p ovoqligining asosiy shakli va janrlari rivoj topadi. **Cherkov musiqasini** – *organum, motet, rondel, kondukt, klauzula, gomet tashkil etadi*. **Ars nova** davri musiqasida ko‘p ovoqli messa va izoritmik motet paydo bo‘ldi. **Messa va motet** XV asrdan – XVI asrga qadar niderland maktabi kompozitorlari ijodida bosh janr vazifasini bajargan edi.

Cherkov ladhari (musiqqa pardalari) – cherkov tonlari, grigorian ladhari, o‘rta asr ladhari deb ham amaliyotda nomlanadi. Cherkov ladhining tarixiy ildizlari qadimgi yunon ladhlariga borib taqaladi. Cherkov ladi bu o‘rta asr cherkov musiqasining quyidagi **monodik** (ya‘ni bir ovoqli) **ladlar** tizimiga ega bo‘lgan:

I ton – doriy ladi, II ton – gipodoriy ladi, III ton – frigiya ladi, IV ton – gipofrigiya ladi, V ton – lidiya ladi, VI ton – gipolidiya ladi, VII ton – miksolidiya ladi, VIII ton – gipomiksolidiya ladi.

Cherkov ladhining asosiy kategoriyalari – **finalis** (yakuniy ton), **ambitus** (aytim hajmi), **reperkussa** (takror etiluvchi ton, psalmodiyalash). Cherkov ladhining har biri o‘ziga xos kuy shakliga ega bo‘lib, psalmodiya uchun ham xarakterlidir. Boshlang‘ich (initsiy), o‘rta kadans (mediatsiya, yoki medianta), yakunlovchi (finalisi, yoki terminatsiya). O‘rta asr musiqasida cherkov ladhlaridan tashqari boshqa ladhlar ham mavjud bo‘lgan, ammo ular musiqqa nazariyasi bilan o‘rganib chiqilmadi, faqatgina **Glareanning “Dodekaxord”** risolasida cherkov ladhari tizimi boshqa ladhlar bilan to‘ldirildi: **IX ton – eoliya, X ton – gipoeoliya, XI ton – ioniya, XII ton – gipoioniya**. O‘rta asr musiqqa san‘ati yangi voqeayliklar bilan yanada boyidi. O‘rta asr shaharlari yillar o‘tib madaniyat markazlariga aylanadi. Yevropa davlatlarida ilk universitetlar ochiladi (Bolonya va Parijda). Sayohat qiluvchi xalq musiqachilari haqida asosiy ma‘lumotlar IX – XIV asrlarga taalluqli. Sayohat qiluvchi san‘atkorlar (**jonglyorlar, menestrellar, shpilmantlar**) turli xil davlatlarda har xil nomga ega bo‘lib saroy musiqqa madaniyatining namoyandalari bo‘lishgan. Ko‘p hollarda saroy lirikasining ilk shakli ko‘rinishlari aynan ularning musiqiy

amaliyotida shakllanib borgan. Sayohatchilarning o‘zi ham aktyorlik, qo‘shiqchilik, jo‘rnavor, raqqoslik va bastakorlik ko‘rinishida maydonga chiqishgan. Ular quyidagi musiqiy cholg‘ular – truba, rog, svirel, Pan-fleyta, volinka, arfa, krot, rebab, viyela, fidel kabi musiqiy sozlarda mohirona chalishni bilganlar. Jonglyor va shu kabi artist, akrobat, musiqachi va raqqoslarda o‘zlarining ma’lum madaniy-tarixiy an‘analariga ega bo‘lish ehtimoli imkon qadar kuchli bo‘lganligini Qadimgi Rim sinkretik san’atida kuzatish mumkin. XII – XIII asrlarda G‘arbiy Yevropaning bir necha davlatlarida **trubadurlar** musiqiy-poetik san’atining badiiy ta’siri alohida ahamiyat kasb etgan.

Mavzu bo‘yicha savol va topshiriqlar

- 1. Qadimgi Misr musiqa madaniyati xususida nimalarni bilasiz?*
- 2. Shumer-Bobil musiqa madaniyatiga oid nimalarni bilasiz?*
- 3. Qadimgi Misr va Shumer-Bobil musiqa madaniyatiga oid qanday musiqiy cholg‘ularni bilasiz?*
- 4. Qadimgi Xitoy va Hindiston musiqa madaniyati haqida nimalarni bilasiz?*
- 5. Qadimgi Xitoy musiqa cholg‘ulari haqida gapirib bering.*
- 6. Qadimgi Gretsiya musiqa madaniyati haqida gapiring.*
- 7. Qadimgi Yunon va Rim musiqa madaniyatining o‘ziga xos jihatlari haqida gapirib bering.*
- 8. Cherkov musiqasining ilk paydo bo‘lish jarayonlari xususida so‘zlab bering.*
- 9. Ilk nota chizig‘ining joriy qilinishi haqida so‘zlab bering.*

Mavzu: O‘rta asrlar musiqa san‘ati

Reja:

1. *Vizantiya musiqa madaniyati.*
2. *Cherkov musiqasi.*
3. *Jamubiy Fransiyada trubadurlar san‘ati (XI – XII asrlar).*

Ushbu uzun tarixiy davr Yevropa musiqa madaniyatining rivojida juda ham muhim ahamiyatga egadir. Ko‘pincha bu asrlarni “Qayg‘uli asrlar” deb atashadi, bunga sabab: o‘sha davrlardagi qiyin hayot, diniy bosim, avj olgan feodalizm bo‘lgan.

Jangovor xalqlar butun Rim imperiyasida hukmronlik qilib kelgan qulchilikka chek qo‘yishdi va erkin, ozod ijtimoiy jamiyat tuzishga muvaffaq bo‘lindi. Oddiy askar va dehqonlar o‘zlarining yangi Yevropa san‘atiga asos solishdi. Ularning yangiliklari qadimgi san‘at yo‘llarini o‘zida aks ettirdi. Qadimgi va O‘rta asr davrlarini bog‘lab turuvchi zanjirning yana biri – xristianlik dinidir.

Ilk o‘rta asrlarda antik davr musiqiy elementlarini saqlab qoluvchi bir qator omillar bo‘lgan edi. Xristian dini orqali Yevropa davlatlariga savodxonlik kirib keldi. Ko‘p yillar davomida cherkov va monastrlar o‘rta asr madaniyatini saqlab turuvchi dargoh bo‘lib xizmat qildi.

O‘rta asrlar diniy musiqasi zamonaviy professional Yevropa musiqasining poydevori bo‘lib xizmat qildi.

Ilk o‘rta asrlar davrida feodal tuzum shakllanishining oxirgi pog‘onalari, tabaqalarning bo‘linishi (ajralishi) va ularning o‘zaro munosabatlari aniq tus ola boshladi.

Tenglik g‘oyasi insonlarni birlashtirgan va o‘z huquqi uchun kurashishga da‘vat etgan edi. Ammo har xil insonlarni yagona normativlarga bo‘ysundirish uchun turli xil uyushmalar barpo etila boshlandi. Bu uyushmalar o‘z a‘zolari xulq-atvoriga, fikriga, hatto his-tuyg‘ulariga doir aniq qonun qoidalar tuzib chiqishgan. Ilk o‘rta asrlarda bu holat unchalik sezilmagan bo‘lsada, biroq keyinchalik bu tuzum madaniyat va san‘atning rivojiga salbiy ta‘sir ko‘rsatadi.

VIII asr oxiri va IX asr boshlarida feodal tuzumning asosiy qirralari shakllanib bo‘lgan edi. Xristianlik dini uning eng asosiy g‘oyasiga aylangan edi. Chunki, butun borliq cherkov qo‘liga o‘tgan edi.

Ilk oʻrta asrlarning oʻziga xos yuqori choʻqqisi – Buyuk Karl (768–814) ning ulkan imperiya yaratgan davri bilan bogʻliq. Bu davr oʻrta asrlar madaniyatining ilk qisqa muddatli gullagan payti boʻlgan – kichik oʻrta asrlar renessansi deb ataladi. Karl oʻz atrofiga oʻqimishli insonlarni yigʻib, “saroy qoshida akademiya” tuzishgan edi. Bu yerda ochiq ilmiy munozaralar, musiqiy-sheʼriy musobaqalar va boshqa qiziqarli hamda intellektual mashgʻulotlar oʻtkazilgan. Oʻz yerlarida u goʻzal va hashamatli saroylar qurdirgan. Cherkovlarda yuksak darajali kapellalar tuzdirgan, kitoblarning nusxalarini koʻpaytirgan, tasviriy miniatyuralarni yarattirgan edi.

Karlning vafotidan soʻng uning imperiyasi kichik davlatlarga boʻlinib ketdi. Karlning davlati madaniyati birdan sustlashdi.

XI asrdan boshlab shaharlar kengayib, hunarmandchilik va savdosotiq ishlari keng rivojlana boshladi. Insonlarning turmush-tarzi oʻzgacha tus ola boshladi. XII – XIII asrlar Yevropa oʻrta asrlarining yetuk davrlari boʻlgan. Hayotning yangilanishi va rivojida “*Salb yurishlari*” (“Krestoviy poxodi”) ham katta ahamiyatga ega boʻldi.

Bu kabi sharoitlarda madaniyat markazlari cherkovlardan shaharlarga oʻtib, markaziy maydonlarda bahaybat soborlar qurila boshlagan edi. Soborlar qoshida cherkov maktablari ochilib, keyinchalik ular universitetlarga aylantiriladi. Universitetlarning eng qadimiylari – Angliyadagi “Kembrij” va “Oksford”, Fransiyadagi “Parij” universitetlarini keltirib oʻtish mumkin.

Ushbu oliy oʻquv yurtlarda turli xil fanlar qatorida musiqa bilan ham chuqur shugʻullanishgan. Uzoq vaqt davomida musiqa – astronomiya va matematika fanlariga yaqin fan sifatida oʻrganilgan. Keyinchalik, uygʻonish davrida insonlar musiqaning ruhiy taʼsiri mavjudligini anglashadi. Oʻz-oʻzidan “Musiqasaniyat” tushunchasi paydo boʻla boshlaydi.

Uygʻonish davri madaniyati ilk oʻrta asrlar musiqa madaniyatini oʻrnini olgan, boshqacha soʻz bilan aytganda, toʻsib qoʻygan. Zamnaviy inson oʻrta asrlar musiqasini tushunish uchun avvalo, ruhan eshittishga tayyor boʻlishi kerak, aks holda u bu musiqaning asl maqsadi va mazmunini tushuna olmaydi.

Diniy mavzu, syujet va obrazlar badiiy ijodning doimiy manbaasi boʻlib kelgan. Oʻrta asrlarda yashagan inson bu afsonalarni

afsonalardek emas, balki haqiqatdan ham bo‘lib o‘tgan voqealardek qabul qilishgan. Bu davrdagi odamlar uchun hayot ikkita haqiqat – “Tug‘ilish davri” (Yerning yaralishi) va “Qiyomat kuni”dan iborat bo‘lgan. Ularning qalblari doim ertangi kun uchun qo‘rquvda yashagan, shuning uchun bu davr musiqasi dramatik tonlarga boy bo‘lgan. Bu davrda yaratilgan musiqalar mazmunida har doim Qiyomat kuni mavzusiga keng urg‘u berilgan.

Albatta, O‘rta asr musiqiy asarlari orasida yorqin, yorug‘, inson qalbiga taskin beruvchilari ham mavjud bo‘lgan. Lekin baribir, bu davr odamlari uchun dard-qayg‘uga to‘la Xristos obrazi boshqa obrazilardan ko‘ra ustunroq bo‘lgan.

Boshqa san‘at turlari qatori, professional musiqa ko‘p yillar davomida cherkov devorlari ichida o‘ziga xos tarzda rivojlandi. Bu davrda “jiddiy” yoki “mazmunli” musiqa tushunchasi “diniy musiqa” tushunchasidan ajralmas edi. Boshqa san‘at turlaridan farqli ravishda musiqa insonning ichki hissiyotlarini to‘la holda aks ettira olgan, u “sof”lik va insonning tashqi ko‘rinishidan qat’iy nazar uning ma’naviy va ruhiy olamini yuksakligini ifodalagan. Cherkov musiqaning xalqqa bo‘lgan ta’sirini yaxshi bilgan, va o‘z maqsadlari yo‘lida bu ilohiy san’atdan keng foydalangan.

Ilk o‘rta asrlar klassik musiqasi sekin-asta shakllana boshlagan. Xristianlik dinining Yevropa davlatlarida tarqalishi bilan birga cherkov musiqasi, har bir xalqning o‘z xalq qo‘shiqlari bilan aralashib ketgan. Buning oqibatida, turli davlat cherkovlarida turli xil qo‘shiqlar kuylan boshlagan. Bunday o‘zgarishlar cherkovlarning birligiga to‘sqinlik qilgan. Butun G‘arbiy Yevropaga diniy boshchilikni o‘z qo‘liga olmoqchi bo‘lgan Rim cherkovi oldida, barcha cherkovlar uchun yagona diniy marosimlar va unga mos musiqa yaratish zaruriyati tug‘iladi. Bu esa katta va mashaqqatli mehnatni talab qilardi. VI – VII asrlarda bu ishni **Grigoriy I** (540-604) yakunladi. Cherkov repertuarida mavjud bo‘lgan yuzlab qo‘shiqlar orasidan eng ko‘p kuylanadigan va diniy ruhga boy bo‘lgan qo‘shiqlarni saralab olishgan. Bu qo‘shiqlarni cherkov kalendarining kunlariga bo‘lingan edi. Ularning har biri cherkov tarixining ayrim davrlari bilan bog‘liq bo‘lgan. Grigoriy I ayrim qo‘shiqlarga o‘zgartirishlar kiritadi, ortiqcha shiddatni olib

tashlab, ko‘proq jiddiylik xarakterini qo‘shadi. Ayrim qo‘shiqlarni esa o‘zi ijod qiladi, shular jumlasiga kiruvchi “Antifonariy” – katolik qo‘shiqlar to‘plamini o‘zi yaratadi, bu to‘plam tarixga **“Grigoriy xoralli”** nomi ostida kirib kelgan.

Bu to‘plam yaratilgani Evropa musiqasi tarixida muhim o‘rin egallaydi. Grigoriy xoralli eshitish qobiliyatini va ularning musiqiy saviyasini rivojlantiruvchi manbaa bo‘lgan. To‘plamning ta’siri nafaqat diniy musiqa olamiga, balki, zodagonlar professional musiqasining rivojlanishiga ham katta xizmat qildi.

Grigoriy xoralli cherkov musiqasi repertuaridan joy olishi uchun juda ko‘p yillar ketgan. Turli xalqlar bu to‘plamga o‘zlarining o‘zgartirishlarini kiritishgan. Kundan kunga o‘zgarib kelayotgan diniy urf-odatlar ham musiqiy o‘zgarishlarni talab qilgan. Faqatgina VIII asr oxiri IX asr boshlariga kelib, grigorian to‘plami katolik cherkovining mustahkam bir qismi bo‘lib qolgan.

Bir ovozlilik grigorian kuyi erkak ovozlari xori yordamida ijro etilgan edi. Bu kuyning sokin va mayin oqimi tinglovchilarni real hayotdan uzoqlashtirib, olis, noma’lum o‘lkalarga, insonlarning yorug‘ orzulari tomon chorlaydi. Keng, notekis musiqiy ritm so‘z ritmiga bo‘ysunadi. Matn esa lotin tilida yozilgan bo‘lib, so‘zlashuv nutqidan juda ham farq qiladi.

Xorallning ruhiy tuzumi bir emotsional holatni uzoq vaqt davomida saqlab qolishdan iborat bo‘lgan.

“Cantus planus” (tekis kuylash) – xorallning asosiy maqsadidir. Melodik harakat – sokin va ravon; musiqiy sakrashlar uchrasa ham tor, kichik masofalidir. Xorall intonatsion jihatdan turg‘un va aniq, keskin dinamik va ritmik o‘zgarishlar kuzatilmaydi.

Bunday “melodik formula” cherkov diatonik ladlari asosida yaratiladi. Ladlarning spitsifik ifodasi har bir kuyga o‘ziga xos go‘zallik beradi, xorallar motamiy, yorug‘ yoki bayramona bo‘lishi mumkin edi.

IX asrga kelib cherkov musiqasi qatoriga “Gimn”lar ham kirib keldi. Gimnlar xalq kuylari san’atiga mansub qo‘shiqlar edi (Gimnlar IV asrda shakllana boshlagan). IV asr oxirida gimnlarni cherkovda kuylashni ta’qiqlab qo‘yishgan, lekin ko‘p asrlar davomida ular xalq orasida yashab kelgan. Gimnlarning cherkovga qaytishi, xalqning dun-

yoviy tuyg'ularining ustun kelganligini dalilidir. Xorallardan farqli ravishda gimn maxsus yozilgan she'rga tayangan ravishda ijro etilgan (xorallda esa diniy kitoblarga bitilgan matnlardan foydalanishgan). Bu esa gimnlardagi musiqani kengroq, so'zlarni aniqroq ijro etilishiga imkoniyat bergan.

Grigorian qo'shiqlarini ijro etish paytida melizmatik usullardan keng foydalanilgan. Bunday qo'shiq so'zlari qismlarga bo'linib, murakkab melodik bezaklar yordamida keng ovozda kuylanardi. Ushbu usul yubilyatsiya (bayram, xursandchilik tovushlari)da keng tarqalgan, ko'pincha "Alliluya" ("Ollohga shukur") so'ziga kuylangan. Ushbu kuylash uslubi yorug'lik va itoatkorlik ramzi bo'lgan.

Grigorian kuylash uslublaridan yana biri "antifon" kuylash uslubi bo'lib, bu uslub qadimdan saqlanib qolgan. Antifon kuylash – bu ikkita xor gruppalarining ketma-ketlikda kuylash uslubi. Yana bir Grigorian kuylash uslublaridan birida esa, xor va yakkaxon ijrochining ketma-ket tarzda kuylashlari kuzatiladi.

Grigorian kuylash uslublarining barchasi yangi janr "messa"da ko'rsatilgan. Messa yozish an'anasi ko'p yillar davomida shakllangan. Uning qismlari ketma-ketligi faqatgina IX asrga kelib aniqlanishni boshlagan, yakuniy ko'rinishi esa XI asrda shakllangan. Undagi musiqaning shakllanish protsessi ham uzoq davrni o'z ichiga oladi.

Diniy kuylash uslubining eng qadimgi ko'rinishi – psalmodiy uslubidir.

Gimnlarning cherkovga kirib kelishi messa musiqasini boyitgan. Gimnlar diniy marosimlarning ayrim paytlarida yangragan va sig'inuvchilarning yagona tuyg'ularini aks etgan. Gimnlarning emosional ta'siri shu qadar kuchli bo'lganki, ular asta-sekin psalmodiyalarni chiqarib, messa musiqasida old o'rinni egallaydi. Messaning asosiy 5 ta qismi aynan gimnlar shaklida shakllangan:

- 1-qismi "Kyrie eleon" ("Olloh, o'zing rahim qil");
- 2-qismi "Gloria" ("Hamd-u sanolar");
- 3-qism "Credo" ("Ishonaman", "Sig'inaman");
- 4-qism "Sanctus" ("Muqaddas");
- 5-qism "Agnus Dei" (Xudoning "Agnesi", ya'ni elchisi "Xristos").

Grigorian qo'shiqchiligini o'rganish uchun qo'shiqchilar musiqiy qobiliyatli va tirishqoq bo'lishlari kerak edi. Ular ko'p vaqt davo-

mida hamma qo‘shiqchlarni eshitib yodlashlari kerak bo‘lgan. Shuning uchun ilk o‘rta asrlarda matn ustidan kuyning yo‘nalishini belgilovchi har xil belgilar yordamida yozish, ya‘ni musiqiy professionalizm muhim ahamiyatga ega bo‘lgan. Bunday yozuvlar kuyni biladigan qo‘shiqchiga yodnoma sifatida xizmat qilgan. Musiqiy yozuvni mukammallashuvi rivojlana boshlagan, endi tovush balandligi turli xil rangdagi chiziqlar yordamida yozilgan. Masalan, qizil chiziq – “fa”, sariq yoki yashil rangdagi chiziqlar – “do” va h.k. Chiziqlar soni goh ko‘payardi, goh kamayib ketardi; yozish usullari o‘zgarardi, nihoyat XI asrga kelib, nota belgilarini nafaqat chiziqlar ustiga, balki, ularning orasiga ham yoza boshlashdi. Shunday qilib, diatonik tovushqatorni har bir tovushi nota yo‘lida o‘z o‘rnini topdi. XI asrda nota yo‘li to‘rt chiziqdan iborat edi, XIV asrda esa 5-chiziq qo‘shildi.

Nota yozuvining keyingi mukammallashuvi ritmik o‘zgarishlarning ta‘sirida namoyon bo‘ldi. Musiqa matndan ajralib, o‘ziga xos tus ola boshladi. Ritmik jihatdan to‘g‘ri yozish borasidagi izlanishlar oxir oqibat “menzural” (o‘lchov) sistemasiga olib keldi. Bu sistema har bir tovushning cho‘zimini aniqlashga yordam berar edi. Sistemaning mukammallashuvi XVII asrgacha davom etib, bizning kunlargacha yetib kelgan.

Karoling uyg‘onish davri grigorian san‘atining ilk gullab yashnagan davri bo‘ldi. Ammo aynan Karoling davrida yangi musiqiy yo‘nalishlar – “sekvensiya” va “trop” lar paydo bo‘la boshladi. Ushbu yangi kuylash uslublari katolik cherkov xizmatchilarining ixtirosi bo‘ldi, chunki ular qobiliyatli musiqachilar bo‘lishgan. IX – X asrlarda Sen-Gallen ibodatxonasida xizmat qilgan **Notker** ular qatoridan bo‘lgan. Notker va uning kasbdoshlari sekvensiya janrini ixtiro qilishlariga sabab – qo‘shiqchilarga kuylarning eslab qolish qiyin bo‘lgan qismlarini yengillatish edi. Notker o‘zi yozgan matnlarga virtuoz kuyni qo‘shib, har virtuoz musiqiy yo‘lga aniq bir bo‘g‘in qo‘ygan.

Sekvensiyalar cherkov musiqiy hayotiga tegishli har bir kishini yuragini qamrab olgandi. Vaqt o‘tishi bilan birga sekvensiya yozish uslubi o‘zgarar bordi. Sekvensiya intonatsion jihatdan xorallar bilan bog‘liqligiga qaramay, kuychan va aniq metroritmik tuzilishi bilan ajralib turardi, va aynan shu jihatlari bilan gimnlarga o‘xshab ketardi.

Yangi qo‘shiqchilik uslubi “liturgiya”da o‘z o‘rnini topdi, shuni ta’kidlash kerakki, bu uslub yuz yillar davomida ibodatxonalarini qamrab oldi. XVI asrlarga kelib cherkov soborining maxsus qarori bo‘yicha cherkovlarda kuylash mumkin bo‘lgan sekvensiyalar soni 5 tagacha kamaytirildi. Ular orasida – “Stabat mater” (XIII–XIV asrlar), tragedik “Dies irae” (“Qiyomat kuni” – XIII asr).

Kundalik hayotda ham sekvensiyalar keng tarqalgan. Obrazlarning she’riyligi, qo‘shiq kuylarining ifodali va soddaligi ularni har xil tabaqalardagi insonlar orasida mashhur bo‘lganligiga sababdir. Bu qo‘shiqlarni sayohatchi san’atkorlar (ular ham raqqos, ham fokuschi, ham akrobat bo‘lishgan. Fransiyada ularni “janglyor”, Germaniyada esa “shpilman”lar deb atashgan), qochoq monaxlar, talabalar xalq orasida tarqatishgan. Keyinchalik, shaharlar shakllanishi bilan bu odamlar “shahar musiqachilari” nomiga sazovor bo‘lishgan.

Yuqorida aytib o‘tilgandek sekvensiyalar bilan bir qatorda “trop”lar ham paydo bo‘lgan. Troplar ikkita qo‘shiqni yoki musiqa va matn orasidagi bog‘lovchi vazifasini bajargan. Bu musiqiy shakl yangi san’at turi – adabiy dramani (IX–XIII asrlar) yaralishiga asos bo‘ladi.

Troplarning mazmuni asosan diniy afsonalar bo‘lib, ko‘pincha ular og‘ir dramatik xarakterga ega bo‘lgan. Ayniqsa, Xristosning o‘limi va azoblari sahnalashtirilgan parchalar juda mashhur bo‘lgan. Bunday dramalarda grigorian kuylash uslubidan keng foydalanilgan.

Yillar davomida rivojlanib kelayotgan dramalar murakkablasha boradi. Ishtirokchilar soni ortib, ularning partiyalari tobora murakkab bo‘lib, ssenariy bora-bora chuqurroq mazmunli bo‘la boshlaydi, dekoratsiya va liboslar ahamiyati yuksalib, xullas ushbu san’at yo‘nalishi tobora mukammallashadi. Bu tomoshalar uchun cherkov torlik qila boshlagan, ishtirokchilar o‘z mahoratlarini yirik maydonlarda yoki maxsus qurilgan binolarda taqdim etishgan. Drama “Misteriya”ga aylangan. Misteriya ijrochilari hamon professional qo‘shiqchilar bo‘lgan, lekin oddiy inson ham namoyishlarda ishtirok eta olgan. Syujet diniy bo‘lgani bilan, lekin harakat xarakteri o‘zgara boshlagan: namoyish syujetiga maishiy miniatyuralar, xalq so‘zlashuv uslubi, xalq kuylari va raqslari kiritila boshlagan.

O‘rta asrlar davrida Janubiy Fransiyada **trubadurlar** san’ati shakllangan (XI – XII asrlar). Ushbu san’atning shakllanish markazi sha-

har emas, “ritsar” lar qasrlari bo‘lgan. Uning yaratuvchilar esa – ziyolilar bo‘lib, Baron Bertan de Bori, Bernard de Ventadorn, Giyom IX, Gersog Akvitaniy va boshqalar shular jumlasidan edi.

Trubadurlar – ham shoir, ham musiqachi bo‘lishgan; ko‘pincha o‘zlari bastalagan qo‘shiqlarni ijro etishgan. Ushbu san‘at turi har taraflama yangi bo‘lgan. Trubadurlar san‘ati insonning ichki dunyosini kuylagan, ko‘klarga ko‘targan.

Trubadurlar qo‘shiqlarining asosiy mavzusi “Muhabbat” bo‘lgan. Bu tuyg‘u insonlar ruhini ko‘klarga olib chiquvchi, ilohiy hissiyot ekanini ovoza etishar edi.

Trubadurlar qo‘shiqlari “tirik” obrazlarga – “go‘zal ayollar”ga bag‘ishlanar edi. Qo‘shiqchining hissiyot dunyosi esa, hayratlanarli darajada noziklik bilan ifodalanadi. Obrazlarning mukammalligi – sevgan yigit o‘z ma‘shuqasiga yetisha olmasligidadir. Ular uchun sevgi tuyg‘usining o‘zi yuksaklik belgisi bo‘lib xizmat qilgan. Ushbu sevgi bepoyon, lekin sevgan yigit o‘zini to‘g‘ri tutishi, ziyolilarga xos tarbiyasini yo‘qotmasligi shart edi. Bunday sevgini “ritsar”lar “**kur-tuoz sevgi**” deb atashgan. Gohida inson muhabbati tabiatga ham bag‘ishlangan bo‘lar edi.

“Muhabbat” – yagona ijodiy mavzu bo‘lib, “ritsar”lar san‘atida din, siyosat, ahloq borasida ham qo‘shiqlar mavjud bo‘lgan; qo‘shiqlar goh sho‘x, goh jiddiy, goh kinoyali bo‘lishi mumkin edi. Turli mavzudagi qo‘shiq, turli janrlarga mansub bo‘lgan: sevgi mavzusi – kanson, zamon muammolari – sirvent, sevishganlarning ayriliq qo‘shig‘i – alba janrida ifoda etilgan.

Trubadurlar qo‘shiqlarining musiqasi va she‘ri o‘zaro birlikni hosil qilib, bir-biridan holi tarzda yangramas edi. Bu qo‘shiqlar tarkibi grigorian qo‘shiqchilik san‘ati; ya‘ni sekvensiya va gimn-lardan iborat bo‘lgan.

Trubadurlar san‘ati ta‘siri ostida Yevropa davlatlarida yangi janrlar yuzaga keldi. Birinchi o‘rinda shimoliy Fransiyada “truver”lar san‘atini aytib o‘tish mumkin (XII asrning ikkinchi yarmi va XIII asrlar). Truverlar san‘atining mavzusi ham, badiiy uslubi ham trubadurlarniki singari edi.

Trubadurlar lirikasining asoschilari ham zodagon shaxslar edi (masalan, Richard Sher Yurak, Tibo Shampanskiy, Navarra qirol). XIII asrga kelib truverlar san'ati burjuaziya vakillarini o'ziga rom etib, davr rivojlanishi bilan birga truverlar san'ati ularning san'atlari bilan chatishib ketdi, o'zligini yo'qotdi.

Nemis shaharlaridagi "ritsar" (nemislar ularni minnezingerlar deb atashgan) san'ati XIII asrda shakllandi. Mashhur minnezingerlardan – Tangeyzer, Volfram fon Eshenbax, Valterfon der Fogelveyde shular jumlasidan. Minnezingerlar ijodida trubadur va truverlarga qaraganda ko'proq dunyoviy mavzular kuylanar edi. Sevgi mavzusi diniy ko'rinishni, ya'ni diniy shaxslarga (xudolarga) bo'lgan sevgini anglatgan, ko'pincha "Deva Mariya" obrazi bilan bog'liq bo'lgan. Qo'shiqlarning emotsional tuzilishi jiddiy va chuqur mazmuni bilan ajralib turardi. Melodik uslub esa grigorian xoralliga yaqin edi.

Vaqt o'tishi bilan minnezinger san'ati, shahar musiqachilari san'ati "meysterzang"ga joy bo'shatdi.

Umuman olganda "ritsar"lar san'ati nafaqat badiiy san'at shakllanishiga, balki, hissiyotlar erkinligi rivojiga ham katta ta'sir ko'rsatdi. XVIII asrda trubadurlar san'atini nemis romantiklari – Novalis, Tik va boshqalar yodga olishdi.

Bizga ma'lum bo'lgan ilk polifonik asarlar VIII – IX asrlarga taalluqlidir. Cherkov qo'shiqchiligida xorallni kuylash uslubi ikki ovozlik tarzida kuylanardi (oralig'i kvinta yoki kvarta intervalini tashkil qilardi (ushbu intervallar quloqqa yoqimli tuyular edi)). Bunday uslub yoki xalq qo'shiqchilik uslubidan olingan, yoki organ asbobi ta'sirida hosil bo'lgan deyish mumkin (VIII asrda organ Evropaga sharqiy davlatlardan kirib kelgan bo'lib, bu asbob o'sha davrda bir nechta musiqiy yo'llarni ijro eta oladigan yagona asbob bo'lgan). Organ asbobi ta'sirida bo'lganligi ko'proq haqiqatga yaqin deyish mumkin, chunki ilk ikki ovozli musiqa nomi "organum" bo'lgan. Ovozlar kuyning boshidan oxirigacha parallel harakatlangan, faqatgina, boshi va oxirida bir tovushda yangragan. Zamon xalqi uchun bu ikki ovozli asarlar go'zal va jilovli tuyulgan, ayniqsa, oktava intervali ularga nihoyatda manzur bo'lgan.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. *Xristian dinida musiqaning tutgan o'rni nimalardan iborat edi?*
2. *Ilk o'rta asr musiqa madaniyatida Buyuk Karl (768-814)ning xizmatlari nimalarda aks etdi ?*
3. *XII – XIII asrlar Evropa o'rta asrlarining yetuk davrlari bo'lib, bunda “Salb yurishlari”ning ahamiyati, unda musiqaning namoyon bo'lishi nimalarda ko'zga tashlanad ?*
4. *Eng qadimiy universitetlar haqida nimalarni bilasiz?*
5. *Musiqa san'atining fan sifatida o'qitilishi qanday jarayonlarda sodir bo'ldi?*
6. *Cherkov musiqasi haqida nimalarni bilasiz?*
7. *“Grigoriy xoralli” to'plami kim tomonidan va qachon yaratildi?*
8. *Cherkov musiqasi tarkibiga gimnlarning kirib kelishi haqida nimalarni bilasiz?*
9. *Messaning asosiy 5 ta qismi aynan gimnlar shaklida shakllanganligi xususida gapirib bering.*
10. *Nota chiziqlarining joriy qilinishi haqida so'zlab bering.*
11. *Cherkov musiqasining ommaviylashuvi qanday sodir bo'ldi?*
12. *XI – XII asrlar janubiy Fransiyada trubadurlar san'ati xususida gapirib bering.*
13. *Trubadurlar san'ati deganda nimani tushunasiz ?*

Mavzu: Uygʻonish davri musiqa sanʼati

Reja:

1. *Italiya operasi.*
2. *Fransuz opera va baleti, ingliz va nemis operasi.*
3. *XVII – XVIII asrlar Yevropa musiqa sanʼati.*

XVII asrni musiqa madaniyati tarixining maʼlum pillapoyasi sifatida qabul qilish mumkin. Asrlar davomida toʻplangan ijod namunalari unda mujassamlandi hamda musiqa sanʼatining koʻpgina yangi tur va janrlari namoyon boʻla boshladi. Aynan XVII asrda dunyoviy va cherkov professional musiqasining bir-biridan ajratish jarayoni tugadi hamda opera musiqasining yaralishiga imkon tugʻildi.

Opera janrining paydo boʻlishi nafaqat musiqa sanʼatidagi ulkan taraqiyotdan darak beradi, balki musiqaning dunyoviy unsurlari oʻsib borayotganidan dalolat beradi. Oʻrta asr tafakkur shakllaridan asta-sekin yiroqlashib, hayotiy sanʼatga boʻlgan ochiq intilish – zamonaviy insonni hayajonga soluvchi muammolarni, uning his hayajonlarini, fikrlarini yorqin tasvirlashga qaratilgan jamiyat ongidagi chuqur rivojlanishdan dalolatdir.

Opera – sanʼatning sintetik turi boʻlib, unda – teatr, sheriya, raqs, rassomchilik, musiqa sanʼatlari oʻzaro uygʻunlashgan holda namoyon boʻladi. Uning badiiy taʼsir vositalari deyarli chegara bilmaydi. Operaning taʼsiri XVII va XVIII asr musiqasining barcha sohalariga tarqaldi. Uning negizida cholgʻu musiqaning yangi janrlari, jumladan, uvertyura, orkestr va balet syuitasi tashkil topdi. Shuningdek, opera dramaturgiyasiga, uning obrazlariga yangi boʻlgan simfoniya shakllandi. Hatto diniy musiqa – oratoriya, kantata opera obrazlarining drammatizmi bilan opera shakllari, konsertbop vokal uslubi, kompozitsiya tamoyillari kirib keldi.

Janrning kompleks tabiati uni katta sahnada ijro etilishi, keng demokratik auditoriya bilan muloqotda boʻlishni taqozo etdi, operani jamiyatda tutgan oʻrnining oʻziga xosligi ham shundan iborat boʻldi.

Italiya operasi. Renessans davri sanʼati gullab yashnagan va oʻzining ajoyib hosilini bergan Italiya – opera vataniga aylandi.

O'zining boy badiiy madaniyati bilan shuhrat qozongan Florensiya – operaning ilk o'choqlaridan bo'ldi. Shoir, sozanda, olim va san'at shnavandalarining to'garagi (camerata) tarixiy dovruga ega bo'ldi, uni florensiyalik metsenat Jovanni Bardi (1534–1612) va uning do'sti kompozitor Yakopo Korsi(1561–1602)lar boshqardi. Ushbu to'garakda yangi musiqiy-dramatik janrning asosini tashkil qiluvchi estetik nizomlar, ba'zi tamoyillar birinchi marta shakllantirildi. Shoir **Ottavio Rinuchchini** (1562–1621), sozandalar **Yakopo Peri** (1561–1633) va **Julio Kachchini** (1548–1618) Florensiya operasining asoschilari bo'ldilar. O.Rinuchchinining matni va Y.Perining musiqasi bilan (tarixan) birinchi opera “Dafna” 1594-yil Florensiyada Y.Korsining uyida qo'yildi. Afsuski asar partiturasini saqlanib qolmagan. Bizgacha yetib kelgan birinchi **Florensiya** operasi antik afsona syujetiga yozilgan “Evridika” operasi bo'ldi (1600), uning mualliflari – shoir Ottavio Rinuchchini va kompozitor Yakopo Peri bo'ldi. Florensiya operasida qo'shiq – sahnada joylashgan, uncha katta bo'lmagan cholg'u ansambli jo'rligida ijro etilardi. Ilk Italiya operasining yana bir maktabi **Rim** edi. Bu maktabning opera syujetlarida xristian diniy g'oyalari, albatta nasihatlar bilan targ'ib qilinardi. Rim operasini eng mashhur qo'shiqchi va kompozitorlari **Stefano Landi**, aka-uka **Madroki-lar**, **Marko Maradzoli**, **Loretto Vittori** va boshqalar. Stefano Landi (1586–1639)ning ijodi Rim opera maktabiga xosdir. Uning “Avliyo Aleksey” operasi 1632-yilda Barberinilar teatrida qo'yildi va katta shuhrat qozondi. Ushbu asar dramaturgiyasidagi yangilik va muhim narsa – komediya unsurlarining kiritilishi bo'ldi. Loretto Vittorining (1588–1670) “Galateya” operasi Rim maktabining eng yaxshi asarlaridan bir hisoblanadi.

Italiyaning buyuk kompozitorlaridan **Klaudio Monteverdining** ijodi XVII asr musiqqa madaniyati tarixida buyuk voqealardan bo'ldi. Klaudio Monteverdi (1567–1643) ning birinchi operalari – 1607-yili “Orfey”, 1608-yili “Ariadna” Mantuyada paydo bo'ldi. Venetsiya davri asarlari orasida ikkita so'nggi operasi bizgacha yetib kelgan bo'lib, ular “Ulissaning Vatanga qaytishi” va “Popeyaning tojlanishi”. Monteverdining opera dramaturgiyasining tamoyillari quyidagicha bo'lgan, uning fikricha, opera kompozitsiyasi, uning

asosida yotgan drama, qahramonlarning o‘zlarini tutishlari va harakatlarini belgilab beruvchi psixologik to‘qnashuvlarga bog‘liqdir. Kompozitorning vazifasi – musiqa vositasida murakkab dramatik holatlarda harakat qiluvchi inson xarakterining turliligini ko‘rsatib berishdan iborat. Monteverdining ilk operalaridagi orkestr tarkibida cholg‘ularning soni 40 dan oshib ketdi, biroq keyinchalik orkestr tarkibi qisqarib, soddalashdi, orkestrga skripkalar kirib keldi. Opera *ariyasining* Monteverdi yaratgan yangi *turi Lamento* (yig‘i) opera va oratoriyaga tezda singib ketdi. Opera yakka qo‘shiqchiligining turli shakllarini yaratishda Monteverdi birinchilardan bo‘ldi. Uni asarlarida deklamatsiya, variatsiyalashtirilgan, ikki qismli, *da capo* ariyasi, xalq qo‘shig‘i shakllari keng qo‘llanildi.

XVII asr o‘rtalariga kelib opera san’atining markazi Florensiya va Rimdan *Venetsiyaga* ko‘chdi. Florensiya va Rimdan farqli o‘laroq Venetsiyada opera aristokratlar saroyini tark etib shahar aholisining hammasi ommaviy tarzda kirishi mumkin bo‘lgan shahar teatrlariga “ko‘chib” o‘tadi. Birinchi ommaviy opera teatri 1637-yili San-Kasiyano shahrida ochildi. So‘ngra Venetsiyada yana yettita teatrlar o‘z faoliyatini boshlaydi. Antik afsonalar, qadimgi tarixdan olingan voqealar kabi, erkin talqin qilingan va ko‘proq ularga aloqasi yo‘q voqealar va ishtirokchilar bilan to‘ldiriladi. Jiddiy asarlarga komik epizodlarni kiritish odat bo‘lib qoldi. Xalq san’atiga murojaat qilish Venetsiya kompozitorlarining musiqa tilini demokratlashtirdi; ular *barkarola* xalq qo‘shiq janrlarini sevib, undan keng foydalanishdi. Italiya operasining Venetsiya davri – dramatik qo‘shiq san’atining ajoyib tarzda gullab yashnashining boshlanishi va shu bilan birga musiqiy dramaning kostyumlardagi konsertga aylanishi – taraqqiyotning boshlanishi edi. Venetsiya opera kompozitorlari orasida *Franchesko Kavalli* (1602-1676) va Marko Antonio Chesti (1623-1669) ajralib turadi. F.Kavalli katta mahorat bilan yakkaxonandalikning turli shakllarini ishlab chiqdi. Uning rechitativlari va dramatik sahnalari o‘zining nufuzi hamda ifodaviyligi bilan tomoshabinlar sevgisini qozondi. U rechitativni ikki va uch qismli tuzilmalarga aylantirib, tugallangan epizod, ariyalar bilan mantiqiy tarzda tabiiy uyg‘unlashtirdi. Ko‘cha konsertlari turida xalq-qo‘shiq uslubi ko‘rinishidagi kichik ariyalar-

ning kiritilishi F.Kavallining operalariga erkinlik va yangicha sado baxsh etdi. M.A.Chesti Yevropada hukmronlik qilgan *namoyishona saroy operasini* yaratdi. M.Chesti ijodi yangi yo‘nalishdan darak beradi, zero u musiqali dramadan “opera-konsert”ga va “mohir ijrochilar uchun” yaratilgan operada burulish yasadi.

Neapol ko‘p vaqtlar musiqa madaniyatining markazi hisoblanib keldi. XVI asrdayoq Neapolda to‘rtta konservatoriya faoliyat ko‘rsatdi. Dunyoviy musiqaning jadal rivojlanishi, XVII asrda opera teatrlarining paydo bo‘lishi, ushbu muassasalarining faoliyatini yanada oshirdi. Neapol konservatoriyasida italiyan musiqasining atoqli arboblari, shu jumladan, Aleksandro Skarlatti, Nikola Porpora, Franchesko Durante va boshqalar dars berardi. Neapol opera rivojidadagi birinchi bosqich *Franchesko Provensale* (1627–1704) va *Aleksandro Skarlatti* (1660–1725)larning ijodi yaqqol namoyon bo‘ladi. Aleksandro Skarlatti qalamiga mansub yuzdan ortiq opera (ular ichida 1706-yili – “Buyuk Temur” alohida e‘tiborga loyiqdir), bir necha yuzlab kantata, oratoriya, messalar, madrigallar, alohida cholg‘ular uchun ko‘plab asarlar mansub. Skarlatti operalari *da capo* ariya turini “qonunlashtirib” qo‘ydi. *Da capo* (“boshidan” – degan ma‘noni bildiradi) ariyasida muallif va ijrochi manfaatlarining o‘ziga xos uyg‘unlashuvi kuzatiladi. Ariyaning odatda birinchi qismini takrorlovchi uchinchi qismini kompozitorlar yozmay qo‘ydilar. Unda qo‘shiqchi asosiy melodik materialni variatsiyalashtirib, mohirona texnik hamda vokal improvizatsiyasini ko‘rsata olish imkoniyatiga ega bo‘ldi. Neapol maktabi kompozitorlari opera ijodida *rechitativni* ikkita ko‘rinishi shakllandi. Ulardan “*sekko*” (quruq) – rechitativida ritm va sur‘at jihatidan erkin ijro etiladi va klavessin akkordlari bilan qo‘llab turiladi, “*akkompagnato*” (jo‘rnavezli) – rechitativ orkestrining to‘la ovozli jo‘rligida ijro etiladi uni kuy yo‘nalishi boyroq ishlanib chiqilgan hamda aniq ritm va tezlik belgilariga ega. Monteverdi va Skarlatti yaratgan virtuoqli-patetik vokal uslub Italiya operasining milliy xususiyati sifatida qabul qilingan va uning eng zo‘r vakillari Rossini, Verdi, Puchchinilar ijodida qayta-qayta tiklangan.

Fransuz operasi. XVII asrda Fransiya Italiya musiqasining qudrati ta‘siriga qarshilik ko‘rsata olgan hamda o‘zining milliy opera turini

yaratgan Yevropadagi yagona mamlakat bo'ldi. *Jan Batista Lyulli* katta iste'dod, shu bilan birga chegarasiz izzat talablik, chaqqonlik va barcha to'siqlarni yengib o'tuvchi tirishqoq Lyullini martabasini juda tez ko'tarilishiga yo'l ochib berdi. 1672-yildan boshlab Lyullining birinchi operasi ("Amur va Baxus bayrami") dunyoga kelgandan, to 1678 - ("Atis va Galateya") yilgacha u 19 opera yozdi, bu asarlar fransuz musiqa klassikasining o'lgan merosi qatoridan o'rin oldi. Lyulli operalarida milliy xususiyatlarning shakllanishiga Fransuz teatri va klassik tragediya favqulodda ta'sir ko'rsatdi. Prolog bilan katta – besh pardali kompozitsiya shakllarining dekarativli bezagi, aktyor sahna harakatining shartli tizimini Lyulli shu yerdan oldi. Fransuz tragediyasining ta'siri operani umumiylik xususiyatida – mavzuda ham mazmunda, obrazlar talqinida ham sezilib turadi. Shu bilan birga Lyulli operalaridagi qo'shiq so'zdan, aktyorning harakati va imosidan ajralmaydi. Kompozitor o'z operalarida yopiq vokal shakllardan qo'shiq yoki raqs kuylariga asoslangan kichik hajmli ariyalardan erkin foydalanadi. Jan Batista Lyulli operalaridagi muhim unsurlardan yana biri – *balet*dir. Bunda ham Lyulli milliy did, raqsga bo'lgan umumiy qiziqishdan kelib chiqadi.

Balet musiqasining birinchi namunalari Italiyadan Fransiyaga XVI asrning ikkinchi yarmida kirib keldi va shundan e'tiboran balet musiqasi ham tan olindi. XVII asrda balet fransuz madaniyatiga milliy san'atning mustaqil turi sifatida "singib" ketdi. Balet bilimdoni hamda usta raqqos Lyulli janrni juda puxta ishlab chiqqan edi. Mustaqil balet spektakllaridan tashqari, u operadagi baletga jiddiy ahamiyat beradi. Balet orkestr musiqasining rivojlanishiga bevosita ta'sir qildi. Zero, xoreografiyadagi musiqa – so'zlar o'rnini to'ldirishi, aytish imkoniyati bo'lmagan tuyg'ularni ifodalashi zarur. Lyulli yaratgan yangi turdagi opera uvertyurasi o'zining originalligi bilan ajralib turadi. U "fransuzcha uvertyura" nomini oldi. "Fransuzcha uvertyura" uch qismdan iborat bo'lib, 1- qismda og'ir, tantanali, salmoqli bo'lsa, 2-qism tez va yengil, ko'p hollarda fugalashtirilgan holda bo'lgan, 3-qism esa, xarakteri bo'yicha birinchi qismga yaqin bo'lgan. Umuuman Lyulli operalari dramaturgik jihatdan mustahkam kompozitsiyani tashkil etadi. Xor, balet, hajmli orkestr epizodlari – uvertyura-

lar, muqaddimalar, anraktlar, ommaviy-dekorativ sahnalar shaklining salobati va ishonarli chiqishida katta ahamiyatga ega edi. Bularning hammasi Lyulli operalarida qahramonlik mavzusi, sevgi va burch, hissiyot va ong o'rtasidagi qarama-qarshilikni faol rivojlanishi bilan uyg'unlashgan edi.

Nemis operasi. XVII va XVIII asrlardagi Yevropa davlatlari orasida iqtisodiy va siyosiy jihatdan Germaniya eng qoloq davlat hisoblanardi. Ilm fanda sxolastika va dogmatizm hukm surar edi; falsafa, huquq, matematika va hatto tabiatshunoslik din rahnamoligida edi. Nemis milliy operasini yaratish bo'yicha bir necha bor urinishlar bo'ldi. Shimoliy va Janubiy Germaniyada opera teatrlari paydo bo'lardi, biroq milliy yo'nalish noturg'un va juda qisqa edi. Nemis kompozitori Genrix Shyusning birinchi opera asari nemis opera tarixining boshlanishi bo'ldi. Uning "Dafna" operasi 1627-yil Torgau shahrida ijro etildi.

1678-yilda **Gamburg**da opera teatri ochiladi. Gamburg musiqahavaskorlarining jamiyati Collegium Musicum – shu kabi tashkilotlarning birinchisi edi. O'sha davrning eng savodli nemis san'atkorlaridan biri – **Natan Zigmund Kusserning** mehnati Gamburg operasining badiiy jihatdan o'sishiga sabab bo'ldi. Biroq Gamburg operasining eng yorqin va qiziqarli davri Reynxard Kayzerning nomi va uning ijodi bilan bog'liq. **Reynxard Kayzer** (1674–1739) opera xonandachiligi shakllarini ixtiro qilish bilan shuhrat qozongan edi, orkestr sado berishi bilan keng miqyosda va erkin tarzda foydalana oladi, rechitativlar ustida puxtalik bilan ishladi. XVIII asrning birinchi o'n yilligi Gamburg operasi uchun gullab yashnagan davr bo'ldi. Gendel bilan musobaqalashib Kayzer "Oktavia", "Neron" operalarini yozdi, bu asarlar kompozitorning eng yaxshi asarlari hisoblanadi. Biroq Kayzerning o'zi operani inqirozi va uning barbod bo'lishiga sababchi bo'ldi. 1702-yil teatr boshqaruvi R.Kayzer qo'liga o'tadi va uning boshqaruvni bilmasligi natijasida bu korxonani bankrotlikka olib keladi. Keyinchalik Kayzerning asarlarida milliy o'ziga xos xususiyat xiralashib, o'chib boradi.

Ingliz operasi. Angliyadagi milliy opera san'atining Germaniyadagidan ham qisqa davom edi. Ingliz teatrlari – musiqah, dramatik

voqelikning uzviy, tarkibiy qismi bo‘lib qoldi. Bunda demokratik musiqiy janrlar xalq improvizatsion komediyalari bilan tabiiy ravishda uyg‘unlashib ketadi. Nozikroq pastorallar aristokratiya va saroy doiralari o‘rtasida sevimli edi. Dramatik asarlar pardalar o‘rtasidagi antraktlar *musiqiy intermediyalar* bilan to‘ldirililar edi. Angliyada azaldan “maska” deb nomlanuvchi maxsus original musiqiy-dramatik janr mavjud bo‘lgan. Milliy ingliz operasining asl va yagona yaratuvchisi *Genri Pyorsel* (1659–1695) bo‘ldi. “Didona va Eney” – ingliz opera san’ati va XVII asr teatr musiqasi madaniyati merosining eng yaxshi numanalaridandir. Bu yerda G.Pyorsel buyuk iste’dodining yorqin qirralari namoyon bo‘lgan. Chuqur, salobatli va samimiy lirizm, ingliz xalq kuylarining ajoyib ruhiyati, qurilmalarning benuqsun mukammalligi aks etgan.

XVII asr G‘arbiy Yevropa cholg‘u musiqasi ijodning mustaqil sohasi bo‘lgan cholg‘u musiqasi o‘z o‘rnini birdaniga topa olmadi. Uzoq vaqt cholg‘u musiqa – qo‘shiqqa jo‘rsos sifatida qabul qilib kelindi. XVII asrda musiqa bilan shug‘ullanishdagi turli shakllar – turmush va konsert ijrochiligining jadal rivojlanishi tufayli sezilarli darajada burilish yuz berdi. Bu jarayon polifonik va gamofonik musiqaning parallel rivojlanishi sifatida tasavvur qilish mumkin.

XVII – XVIII asrlar Yevropa musiqa san’ati

XVIII asrning birinchi yarmi musiqa rivojlanishining ajoyib davri bo‘ldi. XVII asrda paydo bo‘lgan shakllar shu davrda rivojlanishning eng yuqori cho‘qqisiga ko‘tarildi. Bir-biridan yiroq, to‘rtta davlatda yashab ijod qilayotgan to‘rtta buyuk daho – Aleksandr Skarlatti Italiyada, Jan Filipp Ramo Fransiyada, Georg Fridrix Gendel Angliyada va Iogann Sebastyan Bax Germaniyada – o‘z ijodi bilan shu davrning musiqiy san’atini belgilab berdi.

Ularning ijodini turlicha baholash mumkin. Bu baho did va yo‘nalishga bog‘liq. Ammo tarixiy nuqtai nazardan qaralganda, to‘rttala kompozitor ham, o‘z sohasida, o‘ziga yuklangan narsani a’lo darajada bajarishdi. Ulardan ikkitasi nemis millatiga mansub. Ularning ijod tafakkuri ulargacha Yevropa musiqasida bo‘lgan barcha yutuqlarni o‘zida jamlay oldi.

XVIII asrning birinchi yarmida hali ham italyan musiqasi yuqori cho‘qqilarga erishgan va hukmron edi. XVII asrda ham hali hanuz saroy qoshidagi kapellalarni boshqarish va teatrlarda xizmat qilish uchun italyanliklarni taklif etish va chaqirib olish odat tarzida edi va hattoki to‘liq italyan operalari ta‘sis etilardi. O‘sha vaqtgacha qo‘yilganlariga nisbatan spektakllar misli ko‘rilmagan hashamatli va dabdabali edi. Italyanliklar nafaqat Germaniyada, balki hamma yerda, jumladan, Angliya, Polsha, Rossiyada birinchi edilar. Faqat Fransiya italyan operasiga qattiq qarshi turib, uning yaxshi va yomon tomonlarini inkor etardi. XVIII asrning birinchi yarmida Neapol Venetsiyadan ajraldi va opera sohasidagi musiqiy harakatni boshqarishni o‘z zimmasiga oldi.

Shu davrgacha musiqa rivojida uncha muhim o‘rin tutmagan Neapol Franchesko Provenseale va Aleksandro Skarlatti tufayli ma‘lum maktab yo‘nalishini yaratdi va shu nom bilan nomlanib mashhur bo‘ldi.

Aleksandro Skarlatti 1659-yili Sitsiliyada tug‘ildi, 1725-yili Neapolda olamdan o‘tdi, Karissimi shogirdi, 1679-yili o‘zining birinchi operasi “Nevinnaya oshibka” (Begunoh xato)ni Rimda sahnalashtirgandan keyin 1680-yili Rimda istiqomat qiluvchi shved malikasi Xristinaning saroyiga kapelmeyster lavozimiga olindi. 1694-yili Skarlatti Neapoldagi sobiq qirolning kapelmeysteri etib tayinlandi. 1703 dan 1708-yilgacha u Rim cherkoviga qarashli metrizani (musiqa maktabi) boshqaradi, keyin yana Neapolga qaytadi. Skarlatti asarlarini soni nihoyatda salmoqli bo‘lib, operalarining o‘zi 118 tani tashkil etadi, uning 700 ta kantatalari va bir qancha asarlari mavjud.

Franchesko Provenseale – bir qator operalar kompozitori. U komik (“Раб своей сунруги” (“Xotin quli” operasi, komik ruhda yozilgan), jiddiy, antik syujetlar asosida (Kir, Kserks, Eritreya va h.z.) bir qancha xarakterdagi operalar yaratgan. Franchesko Provenseale venetsiyaliklarning ta‘siri ostida edi, ammo natijada tez vaqtda neapolitan opera maktabiga, keyinchalik esa XVIII asrdagi barcha italyan operalariga xos bo‘lgan uslub (usul)ni yaratdi.

Neapolitan maktab uslubi nihoyatda o‘ziga xosligi bilan ajralib turadi. Avvalombor, bu uslubdagi kuy, butunlay bizning lad va tonal major-minor sistemamizga asoslangan bo‘lib, kuy elementi ohang-

larga boy, shiddatli va qaynoq, jo'shqin hissiyotlarni ifodalaydi. Bu his-tuyg'u, barchaga tanish - ilk tovushlardan namoyon bo'ladi. Shunday qilib, neapolitan maktabi kuyi-juda ham yirik jamlovchi va birlashtiruvchi sotsial faktor bo'lib xizmat qiladi. Pevuchest (vokal-ligi) – lirik, dramatik musiqani muhim belgisi. Shaklning kelib chiqishi, neapolitan operalaridagi ko'pgina cholg'u asboblari jo'rligidagi ta'sirli kuy rechitativlar, operalarning o'ziga xos konstruksiyalari, rechitativlar bilan bog'liq ariyalar ketma-ketligi neapolitan musiqiy uslubidan dalolatdir.

Jan Filipp Ramo (1683–1764) Fransiyadagi XVIII asr opera san'atining eng yorqin namoyondalaridan biri bo'lib, u musiqa faoliyatini boshlang'ich davrda organchi-nazariyachi, klavesin va kult-musiqasi kompozitori sifatida namoyon bo'ladi. 1733-yilda o'zining "Ippolit" operasi bilan teatr kompozitori sifatida barchaning diqqatini o'ziga jalb etadi. Bu opera har tomonlama original, tipik fransuzcha asar bo'lib, bunda hamma narsada meyor saqlangan, tushunarli, o'lgangan, inson his-tuyg'usi aql, did, tartib-intizom bilan, jamoat xushfe'lligi, sipoligi va kinoyasi ostida boshqariladi. Jan Ramo musiqalari – his-tuyg'uga to'la italyan lirikasini va nemislarning shaxsiy ruhiy hayotga chuqur berilib ketishning tamomila aksi.

J.Ramo ijodida kamdan kam uchraydigan holat bu, kompozitor va buyuk nazariyachi sifatida birlashganligi. Ramo musiqasining yana bir tipik fransuz jihati bu tasviriylik, egiluvchanlik, va teatrlashtirilganligi. XIX asrning oxirigacha teatr fransuz intellektual hayotining muhim bo'g'ini edi. XVII – XVIII asr fransuz musiqasini katta qismi, G.Berlioz bilan birgalikda, teatr va balet musiqasidan iborat bo'ldi. Kuperen syuitalaridan Debyusining orkestr uchun asarlari Fransiyaning konsert va kamer musiqasi, markazda esa G.Berliozning va oratoriyalari-barchasi teatr bilan bog'liq. Mana yana Ramoning bir necha operalari: "Galantniy Indeysi" (1735), "Kostor i Polluks" (1737), "Torjestva Gebi" (1739), "Dardanus" (1739).

Musiqa drama tarixi uchun muhim bo'lgan Glyukning islohoti neapolitan operasida boshlangan bo'lsa ham, islohotning o'zi Fransiya sodir bo'ldi. Glyuk o'z davrining yangi ideallarini ko'rsatib berdi va hozirga qadar vaqtga qarshilik ko'rsatuvchi asar yaratdi. Antik

davrni afsonalari samimiy va ko'ngilga yaqin toza musiqiy sadolarda va sodda harakatlarda qayta jonlandi: qochirimlarsiz, intermediyalar-siz, ikkinchi darajali persanajlarsiz (faqat Amur obrazi bor). Xor va balet har bir aktda tasodifiy sahnalarni emas, balki muhim bo'g'imni tashkil qilgan. Dramatik effektlarni eng kuchlisi – do'zax soylarini Orfeyni iltijosiga - “yo'q” javobini bergani, Yenisey dalalaridagi raqs va kuylash – G'arbiy Yevropa teatr musiqasidagi eng nozik sahnalar. Orfey Italyan matni bo'yicha yozilgan bo'lib, unda asosiy rol altga berilishi kerak edi. Italiyaliklar his tuyg'uga va kolora san'atiga boy musiqalarga o'rgangan bo'lib, dramatik jihatdan sodda va ta'sirchan “Orfey” musiqasini hazm qila olishmadi. Shunday bo'lishiga qaramay, Glyuk o'z ijodini to'xtatmadi, aksincha, Venetsiya tomoshabin-lariga “Alsesto” operasini, undan keyin “Paris va Yelena” operasini taqdim etdi.

Polifoniya (ko'p ovozli ma'nosini anglatadi) bir nechta bir xil ahamiyatga ega bo'lgan tovush yo'nalishining uyg'unlashuvi. Shu bilan polifoniya monodiyadan – bir ovozlilikdan farq qiladi, monodiyada kuyni bir yoki bir necha ovoz unison bo'lib ijro etiladi. Ko'p ovozli uslubning asosiy ko'rinishlari – gomofonik va polifonik uslublaridir. **Gomofonik** uslubda barcha ovozlari ustidan bittasi, asosiysi ustunlik qiladi, u kuyni boshqaradi, boshqalari bo'ysunuvchi ahamiyatga ega. Polifonik musiqada bosh va bo'ysunuvchi, melodik va jo'r bo'luvchi ovozlari yo'q: ularning har biri mustaqil ahamiyatga va o'zining rivojlanish yo'nalishiga ega. XIV – XV asrlarda polifoniya yuksak san'at darajasiga ko'tarildi. O'sha davrning o'zida ko'p ovozli musiqa “kontrapunkt” (“nota - notaga qarshi”) nomini oldi.

Kontrapunkt – bu kuyni boshqarib borishning muayyan tizimi, bir nechta kuyni birga, o'zaro kelishuvdagi uyg'un sadolantirish san'ati. Polifoniyani eng muhim belgisi imitatsiyadir. Imitatsiya so'zi taqlid ma'nosini bildiradi. Polifoniyada bu ovozlarning navbat bilan o'z ijrosini boshlashi, unda har bir ovoz ma'lum vaqt o'tganda so'ng o'sha kuyni takrorlaydi. Cholg'u polifoniya birinchi navbatda **organ musiqasining** rivojlanishi bilan bog'liq. XVII asrda cholg'u musiqasi, xususan organ polifonik musiqasi o'zining yetuk darajasiga erishdi. Asosiy janrlarning rivojlanish yo'nalishi aniqlandi: turli uslub va xa-

rakterdagi epizodlarning erkin uyg'unligini o'zida namoyon etuvchi improvizatsion yo'nalish; imitatsiya tamoyillariga hamda izchillikka qat'iy rioya qiluvchi yo'nalish. Improvizatsiya turidagi pyesalarga – *prelyudiyalar, fantaziyalar, tokkatalar* kiradi; imitatsion uslubdan fuganing shakllanishi boshlanadi. Bu barcha janrlarning tugal shakllanishi I.S.Baxning ijodida ko'rindi.

XVI – XVIII asrga kelib Yevropa shaharlari raqslari nihoyat rang-barangligi bilan farq qiladi. Ularning qatorida vazmin, sokin harakatli (*pavana, allemanda, sarabanda, chakona*), o'rta-tez, sippanuvchi (*kuranta, menuet*), turli sakramalar, tez-irg'ishli (*galyarda, burre, gavot, jiga*) raqslari o'rin olgan. Raqslarning deyarli har biri xalq ichidan chiqgan bo'lib, shahar shart-sharoitida birmuncha o'zgarib, o'zini xalqchil negizlaridan uzoqlashib borgan. Aristokratlarning ulug'vor kuchini ko'rsatish maqsadini ko'zlagan va saroy marosimlarining qismiga aylangan bu raqslar jonli va xalqchil soddalik belgilaridan yiroqlashib, dabdabali ko'rinishga ega bo'ldilar.

Xususan yirik aristokratlar saroyida xizmat qilgan kompozitorlar ijodida yangi raqslarni yaratish jarayoni muhim ahamiyat kasb etadi. Masalan knyazlarning tantanavor chiqishlari, kelinlarni cherkovga kuzatish, ruhoniylarni diniy chiqishlari kabi hodisalari g'ururli pavana yoki "paduana" raqslari jo'rligida o'tgan. Bu raqslar bilan saroy ballari va maskaradlarining ochilish marosimlarida bevosita foydalanilgan edi.

Shahar ballari va majlislarni o'sishi bilan pavana oldingi harakterini yo'qotib, bir muncha sodda va harakatchan bo'lib qoldi. Bunday o'zgargan holatda u *allemanda* (nemis) jamoalikka mos sekin raqsni tug'ilishiga turtki berdi.

XVII asrlarda vazmin turdagi raqslardan bo'lgan *sarabanda* mashhurlikka yuz tuta boshladi. Sarabanda uch hissali, ispan-mavritan il-dizlari mavjud bo'lgan va akkordli jo'rnavozlik bilan ijro etiladigan raqs bo'lib – g'amgin, motam va bosiq-shiddatli xakteri kechki yuz yilliklarni motam marshlariga yaqin bo'ldi. Bir qancha kompozitorlar sarabanda ritmiga o'z ijodlarida juda ko'p marotaba murojaat qilganlar. Jumladan, kompozitor K.V.Glyuk o'zining "Orfey" operasida – o'liklar saltanatidagi Evridika soyasining g'amgin raqsida

sarabandaning ifodaviy xususiyatlarini qoʻllaydi. Shuningdek, buyuk kompozitor L.V.Betxovenning “Egmont” uvertyurasi – XVI asr ispan hukmronligida boʻlgan Niderland davlatini aks ettiruvchi gʻamgin-qaygʻuli sarabanda mavzusi bilan boshlanadi.

Sarabandaning turlari qatoriga *chakona* va *passakalya* raqslari kiradi. Bu raqslarning musiqasi – bas ovozida takrorlanuvchi bitta mavzu va bir nechta variatsiyalaridan tashkil topadi. Chakonada (“doimo oʻsha” yaʼni “oʻsha bas ovozi” maʼnosi) bosh mavzu koʻp hollarda pastga harakatlanuvchi koʻrinishda beriladi. Bu raqs belgilari yorqin holda Betxovenning “32 variatsiya” mavzusida namoyon boʻldi.

Birmuncha tantanavor va vazmin pasakalya³ – koʻchada oʻtkazilayotgan yurish va marosimlarning sharafli marshi boʻlib xizmat qildi. Koʻp holatlarda pasakalya raqsi bilan shahar majlislari yoki ballariga yakun yasaladigan boʻldi. Bu holatda bas ovozidagi takrorlanuvchi, past harakatli kuy, goʻyoki, uy bekalarini mehmonlar bilan xayrlashuvini aks ettirardi.

Qadimgi vazmin surʼatdagi raqslar oʻrtacha – tez yoki harakatchan raqslar bilan ketma-ket almashinib turgan. Shunda *pavanadan* soʻng *galyarda* (yoki *saltarella*) italyancha shoʻx va jonli raqs ijro etilar edi. Pavana va galyarda bir-birini kontrastli boʻyoqlar bilan toʻldirib borgan. Keyinchalik *pavana* – *allemendaga* oʻz oʻrnini boʻshatib berganda, *galyarda* oʻz oʻrnini *kuranta* (fransuzcha raqs uch hissali oʻlchovda, ancha silliq harakatli)ga boʻshatib berdi.

XVII asrda saroy ahlini va byurgerlarni maishiy hayotida muhabbatini qozongan raqs *menuet* keng sahnaga chiqdi. Oʻtmishda fransuz xalq davra raqsi boʻlgan menuet, saroy sharoitida oʻz koʻrinishini oʻzgartirib - dabdabali, boʻrttirilgan (egilishlar, reveranslar va oʻtirib – turishlar) bal raqsiga aylandi desak hech mublagʻa boʻlmaydi. XVIII asrda esa bu raqs yuqori tabaqali jamoa qatlamini xarakterlovchi musiqiy mavqega ega boʻldi. Jumladan, Motsartnining “Figaroni uylanishi” nomli operasidan kichik bir lavha, bosh qahramon Figaro – kekkaygan amaldor Almavivani “burnini ishqab qoʻyish” maqsadida menuet ritmidagi kavatinasini kuylaydi.

³ Ispancha soʻzdan olingan boʻlib – koʻchadan oʻtish, yurish maʼnolarini anglatadi.

XVIII asrning boshida menuet Rossiya davlatida, Pyotr I uyushtirgan assambleyalarida ijro etiladi.

Bu raqs turiga XVIII asrning ko'plab kompozitorlari murojaat qilishdi. Masalan, Jan Batista Lyulli menuet janrini o'z opera-balet spektakllarida keng qo'llagan bo'lsa, Bax va Gendel – cholg'u syuitalarida Menuetga keng o'rin berdi. XVIII asrning ikkinchi yarmida bu janr sonata, simfoniya va kvartetlariga sonata-simfonik turkumining bir qismi sifatida kiritila boshlandi.

Tezkor, sho'x, sakrashlar bilan ijro etilgan raqslar XVIII asrlarda ochiq havoda o'tkazilgan turli tantanavor bayramlarning (bunda asosan, dehqonlar, ustalar va boy bo'lmagan shahar aholisi qatnashgan) asosiy qismini tashkil qildi. Bu davrda bevosita talpinuvchi jiga, burre, gavotlar juda mashhur bo'ldi.

Burre – Fransiya qishlog'i Overn o'rmonchilarining qadimgi raqsi bo'lib, “yog'ochlarning bir bog'i” degan ma'noni anglatadi. Raqs tushganlar har bir uchinchi taktdan so'ng oyoqlari bilan qattiq to'ppillatib, keskin sakrab harakat qilishgan. XVII asrda katta o'zgarishlar bilan bu raqs saroy va Lyullini opera-balet raqslari qatoridan o'rin oldi. Lyulli davrida yana bir tez, sho'x fransuzcha raqs – to'rt hissali (takt oldi ikki hissali) bo'lgan **gavot** ham keng tarqaldi. I.S.Baxning “Gavot”lari bunga yaqqol misol bo'lishi mumkin.

Gavotni o'rta qismini myuzet tashkil etadi. Pastoral xarakteridagi **myuzet** raqsiga jo'rnavoz bo'lgan ohang xalq cholg'usi volinka(myuzet)ni eslatgani uchun bo'lsa kerak o'z nominini ham oldi. Shu qatorda qadimgi provansal raqsi bo'lmish **rigodoni** ham eslab o'tish joiz. Hayotga intiluvchan, quvnoq xarakterida bo'lgan **rigodon** fransuz kompozitorlari-klavesinistlari, xususan Ramo ijodida alohida e'tiborga ega bo'ldi.

Jiga – qadimiy tez ijro etiladigan, jo'shqin harakatli, triolli punktir ritmga asoslangan raqs janri. Jiga asosan 3\8, 6\8, 9\8 o'lchovlarida yoziladi. Uni bunday nomlanishiga raqsiga jo'rlik qilgan qadimgi violo cholg'u(torli kamonli)sining o'ziga xos kurinishi sababchi bo'ldi, xalq orasida viola hazilomuz jiga ya'ni “to'vik oyog'i” deb nom olgan edi. Jiga raqsi Angliyada juda sevimli bo'lgan, shunisi ma'lumki Shekspir davrida jiga bilan xalq teatr tomoshalari – **farsga** yakun

solingan. XVII-XVIII asrlarda jiga salon ballaridagi raqslar toifasiga chiqadi, lekin shunga qaramay u Yevropa xalqlari va dengizchilar orasida hamon keng ijroda bo'lgan.

Raqslarni bunday rangbarangligi XVII – XVIII asr kompozitorlari yaratgan musiqalarida o'z aksini topdi. Bosmadan chiqarilgan bir qator to'plamlar kuylash yoki uy sharoitida musiqiy cholg'ularda (lyutnya, arfa, klavesin, skripka) ijro etiladigan raqs pyesalaridan tashkil topgan. Turli xarakterdagi kontrast raqslarni taqqoslanishi qadimgi raqs syuitasi asosiga yotadi.

Qadimgi raqs syuitasi XVII asr italiyan lyutnyachilari va fransuz klavesinchilari ijodida shakllana bordi. Syuita asosini to'rta raqs tashkil etgan:

Allemanda – o'rtacha-vazmin; **Kuranta** – harakatchan;

Sarabanda – juda vazmin; **Jiga** – juda tez.

Gohida sarabanda va jiga oralarida boshqa bir raqslar ijro etilgani ko'ramiz. Jumladan, burre, gavot va menuet, qadimgi polonez, keyinchalik esa anglez (kontrodans)lar ijrosi kuzatiladi.

Syuitalar nafaqat yakkasoz, balki cholg'u orkestrlari uchun ham mo'ljallab yozilgan. Syuita musiqasi endilikda raqs harakatlari uchun jo'rnavoqlik vazifasini bajarmay, raqs shakllari syuitada o'zini amaliy mavqeini yo'qotib yuqori badiiy ma'no bilan boyitildi. Keyinchalik syuita tarkibiga raqs shaklida bo'lmagan musiqa ham kirib bordi.

Buyuk kompozitorlar Bax va Gendellar tomonidan qadimgi raqs syuitani eng yuksak namunalari yaratildi. Ularning syuitasidan oldin uvertyura, prelyudiya yoki variatsiyali ariya ijro etilgan.

Italiyada skripkachilar maktabiga asos solgan Arkandjelo Karelli o'z ijodida syuitani qadimgi sonata bilan yaqinlashtirdi. Uning talqinida sonataning biror bir qismini raqs xarakterida yozilgan: sarabanda, menuet, jigalar tashkil qiladi. Karelli asarlaridagi katta konsert pyesalarida – raqs o'zining xalqchil maishiy raqs musiqasi bilan bo'lgan aloqalarini butunlay uzadi. Kompozitor asarlarida qo'llagan raqsning nomini ham kiritmay, faqatgina adajjo (vazmin), andante (shoshmay), vivache (juda tez harakatli) templari belgilash bilan cheklanadi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

- 1. Italiya musiqa san'ati xususida nimalarni bilasiz?*
- 2. Opera nima?*
- 3. Balet nima?*
- 4. Italiya operasi haqida nimalarni bilasiz?*
- 5. Ottavio Rinuchchini, Yakopo Peri, Julio Kachchini bular qaysi opera maktabining namoyondalari edi, ular haqida nimalarni bilasiz?*
- 6. Fransuz operasi haqidagi bilimlaringizni sinab ko'ring.*
- 7. Fransuz baleti haqida nimalarni ayta olasiz?*
- 8. Ingliz operasi haqida so'zlab bering.*
- 9. Nemis operasi xususida qanday tushunchalar mavjud?*
- 10. XVII – XVIII asrlar Yevropa musiqa san'ati haqida gapirib bering.*
- 11. Buyuk italyan kompozitori Klaudio Monteverdi haqida nimalarni bilasiz?*
- 12. XVII asr o'rtalariga kelib opera san'atining Venetsiyaga ko'chishi qanday sodir bo'ldi?*
- 13. Venetsiya opera kompozitorlaridan kimlarni ayta olasiz?*
- 14. Neapol opera maktabi namoyondalaridan kimlarni bilasiz?*
- 15. Neapol opera maktabining o'ziga xos jihatlari nimalarda namoyon bo'ldi?*
- 16. Fransuz operasining buyuk arboblardan kimlarni ayta olasiz?*
- 17. XVII – XVIII asrlar Yevropa musiqa san'ati haqida gapirib bering.*
- 18. Polifoniya nima?*
- 19. Kontrapunkt nima ?*
- 20. Organ musiqasi xususida nimalarni bilasiz?*
- 21. Bu davrlar qanday raqs turlari keng tarqalgan edi ?*
- 22. Operaning qanday turlari mavjud ?*

Reja:

1. *I.S.Bax.*
2. *G.F.Gendel.*
3. *K.V.Glyuk.*

Iogann Sebastyan BAX (1685–1750)

Iogann Sebastyan Bax 1685-yil Germaniyaning Eyzanax shaharchasida tugʻilgan. Baxlar avlodi azaldan oʻzining musiqiy iqtidori bilan shuhrat qozonishgan edi. Maʼlumki, kompozitorning katta bobosi novvoylik hunari bilan bir qatorda, sitra cholgʻusini chalargan. Bax ajdodlaridan naychilar, trubachilar, organchilar, skripkachilar yetishib chiqishgan. Pirovardida Germaniyadagi har bir musiqachini Bax deb, har bir Baxni esa musiqachi, deb atay boshlashgandi.

Skripkada ilk ijro koʻnikmalarini u skripkachi va shahar musiqachisi sifatida tanilgan otasidan oʻrgandi. Bola ajoyib ovoz sohibi boʻlib, shahar maktabi xorida kuylardi. Uning kelajakdagi kasbiga hech qanday shubha qolmagan edi. Toʻqqiz yoshida u yetim qoladi. Orduf shahri cherkovining organchisi boʻlib ishlaydigan katta akasi uni oʻz tarbiyasiga oladi. Akasi bolani gimnaziyaga joylashtiradi va musiqadan taʼlim berishni davom ettiradi.

Oʻn yoshli tirishqoq bola uchun bu bir xildagi zerikarli mashgʻulotlar hisoblanardi. Shu sababli ham u oʻzi mustaqil bilim olishga intilar edi. Akasining javonida mashhur kompozitorlarning asarlari yozilgan daftar borligidan xabar topgach, bola ularni tunlari xufiya ravishda olib, oyning shuʼlasida notalarni koʻchirib yozar edi. Odamni toliqtiruvchi bu mashgʻulot olti oy davom etdi, u boʻlajak kompozitorning koʻrish qobiliyatiga beqiyos zarar koʻrsatdi. Akasi bir kuni uni bu ish ustida tutib, koʻchirilgan hamma notalarni olib qoʻyganda, u juda qattiq xafa boʻlgan edi.

Iogann Sebastyan oʻn besh yoshida mustaqil hayot boshlashga qaror qiladi va Lyuneburg shahriga koʻchib ketadi. 1703-yilda u gimnaziyani tugatib, universitetga kirish huquqiga ega boʻladi. Lekin Bax

bu huquqdan foydalana olmadi, chunki u tirikchilik uchun mablag' topishi zarur edi. Bax hayoti davomida ish joyini o'zgartirgan holda, bir necha marta shahardan shaharga ko'chib yurdi. Buning sababi, deyarli har safar bir xil – qoniqarsiz mehnat sharoiti, kamsitishlar, komzitorning tobelikka bardoshi yo'q edi.

Biroq vaziyat qanchalik yomon bo'lmasin, uning yangi bilimlar, kamolot sari intilishi so'nmadi. U g'ayrat bilan nafaqat nemis, shuningdek, italyan va fransuz kompozitorlarining asarlarini muntazam ravishda o'rganib bordi. Bax atoqli san'atkorlar bilan shaxsan tanishib, ularning ijrochilik uslublarini o'rganish imkoniyatidan ham unumli foydalanar edi. Bir kuni yo'l kiraga mablag'i bo'lmagan yosh Bax mashhur organchi Bukstexude ijrosini tinglash uchun boshqa shaharga piyoda boradi.

Kompozitor o'zining ijodga bo'lgan munosabatini, musiqa san'atiga nisbatan qarashlarini ham shunday qat'iylik bilan himoya qilardi. Saroy ayonlari xorij musiqasiga mukkasidan ketgan bir vaqtda, Bax alohida muhabbat bilan nemis xalq qo'shiq va kuylarini o'rganib, ulardan o'z asarlarida keng foydalanar edi. Boshqa mamlakatlar kompozitorlari musiqasini to'la egallagan Bax ularga ko'r-ko'rona taqlid qilmadi. Egallagan keng va chuqur bilimi uning kompozitorlik mahoratini takomillashtirish va sayqallashtirishga yordam berdi.

Yosh Ioganning qobiliyati shu soha bilan chegaralanib qolmadi. U zamondoshlari ichida eng yaxshi organ va klavesin ijrochisi edi. Bax hayotlik davrida kompozitor sifatida e'tirof etilmagan bo'lsa ham, organ cholg'uchisi sifatida uning oldiga tushadigan yo'q edi. Buni, hatto uning raqiblari ham tan olishga majbur bo'lishgan.

Bax o'sha davrning mashhur fransuz organchisi va klavesinchisi Lui Marshan bilan musobaqalashish uchun Drezden shahriga taklif qilinadi. Oldinroq musiqachilarning o'zaro tanishuvi bo'lib, ularning har ikkisi ham klavessinda ijro mahoratlarini namoyish etishdi. Marshan o'sha kechaning o'zida Baxning so'zsiz ustunligini tan olgan holda shoshilinch ravishda shahardan jo'nab ketadi. Boshqa safar, Kassel shahrida Bax organ pedalida solo chalib, o'zining tinglovchilarini lol qoldiradi. Bunday yutuqlardan uning boshi aylanib qolmadi, aksincha doimo juda kamtarin va mehnatsevar inson bo'lib qoldi.

I.S.Bax 1703-yildan boshlab Veymar shahrida yashay boshlaydi. U knyaz kapellasiga skripkachi sifatida ishga kirdi. O‘zining qaram holatidan qoniqmasdan, Bax Arnshtadt shahridagi yangi cherkov organchisi lavozimiga taklif olib, 1704-yili o‘sha yerga ko‘chib o‘tadi. Bu shaharda Bax o‘zining kompozitorlik faoliyatini xor, yakkaxon va orkestr uchun “Sen mening qalbimni do‘zaxda qoldirmasan” pasxal kantatasidan boshladi. Shu yerning o‘zida birinchilardan bo‘lib, “Sevimli og‘aning jo‘nab ketishiga” kaprichchio klavir asari yaratildi. Bu asar klavir syuitasining bir turi bo‘lib, tugallangan miniatyuralardan tuzilgan. Butun asarni umumiy nomlanish birlashtirib, uning ma‘nosini har bir pyesaning alohida mazmunini yoritib beruvchi das-turli kichik sarlavhalar aniqlab beradi.

Bax Myulxauzen shahrida “Tanlangan kantata”sini yozdi. Ushbu kantata Bax hayotligi davrida nashr etilgan yagona asar bo‘lib hisoblanadi.

1708-yilda Bax Veymar gersogi huzurida gof organchi va saroy musiqachisi xizmatini o‘tay boshlaydi. Bu yerda kompozitor organ uchun bir qancha asarlar yozar, klavesin va skripka uchun bir qator pyesalar bastalar edi.

Veymar davrida kompozitor o‘zining organ cholg‘usi uchun eng yaxshi asarlarini yaratdi. Jumladan, re minor tokkata va fugasi, Iya minor prelyudiya va fugasi, do minor prelyudiya va fugasi, om-malashib ketgan do minor passakaliyasi va boshqa asarlari ko‘pgina asarlarini kompozitorning Veymar davriga kiritish mumkin. Bu asarlar mazmuni jihatidan ahamiyatli va chuqur, ko‘lami jihatidan beqiyos sanaladi.

Veymarda fransuz klavesinchilari, xususan, Fransua Kuperen musiqasini o‘rganish jarayoni kechardi. Uning ijodi misolida Bax klavir yozuvining uslublarini o‘rganadi. Shu davrda Bax “Meni faqat quvnoq ov ovutar” deb nomlangan dunyoviy kantatasini yozadi, bu asar ilk bor 1716-yilda ijro etilgan.

1717-yilda Bax oilasi bilan Kyoten shahriga ko‘chib o‘tishadi. Kyoten shahzodasi saroyida Bax “kamer musiqasi direktori” lavozimiga tayinlanadi. Bu yerda Bax, asosan, klavir va orkestr musiqasini yozadi. Kompozitorning zimmasiga uncha katta bo‘lmagan

orkestrga rahbarlik qilish, shahzoda kuylaganda unga jo‘r bo‘lish va uni klavesinda chalish orqali ko‘nglini olish vazifalari yuklatilgandi. O‘z vazifalarini osonlikcha bajarib, o‘zining bo‘sh vaqtini butunlay ijod qilish uchun sarflardi. Bu vaqtda klavir uchun yaratilgan asarlari uning ijodida organ asarlaridan so‘ng ikkinchi cho‘qqini tashkil qildi.

Bax Kyotenda ikki ovozli va uch ovozli invensiyalar yaratadi (uch ovozli invensiyalarni Bax “sinfoniyalar” deb atardi). Bu pyesalarni kompozitor o‘zining katta o‘g‘li Vilgelm Frideman bilan mashg‘ulot o‘tkazishga mo‘ljallagan edi. Bax fransuzcha va inglizcha syuitalarni yaratishda ham o‘z oldiga pedagogik maqsadlarni qo‘ygan. Kyotenda 1722-yilda Bax “Yaxshi temperatsiyalangan klavir” deb nomlangan katta ishning birinchi jildini tashkil qiluvchi 24 prelyudiya va fugalarni yozib tugatdi. Shu davrda mashhur re minor “Xromatik fantaziya va fuga” ham yozildi.

Bizning davrga kelib, Baxning invensiya va syutalari musiqa maktablarining, “Yaxshi temperatsiyalangan klavir”ning prelyudiya va fugalari esa kollej hamda konservatoriyada majburiy dasturga aylandi. Baxning nisbatan oddiy invensiyalaridan to o‘ta murakkab “Xromatik fantaziya va fuga”gacha bo‘lgan klavir pyesalarini jahonning mohir pianinotchilari konsertlarida tinglash mumkin.

1720-yilda Baxning rafiqasi Mariya Barbara vafot qildi. Universiteti bo‘lgan katta shaharda farzandlariga yaxshi ma‘lumot berishni istagan Bax Gamburg shahridagi Avliyo Yakov cherkovi organchisining bo‘shab qolgan joyiga ishga kirmoqchi bo‘ladi. Baxning so‘rovnomasi e‘tiborsiz qoladi va bu joy boshqa organchiga berib yuboriladi.

1721-yilda Bax Veysenfels shahrida yashovchi trubachining qizi Anna Magdalena Vilkenga uylanadi. Bu ayol buyuk ijodkorga vafoli do‘st va yordamchi bo‘lib qoladi. Kyotendan jo‘nab ketish xayoli Baxni tinch qo‘ymasdi. Iogan Kunau vafotidan so‘ng, Leypsikdagi Avliyo Foma cherkovi kantoning o‘rni bo‘shab qoladi, shu munosabat bilan 1723-yilda Bax Leypsik shahriga ko‘chib o‘tadi, va shu yerda umrining oxirigacha qoladi. Bu yerda u Avliyo Foma cherkovi qoshidagi qo‘shiqchilar maktabi kantorigi (xor rahbari) lavozimini

egallaydi. Bax maktab kuchi bilan shahardagi asosiy cherkovlarga xizmat qilishi hamda cherkov musiqasi va uning sifatiga javob berishi kerak edi. U o'zi uchun noqulay bo'lgan shartlarga ko'nishga majbur bo'ldi. O'qituvchi, tarbiyachi va kompozitorlik majburiyatlari bilan bir qatorda, shunday ko'rsatma ham bor ediki, bunda "Janob burgomistr ruxsatisiz shahardan chiqib ketishi mumkin emas" edi. Ilgarigidek, uning ijodiy imkoniyatlari chegaralangan bo'lib, Bax cherkov uchun "uncha davomli bo'lmagan, shuningdek, operaga o'xshamaydigan, biroq tinglovchilarda itoatgo'ylik hissini uyg'otuvchi" musiqa yozishi kerak edi. Lekin Bax har doimdagidek ko'p narsalarni qurbon qilib, hech qachon o'zi uchun muhim bo'lgan badiiy aqidalaridan voz kechmasdi. Butun hayoti davomida u o'zining chuqur mazmuni va ichki boy tuyg'ulari bilan kishini lol qoldiruvchi asarlar yaratadi.

Bu yerda ham xuddi shunday bo'ldi. Leypsikda Bax o'zining eng yaxshi vokal-cholg'u asarlaridan bo'lgan – ko'pgina kantatalarini (Bax tomonidan jami 250 ga yaqin kantatalar yozilgan), "Ioann bo'yicha ehtiroslar", "Matfey bo'yicha ehtiroslar" (1729), "Motam odasi" (1727), minor messasi (1738)ni yaratadi.

Ioann va "Matfey bo'yicha ehtiroslar" yoki "Passionlar" – bu Iso payg'ambarning chekkan azoblari va o'limi to'g'risidagi Injil kitobi bo'yicha Ioann va Matfey yozgan qissadir. Messa mazmuni bo'yicha "Ehtiroslar"ga yaqin turadi. Avvallari messa ham, "Ehtiroslar" ham katolik cherkovida xor tomonidan ijro etilar (ishtirokidagi qo'shiq kuylash) edi. Baxning ushbu asarlari cherkov mavzulari doirasidan chetga chiqib ketgan edi. Baxning messa va "Ehtiroslar" – konsert xarakteridagi mahobatli asarlar bo'lib, ularni ijro etishda yakkaxonlar, xor, orkestr, organ cholg'usi ishtirok etadi. O'zining badiiy mohiyati bo'yicha "Ehtiroslar" va messa kompozitor ijodining uchinchi, eng yuqori cho'qqisini tashkil qiladi.

Cherkov rahbariyatining Bax musiqasidan qoniqmayotganligi yaqqol sezilib turardi. Avvalgidek uning musiqasini o'ta yorqin, bezaklarga boy, "dunyoviy" deb baholashardi. Darhaqiqat, Baxning musiqasi cherkovning qat'iy qonunlariga javob bermasdi, aksincha, unga qarama-qarshi edi.

Yirik vokal-cholgʻu asarlar bilan bir qatorda, Bax klavir uchun musiqa yozishni davom ettirdi. Si minor messasi bilan deyarli bir vaqtda mashhur “Italyancha konsert” yozildi. Keyinroq Bax “Yaxshi temperatsiyalangan klavir”ning ikkinchi jildini tugatdi, unga 24 ta yangi prelyudiya va fugalar kiritilgan.

Ulkan ijodiy ish va cherkov maktabidagi xizmatidan tashqari Bax shaharning “Musiqa kollegiyasi” ishlarida faol ishtirok etardi. Bu shahar aholisi uchun cherkov musiqasi emas, balki “dunyoviy” musiqa konsertlarini tashkil qiluvchi musiqa havaskorlari jamiyatiga boʻlgan qiziqish balandroq edi. “Musiqa kollegiyasi”ning konsertlarida Bax yakka ijrochi va dirijyor sifatida muvaffaqiyatli chiqishlar qilgan. U jamiyatning konsertlari uchun “dunyoviy” xarakterdagi orkestr, klavir va vokal asarlarini koʻplab yozdi. Lekin Baxning asosiy ishi – qoʻshiqchilik maktabining rahbarligi boʻlib, unga faqat koʻngilsizliklar keltirar edi. Cherkov tomonidan maktab uchun ajratiladigan mablagʻ arzimas darajada boʻlardi. Qoʻshiq ijro etuvchi bolalar och qolar, kiyimlari ham ayanchli holda edi. Ularning musiqiy qobiliyat darajasi ham yuqori emasdi. Qoʻshiqchi bolalarni Bax bilan maslahat qilmasdan maktabga qabul qilishar, maktab orkestrining tarkibi ham juda ozchilikni tashkil qilib, bunda toʻrtta truba va toʻrtta skripka ishtirok etardi, xolos.

Maktabga yordam koʻrsatish toʻgʻrisida Bax tomonidan shahar xoʻjayinlariga qilingan barcha murojaatlari eʼtiborsiz qoladi. Masʼuliyat esa baribir kantor zimmasida boʻlib, u hamma narsa uchun javob berishi lozim edi.

Yagona quvonchi – ijod va oilasi edi. Voyaga yetib qolgan oʻgʻillari – Vilgelm Frideman, Filipp Emmanuil, Iogann Xristian qobiliyatli musiqachi boʻlib yetishishdi. Otalari hayotlik vaqti-dayoq, ular kompozitor sifatida nom chiqarishdi. Kompozitorning ikkinchi rafiqasi Anna Magdalena oʻzining zoʻr musiqiy qobiliyati bilan ajralib turardi. U ajoyib eshitish qobiliyatiga va chiroyli, kuchli soprano ovozga ega edi. Baxning katta qizi ham yaxshigina qoʻshiq aytardi. Bax oʻz oilasi uchun vokal va cholgʻu ansambllar ijod qilardi.

Kompozitor pedagogik adabiyot yaratishga ko‘p vaqt va e‘tibor ajratgan. Boshlovchilar uchun prelyudiyalar, invensiyalar va boshqa ko‘plab asarlarning paydo bo‘lishi Baxning pedagogik faoliyati bilan bog‘liqdir. Boshlovchilar uchun kichik prelyudiyalar, ikki va uch ovozli invensiyalardan tortib to “Yaxshi temperatsiyalangan klavir” prelyudiya va fugalar to‘plamlari – bu murakkablikning barcha bosqichlarini qamrab olgan klavirda ijro etishga mo‘ljallangan, hozirgi davrdagi darslik sifatida xizmat qilib kelmoqda.

Baxning applikator sohasida kiritgan yangiliklarini e‘tirof etish kerak. XVII – XVIII asrlarda klavesinda uch-to‘rt barmoq bilan ijro etishardi. Barmoqlar, asosan, cho‘ziq holda ushlanardi, kerak bo‘lganda ular almashtirilar, biri o‘rniga ikkinchisi qo‘yilar yoki biri ikkinchisi ustidan o‘tkazilardi. Katta barmoq juda kam hollarda ishlatilar, ijro etish texnikasining murakkablashib borishi, tovushni legato usulda ijro etishga intilish takomillashgan applikatorani talab etardi. Bu sohada yangiliklar kiritishda Bax birinchilardan bo‘ldi.

Kompozitor hayotining so‘nggi yillarida ko‘zi jiddiy kasallanib qoldi. Muvaffaqiyatsiz operatsiyadan keyin Baxning ko‘zlari ojizlashdi. Biroq shu ahvolda ham u ijod qilishni davom ettirdi, o‘z asarlarini yozib olish uchun kuylab, aytib turardi.

Polifonik pyesalarning ikki turkumi – “Musiqiy hadya” va “Fuga san’ati” Baxning oxirgi asarlari bo‘ldi, ularda polifonik mahorat muammosiga yuqori darajadagi yechimlar topilgan. Bu asarlarda Bax kontrapunkt, polifonik shakl va fugadagi mavjud texnik imkoniyatlarni mahorat bilan ko‘rsatib bera olgan edi.

1750-yil 28-iyulda logan Sebastyan Bax vafot etdi. Uning o‘limi musiqiy jamoatchilik tomonidan deyarli e‘tiborsiz qoldi. U ko‘p o‘tmay unutilib ketdi. Baxning rafiqasi va kichik qizining hayoti ayanchli kechdi. Anna Magdalena o‘n yildan so‘ng qashshoqlar uyida vafot etdi. Kichik qizi Regina muhtojlikda hayot kechirdi. Uning og‘ir hayotining oxirgi yillarida Betxoven yordam berib turdi. Avliyo Foma cherkovida qabr toshi bo‘lib, u yerga buyuk kompozitorning xoki dafn etilgan. Hozir bu joy Baxning qudratli salohiyati muxlislarining doimiy ziyoratgohiga aylangan.

Georg Fridrix GENDEL (1685–1759)

O‘tmishning ko‘pgina buyuk insonlari kabi Georg Fridrix Gendel – nemis jamiyatining quyi pog‘onasidan chiqqan. Uning ajdodlari hunarmandchilik bilan shug‘ullanganlar. Gendelning otasi, sartaresh-xirurg Yevropaning turli (shved, sakson) armiyalarida xizmat qilgan va ko‘p sayohatlardan so‘ng, nihoyat o‘z shahri Galleda qo‘nim topadi. Qattiq harakati va tirishqoqligi bilan u sakson Gersogi saroy xirurgi lavozimiga erishdi va o‘g‘lining, bo‘lajak kompozitorning tug‘ilish vaqtiga kelib anchagina boylikka ega bo‘ldi.

Kompozitorning onasi turmush o‘rtog‘iga juda mos edi. O‘zining g‘ayrat-shijoati, ruhiy va jismoniy sog‘lomligi bilan eridan qolishmasdi. Ular o‘z o‘g‘illariga jismoniy sog‘lik, ruhiy vazminlik, amaliy zehn, tolmasdan mehnat qila olish ko‘nikmalarini singdra oldilar.

Musiqaga qiziqish. Saxau bilan mashg‘ulotlar. Georg Fridrix Gendel 1685-yil 23-fevralda Galle shahrida tug‘iladi. Bolaligidan boshlab unda ajoyib musiqiy qobiliyat hamda tovushlar, musiqadunyo bilan bog‘liq barcha narsaga qiziqish namoyon bo‘ldi. Biroq bolaning musiqiy qiziqishlari otasining qarshiligiga uchradi. Ko‘pchilik boy nemis byurgerlari kabi, Georg Gendelning fikricha, musiqachilik hunar hisoblanmasdi. G‘ururli va izzatlab bo‘lgan ota o‘z o‘g‘li uchun boshqa kelajakni, nemis byurgerlari orasida hurmatli bo‘lgan yurist kasbini ravo ko‘rardi. Ammo kichik Gendelning musiqaga bo‘lgan tabiiy intilishi barcha to‘siqlarni buzardi. Yetti yoshligida u o‘zining organdagi ijrosi bilan saksoniya Gersogini taajjubga soladi. Gersog oldidagi muvaffaqiyatli chiqish kutilgan natijani berdi. Gendel shahardagi eng yaxshi san‘atkor va pedagog, organchi Fridrix Vilgelm Saxau bilan muntazam ravishda musiqiy mashg‘ulotlar olib borish imkoniyatini qo‘lga kiritdi.

Aqlli va yetarli ma‘lumotga ega bo‘lgan iqtidorli kompozitor Saxau, o‘z o‘quvchisiga mislsiz darajada ta‘sir o‘tkazdi. Gendelning zamondoshi va do‘sti, nemis musiqad nazariyotchisi va yozuvchi Mattezon Saxauning yosh Gendel bilan mashg‘ulotlari haqida shunday yozgan edi: “Bu inson (ya‘ni Saxau) san‘atkor sifatida juda kuchli edi va unda qancha iqtidor bo‘lsa, shuncha xayrixohlik bor edi... u

o'zining butun kuchini o'quvchining garmoniya asoslari bilan ta-nishtirishga sarfladi. Keyin uning fikrini kompozitsiya san'atiga qaratdi; musiqiy g'oyalarga takomillashgan shakl berishni o'rgatdi; uning didini noziklashtirdi. Unda italyan va nemis kompozitorlari-ni ajoyib kolleksiyasi bor edi. U Gendelga turli xalq musiqalaridan yozib olish va bastalash usullarini va shu vaqtning o'zida har bir kom-pozitorning yutuq va kamchiliklarini ochib berdi"⁴.

Saxauning rahbarligida Gendel nemis kompozitorlari – Fro-berger, Kerl, Paxellarning organ polifoniyasi va improvizatsiya uslubini o'rganadi, milliy san'at asarlarini diqqat bilan tinglashni, ularning ichiga kirib borishni o'zlashtirdi.

Gendelning birinchi ijodiy tajribalari o'n yoshlik davriga to'g'ri kelib, bunda u o'zining sevimli cholg'usi bo'lgan goboyga qator pyesalar – ikki goboy va bas uchun oltita trio yozadi.

Saxau bilan o'tkazilgan mashg'ulotlar Gendelga faqat keng ma'lumot, klavesin va organi mohirona o'zlashtirish, orkestr cholg'ularini o'rganish bilan cheklanib qolmadi, balki unda bolalik chog'idan turli musiqiy voqelikni tushunib, o'zlashtirib, ulardan o'zi uchun eng muhim va qiziqarli ma'lumotlarni olishni o'rgandi. Ke-lajakdagi ijodiy ish bilan kuchaytirilgan bu sifatlar, ayniqsa, Gendel musiqasining universal sifatini shakllanishida yordam berdi.

O'n ikki yoshida Gendel Berlindagi Brandenburg kurfyurstining saroyiga birinchi marta konsert qo'yish uchun bordi. Gendel Prussiya poytaxtida san'atkorlarga nisbatan yaxshi munosabat bo'lgan paytda kelib qoladi. Malika Sofiya Sharlottaning sevgan san'at turi musiqa bo'lib, Berlin saroyiga tez-tez yirik san'atkorlar va kapelmeysterlar taklif qilinib turilardi. Opera tomoshalari saroy konsertlari bilan al-mashib turar, ana shu konsertlarning birida, qiziqarli yangilik sifatida yosh klaverchining klavesindagi konserti bo'lishi lozim edi. Muva-faqiyat shu darajada katta bo'ldiki, kurfyurst unga o'z saroyida qolib xizmat qilish taklifini bildirdi hamda musiqiy bilimni takomilga yetkazish uchun Italiyaga borishi mumkunligini aytdi. Bu safar kurfyurstning homiyligini Gendelning otasi qat'iy qarshilik bilan rad etadi. Bir tomondan, u o'g'lining yosh chog'idan saroy xizmatiga

⁴ Romen Rollan. Gendel. 20 jildlik asarlar to'plami, 17-jild. – L., 1935, 11-b.

bogʻlanib qolishini xohlamagani boʻlcha, yana bir jihati u hali ham oʻgʻlining yurist boʻlishidan umidvor edi.

Universitet. Organchilik xizmati. 1697-yil otasi vafot etdi va bu Gendelni musiqachilikka boʻlgan taʼqiqdan xalos qildi. Shunga qaramasdan otasining vasiyatini bajarib, Gendel gimnaziyada oʻqishni davom ettirdi va u yerda toʻliq kursni tugatib, universitetning yuridik fakultetiga oʻqishga kirdi.

Galledagi universitet 1694-yilda ochilgan boʻlib, bu yerda anchagina ilmiy salohiyat toʻplangan edi. Gendel oʻqigan paytda, universitetning professorlari orasida, atoqli nemis maʼrifatchisi Xristian Tomazius ham ishlar edi⁵.

Yuridik fanlar kursini oʻtish bilan bir vaqtda Gendel cherkov organchisi sifatida xizmatga kirdi. Gendelning xizmat vazifasiga gimnaziyada musiqadan dars berish kirardi. Oʻquvchilardan tashkil topgan xor va orkestr bilan dam olish kunlari shaharning turli cherkovlarida konsert berardi. Har haftalik konsertlar repertuarni yangilab borishni talab etar, va Gendelning oʻzi ham koʻplab kantata, xoral, motet⁶ va psalmlar ijod qilar edi.

Galleda yaratilgan koʻplab asarlardan birortasi ham saqlanib qolmadi, biroq kompozitorning boy xotirasi uning musiqiy tafakkuri yaratgan barcha asarlarini saqlab qolgan edi. Tadqiqotchilarning taʼkidlashlaricha, ularning koʻplaridan u keyingi asarlarida foydalandi.

Musiqqa sohasidagi faoliyatning muvaffaqiyatli boshlanishi kasb tanlash masalasini uzil-kesil aniqlab berdi. Oʻzini sanʼatga, ijodga bagʻishlash niyatida, Gendel universitetni tashlab, nemis milliy operasining poytaxti boʻlgan Gamburgga keladi.

1703-yilning bahorida Gendel Gamburgga koʻchib oʻtdi. Kayzer boshchiligidagi Gamburg operasi gullab-yashnagan payt edi. Yosh

⁵ Tomazius jaholat va xurofotga qarshi dadil kurash olib borardi, milliy ilmfan yaratilishi va undan barcha odamlar foydalana olishi tarafdori edi. Ayniqsa, u har yili minglab qurbonlarga sabab boʻluvchi jodugarlik va sehrgarlikka qarshi jon-jahdi bilan isyon koʻtarardi. Gendelning maʼnaviy yetilishiga Tomaziusning taʼsiri qanchalik boʻlganligi xususida biror narsa deyish qiyin. Ammo, uning qabul qila olish darajasini bilgan holda Gendelni boshqalardan har doim ajratib turuvchi insonparvarlik tuygʻusi va keng dunyoqarashining rivojlanishiga Tomaziusning nasihatlaridan olgan xulosalar sezilarli rol oʻynadi deyish mumkin.

⁶ Motet – koʻp ovozli kuylashning eng qadimiy shakllaridan biri.

san'atkor birinchi marta musiqiy teatr bilan uchrashadi va bu uning opera kompozitori bo'lish istagini mustahkamlaydi.

Shu yillar teatrning direktori bo'lib ishlayotgan, iqtidorli opera kompozitori Reynxardt Kayzerdan Gendel ko'plab badiiy qimmatli va milliy xususiyatlarni o'ziga oldi. Gendelning mahalliy ziyolilar bilan uchrashuvlari va do'stona munosabatlari uning badiiy va amaliy faoliyatining rivojlanishi uchun katta ahamiyatga ega bo'ldi.

Mattezon bilan do'stlik. Birinchi operalar. Yorqin va har taraflama iqtidorga ega bo'lgan shaxs – Mattezon (1681–1764) bilan do'stlik, ayniqsa, qiziqarli va samarali bo'ldi. Universal ma'lumotga ega Mattezon iqtidorli san'atkor edi: u ko'plab orkestr cholg'ulari hamda turmushda odat bo'lgan sozlarda chalar, Gamburg opera teatri uchun asarlar yozar va sahnalashtirar, librettolarni ham o'zi yozar, qo'shiqchi va kapelmeyster sifatida sahnaga chiqar edi. Olim-nazariyotchi, vatanparvar va milliy madaniyatning ehtirosli tarafdori bo'lgan Mattezon musiqiy tanqidchilik va publitsistikaga katta e'tibor berar edi. Uning faoliyatida bu soha eng qimmatlilaridan biri bo'ldi. Ko'plab musiqiy-nazariy va estetik masalalar, alohida asarlarning tahliliga bag'ishlangan nashrlar hamda turli maqolalar uning qalamiga mansubdir. U birinchi nemis musiqiy-tanqidiy jurnaliga asos soldi, keyinroq esa "Ehrenpforte" kitobini nashr qildi. Bu kitobda o'z zamonining buyuk san'atkorlarining hayoti va ijodiy faoliyati haqidagi ma'lumotlar to'plangan.

Mattezon va Gendel o'rtasidagi do'stlik avvaliga juda qalin bo'ldi. Ular birgalikda konsertlar, operalarga borishardi. Mashhur Bukstexudening konsertlarini tinglash uchun ikki marta hamkorlikda Lyudek shahriga (1703-1705 yy.) safar qilishgan.

Asli gamburglik bo'lgan Mattezon bolalikdan shaharning ziyoli va artist doiralari bilan bog'liq edi. O'z do'stiga rahnamolik qilib, uni shu muhitga olib kirdi va tez orada Gendel dars olib Gamburg operasining ikkinchi skripkachisi o'rnini egalladi. Yosh san'atkorlarning bir-biriga yaqinligi ularning ikkovlari uchun ham foydali va samarali bo'ldi. Agar Mattezon o'sha yillarda ma'lumoti va aqliy rivojlanishi bo'yicha Gendeldan ustun turgan bo'lsa, Gendel nafaqat o'z iqtidorining kuchi, balki yetuk ijrochilik mahorati hamda musiqiy bilimi bilan ajralib turardi. O'zini Gendeldan ustun qo'yishga moyil Mat-

tezon “organda chalishda, fugada va kontrapunktida hamda ayniqsa, (improvizatsiyada) so‘zsiz kuchli” ekanligini tan olardi⁷.

Ijrochi va pedagog sifatida Gendelga katta e’tibor bera boshladilar, bu ijodiy buyurtma va takliflarning ko‘payishiga sabab bo‘ldi. Shu tariqa Gendelning “Ioann nomidan Yevangelga iztiroblar” oratoriyasi paydo bo‘ldi.

“Almira” operasi monumental shakllar sohasida navbatdagi tajriba bo‘ldi. Uni 1705-yil 8-yanvarda ijro etdi va mislsiz muvaffaqiyat qozondi. Tez orada bundan kam bo‘lmagan muvaffaqiyat bilan Gendelning ikkinchi “Neron” operasi qo‘yildi.

Birinchi operalar kompozitorning dramatik iqtidori, asosiy ijodiy yo‘nalishlari, uning keng musiqiy g‘oyalarga, yorqin xarakter va kuchli ehtirolarga bo‘lgan intilishlari haqida tasavvur hosil qilish imkoniyatini beradi. Shu asarlarning o‘zidan Gendelning turli opera maktablarining (nemis, fransuz, italyan) uslublaridan aql va noziklik bilan foydalana olish qobiliyati, opera yozuvining turli uslublarini individual ijodiy vazifaga bo‘ysundira olishi haqida fikr yuritish mumkin.

“Almira” va “Neron”ning muvaffaqiyati Gendelning Gamburgdagi holatini mustahkamladi, biroq shu bilan birga kelajakda ijodiy ufqlarni ko‘zlash haqidagi masalani ham qo‘ydi. Gamburg operasi sezilarli darajada inqirozga yuz tutmoqda edi.

Kayzerni almashtirgan teatrning yangi direksiyasi, tijorat nuqtayi nazaridan kelib chiqqan holda teatr repertuarini badiiy yetuk bo‘lmagan, sifati past asarlar bilan to‘ldirib tashladi. Ommani jalb qilish maqsadida jiddiy operalarga quvnoq, kulgili xarakterdagi parchalar kiritildi.

⁷ Mustaqlil san’atkor sifatida shakllanib borgan sari aftidan Gendel uchun rahnamosining homiyligi og‘irlik qilib borardi. Tushunmovchiliklar oxir-oqibat janjalga olib keldi va bu janjal Gendel uchun fojiviy tugashiga sal qoldi. Bu haqda shunday hikoya qilinadi: teatrdan Mattezonning “Kleopatra” operasi ketayotgan edi. Muallif klavesin yonida dirijyorlik qilib, bir vaqtning o‘zida Antonio rolini ijro etardi. O‘zining sahnaga chiqish vaqtlarida klavesin yonidagi joyni Gendelga bo‘shatib berardi. Spektaklning oxiriga yaqin qahramon Antonio o‘ladi va Mattezon teatr libosida yakuniy olqishlarni qabul qilish uchun klavesin yoniga qaytadi. Kunlardan bir kun navbatdagi spektakl vaqtida Gendel Mattezonga dirijyorning joyini bo‘shatib berishdan bosh tortadi, natijada teatr binosidan chiqishda ular bir-biriga qo‘llarida qilich bilan tashlanishadi. Mattezon qilichining uchi Gendelning kamzulidagi temir tugmachaga tegib chetga sirg‘alib ketadi, oddiy tasodif bilan Gendelni o‘limdan saqlab qoladi. Janjal yarashish bilan tugadi, biroq avvalgi do‘stlikni tiklab bo‘lmadi.

Gendelga buyurtma berilgan “Florindo” operasiga, unga hech qanday aloqasi bo‘lmagan “Quvnoq beva” komediyasini kiritishdi.

Gamburg operasining ayanchli tajribasi kompozitorni Germaniyada opera sohasining kelajagi yo‘qligiga ishontirdi. Shu bilan birga ijodkorona tabiati, xarakteri va g‘ayrati Gendelni faol ijodga, keng hamda devosita ta’sir qilish xususiyatiga ega bo‘lgan mahobatli san’at, ya’ni teatr, opera yaratishga undardi. Buning yagona yo‘li – uni italyan operasi sari qadam tashlashi edi.

Italyan operasining universal uslubini o‘zlashtirish uchun Gendel Gamburgni tashlab Italiyaga yo‘l oladi.

Italiya davri asarlari. Italiyaga Gendel 1706-yilning kuzida keldi va u yerda to‘rt yilcha yashadi. U Italiyaning badiiy madaniyati bilan shuhrat qozongan Florensiya, Rim, Venetsiya, Neapol kabi yirik shaharlarida bo‘ldi. Bir yilga yaqin vaqt davomida Gendel Italiyada opera kompozitori sifatida chiqishga jur’at qila olmadi. Lekin organ va klavesinda u tez orada mohir sozanda, tengi yo‘q improvizator sifatida shuhrat qozondi.

Shu vaqtda atrofdagi vaziyatga diqqat bilan razm solib, Gendel yangi musiqiy did va odatlarga o‘rganishga harakat qildi. Daholariga xos bo‘lgan o‘tkir badiiy tafakkur bilan u italyan musiqa uslubining ko‘plab nozik tomonlarini va xususiyatlarini xotirasiga jo qildi. Kantatalar va lotin plasmlari ustidagi ish vokal yozuvi uslubini o‘zlashtirishda birinchi bosqich bo‘ldi.

Italiyadagi bir yillik hayotdan so‘ng, 1707-yilning kuzida Gendel Florensiyada o‘zining birinchi operasi “Rodrigo” bilan chiqdi. Bu asar qozongan zo‘r muvaffaqiyat Gendelni darhol navbatdagi “Agrippina” operasini yozishga undadi. Ammo ushbu opera ancha kechroq, 1709–1710-yillar karnaval mavsumida Venetsiyada qo‘yildi.

Venetsiyada birinchi bor bo‘lganda Gendel o‘zining keyingi faoliyati uchun bevosita amaliy ahamiyatga ega bo‘lgan tanishlar orttirdi. U Gannover va Londonga borish uchun takliflar oldi. Aftidan, musiqiy did qonuniyatlarining Yevropada asoschisi bo‘lgan Italiyada yanada tan olinishi, Italiya ustalari san’atining sirlariga chuqurroq kirib borish xohishi Gendelni bu qiziqarli taklifni rad etishga majbur qildi.

1708-yilning bahorida Gendel Venetsiyadan Rimga qaytib keldi. Florensiyadagi “Rodrigo”ning muvaffaqiyati haqidagi xabar musiqa

va san'at doirasidagilarning diqqatini yana jalb qildi. Kompozitor uchun Running eng dong'i ketgan xonadonlarining eshiklari ochildi, uni Rim metsenatlari badiiy olamning yirik vakillari to'planadigan o'z salonlariga ketma-ket taklif qilardilar. U marqiz Ruspolining hashamatli bog'larida o'tkaziladigan Arkad akademiyasining aziz mehmoni bo'lar, kardinal Ottoboni saroyida tashkil etilgan qiziqarli konsertlarda ishtirok etardi. Papa kapellasining bosh boshqaruvchisi kardinal ixtiyorida Italiyaning eng yaxshi orkestri (birinchi skripkada Korelli chalar edi), Sikstin kapellasidan mohir qo'shiqchilar bor edi. Oldindan tayyorlangan konsertlar improvizatsiyalashtirilgan musiqiy va poetik chiqishlar, turli badiiy musobaqalar bilan almashib turardi.

Bu yerda Gendel italyan opera maktabining boshlig'i Aleksandro Skarlatti va uning o'g'li, mohir klavesinchi, klavir sonatasi janrining asoschisi Domeniko Skarlatti, yirik kompozitor va mohir skripkachi Arkanjelo Korelli va o'sha vaqtning ko'pgina buyuk insonlari bilan tanishdi. Gendel atrofidagi san'atkorlar doirasi va ijodiy muhit uni doimo ichki ko'tarinkilik hamda jonlanish ruhida ushlab turar edi. U italyan klassik san'atining manbalariga yaqinlashdi. "Gendel, – yozadi Romen Rollan, – XVII asr ikkinchi yarmida italiyaliklardan shu qadar ilhomlangandiki (to'g'ridan to'g'ri taqlid qilishgacha), Melani (va, ehtimol, Kavalli) uning namunalari seriyasini ochishdi"⁸. Biroq uning uchun italyan musiqasidagi eng zo'r talqin Aleksandro Skarlattining asarlari bo'lib qoldi.

Italiyaning musiqa san'atini Gendel hamma sohalari, janr va shakllari bo'yicha o'rgandi. U Italiya musiqasi obrazlariga, uslubiga, kuy va intonatsion tuzilmalariga kirib bordi. Faqat operagina emas, balki skripka, klavir musiqasi, diniy musiqa va xalq ijodiyoti – bularning barchasi Gendelda katta ijodiy qiziqish uyg'otdi⁹. U borgan sari ko'proq italyan uslubidagi o'zining musiqiy tajribalarini dadilik bilan

⁸ Romen Rollan. XVII asr operasi Italiya, Germaniya va Angliyada. Gendel. 20 jildlik asarlar to'plami, 17-jild. – L., 1935, 53-b.

⁹ Gendel o'z asarlari uchun italiyaliklardan ko'plab mavzu va hatto butun qurilmalarni oldi. Italiyan xalq musiqasini sadolanishlarini tinglab, u qishloq kuylarini yozib oldi; ayniqsa, sitsiliana unga yoqardi va uni faqat operalarga emas, balki oratoriyalarga ham kiritdi. Cho'pon kalabriy ohanglaridan biri "Pastoral simfoniyasi", "Messiya" oratoriyasining asosi bo'lib xizmat qildi. Shuningdek, Gendel ijodiga fransuz va ispanlar ham ta'sir ko'rsatdi.

namoyish etdi. Ottoboni saroyidagi konsertlar uchun Gendel ikkita – “Voskreseniye” (“Resurrezione”) va “Haqiqat va Vaqtning tantanasi” oratoriyalari, ko‘plab psalmalar, kantata, kamer vokal duetlar va ter-setlar yozdi. Neapolda bo‘lgan chog‘ida u Arkad akademiyasi uchun “Atsis, Galateya va Polifem” pastoralini yozadi. Nihoyat “Agrippina” operasi bilan Gendel talabchan italiyaliklarni butkul o‘ziga rom qiladi. Endi nemis san’atkorini mamnuniyat bilan italiyalik ustalar qatoriga qo‘shishadi, uning operasini esa italyan opera maktabining namunaviy asarlari deb atay boshlashdi.

Gendel seria operasining aynan musiqaga tegishli bo‘lgan barcha ijobiy jihatlari bilan estetik va musiqiy tamoyillarini hamda shu bilan birga uning dramaturgiyasining ko‘pgina shartlilik bilan birgalikda to‘la qabul qildi. Kompozitorning ijodiy yo‘nalishi, uning italyan seria operasiga bo‘lgan ixlosi Italiyada uzil-kesil shakllandi.

Gannover va London. Ingliz milliy madaniyati bilan tanishish. 1710-yilda Gendel Gannoverga saroy kapelmeysteri lavozimiga ishga keldi. Gannover gersoglari azaldan chet el – fransuz va ayniqsa, italyan musiqasining shinavandalari sifatida tanilgan edilar. O‘z saroylariga ular muntazam ravishda har ikki xalq san’atining taniqli namoyandalarini jalb etishardi. Gannoverdagi opera teatri italyan me’morlari tomonidan qurilgan bo‘lib, orkestr va xor trup-pasi fransuz va italyan sozandalari va qo‘shiqchilaridan tashkil top-gan edi. 1689-yildan boshlab italyan kompozitori Agostino Steffani 1 kapelmeyster bo‘lib ishlay boshladi. Gendel Italiyalik paytda u bilan tanishdi va yaqinlashdi. Aftidan, Gendel Gannoverga taklifni Steffanining yordami va homiyligida olgan.

1711–1716-yillar orasida Gendel goh Gannoverda, goh Italiya-da yashadi, bunda ko‘proq boy teatr san’atiga ega ingliz poytaxti hammadan ajratilgan nemis doirasiga qaraganda ko‘proq o‘ziga tortardi.

Gannoverga ko‘chib o‘tish Gendeldan Italiyada o‘zlashtirilgan musiqiy-estetik tamoyillarni o‘zgartirishni talab etmadi. Uning ijodiy yo‘nalishi bu yerda o‘rnatilgan did va talablarga to‘la mos tushar edi. Kompozitorning Londondagi holati ancha murakkabroq bo‘ldi, bu yerga u birinchi marta 1710-yilning oxirida keldi.

1711-yil fevralidagi birinchi chiqishning o‘zi Gendel nomini mashhur qilib yubordi. Birorta ham opera Gendelning “Rinaldo”¹⁰ operasi bilan raqobatlasha olmasdi.

Shu orada Gendel o‘zining Angliyadagi holatini yaxshilashga harakat qilardi. Utrext tinchligi qabul qilinishi munosabati bilan 1711-yilda yozilgan “Te Deum” madhiyasi shunday “harakat”lardan biri bo‘ldi. Bu asarning ijrosiga erishish uchun (ingliz qonunchiligi bo‘yicha chet elliklar musiqasini rasmiy bayramlarda ijro etish ta’qiqlangan edi) uning rauallifi qirolicha Annaning tug‘ilgan kuniga maqtoV odasini yozadi. Saroy ahlining bu asarni zavq bilan qabul qilishi “Te Deum”ning parlament huzuridagi tantanali marosimdagi ijrosini ta’minladi. Milliy an‘analarga qaramay, Gendel ingliz qirolarining rasmiy kompozitoriga aylandi.

Gendel Angliyaga kelishi bilan ingliz milliy san’atini, birinchi navbatda Genri Pyorsellning asarlarini qunt bilan o‘rgandi. U xalq musiqasining barcha janr turlarini ham e’tibordan chetda qoldirmadi. Romen Rollanning aytishicha, Gendel faqat “ziyoli” musiqani emas, balki “eng oddiy va eng qadimiy bo‘lgan xalq musiqasi manbalarini” ham o‘rgandi. Gendel turli-tuman, yangi taassurotlarni xotirasida olib qolardi. Kompozitorning o‘zi guvohlik berishicha, London ko‘chalaridagi qichqiriq, shovqin, xitoblar uni eng yaxshi qo‘shiqlarni yaratishga ilhomlantirdi.

Qirolicha Annaning o‘limidan (1714) keyingi yillarda Gendel ingliz amaldorlari huzurida kapelmeyster lavozimida ishladi. Ularning adabiy-badiiy salonlariga Angliyaning buyuk insonlari – yozuvchi, publitsistlar: Jonatan Svift, Aleksandr Pop, Jon Gey va boshqalar tashrif buyurardilar. Bu tanlangan jamiyat oldida Gendel organ hamda klavesinda o‘zining ijrosi va improvizatsiyasi bilan tez-tez chiqib turardi. Bu yerda artistning tengi yo‘q san’ati behisob muxlis va shi-navandalarning olqishiga sazovor bo‘ldi.

Shu vaqtning o‘zida Gendel Angliya xor san’atini o‘rganishga ko‘p vaqt sarfladi. Natijada o‘n ikkita “antem” deb ataluvchi, xor, yakkaxon va orkestr uchun Bibliya matnlariga, ingliz diniy musiqasi

¹⁰ “Rinaldo” – Gendelning XVI asr italyan shoiri Torkvato Tassoning “Iyerusalimning ozod qilinishi” dan olingan syujetga yozgan birinchi London operasi.

an'analarida yozilgan ingliz psalmlari paydo bo'ldi. Antemlardagi xor yozuvi ustidagi ish bo'lajak mahobatli xor oratoriyalari yaratilishi oldidan o'ziga xos tayyorgarlik bo'ldi. Italyan kantatalari opera uchun oldindan esqiz rolini o'ynagani kabi, antemlar ustidagi "laboratoriya tajribalari" oratoriyalarning xor eposlari oldidan o'ziga xos tayyorgarlik bo'ldi.

Shu davrda yaratilgan yirik oratorial kompozitsiyalardan biri Broks matniga yozilgan "iztiroblar" edi¹¹.

Gendelning Londondagi hayotining birinchi o'n yilligida paydo bo'lgan asarlarining ko'pchiligi, dramatik ibtidosining kuchliligi va uning yirik hajm hamda mahobatli uslubdagi kompozitsiyalarga bo'lgan intilishiga javob beruvchi vositalarni izlash bilan ajralib turadi. Bu intilish ko'proq xor massivlariga tayanch bo'lgan antemlarda, keyin "Esfir" oratoriyasida o'z aksini topdi. Antemlar kabi "Esfir" kompozitorning Chendossk Gersogi (1717–1720) xizmatidagi davrda yozilib, shu yerning o'zida birinchi marta ijro etildi.

"Esfir" bilan deyarli bir vaqtning o'zida Gendel "Niqoblar" nomli pastoralini yozdi, unda bir vaqtlar "Atsis va Galateya" sida foydalanilgan syujetga murojaat qilindi.

Ushbu asarlar va antemlar ustida ishlash Gendelning kompozision va uslubiy ish yo'nalishi doirasini kengaytirib, boyitardi, uni seriyasi italyan operasining qoliplaridan asta-sekin ozod qilardi.

1720-yil kompozitorning ijodiy hayotida ma'lum chegara vazifasini o'tadi. O'quvchilik yillari tugadi, Germaniya, Italiya, Angliya, Fransiyaning san'atkorlari to'plagan ulkan tajribani o'zlashtirish ustida qilingan mehnat poyoniga yetdi.

O'zining yetuklik davriga Gendel yuksak mahorat, turli reja va g'oyalarning behisob zahirasi bilan kirib keldi, bu g'oyalarni u o'zining kompozitorlik, ijrochilik, tashkilotchilik faoliyatlarida ro'yobga chiqaradi.

"Qirol musiqa akademiyasi" opera teatrida "Qashshoqlar operasi". 1720-yilda Londonda ba'zi aristokratlarning mablag'lari hisobiga

¹¹ Gendel "Iztiroblar"ni 1716-yildagi Germaniyaga qilgan navbatdagi safari vaqtida yozadi. Gendeldan tashqari Broksning o'sha matniga Kayzer, Teleman, Mattezonlar ham "iztiroblar"ga murojaat qilishgan. I.S.Bax Gendelning "Broks bo'yicha iztiroblar" asarini sinchiklab o'rgandi va uni to'laligicha ko'chirdi.

va qirolning yordamida “Qirol musiqa akademiyasi” deb nomlangan opera teatri ochildi. Teatrning musiqa rahbarligi Gendelga topshirildi. Shu vaqtdan boshlab Angliyadagi musiqa san’atining holati Gendelni qattiq va shafqatsiz kurashga duchor qildi.

Yagona, o’ziga xos, buyuk opera kompozitori Genri Pyorselning o’limidan so’ng ingliz operasi tezda inqirozga yuz tuta boshlagan edi. Saroy va aristokratik doiralarning ochiqdan-ochiq qo’llab-quvvatlashlari sabab Angliyadagi musiqiy hayot italyan kompozitorlari, mohir ijrochilari va xonimlari hukmronligi ostida qoldi.

Jamiyatning imtiyozli ustqurmasi olib borayotgan yo’nalish milliy manfaatlariga zid edi, bu ingliz jamiyatining ilg’or kuchlari tomonidan turli noroziliklarga sabab bo’ldi. Shunday vaziyatda haqiqiy talablardan uzoq bo’lgan begona mazmun va shaklli chet el musiqasini sun’iy ravishda olib kirish muvaffaqiyatsizlik degani edi.

Gendel tutgan yo’lning qarama-qarshiligi uning Angliyada omonat ekanligini bildirib qo’ydi. Keng tan olinishi va ijodining jamoatchilik tomonidan ijobiy baholanish imkoniyatini ancha nariga surib ketdi.

Saroy san’atkori bo’lgan Gendel o’sha davrda sevimli va odat tusiga kirgan italyancha uslubda ijod qiluvchi kompozitor sifatida aristokratlarning marhamatidan foydalanar edi. U London jurnallarining birida aytilishicha “zerikishni tarqatuvchi va insofli odamlarni o’ylashdan ozod qiluvchi” musiqani tan oluvchi kishilardan homiylik kutar edi. Gendel shu vaqtning o’zida, italyan operasining umumiy tamoyillariga amal qilgan holda, unga mavzu jiddiyligini, saroy ommasining tushunchalaridan ustunlik qiluvchi muhim g’oyalar olib kirar edi. Agar realistlik milliy san’at tarafdorlari bo’lgan ilg’or doiralari uchun Gendel chet el, buning ustiga shartlilik va soxtalikka to’la italyan operasini tasvirlovchi kompozitor bo’lsa, aristokratlar uchun u jiddiy va zerikarli, italyanlashgan nemis edi. Londondagi saroy musiqachisining hayoti yana saroy partiyalarining to’xtovsiz fitnalari bilan murakkablashib borar edi, Gendel bunday fitnalarning bir necha bor qurboni ham bo’ldi.

Gendel yangi ochilgan “Qirol musiqa akademiyasi”da birinchi bor “Radamist” operasi bilan chiqqan yili, uning sobiq homiysi graf Berlington Londonga mashhur italyan san’atkori Jovanni Bononchinini

taklif qiladi. Gendel Bononchini va boshqa italiyalik Ariosti bilan shu teatrning o'zida navbatma-navbat o'z asarlarini qo'yishi kerak edi. Bu maxsus tashkil etilgan musobaqadan maqsad, qirolning homiyligi ostidagi Gendelning muvaffaqiyatlarini yo'qqa chiqarish edi.

Gendel bor kuch va imkoniyatlarini ishga solishga harakat qilardi, bir qishning o'zida ikkita-uchta spektakl qo'yar, bundan tashqari boshqa ijodkorlar asari ustida ishlar hamda ijro etar edi. 1720–1728-yillar orasida Gendel rahbarligida 500 ga yaqin operalari qo'yildi. Erka qo'shiqchi va ommaning did va injiqliklariga ko'nikish, janjallar va ko'pchilikning yomon munosabatlari sharoitida ijod qilish zaruriyati ko'p kuchni olardi¹².

1728-yilda “Qashshoqlar operasi” nomli uncha katta bo'lmagan musiqali komediyaning paydo bo'lishi italyan operasini barbod qildi. Bu asar shoir Jon Gey va musiqachi Iogann Kristof Pepush tomondan yaratilgan bo'lib, syujeti Jonatan Sviftniki edi.

“Qashshoqlar operasi” – o'tkir siyosiy satira bo'lib, u hozirjavob va quvnoq voqealarga boy edi.

Uning bir tig'i kabinet boshlig'i Robert Uolpol va uning ministr-lariga, boshqasi – aristokratiyaning sevimli ko'ngil ochar san'ati – italyan operasiga qaratilgan edi. Komediyaning maqsadi uning qahramonlari – qaroqchilar to'dasi va uning atamani Mexxitaning fe'li va axloqi boylar va yuqori lavozimdagi mansabdorlarnikidan deyarli farq qilmasligini ko'rsatish edi. Boylar operasi bo'lgan italyan operasiga xos odatiy holatlar – kundoshlarning rashki va urushi, zindondagi zo'raki dramatik sahnalar va sevishtanlarning xayrlashuvi, umumiy raqs va qo'shiqlar bilan yakunlanuvchi, kutilmaganda sun'iy va mu-

¹² Opera qo'shiqchisi Francheski Kussonining raqibasiga aylangan yangi qo'shiqchi ayol Faustina Bordonining kelishi (1726-yilda) operani to'liq mohir qo'shiqchilarga bo'ysundirdi, Faustina va Francheskilar «tomoqlarini musobaqa maydoni»ga aylantirdi. Qo'shiqchi ayollarning har biri maxsus jurnalist va klerklarga maosh to'lovchi o'z tarafdorlariga ega edilar. Pamflet va uyushtirilgan olqishlar yordamida ishqibozlarning dushmanligi ortib borar edi. Partiyalar kurashiga tortilgan va ularning talablari bo'yicha Gendel “Aleksandr” operasini yozdi, unda ikkala qo'shiqchi ayol raqiblar partiyalarini ijro etishlari kerak edi. Spektakl vaqtida hamma yoqqa ovoza bo'lib ketgan janjal ko'tarildi; biroz vaqtdan so'ng Dryuri-Len teatrda Gendel va mashhur qo'shiqchi ayollarni tasvirllovchi hajviy tomosha qo'yildi.

vaffaqiyatli tugashlar ham satirik ko‘rinishda ifodalangan edi. Nafaqat operaning dramaturgiyasi, balki uning musiqiy shakllari¹³, musiqiy uslubning shartliligi ham taqlid ostiga olingan edi. Gendelning bitta ariyasi satirik maqsadda ishlatilgan edi, ikkinchi pardada bosqinchilar to‘dasi Gendelning mashhur “Rinaldo” operasidan marsh musiqasi sadolari ostida tantanali yurish uyushtiradilar.

“Qashshoqlar operasi” katta muvaffaqiyat qozondi. Faqat 1728-yilning qishki mavsumida u oltmish ikki marta ijro etildi. Raqobatdagi aristokratiya partiyalari qilolmagan ishni kichkina operapamflet bajardi. 1728-yilda “Qirol musiqa akademiyasi”ni yopishga to‘g‘ri keldi. Biroq Gendel chekinmoqchi emas edi. U o‘z zimmasiga antreprizani (xususiy tomosha korxonasi) olib Italiyaga jo‘naydi, qo‘shiqchilarning yangi guruhini yig‘adi, italyan operalarining yangi partituralarini to‘playdi. Keyingi yilda Londondagi Geymarket teatrida yangi tashkil etilgan opera korxonasida ishlay boshladi. Bu safar mag‘lubiyatga yana ham tezroq uchradi.

Shunga qaramasdan Gendelda ingliz hayotining ichiga kirib borish, ular uchun begona bo‘lmaslik xohishi so‘nmaydi. 1726-yilda u ingliz fuqaroligini qabul qildi, keyingi yili ko‘hna Angliya ruhini sharaflovchi “Taxtga chiqish antemlari” asarini yozdi.

Gendelning ijrochilik faoliyati. Gendelning ijrochilik faoliyati mislsiz keng ko‘lamga yetadi. Dastlab klavesin va organda xususiy uylarda: nomdor metsenatlar saroylarida, Londonning boy savdogarlari huzurida ijro etishiga to‘g‘ri keldi. Asta-sekin bu chiqishlar ochiq konsert ko‘rinishiga ega bo‘lib, ularda Londonning keng ommasi ishtirok eta boshladi. Odatda bu konsertlar operalarning pardalari o‘rtasidagi anraktlarda klavesin improvizatsiyalar va oratoriyalar qismlari o‘rtasidagi organ ijrolaridan tashkil topgan edi. Gendelning bunday konsertlari London ommasini uzoq vaqtlar jalb qilish uchun omil bo‘lib xizmat qildi.

Artist Gendelning obro‘si juda baland bo‘lib, mohir – improvizator sifatida hech kim u bilan bahslashishga botina olmasdi.

¹³ Bular orasida Gendelning antreprenyor Nikkolo Xaym librettosi asosida yaratgan “Temurlen” (1724) nomli operasi ham borligini eslatmoqchimiz. Bu asar, Sohibqiron tavalludining 660 yilligi munosabati bilan, A.Navoiy nomidagi O‘zbek DAKTda sahnalashtirildi.

Hatto raqobatdagi matbuot ham quyidagi kabi maqtov va hayajonli poetik fikrlarni yozar edi, “o shamollar, shoxlar orasida oltin qanotlaringiz bilan asta, asta esing. Doimo sokinlik bo‘lsin – hatto mayin saboning shivirlashiga ham yo‘l qo‘ymang... Tinglang, tinglang, tengi yo‘q Gendel ijrosini...O! Qarang, bu qudratli inson organ kuchlarini sadolanishga qanday majbur qilayapti... Quvonch o‘z saflarini mustahkamlaydi, raqobat so‘ndi... Jimbo‘ling, san’atni ifloslovchilar! Bu yerda sizga lordlarning marhamati kerak emas. Bu yerda podshoh – Gendel”¹⁴.

Gendel uchun xonanda sifatidagi chiqishlar kuchli ijodiy va ilhom manbayi bo‘lib xizmat qilardi. Uning konsert improvizatsiyalari ko‘pda organ va klavesin asarlarining xarakterini belgilab berdi.

Gendel ochiq havoda, shahar va shahar chekkasidagi bog‘larda ijro etish uchun ko‘plab cholg‘u asarlari yozdi. Bu konsertlar inglizlarning muhabbatini qozongan edi; bunday musiqa, tabiiyki ko‘ngil ochish, xursandchilik qilish xarakterida edi.

Shunday bo‘lsa ham kompozitornirig diqqat markazida opera ijodiyoti yotardi.

Ko‘p sonli ommalashib ketgan asarlarning muallifi – Gendelga hayotlik chog‘idayoq Voksxoll bog‘larida marmardan haykal o‘rnatishdi.

30-yillar operasi. 30-yillarda italyan seria operasida uning konsert xarakteridan voz kechish, yakkaxon qo‘shiqning mustaqilligiga erishish, ko‘proq musiqa va dramaning aloqadorligini ta‘minlashga bo‘lgan intilish sezildi. Yangi burilish Gendelning xohishlariga juda ham mos tushar edi. Bu yillarda yozilgan asarlarning ba‘zilari odatda seria operalarida mayjud bo‘lmagan xorlar bilan boyitilgan, orkestr sadolanishining ifodaviyligi sezilarli darajada kuchaydi. Ammo uning diqqati asosan musiqiy va dramatik voqelik o‘rtasidagi uzilishni kamaytirish, yakkaxonlik operasining tarqoqligini bartaraf etishga qaratilgan edi.

Seria operasi dramaturgiyasining tamoyillariga rioya qilgan holda Gendel ariyalarni rechatativlar bilan navbatma-navbat almashtirib materialni joylashtirar; rechatativlarda voqelik ko‘rsatilar, ariyalarda (ak-

¹⁴ Romen Rollan. Gendel. Asarlar to‘plami, 20 jildlik, 17-jild, – L., 1935. 100-b.

sariyat da capo) qahramonlarning tuyg‘u va holatlari ifodalanar edi. Biroq Gendel italyan operasida odatga kirgan dramaning yo‘nalishiga e‘tibor berar edi. Qator hollarda u rechitativda ifodalanuvchi voqealarni ariyalardagi qahramonlarning holati bilan birlashtirib, nomerlarning tarqoqligini bartaraf etishga erishar edi.

30-yillarning birinchi yarmida Gendel eng yaxshi: “Poro”, “Ariadna”, “Ariodant” opera asarlarini yaratadi. Uning opera kompozitori sifatidagi mahorati o‘z cho‘qqisiga yetadi; bu yillarda ulug‘vor epik uslubda yozilgan Gendel operalari uning tez orada yozilajak Bibliya oratoriyalariga yaqinlashtiradi.

1734-yilda Gendel o‘zining bor kuchi va pul mablag‘larini sarf qilib, uchinchi va so‘nggi marta opera teatrini tashkil qilishga urinadi. Lekin Gendelga qarshi ko‘tarilgan harakat yana unga zarba ketidan zarba beradi. Bu safar u haqiqatan ham xavfli raqiblarga duch keladi. Bular Nikola Porpora va Adolf Gasselar bo‘lib, ikkovi ham zo‘rsan’atkor, italyan vokal san’atining keng nafasdagi plastik kuy – bel kanto ustalari edilar. Ularning mahoratlari oldida Gendelning o‘zi ham bosh egardi.

Obro‘si yo‘qolib borayotgan Gendel bunga qarshilik ko‘rsatardi. U ketma-ket yangi operalar qo‘yar, tanaffuslarda konsert berar, ammo urinishlari bekor ketardi: pamfletlar, epigrammalar, namoyishlar uning obro‘sig va muvaffaqiyat qozonishiga putur yetkazardi. Gendelni yaqin xodimlari va do‘stlari tashlab ketadilar. 1737-yildagi korxonaning muqarrar tanazzuli haqiqiy halokatga aylandi, sababi kompozitor bu korxonaga o‘zining bor mablag‘ini sarflagan edi. Oldingi yillarning taloto‘plar bilan o‘tganligi, ishlarining yurishmaganligi va nihoyat so‘nggi iztirob kuchli va matonatli Gendelning organizmini yengdi, u asab falajiga duchor bo‘ldi. Gendel bir necha oy kasallik bilan olishdi, o‘zini sog‘ayganini sezgan zahoti yana oldingi g‘ayrat bilan ishga ketdi.

Ijodiy burilish. Bibliya oratoriyalari. Bu safar Gendel oratoriya janriga murojaat qiladi. 1738–1739-yillarda “Saul” va “Isroil Misrda” Bibliya oratoriyalari yozildi. Ularda birinchi marta Gendel dahosining eng kuchli qirralari namoyon bo‘ldi. Bu buyuk asarlardan keyin tez orada qator oratorial asarlar paydo bo‘ldi. Ular orasida Bib-

liya syujetlariga yozilgan “Samson”, “Messiya” oratoriyalari alohida o‘rin tutadi. Lekin shunda ham Gendel kutilgan muvaffaqiyat o‘rniga o‘ziga yangi kuchli dushman – ruhoniylarni orttiradi. Ular kompozitorni dinga hurmatsizlik va shakkoklikda ayblab unga qarshi hujum uyushtirishdi. Uning konsertlariga bojkot e‘lon qilinadi, maxsus yollangan odamlar afishalarni yirtar, nomdor xonimlar uning chiqishlari kunlari odamlarni band qilish maqsadida qabullar uyushtirishardi. Pirovardida ko‘zlangan maqsadga yetildi. Na ulkan sabotlilik, na kuchli xarakter, na kuch-quvvat umumiy dushmanlik va oppozitsiyani yenga olmadi. Ilojsiz qolgan Gendel Angliyani tark etishga qaror qildi.

1741-yilning kuzida Gendel Irlandiyaning poytaxti Dublindan, u yerda qator konsertlar berish uchun taklif oldi. Uning asarlari Dublinda ko‘p ijro etilar, uni bilishar hamda sevishardi. Bu asarlar muallifini u yerda yaxshi kutib olishdi. 1742-yil 12-aprelda “Messiya” oratoriyasi birinchi bor ijro etildi.

Zavqqa to‘lgan, yaxshi qabul san’atkorda o‘ziga ishonch hissini tug‘dirdi. Bundan ruhlangan, yangi musiqiy rejalariga to‘lib-toshgan Gendel Londonga qaytdi. 1743-yilning fevralida Angliyada “Samson” oratoriyasi ko‘rsatildi. Biroq ilgari Gendelga bo‘lgan munosabat bunchalik ochiq g‘azab va dushmanlik darajasiga yetib bormagan edi. Lekin aynan hozir, eng kutilmagan vaqtda, kompozitorning taqdirida tub burilish yuz berdi.

1745-yilda ingliz taxtiga da‘vogar, reaksiyon katolik partiyasi tomonidan qo‘llab-quvvatlanuvchi Charlz Eduard Styuart Shotlandiyada isyon uyushtirib o‘z armiyasi bilan London tarafga yuradi. Papizm oldida dahshatga tushgan xalq kurashga qo‘zg‘aldi. Angliya xalqini vatanparvarlik to‘lqini tutdi. Ilg‘or jamoatchilik harakati tarafida turgan Gendel unga o‘zining ijodi bilan javob berdi. Bu voqealarga bag‘ishlangan qator asarlarida ingliz jamoatchiligining keng qatlamlarini hayajonga solgan tuyg‘ife o‘y, kayfiyatlarini ifodaladi. Ko‘ngillilar uchun gimn, keyinchalik “Voqeaga bag‘ishlangan oratoriya” va “Iuda Makkavey” oratoriyalarida muallif inglizlarni vatan dushmanlari bilan kurashga da‘vat etadi va vatanni bosqinchilardan ozod etgan g‘oliblarni sharaflaydi. Oratoriyalar vatanparvarlik tuyg‘usida, qudratli qahramohna uslubda yozilgan. Bu asarlar Gendel o‘ttiz besh yil kutgan shuhratni keltirdi.

Hayoti va ijodining so‘nggi yillari. Hayotining so‘nggida kompozitor mustahkam shuhratga erishdi. Musiqiy arbob sifatida faoliyat ko‘rsatib, yorqin, bayramona kayfiyatdagi ko‘plab asarlar yaratdi. Oxirgi yillarda yaratilgan asarlar ichida xalq bayramlari va ochiq maydonlarda ijro etish uchun mo‘ljallangan “Feyerverk (mushakbozlik) uchun musiqa» asari o‘ziga xosligi bilan ajralib turadi.

1750-yilda Gendel o‘z Vatani Gallega oxirgi marta tashrif buyurdi. Londonga qaytgandan so‘ng “Ievfay” nomli yangi oratoriya yozishga kirishdi. Biroq bu yerda uning boshiga tushgan baxtsizliklarning eng og‘iriga duch keladi – uning ko‘zi ojiz bo‘lib qoladi. Gendel taqdirning fojiaiy zarbalariga qarshi jasorat bilan kurashadi. Kasalining bedavoligiga ishonch hosil qilgach, taqdirga tan berib, oldingi faoliyatiga qaytadi. Boshlab qo‘ygan “Ievfay” oratoriyasini Gendel ko‘zi ojiz holda tugatadi, o‘z asarlarining ijrosiga rahbarlik qiladi, konsertlar beradi va o‘zining ulug‘vor improvizatsiyalari bilan tinglovchilarni lol qoldiradi.

Vafotidan bir necha kun oldin, 1759-yilning 6-aprelida Gendel “Messiya” oratoriyasiga dirijyorlik qiladi. Ijro paytida u holsizlanadi va biroz vaqt o‘tgandan so‘ng 14-aprelda u dunyodan ko‘z yumdi. Vasiyatnomada ko‘rsatilganidek Gendelni Vestminsterdagi qabris-tonga dafn etishdi.

Kristof Villibald GLYUK

K.V.Glyuk 1714-yil Chexiya chegarasi yaqinidagi Erasbaxda, o‘rmon xodimi oilasida tug‘iladi. Dastlab musiqa tarbiyasini u Pragada oladi. Bu yerda cherkov xorida kuylaydi. O‘sha zamonda mashhur bo‘lgan, ajoyib polifoniya ustozlari Boguslav Chernogorskiy rahbarligida general-bas bilan kontrapunktini o‘rganadi. Biroq, bu yillarda Glyuk kompozitorlik faoliyati bilan deyarli shug‘ullanmaydi.

1736-yili u Venaga ko‘chib keladi. Avstriya poytaxtining hayoti Glyuk ijodining shakllanishiga katta ta‘sir ko‘rsatadi. Bu yerda u Venada deyarli tanho hukmronlik qilib turgan italyan operasi bilan bevosita to‘qnash keladi (aytganday Venada Metastazio yashar va ishlar edi) bu yerda u turli ko‘rinishlardagi Avstriya musiqa madaniyatini (turmushiga oid qo‘shiqlardan tortib, kompozitorlik ijodigacha) va uning ko‘p millatli xususiyatlarini ham yaxshi bilib oladi.

Glyukning Milanda (1637–1741) ishlashi uni italyan operasi bilan yanada yaqinlashtiradi. Biroq, Glyuk kompozitorlik mahoratining yetilmaganligini sezib, mashhur italyan kompozitori, nazariyotchisi, dirijyori va organchisi Djovanni Battist Samartini rahbarligida bo‘lishini mukammallashtirishda davom etadi. Glyuk o‘ziga zamon-dosh italyan operalarini tinglab, opera ijodini amalda o‘zlashtirib olgan bo‘lsa, kamer va simfonik musiqasi, endigina vujudga kelayotgan davrda, shu musiqaning ajoyib ustozlari bo‘lmish Samartini bilan birgalikda olib borgan mashg‘ulotlari unda cholg‘u tipidagi musiqa tafakkuri vujudga kelishiga yordam beradi. Glyukning yetuk operalarida cholg‘u negizi (orkestr partiyasi) ning roli kuchayib qolganligi bejiz emas, opera uverturalari esa XVIII asr ilk Vena klassik simfonizmining ajoyib namunalaridir.

1741-yili Glyuk Milanda Metastazio tekstiga o‘zining “Artakserks” nomli birinchi operasini yozadi. Undan keyin Italining turli shaharlarida qo‘yilgan boshqa operalari: “Demetriy”(1742) “Demofont”(1742), “Tigrana”(1743) “Sofonisba”(1744) yaratilgan. Mazkur operalaridan ayrim nomerlargina bizgacha yetib kelgan. Shartli tomonlari juda ko‘p bo‘lgan an’anaviy opera-seria asoratida turgan bo‘lsa ham Glyuk mana shu ilk operalaridayoq, balki instinktiv tarzda opera-seriyaning kamchiliklarini yo‘qotishga uringanligini ta’kidlash kerak. Kelgusidagi opera islohotining belgilari turli operalarda va har xil darajada (lekin ayniqsa “Gipermnestra”da) paydo bo‘lib boradi, rechitativlar dramatik ma’nodorligining kuchayishi, uverturaning opera bilan birmuncha yaqinroq bog‘lanishi shular jumlasidandir. Samartini bilan o‘tkazilgan mashg‘ulotlari yaxshi ta’sir ko‘rsatib borganligi tufayli Glyuk uverturaga ko‘proq diqqat bilan qaray boshlaydi.

Vena va bir qancha Italiya shaharlaridan tashqari, Glyukning boshqa mamlakatlarda ham bo‘lishi badiiy bilimlari doirasining kengayishi, mahoratining takomillashib borishiga yordam berdi. 1746-yildan boshlab u Angliyada yashaydi va Mingoti degan Italyan opera gruppasiga boshchilik qiladi. Londonda Glyuk G.F.Gendelning opera va oratoriya ijodi bilan tanishadi, bu uning o‘z musiqali-dramatik prinsiplarini ishlab chiqish uchun kattagina ahamitga ega bo‘ladi. An’anaviy opera-seriaga qarshi turadigan xususiyatlar: operani tu-

zishda bir qolipdagi sxema yo‘q qilinganligi, ariya va rechitativlarning dramatiklashtirilganligi, xorlarning ahamiti kuchaytirilganligi Gendelning eng yaxshi operalariga xos edi.

Glyukning Mingotti opera gruppasiga boshchilik qilishi operalar hamda dramatik serenadalarni yaratish va qo‘yish sohasidagi zo‘r faoliyati Londondan keyin Germaniya, Avstriya, Daniya, Chexiya, Italiyaning turli shaharlarida davom yetdi. U operalar yozibgina qolmay, balki xonandalar bilan birga ishladi, dirijyorlik qildi. Glyuk Londonda “Artalina” va “Gigantlarning mahv bo‘lishi” (1746), “Drezdenda Gerakl bilan Geba to‘yi” (1747), “Pragada tanilgan Semiramida” (1748) va “Etsio” (1750), Neapolda “Temmak” (1750) va “Tit saxovati” (1752) operalarini qo‘ydi. Glyuk hayotidagi darbadarlik Venada poyoniga yetdi. Venaga u opera gruppasiga rahbarlik qilishda ijodiy va ommaviy tajriba bilan boyigan holda qaytib keldi. Bu yerda u 1754-yilda o‘rnashib oldi va 1773-yilgacha yashadi. Venada yashashining birinchi yillarida yozgan operalari (“Kechirilgan soddadillik” (1755), “Cho‘pon qirol” (1756) mohiyat e‘tibori bilan olganda, avvalgi operalardan hali kam farq qilar edi. Glyukning mana shu davrdagi ijodiy faolitada fransuz hajviy operasi sohasida Venadagi fransuz teatri uchun ishlashi ancha muhim bo‘ldi.

Glyukning Venada balet sohasidagi ishlarini tilga olib o‘tmaydigan bo‘lsak, ijodning islohotdan oldingi davriga beriladigan xarakteristika chala bo‘lib qoladi. 1755-yili uning “Xitoy shahzodasi” va “Aleksandr” baletlari 1761-yili esa, ayniqsa, muhim ahamiyatga ega bo‘lgan “Don – Juan” baleti qo‘yildi.

Shu tariqa, Glyuk ijodiy faolitining ikkinchi davrini boshlab bergan opera islohotiga kirishdi. Venada Glyukning opera islohoti sohasidagi faolitining boshlanishi uning Avstriya poytaxtida yashagan italyan shoiri, dramaturgi va librettochisi Raniyero da Kalsabidji (1714–1795) bilan hamkorlikda ishlashi bilan nishonlandi. Kalsabidji bilan Metastazioning o‘zi opera librettochiligida ikkita har xil yo‘nalishning vakillari bo‘ldi. U Metastazioning opera tekstlariga xos nazokatli takabburlikka qarshi opera-serianing an‘anaviy shartliklariga qarshi chiqdi va oddiylik bilan tabiiylikka, insoniy ehtirolarni haqqoniy ravishda gavdalandirib berishga yetishmoq, bir qolip-

dagi qonun-qoidalarga emas, balki dramatik voqeaning rivojlanib borishidan kelib chiqadigan yerkin kompozitsiyaga yetishmoq uchun urindi. O‘z operalari uchun o‘sha zamonda umuman rasm bo‘lgan antik syujetlarni tanlab olib, Kalsabidji ularni ilg‘or klassitsizmga xos bo‘lgan yuksak yetik ruhda talqin qildi, mana shu mavzularga yuksak an’anaviy nafas va zo‘r grajdanlik hamda ahloqiy g‘oyalarni baxsh etdi. Xuddi shunday bitta ilg‘or maqsadda niyatlarni ko‘zlash Kalsabidji bilan Glyukning bir-biriga yaqinlashishiga olib keldi. Glyukning dastlabki islohot qilingan uchta operasi: “Orfey”, “Alsesta”, “Paris va Yelena” Kalsabidji tekstiga yozilgan.

1767-yil 5-okyatbr esda qoladigan kun bo‘ldi: shu kuni Venada “Orfey” operasining premyerasi bo‘lib o‘tdi. Besh yildan keyin 1767-yil 16-dekabrda “Alsesta” qo‘yildi, bu operada Glyuk o‘sha zamonga kelib, unga uzil – kesil qaror topgan prinsiplarini tag‘in ham izchilroq amalga oshirib boradi. Glyukning Venadagi so‘nggi operasi “Paris va Yelena” 1770-yilda qo‘yildi.

Xo‘sh, Glyuk opera dramaturgiyasining prinsiplari nimadan iborat edi? Estetikaning asosiy qoidalari qanaqa edi? Mana shu savollarga kompozitorning o‘zi “Alsesta” operasi partiturasining bag‘ishlovida javob beradi. Glyuk mana bunday deb yozadi: “Men “Alsesta”ni musiqaga solishni niyat qilganimda xonandalarning tushunmasligi va kekkayishi tufayli juda hashamdor va ajoyib tomosha bo‘lishi italyan operasini o‘ta zerikarli va kulgili narsaga aylantirib qo‘ygan kompozitorlarning haddan tashqari xushomadgo‘yligi natijasida shu operaga qadimdan kirib qolgan ortiqcha narsalardan voz kechishni o‘zimga maqsad qilib qo‘ydim”. “Ortiqcha narsalar” deganda u musiqaning (haddan tashqari) dramatik voqeaga aloqasi bo‘lmagan keraksiz bezaklarini va shu jumladan, xonandalarning vokal texnikasinigina namoyish yetish uchun opera-seriadagi virtuoz kuylashini tushunadi. Glyukning har qanday tashqi bezaklarga qarshi kurashi prinsipial ahamiyatga molik edi: operada musiqa voqeadan ajralib qolgan holda mavjud bo‘lmay, balki voqeaning dramatik mohiyatini ochib bermog‘i kerak. “Musiqani men, - deb yozadi so‘ng Glyuk, – uning asl vazifasi – poeziyaga hamkorligi darajasiga ko‘tarmoqchi bo‘ldim, toki voqea uzilmasdan va keraksiz bezaklar bilan bo‘shashib qol-

masdan, his-tuyg'ular ifodasi kuchadigan va sahnada ko'rinishlarga ko'proq qiziqish uyg'onadigan bo'lsin deb... . Pirovard natijasi, men sog'lom aql va yaxshi did ko'p zamonlardan beri qarshi chiqib kelayotgan yaramas ortiqchaliklarning hammasini operadan chiqarib tashlamoqchi bo'ldim".

Musiqali dramaga jalb bo'lib borgani holda, musiqa bilan dramatik harakatning bir-biriga payvasta bo'lib tarkib topishi Glyuk opera islohotining asosiy sharti ana shunaqa. Shu shartni deb, u dramaga aloqasi bo'lmasa, hatto eng go'zal musiqa effektlaridan ham voz kechdi. Glyukning mana bu so'zlarini xuddi shu ma'noda tushunmoq kerak. Yangi usul ko'rinishining o'zidan tabiiy ravishda kelib chiqmaydigan va ta'sirchanlik bilan bog'lanmagan bo'lmasa, bunday usulning kashf etilishini men ham qadrlamayman... Shunaqangi birorta ham qoida yo'qki, ta'sirchanlikni kuchaytirish yo'lida men uni bajonudil qurbon qilmaydigan bo'lsam:

Shu fikrlar nuqtai nazaridan qaraganda Glyukning mana bu mashhur so'zlarining asl ma'nosini tushuntirish mumkin: "Opera yaratishga kirishimdan avval men musiqachi ekanimni har qanday qilib bo'lsa ham unutishga intilaman". Bu so'zlarning baxs uyg'otadigan tomoni borligiga qaramasdan, Glyukning musiqa dramatik harakatga bo'ysunishi kerak, degan asosiy fikri bulardan ro'y-rost anglashiladi.

Glyuk islohotchilik faoliyatining ana shu umumiy yo'nalishidan opera spektakli ayrim elementlarning yangicha talqini kelib chiqadi. Ariya endi konsert nomer bo'lmaydi, balki dramatik voqea rivojiga payvasta bo'lib qo'shilib ketadi va odatda, qolipga muvofiq tuzilmasdan, balki mazkur qatnashuvchi shaxsning ahvoli hamda his tuyg'ulari, kesimlarining harakatiga mos kelib tuziladi.

Shunday qilib, musiqali nomerlar bilan rechitativlar orasidagi keskin tafovut yuqolib ketadi: ariya rechitativlar, xorlar o'zlarining mustaqil funksiyalarini saqlab qolib, yaxlit monolit bo'lgan katta dramatik sahnalarga birlashadi.

Mazmuni hamda obrazlarining xarakteriga ko'ra, Glyuk uvertyurasi operadagi dramatik g'oyaning simfonik umumlashmasidir. "Alsesta"ga yozilgan so'z boshida Glyukning o'zi bu to'g'rida mana bunday

deydi: “Men tomoshabinlarning ko‘z o‘ngida namoyon bo‘ladigan voqea xarakteri to‘g‘risida uvertyura go‘yo ogohlantirishi kerak, deb o‘yladim”.

Glyuk operalarida baletdan ham voz kechmaydi. “Orfey”da ham, “Alsesta”da ham balet sahnalari borki, bular shu operalarning Parij tahrirlarida yanada kengaytiriladi.

Glyuk operalari librettosi asosidagi antik va o‘rta asr syujetlarini negiz qilib olar edi. Biroq, operalar antikligining italyan operasi va ayniqsa, fransuz lirik tragediyasida hukmron bo‘lib kelgan saroy maskaradi bilan hech bir aloqasi yo‘q edi.

Glyuk operalaridagi qatnashuvchi shaxslar antik mifologi qahramonlaridir. Lekin kompozitor ularni bizning zamondagi kishilar qalb torlarini ham tebrata oladigan zo‘r insoniy ehtiroslar va kechinmalarga ega qilib ko‘rsatadi. Evridikadan judo bo‘lib, gironlikda yosh to‘kayotgan Orfeyga juda rahmimiz keladi: Alsestaning kulfatini sevikli Admetdan umrbod judo bo‘lishi zarurligini u bilan birga boshdan kechiramiz: xalqni qutqarish yo‘lida o‘z - o‘zini qurbon qilishga tayyor turgan Ifigeniyaning qahramonligini ko‘rib, hayron qolamiz.

Ammo, opera estetikasi shuni talab etardi: opera mazmunini qanchayin fojiaviy bo‘lmasin, oxiri baxayr bo‘lib tugashi kerak edi.

Glyuk operalarida xorlar katta o‘rinni egallaydi, bular goho ro‘y berib turgan voqealarni qahramonlar bilan birga boshdan kechirib borishsa, (qadimdagi yunon tragediyasidagi xor singari) goho voqeda aktiv ishtirok etadi, lekin hamisha ariyalar va rechitativlar bilan birga operaning dramatik to‘qimasiga payvasta bo‘lib qo‘shilib ketadi. Rechitativlar, ariyalar va xorlar hammasi jam bo‘lib, kattakon monumental opera kompozitsiyasini hosil qiladi.

“Orfey” mukammal ssenariyni hosil qiluvchi uchta pardadan iborat. I va III pardalari bu dunyoda, II ta pardasi do‘zaxda bo‘lib o‘tadi. I pardada Orfey marhuma Evridika ahvoliga iltijo qiladi: I pardada u, sinovlarga bardosh bera olmay undan ajraladi: Markaziy II pardada. Do‘zaxda Orfey o‘z ashulasi bilan narigi dunyo ruhlarining ko‘nglini bo‘shattirib, Eliziumga o‘tadi va Evridika visoliga sazovor bo‘ladi. Shunday qilib, narigi dunyodagi voqea bu dunyoda bo‘lib o‘tadigan ikki voqea orasiga olib qo‘yiladi.

Operaning qisqacha mazmuni: kuylanganidan sehrli ohanglar taratadigan, afsonaviy frailik xonanda Orfey zaharli ilon chaqishidan o'lgan o'z rafiqasi Evridika dog'ida o'z do'stlari – cho'pon-cho'liqlar bilan Evridikaga aza tutib, maqbarasi ustida yum-yum yig'lab turibdi. Amur ota xudo – Zevs irodasini Orfeyga ma'lum qildi. Orfey do'zaxga tushib, o'lganlar arvohi orasida yurgan Evridikani yer yuziga olib chiqishi kerak: lekin Evridikaning hayotga qaytmog'i uchun faqat bitta shart bor, ular Aiddan chiqib olmaganlaricha Orfey biron marta ham Evridikaga qaramasligi kerak. Aks holda u Orfey uchun mangu yo'q bo'lib ketadi.

Orfey arvohlar olamiga tushib yo'lni to'sib turgan dahshatli furilar, jahannam ruhlarining g'azabini o'zining sehrli ashulasi bilan bosadi va xushbaxt arvohlar yashaydigan Yeliziumga o'tadi. U o'shalarning orasida Evridikani topadi. Ammo unga qaramasdan, qo'lidan ushlab yer yuziga boshlab boradi. Evridika o'z yuzini undan chetga burayotgan sevikli yorining nega bunday qilayotganini tushunmaydi. Nazarida u uni ortiq sevmaydi endi. Evridika loaqal bir marta menga qara deb Orfeyga iltijo qildi. Orfey o'z muhabbatining samimiy ekanligini unga aytadi, lekin Evridika endi unga ishonmaydi, ko'nglini g'amug'ussa bosadi. Shunda Orfey toqat qila olmay, unga bir ko'z tashlaydi. Evridika o'lib qoladi. Orfey nihoyatda mayus, lekin Zevs xabarchisi Amur unga yordamga kelib, Orfeyning qiynalayotganiga rahmi kelgan xudolarning amrini unga ma'lum qiladi. Amur Evridikani yangi hayotga uyg'otadi va baxtiyor eru-xotin do'stlari cho'pon-cho'liqlar bilan birga raqsga tushib kuylashadi va sevgi muhabbatning kuch quvvatini tarannum etishadi.

Glyuk opera-serianing ijobiy fazilatlarini bilan Gendel Fransiya kompozitorlaridan Lyuli Ramoning ijodini ham tanqidiy o'rganib, o'zlashtirib oldi. Glyuk Avstriya musiqa madaniyatiga mansub atoqli kompozitor bo'lsada, u Italiya va Fransiya opera ijodi yo'llarini o'rganish asosida ularni rivojlantirdi. Glyukning opera reformasi tasodifiy hol emas, balki 20 yil davomida tayyorlanib kelayotgan kutilgan bir voqea edi. Mana shu kutilgan badiiy dramatik sahna asari Ifigeniya Avlida operasi bo'ldi.

Glyukning operalarida rechitativlar bilan ariyalarning bog‘liqligi rechitativlarning qat’iyligidan asta - sekin jo‘rlikka o‘tishi ariyalar bilan rechitativlar o‘rtasidagi tafovutlarning yo‘qolishiga olib keldi.

Glyukning islohotchilik faoliyati badiiy madaniyatning yirik markazlari Vena va Parijda o‘tadi. Shunday qilib, Glyuk ijodini uch davrga islohotdan oldingi davr, Venadagi islohot davri, Parijdagi islohot davri, Birinchi islohotdan oldingi davr (1741) yil yangi Artakserks nomli dastlabki operasining yaratilganidan Don-Juan baleti (1761) va Orfey (1762) operasining yaratilishi 20 yil davom etdi. Glyuk ko‘pgina markaziy shaharlarda yashab ijod etdi. Italiya, Fransiya va Avstriya sahnalarida qo‘yilgan yetakchi kompozitorlarning asarlarini ko‘rib, sahna asarlari texnologiyasini puxta o‘zlashtirib oldi. Opera islohoti g‘oyalari mana shu ijodiy tajribaning mahsuli bo‘ldi.

Glyukning opera islohotlariga qarshi bo‘lgan kompozitorlar ham bor edi. Bu borada Glyukchilar va Pichchinistlarning bahsi, tarixda “Glyukchilar va Pichchinistlar bahsi” deb nom olgan tanqidiy kurashni misol keltirish mumkin.

Glyukning opera islohoti tamoyillari

Glyuk o‘zining opera islohotidagi asosiy tamoyillarni «Alsesta» operasi partiturasiga bag‘ishlovida bayon etilgan. Glyuk o‘z operasini haqqoniylik va soddalikka tayanib yaratgan. Operada musiqa qahramonlar tuyg‘ularini, iztirob va kechinmalarini ochib berishi kerak.

Glyuk operasi musiqiy dramaturgiyasining asosiy maqsadi musiqaning organik sintezi va dramatik ta’siridan iborat edi. Glyuk musiqasi qahramonlarning ichki kechinmalarini ochish vositasidir. Shuning uchun u dramaga bo‘ysundirilishi barcha dramatik o‘zgarishlarga hushyor javob berishi kerak, deb hisoblardi. Glyukning islohotchilik operalarida musiqa dramatik voqeliklar bilan uyg‘unlikda rivojlantirilgan. Musiqa aynan dramatik harakatni ifodalash uchun asosiy vosita sifatida namoyish etilgan.

Ariya va rechitativlar talqini. Glyuk opera spektaklining barcha elementlari asosiy maqsad – musiqa va dramatik voqealarning bog‘lanishiga bo‘ysundirilgan. *Ariya* dramatik voqea rivojiga uzviy ravishda qo‘shiladi, qahramonning tuyg‘u va kechinmalari holatiga

muvofig quriladi. Ariya xonandalarning vokal san'atini namoyish etuvchi konsert nomeri sifatida gavdalanmaydi.

Glyuk operalarida *rechitativlar* musiqiy ifodaviyligi bilan ajralib turadi. Ular afsonaviy seria operasidagi kabi konsert nomerlari orasidagi bog'lovchilik vazifasini o'tashdan to'xtaydi. Shu tariqa musiqiy nomer va rechitativlar orasidagi keskin chegara mavjudligi yo'qola boradi. O'zining mustaqil vazifasini saqlab qolar ekan, ariyalar, rechitativlar va xorlar katta dramatik sahnalarga birlashadi. Misol sifatida «Orfey» operasi ikkinchi ko'rinishidagi birinchi ariya va birinchi manzarani keltirish mumkin.

Glyuk operalarida uvertyura asardagi asosiy dramatik g'oyani gavdalandiradi. «Orfey»da uvertyura g'oyaviy va obrazli munosabatda opera bilan bog'lanmagan. «Alsesta» va «Ifigeniya Avlidada» operalarida uvertyuralar opera dramatik g'oyasining simfonik umumlashmasini mujassamlashtiradi. Glyuk uvertyuralariga mustaqil yakun bermaydi va shu tariqa uvertyuraning opera bilan bevosita bog'liqligini ta'kidlagan holda, ularni darhol birinchi ko'rinishga olib o'tadi.

Glyuk operalarida *balet* opera voqealari bilan bog'lanmagan yasma divertisment holatida kiritilmaydi. U dramatik voqealar rivojiga asoslanadi va opera dramaturgiyasi bilan uyg'unlikda namoyish yetiladi. Misol tariqasida «Orfey»ning ikkinchi ko'rinishidagi raqs va «Alsesta»dagi Admet sog'ayishiga bag'ishlangan balet sahnalarini keltirish mumkin.

Glyuk operalari librettosi uchun antik va O'rta asr syujetlari asos bo'lib xizmat qilgan. Glyuk operalarida antiklik italyancha seria operasi va fransuz lirik tragediyasida ustunlik qilgan saroy maskaradlariga o'xshamasdi. Glyuk saroy aristokratik operasiga xos bo'lgan antik syujetlardan voz kechib, o'z operasiga insoniylik motivlarini kiritadi: er-xotinning bir-biriga vafodorligi va yaqin kishisi uchun o'zini bag'ishlashga tayyorlik («Orfey», «Alsesta»), o'z xalqini unga tahdid solayotgan ofatlardan qutqarish uchun o'zini qurbon qilishga qahramonona intilish («Ifigeniya Avlidada») va hokazo. Antik syujetlarning bunday talqini fransuz burjua inqilobi arafasida Glyuk operalari jamiyatning ilg'or vakillari, shuningdek, uni ko'kka ko'targan qomuschilar huzuridagi muvaffaqiyatini ta'minladi.

Glyuk opera dramaturgiyasining cheklanishi xuddi o'sha antik syujetlar bilan belgilanadi. Glyukning opera qahramonlari bir qancha umumiy xarakterga ega. Ular individual xarakterli tirik shaxslar emas, balki ma'lum tuyg'u va hissiyotlar umumlashmalarini o'zlarida namoyon qilishadi.

Glyuk o'z operalarida XVIII asr opera san'atining an'anaviy shartli shakllari va qoidalaridan voz kecha olmadi. Shu tarzda u mashhur afsonaviy mavzuga qaramay, o'z operalarini baxtli yechim bilan yakunlardi. "Orfey"da Glyuk va librettochi Kalsabidji Amurni o'lik Yevridikani tiriltirishga majbur qiladi, vaholanki, afsonada Orfey Yevridikani bir umrga yo'qotadi. "Alsesta"da yer osti saltanati kuchlari bilan jangga kirgan Geraklning kutilmaganda paydo bo'lishi er-xotinlarni abadiy ayriliqdan xalos qiladi. Bularning barchasi XVIII asr opera estetikasining talablari bilan bog'liq. Operaning mazmuni qanchalik fojeaviy bo'lmasin, baribir u ezgulik bilan yakun topishi kerak edi.

Yuqorida qayd etilgan opera islohotlaridagi zamon ruhi tufayli yuzaga kelgan cheklanish kompozitor ijodining tarixiy va badiiy ahamiyatini hech ham kamsitmaydi. Glyuk tinglovchiga ta'sir eta oluvchi mahobatli, qahramonona opera san'atini yarata oldi.

Glyuk musiqasi umuman olganda, har doim uning spektakllaridagi ulug'vorlik xarakteri bilan bir butunlikni tashkil qiladi. Musiqa sodda va yaxlit bo'yoqlarda yozilgan. Har bir ariya bir tuyg'u va bir hissiyotni gavdalantiradi. Islohotchilik operalarida Glyukning badiiy meyor hissi va ifodadagi oliyjanoblighi o'zgarmagan.

Glyuk rechitativlaridagi dramatik ifodaviylik opera san'ati sohasida katta yutuq bo'ldi, ularda tuyg'ular dinamikasi yorqin ifodasini topgan. Ariya va rechitativlar bilan bir qatorda, operaning dramatik mazmuniga uzviy ravishda xor ham qo'shiladi, ular ariyalar va rechitativlar majmuida mahobatli opera kompozitsiyasini tashkil qiladi.

- Glyuk operasi musiqiy dramaturgiyasining asosiy maqsadi musiqaning organik sintezi va dramatik ta'siridan iborat edi.

- Glyuk musiqasi qahramonlarning his-tuyg'ularini ochish vositasidir va shuning uchun u dramaga bo'ysundirilishi, barcha dramatik o'zgarishlarga hushyor javob berishi kerak, deb hisoblardi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. *I.S.Baxning organ ijodi xususida nimalarni bilasiz?*
2. *Baxning klaver ijodi haqida gapirib bering!*
3. *Kompozitorning klaver uchun qayta ishlangan qanday asarlarini bilasiz?*
4. *Baxning qanday kamer asarlari mavjud?*
5. *I.S.Baxning musiqali drama va kontatalari haqida nimalarni bilasiz?*
6. *Georg Fridrix Gendel hayoti va ijodi xususida gapiring.*
7. *Yosh kompozitorning Saxau bilan olib borgan mashg'ulotlari.*
8. *Kompozitorning Universitetidagi organchilik xizmati.*
9. *Gendelning Mattezoni bilan do'stlashuvi.*
10. *Gendelning birinchi yozgan operalari xususida so'zlab bering.*
11. *Gendelning Italiya davri ijodi haqida gapiring.*
12. *Gendelning Ingliz milliy madaniyati bilan tanishuvi.*
13. *"Qirol musiqa akademiyasi" opera teatrida "Qashshoqlar operasi".*
14. *Gendelning ijrochilik faoliyati.*
15. *Gendel ijodida burilish, Bibliya oratoriyalari xususida gapiring.*
16. *Gendelning hayoti va ijodining so'nggi yillari.*
17. *K.V.Glyuk ijodiga xarakteristika bering.*
18. *Glyuk opera islohotchisi sifatida.*
19. *Glyuk o'zining opera islohotidagi asosiy tamoyillarni qayerda bayon etib bergan?*
20. *Glyuk operasi musiqiy dramaturgiyasining asosiy maqsadi nima edi?*
21. *Glyuk operalaridagi ariyalar mohiyati nimadan iborat?*
22. *Glyuk operalaridagi rehitativlar haqida gapirib bering.*
23. *Glyuk operalaridagi uvertyuralar haqida gapirib bering.*
24. *Glyuk operalarida baletning mohiyati nimadan iborat?*
25. *Glyuk o'z operalarida qanday syujetlardan foydalangan?*
26. *Glyukning opera islohotidagi chegaralanish nimada?*

Mavzu: Vena klassik maktabi

Reja:

1. *Y. Gaydn*
2. *V. Motsart*
3. *L. Betxoven*
4. *Vena XVIII asr Yevropadagi eng yirik musiqiy markazlardan biri. Vena klassik maktabi – XVIII asr musiqa madaniyatining eng yuksak bosqichi. Gaydn, Motsart, Betxovenlar davri xususida.*

Frans Yozef GAYDN (1732-1809)

Gaydn garchand operalar ham yozgan bo'lsa-da, lekin ijodida cholg'u musiqasi har qalay kattaroq ahamiyatni kasb etdi, u Vena maktabiga mansub klassik cholg'u musiqasi asarlari ijodkorlarining biri bo'ldi. 1755-yili Gaydn zo'r musiqa ixlosmandi, o'qimishli kishi – Fyurnberg degan pomeshchik mulkidagi musiqa to'garagining qatnashchisi bo'lib qoldi. Tez-tez kvartet kechalari uyushtirib turadigan Fyurnberg skripka partiyasining ijrochisi sifatida Gaydnni taklif etdi. Bu to'garak uchun Gaydn yigirmata kvartet yozib berdi. Yangi uslub xususiyatlari endi juda tayinli bir tusda ko'zga tashlanib qoladiki, bular uning keyingi asarlarida anchagina rivoj topib bordi: musiqasining nihoyat darajada jo'shqin va quvnoq, hazil-mutoyiba ohangida bo'lib, xalq raqsi va xalq qo'shig'iga asoslanganligi, gomofoniyali-garmonik prinsipda bayon qilinganligi shular jumlasidandir.

Gaydnning bir nechta dastlabki simfoniyalari ham xuddi shu davrga mansub, bularni u 1759-yildan boshlab, chex grafi I.F.Morsin saroyida kapelmeysterlik lavozimida ishlagan paytida yozgan. O'sha graf o'zining Chexiyadagi Lukavets degan amlokida 12 kishidan iborat kichik orkestr kapellasini saqlar, bunga Gaydn rahbarlik qilardi. Orkestr kapellasi tarkibining kichik bo'lishi XVIII asr o'rtalaridagi saroy musiqasi turmushi uchun tipik hodisa edi. Orkestr uchun yozilgan musiqa (divertimentlar, simfoniyalar) bilan kamer ansambli uchun yozilgan musiqa o'rtasida hali aytarli farq yo'q edi. Gaydnning birinchi kvartetlari bilan birinchi simfoniyalari o'rtasida ham uncha

farq bo'lmagan. Ikkinchi tomondan, musiqasining xarakteri, obrazlarining doirasi jihatidan simfoniya raqs divertimentiga yaqin turardi.

Shunday qilib, atrofdagi musiqali hayotning eng muhim va kerakli tomonlarini o'zlashtirib olish – Gaydn ijodiyoti dastlabki davrining eng asosiy natijasi mana shu bo'ldi. U yaratgan kvartetlar bilan simfoniya kompozitor ijodiyotining asosiy yo'nalishini belgilab berdi va cholg'u tafakkurining xarakterli xususiyatlarini endi o'ziga mujassam qilib oldi.

Gaydn ijodiy faoliyatining ikkinchi davri knyaz Estergazi saroyida kapelmeyster va kompozitor bo'lib ishlashi (1761–1791) bilan bog'liq. Estergazi degan venger zodagonlarining nomi faqat Gaydn tarjimai holidagina emas, balki boshqa buyuk kompozitorlarning tarjimai hollarida ham uchraydi¹⁵.

Pavel Anton Estergazining Gaydn boshchilik qilgan orkestr kapellasi knyazning Eyzenshtadt shahridagi qarorgohida (Venadan 20 milcha narida) joylashgan bo'lib, avval 14 kishidan iborat edi. Orkestr hay'atiga, to'rtta skripka, alt, violonchel, kontrabas, fleyta, 2 ta goboy, 2 ta fagota, 2 ta valturna kirardi. Bu orkestr uchun Gaydn simfoniya-lar, divertimentlar va boshqa bir qancha asarlar yozib beradi. Mes-salarni ijro etish uchun bu cholg'ularga qo'shimcha ravishda organchi va bir nechta ayol va erkak xonandalar qo'shilar edi.

Gaydn bilan Estergazi orasida tuzilgan shartnoma tarixiy jihatdan olganda juda ham qiziq bir hujjat bo'lib, feodal-absolyutistik tuzum sharoitlaridagi saroy musiqachisining ijtimoiy ahvolini xarakterlab beradi. Mana shu shartnomaga muvofiq, Gaydnning vazifalari jumlasiga quyidagilar kirar edi: mehmonlar keladigan ma'lum bir kunga (va albatta yakshanba kuniga) to'g'rilab simfoniya, kvartet yoki messa yohud qanday bo'lmasin boshqa biror asar yozish; yangi asarni o'z kapellasi bilan o'rganish va tayinlangan kunda uni ijro etish; har kuni ishga kelish va repetitsiyalar o'tkazib turish; knyaz qabulxonasida mazkur kun uchun musiqa xususida uning qanday buyruqlar berishini har kuni kutib turish; kapellada intizomni tekshirib borish va repetitsiyaga kechikkan-

¹⁵ Shubert Estergazining qizlariga fortepiano o'qituvchisi sifatida dars berish uchun Seles degan venger qishlog'iga borgan; List Estergazi mulki – Doboryan degan joyda tug'ilgan.

larni jarima daftariga yozib turish; musiqa asboblari va nota kutubxonasi-ning yaxshi ahvolda saqlanishiga g'amxo'rlik qilish va bunga javob berish; xonandalar bilan shug'ullanish kabilar uning vazifasiga kirar edi. Knyaz xonadonida xizmatkor bo'lib qolgan saroy kapelmeysteri Yozef Gaydnning boshqa ko'pgina vazifalari ham bor ediki, bu narsa o'sha zamondagi saroy musiqa turmushi uchun tipik holat bo'lgan.

Ma'muriy vazifalari juda ko'p bo'lishiga qaramay, Gaydn ortiq darajada jadallik bilan ijod qilar edi. Estergazi xizmatiga kirgan birinchi yilning o'zidayoq (1761) u quyidagi programmali (dasturli) sarlavhalar qo'yilgan uchta simfoniya yozadi: "Subhidam", "Tushki payt" va "Oqshom". Bu simfoniylarida kompozitorning kelgusida yozilajak, yetuk asarlariga xos bo'lgan xususiyatlar – musiqa asosining xalqchilligi, yumori, dinamik va mavzuli kontrastlari ro'y-rost ko'zga tashlanadi. Mangeym simfoniyaachilarining ta'siri ham ehtimoldan holi emas. Lekin kapella tarkibining ixchamligi Gaydnning o'z imkoniyatlarini cheklab qo'yar edi.

Pavel Anton Estergazi vafotidan keyin uning o'g'li va vorisi – musiqa juda ishtiyoqmand bo'lib, Versalning o'zi bilan raqobat qilishga ahd qilgan Nikolay Estergazi Eyzenshtadtga yaqin joyda o'ziga hashamatli saroy qurganidan keyin ahvol keskin o'zgardi. Bu saroyda u ikki teatr – opera teatri bilan qo'g'irchoq teatri qurdi. Kapella tarkibini 25 kishigacha yetkazdi. "Esterxaz" deb atalgan yangi qarorgohiga knyaz yoz oylari o'zining butun mulozimlari-yu malaylari bilan, kapellasi va kapelmeysteri bilan birga ko'chib ketar edi.

Estergazi xonadonida barcha o'yin-kulgilar orasida musiqa – birinchi o'rinda turar va u to'g'risida qayg'urish Gaydn zimmasiga tushgan edi. Orkestr kattalashtirilganligi va teatr tashkil etilganligi tufayli Gaydn ijodiy ishni rivojlantirishga oldingi vaqtlardagiga nisbatan amalda ancha katta imkoniyatga ega bo'lib qoldi. Gaydn simfoniya, divertissementlar, kvartetlar, bariton (violonchelga o'xshash torli asbob) uchun talaygina asarlar, saroy teatri uchun operalar, qo'g'irchoq teatri uchun musiqa yozdi. Yangi asarlari qisqa muddatda o'qib o'rganilar va muallif rahbarligi ostida ijro etilar edi. Bularniig talayginasi Venada ham ijro etildi (kapella bilan birgalikda Gaydn knyazga hamroh bo'lib, necha martalab Venaga borgan).

Shu davrda yozilgan asarlarining juda ko'pchiligi quvnoqligi, jo'shqinligi, xalq raqslariga o'xshashligi bilan ajralib turadi, ularda hazil-mutoyiba, yumor ko'p. Lekin onda-sonda, ayniqsa, 70-yillardagi asarlarida Gaydn musiqasiga g'amgin ruh, mungli emotsiyalar oralaydiki, bu – uning shaxsiy qalb kechinmalari bilan, knyaz kapelmeysteri lavozimida xo'rlik keltiradigan ahvolda bo'lishi bilan bir qadar bog'langandir. Ba'zi hujjat ma'lumotlari ko'plarning “Xushchaqchaq Gaydn bobo”ning hayoti go'yo bir maromda, osoyishta o'tgan, degan fikrni rad etadi. Hamma kunlar bir-biriga o'xshash bo'lib, bir taqlitda o'tgan hayot sirdan osoyishtadek bo'lib ko'rinsa-da, o'zining bir qaroldek bo'lib yurganiga ko'nishga majbur bo'lgan Gaydn qanchadan-qancha qiynoqlarga tushar edi. Xatlaridan birida u mayuslik bilan mana bunday deydi: “Endi o'zimning qoq-quruq joyimda deyarli odam zotini ko'rmay, g'amga cho'mib o'tiribman... Oxirgi kunlari men kapelmeystermanmi yoki kapeldinermanmi¹⁶, bilmay qoldim... doim qul bo'lib yashash og'irda, ko'ngilga, axir...”.

Juda o'zboshimcha knyazdan necha qaytalab ko'ngli ranjigan va bekordan-bekorga ta'nayu-nadomatlar eshitgan Gaydnning ko'ngil mahzunligi tipik meshchanka bir ayolga nobob uylanganligidan battar zo'rayar edi, bu ayol zo'r iste'dodli erining badiiy havas-intilishlarida hech narsani tushunmas va tushunishni istamas edi. Mana shuning uchun ham. Gaydnning ko'tarinki ruh va jo'shqin quvonchga to'la simfoniylari bilan divertismentlari orasida “Motam simfoniyasi”, “Xayrlashuv simfoniyasi” va boshqalar singari asarlar paydo bo'ladi.

Gaydnning “Xayrlashuv simfoniya”si Motsartning g-moll 25-simfoniya bilan deyarli bir vaqtda yozilgan (1773). Bu ikkala simfoniya musiqasining tabiatan bir-biriga juda yaqinligi, minor tonalligi, dramatik ta'sirchanligining zo'rliigi – mana shularning hammasi o'sha zamon simfonik musiqasida odatdan tashqari bo'lib hisoblangan shu xildagi asarlarning yaratilishida shaxsiy motivlardan tashqari ijtimoiy motivlar ham rol o'ynagan degan xayolga olib boradi. Bu “Buroy va hujum” harakati boshlangan davr bo'lib, shu davr san'atida insonning ma'naviy hayoti, mustabidga qarshi, ruhiy istibdodga qarshi noroziligi birinchi o'ringa qo'yilar edi.

¹⁶ Kapeldiner – kapella yoki teatr xizmatchisi, chipta nazoratchisi.

60–70-yillarda Gaydn opera janriga ham murojaat etdi. Goldoni tekstlariga yozgan ikkita “Dorixonachi”(1768) va “Oy jahoni”(1777) opera buffalari alohida ajralib turadi.

Kompozitor 80-yillarning o‘rtalarida Motsart bilan yaqinlashish va do‘stlashish bilan nishonlandi. Bu ikkala buyuk kompozitor ilgarilari ham bir-birini bilar va juda qadrlar edilar. Motsart Gaydnni o‘zining “ma’naviy ustozlari”dan biri deb bilib, ilk asarlarida uning ta’sirini sezib turdi. Gaydn ham Motsartning ajoyib iste’dodiga munosib baho berar edi. Gaydnning 80–90-yillar oxiridagi asarlarida, bular har qancha mustaqil o‘ziga xos bo‘lsa ham, Motsart simfonizmining ba’zi prinsiplari ijodiy ravishda o‘zlashtirilib olinganligini topish mumkin. Mavzuning kengroq ko‘lamda rivojlantiril-ganligi, tonal planlarning boyitilganligi, divertismentga xoslik bartaraf etilib, yaxlit va yagona simfonik turkum yaratishga harakat qilinganligi shular jumlasidandir.

Gaydnning 80-yillardagi eng yaxshi asarlari jumlasiga birinchi marta Parijda Gossek boshchiligida ijro etilgan Parij simfoniyalari deb atalgan oltita simfoniya kiradi (1786). Bu simfoniyalar Gaydn simfonizmining yuksak darajaga ko‘tarilmog‘i – mashhur London simfoniyalarining yaratilmog‘i uchun ko‘p jihatdan zamin tayyorlab berdi. Parij simfoniyalarning yetukligi mavzularining xarakteri hamda ularni rivojlantirish usullarida ko‘zga tashlanadi. Ulardan ba’zilarida birinchi qismning sonata allegrosi oldidan vazmin sur‘atli muqaddima va shu muqaddima bilan o‘sha allegroning o‘rtasida keskin kontrast namoyon bo‘ladi. Gaydnning 60–70-yillardagi talaygina cholg‘u asarlarida simfonik musiqa bilan kamer musiqa hali uncha ajralib turmaydigan va bularning ko‘pchilik qismida divertismentlarga, syuitalarga o‘xshashlik borligi, sikl qismlari o‘rtasida o‘zaro bog‘lanish yo‘qligi o‘ziga xos bo‘lsa, Parij simfoniyalarini shu jihatdan olinganda oldinga qarab qo‘yilgan ulkan ijodiy qadam bo‘lganligini ta’kidlab o‘tish muhim. Orkestrning tarkibi va mazmunining muhimligi jihatidan bular, garchand divertismentlarning turmushga oid raqs musiqasini o‘ziga singdirib olgan bo‘lsa-da, tom ma’noda aytganda endi simfoniyalarning o‘zi edi.

Gaydnning Parij simfoniyalari ijodining dovrug‘ini Avstriya chegaralaridan ancha uzoqqa yetkazdi. Avvalgi yillarda Gaydn sim-

foniylari asosan Estergazi mulklarida va alohida bir voqealar munosabati bilan Venada kompozitorning o'zi boshchiligida ijro etilgan bo'lsa, endilikda (80-yilardan boshlab), nafaqat Venada balki butun Yevropa mulkiga aylanib, Yevropa poytaxtlarining konsert estradalarida Gaydn simfoniylarining tag'in ham rasm bo'lishi 90-yillarning birinchi yarmida uning Londonga ikki bor (1791–1792, 1794–1795) qilgan safarlari bilan bog'liq bo'ldi. Bu yerda u o'zining London simfoniylari deb atalgan yangi simfoniylariga zo'r muvaffaqiyat bilan dirijyorlik qildi. Oltita simfoniyani Gaydn ataylab Londonga qilgan birinchi safari uchun, yana olti simfoniyasini ikkinchi safari uchun yozadi. Bundan tashqari, 1791-yili Gaydn London uchun "Orfey va Evridika" operasini Estergazidagi xizmatdan ketish va Londonga birinchi bor safar qilish bilan Gaydn ijodining uchinchi, so'nggi (1791–1809) davri boshlanadi.

O'sha zamonlarda ilg'or kapitalistik mamlakat bo'lmish Angliya poytaxtida Gaydn o'ziga avval tanish bo'lmagan yangi sharoitga duch keladi. Londonda savdo va sanoat tashkilotlari hamda burjuakorholonlarning muassasalari juda ko'p bo'lib, bu konsert hayotiga ham o'z ta'sirini o'tkazmay qo'ymaydi. Bu yerda oqsuyak aslzodalarning saroy va salonlarida bo'lib turadigan yopiq konsertlar bilan bir qatorda, birmuncha katta zallarda hamma kirs bo'ladigan pulli konsertlar ham uyushtirib turilar edi. Gaydniga Londonda o'z simfoniylariga dirijyorlik qilishni taklif etgan antreprenner va skripkachi Peter Salomonning konsertxonasi ham ana shunaqa edi. Londonda Gaydn 40-50 kishidan iborat orkestrni boshqarib bordi. Mana shu yangi shart-sharoitlar Gaydnning ijodiy maqsadlariga mos kelar edi.

London simfoniylari har jihatdan olganda ulug' kompozitorlarning simfonik musiqa sohasidagi ijodiy yo'lining eng yuksak nuqtasi va ajoyib yakuni bo'ldi. Hayotiy zo'r mazmunga to'lib toshgan bu simfoniylar dunyoga kelganiga bir yarim asrdan oshgan bo'lsa-da, hozirda ham o'z musaffoligini yo'qotgan emas edi.

Londonda Gaydn Gendel oratoriyalarini tingladi, bu oratoriyalarni vaqt-vaqtida ijro qilib turish u yerda odat tusiga kirgan edi. Shu oratoriyalar ta'siri ostida Gaydn Venaga qaytib kelgach, yangi kvartet, trio, sonata, messa va qo'shiqlar bilan bir qatorda ikkita monumental

oratoriyalar – “Olamning yaratilishi” (1798) va “Yil fasllari” (1800)ni yaratdiki, bular uning so‘nggi yirik asarlari bo‘lib qoldi. “Olamning yaratilishi” oratoriyasi garchand qadimgi syujetlarga yozilgan bo‘lsa-da, bibliyada tasvirlangan qahramonliklar Gaydnni kam qiziqtirar edi. Ikkala oratoriyaning asosiy mazmuni (ular bir-biridan har qancha farq qilmasin) yorqin tabiat manzaralari qo‘ynida insonning rohat va farog‘atda yashashini ideallashtirilgan tarzda tasvirlangan edi. Oratoriyalar juda zo‘r muvaffaqiyat qozondi va birinchi bor Venada ijro etilgan bo‘lsa-da, ulranning dovrug‘i undan tashqariga, ancha uzoqlargacha yoyildi. “Olamning yaratilishi” oratoriyasi 1802-yili Peterburgda Filarmoniya jamiyati konsertida ham yangradi.

Gaydn hayotining so‘nggi yillari ijodiy sukutda o‘tdi. Bu haddan tashqari zo‘r ijtimoiy lahzalar zamoni edi. Bu paytda Fransuz revolyutsiyasi bo‘lib o‘tadi. Napoleon Bonapart armiyalari Yevropaning hamma yog‘ini izg‘ib chiqishadi. Mana shularning barchasi o‘zining olgan tarbiyasi jihatidan, o‘rganishlari va dunyoga qarashlari jihatidan boshdan-oyoq o‘tmish XVIII asrga mansub bo‘lgan Gaydnni cho‘chitar edi. Gaydn Venada 1809-yili vafot etdi.

Ijtimoiy hayot shart-sharoitlari o‘zgarib qolganligi munosabati bilan kompozitorlar oldida yangi g‘oyaviy vazifalar ko‘ndalang bo‘lib turib qoladi. Va bularni hal qilish kelgusi avlodlar zimmasiga tushdi. Endi revolyutsion zamon oldinga surgan yangi-yangi g‘oyalarni o‘z ijodida aks ettirgan qudratli Betxoven dahosi zohir bo‘ldi. Romanizm tongi otib kelayotgan edi. Qariyb, munkillab qolgan, badiiyotdagi o‘z vazifasini ado etib bo‘lgan Gaydn endi XIX asrning buyuk musiqachilariga “estafetani berib ketishi” kerak edi.

Yuqorida aytib o‘tilganidek, Gaydn barcha (cholg‘u va vokal) janrlarda musiqa yozdi. Biroq, cholg‘u musiqasi sohasida – simfoniyalari, kamer ansamblari, turli cholg‘u asboblari uchun konsertlari, vokal janri sohasida ikki so‘nggi oratoriyasi – “Olamning yaratilishi” va “Yil fasllari” katta tarixiy ahamiyatga molikdir.

Vena klassik maktabining atoqli namoyandasi bo‘lmish Gaydn juda to‘laqonli va ko‘p tahlitli avstriycha musiqali folklori turli millatlarga – janubiy nemis, slavyan (ayniqsa, xorvat), vengerlarga xos elementlar bilan qo‘shib, o‘z ijodida uyg‘unlashtirib gavdalantirdi.

Avstriya folklori Gaydn ijodiga shu qadar singib ketdiki, intonatsiyalari jihatidan Avstriya xalqlarining qo‘shiq va raqslariga yaqin turadigan musiqa mavzularidan boshqa mavzularni Gaydn xayoliga ham keltira olmas edi; u asl xalq ohanglaridan ularni chinakamiga shaklan o‘zgartirib foydalandi, shuningdek, xalq qo‘shiqlari ruhi va xarakteridagi o‘z ohanglarini ham yaratdi.

Gaydn ijodidagi asosiy, yetakchi obrazlar musiqa tilining xalqchil bo‘lishida o‘z bolalik chog‘larini u Avstriya qishlog‘ida, xalq turmushi bilan bevosita munosabatda bo‘lib, dehqon oilasi quchog‘ida o‘tkazganligi muhim rol o‘ynadi. Gaydn asarlari uchun dehqonlar mavzui hammadan ko‘ra xarakterlidir. Albatta qishloq turmushi manzaralarini Gaydn birmuncha osoyishta qilib ko‘rsatgan – bu dehqonlarning tinch-totuv, baxtiyor hayoti, raqs va qo‘shiqlari, go‘zal tabiat tarannumidir. Buni voqelikining soxta, buzib ko‘rsatilgan tasviri deb o‘ylash noto‘g‘ri bo‘lur edi. Dehqon manglayidan marjon-marjon ter to‘kib mehnat qilish bilan bir qatorda xursandchilik ham qiladi, ko‘nglini ham yozadi-da, axir. Hayotga ko‘tarinki ruhda qarash odatini xalq hech qachon tark etmaydi. Gaydn ham o‘z asarlarida hayotni xuddi shu tariqa shodlik bilan his qilishni aks ettiradi.

Uning musiqasi tabiatan tetikligi, quvnoqligi bilan ajralib turadi, unda major tonalliklar ro‘y-rost ustunlik qiladi, quvonchi va hayotiy kuch-quvvat ko‘p. G‘amgin kayfiyat, hatto fojiya his-tuyg‘ular ham uchrasa-da, bular onda-sonda ko‘zga tashlanadi va faqat kontrast bo‘lib tushib, umumiy xursandchilik tonusi, shodiyona tabassum, sog‘lom xalq yumorini tag‘in ham yorqinroq qilib ko‘rsatadi.

O‘z simfoniyalarini Gaydn XVIII asrning 50-yillari oxiridan to 90-yillarigacha yaratgan. Akademik, nashrdagi simfoniyalarining soni 104 taga boradi, lekin haqiqatda ular bundan ko‘ra ko‘proq bo‘lgan. Uning dastlabki simfoniyalari Yevropa klassik simfonizmi, turli milliy maktablar hissasi bilan shakllanib olib, Vena klassik maktabi yetuk simfonizmining asosiy uslublari shakllanishi jarayonida Gaydnning ilk simfoniyalari mangeymli ustozlarning simfoniyalari bilan bir qatorda, endi muhim halqa bo‘lib qolgan davrga taalluqlidir. Gaydnning keyingi simfoniyalari endi Motsartning barcha simfoniyalari mavjud bo‘lgan, yosh Betxoven esa fortepiano sonatalari va kamer

ansamblarida o‘z simfonik tafakkuri prinsiplarini ishlab chiqib, Birinchi simfoniyasini yaratishga yaqinlashib qolgan chog‘da yozilgan. Shunday qilib, Gaydn simfoniyalari ulug‘ kompozitor ijodiy yo‘lini o‘rganish uchungina emas, balki umuman XVIII asr klassik simfonizmining shakllanish va rivojlanish jarayonini tushunib olish uchun ham diqqatga sazovordir.

Gaydnning ilk simfoniyalari mohiyat e‘tibori bilan olganda shu simfoniyalar bilan bir vaqtda yozgan kamer musiqalaridan hech bir farq qilmaydi va o‘sha zamon uchun rasm bo‘lgan turmushga oid xursandchilik janrlari doirasidan nariga o‘tmaydi. Obrazlar va his-tuyg‘ularning birmuncha chuqur dunyosini ifoda etuvchi asarlari XVIII asrning 70-yillaridagina paydo bo‘ladi (“Motam simfoniyasi”, “Xayrlashuv simfoniyasi” va boshqa ba’zi bir simfoniyalari).

“Xayrlashuv simfoniyasi”. Ilk simfoniyalari orasida 1772-yili yozilgan va mazmuni, obrazlarining doirasi jihatidan ham, kompozitsion tuzilishi jihatidan ham keskin ajralib turadigan “Xayrlashuv simfoniyasi” alohida diqqatga sazovordir. Simfoniya siklga xos to‘rtta qism o‘rniga bu simfoniya beshta qism bo‘lib, so‘nggi qismi (Adagio) muayyan va g‘alati bir maqsad bilan qo‘shimcha qilib kiritilgan: uni ijro etish paytida, Gaydn rejasiga ko‘ra, sozandalar navbati bilan shamlarni o‘chirib, o‘z asboblarini yig‘ishtirishlari va chiqib ketishlari kerak edi – avvaliga birinchi goboy bilan ikkinchi valtorna, so‘ngra ikkinchi goboy bilan birinchi valtorna chiqib ketar edi va hokazo; simfoniyani ikkita skripkachi poyoniga yetkazar edi¹⁷. Bu af-tidan, simfonik siklning vazmin sur‘atli xotima bilan tugallanishiga birinchi misoldir.

“Xayrlashuv simfoniyasi”da ilk simfoniyalarga xos bo‘lgan ko‘ngil ochar divertissement musiqasiga endi o‘rin qolgan emas. Unda Motsart va hatto Betxoven musiqasining hayajonga soluvchi sahifalariga yaqin turadigan hayajonli-ta’sirchan obrazlar hukmronlik

¹⁷ “Xayrlashuv simfoniyasi”ni hozir ham xuddi shu tariqa ijro etish odat bo‘lgan. Shu munosabat bilan uning xotimasi to‘g‘risida bir afsona to‘qilgan, bunda “knyaz Estergazi o‘zining yozgi qarorgohida kapellani uzoq ushlab qolib, sozandalarni dam oldirmaydi, shunda orkestr sozandalari Gaydndan knyazga borib, o‘zlari uchun harakat qilib ko‘rishni iltimos qilib so‘rashadi. Keyin Gaydn shu simfoniyanı yaratishga jazm qiladiki, simfoniya sozandalar galma-galdan chiqib ketishadigan xotimasi knyaz uchun bir ishora bo‘lishi kerakligi nazarda tutilgan.

qilardi (ayniqsa, birinchi va to'rtinchi qismlarida). XVIII asr simfonik musiqasida g'oyat darajada kam uchraydigan fis-moll tonallik ham diqqatni o'ziga jalb qiladi. (Gaydnning simfoniylarida ham major tonalliklar ro'y-rost ustun turadi.)

Simfoniya siklining yaxlitligini ham ko'rsatib o'tish kerak, – bu narsa ayrim qismlar mavzu jihatidan bir-biriga bog'liqligi bilan ham, birinchi va to'rtinchi qismlari musiqasining tabiatan va ruhan bir ekanligi bilan ham ifodalanadi. Birinchi qismi (sonata allegro) si, ayniqsa uning fis-molldagi asosiy mavzusi dramatik ta'sirchanlik va hayajonga to'la. Gaydnning xuddi ba'zi boshqa simfoniylarida bo'lgani kabi bosh va yordamchi partiyalar bu o'rinda ham bitta mavzu materialini asosida tuzilgan.

Jo'rsozlar akkordlarining sinkopali jaranglashi, sfersando aksentlari, tonika-subdominanta yo'nalmalar, minoridagi pasaytirilgan II pog'ona – mana shu vositalarning hammasi jamlanib, musiqaga kishini hayajonga soluvchi hamda dramatik xarakter baxsh etadi. Mavzuning, keyinchalik (Motsart bilan Betxovenda) tez-tez uchraydigan hodisa bo'lib qolganidek, akkord tovushlarga asoslanganiga, shuningdek, birinchi qism drammatizmini kuchaytiradigan tonika uchtovush va II pog'ona sekundakkordi (dastlabki to'rt takt)ning garmonik tartibiga alohida ahamiyat bermoq kerak¹⁸.

Birinchi qism ekspozitsiyasining XVIII asr musiqasida kamdan-kam uchraydigan tonal plani o'ziga xosdir. Yordamchi partiya a-mollda, yakunlovchi partiya esa sis-mollda yangraydi. fis-moll uch tovushligi (simfoniyaning asosiy tonalligi) bo'yicha joylashgan minor tonalliklar tersiyali zanjiri yuzaga keladi. Bunda uzoq kelajakka oldindan yo'l ochib berilganini ko'rmasdan iloj yo'q, shuning natijasida minor yoki major tonalliklarni go'zal tersiya nisbatlarida olish romantiklar ijodida katta ahamiyat kasb etdi.

Rivojlovda yangi qo'shiq mavzui paydo bo'lishi ham "Xayrlashuv simfoniyasi" sonata allegrosining o'ziga xos bir tomonidirki, bu mavzu lirik kontrast beradi va shu qism ekspozitsiyasi (reprezasi ham)da kontrast yo'qligini bilintirmay qo'yadi.

¹⁸ P.I.Chaykovskiy musiqasidagi xuddi shu garmonik tartibning tragik xarakterda ekanligini esga olaylik.

“Xayrlashuv simfoniyasi”ning ikkinchi, vazmin sur’atli qismi (Adagio) lirik qo’shiqsimon bo’lsa, uchinchi qismi – raqs (menuet)dir. Simfoniyaning ayrim qismlari mavzu jihatidan bir-biriga bog’langan deb yuqorida aytib o’tilgan edi. Shu jihatdan olganda menuet mavzusidagi pastlama tersiya yo’llaridan iborat sekvensiyaga ahamiyat beraylik va uni ikkinchi qismning ikkinchi mavzusi bilan solishtirib ko’raylik.

Menuetning garmonik asossiz tersiya tovushi bilan yakunlanuvchi notugalligi juda originaldir, bu aftidan, keyingi, to’rtinchi qismni dam olmasdan (attacca) ijro etishni ko’zda tutadi. Dominantada to’xtab qoladigan va demak, to’g’ridan-to’g’ri xotimaga o’tishni talab qiladigan to’rtinchi qismning tonal jihatdan notugalligi Betxovenning Beshinchi va Oltinchi simfoniyalaridagi xuddi shunday hodisalar va sikl qismlarining bir-biriga qo’shib ketishidan iborat romantik simfonizm an’anasiga oldindan yo’l ochib beradi. Xushohang va vazmin sur’atli beshinchi qism ko’ngilga orom beradi. Bunda musiqaning dramatik g’ayri ixtiyoriyligi majorli xotimaning osoyishta lirikasida yechim topadi. Bu xotimaning tonal plani simfoniya birinchi qismi ekpozitsiyasining tonal planiga bir qadar o’xshaydi, birinchi qism ekpozitsiyasida fis-moll uchtovushlik sadolarini hosil qiladigan minor tonalliklar tersiya zanjiri (fis–a–sis) bo’lsa, xotimada tonikalari xuddi boyagi uchtovushlik tariqasida joy olgan major tonalliklar zanjiri bor (xotima A-dur ohangida boshlanadi, o’rta qismida Sis-dur vaqtincha yangrab boradi va xotima Fis-dur ohangida – asosiy simfoniya tonalligiga nisbatan olganda nomdosh majorda tugaydi). O’zining osoyishta lirik xarakteriga ko’ra simfoniya birinchi qismga keskin kontrast bo’lib tushadigan final shu bilan bir vaqtda xuddi o’sha qismning go’yo tonal reprizasi bo’lib hisoblanadiki, bu ham siklning yaxlit, bir butun bo’lib chiqishiga juda ko’p yordam beradi.

Gaydn ijodida g’oyat muhim o’rinni egallab, XIX asr simfonik musiqasidagi ba’zi hodisalarga yaqin turgan bu simfoniyaning xususiyatlari ana shunaqa.

Biroq, Gaydn simfonizmining eng yuksak yutug’i 12 ta London simfoniyalaridir. Bittasini (c-moll) hisobga olmaganda bularning hammasi major tonalliklarda yozilgan.

London simfoniylari, odatda, og‘ir sur‘atli, tantanali, xayolni oladigan yoki lirik, fikrga cho‘mdiradigan xarakterdagi qisqacha muqaddima bilan boshlanadi (odatda Adajio yoki Largo sur‘atida ijro etiladi). Vazmin sur‘atli ana shunday muqaddima aslida simfoniyaning birinchi qismi bo‘lib hisoblanadigan keyingi Allegroga keskin kontrast bo‘lib tushibgina qolmay, unga zamin ham tayyorlab boradi.

Bu xildagi muqaddimalar mavridiga nisbatan olinganda fransuz (Lyulli va Ramo) opera uverturalaridagi boshlang‘ich Grave bilan, shuningdek, ba‘zi konserti grossi va syuitalar I.S.Baxning klavir uchun inglizcha syuitalari, orkestr syuitalari) ning kirish qismlari bilan ham bog‘langandir.

Gaydnning London syuitalaridagi vazmin sur‘atli muqaddimalar odatda undan keyin boshlanadigan Alegro bilan mavzu jihatidan bog‘langan emas. Biroq, istisnolar ham borki, bunda Es-dur 103-simfoniya “litavrlar tremolosiga ega” muqaddimasining mavzusi o‘zining asosiy ko‘rinishida birinchi qism kodasida va boshqacha bir qiyofada rivojlovda yana bir bor namoyon bo‘ladi.

D-dur 101-simfoniya (“Soat”)¹⁹ ga muqaddima mavzusidan birinchi qism bosh partiyasining mavzusi yuzaga chiqadi.

London simfoniylari uchun bosh va yordamchi partiyalar o‘rtasida kontrast yo‘qligi xarakterlidir, shu partiyalar orasida kontrast yo‘qligining o‘rnini vazmin sur‘atli muqaddima bilan keyingi Allegro o‘rtasidagi yorqin kontrast to‘ldirib beradi. Ular odatda xalq qo‘shiq-raqslari xarakteriga ega. Faqat tonal kontrastgina mavjud bo‘lib, bunda bosh partiyalarning asosiy tonalligiga yordamchi partiyalarning dominanta tonalligi qarshi qo‘yiladi.

Bosh va yordamchi partiyalar mavzu material jihatidan olganda har xil bo‘lgan hollarda ham, ularning aksariyati musiqasining xakteri, obrazlarining tuzilishi jihatidan bir-biriga o‘xshashdir.

Mana, masalan, Es-dur 103-simfoniyaqidagi (“litavrlar tremolosiga ega”) bosh va yordamchi partiyalarning mavzulari quyidagicha.

Gaydn simfoniylarida shunday hollar, ko‘p uchraydiki, ularda bosh partiya bilan yordamchi partiya bitta mavzu materialiga, yakun-

¹⁹ Gaydn simfoniylarining (“Soat”, “Harbiy”, “Litavrlar zarbiga ega”, “Ayiq” degan va boshqa) nomlari musiqasining qanday bo‘lmasin biror xil tashqi belgisidan olingan, ularni kompozitor qo‘ygan emas.

lovchi partiya esa yangi mavzu materialiga asoslanishi mumkin. G-dur 100-“Harbiy simfoniya”sining birinchi qismi bunga misol bo‘la oladi.

D-dur 104-simfoniyasida ham bosh va yordamchi partiyalar bitta mavzu materiali asosida tuzilgandir.

Mazkur misoldan ko‘rinib turganidek bosh va yordamchi partiya o‘rtasidagi tafovut faqat tonallikda (bosh partiya asosiy tonallikda, yordamchi partiya dominanta tonallikda ijro etiladi).

Hazildek bo‘lib ko‘rinadigan mana bunday usul Gaydn uchun xarakterlidir, bunda turli asboblar gruppasi birinchi skripkalar boshchiligida bosh partiya mavzusini *pianoda* chalib boradi, biroq, mavzu asosiy tonallik tonikasi bilan tugallanib kelayotgan paytda butun orkestr bir talay tovushlar bilan *forte* yoki *fortissimoda* shodon yangrab, “bosib tushgandek” bo‘ladi va hozirgina sado berib o‘tgan mavzuga keskin dinamik kontrast beradi.

Gaydn simfoniyyalarida rivojlovlar ancha ravnaq topdi. Bu sohada Gaydn joriy etgan yangilik shundan iboratki, rivojlov ohangi ajratib olish yo‘li bilan tuzib boriladi, bosh yoki yordamchi partiya mavzusidan qisqa, ammo aktiv parcha ajratib olinadi va har xil tonallikda to‘xtovsiz modulyatsiyalanib, turli sozlardan va turli registrlardan o‘tkazilib, mustaqil holda rivojlab boriladi. Bu narsa rivojlovga dinamik xarakter beradi.

Klassik menuet (va shu jumladan Gaydn menuetlari)ning shakli hamisha murakkab uch qismli bo‘lib, aniq reprizasida (*da capo* shakli) va odatda kontrast bo‘lib tushadigan o‘rta qismi bor. Menuetning o‘rta qismi (trio) aksari cholg‘ulanishining tiniqligi, dinamikasining mayin va sokinligi (*piano* yoki *pianissimo*), bir qadar nafisligi hamda “nazokatlilik” bilan ajralib turadi, bu narsa uni bosh va oxirgi hamda asosiy qismlariga kontrast qilib qo‘yadi, chunki menuetning bosh va oxirgi hamda asosiy qismlarida *forte* dinamikasi, birmuncha quyuq cholg‘ulanishi (orkestr *tutti-si*) hukmronlik qiladi, ana shu cholg‘ulanishdagi *sforzando* aksentlari musiqaga bir qadar vazminroq xalq raqsi xarakterini beradi.

Gaydn simfoniyyalarining xotimalarida janr obrazlari diqqatni o‘ziga tortadiki, bular ham xalq-raqs musiqasiga borib taqaladi.

Xushchaqchaq simfoniyaning tez sur'atli xotima tugallaydi. Gaydnning London simfoniylarida ba'zi xotimalar sonata shaklida yozilgan (104-simfoniya), lekin, rondo-sonata shakli (103-simfoniya) ko'proq uchraydi.

104-simfoniya bosh partiyasining mavzusi shaklan o'zgartirilgan ommaviy xalq qo'shig'idan iboratdir, u ham "Azizim, yonimda bo'l"²⁰ degan chech xalq qo'shig'iga juda yaqin.

Yordamchi partiya ham xuddi shu mavzuga asoslangan, biroq u dominanta tonalligida keladi.

Gaydn London simfoniylarining deyarli barcha xotimalarida simfoniya to'qimasini yanada ko'proq jonlantiradigan variatsiyali va polifonik (imitatsion) rivojlov usullardan keng foydalanadi.

Gaydn simfoniylarida orkestr odatda juft tarkibda bo'lib, bunda – 2 ta fleyta, 2 ta goboy, 2 ta fagota, 2 ta valtorna, 2 ta truba, bir juft litavra, torli kvintet bo'ladi, bunda "og'ir" mis asboblari (trombon, tuba) mutlaqo uchramaydi²¹.

Klarnetlarni²² Gaydn hamma simfoniylarida ham qo'llayvermaydi. G-dur ("Harbiy") simfoniya klarnet siklining faqat vazmin sur'atli ikkinchi qismida ishtirok etadi. Gaydnning so'nggi ikkita London simfoniylari (Es-dur va D-dur) partituralaridagina bir juft fleyta, bir juft goboy va bir juft fagot bilan birga 2 ta klarnet bor.

Gaydn orkestrida yetakchi rolni birinchi skripkalar o'ynaydi, asosiy mavzu materialini bayon etish shularga topshiriladi. Biroq, bunda fleytalar bilan goboylar ham aktiv ishtirok etadi va dam skripkalarga qo'sh bo'lib sado bersa, dam mavzu yoki parchalarini ifodalashda ular bilan navbatlashib boradi. Violonchellar bilan kontrabaslar bitta BAS partiyasining o'zini ijro etadi – kontrabaslar violonchellardan ko'ra bir oktava past chaladi, xolos. Shu munosabat bilan Gaydn partituralarida bularning partiyalari bir satrga yozilgan. Valtornalar

²⁰ Qarang: Сборник чешских, словацких и моравских песен. (V.Neyedli tahriri ostida) to'plam.

²¹ Ma'lumki trombonlardan Betxovenning ba'zi simfonik musiqalari xotimalaridagina birinchi bo'lib foydalanilgan.

²² XVII asrda kashf etilgan klarnetni simfoniya Mangeym maktabiga mansub kompozitorlar amalda rosmana kirita boshladilar.

bilan trubalar, odatda, juda sodda funksiyani ado etadi va ba'zi-ba'zi joylarda garmoniya bilan ritmni ta'kidlab boradi. Orkestrning hamma sozlari (*tutti*) mavzuni bir ovozda *forte* qilib ijro etadigan hollardagina valturna bilan trubalar boshqa sozlar bilan bir vaqtning o'zida barobariga ishtirok etib boradi. Lekin bunday hollar kamdan-kam uchraydi. Misol tariqasida G-dur 97-simfoniyasining butun orkestr *tuttida* ijro etiladigan bosh partiyasini misol tariqasida keltirish mumkin.

Simfoniyalardan tashqari Gaydn fortepiano, skripka, violonchel uchun, orkestr jo'rligidagi turli puflama sozlar uchun 50ga yaqin konsertlar yozgan. Odatda uch qismli sikl (sonata allegrosi, vazmin sur'atli qism, tez sur'atli xotima) dan iborat bo'lgan Gaydn konsertlari yakka holda ijro etiladi va konsert-simfoniya musiqasi prinsiplarni o'zida mujassam etadiki, bu narsa umuman shu janrga xosdir. Yakka sozning o'sha zamonda ko'rsatishi mumkin bo'lgan mohirlik va ifoda vositalaridan mumkin qadar ko'proq foydalanilgan.

Orkestrning yangrashi (ayniqsa *tutti* paytlarida, birinchi qismlarning orkestr ekspozitsiyalari va boshqalarda) jihatidan, ko'lami hamda mavzu materialini rivojlantirib borish usullari jihatidan olganda, Gaydnning ijodiy yetuk davrida yozgan konsertlari simfoniyaalaridan qolishmaydi.

Simfoniya va yakka soz konsert janrlari Gaydn dan oldin ham mavjud bo'lgan, lekin Yevropa simfonizmi endigina rivojlanib kelayotgan davrda Gaydn ijodi uning cho'qqilaridan biri bo'ldi.

Wolfgang Amadey MOTSART

Jahon musiqa madaniyatining eng buyuk bir dahosi Motsart (1756–1791) ham xuddi Gaydn singari, Vena klassik maktabiga mansub edi.

Motsart ijodi hayron qolarli darajada universal va ko'p qirralidir. Qisqa umri davomida yaratgan asarlari o'sha zamon musiqa san'atida mavjud bo'lgan musiqa janrlari va shakllarining hech istisnosiz barchasini o'z ichiga oladi. Ayni vaqtda u barcha janrlarda ham chinakam shohona asarlar yaratgan.

Motsart badiiy qiyofasining eng muhim xususiyati milliy-madaniy aloqalarining kengligidir. Motsart ijodi avstriycha milliy zaminda bun-

yodga kelib gullab yashnadi. Biroq, umrida Avstriyadan tashqariga chiqmagan (2 marta Londonga safarini hisoblamaganda) Gaydndan farq qilib, Motsart yosh bolaligidan Yevropa bo‘ylab sayohat qilgan; uning Italiya, Fransiya, Germaniya davlatlariga borib bergan konsertlari ijodida sezilarli iz qoldirgan. U avstriyalik kompozitor bo‘lgani holda boshqa mamlakatlarda eshitgan, ko‘rgan, kuzatgan narsalaridan ijodiy foydalangan. Chunonchi, Motsart kuylarida italyancha ta’sir ko‘p, nozik rishtalar bilan fransuz musiqasiga bog‘langanligi ham sezilib turadi.

Motsart musiqa san’ati sohasida g‘oyat katta ahamiyatga molik bo‘lgan hodisalar bo‘lib o‘tgan chog‘da Yevropaning musiqa hayotiga kirib keldi. Opera teatri endi katta-katta yutuqlarni qo‘lga kiritib boshlagan payt edi. Bu davrda yo‘nalishlar kurashida istiqboli zo‘r bo‘lgan hammadan progressiv oqimlar g‘alaba qozondi (Italiyada – “opera buffa”, Fransiya – hajviy opera, Germaniya va Avstriyada – zingshpil). Motsartning o‘zidan yoshi ulug‘roq zamondoshi – Glyukning opera islohoti sezilarli natijalar bergan edi.

O‘z zamonidagi opera san’atining progressiv yutuqlarini yakunlab, Motsart opera islohotini yaratdi va o‘zining ilg‘or opera estetikasini kashf etdi.

O‘zidan oldingi an’analar bilan mahkam bog‘langan novator – Motsart o‘z o‘tmishdoshlarini ham, o‘z zamondoshlarini ham o‘zidan ancha orqada qoldirib ketdi va Betxoven bilan XIX asr romantiklarining san’ati vujudga kelishi uchun zamin tayyorlab berdi.

Motsartning butun hayotini 2 davrga bo‘lish mumkin – Zalsburg davri (1756–1780) hamda Vena davri (1781–1791).

Zalsburgda u tug‘ilib, tarbiyalandi, o‘qidi, arxiepiskop saroyida xizmatda bo‘ldi, har turli janrlarda talaygina asarlar yozdi, ammo to‘la ijodiy yetuklikka hali etishmagan edi. Zalsburg arxiepiskopi bilan aloqani uzganidan keyin Motsart Venaga ko‘chib keladi, bu yerda u iste’dodli musiqachini tahqirlovchi saroy xizmatidan ozod bo‘lgan edi. Musiqa san’atining barcha sohalaridagi o‘zining eng buyuk asarlarini, hattoki mashhur Rekviyemini ham shu shaharda yaratdi.

Motsartning ijodiy faoliyati dastlabki yillari kompozitorning bolalik chog‘idan boshlab “Mitridat, Pontiya shohi” (1770) operasini yoz-

ganiga qadar o'tgan davrni o'z ichiga oladi. Yosh Wolfgang 3 yoshida bemalol klavesinda improvizatsiya qila olgan, 4 yoshlik chog'ida esa klavesin uchun konsert yozgan edi.

Motsart o'sib-unib borgan muhit ijodining ravnaq topishi uchun juda qulay bo'ldi. Uning otasi Leopold Motsart yirik sozanda – atoqli skripkachi va pedagog bo'lsa, opasi Maria Anna (Nannerl) – iste'dodli klavesinchi edi. Shular bilan mudom aloqada bo'lish, turli shaharlar va mamlakatlarda birgalikda konsertlarda chiqish bolaning ijodiy o'sishi uchun keng yo'l ochdi. Otasi mahalliy arxiepiskop saroyida xizmatda bo'lgan Motsart Zalsburgda yashar ekan, bolalik yillari-dayoq katta-katta konsert safarlariga bordi va turli mamlakatlarning musiqa hayoti bilan bevosita tanishdi. Bu ham uning badiiy bilimi kengayishiga yordam berdi.

Motsartning konsert safarlari Myunxenda boshlandi. Ijodiy evolyutsiyasining keyingi muhim bosqichlari ham aynan shu shahar bilan bog'liq edi.

Yosh kompozitor badiiy bilim doirasining ijodiy jihatidan ravnaq topishi va kengayib borishida motsartlar oilasining Germaniya, Fransiya va Angliyaga qilgan uch yillik (1763–1766) konsert safarlari muhim rol o'ynadi. Yetti yashar Motsartning asarlari – skripka bilan klavir uchun yozgan to'rtta sonatasi Parijda birinchi marta nashr etildi.

Motsartga Londonda bo'lish muhim ahamiyat kasb etdi. U Gendelning “Iuda Makkavey”, “Aleksandr bayrami”, “Isroil Mirda”, “Samson”, “Messiya”, “Sulaymon”, “Atsisa bilan Galateya” oratoriyalari bilan yaqindan tanishdi. Bular bilan bir qatorda u Londonda Puchchini, I.K.Bax va boshqa zamondosh kompozitorlarining italyancha operalarini diqqat bilan tingladi. Motsartning I.K.Bax bilan yaqinlashib qolganini alohida ko'rsatib o'tish kerak. Ularning yoshlarida katta farq borligiga qaramay ular do'stlashib qolishadi, va ko'p muloqotda bo'lib turishadi. Uning Londonda muvaffaqiyat bilab ijro etilgan birinchi simfoniyalari I.K.Bax musiqasining ta'siri ostida yozilgan edi.

XVIII asrning 60-yillar ikkinchi yarmida Motsart bir talay asarlar yaratdi. Shuningdek, simfoniya, messa, orkestr uchun raqs syuitalari - divertistmentlar, serenadalar, kassatsiyalar shular jumlasidandir. Motsart syuitalarida avstriycha turmushga oid xalq qo'shiq va raqslar

ining ta'siri sezilib turadi. Bu davrda Motsart Zalsburg arxiepiskopi saroyida konsertmeysterlik qilgani vajidan o'zining xizmat vazifalariga muvofiq, diniy musiqa va saroyda o'tkaziladigan ballar uchun raqslar yaratishga majbur edi. Xuddi mana shu raqslar – kichik sonata “Allegro” sidan vazmin sur'atli lirik xarakterdagi qismlar, ikki menuet va sho'x finallardan tashkil topgan syuitalarni hosil qiladi. Bu davrda Motsart simfoniya ham yozgan, lekin bu simfoniya bilan raqs syuitalari o'rtasida hali chegara yo'q edi.

U Venada italyanча “opera seria” va “buffa”ni, jumladan, Glyukning “Alsesta” sini tingladi.

O'n ikki yoshli kompozitor Venadagi saroy teatri direktorining buyurtmasi bilan, saroy shoiri Koltellini tomonidan qayta ishlangan va to'ldirilgan Goldoni librettosiga “Qalbaki sodda dil qiz” (“La finta semplice”) “opera buffa”sini yozdi. Xuddi shu 1768-yilning o'zida gipnozchi doktor Anton Mesmer buyurtmasiga muvofiq uning xonaki teatri uchun Motsartning “Bastien va Bastiena” degan bir pardali zingshpili yaratildi.

“Opera buffa” va zingshpil bilan bir qatorda yosh kompozitor shu yillarda “opera seria” janrini ham o'zlashtirdi. 1769-yili Motsart otasiga hamroh bo'lib, Italiya bo'ylab katta safar qilganida (bu mamlakatning turli shaharlarida u bir qancha konsertlar bergan) u Rasin tragediyasi asosida “Mitridat, Pontiya shohi” opera seriasiga buyurtma oldi. “Mitridat”ning syujeti qadimgi tarixdan olingan bo'lib, Pontiya shohi Mitridatning Rim hukmdorligiga qarshi kurashiga bag'ishlangan. Uning birinchi premyerasi 1770-yil oxiri Milan shahrida bo'lib o'tdi. Opera katta muvaffaqiyat qozondi, natijada Veronadagi Filarmoniya akademiyasi Motsartni o'ziga a'zo qilib sayladi.

Shunday qilib, Motsart 15 yoshda har xil janrdagi bir talay cholg'u asarlar va to'rtta opera (2 ta “opera seria”, 1 ta “opera buffa” va 1 ta zingshpil) ning muallifi bo'lgan edi.

1773-yili Motsart o'sha yillardagi asarlari orasida alohida o'rinni egallaydigan g-moll 25-simfoniyasini yozdi. O'zining hayajonli, notinch xakteri, drammatizmi, mayus ruhi bilan bu simfoniya ko'p jihatdan 1788-yilda yozilgan mashhur g-moll 40-simfoniya oldindan yo'l ochib berdi.

Zalsburgda o'tgan shu yillar ichida Motsart tomonidan yozilgan boshqa cholg'u asarlari orasidan burgomistrning qizi Elizavetta Xafnerning to'yiga bag'ishlangan, orkestr uchun yozilgan syuita – "Xafner serenada" sini tilga olib o'tmoq kerak. Bu asar divertismentlar va serenadalarining turmushga oid musiqasidan ancha uzoqlashib ketgan. Obrazlarining – tragik, lirik, yumoristik xilma-xilligi va kontrastligi jihatidan ham, orkestr tarkibi jihatidan ham bu o'rinda turmushga oid syuita va simfoniya o'rtasidagi chegara endi bilinmay ketgan edi. Bundan tashqari, Motsart bir talay orkestr serenadalar, triolari, kvartetlari, har xil yakka sozlar va orkestr uchun turli-tuman konsertlar yaratdi.

Skripka va orkestr uchun yozilgan konsertlari – shu turdagi XVIII asr musiqasining alohida ajralib turadigan ayniqsa ajoyib namunalari-dan hisoblanadi. Uning ijodida yakkasozning barcha texnik va ifoda imkoniyatlaridan mukammal foydalanish, virtuoqlik bilan ohangdorlikni payvasta qilib birga qo'shish, mana shularning hammasini konsert janrining taraqqiyotida yangi va progressiv xususiyat bo'ldi. O'zining dadilligi, obrazlarining yorqinligi va mavzu materialining go'zalligi bilan, shaklining ixchamligi hamda uyg'unligi bilan, ifoda vositalarining turli-tumanligi va boyligi bilan kishini hayratda qoldiruvchi D-dur va A-dur skripka konsertlari hozirgi ijrochilik amaliyotida ham nihoyat darajada ommaviydir.

Kompozitorning 70-yillardagi ijodida cholg'u musiqa asosiy o'rinda turishiga qaramasdan, teatr uchun o'z ijodini to'xtatmadi. Motsart "Askanio Albada" nomli teatrlashtirilgan serenadani sah-naga qo'yish uchun 1771-yildayoq Milanga jo'nab ketishga muvaf-faq bo'ldi. Shu yilning o'zida Zalsburg uchun "Ssipion tushi" degan teatrlashtirilgan serenadasi yozdi. 1772-yili Milanda "Lusiy Sulla" nomli opera seriasi sahnalashtirildi, mazkur operani kompozitorga Milan teatri buyurgan edi.

Motsart ijodining so'nggida opera-dramatik prinsiplar asta-sekin shakllanib, yetilib bordi. Opera san'atining turli janrlarini o'zlashtirish protsessi davom etdi. Bu yo'lda uning 1775-yili yozilgan "Qalbaki bog'bon qiz" (La binta giardiniera) va "Cho'pon-qiro'l" deb nomlangan teatrlashtirilgan serenada kattagina bir bos-qich bo'lib xizmat qildi.

Myunxen uchun Venalik shoir Koltellini tomonidan bir qator qayta ishlangan “Kalsabidji” librettosiga yozilgan “Qalbaki bog‘bon qiz” – italyancha “opera buffa” an‘analari o‘zlashtirishda olg‘a qarab qo‘yilgan kattagina qadamdir. Motsartning “Qalbaki bog‘bon qiz” asari musiqasining hayot bilan sug‘orilganligi, ohanglarining maftunkorligi, ayrim dramatik tomonlarining ustalik bilan xarakterlab berilganligi tufayli, u o‘sha zamonning shu janrdagi talaygina asarlaridan ancha ustun bo‘lib chiqdi. Lekin bularning hammasi hali buyurtmalar berib turadigan saroyga yaqin doiralarda rasm bo‘lgan Italyan opera san‘ati sohasiga mansub edi.

Motsartning Parijdan Zalsburgga qaytib kelishi ijodining keyingi davrini (1778–1781) boshlab beradi, bu davr arxiepiskopi bilan aloqani uzil-kesil uzish va Venaga ko‘chib o‘tish bilan tugallandi.

O‘sha yillarda Zalsburgga komediya, fars²³, drama, tragediya, balet va operalarni sahnalashtiruvchi har xil sayyoh teatr truppalari ko‘p kelib turardi. Bularning qo‘ygan tomoshalarida hajviy va xayoliy mavzular g‘alati bo‘lib bir-biriga qo‘shilib ketar edi. Dramatik dialog kuylash va balet sahnalari bilan navbatlashib borardi. Mana shunday teatrlarning biriga administrator, antreprenyer, hajviy rollarni ham, tragik rollarni ham ijro etuvchi aktyor bo‘lmish Emmanuel Shikaneder bosh bo‘lib turar edi. Motsart bilan do‘stlashib qolgan Shikaneder Zalsburg teatrida antrepriza oldi. Shu tufayli Motsart Avstriya xalq teatriga avvalgidan ko‘ra ko‘proq yaqin bo‘ldi, bu teatrning an‘analari Motsart opera dramaturgiyasining ajralmas tarkibiy qismi bo‘lib qoldi.

Motsart tomonidan 70-yillarning oxirlariga kelib yaratilgan teatr asarlari orasida “Zaida” degan nemischa opera, shuningdek, Geblarning “Tomas, Misr qiroli” dramasi yozilgan musiqalar ham o‘rin olgan. Kompozitor bularni tugatish va sahnaga qo‘yishga muvaffaq bo‘lmagan bo‘lsa-da, “Zaida” uning shu sohadagi ijodida muhim bosqich bo‘ldi, “Tomas”da esa “Sehrli fleyta” musiqali dramaturgiyasining manba‘lari ro‘y-rost seziladi (“Misrcha” ekzotikasi hamda zulmat bilan yovuzlik ustidan nur bilan yaxshilikning g‘alaba qozonishi to‘g‘risidagi umuman insonparvar g‘oya bularni bir-biriga yaqinlashtiradi).

²³ O‘rta asrlarda keng tarqalgan ommaviy drama va komediya janriga mansub asar.

Biroq, ijodiy cho‘qqilar sari to‘g‘ridan-to‘g‘ri yo‘l ochib bergan ayniqsa, salmoqli asar Myunxen karnavaliga atab buyurtirilgan va 1781-yil yanvar oyida Myunxenda qo‘yilgan “Idomeney” operasi bo‘ldi. Troya urushi tarixiga aloqador bo‘lgan, antik syujetda yozilgan mazkur opera (Janbattista Varresko librettosi) “opera seria”ga xos janr belgilarini va barcha shartli tomonlarini o‘z ichiga olgan. Biroq, musiqali dramaturgiya prinsiplariga qarab aytiladigan bo‘lsa, buni shu yo‘nalishga kiritish, aslida noto‘g‘ri bo‘lar edi.

“Idomeney”da Motsart Glyukning opera dramaturgiyasi bilan tanishligi sezilib turadi, bu xorlar va xor sahnalarining dramaturgik jihatdan katta rol o‘ynashi, rechitativlar bilan arialarning dramatiklashtirilganligi, butun operaning yuksak tragedik pafosga to‘lib-toshganligi bilan ifodalanadi. “Idomeney” operasida orkestrga keng o‘rin ajratilgani bilan bir qatorda mavzularni simfonik rivojlantirib borish usullari Mangeym simfonik maktabining prinsiplari bilan izchil bog‘langandir.

Kimki baland ijtimoiy martabaga iste‘dod tufayli emas, balki nasl-nasabi tufayli erishgan bo‘lsa, ularning hammasini Motsart mensimas edi. 1777-yil 16-oktyabr kuni u o‘zining ustidan kulishga jur‘at etgan ikkita ausburglikka mana bunday deb yozgan edi: “Siz qo‘lga kirita oladigan ordenlarning hammasini olish menga ancha oson, lekin, siz ikki qayta o‘lib yoki tirilganingizda ham menchalik bo‘la olmaysiz”.

Motsart ijodiy faoliyatining Venada o‘tgan so‘nggi o‘n yilini shartli ravishda ikki davrga bo‘lish mumkin: “Haramdan olib qochish” va D-dur simfoniyasidan to “Figaroning uylanishi”(1781–1786) gacha va “Don-Juan” hamda 1788-yildagi 3 ta simfoniya dan to “Sehrli fleyta” va “Rekviem” (1787–1791) gacha bo‘lgan davr.

Avstriya poytaxtidagi musiqiy hayoti ijodining ravnaq topishiga ijobiy ta‘sir ko‘rsatdi. Ko‘chalarda har xil cholg‘u ansambllari va xonandalar ijrosida tunu kun turmushga oid musiqa yangrar, yoz paytlari ochiq derazalardan qo‘shiq va cholg‘u kuylarining sadolari kelib turar edi. Venada uning xushchaqchaq bo‘lib yuradigan har xil olomoni, har tomondan kelib turadigan tinmas qo‘shiq va raqslari ichida yashash bayramga o‘xshab ko‘rinar edi. Dehqonlar folklorining xilma-xil elementlarini o‘ziga singdirib olgan turmushga oid musiqa

madaniyati milliy san'atning ravnaq topishi uchun ozuqa berib turadigan boy zamin bo'lib xizmat qildi.

80-yillarda yaratilgan Motsart musiqasi obrazlari mazmunining kengligi va teranligi, fikrlarining olijanoblighi, badihada fantaziyaga erk berilganligi - mana shularning hammasi I.S.Bax fugalari, tokkatalari va fantaziyalarini o'rganib chiqishga shakl shubhasiz bog'liq bo'lgan. Qadimgi nemis musiqasi an'analari Motsart Vena musiqasi hayotining madaniyati bilan hamda endi to'la-to'kis etilib bo'lgan o'z ijodiy vazifalari bilan payvasta qilib, birga qo'shib bordi. D-moll va c-moll fortepiano konserti, c-moll fortepiano sonatasi va fantaziyasi, d-moll kvarteti (Gaydnga bag'ishlanganlardan) singari asarlarda garmoniya murakkablashib boradi, polifonik rivojlov usullari katta rol o'ynaydi, shakl jihatidan erkin, boy va xilma-xil namoyon bo'ladi.

Motsart italyanacha tekstlarga ("Figaroning uylanishi", "Don-Juan", "Hamma shunday qiladi") operalar yaratar ekan, jonajon musiqasi madaniyati va musiqali teatr madaniyati bilan mahkam bog'langan milliy kompozitor bo'lib qoladi. Bu operada qatnashuvchilarning xarakteristikalarini, ularning psixologik holatlarini aniq qilib individuallashtirishda: Avstriya xalq teatrlariga yaqinlikda; nihoyat, Vena cholg'u musiqasi an'analari aloqador simfonik rivojlov elementlari joriy etishda seziladi.

Motsartning librettochi Lorensoda Ponte bilan uchrashuvi va bir-biri bilan hamkorlik qilishi genial kompozitorning eng ulug'vor operalari paydo bo'lishiga olib keldi - "Figaroning uylanishi", "Don-Juan", "Hamma shunday qiladi" shular jumlasidandir. Sahnalarining holi bir qolipda bo'ladigan, qayta-qayta takrorlanadigan hajviy operalarning syujetlari Motsartni endi qiziqitirmay qo'ydi. U Bomarshe trilogiyasining ikkinchi qismiga - "Be'mani kun, yohud Figaroning uylanishi"ga (1784-yil Parijda qo'yilgan) - senzura tomonidan bu asar ta'qiq qilinganiga qaramasdan, murojaat qildi.

"Figaroning uylanishi" premyerasi 1786-yil 1-may kuni Venada bo'lib o'tdi. "Figaroning uylanishi" italyan opera buffasi tariqasida yozilgan edi. Bundan keyin yaratilgan opera - "Don-Juan" esa xoh shakliga xos belgilari jihatidan, xoh mohiyati jihatidan o'sha paytlarda ma'lum opera janrlarining biron-tasi qatoriga ham kiritilishi mumkin emas.

Motsart ijodining so‘nggi davri (1787–1791) “Don-Juan” operasi bilan ochildi. Bu asar Praga opera teatrining buyurtmasiga muvofiq yaratilgan. Premyerasi 1887-yil 29-oktabr kuni kompozitor hozirligida bo‘lib o‘tgan.

1788-yilning yozi davomida Motsart o‘zining simfonik musiqa sohasidagi eng ulug‘vor asarlari bo‘lmish so‘nggi 3 ta simfoniyasini, raqs janrlari asosida dramatik ta’sirchanlik yuksak darajaga yetkazib berilgan Es-dur 39-simfoniyasini; shu uchala simfoniya ichida eng lirik va juda dilkash chiqqan g-moll 40-simfoniyani; “Yupiter” deb nom olgan monumental C-dur 41-simfoniyasini yozdi.

1790-yil Venada Motsartning da Ponte librettosiga yozilgan “Hamma shunday qiladi” (“Cosi fan tutte”) nomli yangi “opera buffa”si qo‘yildi.

“Tit sahovati” degan keyingi operani (Metastazio librettosi) Motsartning so‘nggi yillardagi ijodida bir lavha deb hisoblash mumkin. Leopold II ning Chexiya qiroli tojini kiyishi munosabati bilan 1791-yilda yozilgan va Pragada qo‘yilgan bu opera musiqaviy tomondan har qancha afzalliklarga ega bo‘lsa-da, teatrlar repertuaridan mustahkam o‘rin olmay qoldi.

Motsartning “Sehrli fleyta” degan so‘nggi zingshpili dahosining eng buyuk asarlar jumlasiga kiradi. Bu asar premyerasi 1791-yilning sentabr oyida bo‘lib o‘tadi.

“Sehrli fleyta” bilan bir paytda Motsart o‘zining so‘nggi asari – Rekviem ustida ham ishlab boradi. Xarakteri jihatidan olganda bu-lardan ko‘ra xilma-xilroq bo‘lgan asarlarni tasavvur qilish qiyin: bir tomondan, xushchaqchaq, sho‘x ertak bo‘lsa, ikkinchi tomondan, fo-jiaviy motam messadir.

Rekviem genial kompozitorning eng ulug‘vor asari va Baxning “Passion”, “Ehtiros”lari bilan bir qatorda XVI asr musiqa san’atidagi eng ajoyib tragediyalarning biri bo‘lib hisoblanadi. Rekviyem musi-qasi kompozitorga xos polifonik mahoratning yuksak yutug‘idir. Rekviyem Motsart ijodining yakunigina emas, bu – messa, kan-tata, oratoriya janrlaridagi, jumladan, Bax oratoriyalariga mansub bo‘lgan, lekin yangi tarixiy sharoitlarda yaratilgan eng hayotiy va zo‘r an’analar umumlashmasidir.

Motsart qo‘lidan qalamni ajal juda erta yulib oldi. Biroq Motsartning musiqa san‘ati tarixiga qo‘shgan hissasi uni jahon madaniyatining o‘lmas daholari yotadigan sahnadagi eng faxrli joylardan birini olishga muayassar qildi.

Lyudvig Van BETHOVEN (1770–1827) va uning simfonik ijodi

Dunyo simfonizmining yuqori qat‘iy burilishi burjua revolyusiyasining sodir bo‘lishi XVII asrga to‘g‘ri keladi. Bu burilishning mohiyatini to‘g‘ri anglash uchun biz, revolyutsion simfonizmi ijodkori Betxovenni uning buyuk ijodkor vatandoshi XVIII asr 1-yarim yilligida yashagan Germaniya protestantlik burger vakili Iogann Sebastyan Bax bilan qiyoslaymiz. Iogann Sebastyan Bax va Gendel sifonizmni faol musiqiy ta‘sir davri deb bilganlar. Baxda esa uning bosh asarlarida “Ishqibozlik” va messasi minori, uning kontata va organ uchun yozgan asarlari va nihoyat orkestr uchun keng ma‘noli ustunlik rivojlanadi. Uning ovozi yer va osmon orasidagi borliqqa eshilar edi. Baxning simfonik omegasini aynan xalq tashkil qilar edi. Baxning musiqalari ommobop xalq uchun edi. Uning asosiy protestanlik Xorali Engels tomonidan “18 davr Marseleza” deya asri nom berildi. Nemis musiqachilarining bir necha avlodlarigacha Xoralni o‘z asarlarida foydalandilar. Bax o‘zining ijodida buyuk umumiylikni Xoral musiqasiga bir necha davr yondashdi.

Baxning Oratorial kontata madaniyati janri xalq musiqiy materiallar asnosida o‘sdi. Baxning simfonizmining ayrim tomonlarini ko‘rib chiqamiz. Bu voqeylikning ko‘p belgilari mavjud. XVIII asr revolyusion burjua davrida Betxoven tarixiy arenaga chiqqan paytida, nafaqat konstansion xalq ijodi balni harakat to‘g‘riligi bilan qo‘shiqlar yaratilishiga sabab bo‘ldi, bunday da‘vat etishlar 1772-yili Fransuz Marselezasida alangali jarangladi.

XVIII asr Yangi revolyusion gimni Marselezasi protestant Xorali singari Engels tomonidan (XVIII asr Marselezasi) deb nomlangan “Einfeste Burg ist unser Golf” ikala davrning ajralmas xalq musiqiy yodgorligidir. Betxoven oldida ijodkorona 2 ta masala turardi: o‘zining asarlarida nafaqat eskirgan feodal tizimiga qarshi balki shaxs erkinligi chegaralangan burjua yuqori falsafasini taqqoslaydi.

Bu Betxovenning simfonizmining asl mohiyati. Asosiy mohiyati chuqur muammoliligi kompozitorlik musiqiy dialektik fikrlashini xarakterlaydi, lekin Betxovenning to‘la musiqiy shaklini bermay: muammo bilan bir qatorda Betxovenning sifoniyasi buyuk birdamlik erkinligida u ijodiy amalda mulohazali butunlikni yechadi. Betxoven simfonizmi bo‘limli ijodga aylanadi. Simfonizmi bo‘linma kuchida jo‘r urib va Betxoven ijodi yetukligi shu yerdan boshlanadi. Betxoven simfonizmi tantanali suratda ijodiy mehnati bilan bo‘lim yuzasida Tragik qiyofa paydo bo‘ladi.

Xalq kuyining simfoniya dramalarida Betxoven aniq fikrni tasdiqlash, bo‘limning 2 ta farqi ishlatiladi. Xarakter jihatdan olingan bosh musiqiy ishlanmasi qahramonona shaxs ishlatilishida, balki revolyusion energiyasi ajralmas erkinligi aks etishidagi mavzusidadir.

Birinchi kolossa yaratilishi Betxoven ijodi qahramona simfoniya (1804) novatorlik simfonizm belgilarini ko‘rsata bildi. Bu Dunyo musiqiy orkestrining kattakon masshtabidir. Musiqa tilida bu psixologik qiyinchilik tug‘dirmaydi (“Har doim oson” – derdi Betxoven) – u aksincha musiqa obrazini aniqlashtiradi, nozik ish motivini yengillashtiradi. Uning ko‘p qirrali dinamik aksi tomonini ochib beradi. Eng yaxshi simfoniya deya Betxoven “Qahramonlik” deya tan olingan asar edi. Bu baholash 9-simfoniya yaratilishida kompozitor tomonidan aytilgan. Buyuk simfonistning 9-simfoniya fikrlash jihatidan o‘zining oratorlik pishiqligidan chiroyi va aniqligi bilan “Qahramonlik”dan ustun turadi. Uchinchi simfoniya revolyutsion qahramonona orkestr janri shakllanishga yo‘l ochadi. Ko‘pgina tomondan 9-simfoniya doir Betxoven ijodi uzlukkan tomoni, bu yo‘l shakllanishi musiqiy orkestr simfoniya yotibgina qolmay, bo‘linma to‘qimalarda ham kuzatiladi.

Betxovenning ijodiy demokratik tomoni dasturi doimiy izlanish, harakatlari bilan chegaralanibgina qolmay, uning oxirgi simfoniya juda keng obrazli turda aks etilib, ammoboplashdi. 3-simfoniya qaraganda 9-simfoniyaning elementlarida kuchli kurash aks etgan. Buyuk kontrast amalga oshirilgan 9-simfoniya – biz birinchi bo‘limdagi tragik yorqinligi va zavqli tugalliga haqida gapiryapmiz bu Bilan bir qatorda barcha qismida uyg‘unlik kuzatilib qahramon-

ning obrazi butun bir asarda quvonch mavzusidagi finalda qahramonona Betxoven simfonizmining musiqiy obrazi kelajak insoniyatning yorqin namoyandasi.

Chexoslovakiya milliy qahramoni o'zining oxirgi xatlarining birida 1943-yil 31-avgust Berlin gestapo qamoqxonasidan qatl qilinishidan bir hafta oldin shunday deb yozadi. Menga ishoning mening bu ahvolim hecham meni quvonchli kunlarimdan bir lahza ham ayirmadi, u mening qalbimda kunsayin Betxoven motivi singari yashaydi. Odamzod tanasi yarmi chopib tashlangani bilan kamayib qolmaydi. Men judayam xohlardimki, bular hammasi tugagandan keyin meni qayg'u-alam bilan emas, balki shod-xurramlik bilan yod olishsin, chunki men abadiy yashaganman.

Xususan Betxoven asarlari ma'noli qismining cholg'u asbobiy asarlari merosidir.

Kompozitorning barcha Betxoven ijodining ko'zga ko'ringan oralig'i simfoniya musiqasida. U buyuk yutuqlarining ma'naviy dunyosi Baxning "zavq", Gyote va Pushkin poeziyasi va Shekspir tragediyasi san'at voqeeligining qatoriga kiradi. Betxoven birinchilardan bo'lib, simfoniya adabiy va falsafiy fikrlarni oldinga suradi. Aynan kompozitor simfoniya revolsion-demokratik falsafiy yetuklikni o'z ichiga oladi.

Eng to'liq va yetuk ifodasini monumental xususiyat birligida topdi. Betxoven simfonizmi venalik klassiklar bilan uzviy bog'liq. Bu sohada ularning uzluksiz an'alarini davom qildirdi. Gaydnning Motsartdagi simfonik asnosi Betxovenning eng mukammal asarlari ammoboplashgan. Venalik klassiklar ijodida simfonik fikrlar asosiy sifat deya qo'llandi. Ular musiqasida "uzluksiz musiqiy ongning bir element" bilan o'ylab bo'lmaydigan va ko'pchilik mustaqil umumlashgan kabi ko'llaniladi.

Motsart va Gaydn simfoniya umumlashgan keng xarakterligi bilan ajralib turadi.

Ular o'z davrlarida keng yunalishli rus obrazlarini g'oyalashtirdilar. Betxoven yo'nalishi ko'pgina sungi simfonyalarini yaaratib motsartning ichki yaqinligiga tayorladilar Betxovenga uning asarlaridagi dramatik, yemotsional kenglik, badiiy uyg'un hamroh yodi nihoyat

Betxoven bosh simfonyasi yorqin keng talqinda olib borilganligi XX asr Vena musiqasiga singib bordi. Simfonik madaniyat bu davrda ko'zga ko'rinarli bog'liqligi marifati Betxoven asarlari undan oldingi ijodkorlardan ancha farqlanadi. Butun yashab ijod etgan faoliyaati mobaynida bu ajoyib san'at xalqning ustasi 9 ta simfoniyanı yaratdi. Motsartning 40 dan ziyod asarlari bilan solishtirsak va yanada 100 dan oshiq simfoniylari bilan taqqoslaymiz. Betxoven o'zining birinchi asarini 30 yoshlarida yozdi. O'z davrining an'alarini fortepiano yo'nalishidan chiqmagan holda ijod qildi. Bu holat bir muhit asnosida tushuniladi. Har bir asarning yaralishi butun bir olam tug'ilishi bilan qiyoslanadi. Betxoven simfonyasi ijodi davomida turlashtirilgan qabul qilingan umumiy o'rni takrorlanuvchi obraz va fikrlar edi. EmotSIONal ta'sirning fikrlash uygunligi individual mundariyasi Betxoven asarlari asbobi XVIII asr madaniyatida ko'klarga ko'tarilgan. Dunyo musiqiy ijodida har bir uning asari o'z o'rnini topgan.

Birinchi asari boshlang'ich davrining mukammal izlanishlariga olib keladi.

2-, 3-, 5- simfoniylari revolyutsion qahramonlik asnosida olib borilgan bo'lsa; 4-, 6-, 7-, 8- simfoniylari o'zining lirik janrdagi hazilomuz qiyofasini naimoyon etgan. Va nihoyat 9-simfoniyaşida Betxoven tragediyasiga mavzusiga kurash asnosi bilan kiritib berildi. U badiiy yorqinlik bilan falsafiy tubida ko'rinadi. Asrning chorak qismida Betxoven o'zining 1-simfoniyaşidan toki 9-simfoniyaşiga qadar ulkan bir yo'lni bosib o'tdi. Milliy – janrli obraz elementlari o'yinli va sho'x shodonlik kamerli erkin orkestr bu hammasi Vena simfonyasi bilan davrlar maktabiga birlashtiradi. Gaydn bilan uyg'unligi ayniqsa, bu yaqqol ko'rinadi. Bu yerda mavzu tuzilishida klassiklarning xarakteriga bog'liq. Vena simfonyasişining tinglovchilari yangi musiqiy qiyofani his qilishdi, va haqiqatdan ham barcha an'anaviylik belgilari yashirin kuchni ko'rsatdi.

Ularni kutilmagan ovozi dissonans bayonida yangradi. Asosiy mavzudagi oddiy "raqs" simmetrik chegaralanib qolgan harakat o'rniga o'z oldiga qo'ygan maqsadi sari yetaklaydi. Bu davr venalik klassiklar sonata allegrosida ajoyib rollarnı yaratdilar. Bu yerda orkestrli tutti rivojlanishida qatnashadi. Mavzuning summerlanishiga qaytalanishi-

ga kirib keladi, ammo bu vaqtda uning tugallanishini Betxoven yangi mavzuda keskin va yorqin holda aks ettiradi. Uning deyarli elementar gamma sifat kuyida ajoyib tasirli ifoda yashirin. Unga onning fortissimo tabii yanada ko'rgazmali tarraqqiy yetishi. Bu mavzuda fikran Fransuz revolyusiyasi qahramonlik marim va qisman marselezaning ommaviy ko'rgazmali ko'rinishini aks etgan. Partiyaning tasiri kata uyin orqali tugallanadi. Keskin kuchli ohanglar (ifodali chiqishlar) ritmik bulinishlar noaniq garmoniyali aksent, dinamik tez o'sishi pianissimo tori fortissimo tutti sining qarishlik hissi jumbushga kelishiga chaqiradi. 3 ta talqinning qayta ishlash ketma-ketligi tashkillashtiriladi to'sqinlikni astoydil bartaraf qilish hissi kuchaygandi. Simfoniyaning ikkinchi qismi *largo* (sonata allegro formasidagi) Betxovenning eng tarixiy satirlariga tegishli. Bu qismda ko'zga ko'rinarli musiqiy nafislik davomiyligi, endi mavzuning chuqurlashib jiddiyroq va qayg'uli ruhda musiqiy ohang taratadi. Sonata allegrosi butun formasi drammalashtirilgan. Simfoniya ikkinchi qismi Andante kantabeli kon moto XVIII asr hissiy uslubda yozilgan musiqiy iboraning frazeolik detallashtirilgan, ornomentning xilma-xilligi. Mavzu doirasida poetik shakllanadi. Ammo bu tazida Betxoven drama elementlarini keltirgan. Buya shirin eshitilar eshitilmas akkomponement har tomonlama urganilib kuchli jaranglab asta pasayadi. Andante reprizasi materialning kodaning ma'noli hajmda qisman tugallanadi. Birinchi simfoniya – eng botirona va haqiqiy Betxoven sikllar qismidan.

Tez sur'atda uzlukli yangragan *staccato* keskin tez-tez talaffuz kontrast dinamikasidan bu qism talqinidan ajratadi. Unda aksincha esa maksimal harakatchanlik intiluvchanlikni ta'kidlaydi. Shunday ruhdagi traktovkaning uch qismli shakli an'ana bo'lgan. Xursandchilik aylanasi menuetida xilma-xil komik ruhiyat namoyon bo'ladi. Asarning finalida esa Betxoven an'anaga qaytganday bo'ladi. Ammo orkestr tarkibining ko'payishi Gaydnning simfonik ijodiga qaraganda Betxovenda badiiylik, tartibda o'tkirroq va katta masshtabda kechishini kuzatish mumkin. Betxoven tomonidan oldindan komik taassurot yaratilgan. Betxovenning 1802-yilda ijod qilingan ikkinchi *D-dur* "Geyligeshtad vasiyati" simfoniyasi qadimiy dunyosining o'zaro taniqliligini namoyon etadi. Yangi Betxoven simfoniyasi oldinga yetak-

lovchi ulkan qadam singari takomillashtiriladi. Ikkinchi simfoniya mashhur ikkilik, ya'ni an'anaviy yangi jasuronlik seziladi. Bunda qisman uning Motsart simfoniya bilan yaqinligi ko'zga tashlanadi. Betxovenning ikkinchi simfoniya an'anaviyligida ayrim novatorlik xususiyatlarini keng baholaydilar. Katta masshtablar yuksaklikni beradi. Betxovenning eng yoqimli emotsional effekt qabul qilib olishga yetib keladi. Simfoniyaning birinchi qismi nafaol to'liqlar orqali ifodalansa, asosiy qismi chiroyli yangralishlar bilan ajralib turadi. Uning badiiy ta'siri to'liqlarni bartaraf qilishi bilan bog'liq. Musiqa akkordi konturlar asnosida tashkil topib jonli ritmik tus energiyali harakatda qabul qilinadi. Allegro qismi uzluksiz o'sish orqali namoyon bo'ladi. Intiluvchan harakatni unchalik katta bo'lmagan ifodalash chegaralab qo'yadi. Musiqiy ohangning ideal davomiyligi poetik misrani eslatuvchi, mayda nafis iboralashtirilgan uslubini ta'sirlantirilganida ko'rish mumkin. Chuqur past registrlil violonchellar, altonlar va kontrabaslarning ishlatilishi, uchinchi qismida esa skerso shakli yaratiladi. Harakatning qo'pol, kutilmagan, o'zgaras shakli Betxovenning skerso natijasi. Jonlantirilgan yumaristik harakatlar finalga butun his bilan kiritilgan ko'pgina ta'sirli tuzilishlar Vena klassiklarining o'ziga xos uslubi bilan amalga oshirilgan.

Mavzu uchun savol va topshiriqlar

1. *Vena klassik maktabi namoyondalari haqida nimalarni bilasiz?*
2. *Yozef Gaydnning simfonik musiqasi haqida gapirib bering.*
3. *Gaydn ijodiy faoliyatining birinchi davri.*
4. *Gaydn ijodiy faoliyatining ikkinchi davri.*
5. *Gaydnning Esterxazi saroyidagi faoliyati nimalardan iborat edi?*
6. *Uning ilk yozgan simfoniylari qanday nomlangan edi?*
7. *Gaydnning "Xayrlashuv simfoniya"si xususida nimalarni bilasiz?*
8. *Gaydnning 80-yillarda Parij simfoniylari deb atalgan olti simfoniya sirasiga qaysi simfoniylari kiradi? Ular haqida nimalarni bilasiz?*
9. *Gaydn mashhur London simfoniylari haqida nimalarni bilasiz?*
10. *Gaydn ijodining uchinchi, so'nggi davri haqida gapirib bering.*

11. *Gaydnning umumiy simfoniylari soni nechta?*
12. *Gaydnning vokal musiqasi sirasiga kiruvchi asarlaridan nimalarni bilasiz?*
13. *Motsartning hayoti va faoliyati xususida soʻzlab bering.*
14. *Yosh Motsartning Yevropa boʻylab sayohatlari xususida gapirib bering.*
15. *Motsartning Zalsburg davri haqida nimalarni ayta olasiz?*
16. *Motsartning Vena davri ijodiy faoliyati haqida gapirib bering.*
17. *Motsartning “Idomeney” operasi qaysi kompozitorning uslubiga tayanib yozilgan edi. Bu asar haqida nimalarni bilasiz?*
18. *Motsart italyancha mavzularga operalari qaysilar, ular haqida gapirib bering.*
19. *1788-yilning yozida Motsart oʻzining simfonik musiqa sohasidagi eng ulugʻvor asarlari boʻlmish soʻnggi 3 ta qaysi simfoniylarini yaratdi?*
20. *Bu simfoniylari haqida nimalarni bilasiz?*
21. *Motsartning “Sehrli fleyta”si qanday janrda yozilgan? Bu asari haqida nimalarni bilasiz?*
22. *Motsartning vokal musiqasi haqida nimalarni bilasiz?*
23. *Motsartning choʻlgʻu musiqasiga kiradigan qanday asarlarini bilasiz?*
24. *Betxovenning simfonik ijodi xususida nimalarni bilasiz?*
25. *Betxovenning qahramonlik mavzusida yozilgan simfoniylari qaysi asarlarida aks etgan?*
26. *Uning lirik janrda yozilgan hazilomuz qiyofani ifodalovchi simfoniylari qaysilar?*
27. *Betxovenning ikkinchi D-dur “Geyligeshtad vasiyati” simfoniyasi haqida nimalarni ayta olasiz?*
28. *Betxovenning asrlaridan nimalarni bilasiz?*

Mavzu: Musiqiy romantizm namoyandalari

Reja:

1. *Frans Shubert.*
2. *Robert Shuman.*
3. *Frederik Shopen.*
4. *Ferens List.*

Romantizm – san’atga nafaqat yangi mavzu va yangi qahramonlarni olib keldi, balki, yangi musiqa formalarini ham olib kirdi.

XIX asr musiqa ma’daniyatining eng yorqin namoyandalaridan biri Frans Shubert buyuk avstriyalik kompozitor hisoblanadi. Revolyutsiya va Napoleon jangi Yevropadagi Avstriya imperiyasiga ham ozgina bo’lsa ham o’z ta’sirini o’tkazmay qo’ymadi. Gabsburg monarxiyasi ko’pmillatli “lokust” davlati edi. Bu yerda avstriyalik nemis, chex, slovak, xorvat, venger, italyan va boshqa millat xalqlari yashagan.

Avstriyada yashovchi nemislar son jihatidan kamchilikni tashkil etsa ham, ular shu yerda yashaydigan boshqa xalqlarni boshqarar, bu xalqlar qadim-qadimdan qon-qarindoshlik rishtalari bilan bog’langan edi.

Gabsburg imperiyasida yashovchi xalqlar, o’zlarini mustaqilligiga erishishni judayam istashardi.

Bu vaqtga kelib Gabsburgni kansler Metternix boshqarar edi. Uning uchun urush va revolyutsiya muhim edi. Burjuaziyaning ahamiyatli qismi olib borilayotgan siyosatdan norozi edi.

Shubertning ijodi XIX asrning 20 yillariga to’g’ri keladi. Bu paytda ozodlik, erkinlik, tenglik haqida tasavvurga ham keltirib bo’lmasdi. Odamlar esa o’zlarining oila tashvishlari bilan ovvora bo’lib qolgan-dilar. Ana shunday achinarli turmush tarzi Shubert asarlarida o’z aksini topgan edi.

Lekin bu paytda kompozitor yashayotgan Vena nafaqat Avstriyaning, balki, butun Yevropaning eng yirik mamlakatlaridan biri edi.

Bu yerga o’sha vaqtning eng mashhur kompozitorlari ko’chib kelishgan edi. Vena teatrining sahnasida operalar, simfonik va kamer asarlar namoyish etilardi.

Virtuozlar o‘z mahoratini isbotlash maqsadida turli xil musobaqalar o‘tkazib turar edilar. Bu yerda dunyoga mashhur Gaydn, Motsart, Betxovenlar yashab, ijod qilishgan.

Shubert asarlaridagi barcha qahramonlar Avstriyadagi siyosiy tartibni noto‘g‘ri ekanligini tubdan his etardilar.

Frans SHUBERT

(1797–1828)

Frans Shubert 1797-yili Venaning Lixtental shaharchasida tug‘ilgan. Shubertlar oilasi juda katta bo‘lib, Frans 14 farzand ichidan 12 chisi edi. Lekin 14 nafar farzanddan faqatgina 5 tasigina tirik qoladi. Shubertning otasi maktabda o‘qituvchi bo‘lib, u dehqon oilasidan edi. Shubertning oilasi musiqani juda yaxshi ko‘rganligidan ularning uyida har doim musiqa oqshomlari bo‘lib turar edi. Uning otasi violonchelda, akalari esa boshqa musiqa cholg‘ularida ijro etishardi. Fransda musiqaga bo‘lgan iqtidorni ko‘rib, uning otasi Frans Teodor va uning akasi Ignats kichik Shubertni skripka va fortepianoda chalishga o‘rgatishdi. Tez orada Shubert oilaviy musiqa oqshomlarida ijro eta boshlaydi.

Frans judayam chiroyli ovoz sohibi bo‘lib, u cherkov xorlarida yakkaxon partiyalarni kuylar edi. Uning otasi o‘g‘li bilan juda ham faxrlanardi. Frans 11 yoshga to‘lganida, uni Konviktdagi cherkov qo‘shiqchilarini tayyorlovchi maktabga taklif etadilar. Maktabidagi shart-sharoitlar Shubertning musiqa qobiliyatlarini yanada rivojlantirishga katt yordam beradi. U maktabdagi o‘quvchilar orkestrida 1-skripkachilar guruhida ijro qiladi va ba‘zi paytlarda dirijyorlik ham qiladi.

Shubert juda ham turli xil musiqa janrlari, simfoniya, uvertyuralar, kvartetlar, turli xil vokal va boshqa asarlar bilan tanishadi. Motsartning “sol minor simfoniya” Shubertda katta taassurot qoldiradi. Lekin Betxovenning musiqa asarlari uning asarlari uchun namuna bo‘lib xizmat qiladi.

Bolalik paytidanoq Shubert asarlar yaratishni boshlaydi. Uning birinchi yaratgan asari fortepiano uchun yozilgan fantaziya va bir qator qo‘shiqlar edi.

Yosh kompozitor juda ko'p asarlar yozdi, ba'zi vaqtlarda u darslarga kirmasdan ijod bilan mashg'ul bo'lardi. Bu yosh kompozitorning iste'dodini ko'rgan mashhur saroy kompozitori Salyerida unga nisbatan qiziqishi uyg'onadi. Salyeri Shubert bilan bir yil davomida shug'ullanadi va bunda u garmoniya va kontrapunkt fanilaridan tahsil oladi. Salyeri tez orada Shubert musiqa to'g'risida hamma narsani bilishini ma'lum qiladi. Bu vaqtga kelib Shubertning bir qancha asarlari ommaga taqdim etiladi. 1813-yilda u o'zining birinchi simfoniyasini yaratadi.

Yillar o'tgani sari Shubertning musiqaga bo'lgan iste'dodi uning otasida xavotir va qo'rquv uyg'otadi. Chunki Teodor o'zi musiqani sevisishga qaramay, musiqa bilan shug'ullanib pul topish qiyinligini bilgani uchun ham o'g'liga musiqa bilan shug'ullanishni, hattoki, bayram kunlari uyga kelishini ta'qiqlab qo'ygan edi. Lekin uning musiqa bilan shug'ullanishiga hech qanday to'siqlar to'sqinlik qila olmadi.

Shubert konviktdan ketishga qaror qiladi. Bu yerdagi zerikarli darslar, kitoblar, umuman hamma-hammasidan voz kechib, ozodlik sari ketishni xohlar edi va butun hayotini faqat va faqat musiqaga bag'ishlashni istardi. 1813-yil 28-oktyabrda Shubert o'zining birinchi "Re major" simfoniyasini tugatadi.

Shubertning otasi ikkinchi marta uylanganidan so'ng, uni o'zining maktabiga ishga taklif qiladi. Shubert majburan bunga rozi bo'ladi va bu ish unga yoqmasa ham, unga kam maosh to'lashsa ham, bu yerda u uch yil mobaynida ishlaydi.

U bu yerda ustoz yordamchisi bo'lib, boshlangich sinflar o'quvchilariga grammatikadan dars beradi. Bu vaqtga kelib Venada eng mashhur kompozitorlardan biri Rossini o'z ijodining yuksak darajasiga ko'tarilgan edi. Keyinchalik Shubert uning uslubi bo'yicha bir qancha operalar yaratadi. Lekin uning asarlari muvaffaqiyatga erishmaydi, eng omadlilari ham ko'pi bilan 12 kun davom etardi.

Shubert nihoyat o'z iste'dodini boshqa yo'nalish, boshqa uslubdaligini tushunib yetadi. Uning yangi musiqalar yaratish istagi kundan-kunga ortib boradi.

1814-yildan 1817-yilgacha bo'lgan vaqt Shubert hayotining og'ir kunlari hisoblansa ham, shu yillar mobaynida bir qancha asarlar

yaratadi. Birgina 1815-yilning o'zida Shubert 144 ta qo'shiq, 4 ta opera, 2 ta simfoniya, 2 ta messa, 2 ta fortepiano uchun sonata, torli cholg'ular uchun kvartet yaratadi. Bu asarlari orasida tragik si-bemol major 5-simfoniyasi, "Розочка", "Маргарита за прялкой" va "Лесной кап" qo'shiqlari juda mashhur hisoblanadi. Uning "Маргарита за прялкой" qo'shig'i monodramma hisoblanadi.

"Лесной кап" drama hisoblanib bir qancha ishtirokchilar tomonidan ijro etiladi. Bu ishtirokchilarning hammasi turli xarakterga ega bo'lib, bir-biridan keskin farq qiladi. "Bu asarning yaralishi tarixi juda qiziq bo'lgan" deb, uning do'sti Shpaun eslaydi: «Bir kuni men do'stim Shubertning uyiga bordim, do'stim qo'lida qandaydir kitob bilan uni baland ovozda o'qigan holda xonaning u yog'idan bu yog'iga yurar edi. Bu asar "Лесной кап" edi. U birdaniga stolga o'tirib, nimalarnidir yozishni boshladi va qiska vaqt ichida juda ham chiroyli ballada tayyor bo'ldi. Shu tariqa "Лесной кап" asari tayyor bo'ldi deb aytgan. "Лесной кап" drammatik asar hisoblanib, u askar va uning kasal farzandi haqidagi turli voqea va hodisalar ilgari suriladi. Asar musiqasi dam sokin, dam xavotirli, dam tragik obrazlarda ijro etilishi, asarning o'ziga xosligidan dalolat beradi.

Uning ballada va romanslarida eng ahamiyatli rolni tabiat sahnasi o'ynaydi. "Priyut" romansining to'lqinlarga boy musiqasi, asar qahramonlarining ichki tuyg'ulari, dengizning kuchli oqayotgan to'lqinlari misolida ifodalanadi. Otasining Shubertni oddiy o'qituvchilik bilan shug'ullanishini istashiga qaramay, Shubert bu safar qolgan hayotini musiqaga bag'ishlashga qaror qiladi va maktabdan ketadi.

Uni hattoki otasi bilan urishib qolishi ham to'xtatib qololmaydi. Qiska muddatli lekin sermazmun umrini Shubert musiqaga bag'ishlagan edi. U moddiy tarafdin qiyinchiliklarga qaramay deyarli har kuni yangidan yangi asarlar yaratardi.

1816-yil Shubert Laybaxdagi musiqa direktori lavozimiga o'tirishni iltimos qiladi, lekin Salyeri uni qo'llab quvvatlamagani sababli bu lavozimni egallay olmaydi. Ammo shu yili Shubert "Prometey" kontatasi uchun 100 florin pul oladi. Bu pullar uning asari uchun olgan birinchi maoshi edi.

Moddiy tomondan yetishmovchiliklar Shubertni sevgan qiziga uylanishiga to'sqinlik qiladi. Tereza Groub – cherkov xorida kuylar edi.

U tashqi ko‘rinishidan aqlsiz, unchalik chiroyli bo‘lmasa ham, kuy-laganida uning yuzidan nur yog‘ilardi. Lekin beshafqat hayot ularga yon bosmadi. Terezaning onasi qizini otasiz, muhtojlikda o‘stirgani sababli hamma umidi qizini – o‘ziga to‘q oilaga turmushga berish edi. Tereza ham onasiga qarshi chiqqan olmay qandolatchi yigitga turmushga chiqadi va uzoq vaqt baxtli hayot kechirib 78 yoshida vafot etadi. Shubert o‘zining kundaligiga “O‘ziga yaxshi do‘st topgan inson yana ham baxtliroqdir, lekin o‘sha do‘stlikni xotinida topgan inson yana ham baxtliroqdir” deb yozgan edi. Shubert umri davomida bir qancha do‘stlar orttiradi, bu do‘stlari uning uchun ko‘p yaxshiliklar qilishgan. Mana shunday do‘stlardan biri Frank Fon Shober bo‘lgan. Shober boy oiladan bo‘lib, o‘zi medik edi. Shoberning oilasi musiqa-ni juda yaxshi ko‘rishgani uchun ular Shubertni tez-tez uylariga taklif etardilar. Shoberlarning uyida Shubert dunyoning mashhur baritoni Mixael Fogl bilan tanishadi. Fogl Shubertning ko‘p asarlarini kuylab ularni mashhurlik darajasiga yetkazgan. *Bir qancha yillar mobaynida* Shubert bir u, bir bu do‘stinikida yashab yurar edi.

Uning eng yaxshi do‘stlari Shpaun va Shtadler hisoblangan. Keyinchalik ularning qatoriga Shober, Shvind, Mayrxofur ham qo‘shiladi.

Shubert kalta bo‘yli, ixchamgina bo‘lishiga qaramay istarasi issiq, yoqimli inson bo‘lib, uni jigarrang sochlari, nurli yuzi, uning tashqi ko‘rinishiga ko‘rk bag‘ishlab turardi. Do‘stlar uchrashganda turli xil adabiyotlar haqida maslahatlashar, oldingi va zamonaviy she‘riyatni solishtirishar va ko‘p masalalar yuzasidan bahslashar edilar. Ba‘zan bunday uchrashuvlar Shubertning ijodiga bag‘ishlanib, bunday uchrashuvlarni “shubertiada” deb atardilar. Bunday oqshomlarda Shubert fortepiano yonidan ketmas, shu vaqtning o‘zida yangi ekosez-lar, valsar, lendlerlar va boshqa turli asarlar yaratardi.

1817-yilda u “Forel” va “K muzike”, “4-simfoniya” kabi asarlarini yaratadi. Shubertning asarlari odamlar orasida mashhur bo‘lishni boshlaydi. Shubert kuniga o‘ntalab qo‘shiqlar yozar, u asarlarni shunchalik tez yozib tugutardiki, bir asarni tugatib, yana yangisini boshlab yuborardi. Shubert hattoki bir she‘rga yetti xil variantli qo‘shiqlar ham yozganligini ko‘rish mumkin. Shu davrda u o‘zining

eng mashhur “Неоконченная симфония” (“Tugallanmagan simfoniya”) va “Прекрасная мелничиха” (“Chiroyli tegirmonchi ayol”) qo‘shiqdar siklini yaratadi.

Shubert qo‘shiqlari uning ijodini yuqori cho‘qqisini egallab turardi. Nafaqat son jihatidan, balki qo‘shiqlar orqali u musiqaga olib kirgan yangilikni ifodalab ko‘rsatgan, kerakmas deb qaralgan bu janrni Shubert mukammallik darajasiga yetkazgan.

Uning dunyosi – oddiy, lekin hissiyotlarga ustun bo‘ladigan insonlar dunyosi edi. Insonning dilidagi tuyg‘ularini, hissiyotlarini na qalam va na so‘z bilan, balki, faqat musiqa yordamida ifodalab berardi. Betxovenning qahramonlari – haqiqat uchun kurashuvchi, mustaqil bo‘lishga intiladigan xalq bo‘lsa, Shubertning qahramonlari – jiddiy va hayotda baxt va quvonchga erishishni xohlaydigan insonlardir. Yana Shubertning qahramonlari oddiy biroz hayotdan norozi, orzulari ushalmagan, lekin ularning yagona va ishonchli do‘sti – tabiat bo‘lib, ular tabiat bilan sirlashib, suhbatlashadigan insonlardan iborat edi. Shuning uchun, uning qo‘shiqlarida ko‘llar, o‘rmonlar, gullar, qushlar obrazlari ko‘p marotaba o‘z ifodasini topadi.

“Прекрасная мелничиха” qo‘shiqlar to‘plami bunga misol bo‘la oladi. Bu asarni u mashhur nemis shoiri Vilgelm Myuller she‘ri asosida yozgan. Bu shunday asarki, u quvonch va romantikaga boy, unda insonning ichki hissiyotlari tasvirlangan. To‘plam 20 ta alohida-alohida nomerlardan tashkil topgan. Ularning hammasi bir bo‘lib bitta dramatik pyesani tashkil etadi.

Shubertning oxirgi 10 yil ichida yozgan asarlari xilma-xil bo‘lib, bunda – simfoniya, sonatalar (fortepiano uchun), kvartetlar, kvintetlar, trio, messalar, operalar, va yana bir qancha qo‘shiqlar yaratilganini ko‘rish mumkin. Kompozitor hayotligida uning asarlari kamdan kam ijro etilgan, ko‘pchiligi yozilganicha qolib ketgan. U moddiy tomondan qiyin ahvolda bo‘lganligi uchun, uning mablag‘i asarlarini nashrdan chiqarishga yetmas edi.

Shubertning birorta operasi namoyish etilmagan, bitta ham simfoniya orkestr bilan ijro etilmagan edi. Shubertning mag‘rurligi martabali insonlar oldida bosh egmasligi uni moddiy jihatdan qiynalishining sabablaridan biri edi. Vaqt o‘tishi bilan Shubertda hatto for-

tepiano ham yuk bo‘la boshladi, natijada u fortepianosiz ijod qiladi. Uni ijodidaga moddiy yetishmovchilik ham uning serko‘lam ijodiga to‘sqinlik qila olmadi...

1818-yil u graf Esters bilan tanishadi va uning ikki qiziga musiqadan dars beradi. Lekin graf unga doimiy ish taklif eta olmaydi. Shubertning italyan uslubidagi ikkita uvertyurasi namoyish etiladi va “Egizaklar” operasi uchun unga maosh to‘lanadi. 1821-yilga qadar uning asarlari ommaga taqdim etilmaydi, keyinchalik do‘stlarining qistovi bilan bor yo‘g‘i 187 ta qo‘shiqlari va boshqa asarlari nashr etiladi. Shunga qaramay Shubertni ko‘pchilik tanir, uning musiqalarini sevib tinglashar edi.

Shubertning qo‘shiqlari xalq orasida shu darajada mashhur ediki, bu qo‘shiqlar insonlar qalbidan joy olishga ulgurgandi. Uning qo‘shiqlari mashhur bo‘lishining yana bir sababi, bu qo‘shiqlarni mashhur bariton Iogann Mixael Fogl ijro etganida edi. Hayotdagi omadsizliklar Shubertning sog‘lig‘iga jiddiy ta’sir o‘tkaza boshlaydi. Uning vujudi kundan kunga holsizlanib boradi. Hattoki, uning otasi bilan yarashib olishi ham ahvolini yengillashtira olmadi. Shu ahvolda ham Shubert kuy bastalashni to‘xtatmadi, ammo musiqa yozish uchun uning kuch quvvati tobora susayib borardi. 27 yoshida kompozitor o‘zining do‘sti Shoberga shunday deb yozgan edi – “Men o‘zimni baxtsiz va gadoy insondek his qilayapman”. Bu tushkun kayfiyat uni asarlarida ham namoyon bo‘ladi, eshitilib turadi. Oldinlari Shubert quvnoq qo‘shiqlar bastalagan bo‘lsa o‘limidan bir yil oldin uning asarlarida tushkunlik ruhi hukmronlik qiladi. Shu davrlarda yaratilgan “Зимний путь” asari shu ruhiyatdan darak berib turadi.

Shubert bunday ahvolga hech qachon tushmagan edi. U faqat sog‘inch, qiynoqlar haqida yozardi va o‘zi ham sog‘inchdan, qiynoqlardan g‘am chekardi. U yurakni qiynog‘ini, dardini yozardi va bu azoblarni his qilardi.

“Зимний путь” – lirik qahramon va muallifning azoblarini aks ettirgan bo‘lib, u bir odamning hayoti, uni sevgan yori tashlab ketganidan so‘ng, telbalik darajasiga borib qolishi to‘g‘risidagi epizodlarni aks ettiradi. 1828-yili Shubertning do‘stlari, uning asarlari ijro etiladigan konsert dasturi tashkillashtirishadi. Bu konsert katta muvaffaqiyatga

erishadi va Shubertni juda quvontiradi. Konsertdan so‘ng Shubertning hayotga bo‘lgan intilishi ordsada, lekin undagi tif kasalligi tanasining zirqirab og‘riqlariga dosh berolmay 1828-yil 19-noyabrda vafot etadi. Shubertning o‘limidan so‘ng uning ko‘pgina asarlari g‘oyib bo‘ladi. Shubert Venada Betxoven bilan bir vaqtda yashagan, uni kuzatgan, ammo u bilan tanishishga jur‘at etmagan edi.

Shubert 31 yil umr ko‘rgan bo‘lsa hamki, juda misli ko‘rinmagan darajada ijod qildi. U hayotlik chog‘ida hech qaysi simfoniyasi ijro etilmagan, 20 fortepiano sonatasidan 3 tasigina taqdim etilgan edi xolos.

Shubert lirik fortepiano miniatyurasining asoschilaridan biri bo‘lib, dunyo tarixida buyuk melodiychi degan nom qoldirgan.

Robert SHUMAN **(1810-1856)**

R.Shuman nemis kompozitori, pedagog va taniqli musiqa tanqidchisi. Romantizm oqimining yirik namoyandasi sifatida e‘tirof etiladi. Uning ustozlari Fridrix Vik yosh kompozitordan pianinochi sifatida katta umid qilgan, biroq qo‘lini shikast qilgani bois u pianist orzusidan voz kechib kompozitorlik va targ‘ibotchilik faoliyati bilan shug‘ullandi.

1840-yilga qadar Shumanning barcha asarlari deyarli fortepiano uchun yozilgan edi. So‘ngra ko‘plab qo‘shiqchilari, to‘rtta simfoniya, opera va boshqa orkestr xor va kamer asarlari nashr yuzini ko‘rdi. Musiqa haqidagi bir qancha maqolalari “Yangi musiqa gazetasi”da chop etilgan.

Otasining raiga qarshi 1840-yili Shuman Fridrix Vikning qizi Klaraga uylanadi, uning rafiqasi musiqa bastalash bilan birga katta konsert beruvchi pianist ayol sifatida ham tanilgan, konsertlardan tushgan daromad otasining mablag‘ini katta qismini tashkil qilgan.

Kompozitor ruhiy kasallikka duchor bo‘ladi. Uning birinchi alomatlari 1833-yili katta depressiya bilan kuzatildi. Joniga suyoqast qilish oqibatida (1854) o‘z taklifiga binoan ruhiy kasalliklar klinikasiga joylashtiriladi. 1856-yil kompozitor vafot etadi.

Shuman XIX asr taraqqiyparvar romantik san‘atning eng yorqin namoyandalardan biridir. Uning ijodiyotida ma‘naviy qashshoqlikka

qarshi chiqib, yuksak insonparvarlik, odamgarchilik olamiga chaqiradi. Kompozitor asarlarida yuksak, beg‘ubor his-tuyg‘ularning chiroyi, kuchi va boyligi kuylanadi. Shuman musiqasining eng xarakterli xususiyatlari - taassurot va fikrlar cheksiz oqimining betoqat ehtirosi va g‘ururli mardligi, nafis lirizm va nozli o‘zgaruvchanligi bo‘lib hisoblanadi.

1830-yillar – Shuman ijodiyotining birinchi rivojlanish payti bo‘lib hisoblanadi. Shu davrda kompozitorning eng zo‘r fortepiano asarlari yaratiladi. Bulardan miniatyuralar sikllari “Kapalaklar”(1831), “Karnaval”(1835), “Davidsbyundliklar” (1837), “Kreysleriana” (1838), mashhur variatsiyalar sikli – “12 simfonik etyudlar”(1837, 1852), turli xarakterdagi pyesalar to‘plamlari – “Fantastik pyesalar”(1837), “Bolalar sahnalari”(1838), “Yoshlar uchun albom”(1848), “O‘rmon sahnalari”(1849), hamda fortepiano uchun 3 ta sonata, fantaziya S-dur va boshqa bir qancha asarlarini kiritish mumkin.

“Karnaval” (22 ta pyesadan iborat) to‘plami Shumanning g‘oyaviy-estetik qarashlarining, ya’ni san’atda va hayotdagi eskilik va chegaralanganlik bilan kurashining namoyonidir. Shuman o‘zi va u boshqargan “Yangi musiqiy gazeta” atrofida birlashgan do‘stlar va hamfikrlarining davrasini “Davidsbyund” deb atagan edilar (Bibliyada hikoya qilib aytilgan, Dovud shoh san’atkorlarga homiylik qiladi va falastinliklarni yengib oladi). Bundan tashqari, Shuman qaysiki san’atkorda jasurlik, oliyjanoblik fazilatlarini ko‘rsa, uning izlanishlarini sezsa, uni ham “Davidsbyund” jamoaning a’zosi deb hisoblardi (xususan, Shopen, Berlioz, Mendelson). “Karnaval”da David jamoa a’zolarining musiqiy portretlari tasvirlangan va ularning hammasi falastinliklarga, ya’ni san’atdagi eskilik tarafdorlariga qarshi chiqishlari ko‘rsatiladi.

“Karnaval” sfinks deb nom olgan 3 ta qardosh motivdan boshlanadi. Bu motivlar asarning intonatsion asosini yaratadi va har bir miniatyurada turlicha qo‘llanilib, sikl pyesalarini intonatsion jihatdan birlashtiradi. Motiv tovushlarining harfiy belgilari Ash degan Che-xiya shaharchasini nomini tashkil etadi: acch – as-c-h, a-(e)s-c-h, (e)-s-c-h-a. Bu shaharchada Shumanning o‘sha paytda yoqtirgan fortepianochoi qiz Ernestina fon Frikken yashar edi.

Asarda bayramona sahnalar, raqs, maskalar (Pero, Arlekin, Kolombina, Pantalone, “o‘yinga tushuvchi harflar”) qatorlashib o‘tadi. Ikkita qarama-qarshi romantik vals “Kiarina”ni (Klara Vik) va “Estrella”ni (Ernestina Frikken) tasvirlab beradi. Boshqa pyesalarda buyuk musiqachi – Paganini va Shopen – musiqiy portretlari namoyon qilinadi. Shuman o‘zining ikkilama obrazi ikkita qarama-qarshi avtoportretida – “Evsebiy” (nafis, xayolparast, lirik shaxsning obrazi) va “Florestan” (tez g‘ayratga keluvchi, bebosh quvonch odam obrazida) gavdalangani. Siklni yakunlaydigan “Davidsbyundliklar marshi” asarning musiqiy-dramaturgik va g‘oyaviy avji hisoblanib, romantik qalbning kuchi va rom bo‘lmaydigan g‘ayratini ifodalaydi.

Shuman “Kapalaklar” siklini Jan Pol adabiy romanidagi maskarad sahnasidan ta’sirlanib yozgan. Bu asarida Shumanga xos bo‘lgan vokelikni g‘alati tarzda qarama-qarshilik bilan va turlicha aks ettirishga qiziqishi ifodalandi.

“Davidsbyundler” siklidagi qarama-qarshi – goh jo‘shqinli romantik yoki hazilkash, goh muloyim, xayoliy kayfiyatlar Florestan va Evsebiy ismlari bilan bog‘liqdir.

Qarama-qarshiliklarning taqqoslamasi “Kreysleriana” siklining ham dramaturgik asosini tashkil qiladi. Bu sikl 8 ta “fantaziya”dan iborat. Uning nomi yozuvchi A.Gofman asaridagi qahramonning – “devona kapelmeyster” Ioganes Kreysler ismidan kelib chiqadi.

Shuman o‘z vokal ijodiyotida Shubertning lirik qo‘shiq turini rivojlantirdi. Atoqli vokal sikllaridan biri G.Geyne “Lirik intermetssosi”dagi she‘rlariga yozilgan “Shoirning muhabbati”dir (1840). Siklning 16 ta qo‘shig‘ida yurak siqilishining birdaniga o‘zgarishlari, xotiralarning mayus go‘zalligi, dilafro‘z osoyishtalik, chuqur fojiiyalikning momentlari va boshqa emotsional tuslar ifodalandi.

“Ayolning sevgisi va hayoti” siklida (1840, A.Shamisso she‘rlari) ayolning kundalik hayotidagi hodisalar – yosh qizning oshiqqligi, erga tegish shodligi, ona bo‘lish xursandligi, nihoyat o‘limining dramasi aks etildi.

“Mirti” qo‘shiqlar to‘plami (1840) F.Ryukkert, G.Geyne, V.Gyote, R.Byorns, Dj.Bayron so‘zlariga yozildi.

“Qo‘shiqlar davrasi” to‘plami(1840) Y.Eyxendorf she‘rlariga yaratildi.

Shumanning balladalarida har xil syujetlar yoritiladi. “Aka-uka – dushmanlar”(G.Geyne), “Musiqachi”(G.K.Andersen), “Bechora Peter” (Geyne), “Ikki askar”(Geyne), va boshqalar.

Musiqaning vokal-cholg‘u sohasiga tegishli asarlar (sahna uchun asarlar).

Kompozitor adib Tomas Murning “Lalla Ruk” sharqona ruhda yozilgan romanidagi bir qismi syujeti asosida “Ray va Peri”(1843) oratoriyasini yaratgan. Gyotening “Faust” romani asosida “Faustdan sahnalar”(1853) nomli asarini yaratadi.

Uning birdan bir “Genoveva”(1848) operasi o‘rta asrlar afsonasi syujetiga yozilgan.

Shuman 1849-yil Jorj Bayronning “Manfred” dramatik poemasi ga bir qator musiqalar, shuningdek, uvertyura va 15 ta musiqiy nomerlardan iborat.

Shuman yaratgan quyidagi 4 ta simfoniya sda yorug‘, xushchaqchaq kayfiyatlar hukmronlik qiladi.

1-simfoniya “Bahoriy”(1841) tabiatning uyg‘onishini ko‘rsatadi.

2-simfoniya (1846) – odam irodasining kurashi va galabasi tasvirlagan.

3-simfoniya “Reyn”(1850) – eng hashamatli simfoniya, kompozitorning shaxsiy taassurotlari bilan bog‘langan. Ulug‘ Reyn daryosi Shuman uchun – vatan ruhining, nemis milliy hayotining ramzi sifatida qo‘llanilgan.

4-simfoniya (1851) – lirik kayfiyatlar muhrlangan, bayramona final bilan yakunlanadi.

Shuman eng samarali va o‘ziga xos bo‘lgan musiqiy tanqidchilar qatoriga kiradi. 10 yil mobaynida (1834–1844) u “Yangi musiqiy gazeta”ning boshqaruvchisi edi. Shuman jurnalining muhim vazifalari deb musiqiy klassiklarning merosini targ‘ib qilish, zamonaviy musiqadagi badiiy qimmatini bo‘lmagan intilishlarga qarshi kurashish, yangi romantik milliy maktablarni, yosh iste‘dodli musiqachilarni qo‘llab quvatlashdan iborat deb hisoblagan.

Uning birinchi maqolasi Shopenga bag‘ishlangan. Bax, Betxoven, Shubert, Shopen, Berlioz, Brams, Mendelson, List asarlari to‘g‘risida to‘g‘ri tushunib zavq bilan yozgan.

Shuman tanqidchiligining xarakterli xususiyati shundaki, bunda samimiyluk va istehzo (kesatib aytish, ironiya)ning uzviy qo‘shilishida namoyon bo‘ladi.

Frederik SHOPEN

(1810–1849)

XIX asrning 30–40-yillarida jahon musiqasi yangi badiiy hodisalar bilan boyidi. Musiqa san’ati tarixida Shopen, List va Glinka ijodlari ila yangi sahifalar ochildi. Ular o‘z xalqlari tomonidan to‘plangan ulkan qadriyatlar mohiyatini oydinlashtirgan holda milliy musiqa maktablari-ning asoschilari bo‘lishdi. Shu jumladan, Friderik Shopen musiqasi polyak xalqi ruhining ifodasi bo‘ldi. Buyuk kompozitor o‘z hayotining katta qismini vatanidan tashqarida o‘tkazgan bo‘lishiga qaramasdan, butun jahon ahli ko‘z o‘ngida Shopen san’ati uchun shunday o‘zigaxoslik mavjud ediki, bular uni barcha boshqa zamondoshlaridan ajratib turar edi. Uning ijodidagi originallik zamondoshlari tomonidan birdaniga his etilgan polyak milliy manbalariga borib taqaladi.

Shopen ijodidagi eng muhim qirra uning keng omma uchun tushunarli ekanligidadir. Shopenning musiqiy asarlari go‘zalligi hamda shaklining ixchamligi bilan birgalikda tinglovchini hayajonga soladigan fikr va tuyg‘ulari bilan ziynatlangan. O‘z zamondoshlaridan farqli o‘laroq, Shopen deyarli faqat fortepiano uchun asarlar yozdi. Undan bironta ham opera, simfoniya yoki uvertyura qolgan emas. Vaholanki, u fortepiano musiqasi sohasida shunchalik ko‘p yorqin yangiliklar yaratib ulgurgan ediki, iste’dodiga shubha qolmagan edi. Shopen uchun fortepiano musiqasi ham ijodiy laboratoriya, ham o‘zining eng a‘lo darajadagi yutuqlari namoyon bo‘lgan soha bo‘ldi.

Shopen ijodida Vatan mavzusi bosh mavqeni tutadi. Uning butun ijodida jonajon Polsha timsoli “qizil ip” bo‘lib o‘tadi. Bular uning buyuk o‘tmishi, milliy adabiyot obrazlari, zamonaviy polyak maishiy hayoti, milliy raqs va qo‘shiqlar ohangi edi.

Friderik Shopen 1810-yil 1-martda Polsha poytaxti Varshavadan unchalik uzoq bo‘lmagan Jelyazova Volya degan joyda dunyoga keladi. Shopenning onasi polyak, otasi fransuz bo‘lgan. Shopenning oilasi graf Skarbekning imeniyesida yashashgan. Otasi bu xonadonda uy

o'qituvchisi vazifasida ishlagan. O'g'li tug'ilganidan keyin Nikolay Shopen Varshava litseyida (o'rta bilim yurti) o'qituvchi bo'ladi va butun oila poytaxtga ko'chib o'tadi. Kichkina Friderik musiqa qurshovida ulg'ayadi. Uning otasi skripka va fleyta chalar, onasi yaxshigina kuylar hamda biroz fortepiano chalardi. Friderik besh yoshga yetganidayoq kattaopasi Lyudvika rahbarligida o'rgangan murakkab bo'lmagan pyesalarni ijro eta olgan. Tez orada Varshavada mashhur bo'lgan chex musiqachisi Voysex Jivniy unga ustozlik qila boshlaydi. Sezgir va tajribali tarbiyachi sifatida u o'z o'quvchisiga mumtoz musiqaga, ayniqsa, I.S.Bax asarlariga bo'lgan muhabbatni singirdi. Baxning klavir uchun prelyudiyalari hamda fugalari keyinchalik bastakorning ish stolidagi doimiy asarlarga aylangan edi.

Kichkina pianinoning birinchi chiqishi Varshavada, yetti yoshga to'lganida sodir bo'ladi. Konsert juda muvaffaqiyatli o'tadi va tez orada Shopenning nomini butun Varshava biladi. Xuddi shu davrda uning dastlabki asarlaridan biri fortepiano uchun sol minor polonezi nashr etiladi. Boladagi ijrochilik qobiliyati shu darajada tez o'sib boradiki, u o'n ikki yoshida eng yaxshi polyak pianinohilarining birontasidan ham kam emas edi. Jivniy yosh qobiliyat egasi bilan mashg'ulotlar olib borishdan bosh tortadi. Bunga sabab qilib esa unga boshqa hech narsa o'rgata olmasligini ko'rsatadi.

Bola musiqa mashg'ulotlari bilan birgalikda yaxshigina umumiy ma'lumot ham oladi. Bolaligidayoq Friderik fransuz va nemis tillarida erkin gapira olar, Polsha tarixini katta qiziqish bilan o'rganar, badiiy adabiyotni ko'p o'qirdi. U o'n uch yoshida litseyga o'qishga kirib, uch yil muvaffaqiyatli tamomlaydi. O'qish davomida bo'lajak bastakorning ko'p qirrali iste'dodi namoyon bo'la boshlaydi. U yaxshigina rasm chizar, ayniqsa, karrikaturalar chizishga juda mohir edi. U mimika sohasida ham shu darajada yorqin qobiliyat egasi ediki, hatto teatr aktyori bo'lishga ham munosib edi. Juda yoshligidanoq Shopen o'tkir aqli, kuzatuvchanligi hamda haddan tashqari qiziquvchanligi bilan ajralib turardi.

Bolaligidan boshlab, Shopenda xalq musiqasiga muhabbat namoyon bo'ladi. Ota-onalarining aytishiga qaraganda, otasi yoki o'rtoqlari bilan shahar tashqarisiga chiqishganida bola xalq ohanglari

taralib turgan uy derazasi oldida uzoq qolib ketar edi. Yozgi ta'tilda litseydagi o'rtoqlarining o'tirishlarida bo'larkan, Friderikning o'zi ham xalq qo'shiqlari va raqslari ijrosida ishtirok etar edi. Yillar o'tib, xalq musiqasi kompozitor ijodining ajralmas qismiga aylandi va Lining asl mohiyatini tashkil eta boshladi.

1826-yilda Shopen litseyni tugatib, Varshava konservatoriyasiga o'qishga kiradi. Bu yerda Lining mashg'ulotlariga tajribali pedagog va bastakor Iosif Eysner rahbarlik qiladi. Eysner juda tezlikda o'z o'quvchisining oddiy iste'dod egasi emas, balki favqulodda qobiliyatli ekanligini anglaydi. Uning qaydlari orasida o'zi tomonidan yosh musiqachiga berilgan qisqacha tavsif saqlanib qolgan edi, bunda quyidagi ta'riflar keltiriladi: "G'ayratli, qobiliyatli, Musiqiy daho". Bu vaqtga kelib, Shopen allaqachon Polshaning eng yaxshi pianinochisi sifatida e'tirof etilgan edi. Uning bastakorlik iste'dodi ham kamolga erishadi. Bunga 1829–1830-yillarda orkestr va fortepiano uchun yozilgan ikkita konserti guvohlik beradi. Bu konsertlar (f-moll va e-moll) hozirgacha ham o'zgarmagan holda jaranglab kelmoqda hamda barcha mamlakatlar pianinochilarining eng sevimli asarlaridan hisoblanadi. Mixail Oginskiy, Karol Kurpinskiy singari bastakorlar qiyofasida yaratilgan milliy an'analarga tayangan holda Shopen o'z polonez va mazurkalarini yaratadi. Shuningdek, kompozitorning 1826–1828-yillar mobaynida yaratgan asarlari orasida Rondo va a-moll 68-mazurkasi, hamda Motsartning fantaziyasiga yozgan variatsiyalari musiqadagi milliy ruh va koloritning yangiligi bilan ajralib turadi.

1829-yilda Shopen Varshavadan Venaga keladi. Uning konsertlari katta muvaffaqiyatlar bilan o'tadi. Kompozitorni birinchi darajali iste'dod egasi sifatida qabul qilishadi va Mosheles, Kalkbrenner, Gers singari o'sha davrning eng mashhur pianinochilari qatoriga qo'yishadi. Shopen imperator Opera teatrida or. 2 ga variatsiyalar, fransuz bastakori Bualdening "Oppoq ayol" operasidan olingan mavzularga improvizatsiyalari hamda polyak mavzusidagi "Xmel"²⁴ asarlari bilan chiqishlar qiladi. Shopening do'stlari va tug'ishganlari uning uzoq muddatli konsert dasturlari bilan safarga chiqishi zarurligi-

²⁴ Xmel – bu so'zning ikki ma'nosi bo'lib, 1) o'simlik; 2) sarxushlik ma'nolarini anglatadi

ni anglab yetishadi. Shopen uzoq vaqtgacha ushbu qadamni qo'yishga ikkilanib yurdi. Uni bo'lajak ishlarga irim bilan qarashlari qiynardi. Unga go'yo Vatanini bir umrga tashlab ketayotganday tuyulaverardi.

U 1830-yil kuzida do'sti Titus Voysexovskiy bilan birgalikda ikkinchi marta Venaga jo'nab ketadi. Xayrlashuv oldidan do'stlari unga polyak tuprog'i to'ldirilgan ko'zachani sovg'a qilishadi. Hattoki, u bilan o'qituvchisi Eysner juda hayajonli tarzda xayrlashadi. Varshavaning Shopen o'tadigan go'shalaridan birida u o'z o'quvchilari bilan xuddi shu munosabat bois yaratilgan xor asarini ijro etadi.

Shopen yigirma yoshga to'lganda, undagi – izlanish, umid, zafarlarga to'la baxtli bolalik ayyomi tugaydi. Irimlar Shopenni aldamadi. U Vataniidan bir umrga judo bo'ldi.

O'ziga Venada ko'rsatilgan munosib ehtiromlarni ko'rgach, Shopen shu yerda o'z konsertlarini boshlashni ma'qul ko'radi. Biroq kuchli taraddudga qaramay, u mustaqil konsert berishni uddalay olmaydi, noshirlar esa uning asarlarini bepul bosib berishga rozi bo'lishadi, xolos.

Kutilmaganda yurtidan tashvishli xabar keladi. Varshavada rus samoderjaviyasiga qarshi polyak vatanparvarlari tashkil etgan qo'zg'olon ko'tariladi. Shopen konsert dasturlarini to'xtatmoqchi va Polshaga qaytmoqchi bo'ladi. U qo'zg'olon ko'targanlar orasida do'stlari, ehtimolki, otasining ham borligini bilardi. Zero, bolalik chog'larida Nikolay Shopen Tadeush Kostushka rahbarligidagi xalq qo'zg'olonida ishtirok etgan edi. Biroq kompozitorga uning qarindosh urug' va do'stlari xatlarida zo'r berib bu yerlarga kelmay turishni maslahat berishadi. Shopenga yaqin bo'lgan kishilar uning ham ta'qib qilinishi mumkinligidan cho'chishardi. Bundan ko'ra, uning tinchlikda yashagani va Vataniga o'z san'ati bilan xizmat qilgani afzalroq edi. Bastakor chuqur qayg'u bilan bu fikrlarga bo'ysunadi va Parijga yo'l oladi. Yo'lda Shopenni larzaga solgan xabar yetib keladi: qo'zg'olon shafqatsiz ravishda bostirilib, uning rahbarlari qamoqqa olingan holda Sibirga surgun qilinadi.

Vatanning fojiali taqdiri haqidagi fikrlar bilan bog'liq holda, hali Parijga kelmasidanoq paydo bo'lgan Shopenning mashhur "Inqilobiy" deb nom olgan etyudi yaratilgan edi. Bunda noyabr qo'zg'oloni

ruhi, shuningdek, g‘azab va qayg‘u mujassamlashgan. Orzularga to‘la bolalik shaxsi yangi obrazlar tragizmi oldida ikkinchi planga suriladi. Vatan mavzusi Shopen uchun yetakchi mavzuga aylanadi.

1831-yilning kuzida Shopen Parijga keladi. Bu yerda u umri-ning oxirigacha yashaydi. Biroq Fransiya bastakorga ikkinchi vatan bo‘la olmaydi. O‘z turmush tarzi bilan ham, ijodi bilan ham Shopen polyakligicha qoladi. U hatto o‘limidan keyin yuragini Vatanga olib borishni vasiyat qiladi.

Shopen Parijni dastlab pianinochi sifatida “ishg‘ol qiladi”. U tinglovchilarini birdaniga o‘ziga xos va noodatiy ijrolari bilan lol qoldiradi. O‘sha paytlarda Parij turli-tuman mamlakatlardan kelgan musiqachilar bilan to‘lib-toshgan edi. Bu yerda opera teatri san‘atining yulduzlari jamlangan edi. Jumladan, Ober, Galevi, Rossini, Meyerber, Bellini, Donisettilar juda katta shuhrat qozonishgan edi. Mashhur pianinochilar turkumini favqulodda iste’dod egalari – Kalkbrenner, Gers, Talberg, List boshqarardi. Ularning ijrosi ommani lol qoldiradigan texnik mukammalligi, jozibadorligi bilan ajralib turardi. Shopenning dastlabki konsert dasturlari shunday keskin ziddiyatda yangraganligi bejiz emas. Zamondoshlarining xotiralariga ko‘ra, uning ijrosi hayratli darajada ko‘tarinki va poetik bo‘lard. Uning ijrosidagi ifodaviy-texnik jihatlar kam-ko‘stsiz ado etilardi. Shopenning eng kuchli jihati, nodir tovush go‘zalligi, nozik tovushlar rang-barangligida yashiringan edi. Uning ko‘tarinki obrazlari shopencha o‘xshashi yo‘q rubato – bazo‘r ilg‘anadigan taktlararo sekinlashish va tezlashish kayfiyatlaridagi murakkab o‘zgarishlarni berish vositasi bo‘lib, XIX asr romantik san‘atiga xos bo‘lgan tuzilishi bilan ijro usuliga uyg‘unlashib ketardi.

Shopen Parijni maftun qildi, bu bir paytlar Venani Motsart, Betxovenlar egallaganiga o‘xshab ketardi. Listga o‘xshab u ham jahon pianinochilarining eng yaxshisi sifatida e’tirof etiladi. Konsertlarda Shopen, asosan, o‘zi yozgan asarlarini, orkestr bilan birgalikda fortepiano uchun konsert, konsert rondolari, mazurkalar, etyudlar, noktyurnlarni, Motsartning “Don Juan” operasidan olingan mavzular variatsiyalarini ijro etardi. Ayni mana shu variatsiyalar haqida mashhur nemis

bastakori va tanqidchisi Robert Shuman Shopenga atab shunday deb yozgan edi: “Bosh kiyimingizni qo‘lga oling, janoblar, huzuringizda daho turibdi”.

Shopen musiqalari xuddi uning konsert chiqishlariga o‘xshab umumxalq zavq-shavqini uyg‘otdi. Faqat musiqiy adabiyotlar noshirlarigina kutib turishardi. Ular Shopen asarlarini nashr etishdi, faqat Venadagi singari bu yerda ham ular bepul bosildi. Shuning uchun dastlabki nashrlar Shopenga daromad keltirmadi. U har kuni besh-olti soatlab musiqadan dars berishga majbur bo‘ladi. Bu ish uni to‘la ta‘minlasa-da, ko‘p vaqt hamda kuch talab etar edi. Keyinchalik, hatto jahon miqyosidagi bastakor shuhratini olgan paytida ham Shopen o‘zini qattiq charchatadigan o‘quvchilar bilan mashg‘ulotlar olib borishdan voz kecholmasdi.

Shopenning pianinochi va bastakor sifatida shuhrati oshgan sayin uning tanishlari doirasi ham kengayib boradi. Do‘stlari orasida List, buyuk fransuz bastakori Berlioz, fransuz san‘atkori Delakrua, nemis shoiri Geynelar bor edi. Yangi do‘stlar qanchalik afzal bo‘lmasin, Shopen ustunlikni har doim vatandoshlariga berar edi. U Vatan haqida, qarindosh-urug‘lar va do‘stlarning hayoti haqidagi suhbatlarga soatlab quloq tutardi. Bolalarcha qoniqmaslik bilan u polyak qo‘shiqlaridan huzur olar, ayrim yoqib qolgan she‘rlarga esa ko‘pincha musiqa bastalardi. Ko‘p hollarda qo‘shiqqa aylangan bu she‘rlar yana qaytib Polshaga borar va xalq mulkiga aylanib ketardi. Agar uning qadrdo‘sti, polyak shoiri Adam Miskevich kelib qolguday bo‘lsa, Shopen birdaniga fortepianoga o‘tirar va uning uchun soatlab chalishdan tolmasdi. Shopen singari majburiyat yuzasidan xorijda, vatanidan uzoqda yashayotgan Miskevich ham vatan sog‘inchi bilan to‘lib-toshgan edi. Shopen musiqalarigina bu ayriliq og‘riqlarini birozgina yengillashtirar, uni o‘sha yoqqa, olis va jonajon Polsha tomonga yetaklardi. Miskevich sharofati bilan “Konrad Val-lenroda” asaridagi keskin dramatism tufayli uning birinchi balladasi paydo bo‘ladi. Shopenning ikkinchi balladasi ham Miskevich poeziyasidagi obrazlar bilan aloqador.

Polyak do‘stlar bilan uchrashuvlar Shopenga shuning uchun ham qadrli ediki, uning o‘z oilasi yo‘q edi. Uning boy polyak amaldor-

laridan birining qizi Mariya Vodzinskayaga uylanish umidlari yo‘qqa chiqadi. Mariyaning ota-onasi qizlarini nomi olamga mashhur bo‘lsa ham, tirikchilik uchun mablag‘ni bazo‘r topadigan musiqachiga berishga rozilik berishmaydi. Ko‘p yillar mobaynida u o‘z hayotini Jorj Sand taxallusi bilan ijod qilgan mashhur fransuz adibasi Avrora Dudevan bilan bog‘laydi. 1838-yil kuzida Shopen Jorj Sand va uning bolalari bilan Mayorka oroliga sayohat qilishadi hamda uning asosiy shahri Palmada to‘xtashadi. Mayorkada Shopen yigirma to‘rt preludiyadan iborat turkumni, *F-dur* ikkinchi balladasini, op.40 polonezlarini, *sis-moll* uchinchi skersosini yaratadi.

Shopen va Jorj Sand bir muddat Marselda to‘xtashadi, yozni esa adibaning Noanadagi imeniyesida o‘tkazishadi. Noanada Shopen *b-moll* sonatasini tugatadi. Shopenning ikkinchi *b-moll* sonatasi (Motam marshi bilan) ham to‘laligicha romantik san‘atning oliy darajadagi yutuqlari qatoriga kiradi. Yuzef Xominskiy sonataning dastlabki ikki qismini tavsiflab shunday yozadi: “Qahramonona kurashdan keyin Motam marshi, chamasi, dramaning so‘nggi akti sifatida namoyon bo‘ladi”. Shopen Motam marshiga emotsional xulosa, obrazlar rivojiga dramatik yakun sifatida qaragan. Biz Shopen sonatasida obrazlari rivojlantirilgan bu dramani milliy tragediya, deb aytishga haqlimiz.

Shopenning Motam marshi shu janrdagi asarlarning eng mashhuri sifatida e‘tirof etilgan. Ushbu marsh faqat musiqiy adabiyotlar orasidagina emas, balki, butun insoniyat taqdirida ham alohida, maxsus o‘rin egalladi, zero, qayg‘u va iztiroblar ifodasining bundan ham ko‘tarinkiroq, bundan ham go‘zalroq, bundan ham fojialiroq mujasamlashgan holati mavjud emas.

30 va 40-yillar Shopen ijodida eng samarali bo‘ldi. Bu davrda kompozitor mazmunan eng teran va ahamiyatli asarlarini yaratdi. Jumladan, ikkinchi, uchinchi va to‘rtinchi balladalari, *b-moll* va *h-moll* sonatalari, eng yaxshi polonezlari, shuningdek, polonez-fantaziyalari, ikkinchi, uchinchi, to‘rtinchi skerso va boshqa ko‘pgina asarlar yaratilgan davr bo‘ldi. Italyan *bel cantolaridagi* kantilenalik – operaga xos rehitativ-deklamatsion unsurlar, slavyan qo‘shiqchiligi orqali o‘zgarib, moslashib shopencha individual melodizmni shakllantirdi. Operadagi teatrallik, manzaraviylik,

polyak eposidan ruhlanish natijasida mahobatli qahramonona – epik ko‘rinishlarda o‘zining murakkab qayta o‘zgacha aksini topdi.

O‘z xalqining fikr va tuyg‘ularini, zamonning yuksak ideallarini aks ettirar ekan, Shopen xalq san‘atining ko‘p asrlik tajribasi hamda klassiklarning realistik an‘analariga tayanadi. Bax fikridagi qat‘iyat va mantiq, Motsartga xos shakllardagi go‘zallik va tugallik, Betxovendagi dramatism va simfonik rivojlanish kuchi uning uchun har doim beqiyos namuna kasb etdi. Yangi tarixiy sharoitda Shopen ularning izchil davomchisi bo‘la oldi.

Shopenning Parijdagi hayoti baxtli kechmagan bo‘lsa-da, uning ijod qilishi uchun qulay bo‘ldi. Iste‘dodi shu yerda kamolga yetdi. Asarlari nashri endi to‘siqqa uchramas, undan dars olish esa katta sharaf, uning chalgan asarlarini eshitish esa saralangan, sanoqli odamlargagina nasib etadigan nodir baxtga aylandi. Bastakor hayotining so‘nggi yillari ayanchli kechadi. Uning do‘sti Yan Matushinskiy, undan keyin esa jon-u dildan yaxshi ko‘rgan otasi vafot etishadi. Jorj Sand bilan bo‘lgan bahs va ayriliqlar uni mutlaqo yakkalab qo‘yadi. Shopen taqdirning bunday qattiq dashnomlaridan o‘zini chetga ololmaydi. Buning ustiga Shopenni bolaligidan qiynab kelgan o‘pka shamollashining xuruji kuchaya boradi. Oxirgi ikki yil davomida bastakor deyarli hech narsa yozmaydi.

O‘zining og‘ir moddiy ahvolini tuzatish uchun u angliyalik do‘stlari taklifini qabul qilgan holda Londonga yo‘l oladi. Oxirgi kuchini to‘plab, kasal holida u yerda konsertlar uyushtiradi, darslar beradi. Hayajonli kutib olishlar dastlab uni xursand qiladi, unga tetiklik bag‘ishlaydi. Biroq Angliyaning nam iqlimi tezda o‘zining halokatli ta‘sirini o‘tkaza boshlaydi. Besaranjom hayot, dunyoviy tashvishlar, bo‘sh va mazmunsiz ovunishlar uni holdan toydira boshlaydi. Shopenning Londondan yozgan maktublari uning qayg‘uli kayfiyatini, gohida esa iztiroblarini aks ettiradi. “Men esa behuzur bo‘lishni ham, xursand bo‘lishni ham bilmayman, nimanidir his qilishdan tashqaridaman, faqat xo‘rlikni tiyaman hamda bularning barchasi tezroq tugashini istayman, xolos”, deb yozgan edi u o‘z do‘stlaridan biriga.

Uning Londondagi so‘nggi konserti (bu konsert uning hayotida ham so‘nggi konsert bo‘lib qolgan) polshalik muhojirlarga

bag'ishlangan edi. Shifokorlar maslahatiga ko'ra u shoshilinch tarzda Parijga qaytadi. Bastakorning so'nggi asari fa minor mazurkasi bo'lib, uni muallifning o'zi ijro eta olmas, faqat qog'ozdagina aks ettirgan edi. Uning iltimosiga ko'ra, Polshadan katta opasi Lyudvika keladi. Shopen opasining qo'lida jon beradi.

Shopenni dafn etish marosimi tantanali tarzda o'tadi. Parijning eng mohir artistlari u yaxshi ko'rgan Motsartning Rekviyemini ijro etishadi. Uning o'z asarlari ham yangraydi, ular orasida orkestr ijrosidagi si bemol minor fortepiano sonatasidan Motam marshi ham bor edi. Do'stlari uning qabriga jonajon polyak tuprog'i solingan ko'zachani ham keltirishadi. Shopen Parijda, o'z do'sti Bellini qabri yoniga dafn etiladi. Uning yuragi esa, o'z vasiyatiga ko'ra, idishga solinib Polshaga, Varshavaga keltiriladi, u hozirgacha ham Ilohiy Xoch kostelida ehtiyotkorona saqlanib kelinmoqda.

Ferens LIST **(1811–1886)**

Ferens List – buyuk venger kompozitori, pianinochi, dirijyor, Vengriya musiqa san'ati rivojiga katta hissa qo'shgan jamoat arbobi. Listning taqdiri shunday bo'ldiki, u Vengriyani juda erta tark etadi. Kompozitor umrining ko'p yillarini Fransiya va Germaniya shaharlarida o'tkazdi.

San'atkor List doimo o'zining venger ekanligini ta'kidlagan. U o'z xalqi, Vatani bilan faxrlanib, doimo venger musiqa madaniyatini qo'llab-quvvatlagan va rivojlantirishga harakat qilgan. Hayoti davomida List venger mavzusiga ko'p murojaat qiladi. Buni kompozitor tomonidan yaratilgan bir qancha asarlarida ham ko'rish mumkin. Jumladan, “Venger uslubidagi qahramonlik marshi”, “Vengriya” kantatasi, bir nechta “Venger milliy kuylari” daftari, vatan obrazlari bilan bog'liq uchta simfonik poema, “Qahramonlar haqida girya”, “Vengriya”, “Gunnlar jangi”, xalq ohanglari qo'llanilgan erkin shaklli venger rapsodiyalari, Vengriyaning mashhur arboblari Sh.Petefi va M.Vereshmartilarning musiqiy xarakteristikasidan iborat “Venger portretlari” fortepiano uchun mo'ljallangan qo'shiqlar turkumini keltirish mumkin. Shuningdek, Venger mavzularini quyida damli

cholg'ular uchun maxsus yozilgan asarlarida ham eshitish mumkin, masalan, "Gran ibodati", "Muqaddas Yelizaveta haqida afsona", "Venger toj kiyish marosimi" messasi va boshqa bir qancha asarlarini keltirib o'tish mumkin.

Listning Vengriya bilan bo'lgan aloqalari haqida uning "Venger lo'lilari musiqasi" haqidagi kitobida va uning Budapeshtdagi milliy musiqa akademiyasi birinchi prezidenti etib tayinlanishi (1875) guvohlik beradi.

List – musiqiy romantizmning eng yorqin namoyandasi. U kompozitor sifatida turli g'oyaviy qarama-qarshiliklar, ziddiyatlar va romantik estetikaning ta'sirini ham boshidan o'tkazgan edi. Listning o'zi ham ziddiyatlardan holi emas edi. Ijod qarama-qarshiligi bir tomondan, dasturiylikka, musiqaning aniq obrazlilikiga intilishida ko'rinsa, ikkinchi tomondan, bu vazifalarni bajarishda reallikdan uzoqlashish namoyon bo'ladi.

Listning dasturiylikka munosabati progressiv hodisa edi. Kompozitor o'z san'ati bilan uni qadrlaydiganlarning tor doirasi bilan cheklanmay, tinglovchilarning keng ommasi bilan so'zlashishni istardi. Chuqur fikrlar va tuyg'ularni gavdalandirishga harakat qilib, u ko'pincha abstraksiya, noaniq falsafa to'qish holatiga tushib qolar va shu sababli beixtiyor tarzda o'z asarlarining ta'sir doirasini cheklab qo'yardi. Lekin ularning eng yaxshilarida dasturning bunday umumiy noaniqligi va noravshanlik yengib o'tilardi. List yaratgan musiqa namunalari aniq va tushunarli, mavzusi ta'sirli va ravshan, shakli aniq edi. Dasturiy an'analar Listning ko'plab transkripsiyalarida ko'zga tashlanadi, negaki, ular opera va romanslarning aniq syujeti bilan bevosita bog'liq. Listning venger xalq hayoti manzaralarini aks ettiruvchi rapsodiyalari ham dasturiy asarlar hisoblanadi.

Listning dasturiylik tamoyillari Berlioznikidan farq qiladi. Berlioz simfoniyasida syujet rivojini bayoniy uslubda bersa, Listni ko'proq asosiy poetik g'oyaning umumlashmasi qiziqtiradi.

O'zining rang-barang topilmalari bilan List melodika sohasini kengaytirgan holda bir vaqtning o'zida u garmoniya sohasida ham yangiliklar kiritadi. Ferens List – "simfonik poema" janri va "monotematizm" deb ataluvchi musiqiy rifojlanish usullarining yaratuvchisi

bo‘lib hisoblangan. Listning fortepiano texnikasi, faktura sohasidagi muvaffaqiyatlari ahamiyatlidir, negaki, List daho darajasidagi ijrochi bo‘lgan va tarixda unga yetadigani bo‘lmagan.

Ferens List 1811-yil 22-oktabrda Doboryan qishlog‘ida (Vengriya) dunyoga kelgan. Bolaligidan lo‘lilar ohanglari va venger dehqonlarining quvnoq qo‘shiqlariga maftun bo‘lib qoladi. Listning otasi, graf Esterxazining katta yer-mulkida boshqaruvchi, havaskor musiqachi bo‘lgan va o‘g‘lining musiqaga qiziqishini rag‘batlantirib turgan. Aynan otasi yosh Ferensga fortepiano chalish sirlarini o‘rgatgan. Yosh ijrochi 9 yoshida qo‘shni Shoprone shaharchasida o‘zining birinchi konsertini beradi. Tez orada u Esterxazining ajoyib qasriga taklif etiladi. Bolakayning ijro mahorati graf mehmonlarini shunchalik hayratlantirdiki, bir nechta zodagonlar Listning musiqiy ta‘lim olishi uchun pul to‘lash istagini bildirishadi. Natijada Ferensni o‘z bilimini oshirishi uchun Venaga yuborishga qaror qilishadi. Bu yerda kompozitsiyani A.Salyeridan va fortepianoni Yevropaning yirik pedagogi Karl Chernidan o‘rganadi.

Listning Venadagi debyuti 1822-yil 1-dekabrda bo‘lib o‘tadi. Tanqidchilar hayratda qolishadi va shu kundan e‘tiboran, List uchun shuhrat va to‘la zallar ta‘minlanadi. U mashhur noshir A.Diabellidan vals mavzusiga variatsiyalar yozish taklifini oladi. Shunday qilib, noshir xuddi shu iltimos bilan murojaat qilgan buyuk Betxoven va Shubertlar davrasiga yosh musiqachi List ham qo‘shilib qoldi. Shunga qaramay List (xorijlik sifatida) Parij konservatoriyasiga qabul qilinmagan va o‘z bilimini oshirish maqsadida to‘lovli darslarga qatnaydi. List musiqa nazariyasi bo‘yicha Parijda italyan operasi kapelmeystri F.Pauer va konservatoriya professori A.Reyxdan (millati chex bo‘lgan) ta‘lim oladi.

Listning dastlabki kompozitorlik tajribalaridan biri 1825-yili Grand Operada qo‘yilgan “Don Sancho” yoki “muhabbat qasri” operasi bo‘ldi. Bu vaqtda u konsertlar bilan Fransiya va Angliyaga bir qator safarlarni amalga oshiradi. Otasining o‘limidan so‘ng (1827) List dars bera boshlaydi. O‘sha paytda yosh bastakorlar G.Berlioz va F.Shopen bilan tanishadi. Ularning san‘ati Listga katta ta‘sir ko‘rsatib, Berliozning partiturasidagi milliy-mahalliy boyligni “forteplano ti-

liga o‘g‘irish” hamda Shopenning mayin lirizmini o‘zining jo‘shqin temperamenti bilan qo‘shib olib borishni uddalay oldi. List Shopenga bag‘ishlangan ko‘plab nozik va aniq tavsiflar va kuzatishlardan iborat bo‘lgan kitob yozadi.

1830-yil boshida italiyalik virtuoz skripkachi N.Paganini Listning eng yaxshi ko‘rgan san’atkoriga aylandi. List o‘sha darajada ajoyib fortepiano uslubini yaratishni maqsad qilib oldi va hatto, Paganinining konsert estradasida o‘zini tutishidagi ayrim xususiyatlariga taqlid qilardi. Endi List virtuoz pianinochi sifatida raqobatchiga ega emasdi.

List hissiyotli va jozibali inson bo‘lgan. Uning har bir konserti haqiqiy tomoshaga aylanadi. O‘z davrida List butun Yevropaning idealiga aylandi va konsert safarlariga uch yil davomida muttasil band va ommaviy muhokama etiluvchi “romanlar”ga hamrohlik qildi. 1834-yil List grafinya Mari d’Agu²⁵ bilan birgalikdagi hayotini boshlaydi. Ularning turmushida bir o‘g‘il va ikki qiz farzand tug‘iladi²⁶.

1835-yildan 1839-yilgacha List Mari d’Agu bilan Shveysariyadan Italiyagacha katta sayohatni amalga oshiradi. O‘zining Shveysariya haqidagi taassurotlarini List “Sayohatchi albomi”(1835–1836) nomi bilan fortepiano asarlari turkumida gavdalan tirgan. Bu turkum to‘rt bo‘limdan iborat bo‘lib, birinchi bo‘lim – “Taassurot va poetik kechinmalar” deb nomlanadi, bu bo‘lim quyidagi yettita pyesani o‘z ichiga oladi. Jumladan, “Lton”, “Buloqda”, “Val-lenshtadt ko‘lida”, “Jeneva qo‘ng‘iroqlari”, “Oberman vodiysi”, “Vilgelm Tellning butxonasi”, “Psalom” pyesalar jamlanmasidan iborat. Ferens Listning “Sayohatchi albomi”ning ikkinchi bo‘limi “Alp yaylovi gullari” kabi nomlangan bo‘lsa, uchinchi bo‘lim “Parafrazalar”dan iborat.

1837-yilning may oyida List Mari d’Agu bilan Italiyaga jo‘naydi. Uyg‘onish davri italyan san’ati yodgorliklari ta’siri ostida List tomonidan keyinchalik “Sayohatning ikkinchi yili” shaklida qayta ish-

²⁵ Mari d’Agu – Daniyel Stern taxallusi bilan yozuvchi sifatida bir qancha asarlarga mualliflik qilgan.

²⁶ Farzandlarining kichigi Kozima buyuk pianist va dirijyor G.Fon Bulovga turmushga chiqqan, keyin esa R.Vagnerning rafiqasi bo‘lgan.

langan quyidagi asarlari yaratiladi. Jumladan, “Nikoh” (Rafael surati bo‘yicha), “Mutafakkir” (Mikelanjelo haykali bo‘yicha), uchta “Petrarka soneti”, “Danteni o‘qigach” sonata-fantaziyasi kabi asarlari kiradi.

F.Listning serunum konsert faoliyati 1839–1847-yillar qayd etiladi. Kompozitor Avstriya, Belgiya, Angliya, Fransiya, Vengriya, Shotlandiya, Rossiyada bir qancha chiqishlar qiladi²⁷ va 1849-yilda konsertlar turkumini yaratadi. Mazkur konsertlarda List tomonidan ijro etilgan asarlar ko‘lami juda keng bo‘lib, shaxsiy transkripsiyadagi turli opera uvertyuralari, shuningdek, “Don Juan”, “Figaroning uylanishi”, “Iblis Robert”, “Gugenotalar”, “Norma” operalari mavzulariga parafrazalar, Betxovenning Beshinchi, Yettinchi simfoniyalari, Paganini kaprizlari, Bax, Betxoven, Shopen, Shubert, Shumanlar asarlari va ko‘plab shaxsiy asarlarini (Venger rapsodiyalari, “Petrarka sonetlari” va boshqalar) mohirlik bilan ijro qiladi.

1842-yilning aprel oyida List Rossiyaning Peterburg shahrida 1843-yil may oylarida esa yana Peterburg va Moskva shaharlarida o‘zining konsert chiqishlarini amalga oshiradi. 1847-yil List Ukrainaning Kiyev va Odessa shaharlarida, Moldaviyada, Qora dengizdan Turkiyaga o‘tib, Konstantinopolda bir qator konsertlar beradi, keyin esa Ukrainaga qaytib, bu yerdagi Yelizavetgrad shahrida pianist-virtuozning sayohatlari davri o‘z yakuniga yetadi.

1839-yil Mari D’Agu bilan ajrashgach, List polyak pomeshigining qizi Karolina Vitgenshteyn bilan uchrashadi. 1848-yilning boshida List Karolina Vitgenshteyn bilan birgalikda Germaniyaning Veymar shahriga kelib joylashadi.

Kichik nemis shaharchasi Veymar bir vaqtlar gullab-yashnagan madaniy markaz bo‘lgan va List unga san’at poytaxti sharafini qaytarishni orzu qilgan. List Veymar opera teatri dirijyori etib tayinlanadi. Opera teatriga o‘n yillik rahbarligi davrida List turli bastakorlarning operalarini ko‘plab sahnalashtirish ishlarini amalga oshirdi. Jumladan, Glyukning “Orfey”, “Alsesta”, “Armida”; Meyerberning “Gugenotlar”i, Betxovenning “Fidelio”si, Motsartning “Don Juan”

²⁷ Konsertlardan tushgan mablag‘ Bonn shahridagi Betxoven yodgorligini barpo etish uchun sarflangan.

va “Sehrli nay”i, Rossining “Vilgelm Tell” va “Otello”si, Veberning “Freyshyus” va “Evrianta” kabi asarlari sahnalashtirildi.

Veymarda List o‘z zamondoshlari operalarini targ‘ib etadi. 1852-yili u Berliozning “Benvenuto Chellini”, 1855-yili esa Shumanning “Genoveva” operalarini qo‘yadi. Shuningdek Vagnerning “Tangeyzer”(1849), “Loengrin” (1850), “Uchar gollandiyalik” (1853) operalari qo‘yiladi.

List Fransiyada Berliozning romantik uslubi tushunilmagan bir paytda bu bastakor musiqasi kunlarini uyushtiradi. List tomonidan Berliozning “Fantastik simfoniya”, “Garold Italiyada”, “Romeo va Juletta”, “Faustni qoralash” va “Rim karnavali” kabi asarlari ijro etiladi. 1856-yilda Motsart tavalludining 100 yilligi munosabati bilan List Venada dirijyorlik qiladi.

Listning adabiy faoliyati yangi musiqani bosma so‘z bilan faol targ‘ib qilishida namoyon bo‘ldi. U Berliozning “Garold Italiyada”si, Vagnerning “Tangeyzer”, “Uchar gollandiyalik”, “Loengrin” operalariga bag‘ishlangan maqolalari katta tadqiqot bo‘lib, ularda sanab o‘tilgan kompozitorlar ijodi va ularning asarlari tahlili berilgan. Veymarda Listning ikkita kitobi yozilgan bo‘lib, bular “Shopen” (1849) va “Venger lo‘lilari” musiqasi haqida (1854).

Veymar davrida Listning pedagogik faoliyati. Ommaviy chiqishlardan voz kechgach, List o‘zini yosh musiqachilarni tarbiyalashga bag‘ishladi. List o‘quvchilari qatorida yetuk pianinochi va dirijyor Gans Bulov, pianinochi Karl Tauzig, bastakorlar Petr Kornelius va Ioaxim Rafflar bo‘lgan. Butun umri davomida Ferens List 337 nafar o‘quvchini tarbiyalagan. Ular orasida rossiyalik o‘quvchilar ham bo‘lgan (Aleksandr Ziloti, Vera Timanova).

1854-yili List Veymarda “Yangi Veymar uyushmasi”ni tuzdi, 1861-yili “Umumnemis musiqa uyushmasi”ga asos soldi. Ularning vazifasi yangi, ilg‘or musiqa san‘ati g‘oyasini yoyish va buyuk kompozitorlar – oldingi va zamonaviy kompozitorlarning ijodini targ‘ib etishdan iborat bo‘lgan edi. Veymarda List chex musiqasining buyuk klassigi Bedrjix Smetana, Iogannes Brams, venger skripkachisi Edde Remini, rus kompozitorlari A.N.Serov, A.G.Rubinshteyn va boshqalar bilan uchrashadi.

Veymar davrida 12 ta simfonik, 15 ta venger rapsodiya, fortepiano konsertlarining yangi tahriri, “Oliy mahorat etyudlari” va “Paganini kaprizlari bo’yicha etyudlar” yozildi. Shuningdek, h-moll sonatasi ham shu davrda ijod qilingan.

Listning 12 ta simfonik poemasi dasturiy musiqaning go’zal namunalaridan hisoblanadi. Unda musiqiy obrazlar va ularning tadriji poetik hamda ma’naviy-falsafiy g’oyalari bilan bog’lanib ketgan. List bir qismli shaklda yozilgan yirik dasturiy asar bo’lgan yangi romantik janr – “simfonik poema” yaratuvchisi bo’ldi. Simfonik poemalarda List tomonidan gavdalantirilgan obrazlar doirasi juda kengdir. Viktor Gyugoning she’rlariga yozilgan “Tog’da eshitganlarim” simfonik poemasi tabiatning ulug’vorligi, insoniy iztiroblar va kechinmalarga zid qo’yishdek romantik g’oyalarni mujassamlashtiradi.

F.List Gyotening yuz yillik yubileyiga yozilgan “Tasso” simfonik poemasi Tassoning hayotligidagi iztiroblari va Lining vafotidan so’ng ulug’ iste’dodining zafarli tantanasi tasvirlanadi. “Orfey” (1854) simfonik poemasi Glyukning Veymardagi “Orfey” operasi postonovkasiga uvertyura sifatida yozilgan. Mazkur simfonik poemada List san’at ramziga aylangan frakiyalik xonanda Orfey haqidagi mashhur qadimgi yunon afsonasini gavdalantirdi. “Prometey” (1850) simfonik, poemasi dastlab Garderning “Prometeyning ozod etilishi” dramasi postanovkasiga uvertyura edi. Bu asar xudolardan olovni o’g’irlab, odamlarga tuhfa etgan yunon afsonasi qahramoni Prometeyning azamat obrazi bilan uyg’unlashgan. “Prelyudlar” simfonik poemasi avval Lamartin she’ri asosida yaratilgan bo’lib, Jozef Otranning matni asosidagi to’rt erkaklar xoriga kirish tarzida yaratilgan edi. Keyinroq uni qayta ishlash asnosida mustaqil simfonik poemaga aylantirish jarayonida List Lamartinning “Poetik mushohadalar” she’rini tanlaydi va uning matni musiqaga ko’proq mos kelishini anglab yetadi.

Ferens Listning yana boshqa simfonik poemalarini sanab o’tish mumkin, jumladan, “Mazepa” (1851, V.Gyugo asari asosida), “Bayram jarangi” (1853), “Qahramon haqida yig’i-yo’qlov” (1850–1854), “Vengriya” (1854), “Gamlet” (1858, Shekspir tragediyasi bo’yicha), “Gunnlar jangi” (1857, nemis rassomi Vilgelm Kaulbax freskasi bo’yicha), “Ideallar” (1857, Shiller asari asosida) shular jumlasidandir.

F.Listning Veymar davrida ikki dasturiy simfoniya yozilgan. 1854-yilda “Faust” simfoniyasi, u uch qismdan iborat bo‘lib, “Faust”, “Gretxen”, “Mefistofel”ni o‘z ichiga oladi. 1857-yilda Dantening “Ilohiy komediya”si bo‘yicha ikki qismdan iborat simfoniya, bunda “Do‘zax” va “Arosat” qismlaridan iborat. Shuningdek, Lenauning “Faustdan ikki epizod”, “Tungi namoyish” va “Mefisto-vals” (1860) asarlari yozilgan.

Rim va ikkinchi Veymar davri 1861-yilda List knyaginiya Vit-genshteyn bilan nikohini ilojsiz qilib qo‘yayotgan bir qator siyosiy va diniy xarakterdagi g‘ovlarni bartaraf etishga umid qilib, Rimga otlandi. Rim katolik cherkovi ularning ittifoqiga fotiha berishdan bosh tortgach, g‘ayratli musiqachi charchagan va hayotdan haf-salasi pir bo‘lgan holda tarki dunyo qiladi. 1865 yil List abbatlik darajasini qabul qildi va bir necha yirik diniy asarlar yozadi, bulardan “Muqaddas Yelizaveta” (1862), “Xristos” (1866) oratoriyalari, “Venger tojlanish messasi” (1867).

Rim davrida List dunyoviy yo‘nalishda ham bir muncha musiqalar yozdi, masalan, “O‘rmon shovqini” va “Gnomlar yurishi” mashhur fortepiano etyudlari (1862), “Ispan rapsodiyasi” (1863), Betxoven, Verdi va Vagner asarlari transkripsiyalari shular jumlasiga kiradi.

1869-yili List Veymarga qaytadi, bastakor ijodining so‘nggi davri boshlandi. Bu davrda List Vena, Parij, Budapeshtga borib turar edi. Vatani, Budapeshtda u milliy musiqa akademiyasining birinchi prezidenti va o‘qituvchisi etib tayinlangan (1875). Veymarda Listning oldiga ko‘p sonli o‘quvchilar kelishar edi. Jumladan, A.Ziloti, Sofya Metner, Vera Timanova. Listning huzurida A.P.Borodin bir necha marta bo‘lgan. List tashabbusi bilan A.Borodinning simfoniyasi ilk ijrosi Baden-Badenda uyushtiriladi (1880).

List rus bastakorlarini yaxshi ko‘rar va ularning asarlariga ko‘plab transkripsiyalar yozgan edi: “Ruslan va Lyudmila” operasidan Chernomor marshi, Chaykovskiyning “Yevgeniy Onegin” operasi, Al-yabyevning “Bulbul”, Rubinshteynning “Azra”sidan polonezlar. List tomonidan Aleksey Tolstoyning “So‘qir mashshoq” matniga melo-deklamatsiyasi yozilgan.

Hayotining so‘nggi yillarida List “Sayohatlarning uchinchi yili”ni yozdi. Unda bastakorning Rim taassurotlari aks etgan (“dyeste villas! sarvlari”, “dyeste villasi favvorolari”). So‘nggi davrda List ijodi turli qarama-qarshiliklarda o‘tadi, bunda diniy mushohada unsurlariga ega bo‘lgan musiqiy asarlar bilan birgalikda, musiqiy impressionizm manbalarini ochib beruvchi asarlar ham uchraydi. (“Qo‘ng‘ir bulutlar” (1881), “Motam qayig‘i” (1882). Shuningdek, List maishiy raqs janri bilan bog‘liq bo‘lgan yorqin asarlar ham ijod qildi. Bunda uchta “Yoddan chiqqan vals” (1881–1883), ikkinchi va uchinchi “Mefistovals” (1880–1883), “Mefisto-polka” (1883), “So‘nggi venger rapso-diyalari”ni yozdi. So‘nggi yillarda List ommaviy chiqishlarini qayta boshlaydi. Vagner vafotidan so‘ng 1883-yili List Veymarda xotira konsertini o‘tkazadi. 1886-yil boshida 75 yoshli List Angliyaga boradi, u yerda qirolicha Viktoriya tomonidan qabul qilinadi va uni qadrllovchilar tomonidan hayajon bilan kutib olinadi. Charchagan va o‘zini yomon his qilayotgan List Angliyadan Bayretga har yilgi Vengriya festivaliga keladi. U ana shu shaharda 1886-yil 31-iyulda o‘pka shamollashiga chalinib vafot etadi.

Mavzu bo‘yicha savol va topshiriqlar

- 1. Musiqiy romantizm deganda nimani tushunasiz?*
- 2. Asosan xalq musiqasiga murojaatlar qaysi kompozitorlarning ijodida yaqqol namoyon bo‘ldi?*
- 3. Musiqa san‘atidagi romantizm badiiy yo‘nalishining asosiy xususiyatlarini tavsiflang.*
- 4. Musiqiy romantizm namoyondalaridan kimlarni bilasiz?*
- 5. Romantik kompozitorlar ijodida qaysi janrlar ustuvorlik kasb etdi?*
- 6. Frans Shubert ijodidan nimalarni bilasiz?*
- 7. Shubert ijodida qanday janr muhim rol o‘ynadi?*
- 8. Uning ijodidagi qo‘shiqalar to‘plamlari qanday nomlangan?*
- 9. Robert Shumanning hayoti va ijodi haqida nimalarni bilasiz?*
- 10. R.Shumanning fortepiano ijodi xususida so‘zlab bering.*
- 11. Frederik Shopen ijodiy faoliyatidan nimalarni ayta olasiz?*
- 12. Uning konsert ijrochilik faoliyati xususida nimalarni bilasiz?*

13. Unga muvaffaqiyat keltirgan konsert chiqishlari asosan qayerlarda kechdi?
14. Shopenning ijodida eng samarali bo'lgan davr.
15. Shopenning yuksak mahorat bilan ijro etib kelinayotgan qanday asarlarini bilasiz?
16. Uning asarlaridan nimalarni ayta olasiz?
17. Buyuk venger kompozitori Ferens List haqida nimalarni bilasiz?
18. Listning "Sayohatchi albomi" nomli fortepiano asarlar turkumi xususida nimalarni bilasiz?
19. Listning serunum konsert faoliyati qaysi davrlarga to'g'ri keladi?
20. Veymar davrida Listning pedagogik faoliyati.
21. Listning 12 ta simfonik poemasi dasturiy musiqaning go'zal namunasi, qaysi asari haqida so'z bormoqda?
22. F.Listning Veymar davridagi ikki dasturiy simfoniyasi haqida nimalarni bilasiz?

Reja:

1. *V.Bellini, G.Donitsetti, J.Rossini.*
2. *J.Verdi, J.Bize, G.Berlioz.*
3. *R.Vagner, B.Smetana, A.Dvorjak.*
4. *E.Grig, I.Albenis.*

Bu davrda opera janrida ijod qilgan ilg'or kompozitorlardan – V.Bellini (1801–1835), G.Donitsetti (1797–1848), J.Rossini (1792–1868), J.Verdi (1813–1901)larning ijodiy faoliyatlarida yaqqol namoyon bo'ladi.

Vinchenso Bellini (3.11.1801, Italiya, Kataniya – 23.09.1835, Fransiya, Pyuto) – italyan kompozitori, u 11 ta opera yaratgan. Kompozitor jahon musiqa madaniyati tarixiga belkanto uslubining mohir ijodkori sifatida kiritildi. U italyan operasida o'z yo'li va uslubiga ega kompozitor hisoblanadi. Uning sevimli ilk “Adelson va Salvini” (1825) opera buffasida italyan milliy janri namoyon bo'ladi.

Gaetano Donitsetti (29.11.1797, Bergamo, Lombardiya – 8.04.1848, Bergamo, Lombardiya). Uning ijodida asosan opera, messa, psalm va kantatalar ijod qilinganini ko'rish mumkin. U 24 yillik kompozitorlik faoliyati mobaynida 74 ta opera ijod qildi. Uning ilk operalari “Enriko, graf Burgundskiy” (1818) va “Ливонский плотник” (1819) bo'lsa, kompozitorning “Любовный напиток” (1832), “Lyuchiya di Lammermur” (1835), “Favoritka” (1840), “Don Paskuale” (1843) operalari uning shoh asarlari hisoblanadi²⁸.

Joakino Rossini (29.02.1792, Italiya, Pezaro – 13.11.1968, Fransiya, Passi)ning operadagi ijodi Italiyadagi milliy ozodlik harakati bilan bog'liq bo'ldi. Uning operalaridagi kuy tuzilmalarida xalq milliy qo'shiq va raqslarining o'ziga xos jihatlari keng ifodalanadi. Kompozitorning jami 39 ta opera va bir qator kamer va damli cholg'ular uchun yozgan asarlari mavjud bo'lib, uning “Seviliyalik sartarosh” operasi – Italiya buffa operasining cho'qqisi bo'lib xizmat qildi. Bu

²⁸ William Ashbrook. Donizetti and His Operas. – Cambridge University Press, 1983. – P.8-9* (-p.709)

davrda musiqaning demokratik, realistik xususiyatlari ustuvorlik kasb etgan edi. J.Rossining “Vilgelm Tell” – milliy qahramonlik operasi – uning buyuk opera kompozitorligidan darak beradi. Uning ijodida opera-seria janrining qayta yaratilishi namoyon bo‘ladi.

Juzeppi Verdi (10.10.1813, Italiya Ronkola – 27.01.1901, Italiya, Milan) – Italiya musiqasining buyuk klassigi. Uning ijodiy faoliyatida o‘z davridagi milliy ozodlik g‘oyasining ta’siri ustivorlik qiladi. Verdini opera dramaturgiyasi va musiqa tilidagi realizm va demokratizm uchun kurashi yaqqol namoyon bo‘ldi. Uning “Rigoletto”, “Trubadur” operalarida ijtimoiy adolatsizlik mavzusi keng targ‘ib qilinadi. Bu davrda Italiya operalarining an’anaviy shakllar talqinidagi yangi ko‘rinishlari, realistik xususiyatlarni ochib berishda bir vosita bo‘lib xizmat qildi. Opera ijodkorligida hayotiy janrlardan keng foydalanildi.

Ayniqsa, J.Verdining “Aida” operasida – milliy zulm, inson huquqlari va qadr-qimmat uchun kurash g‘oyalari aks etadi.

XIX asr ikkinchi yarmida Parij musiqa san’ati keng ravnaq topdi. Bunda qator opera teatrlarining konsert ijrochilik faoliyatlari sezilarli tus oldi. Bu davr kompozitorlarining operalarida romantikaga moyillik yaqqol namoyon bo‘ladi. Ayniqsa, bu davrda Fransuz operalarida yuksak romantik ustuvorlikni ko‘rish mumkin.

Jorj Bize (25.10.1838, Fransiya, Parij – 03.07.1875, Fransiya, Bujival) – Fransiya musiqasi realistik yo‘nalishining vakili. Fransuz romantik kompozitori Jorj Bizening ijodida orkestr uchun asarlar, romanslar, fortepiano pyesalari hamda opera ijodkorligi yaqqol namoyon bo‘ladi. Ayniqsa, uning “Karmen” operasi – jahon opera san’atidagi realizm ko‘rinishining yuksak cho‘qqisidan biridir. Uning negizida xalq orasidan chiqqan inson qadr-qimmatini, haq-huquqlarini qaror topishi uchun kurash g‘oyalari aks etadi²⁹.

Gektor Berlioz (11.12.1803, La-Kot-Sent-Andre – 08.03.1869, Fransiya, Parij) – fransuz kompozitori, dirijyor, musiqiy romantizm oqimining yorqin namoyondasi. Uning musiqalarida mavzu va obrazlar yig‘indisi. Uning dasturiy simfonik asarlari o‘ziga xos ahamiyat

²⁹ Jorj, Bize // Ensiklopedicheskiy slovar Brokgauza i Yefrona. V 86 t. – SPb., 1890-1907.

kasb etib, bunda mazmun va tasvir kompozitsiyalashuvining o'ziga xos xususiyati: leytmotiv, orkestrni tembrkoloristika bilan boyitish, natijada musiqa cholg'ulari mukammalligiga erishishda yaqqol namoyon bo'ladi. U nafaqat kompozitor sifatida, balki Vagner kabi yangi dirijyorlik maktabiga asos soldi.

Rixard Vagner (22.05.1813, *Leypsig, Reyn* – 13.02.1883, *Venetsiya, Italiya*) – buyuk nemis kompozitori, dirijyor va nazariyotchi. Yorqin opera islohtchisi. Uning opera va simfoniya janrida o'ziga xos ijod yo'li mavjud. Uning ijodining 30-yillarida romantikaga moyillik sezilsa, 40-yillarda yaratilgan operalaridagi romantik lavhalar, jumladan, “Darbador dengizchi”, “Tangeyzer”, “Loengrin” operalari hamda ularning musiqiy dramaturgiyasidagi realizm ko'rinishlarida yanada yaqqol namoyon bo'ladi. R.Vagnerning 40-yillar oxiri 50-yillarning boshidagi qilgan nazariy ishlari yuksak baholanadi. Vagner ijodidagi g'oyaviy-badiiy qarama-qarshiliklarining keskinlashuvi, inqilobning inqirozga yuz tutish oqibati inikosi sifatida tarixda iz qoldirdi.

Berdjix Smetana (02.03.1824, *Litomishl, Chexiya* – 12.05.1884, *Praga, Chexiya*) - Chexiya musiqasining dahosi, milliy musiqa maktabining asoschisi. Uning yorqin ijod yo'li, opera sohasidagi ijodiy faoliyati. Chexiya klassik komediyasiga – “Kelin sotildi” operasidagi optimistik g'oyalari bilan javob beradi. Operaning musiqaviy dramaturgiyasidagi ommaviy va xor sahnalarining roli, bosh qahramonlar (ayniqsa, Морженка)ga berilgan keng xarakteristika operadagi xalq qo'shiqchiligiga yaqin tili uning “Полка”, “Соцедка” asarlarida namoyon bo'ladi.

Antonin Leopold Dvorjak (08.09.1841, *Nelagozeves, Chexiya* – 01.05.1904, *Praga Chexiya*) – buyuk chex kompozitori, musiqiy romantizm davomchilaridan. Chexiya musiqasining yirik vakili, xalq-milliy musiqa san'ati uchun Smetananing safdoshi, simfonik janrning Dvorjak merosi uchun mohiyati, uning xalq qo'shiq san'ati bilan uzviy bog'liq. Xalq maishiy musiqasi janrini simfoniyalashtirish borasida uning “Slavyan raqslari”, “Slavyan rapsodiyasi”larida ko'zga tashlanadi. Dvorjak chex klassik simfoniya asoschisi sifatida, u yaratgan 5-simfoniya – chex simfonizmining cho'qqisi hisoblanadi.

Edvard Xagerup Grig (15.06.1843, Bergen, Norvegiya – 04.09.1907, Bergen, Norvegiya) – Norvegiya musiqa madaniyatining buyuk dahosi. Uning vatan mavzusi ijodida mazmun mohiyat kasb etadi. Ijod yo‘lining asosiy bosqichlari sirasiga dramaturg G.Ibsen qalamiga mansub “Per Gyunt” dramasiga yozgan musiqasi ulkan ahamiyatga ega. Kompozitor asarlarida xalq yuksak orzularini o‘z asarlariga singdirilishi, yorqin afsonaviy obrazlar, lirik manzaralar, janr-hayotiy sahnalar o‘z ifodasini topadi (xallit, spring, dans, xullok orkestrlashdagi yorqinlik va ifoda boyligi).

Isaak Albenis (29.05.1860, Kamprodon, Ispaniya – 18.05.1909, Kambo-le-ben, Fransiya) – buyuk ispan kompozitori, pioninachi, ispan milliy musiqa maktabining asoschilaridan biri. XIX asr Ispaniya realistik musiqa san’atining yorqin vakili. I.Albenis ijodining demokratik, optimistik xarakteri uning asarlarida o‘z aksini topgan. List bilan uchrashuvi (1878–1879-yy.) uning ijodida katta burilish yasadi. Albenis keng miqiyosda pianist bo‘lib yetishdi. Kompozitor ispan millati uchun juda katta ijodiy meros qoldirdi, uning 500 ta asarlari, shundan 300 ta fortepiano uchun, qolganlari – opera, simfoniya, romans va boshqalarni tashkil etadi. Kompozitorning eng yaxshi asarlarida ispan xalqining milliy qo‘shiq va raqslari ruhi singdirilgan. Uning “Kordova”, “Granada”, “Sevilya”, “Malaga” asarlarida Ispaniya koloriti va manzaralari o‘z aksini topgan.

Mavzu bo‘yicha savol va topshiriqlar

1. *XIX asr Yevropa musiqa san’atida yorqin ijod etgan kompozitorlardan kimlarni bilasiz?*
2. *Bu davrda Norvegiya musiqa madaniyati haqida nimalarni bilasiz?*
3. *Chexiya musiqa madaniyati haqida gapirib bering.*
4. *XIX asr Fransiya musiqa maniyati xususida so‘zlab bering.*
5. *XIX asr Italiya musiqa madaniyati xususida nimalarni bilasiz?*
6. *V.Bellinining ijodiy faoliyatidan nimalarni ayta olasiz?*
7. *V.Bellini nechta opera yozgan ularni aytib bering.*
8. *Gaetano Donitsetti haqida nimalarni bilasiz?*

9. *Joakino Rossini hayoti va ijodidan yana nimalarni bilasiz?*
10. *J.Rossinining ijodiy faoliyatidan nimalarni bilasiz?*
11. *J.Verdining hayoti va ijodi haqida so'zlab bering.*
12. *J.Verdining qanday asarlarini bilasiz?*
13. *J.Bizening hayoti va ijodiy faoliyati haqida gapirib bering.*
14. *J.Bizening eng yorqin operasi qanday nomlanadi, u haqda nimalarni bilasiz?*
15. *Gektor Berliozning ijodiy faoliyati haqida nimalarni bilasiz?*
16. *Rixard Vagnerning ijodiy faoliyati haqida nimalarni bilasiz?*
17. *Berdjix Smetananing Chexiya musiqa madaniyatida tutgan o'rni.*
18. *Buyuk chex kompozitori Antonin Dvorjakning simfoniya ijodi.*
19. *Edvard Grigning Norvegiya musiqa madaniyatidagi tutgan o'rni.*
20. *Isaak Albenisning ijodiy faoliyati haqida nimalarni bilasiz?*

II BOB. Rus musiqasi tarixi.

Mavzu: Rus musiqasi madaniyati va kompozitorlik ijodiyoti

Reja:

1. *O'rta asr rus musiqasi madaniyati.*
2. *M.Glinka va A.Dargomijskiylarning hayoti va ijodi.*
3. *N.Rimskiy-Korsakov va M.Musorgskiylarning hayoti va ijodi.*
4. *A.Borodin va P.Chaykovskiylarning hayoti va ijodi.*

O'rta asr rus madaniyati. O'rta asr rus madaniyati yetti asr mobaynida, ya'ni XVII asrga qadar tarkibidagi barcha qismlar birlikda hamda parallel ravishda rivoj topib keldi. San'atlararo sintezli jarayonga – bunyodkorlik, monumental freska rassomchiligi, ikona yozuvlari, kichik plastika, amaliy san'at va adabiyot namunalari bilan bir qatorda qadimgi rus cherkov musiqasi ham kirgan. O'rta asr rus musiqasi bir ildizdan rivoj etgan. Rus cherkov musiqasining ming yillik tarixida Qadimgi Rusni asosiy qo'shiqchiligi – znamenniy raspev bo'lgan. Bu musiqasi monumental va dabdabali bo'lishiga qaramay, uning ifodali vositalar tarkibi o'zining soddaligi bilan e'tiborlidir – monodik unison ijro, lo'nda va jiddiy bo'yoqli jarangdorlik. Qadimgi rus musiqasi ijodkorlari tashqi effektlardan uzoq edilar, chunki ularning asosiy maqsadi chuqur hissiyot va fikrni yetkazib berish. So'z ma'nosi qo'shiqchilikni poydevori edi.

Qadimgi Rus musiqasi madaniyatini shakllanishida Vizantiya madaniyati barcha yo'nalishda o'z ta'sirini o'tkazdi. U rus diniy musiqasining estetik tarkibini, janrlar tabiatini, madhiyaviylik va uni amaliy muhitini belgilab berdi, hamda Qadimgi Rus musiqasini notalashtirish va yozib olish tizimini yo'lga qo'ydi.

Vizantik marosimlari Rus cherkovida musiqiy kanon va uning qoidalarini (cho'qintirish kabi) shakllanishiga asos soldi.

Qadimiy rus musiqiy kanoni asosida osmoglasia tizimi (osm-sakkiz) yotadi. Osmoglasia (sakkiz ovoz) yordami bilan cherkov marosimlarini musiqiy bezatish tarzini jiddiy ketma-ketligi belgilab olindi. Sakkiz ovozning har biri o'zining so'z matni va kuy formulasiga ega edi. O'ziga xos kanonlashgan ushbu kuy – ritmik oborotlar maxsus belgilar – qisqartirilgan nevma yozuvi yoki grafik formula

yordamida qog‘ozga tushirilgan. Qadimiy rus qo‘shiqchiligining ladi (parda) tashkillanishi ham kanonik edi. Cherkov ladi deb nom olgan musiqiy lad tizimi o‘zi bilan o‘n ikki tovushli tovushqatorni tashki etgan ton va yarimtonlar ketmaketligidan iborat edi.

Ikono yozuvchilar va madhiyachilar tomonidan asar yaratilishida tayyor model-arxiteplar qo‘llanilgan. Shu kabi modellar musiqada ham bo‘lgan, ular podobn (ya‘ni, o‘xshash)lar tizimi edi. Cherkov musiqasining har bir asosiy janri uchun maxsus podobn – modellari yaratilgan - stixir, kondak, tropar, irmos, kinonik.

XI–XIV asr rus xalqi hayotida katta o‘rin xalq qo‘shig‘i va cherkov ko‘shiqchiligi egallagan edi. Xalq musiqa og‘zaki ravishda otadan o‘g‘ilga o‘tgan edi, cherkov musiqasi esa kitobiy bo‘lgani uchun ma‘lum bir bilimni talab etgan. Xalq va cherkov qo‘shiqchiligining musiqiy tuzilishi asosida popevka(kuycha)lar omili yotadi. Xalq qo‘shiqlarining popevkalari ochiq hissiy emotsional xarakterga ega bo‘lib o‘ziga xoslik, keng intervalli yurishlar va ritmik sur‘atni o‘tkirliги bilan cherkov qo‘shiqlaridan farq qiladi. Xalq qo‘shiqlari takrorlanuvchi baytlarga, naqoratli shaklga va ko‘pincha raqs ritmi-ning harakatiga asoslanadi. Diniy musiqaning kuy rivojida uzluksizlik va parvozlilik hukm suradi, raqs ritmga yaqinlik esa man etiladi.

Bu davrda Kiyev Rusi madaniyati uchun juda muhim voqea bo‘lgan – aka-uka Kirill va Mefodiy slavyan yozuvini kashf ettilar. X–XI asrlarda yozuv, ta‘lim va kitobchilik ishini rivojiga Kiyev knyazlaridan bo‘lgan Vladimir va Yaroslavl katta hissa qo‘shadilar. Kiyev Rusida uchta asosiy nota yozuvi turlari mavjud bo‘lib, ularning har biri faqat bir turdagi raspevni qog‘ozga tushirish uchun mo‘ljallangan bo‘lib, znamenniy (znamenniy raspevdagi cherkov qo‘shiqlari), kondakar (faqat kondak, kinonik va prokimn qo‘shiqlari) hamda ekfone- tik (Muqaddas kitoblar – Yevangliya, Apostol, Prorochestv o‘qishga mo‘ljallangan qo‘shiqlar) nota yozuvlaridan iborat edi.

XI–XIV asrga qadar Rusda ikkita qo‘shiqchilik uslubi – kondakar va znamenniy raspev mavjud edi. Znamenniy ijro uslubi xor uchun mo‘ljallangan bo‘lib, ko‘pincha rechitativga asoslangan. Kondakar ijro uslubi esa yakkaxon ijrosi uchun mo‘ljallangan.

Znamenniy raspevni bir necha turlari mavjud bo‘lib, ularga – od- diy, kichik va qadimiy znamenniy raspevlar kiradi. Shu bilan bir qa-

torda jiddiy rechitativli kundalik qo‘shiqlar – kuychan, katta znameniy raspev va tantanavor qo‘shiqlar o‘rin egallagan.

Qadimgi Rus qo‘shiqchiligining asosiy kitoblaridan bo‘lgan Oktoix, Irmologiy, Prazdniki, Minei, Triold – stolpovoy znameniy raspevda ijro etilgan. Cherkov musiqasi murakkab va ko‘pqirrali musiqiy janrlar tizimiga ega bo‘lgan. Qo‘shiqlarni ma‘lum bir janrga mansubligi ularni ijro etish uslubida namoyon bo‘ladi, jumladan, xor tarzida, yakkaxon tarzida, antifon (ikki xorni birin ketin ijrosi) tarzida va responsor – yakkaxon, naqoratda xor yoki xalq ijrosi. Janrlarni xronologik ravishda paydo bo‘lishiga – psalm, tropar, kondak, stixir, irmos, kanon. Madhiyaviy janr - psalm bibliya podshosi David ismi bilan bog‘liq bo‘lgan. Psalmalar vaqt o‘tishi bilan keyinchalik 150 ta qo‘shiqdan iborat bo‘lgan Psaltir kitobiga to‘plandi.

Cherkov musiqasi bilan bir qatorda saroy, knyazlar va xalq musiqasi turlari mavjud edi. Kiyev Rusida qahramonona shuhratli-qo‘shiq keng tarqalgan bo‘lsa, Novgorodda bilina janri xalq hayotida muhim o‘rin egallagan. XIX asr Rus musiqasi madaniyatining gullashi va rivoj topishi bilan belgilanadi. Asrlar osha xalq ichida musiqiy san‘atning bebaho durdonalari to‘planib, asrab-avaylab kelingan. Bir qancha rus kompozitorlari bu merosni ardoqlab, to‘plab o‘rganadilar. Shular qatorida Balakirev, Rimskiy-Korsakov, Lyadovlar rus qo‘shiqlaridan tuzilgan to‘plamlar yozib qoldirdilar.

Ma‘lumki, XVIII asrda akkordli garmonik jo‘rligida ijro etilgan dastlab maishiy – shahar qo‘shiqlari paydo bo‘ladi. Mazkur yillarda rus xalq qo‘shiqlarining notaga tushirilgan ilk namunalari chop etiladi. Ushbu davrda so‘zlashuv operalar misolida birinchi rus operalari yaratila boshlaydi.

Mazkur yillarda Peterburgda keng ommaviy “Rossiya teatri” faoliyat olib boradi. XVIII asrning so‘nggi choragi Rossiyada o‘zining kompozitorlik maktabi shakllanadi. Dubyanskiy, Berzovskiy, Bortnyanskiy, Fomin, Xandoshkin kabi bir qancha yosh kompozitorlar – ifodaviy romanslar, rus qo‘shiqlarni qayta ishlovi, fortepiano va torli cholg‘ular uchun asarlar, simfonik uvertyuralar, opera va spektakllar uchun asarlar yaratadilar.

Mixail Ivanovich GLINKA

M.I.Glinka – buyuk rus kompozitori rus klassik musiqa asoschilaridan biri. Kompozitorning ilk musiqiy taassurotlari xalq musiqa bilan bog‘liq edi. Bolalik chog‘laridan u professional musiqa san‘atiga qadam qo‘yadi. Glinkaning yoshlik damlari Peterburgda o‘tgan. Kompozitorning dunyoqarashi shakllanishiga u 1818–1822-yillarda o‘qigan pansiondagi V.K.Kyuxelbeker bilan tanishuvi muhim rol o‘ynadi.

Glinka fortepiano bo‘yicha taniqli pianist va kompozitorlar Dj.Fild va Sh.Mayerlardan dars saboqlarini oladi. 20-yillarda Glinka musiqiy jamoa doirasida pianinochi va xonanda sifatida taniladi. Ayni shu vaqtda uning birinchi asarlari bo‘lgan kamer, cholg‘u, vokal va fortepiano uchun asarlar yozilgan.

M.I.Glinkaning kompozitorlik iste‘dodi yorqin qirralari bilan romans janrida namoyon bo‘ladi (“Не искушай!”, “Бедный певец” va h.k.) Kompozitorni A.Pushkin, V.Jukovski, V.Odoyevskiylar va dekabristlar bilan yaqindan tanishuvi kompozitorning ilg‘or g‘oyaviy qarashlari va estetik tamoyillarini shakllanishida katta ta‘sir o‘tkazdi.

1830–1834-yillarda Mixail Glinka – Italiya, Germaniya, Avstriya bo‘ylab sayohat qiladi. Yaqindan yirik madaniyat markazlarining hayoti, san‘ati, musiqiy janrlari bilan tanishadi. Turli uslub va janrlarni o‘zlashtirgan kompozitor “belkanto” uslubini chuqur o‘rganib shu asosda bir qancha asarlar yaratadi.

M.I.Glinka ijodining yetuklik pallasini 1836-yildan dramaturg N.V.Kukolnikning “Jizn za sarya” librettosi asosida yozilgan shu nomli operasi bilan boshlanadi. Olti yil davomida kompozitor “Ruslan va Lyudmila” (1842) ustida ish olib boradi. Boshqa janrlarda ham kompozitor yuqori mahoratli asarlar yaratadi. Jumladan, romanslar “Я помню чудное мгновенье”, “Сомнение”, “Peterburg bilan xayrlashuv” nomli vokal turkum asarlari, shuningdek, “Valsfantaziya”si (1839-yil, oxirgi tahrir 1856-y.) N.V.Kukolnikning “Knyaz Holmskiy” tragediyasiga musiqa (1840)lari shular jumlasidandir. 1837–1839-yillar mobaynida Glinka Peterburgdagi kapellaning kapelmeystri lavozimida faoliyat olib boradi.

1844–1847-yillarda Fransiya va Ispaniya shaharlarida ijodiy safarlarda bo‘ladi. Safarlardan ta‘sirlangan Glinka “Ispan uvertyuralari” –

“Aragon xotasi” (1845), “Madriiddagi tun” (1848), Varshava orkestri uchun “Rus skerso” – “Kamarinskaya” asarlarini yaratadi.

1850-yillarda kompozitor atrofida uning ijodini quvattlagan do‘st va hamkasblari to‘planadi. Ular orasida – A.N.Serov, V.V.Stasov, A.S.Dargomijskiy, M.A.Balakirevlar bor edi. Mazkur yillarda Mixail Glinka “Taras Bulba” simfoniyasi va “Dvumujnitsa” operasini yozish niyati paydo bo‘ldi. Berlinda yashab rus kontrapunktining yangi tizimini yaratish niyatida M.I.Glinka bir vaqtda qadimgi polifoniya maktabi ustozlarining san‘ati va znamen kuylash mahoratini o‘zlashtirib boradi. Keyinchalik uning g‘oyalari rus kompozitorlaridan S.I.Taneyev va S.V.Raxmaninovlar ijodida keng davom etirildi.

M.I.Glinka ijodi rus milliy madaniyat rivojini yuksalishidan dalolat beradi. Rus adabiyotida A.S.Pushkin, rus musiqa tarixida Glinka kabi daholar yangi tarixiy davr asoschisi sifatida sahnaga chiqdi. Glinkaning asarlari rus musiqa madaniyatining umummilliy va jahondagi ahamiyatini ko‘rsatdi. Uning ijodi chuqur ildizlari bilan milliy xalq san‘atiga borib taqalar ekan, rus qo‘shiqchilik va qadimgi xor an‘analari ta‘sirida XVI–XIX asr kompozitorlik maktabining eng sara namunalarida o‘z aksini topdi.

Rus klassik musiqasining asoschisi Mixail Glinka rus xalq ijodiyotining xarakterli belgilarini umumlashtirgan holda o‘z opera va simfonik asarlarida xalq qahramonlik mavzularini, doston va xalq ertaklarining mazmun mohiyatini keng ochib berdi.

Kompozitor shahar folklori bilan bir qatorda qadimgi dehqon qo‘shiqlariga murojaat qilib o‘z asarlarida qadimgi ladlar, ovoz yurgizish qonun qoidalari va xalq ritmlariga tayanib kelgan. Shu bilan birga uning ijodi ilg‘or Yevropa musiqa madaniyati yutuqlari bilan hamohang tarzda rivoj topgan. Shuningdek, uning asarlarida Vena maktab an‘analari, turli Yevropa milliy maktablarining romantik uslublari keng qo‘llanganini ko‘rish mumkin.

Glinka o‘z ijodida deyarli barcha janrlarga murojat qilgan. Shuningdek, opera janrida kompozitor rus klassik davrini ochib berdi, kompozitorning asosiy yo‘nalishlari – xalq musiqiy drama, ertak-opera, doston-opera rivojiga asos soldi. Glinkaning tubdan yangilik kiritishi asosan musiqiy dramaturgiya sohasida namoyon bo‘ldi. Bi-

rinchi bo‘lib u operada so‘zlashuv dialoglaridan kechib, opera shaklini yaxlit simfonik rivojlanish asosida yoritdi. “Жизн за царя”(1836) va “Ruslan va Lyudmila” (1842) operalari katta va keng epik bayonot, qahramonona – fidoiylilik yo‘nalish, xor sahnalarini monumentalligi bilan ajralib turadi. Bosh qahramon – Susanin obrazida kompozitor rus xalqining eng yaxshi sifatleri, hayotiylik ifodasini yorqin belgilarda namoyon etganidadir. Susanin vokal partiyalarida Glinka yangi turdagi ariozli-kuychan rechitativni yaratadi. Bu uslub keyinchalik rus kompozitorlarining operalarida keng rivoj topadi. “Ruslan va Lyudmila” operasida kompozitor birinchi planga epik manzaralar – Kiyev Rusiyasini chiqaradi. Sahnaviy harakat doston bayoni qonuniyatlariga bo‘ysingan holda rivojlanadi. Agar birinchi operada rivojlov ziddiyat asosida harakatlansa, mazkur operada tasviriy solishtirish, vokal simfonik sahnalarni yopiq shakllari yordamida amalga oshiriladi.

Ilk bor Glinka ijodida Sharq mavzui yorqin ifoda etiladi (bu yerdan rus musiqasida oriyentalizm oqimi kelib chiqadi).

Kompozitorning simfonik asarlari rus simfonizmini so‘nggi rivojlov pallasini belgilab berdi. Glinkaning “Камаринская” asarida milliy fikrlash, boy xalq musiqa merosi professional mahorat orqali ochib berishga erishilgan.

Aleksandr Sergeyeovich DARGOMIJSKIY

A.S.Dargomijskiy – taniqli rus kompozitori, san‘at arbobi. Uy sharoitida keng doirada ta‘lim olgan (musiqiy ta‘lim ham shu qatorda). M.I.Glinka bilan ijodiy tanishuvi (1835) uni kompozitor bo‘lishga ishonchini mustahkamladi. Dargomijskiyning ilk yaratgan asarlari Glinka an‘analarini o‘zgacha talqini bilan tinglovchi e‘tiborini o‘ziga jalb etadi. Kompozitorning V.Gyugoning “Sobor Parijskoy bagomateri” romani asosida yaratgan birinchi “Esmiralda” operasi muallifni dramatik iste‘dodidan dalolat beradi.

XIX asrning 40-yillarida A.S.Pushkin she‘rlariga kompozitor chuqur mazmundorligi va yorqin obrazligi bilan e‘tiborni tortuvchi ovoz va fortepiano uchun yozgan “Я вас люблю”, “Свадьба”, “Ночной зефир”, “Liletta” va yana bir qancha romanslarini yaratadi.

40-yillarning ikkinchi yarmi 50-yillar boshlarida Dargomijskiy ijodi san‘at va adabiyotda keng rivojlanayotgan tanqidiy realizm

g'oyalarni o'zida aks ettirdi. Bunday g'oyalarni o'zida aks ettirgan operalaridan biri "Suv parisi"(1885) operasi yaratiladi.

50-yillarda kompozitorni musiqiy jamoatchilik faoliyati jadal-lashib boradi. U Rus musiqa jamiyatini a'zolari qatoriga qabul qili-nadi. Rossiyada birinchi konservatoriya qurilish va jihozlash proyekt-larida qatnashadi. Mazkur yillarda Dargomijskiy bir qator romanslar yaratadiki, ular kamer vokal musiqa ijodining eng yuqori cho'qqisi sifatida e'tirof etiladi.

XIX asrning 50-yillar oxiri 60-yillar boshlarida Dargomijskiy bir qator yosh kompozitorlar guruhi (keyinchalik "Qudratli to'da" a'zolariga aylanganlar) bilan tanishib yaqindan ijodiy aloqa o'rnatadi. Buning natijasi o'laroq "Chaqmoq" (keyinchalik "Budilnik") hajviy jurnal faoliyatida faol qatnashadi.

Dargomijskiy 1844–1845-yilda chet elda bo'lgan safarida (asosan Parijda) uning asarlari ilk bor yangraydi. Hayotining so'nngi dam-larida kompozitor "Toshli mehmon" operasi ustida ish olib boradi, biroq uni oxiriga yetkaza olmay dunyodan ko'z yumadi. Kompozi-torning xohishiga binoan uning vafotidan so'ng, operaning birinchi kartinasini – S.Kyui, operaning introduksiyasi va cholg'ulashtirish vazifasini – N.A.Rimskiy-Korsakov yakuniga yetkazib tugatadilar.

Mixail Glinka bilan bir qatorda Aleksandr Dargomijskiy rus klas-sik maktabini shakllanishida tamal toshini qo'ygan namoyandalardan biri. Kompozitor ijodining markaziy asarlardan biri "Suv parisi" ope-rasi bo'lib, xalq-maishiy, ruhiy - musiqiy drama sifatida yangi janr tug'ilishiga asos soldi. Dargomijskiy birinchilardan bo'lib, operada ijtimoiy tengsizlik masalasini ko'tarib chiqdi. Bu bilan kompozitor vokal lirika janrlarini boyitdi.

Shuningdek, uning ijodida dramatik ko'shiq – "Qariya kapral", hajviy-satirik qo'shiq – "Chuvalchang va titulyar maslahatchisi" asarlari o'ziga xos ahamiyat kasb etadi. Uning cholg'u asarlari ahamiyati opera va romanslarga nisbatan kamroq bo'lsada biroq keyinchalik rus kom-pozitorlari ijodida rivojlantirib qo'llangan ba'zi xarakterli usullarni o'z ichiga qamrab olgani bilan ajralib turadi. Uning orkestr uchun yozgan pyesalari qatoriga "Yalmog'iz kampir", "Kichik russyali kazachok", "Chuxon fantaziyasi" kabi bir qancha pyesalarini kiritish mumkin.

Yuqorida ta'kidlaganimizdek, kompozitor ijodida realizm ohanglariga asoslanishi, uning quyidagi shiorida o'z aksini topgan: "Tovush to'g'ridan to'g'ri so'zni ifodalashini xohlayman, haqiqatni xohlayman!".

Konkret va individual obrazlarni yaratishda insonlarning jonli so'z nutqi xizmat qilgan. Bu tamoyil radikal tarzda "Toshli mehmon" operasida namoyon bo'lib, unda to'lagicha kuychan rechitativlarga asoslanganini ko'ramiz. Operada yana yangi tub vazifa yoritiladi. Musiqa adabiy asarning o'zgartirilmagan matni asosiga bastalangan.

XIX asrning ikkinchi yarmi Rus musiqa madaniyatining gullash pallasini bo'lib katta yutuqlarni qo'lga kiritish davri bo'ldi. XIX asrning 60-yillarda ijtimoiy ziddiyatlarni kuchayib borishi jamoatchilik yuksalishiga olib keldi. Qrim urushida Rossiyani (1853–1856) mag'lubiyatga uchrashi uni rivojlanishdan ortda qolayotganidan darak berardi. Inqolbiy harakat rivojida Gersen, Chernishevskiy, Dobrolyubovlarning say-harakatlari katta ahamiyat kasb etdi. Musiqiy madaniyat namoyandalari bu borada o'z mehnatini ayamay, san'atda oddiylik va ommaboplik hukm surishi uchun kurashdilar. XIX asrning ikkinchi yarmida rus tasviriy san'atida yangi va yorqin rassomlar – Perov, Kramskoy, Repin, Surikov, Serov, Levitan nomlarini dunyo tanidi. Ularning nomlari ko'chma badiiy ko'rgazmalar faoliyati bilan bog'liq bo'ldi.

San'at sohasida kamer va simfonik musiqiy artistik salonlar sahanasidan chiqib katta omma merosiga aylandi. Bu borada 1859-yil o'z faoliyatini boshlagan RMO (Rus musiqa jamiati) katta rol o'ynadi.

1862-yil Peterburgda birinchi rus konservatoriyasi ochilib Anton Rubinshteyn bu dargohning direktori sifatida boshqarsa, 1866-yili Moskva konservatoriyasida esa ukasi Nikolay Rubinshteyn direktor qilib saylanadi.

Shu yillarda omma uchun ma'rifiy-targ'ibotchilik vazifasini bajaruvchi o'quv maskanlardan biri M.A.Balakirev tashabbusi bilan ochilgan bepul musiqiy maktab tashkil etiladi.

60-yillar musiqiy ijodiyotda ilg'or o'rinni P.I.Chaykovskiy va bir "Yangi rus maktabi" yoki V.V.Stasov³⁰ tomonidan "Qudratli to'da"

³⁰ V.V.Stasov (1824-1906) - musiqiy badiiy tanqidchi, san'at tarixi namoyandasi, manbashunos, jamoat arbobi.

deb atalgan jamoa vakillari S.Kyui, M.Musorgskiy, A.Borodin, N.Rimskiy-Korsakov va guruh rahbari M.Balakirevlar kiradi. “Qudratli to‘da” a‘zolari o‘zlarini Glinka an‘analarini davomchilari sifatida e‘lon qilishib, rus musiqasi rivoji uchun o‘z maqsadlarini safarbar etganlar. Mazkur to‘daning yirik va betakror kompozitorlaridan biri N.A.Rimskiy-Korsakov edi.

Nikolay Andreyevich RIMSKIY-KORSAKOV (1844–1908)

N.A.Rimskiy-Korsakov – rus kompozitori, dirijyor, pedagog va san‘at arbobi. 1859–1960-yillarda F.A.Xnille taniqli pianist qo‘lida tahsil olgan. Peterburg dengiz korpusining bitiruvchisi, 1862–1865-yillarda Yevropa, Shimoliy va janubiy Amerika bo‘ylab dengiz safarlarida bo‘lgan. 1861-yili Balakirev to‘dasi (“Qudratli to‘da”ga a‘zosi bo‘ldi)ning yorqin vakiliga aylandi. O‘z navbatida bu ijodiy yaqinlik kompozitorning shaxsiy estetik qarashlar tizimini shakllanishiga katta ta‘sir o‘tkazdi. Balakirev ta‘siri va rahbarligi ostida birinchi simfoniya, shuningdek, “Serb fantaziyasi”ni va yana bir qator romanslar yaratdi.

N.A.Rimskiy-Korsakovning ijodiy individuallik qirralari 60-yillarda “Sadko” simfonik kartinasida hamda “Atar” 2-simfoniylarida yaqqol namoyon bo‘ladi. Shu yillarda kompozitor opera janriga murojat qildi. Aynan opera kompozitorning kelgusi ijodiy yuksalishida muhim o‘rin tutadi.

XIX asrning 70-yillarida kompozitorning musiqiy faoliyat chegarasi kengaya boshlaydi. 1871-yil Peterburg konservatoriyasining professori bo‘lgan N.A.Rimskiy-Korsakov, shuningdek, dengiz vazirligining puflama orkestrlarining inspektori, pulsiz bolalar musiqa maktabining direktori, bir qancha simfonik orkestrlar va opera spektakllarining chiqishlarida dirijyorlik qiladi. Shuningdek, Belyayevning to‘garagiga rahbarlik qiladi.

XIX asrning 80-yillarida kompozitorning simfonik janrlarga e‘tibori kuchayib boradi. 90-yillarda uning ijodiy faoliyatida birmuncha susayishni kuzatish mumkin. Biroq 90-yillarning ikkinchi yarmida faoliyati jadalashshib, ayni shu damlarda “Sadko” va “Царская невеста” operalarini yaratadi.

N.A.Rimskiy-Korsakov ijodi o'zgacha chuqur klassik an'analari tayanib rivoj topgan. 1860-yillarning ilg'or g'oyaviy-badiiy oqimlar bilan bog'liq bo'lgan kompozitor katta e'tiborini xalq ijodiga qaratgan. Qadimgi slavyan mifologiyasi, xalq udumlari, folkloriga bo'lgan qiziqishi kompozitorning "Mayskaya noch", "Snegurochka", "Mlada", "Noch pered Rojdestvom" kabi operalarida yorqin namoyon bo'ladi. Kompozitorning 15 ta operasi turli xil janr (bilina, ertak, afsona, maishiy-tarixiy drama, maishiy-lirik komediya), uslub, dramaturgik va kompozitsion yechinmalarni o'zida namoyish etadi. Bunda nomerli tuzilmalar va yalpi rivojlovga intiluvchi shakllar, katta sahnali va rivojlangan ansamblli, ansamblsiz sahnalarni ko'rish mumkin.

N.A.Rimskiy-Korsakov iste'dodi to'la ravishda uning qalamiga mansub ertak, rus xalq ijodiyoti bilan bog'liq bo'lgan asarlarida yorqin ifodasini topadi. Bu yerda uning boy tasviriy talanti, o'zida qalban his etib, ammo emotsional tarangsiz toza va sof lirika qirralarini yaratish iste'dodi aks etilgan.

Insonning ichki olami, nozik obrazlar ruhiyatini yoritishga intilish A.S.Pushkin asari asosida yozilib, A.S.Dargomijskiyga atab yozilgan "Motsart va Salyeri"(1897), "Боярinya Вера Шелого" ("Псковитянка"ga prolog (1898)) kamer operalarida va ayniqsa, tarixiy-maishiy drama syujeti asosiga yaratilgan uning "Царская невеста"(1898) operasida kuzatiladi.

XX asr boshlarida rus musiqasi uchun xos bo'lgan yangi ijodiy omillar yorqin ifodasini xalq lubok stilizatsiyasini aks etgan A.Pushkin asari asosida "Сказка о царе Салтане"(1900), shuningdek, ertakona syujet simvol-allegoriya tarzida talqin qilinuvchi "Kuz eragi" – "Кашей Бесмертний" (1902) operalarida o'z aksini topdi.

Katta falsafiy qarashlar va muammolar doirasi afsonaviy-opera "Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии" (1904)da ko'tarilsada, oxirgi operada "Золотой петушок"(1907) qiroll hukumatining zulmati askiya qolipi yordamida fosh etiladi.

N.A.Rimskiy-Korsakov operaning asosiy ifodaviylik kuchini ashulada deb biladi. Uning asarlarida orkestrga ham muhim dramaturgik vazifa yuklangan. Xususan, orkestr zimmasiga alohida mustaqil simfonik tasvirlar va antraktlarni talqini yuklanadi.

Kompozitorning simfonik ijodida dasturli (programmali) va janr simfonizmiga intilish yaqqol koʻzga tashlanadi. Shu bois, ijodda koʻproq uvertyura (fantaziya), simfonik tasvir, syuita kabi janrlar salmoqli qismini tashkil etadi. N.Rimskiy-Korsakov simfonik ijodiyotining yuqori pallasi uning orkestr uchun yaratgan “Ispan kaprichchio”si (1887) va “Shaxerezada” (1888) asarlari tashkil etadi. Ijodining muhim qismi kamer vokal lirikaga bagʻishlangan boʻlib, bunda: 79 ta romans, “Bahorda”, “Shoirda”, “Dengiz boʻyida” vokal turkumlarini koʻramiz.

N.A.Rimskiy-Korsakov targʻibotchilik faoliyati ham eʼtiborga molik. U koʻplab rus kompozitorlarning asarlarini dirijyor sifatida targʻib etgan. N.A.Rimskiy-Korsakovning tahrirchilik faoliyati natijasida koʻplab rus musiqa durdonalari va kompozitorlar asarlari nashr yuzini koʻrdi.

N.A.Rimskiy-Korsakov pedagogik faoliyati ham yorqin boʻlgan. Uning qoʻlida 200 ta yosh kompozitor, dirijyor va musiqashunoslar tahsil olib, dunyoga tanilgan sanʼatkorlar boʻlib yetishdilar. Jumladan, A.K.Glazunov, A.K.Lyadov, A.S.Arenskiy, M.M.Ippolit-Ivanov, I.F.Stravinskiy, N.Y.Myaskovskiy, S.S.Prokofev, N.V.Lisenko, A.A.Srendiarov va boshqalar shular jumlasidan. Pedagogik faoliyatining natijasi – garmoniya, orketrovka boʻyicha kitoblar yaratilishida namoyon boʻldi.

Aleksandr Porfiryevich BORODIN **(1833–1887)**

A.P.Borodin rus kompozitori, kimyogar olim, tibbiyot va jamoat arbobi. Uy sharoitida keng doirali (jumladan, musiqiy) taʼlim olgan. Peterburgdagi Jarrohlik tibbiyot akademiyasini oʻqib tugallagan(1856), va keyinchalik ushbu dargohda tibbiyot fanlari doktori(1858), professor (1864), Kimyo kafedrasining mudiri(1878), akademik(1877) faoliyatini olib borgan. Birinchilar qatorida ayollar uchun tibbiyot kurslarini tashkil etuvchisi. Oʻz davrining ilgʻor olimlari D.I.Mendeleyev, I.M.Sechenov, V.G.Belinskiy va A.A.Gersenlar bilan boʻlgan doʻstlik rishtalari Borodin dunyoqarashi va ilgʻor gʻoyalarini shakllaniga turtki boʻldi. Borodin – 60 yillarning targʻibotchisidir.

Faoliyatida ko‘p vaqtni musiqa san‘atiga bag‘ishlagan, mustaqil tarzda kompozitorlik sir – asrorlarini o‘zlashtirdi. 1860-yillarda “Qudratli to‘da” a‘zosi bo‘ldi. Stasov, Balakirev ta‘sirida va Dargomijskiy bilan o‘rnatgan aloqalar Borodin ijodida Glinka an‘analarini davom etishiga katta ta‘sir ko‘rsatadi. Mazkur yillarda I-simfoniya, “Botirlar” fors-operasi, “Uyqudagi knyajna” romans va boshqa asarlari yaratiladi.

Katta ilmiy va pedagogik faoliyat, o‘zining ishiga bo‘lgan katta talabchanlik va puxtalik siffat tomonlari Borodin asarlarini yozilish muddatini cho‘zilishiga sabab bo‘lgan. Xususan, 2-simfoniya ikki yil ichida yozilgan bo‘lsada oxiriga yetkazish uchun yana bir necha yillar kerak bo‘ldi. “Knyaz Igor” operasi ustida kompozitor 18 yil ishlagan (asarni orkestrrovkasini keyinchalik, kompozitor vafotidan so‘ng N.A.Rimskiy-Korsakov va A.K.Glazunovlar bajardilar).

Borodinning ijodiy merosi katta emas. Uning asarlarida rus xalqining ulug‘ligi, Vatanga muhabbat, erkinlik mavzulari aks etildi. Borodin asarlarining markazida rus tarixining dostonlaridagi qahramonlar obrazlari, xalq qahramonona dostonlar turib ular orqali kompozitor zamonning dolzarb masalariga javob izlagan. Borodin asarlari epik kenglik va chuqur lirika bilan sug‘orilgan. Rus musiqiy folklori xarakteriga nozik did bilan yondashgan kompozitor Sharq xalqlarining musiqasi bilan tanishib boradi. Shu bois, uning asarlarida rus va sharqona timsollar bir-biriga yaqin turadi.

Nafaqat obrazli ifoda uchun balki kompozitorning butun uslubi uchun epiklik xosdir. Uning asarlarining musiqiy dramaturgiyasi musiqiy matnni asta sekin yoyilishi, bir emotsional holatda uzoq qolishi bilan ajralib turadi. Kuylar rus marosim, epik, lirik va xalq qo‘shiqclariga yaqin. Borodin uslubi – milliy musiqaga tayangan holda uning umulashgan xususiyatlar qorishmasida original obrazlar yaratishda; folklor iqtiboslarni yo‘qligi, klassik shakllarni qo‘llanishi. Garmonik tili asosan diatonik bo‘lib, rus xalqining ko‘povozli polifoniyasidan kelib chiqadi.

Borodin ijodining yirik, markaziy va qahramonana asarlardan biri “Knyaz Igor” operasi sanaladi. Ushbu asarda epik opera va tarixiy xalq musiqiy drama belgilar mujassam etilgan.

Borodin rus klassik simfoniylarni asoschilaridan biri sanaladi. Uning simfoniylari (1-simfoniya bir vaqtda N.A.Rimskiy – Korsakov va P.I.Chaykovskiy simfoniylar bilan yaratilgan), rus simfonizmga qahramonona-epik yo‘nalishini ochib berdi. Ayniqsa, 2-simfoniya bu yo‘nalishning cho‘qqisiga aylandi. Borodin shuningdek, rus klassik kvartet asoschilardan biri (2-torli kvartet o‘zining lirikasi bilan maftun etadi) va kamer vokal lirikada tub yangilik kiritganligi bilan alohida o‘rin egallaydi. U birinchilar qatori da romansga rus dostonlar mavzularini kiritdi. Epik romans-balladalar (“Море”, “Песня тёмного леса”) bilan bir qatorda kompozitor satirik, hajviy qo‘shiqlar muallifidir.

Modest Petrovich MUSORGSKIY (1839–1881)

M.P.Musorgskiy – rus kompozitori. Bolalik chog‘laridan o‘z onasi qo‘l ostida fortepiano bo‘yicha tahsil olgan. Shu davrda ilk musiqiy improvizatsiya bo‘yicha ilk namunalari yaratadi. Petropavlovsk maktabida, so‘ng gvardiya podpraporshiklar maktabida o‘qigan (1852–1856). Bir vaqtda fortepiano bo‘yicha Anton Augustovich Gerke (mashhur pianist) dan dars olgan. 1852-yili kompozitorning ilk asari – “Podpraporshik” polkasini yaratadi. 1858-yili harbiy xizmatni tugatib keyinchalik davlat idoralarida boshqaruv muhandis vazifasini olib boradi (1863–1867).

Konsertlarda Musorgskiy yakkaxon pianist va ansablchi sifatida chiqqan. 1879-yili xonanda D.Leonova bilan birgalikda Rossiya janubiy shaharlari bo‘yicha gastrol konsertida qatnashdi. 1880-yili Lyu Leonova ochgan maktabda akkompioniator (jo‘rnavor) vazifasini o‘tadi.

M.P.Musorgskiyning badiiy-ijodiy kamol topishiga kompozitorning A.S.Dargomijskiy va M.Balakirevlar bilan bo‘lgan yaqin ijodiy tanishuvi asos bo‘ldi.

M.P.Musorgskiy milliy san‘at uchun kurash olib borgan M.Balakirevning “Qudratli to‘da” a‘zolari qatoriga kirib boradi. 1850-yilning oxiri 1860-yillar boshlarida yaratilgan asarlarda: xor, orkestr va fortepiano asarlari, romanslar uning ijodiy o‘ziga xoslik qirralari namoyon bo‘ldi.

60-yillar o'rtasida M.P.Musorgskiy, Nekrasov, Ostrovskiy va o'zining shaxsiy she'rlari bo'yicha real xalq hayoti va turmush tarzidan olingan bir necha vokal sahnalarni yaratadi: "Svetik Savishna", "Kalistrat", "Колибельная Ерёмушки", "Спи, спи крестьянский сын", "Sirotka", "Seminarist". Ular operalarga etyud bo'lib o'z ichida milliy xarakterni aks etgan.

Kompozitorning ijodiy izlanishlarning markazi – operaga qaratilgan. 1856-yili unda V.Gyugo asari bo'yicha "Gan – islandets" operasini yaratish rejasi paydo bo'ladi. 1863–1866-yillarda G.Fllober asari bo'yicha "Salambo" operasi ustida ishlagan. N.Gogol "Uylanish" asari bo'yicha yozilgan opera oxirigacha yetkazilmagani ma'lum. Biroq mazkur asarlar kompozitorni yirik xalq musiqiy drama "Boris Godunov" (A.Pushkin, N.Karamzin) yaratilishiga poydevor asosini tashkil etdi.

70-yillarda kompozitor xalq musiqiy drama "Xovanshina" ustida ish olib bordi. Bir vaqtning o'zida lirik-hajviy opera "Сорочинская ярмарка" yozishni boshlagan. Bu yillarda A.A.Golenisheva – Kutuzova she'rlariga "Без солнца", "Песни и пляски смерти", "Детская" vokal turkumlar yaratildi. Oxirgisi kompozitor she'rlari bo'yicha yozilgan. A.Tolstoy so'ziga romanslar va "Ko'rgazmadan rasmlar" fortepiano turkumi yaratildi.

M.P.Musorgskiy vafotidan so'nng "Хованщина" N.Rimskiy – Korsakov tomonidan yozib yakullangan. "Сорочинская ярмарка" ustida A.Lyadov, S.Kyui, V.Karatigin ishlaganlar. D.D.Shostakovich "Boris Godunov" va "Хованщина"ni yangi orkestr tahririni yaratadi.

M.P.Musorgskiyning estetik qarashlari rus inqilobi g'oyalari bilan sug'orilgan bo'lib o'z ichida milliy ong rivoji bilan bog'liq edi. Xalq – kompozitor ijodining markazida turib, bir g'oya bilan ruhlangan tirik jonli shaxs sifatida gavdalanadi. O'tmish tarix syujetlaridan u zamonning dolzarb masalalariga javob izlagan.

M.P.Musorgskiyning musiqiy tili Glinka va Dargomijskiy an'analarini davom ettirgan holda o'zga xos radikal yangiligi bilan ajralib faqat XX asrda qo'llanila boshladi. Bu operalarini ko'qirrali polifonik dramaturgiyasi, erkin variantli shakllar va tabiiy inson so'zlashuv bilan boshqarilgan kuy ohangidir. Kompozitorning gar-

monik tili ham o'zgacha bo'lib o'z ichida klassik funkcionallik elementlarini xalq lad tamoyillari bilan birikmaligida, impressionistik usullar va eksperssionistik tarzda ohanglar majmuida namoyon bo'ladi.

Pyotr Il'ich CHAYKOVSKIY (1840–1893)

P.I.Chaykovskiy buyuk rus kompozitori, dirijyor, pedagog, musiqa san'ati arbobi. 1840-yili 25-aprelda Votkinsk shahrida tavallud topgan. Huquqshunoslik bilim yurtini (Peterburg.1859) tugallab, Vazirlik mahkamasida ishlagan(1863 yilga qadar). 1861-yil boshlab Peterburg konservatoriyasida bastakorlik bo'yicha A.G.Rubinshteyn sinfida tahsil olgan (1866–1878-y.). Moskva konservatoriyasining professori (ta'lim bergan fanlar: bastakorlik, musiqa nazariyasi, garmoniya, cholg'ushunoslik). Uning o'quvchilari ichida – S.I.Taneyev. Artistik tugragiga qatnashishi bois, xalq ijodiyoti, jumladan, rus musiqa, shahar va maishiy musiqaga qiziqishi ortib boradi. "Qudratli to'da" a'zolari bilan yaqindan tanishishi kompozitorning bir qancha taniqli programmali asarlari to'g'ilishiga turtki bo'ldi (Balakirev maslahati bo'yicha "Romeo va Djuleta" uvertyurasi yaratildi, "Manfred" simfoniyasi (1869), V.V.Stasov esa unga "Bo'ron" simfonik fantaziya-sini yozishga undadi (1873)).

P.I.Chaykovskiyning 70-yillar ijodi, qiziqishlar doirasi rangbarangligi, ijodiy izlanishlar kengligi bilan ajralib turadi. Kompozitor katta ruhiy kechinmalar, hayotiy zarbalarni boshidan o'tkazdi. Bir necha yillar davomida chet elda yashab ijod qildi (asosan Shvetsariya va Italiyada). N.F.Mekk bilan olib borgan muloqotlar (xatlar orqali) bu davrda kompozitorga katta ruhiy madad berdi.

XIX asr 80-yillar o'rtasida kompozitor ijodga qaytib jo'shqin faoliyat olib boradi. 1885-yili u Rus musiqa jamiyatining direktori lavozimiga saylanib Moskvada madaniyatni rivojlantirishda katta ulushini qo'shdi. Shu yillarda u dirijyor sifatida Rossiya va chet elning ko'p shaharlarida konsertlar beradi. Shuning evaziga uni chet ellik taniqli musiqachilar va ijrochilar bilan ijodiy va do'stona rishtalari mustahkamlandi (X.Fon Byulov, E.Grig, A.Dvorjak, G.Maler, A.Nikish, K.Sen-Sans va b).

P.I.Chaykovskiy ijodida asosiy janrlar – opera va sifoniya muhim o‘rin egallagan. Uning musiqasida XIX asr ikkinchi yarmida rus jamiyatida sodir bo‘layotgan chuqur va keskin ijtimoiy – estetik ziddiyatlar aks etiladi. Mazmun jihatdan rangbarang hayot voqeayliklarni qamrab olgan kompozitor musiqasi rus va jahon adabiyotining yirik namoyondalari A.S.Pushkin, N.V.Gogol, L.N.Tolstoy, F.M.Dostoyevskiy, I.S.Turgenev, A.P.Chexov, U.Shekspir, Dante durdona asarlari bilan bog‘liq tarzda hayot va o‘lim, muhabbat, bolalik, tabiat va maishiy hayot manzaralari yangicha ko‘rinishda talqin etadi. Kompozitor ijodida fojivi boshchilikni kuchaishi 80-yillarni ohirgi yillarda oshib boradi (ayniqsa, “Пиковая дама” operasida va 6-simfoniya).

P.I.Chaykovskiy uchun shahar va dehqon ko‘shiqlar, romanslar ohangi birkamasida rus kompozitori M.I.Glinka yaratilgan yozuv tili asos bo‘lib, kompozitorni betakror, o‘ziga xos, bir vaqtning o‘zida global g‘oya va nozik ichki kechimanlarni, rus xalqi qalbini aks ettiruvchi yorqin uslubi shakllanishida katta ahamiyat kasb etdi. Musiqaning barcha ifoda vositalari (kuy, garmoniya, orkestrivka, asar shakli) katta ekspresiv ta‘sir qilish kuchga ega bo‘lgan.

Kompozitorni orkestr uchun yaratgan asarlari ichida salmoqli qismi sifoniyalar tashkil etadi. Barcha musiqiy janrlar ichida aynan simfoniyaning kompozitori “qalb ibodati”, “eng lirik shakl” deb bilgan. U simfoniya Motsart, Shubert an‘analariga tayangan holda Betxoven simfonizmining an‘analarini rivojlantirdi. Shu sifatlar uning “Francheska da Rimini” (1876), “Romeo va Djuleta” uvertura fantaziyalari, fortepiano va orkestr uchun I konsert (1875), 3-torli kvarteti (1876), N.G.Rubinshteyn xotirasiga bag‘ishlangan “Buyuk rassom xotirasiga” fortepiano triosi (1882), fortepiano uchun katta sonata (1878) va boshqalar. Shuningdek, ko‘plab romanslar “Ден ли сарит”, “Благословляю вас леса”, “Я ли в поле да не травушка была” va boshqa musiqiy teatr uchun yozgan asarlarida ko‘rish mumkin.

“Yevgeniy Onegin” operasida (1878) A.S.Pushkin asari bo‘yicha Chaykovskiy lirik betakror sahnalarni yaratdi. O‘z operasini kompozitor “lirik sahnalar” deb atagan. Librettoni yaratishda kompozitor do‘sti, adabiyotchi K.Shilovskiyning taklif etadi. Opera 7 ta kartinadan tashkil topgan.

Bu yerda univesal ariozli-rechitativ uslub, vokal va simfonik yaxlitlik hamda o'zaro harakatlilik yaratilib, A.P.Chexov, K.S.Stanislavskiy psixologik teatrlarida o'rin olgan lirik-dramatik va maishiy-janr planlari oldidan belgilandi. Ushbu operada u oddiy insonlar hayotida o'zining estetik g'oyasini aks ettiradi. Shuningdek, "Yaqin ko'ngilli va kuchli drama", "Орлеанская дева" (1879), "Mazepa" (1883) tarixiy operalari markazida qahramonlarning ichki ruhiy kechinmalari namoyon bo'lsa, "Пиковая дама" (1890) opera – simfoniya namunasi bo'lib unda opera shakli simfoniya qoida-qonunlari bilan birlashtiriladi. P.Chaykovskiy balet musiqa sohasida tub yangiliklar kiritgan namoyandadir. U yuqori badiiy asarlar yaratar ekan ular simfonik rivojlov tamoyillari bilan boy etilgan ("Лебединое озеро", "Спящая красавица", "Шелкунчик").

Kompozitor qalamiga mansub ba'zi she'rlar, uning ba'zi operalariga libretto tarzida qo'llangan, shuningdek, uning sof beg'ubor bolalik haqida yozgan she'rlari rus adabiyotining noyob durdonasi qatorida e'zozlanib kelinadi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. *XIX asr rus musiqa san'ati haqida nimalarni bilasiz?*
2. *O'rta asr rus madaniyatida qanday musiqa ustivorlik kasb etdi?*
3. *M.I.Glinkaning hayoti va faoliyati haqida gapirib bering.*
4. *M.I.Glinkaning qanday operalarini bilasiz?*
5. *A.S.Dargomijskiyning hayoti va ijodi haqida so'zlab bering.*
6. *A.S.Dargomijskiyning ijodida qanday musiqa ko'proq namoyon bo'ladi?*
7. *XIX asrning ikkinchi yarmi Rus musiqa madaniyati xususida gapirib bering.*
8. *N.A.Rimskiy-Korsakov hayoti va ijodiy faoliyati haqida so'zlab bering.*
9. *N.A.Rimskiy-Korsakov ijodini asosan qanday musiqalar tashkil etadi?*
10. *N.A.Rimskiy-Korsakov operaning asosiy ifodaviylik kuchini ashulada ekanligini qaysi asarlarida namoyon qildi?*

11. *N.Rimskiy-Korsakovning simfonik ijodiyoti xususida nimalarni bilasiz?*
12. *N.A.Rimskiy-Korsakov pedagogik faoliyati haqida soʻzlab bering.*
13. *A.P.Borodinning hayoti va ijodiy faoliyati haqida gapirib bering.*
14. *A.P.Borodinning asl kasbi nima edi?*
15. *A.P.Borodinning “Knyaz Igor” operasi haqida gapirib bering.*
16. *“Qudratli to‘da” guruhining tashkilotchisi kim edi?*
17. *“Qudratli to‘da” guruhi vakillari xususida nimalarni bilasiz?*
18. *M.P.Musorgskiy hayoti va ijodiy faoliyati xususida soʻzlab bering.*
19. *M.P.Musorgskiy “Qudratli to‘da” guruhining yorqin vakili.*
20. *P.I.Chaykovskiyning hayoti va ijodiy faoliyati haqida gapirib bering.*
21. *P.I.Chaykovskiy ijodida qanday janr asosiy o‘rinni egallagan?*
22. *P.I.Chaykovskiyning “Yevgeniy Onegin” operasi kimning asari asosida yozilgan?*

Reja:

1. *Rus musiqa madaniyatining XIX asr oxiri – XX asr boshlaridagi musiqa san’ati rivoji.*
2. *XX asr 20-yillarida balet janrining rivojini asosiy yo’llari.*
3. *XX asr 30-yillar balet musiqasi rivojining asosiy belgilari.*
4. *Musiqiy dramaturgiyani yangilanishi.*
5. *S.Prokofev, I.Stravinskiy, A.Xachaturyan, K.Karayev.*
6. *XX asr Yevropa simfonik musiqasi.*

Rus musiqa madaniyatining XIX asr oxiri – XX asr boshlaridagi musiqa san’ati rivoji. Yangi san’atning rivoji, obrazli va uslubiy evolyusiyasini tahlil qilish, dunyo ma’naviy iqlimini o’zgartirgan muhim ijtimoiy siljishlar bilan uzluksiz ravishda ko’rib chiqilishi lozim. 1909–1923-yillar musiqa davrining aynan uzluksiz tajribalar qatori sifatida talqin qilganlarni bir yoqlama yondashish yo’lida turganlar deb hisoblash mumkin. Urush arafasida musiqiy kelajak haqidagi taxminlar qanchalik buyuk bo’lmasin, yangi davr 1917–1918-yillarda vujudga kelgan deb hisoblash mumkin. Aynan shu davrda asosiy g’oyaviy yutuqlar namoyon bo’lib, yangi badiiy taraqqiyot davri boshlanadi. Birinchi jahon urushidan so’ng musiqiy hayotda tub o’zgarishlar ro’y berdi. Jahon sahnasida yangrashni boshlagan noyevropa davlatlarining serjilo folklori hamda ommabop kommunikatsiya vositalarini kashf etilishi kelgusida musiqa san’atining ijtimoiy asosini rivojlov yo’li chegaralarini kengaytirib berdi.

XX asr 20–40-yillarda dunyo estetik taraqqiyoti hamda international (ko’p millatli) badiiy harakatida musiqaning roli o’sib bordi. Bu yo’l esa modernistik san’atida musiqani o’zi bilan chegaralanishi (mafkuradan, ijtimoiy muamolardan, nomusiqiy g’oyalardan) harakatiga qarama-qarshi kuch sifatida namoyon bo’ladi. Musiqani progressiv (ilg’or) adabiyot va teatr bilan hamkorligi shinavandalar bilan qadrlangan musiqiy janrlarni tiklanishida o’ta zamonaviy uslublar va dolzarb g’oyalar yo’sinida muhim turtki bo’ldi. Xususan keng doirada *siyosiy qo’shiqlar* nisbattan o’sib borgani e’tiborga mo-

lik. Ilgarilari kurash va ozodlik qo‘shiqlari shu darajada jamoatchilikga ta’sir qilmagan edi. Insoniylik ideallarini qayta tiklash asnosida monumental janrlarga ham e’tibor oshdi. Jumladan, 30–40-yillarda katta, dramatik ziddiyatli *simfoniya* ijtimoiy-falsafiy muammolarni aks ettirdi. Shuningdek, rus kompozitorlaridan D.D.Shostakovich, N.Y.Myaskovskiy, S.S.Prokofev, I.F.Stravinskiy; chet el kompozitorlaridan A.Onegger, P.Xindemit, A.Russell, E.B.Britten simfoniylari misolida ko‘rish mumkin. Shu bilan birga uzoq vaqt davomida nozamonaviy, chalkash deb hisoblangan katta opera yangicha talqinda dunyo sahnasiga chiqadi. XX asr 20-yillarining eksentrik opera-parodiya va urbanistik opera-revyulari o‘rniga o‘tkir ijtimoiy ziddiyatlar fonida sodir bo‘lgan real insoniy drama sahna yuzini ko‘ra boshladi. Bunga rus kompozitorlari ijodidan – D.D.Shostakovichning “Katerina Izmaylova” operasi, S.S.Prokofev-ning “Semyon Kotko” va “Urush va tinchlik” operalari, Y.A.Shaporinning “Dekabristlar” operasi; chet el kompozitorlari ijodidan – Paul Xindemitning “Xudojnik Matis”, J.Gershvinning “Porgi va Bess” operasi va boshqalar misol bo‘la oladi. Ijtimoiy fojia belgilari Alban Bergning “Votssek” operasida (ekspressionizm uslubini bir yoqlama yondashuviga qaramay) namoyon bo‘ladi. Shu yillarda *balet* janrini yanada boyitilishi va dramatzatsiyalashuvi ro‘y beradi. Monumental *oratoriya* janri ham dolzarb matnlar va yorqin zamonaviy uslublar bilan yangilanib boradi (“На страже мира” Prokofev va “Сказание о битве за русскую землю” Шапорин, “Жанна д-Арк на костре” Onegger asarlari). Ijodkorni o‘zgargan dunyoqarashini va tarixiy haqiqat siljishlarini ifoda etgan ushbu janrlar sezilarli darajada transformatsiya etilgan. Masalan opera gohida dramatik teatr, gohida esa oratoriyaga yaqin bo‘ldi; operada kutilmagan kontrastlar nozik birlashtirildi – tragediya va grotesk, xronika va o‘zligini lirik bildirish. Asr boshida boshlangan janrlararo chegaralarni o‘chirish harakati shu yillarda ham davom etdi va turli xil chatishgan janrlar paydo bo‘ldi (simfoniya-kantata, opera-oratoriya, konsert-simfoniya).

Bir qator ilg‘or kompozitorlarni qadimgi va zamonaviy xalq musiqasining rang-barang resurslarini ijodiy qo‘llash intilishi birlashtirib keldi. Bu yo‘nalish romantik davri ijodkorlaridan meros bo‘lib qol-

di, ammo yangicha ijtimoiy-estetik belgilar bilan boy etildi. Ishchi odamga obraziga murojaat qilgan kompozitorlar - *Bartok, Koday, Yachek, Shimanovskiy, Falya, Enesku*. Katta qiziqish bilan *Ravel, Miyo, Stravinskiy* va *Gershvin* negrityan jaz ansambllari ijro etgan improvizatsiyalarini eshitganlar. Xalq folklori *Xachaturyan, Gadjibekov, Mshvelidze, Balanchivadze, Jiganov, Tulebayev* musiqasini yanada boyidi. Xalq qo‘shiqchilarining ovozlari har tomonlama zamonaviy musiqa dunyosiga kirib bordi. Birinchi va ikkinchi jahon urushlari oraligida ilmiy-texnik taraqqiyot tezkor rivoj etdi.

Taxminan 1923–1924-yillarda ommagalashgan *radio* uzatuvni hayotga kirib kelishi o‘z navbatida musiqa san’atining dunyoviy miqiyosda shinavandalar doirasini kengaytirib bordi. Shu bilan birga o‘ziga xos janrlar paydo bo‘ladi: *radio-opera*, yangicha *oratorial* shakllar. Radio qoshida keng qamrovli shinavandalar auditoriyasiga murojaat qilgan mohirona simfonik orkestrlar faoliyat ko‘rsatdi.

20-yillar oxirida tovushli kino san’at maydoniga chiqadi. Ko‘plab kinostudiyalar mashhurlikni qozongan kompozitorlarni taklif qiladilar. Kompozitorlar uchun bu jarayon yangi ommabop musiqiy ifodaviy vositalar va obrazlar doirasini kengaytish imkoniyatidan biri edi.

Kino musiqa sohasida ijod qilgan kompozitorlar – *Onegger, Eysler, Orik, Britten, Shostakovich, Prokofev, Dunayevskiy, Xachaturyan*. Kino musiqasidan S.S.Prokofevni “Aleksandr Nevskiy” kantatasi, G.Popovni simfoniylari, Eyslerni orkestr va kamer ansambl uchun asarlari o‘ziga chiqdi. Gramofon texnikasini paydo bo‘lishi klassik opera, simfoniya, kamer musiqa asarlarini mohir musiqachilar ijrosida muhrlashga imkon berdi. Bu davrda ijrochilik sohasida ham katta yutuqlarga erishildi. Urushlar oraligidagi yillarda mashhur dirijyorlar an’anai davom etdi; *Toskanini, Stokovskiy, Kisevitskiy, Klemperer, Bruno Valter, Mitropulos, Per Monte, Anserme, Golovanov, Malko, Myunsh, Kleyber* va boshqalar. Turli davlatlar shinavandalari mohir xonandalar *Shalyapin, Titto, Ruffo, Galli Kurchi*; pianistlar *Raxmaninov, Gilels, Gorovitsa, Shnabel*; skripkachilar *Xeyfets, Sigeti, Tibo, Elman, Oysirax, Kogan*; violonchelilar *Kazals, Feyerman, Pyatigorskiy* – ijrolari bilan hayratlanganlar. Opera va balet ijrochiligi yangi rejissyorlar va tasviriy-dekorativ g‘oyalar bilan boyidi.

Romantik davr an'analarini davom etgan holda yirik kompozitor-pianistlar ijodiy ilxomini tomoshabin bilan bo'lgan bevosita muloqotga qaratdilar (*Bartok, Prokofev, Kazella.*). Mualliflik asarlarini talqinchilari sifatida kompozitor-dirijyorlar faoliyat ko'rsatib keldilar (*I.Stravinskiy, R.Shtraus, M.Ravel*). Ijodiy jarayon bilan bir qatorda musiqiy – ifoda vositalari evolyusiyasi (taraqiyoti) ham davom etdi. Xususan tonal tizimini kengaib borishi, an'ana va asrlar mobaynida shakllangan tonal fikrlash asoslarini buzilishiga olib keldi (erkin atonallik, atonal dodekafoniya). Shu bilan birga tonal kengaishi mumtoz tonal fikrlashni boy etgan holda an'analarni yangilanishiga ham turtki berdi. Bu davr kompozitorlari tonal tizimidan yiroqlashmay, balki uni yanada takomillashtirib yangilab bordilar. Bunyodkor konstruktiv mahsadlar san'atda dekstruktivga nisbatan hukm surdi, bu an'anada Prokofev va Shostakovichlar, Stravinskiy va Bartok, Onegger va Briten, Xindemit va Miyo kabi kompozitorlar ijodi yaqindir.

30-yillarda musiqiy evolyusiyasining muhim xususiyatlaridan biri yirik simfonik shaklni qayta tiklanishi va mukammal ko'rinishga ega bo'lishi sanaladi. Yo'l-yo'lakay kuyning birlamchi o'rni, uning yangilanishi va lad jihatidan dinamizatsiya etilishi ko'zga tashlanadi.

XX asr kompozitorlarining tovush fikrlashi uslubiy ko'p qirralik va qulayligi bilan farqlidir. Ba'zida unda mumtoz melos va garmoniya vositalarga ongli ravishda "qaytish" uchraydi. Biroq bu mualliflarga yangi ifoda vositalarni qo'llashga xalaqit bermay balki ijodiy qayta idrok etishga yo'l ochib berdi (Bartok, Stravinskiy, Briten, Shostakovich asarlarida yovuz obrazlar, satirik deformatsiya yoki yovuz – fantastik koloritni aks ettirish uchun qullanilgan atonal va sanor shovqin musiqa lavhalari). Mazkur musiqiy novatsiyalar tarix qonuni va hayot haqiqati surganestetik ehtiyojlarga javob bergan, ya'ni yangi davrning o'zi keskin tovushlar va sovuq ranglarga kompozitorlarni murojaat qilishini taqazo etgan.

Ichki ruhiy tayanchida pozitivlik izlash ko'p ijodkorlarni diniy mistik obrazlikga, turli xil arxaik badiiy shakllariga, ba'zida ruhiy tiklanish kelajagiga ishonsizlik kabi pessimistik qarashlarga olib keldi. Diniy boshchilik bilan bir qatorda uzoq o'tmishning turli shakllari ideallashtirilib borildi (bir qator gumanist san'atkorlar asl qadriyat-

larni qadimgi, barokko, klassitsizm va folklor arxaika tovushlarida topishga intildilar). Biroq arxaik san'atga bo'lgan bir tarafligina qiziqish o'z ichida ma'lum xavfni tug'dirgan (hamisha yangilanib borayotgan tovushlar olamidani cheklanish). Bunday uslubiy o'xshatmalik ko'plab 20–30-yillardagi G'arb maktablari uchun xos bo'lib, MDH davlatlarining ijodiy amaliyotida esa chuqur o'rin olmadi.

50–60-yillarda paydo bo'lgan yangi-yangi oqimlar tez ravishda bir-birini almashib keldi. Bu davrda musiqalarning sho'vqin shakllari o'rniga neoklassitsizmni yangi to'lqini boshlandi. Diniy mifalogik syujetlarga, qadimgi diniy musiqani liturgik shakllariga murojaat qilish tiklanib bordi (Messian, Orf, Penderetskiy). Ushbu yangi tajribalarda zamonaviylikni turli tuman ta'sirlari seziladi, masalan sonorshovqinli tasviriy ekspresslardan, to qadimgi namunalardan olingan sitata–“kollaj”largacha; diniy ahloqiy syujetlarni esa o'ta zamonaviy pop-musiqaviy vositalar bilan birlashtirilgan namunalari paydo bo'ldi.

60-yillar davomida yuzaga kelgan kontrharakat yangi folklor va oriyental – ekzotik qiziqishlarga olib keldi (Messian, Bules, Shtokgauzen). Seriya jadvallari va tonal tovush ratsionalizatsiyasidan charchab ulgurgan Yevropa ziyolilari Budda falsafasi (Dzen), qadimgi Hind usullari va Afrika cholg'ulariga murojaat qilishni boshladilar.

Shunday qilib, 50–60-yillar avangardi o'zini turli ko'rinishlarida musiqiy taraqqiyotining yangi samarador yo'llarini ochib beraolmadi, “kelajak san'atiga” bo'lgan norozilik qarashlar aslida amaliyotda o'tmish va oldingi davrlarda qo'llanilgan badiiy g'oyalar takrori bo'ldi.

Butun dunyo ozodlik harakatining rivoji xususan uni ikki to'lqini XX asr boshida 1917–1923-yillarning ijtimoiy inqiloblari, jo'shqin sinfiy kurashlari hamda 30–40-yillarning antifashistik harakati musiqaviy san'atidagi ijtimoiy aktiv voqeiyliklarga turtki berdi. Bu intilishlar burjua madaniyatining g'oyaviy va axloqiy tushkunligiga qaramaqarshi turdi. Agarda Shyonberg o'z musiqasi negizida kelajaksiz pessimizm borligiga amin bo'lsa, uning g'oyaviy antipodlari san'atning yuksak poklanish kuchi borligiga ishonadilar. Xususan, Prokofev zamondoshlari uni musiqasida “hayotga chanqoqlik”, “porloq kelajakka ishonch” ni sezidilar va shunday qabul qildilar.

O'sib borayotgan urush xavfi va 30-yillarda fashizm reaksiyasini cho'qqiga chiqishi G'arb san'atidan vujudga kelgan progressiv harakatlarni jadalanishini talab qildi. Ushbu harakatlar insoniylik va demokratik g'oyalarni targ'ib qilgan holda yovuzlikka qarshi chiqdi. Fashizm va ikkinchi jahon urushi bir qator davlatlarda san'at rivojini orqaga surdi. Xususan, fashistik davlatlaridan ommalashib borgan kompozitor-gumanistlarni emigratsion harakati (Taskanini Italiyadan, Kazals va Mde Falya Ispaniyadan, Bartok va Sabo Vengriyadan, bir qator kompozitorlar – Hindemit, Shyonberg, Vayl, Eysler, Dessau va boshqalar Germaniyadan) buning dalilidir. Fashizmdan tashqari nozik va murakkab bo'lgan, falsafiy reaksiya va burjuaz gumanizm yo'lida rivoj topgan o'tkinchi hodisalar subyektiv murakkablashtirilgan belgilarda namoyon bo'ldi.

20–30-yillarda keng tarqalgan inqiroz madaniyatining shu kabi o'tkinchi shakllari kelgusida modernizmni yangi oqimlarida o'z ak-sini topdi. XX asr boshida burjuaz mafkurasini eng dovrugli namoyandasi *Osvald Shpengel "Zakat Yevropi"* ("Yevropani botishi") deb nomlangan va turli xil shov-shuvlarga sabab bo'lgan kitobning muallifi edi. Bu kitobda muallif zamonaviy madaniyatning "yaqinlashayotgan vafoti" albatta ro'y berishi haqidagi tezisni bayon etadi. Shpengler va uning hamfikrlari uchun insoniyat tarixi bu bir-biridan chegaralangan sivilizatsiyalarning takrorlanuvchi doira sifon harakatidir. Shpengler kabi nazariyachilar uchun XX asr bu eng avvalo, urushlar maydoni, ijtimoiy qiyinchiliklar, umimiy inqroz va kulfatlar davridir. Ular fikricha zamonaviy san'atda faqatgina ornomussizlik va manmanlik, aqlsizlik va tushkunlik hukm suradi.

Modernizmning turli xil ildizlari ichida shunday falsafiy tizimlar bor ediki, ular insonning ijodiy irodasida aql-idrok rolini butunlay rat etadilar. Bu *irratsionalizm falsafasining* asosiy belgilariga aylandi. Irratsionalizm falsafasi yevropa davlatlarida xilma-xil shakllarda (Freydni psixoanalitik formulalarida, syurrealistlarni qichqirgan anarxik shiorlarida, ekzistensiolizmni pessimistik fol ochishlarida, neokatoliklarni diniy konsepsiyalarida) namoyon buldi. *Zigmund Freyd* o'zining "*psixoanaliz*" nazariyasida ko'ra insonni barcha harakatlari va ijtimoiy qiziqishlari ong osti to'lqinlari bilan uyg'otilgan. Freyd-

ning nazariyasi estetika sohasida keng qo'llamini topidi va inson ongining ijtimoiy tabiyatini rat etishga intildi.

Freyd nazariyasidan farqli ularoq fransuz *syurrealistlar* ijodi qo'zg'olonli *nigilizm* va ko'rsatmali madaniy an'analardan voz kechish qarashlarini olg'a surganlar. Anri Bretonning intuitiv g'oyalarini davom etgan holda syurrialistlar inson ruhiyatida sirlanib kelgan g'ayri tabiiy hodisalar, tushlarga izoh berishga harakat qilganlar. Oqim g'oyachisi, shoir va ruhshunos Anri Breton yagona haqiqat deb dunyoni tabiiy anglash va "ongsiz assotsiatsiyalar" orqali idrok etishni bilgan. Syurrealizm ijodning erkinligi va mantiqsizligi, tasodifga sig'inib, undagi eksentrik yangilikni tasdiqlaganlar. Syurrealizm uslubi "tushlar hokimligi va fikrlarni tabiiy uyniga" asoslangan (A.Breton). Syurrealizm ko'plab iste'dodli shoir va rassomlarni o'z qatorida birlashtirdi. Ulardan biri – Elyuar va Aragon keyinchalik bu oqimdan voz kechib uni "zulm" san'ati deb tavsiflaganlar.

Birinchi jahon urushidan so'ng Germaniyada – o'z ichiga chorasizlik, fojiviy inson taqdiri g'oyalarini surgan falsafiy – *ekzistensializm oqimi* maydonga keldi. Burjuaz jamiyatning inqirozini tan olgan, bunday pessimistik falsafa tarafdorlari asl qiyofani qo'rquv, chekinishlar, ruhiy azoblar, yolg'izlik holatini yoritishida ko'rganlar. Jamiyat – ekzistensializm nazariyasiga ko'ra bir-biriga qaramaqarshi turgan, yolgizlangan insonlardan iboratdir. Insonga uni ko'rshab turgan yovuz muhit va atrofni o'zgartirish qo'lidan kelmasligi haqida fikr yuritiladi.

Ko'rib chiqilayotgan davrda diniy falsafiy tizimlarni ta'siri o'sib borishini ham inkor qilib bo'lmaydi (neokatolizm, neotomizm). Ularda xudo, haqiqat va yaxshilik kategoriyalari yangilangan ko'rinishda ko'zga tashlanadi. Neoxristian ilmining tarafdorlari zamonaviy san'at va madaniyat inqirozini e'tiqodning susayib borishi bilan bog'laganlar. Yuqorida qayd qilingan barcha falsaffiy oqimlar ma'lum ma'noda tasviriy san'at, adabiyot, musiqaga o'z ta'sirini o'tkazdilar. Masalan, Freydizm ta'siri ekspressionistlar ijodi, jumladan "yangi vena maktabi" namoyandalari – A.Shyonberg, A.Berg, A.Vebern asarlarida yaqqol ta'sirini topdi. Syurrealizm motivlari esa Kotko, Sati, Miyo ijodiga o'z ta'sirini ko'rsatdi. Iste'dodli rassomlar-novatorlar yangi

falsafada ko‘pincha ijod va inson hayoti, ruhiy olami, axloqiga taalluqli muhim savollarga javob topishga harakat qilganlar.

Ekspressionizm (lotin so‘zidan olingan bo‘lib, ifoda etish, taacsupot olish ma‘nosini anglatadi) – XX asrning birinchi yarmida Yevropa san‘ati va adabiyotida vujudga kelgan yo‘nalish. Ekspressionizm yevropaliklarni birinchi jahon urushi arafasida (1914–1918) dunyoni fojiviy his etish tuyg‘usini aks ettira oldi. Ekspressionizm – zamonaviy dunyo absurdli va bu vaziyatni ijobiy hal etish yo‘li yo‘q deb hissoblagan ijodkorni shaxsiy noroziligining maxsus shakli sifatida qabul qilinadi. Shu bois ekspressionistlar klassik va romantik san‘atlari ideallariga tanqidiy (real ijtimoiy yovuzlik oldida illyuziya deb tushunganlar) munosabatda bo‘lgan edilar.

Ekspressionizm san‘ati markazida qo‘rquv va tushkunlik ta’siri ostida, kasalvand va idroksiz bo‘lib qolgan qalb turadi. Hayotni salbiy tomonlarini rahimsizlik bilan ifoda etgish ekspressionizm san‘atiga dolzarblik kiritadi. Ekspressionizm yo‘nalishining Avstriya va Germaniya san‘ati va adabiyotidagi yorqin namoyandalari: rassomlar – O.Kokoshka, M.Bekman, J.Gros; yozuvchilar – I.Bexer, L.Frank; dramaturglar – E.Toller, G.Kayzer. Musiqada ekspressionizm belgilari bir qator kechki romantik asarlarda namoyon bo‘ldi: G.Malerning ohirgi simfoniyalari, R.Shtrausning “Salomeya” va “Elektra” operalarida. Musiqada ekspressionizmni to‘liq va yakuniy ko‘rinishi esa A.Shyonberg (“Ожидание” va “Счастливая рука” operalarida, “Лунный Перо” ovoz va orkestr uchun asarida), A.Berg (barcha asarlarida) va ularning davomchilari ijodida aks ettirildi.

Ekspressionistik asarlar uchun major va minor ladidan voz kechish (atonallik, dodekafoniya), kuyni parchalanishi, garmoniyada imkon boricha dissonantlik, vokal partiyasida yarmiga-kuylash, yarimga so‘zlash uslubi xos edi. Chegaradan chiqqan hissiy taranglik ekspressionizm musiqasida qarama-qarshi va ziddiyatli kayfiyatlarni ketma-ket bayon etishda (o‘ta g‘amgin, tushkunli motam – yengil-yelpi, yorishganlik bilan almashuvda) ham o‘z ifodasini topdi. Ushbu oqim lirikasi qo‘pollashgan – grotesk yoki ruhan taranglashgan ko‘rinishda talqin qilingan. XIX asr oxirida XX asr boshida balet teatrlarida uchta asosiy tizim shakllanib bordi, ular o‘z navbatida musiqiy dramaturgiyani shakllanishi va rivoji belgilab berdi:

Klassik tuzilma, Chaykovskiy va Glazunov ijodi uchun xos bo‘lib, romantik tuzilishdagi uch aktli spektakl ko‘rinishida namoyon bo‘ladi. Ularda balet shakllarining an’anaviy ko‘rinishlari simfoniyalashib, hajman kengayib boradi.

Poemali tuzilma, Glazunovning “Yillar fasllari” baletida qo‘llanilib, Ravel ijodida qaror topdi. Bu erkin tipdagi musiqiy spektakl bo‘lib, yalpi rivojlov tufayli nomerlarni o‘zaro chegaralari sezilmay qoladi. Ravel so‘zidan shunisi ayon bo‘ladiki u “Dafnis va Xloya” (1908–1911) baletini uch qismlı “xoreografik simfoniya” janri shaklida yaratmoqchi bo‘lgan edi. Ravel o‘zini ikkinchi “Vals” (1919–1920) baletini “xoreografik poema” deb nomlashi ham e‘tiborlidir. Debyussi poema ruhida “O‘yinlar”(1912) baletini yozadi. Keyingi yillarda poemalik tuzum bir aktli miniatyura baletlariga xos bo‘ldi.

Kontrastli-tarkibli tuzilma, romantik tipdagi spektakl tuzilmasiga qarama-qarshi turgan edi. Bu tuzilmani asoschisi I.Stravinskiy ketma-ketlik bilan bir aktli baletining “ko‘p epizodlik” omili uchun kurashib keldi. So‘ng bu tuzum xususiyatlari Prokofev ijodida ham rivoji davom etadi. Bu tuzumdagi uzluksiz simfonik rivojlov, nomerli omilga asoslangan “ko‘p epizodlik”ka qarshi turadi.

I.Stravinskiy **“Jar-ptitsa”** baletining musiqasi – o‘ta tasviriy plastik obrazlarni kontrastli ketma-ketligiga asoslangan. Bu balet musiqasi o‘zini drammatizmi yoki yalpi simfonik rivojlovi bilan birinchi o‘rında o‘ziga jalb etmadi, balki ichki hissiyotlarning bekik holatlariga chuqur sho‘ng‘ishi bilan e‘tiborli bo‘ldi. “Jar ptitsa” baleti fantastik o‘yin raqsi, “Malikalarni tilla olmalar bilan o‘yini”, “Kashshey saltanatini yovuz o‘yin raqslari”da namoyon bo‘ladi. Keyinchalik I.Stravinskiy bunday tuzilmani rivojini “Petrushka” baletida ham davom ettiradi.

Shakl tuzish omillari Stravinskiy ijodida zamonaviy teatr va kino san‘atida mavjud bo‘lgan yo‘nalishlarga juda yaqin edi. V.Meyerxol ham o‘z speklakllarini syuita kabi kontrastli epizodlarni qarama qarshi taqqoslanish omiliga asoslanib tuzadi. Shunga o‘xshash kompozitsiyalarni S.Eyzenshteyn attraksionli “montaj” deb nomlagan. Harakatni bunday parchalanishi Bertold Brext dramaturgiyasiga ham xos bo‘lgan.

Yuqorida belgilab o‘tilgan barcha tuzilmalar bir tomondan ssenariy rejasiga moslashgan desak mubolag‘a bo‘lmaydi. **Klassik** tuzilma-

larda muhim o'rinni syujetli rivojlov egallaydi, lekin ular ko'p hollarda dabdabali divertimentli syuitalar bilan yakunlangan edi³¹. **Po-emali** tuzumda voqeylikni syujetli rivoji bo'sh bo'lib, gohida tushirib ham qoldirilgin. O'sha hollarda **kontrastli-tarkibli** tuzumda syujetsiz baletlar (Bunga I.Stravinskiy "Agon" baletini misol keltirish mumkin) paydo bo'ladi.

XX asr baletlarini musiqiy dramaturgiyasini boyitish yo'lida yuqorida belgilab o'tilgan turli xil omillarni sintezlash jarayoni bu davr uchun xos xususiyatdir. Quyidagi izlanishlarni g'oyaviy-obrazli ufqining kengligi eng avvalo, xoreografik sahnani yangi mavzular va qahramonlar bilan boy etish maqsadi ko'zda tutilgan.

Inqilob g'oyalari yangi san'at shakllarida o'z aksini topdi. Ommaviy bayramlari uchun xos tomashabop xususiyat xoreografik spektakllariga o'z ta'sirini o'tkazadi. Baletda davr belgilari namoyon bo'la boshlaydi. Bunda turli ramziy ishoralar (отвлечённая символика)ni ifodalash jarayoni boshlanadi. Yangi davr ritmini aks ettirish uchun sport mashqlarining qattiq harakatlariga e'tibor oshadi. Industrial shaharni tasvirga tushirish jarayonida san'atda yangi **urbanistik** yo'nalish shakllanadi.

Mashinalar va aerobika raqslari 30-yillarda yaratilgan asarlarda namoyon bo'ldi. D.Shostakovichning "Золотой век" va "Болт" hamda V.Oranskiyning "Футболисти" shular jumlasidandir. Lekin shu asarlarda ham turli obrazlarni o'zgaruvchanligi eng avvalo, tomoshaviylik xususiyati bilan, ya'ni syujetsiz ssenariyga asoslangan simbolika va allegoriyalarni qo'llash bilan bog'liq bo'ldi.

XX asr 20-yillarida balet janrining rivojini asosiy yo'llari. Ommaviy boshchilik, jamoachilik harakati va hissiyot 20-yillarning balet spektakllari ko'rinishini belgilab berdi. Bunday baletni shakllanishida katta hissa qo'shgan mashhur baletmeysterlardan A.Gorskiy, F.Lopuxova, K.Golezovskiylarning ijodiy izlanishlari samarali bo'ldi. 20-yillar xoreografiya san'ati baletning musiqiy san'atidan bir qadam oldinda rivojlandi...

30-yillar mobaynida raqs syujetlari masalasida ish olib borildi. Bu davr baletlari: R.Glierni "Красный мак"(1927), В.Асафьевни

³¹ Bularga misol tariqasida P.I.Chaykovskiyning "Спящая красавица" baletining finali, "Shelkunchik" baletining 3-aktini keltirish mumkin.

“Пламя Парижа”(1932) va “Бахчисарайский фонтан”(1934), A.Balanchiyevadzeni “Сердце гор” (1937), A.Kreyinni “Лауренсия”(1939), D.Shostakovichni “Золотой век”(1930) , “Болт”(1931) va “Светлый ручей”(1935) o‘zi bilan xoreografik spektakllarida musiqani rivojlov yo‘lini va tamoyillarini belgilab berdi.

30-yillar bu yorqin qashfiyotlar va izlanishlar davridir. Zamonaviy mavzularda ijod qilish va yangi dinamik shakllar harakatini o‘rganish kompozitorlar uchun qiziqarli ijodiy laboratoriyasiga aylanib, an’analarining tarixiy mavqeini anglash hamda klassik tuzilmalarga qaytish yo‘lini belgilab berdi. Endilikda allegoriyali obrazlar bilan to‘ldirilgan balet-plakat o‘rniga balet-pyesa qaror topadi. Jamoatchilik qahramonlariga bo‘lgan qiziqish asta-sekin qahramonlarning shaxsiy taqdiriga o‘tib boradi. Xoreografik spektaklning yangi model asosini musiqada shakllangan klassik tuzilma tashkil etadi. Yangi musiqiy dramaturgiyani qayta anglash jarayonida katta e’tibor syujet yo‘lida raqsni ohlanishiga qaratilgan va bu *drambalet* yo‘nalishini paydo bo‘lishiga zamin yaratdi.

XX asr 30-yillar balet musiqasi rivojining asosiy belgilari. XX asr boshida balet estetikasini shakllanishida asosiy urg‘u an’analar va novatorlik masalalariga qaratildi. 30-yillar MDH (sobiq Sovet Ittifoqi) davlatlarining balet san’ati rivojining asosiy yo‘nalishlari:

- g‘oyaviy-mavzuviylik, janrni boyishi va drama teatriga bilan yaqin bo‘lishi (drambalet deb nom olgan);
- musiqiy dramaturgiyani boyishi va rivojini davom etishi, novatorlik omil bo‘lgan g‘oyaviy-obrazli antitezlarni mustahkam o‘rniga ega bo‘lishi;
- musiqiy ohangni yangilanishi;
- balet shakllari an’analarini qayta anglagan va yangi shakllarni yarata olgan klassik tuzilmani qo‘llanilishi.

20–30-yillar balet teatrida ikkita mavzu boshchilik qildi, bu eng avvalo – xalq kurashining *qahramonligi* qiyofasi. Uni aks ettirish uchun zamonaviy (R.Glierni “Красный мак” (1927)) va o‘tmish tarixning syujetlariga (B.Asafyevni “Пламя Парижа” (1932), A.Balanchiyevadzening “Сердце гор” baleti (“Мзечабуки” 1936), A.Kreyning “Лауренсия” baleti (1939)) murojaat qilindi. Syujet-

larning ko'p qismi adabiyot namunalari (roman, pyesa va tarixiy xronika)dan olingan. Bu asarlarda ommaviy boshchilik belgisi – jamoachilik qahramoni oldingi planga chiqdi.

Ikkinchi mavzu – *lirik muhabbat*, yuqori poeziya bilan o'rab olingan. Uning bilan bosh qahramonlarni shaxsiy taqdiri (B.Asafyevni “Baxchisarayskiy fontan” (1934)) bog'liq bo'ldi.

Bu yillarda musiqiy dramaturgiyani boy etilishi hamda xalq va lirik dramaga asoslangan yangi janrlarni shakl topishi parallel ravishda rivoj etgan. Xalq hayotini, kurashini va dov yurak qahramonlarni xarakterini aks etgan syujet va mavzular *qahramonona drama janriga* murojaat qilishni talab etgan. *Lirik-psixologik damada* esa qahramon taqdiri, baxtli hayotga intilishlarida chekka g'am hasratlari namoyon bo'ladi.

MDH (sobiq Sovet Ittifoqi) davlatlari balet janrlarining ayrimlari bir-birini badiiy yutuqlari bilan boyitdi. Jumladan “Красный мак”, “Пламя Парижа”, “Лауренсия” asarlarida qahramonaviylik bilan birga lirik va dramatik sahifalar ham mavjud. Lirik-psixologik asarlarda dramatik va maishiylik chizigilari uchraydi. Bunday *polijanrlilik* hayotni turli lavhalarini qamrab olish va aks etish jarayonida vujudga keldi.

30-yillar yakunida *balet-pyesa* janri rivojlandi. Bu janrda ma'nolilik – syujetni sinonimiga aylandi. Dramabalet estetikasi yanada yorqinroq namoyon etiladi. Yangi yo'nalish g'oyasini balet san'atining yirik nazariyachilari A.Gvozdev va I.Sollertinskiy qo'llab quvatlagan. Musiqada yangi xoreografik teatr estetikasini o'z ijodida chuqur va to'la aks ettirgan kompozitor B.Asafyev bo'ldi. Dramabaletni birinchi spektakli Asafyevni “Baxchisarayskiy fontan” asari edi.

Shunday qilib balet tarixiy-inqilobiy va lirik-romantik mavzular bilan boyidi; yangi qahramonaviy va poemali janrlar oldinga chiqdi; tarixiylik masalasini yechish jarayonida qo'llangan milliy maishiy va ijtimoiy belgilar o'zi bilan xarakterliyligini oshirib baletni opera janriga, pantomimani rechitativga yanada yaqinlashtirdi, bu esa psixologik tasvirlashni bo'rtirdi. Baletni dramatik teatr bilan aloqasi mustahkamlashdi. Xoreografik spektaklni umumiy madaniyati o'sib bordi.

Musiqiy dramaturgiyani yangilanishi. O'tmish va zamonaviy syujetlarni va ulardagi turli xil ziddiyatlilarini ijodida aks ettirgan

kompozitorlar qarama-qarshi kuchlarni ifodalovchi ohanglarni chegaralash uslubiga murojaat qilganlar. Shu tufayli baletdagi **dramaturgik ziddiyat** ohanglarni o'zaro konflikti doirasida namoyon bo'ladi. Bu belgi operadan meros bo'lib o'tgan desak mubolag'a bo'lmaydi.

Dramaturgik ziddiyatlarni amalga oshirishda **keng antitezlar** uslubini qo'llanildi. Bu birinchi bosqichda kontrast mavzularni taqqoslanishi bilan chegaralangan bo'lsada, so'ng musiqaga ketma-ketlik bilan kirib borayotgan **simfonik rivojlov omillari** ta'siri ostida ularni o'zaro muloqoti ham kirib keldi. Baletdagi turli tuman sohalarni tasvirlash eng avvalo ohang jarayonini yangilanishi bilan bog'liq bo'ldi. **Ohangni yangilanishi** inqilobiy va milliy folklorini qo'llash yo'lidan bordi. O'tmish va zamonaviy inqilob folkloriga murojaat etish novatorlik belgilardan biri bo'ldi. Bu esa qo'shiq-raqs qatlami rolini, ommaviylik mavqeini usib borishiga turtki berdi.

Ohangni yangilash bilan bir vaqda "**janrlar orqali umumlashtirish**" masalasi ham ko'tarildi. Qo'shiq, raqs, marsh janrlari jamoa qahramoni obrazini yaratishda yordam berdi. Baletni tarixiy va zamonaviy mavzularida inqilob folkloriga murojaat qilinishi turli davrlarida o'zgacha bo'ldi. Xususan ayrim ijodkorlar o'tmish namunalarini qayta tiklash va uslublashtirish orqali (R.Glier "Красный мак") "davr belgilarini" namoyon etgan bo'lsalar, boshqalari zamonga mos, ohangdosh bo'lgan tarixiy misollarni tanlab (B.Asafyev "Пламя Парижа") aks ettirdilar.

Balet musiqasini zamonaviy material asosida tub o'zgartirish yo'lida izlanishlar olib borgan D.Shostakovich **ijtimoiy komediya** janrini yaratadi. Bu janrda "Золотой век", "Болт" va "Светлый ручей" baletlari yozilgan. Ulardagi musiqa o'tkir fikrli, ziyrak, kashfiyotli hamda zamonaviy satira obrazlariga boy edi. Romantik kechinmalar san'ati o'rniga Shostakovich satirik, hajviylik, ideallashtirilmagan san'atini taqdim etadi; dov yuraklik qilgan bosh qahramonni ulug'lash urniga, amaldorlarni xunuk ishlarini fosh etishga e'tiborini qaratdi. Yuqoridagilar D.Shostakovichni **asosiy uslubi – grotesk** (o'tkir hajviylik)ni shakllanishiga zamin yaratdi. Kompozitor yaratgan baletlarning kompozitsion tuzilishidagi vaqt-oraliq miyorlarini taqqoslanishi ham o'zgacha bo'lgan: keng hajmli tuzilmalar o'rniga,

turli xil ritmdagi va tez almashib turgan kontras epizodlarni qo‘llaydi. Bunday baletlarni umumiy rivojlov dinamikasi kinomusiqqa tempiga yaqinlashadi. Shostakovich baletlari asosida davrni o‘ziga xos “estetik belgisi” bo‘lgan-raqs syuita janri yotadi: sport – “Золотой век”, Industrial – “Болт”, kolhoz – “Светлый ручей” baletlarida. Kompozitor erishgan yana bir yutuqlaridan biri bu *tarjimai hol – raqs* (tansevxarakteristik) larini yaratilishidir. U yozgan balet musiqasida bir qator yorqin satirak portretlar galereyasi paydo bo‘ldi.

Monolog shaklini mustaqil solo raqsiga ajralib chiqishi va musiqiy dramaturgiyada tutgan muhim o‘rni o‘z navbatida bosh qahramon shaxsiga o‘sib borayotgan qiziqishni aks etdi. Agarda klassik baletda variatsiyadan so‘ng koda ijro etilsa, 30-yillarning zamonaviy baletida monologdan so‘ng ommaviy sahna harakati keladi.

20–30-yillar MDH (sobiq Sovet Ittifoqi) davlatlari baletida xalq ommasi obrazi gavdvlagan ikkita asosiy shakl mustahkam yo‘lga qo‘ydi – bu *syuita* va *simfonik sahnalar*. P.Chaykovskiy romantik vals lirikasini simfoniyalashtirdi, XX asrning birinchi yarmida an’anaviy kardebalet o‘rniga kelgan marsh, qo‘shiq va qahramonona raqs musiqasi simfoniyalashtirildi. Bu yangi qahramonona musiqiy to‘lqin balet finallarini kulminatsion, tantanavor ko‘tarinki ruhini belgilab berdi.

Balet spektakllari musiqiy dramaturgiyasi rivojining muhim bo‘g‘ini syuita bo‘ldi. Syuitani yopiq turdagi tabiati va ichki yakunlovchilik tomonga intiluvchanligi arxitektonik tamoyillarini hukm surishidan dalolat berar edi. Bunda sobiq ittifoq baletining klassik o‘tmish bilan bo‘lgan vorislik an‘anasini kuzatish mumkin. O‘zining maishiy hordiq chiqaruvchi funksiyasidan ozod bo‘lgan syuita jamoa qahramoni - xalq tavsifini aks etadi; folklorning keng qo‘llanishi uni milliy va tarixiy haqqoniyligiga, janr boshchiligini klassikdan ustun turishiga olib keldi va o‘z davrning ruhini ifoda etishiga turtki bo‘ldi.

Sobiq ittifoq baletida asosan baletning – ekspozitsion va harakatli ikki turdagi syuitalar ajralib turadi. Ekspozitsion syuita turiga “Laurensiya” ning I akti misol bo‘la oladi. Raqslarning rangli davrasi – xota, segedilya va ommaviy raqs “Pikirovka” xalq hayoti, turmush tarzi va odat marosimlarini ifoda etadi. I akt finalining ommaviy sahnasida “Plamy Parija” rondo syuita shakli qo‘llanilgan.

Uning refreni-jo‘shqin farandola – kompozitsiya chegaralarini qarab bir qator yorqin raqs-janrlarini birlashtiradi. B.Asafyev musiqasida syuita belgilari butun 2 akt tuzilishini aks etib unga – antrakt, sara-banda, madhiya va shakon kabi raqslari kiradi.

Shunday qilib, ekspozitsion syuita tavsifida jamoa qahramonining tavsifi va unga qarama qarshi turgan kuchlarni solishtirishi dramani bog‘lanishi sodir bo‘lgan baletning bosh sahnalarida yoki finalda, ya’ni quvonchli g‘alabalar tasviri aks etilgan qismida (alohida sahnalarda yoki butun balet ichida). Ekspozitsion syuita o‘rni ikki olamni “taqqoslanishi” bilan bog‘liq bo‘lib yoki qahramonona xalq drama-larda muhim bo‘lgan final yechimi harakatida o‘rin oladi. Masalan “Baxchirayskiy fontan”, polyak raqslarning syuitalarida (1 akt) va eng avvalo, vals va noktyurnda, so‘ng esa – haram qizlarining syuita-sida (2akt) Mariyaning nozik obrazi ayon bo‘ladi 4 akt raqslarida esa ayniqsa tatar otchoparlar raqsida Girey qalbining “yovvoyligi” aks etiladi.

Harakatli syuitalarning vazifasi o‘zgacha: balet musiqiy dramatur-giyasida xalq qahramonona kurashini aks etgan holda kulminatsion bog‘lanish sahnalarining tavsifini belgilashdir.

Tarixiy, milliy va ijtimoiy haqqoniylikni dadil emotsional maz-mundorligi bilan birlashuvi syuitaning novatorligini belgilab, xalq-ning qahramonona qarashlari va inqilob voqeylklarga bo‘lgan munosabatini bildirdi.

Xalq drama janrida yechilgan syuitani balet musiqiy dramasing bosh tayanchi sifatida chiqishi umumlashmalarni hamli tavsifini jamoa qahramoni obrazida aniqlab berdi.

1940-yili **S.S.Prokofyevning** “Romeo va Djuleta” baletining prem-yerasi bo‘lib o‘tdi. Mazkur balet uchun yaratilgan musiqa sobiq it-tifoq baletining cho‘qqisi bo‘lib tan olindi. “Zolushka”, “Tosh guli” baletlari balet janrini rivojida muhim bosqich bo‘lib qoldilar. Uchta har xil janr asarlari - “Romeo va Djuleta” fojiasi, “Zolushka” – lirik ertak, hamda “Tosh guli” epik dostoni prokofev balet teatrining nova-torlik ruhi bilan sug‘orilganligi va turfaligidan dalolat beradi.

Prokofev Chaykovskiy kabi simfonist va opera dramaturgiya iste’dodini birlashtirib mazkur uchlik baletida yorqin ifodasini topdi.

U keng yoyilgan leytmotiv tizimidan foydalanib balet musiqasini simfoniyaqa yaqinlashtirdi. Prokofev birinchi bo‘lib drama janrida - lo‘nda, mazmundor monolog va dialoglar orqali, operada muhim vazifani bajargan ariyalari va duet shakllariga baletni yaqinlashtirgan holda musiqiy portretlar gallereyasini yaratishga muvaffaq bo‘lgan.

Prokofev an‘anaviy bo‘lgan klassik tizimdan voz kechib uning o‘rniga kontrast - tarkibli, bo‘lingan nomer prinsiplariga asoslangan tizimni sahnaga olib chiqdi. Xususan, uning mazkur uchta baleti – turli dramaturgik yechimiga ega bo‘lgan baletlar.

“Romeo va Djuleta”da kontrast-tarkibli tizim simfonik musiqasi-ning qonuniyatlari original idrok qilinishi asosida yorqin ifodasini topgan. Balet nomerlarni parchalash kontrastida tuzilgan (an‘analarni qayta anglash).

“Золушка” ertak-baleti Chaykovsiy bilan taassurot uyg‘otadi. Unda klassik tizim kontrast - tarkibli bilan birlashib berilgan. “Tosh guli” baletida esa kontrast – tarkibli tizim bilan birga raqs syuitalariga xos bo‘lgan divertismentli tamoyilining ahamiyati o‘shib boradi.

Prokofev rus komik ertakona baleti (“Skazka pro shuta, semerix shutov pereshutivshego” (1915–1920))ning asoschisi sifatida qayd etiladi. Komediya spektaklida kompozitor aniqlik va lo‘ndalikka intilgan. Nisbatan mustaqil nomerlar, sahnalar va epizodlarni ketma-ket qo‘yish usuli dramaturgiyaga yangi xususiyatlar bag‘ishlar ekan keyinchalik uni tanqidchilar kinematografiyadagi “montaj” usuliga yaqinlashtirib izoh berishadi.

“Shut” baletida yagona dramaturgik rivojlov tizimi yo‘q. Sahnalar adabiy asosni bayoni sababi sifatida paydo bo‘ladi. Kontrast tamoyili simfonik musiqa rivojining o‘zga xos tomonlarini yaratilishiga turtki bo‘ladi.

“Romeo va Djuleta” baletida kompozitor parchalash oqibatida baletning ko‘lami keng umumiy dinamikasini sahna-harakat, sahna-portret usuli yordamida ochib beradi. Lirik sohasiga nisbatan baletda Prokofe leytmotiv tizimiga murojaat qiladi. Ularning ichida asosiylari boshqalar bilan birlashib, rivojlanib o‘zining mohiyatini o‘zgartirib yangi mazmunga ega bo‘ladi. Lirik obrazlar fojiviy obozlarga o‘shib boradi.

Kompozitor ijodida opera va balet janrlarining o‘zaro birlashuvi ikki janr evolyusiyasi davomida hamisha davom etgan bo‘lsa, balet va simfoniya bilan bo‘lgan aloqalar turli davrlarda ba‘zan mustahkamlansa ba‘zan susayib borar edi. Ilk pallada ular bir muncha mustahkam bo‘lgan chunki epik-janr, tasviriy - bayoniy simfonizm ta‘siri baletga ta‘sir ko‘rsatgan holda ham balet simfonizmga uning dramaturgiyasi, ba‘zida tematizmiga ta‘sir ko‘rsatib kelgan³².

O‘sha yillari yosh Prokofev ijodida mustaqil hayot kechirayotgan balet syuitalar yozildi. Kechki baletlarda simfonizm bilan bo‘lgan aloqalar ancha susayib boradi.

Prokofev baletlari: “Сказка про шута, семерих шутов перешутившего”(1920), “Стальной скок”(1925), “Блудный син”(1928), “На Днепре”(1930), “Romeo va Djuletta”(1946), “Золушка”(1941), “Сказ о каменном светке”(1949).

XX asr boshida yangi rus baletining ijodkorlaridan biri *Igor Stravinskiy* bo‘ldi uning “Jar ptitsa” baleti zamondoshlarni original g‘oya va yangi musiqiy mazmundorligi bilan lol qoldirdi. Biroq asl ilk ufqlar “Petrushka” va ayniqsa “Vesna svyashennaya” baletlarining yaratilishi bilan ochildi. Stravinskiy nomi bilan klassik baletga rus milliy mavzu : ertak , bozor tomoshalari va qadimgi otash paras marosimlari orqali kompozitor xalq ijodiyotining turli qatlamlarini qamrab oldi. Folklor ko‘plab o‘sha davr san‘atkorlari kabi kompozitorni o‘zini badiiylik va o‘ziga xos uslubiy tomonlari bilan jalb qildi. Ertak obrazlarida chuqur g‘oyaviy mazmundorlik, inson psixologiyasi va uning atrof-muhitga bo‘lgan munosabatini aks ettirmay balki go‘zallik bilan maftun bo‘lish, badiiy shaklni original va betakrorligi bilan hayratlanish balet janrida nisbatan ifoda etilgan.

Stravinskiy baletlarining musiqiy mazmuni zamondoshlarini hayratda qoldirdi. Xususan, “Qudratli to‘da” an‘analari bilan bog‘liqlik sezilarli darajada bo‘lgan birinchi baletida birinchi o‘ringa tematik va lado-garmonik omilining netralligida, tembro-ritmik va faktura elementlari ham oldinga chiqadi. Stravinskiyning mazmun-

³² “Ala va Lolly” yakunlanmagan birinchi baletning obraz tizimi “Skif syuita” orqali 2-simfoniya va 4-simfoniyaning “Bludniy sin” tematizmida aks etadi.

dorlik haqqoniyligini ko'rsatishga intilish hayot kuzatuvchisi o'rnida tutgan pozitsiyasi "Petrushka" baletida birmuncha o'zgaradi. Unda qo'g'irchoq teatri obrazlari misolida bozor tomoshalari to'fonida romantik san'at uchun xos bo'lgan inson dramasi uning yolg'izligi, yakkalanishi aks etiladi. Petrushkani azobi va ommani quvonchi bu mustaqil harakat dinamikasiga ega bo'lgan ikki olam taqqoslanadi. Baletda yangicha turdagi ommaviy sahnalar o'rin olgan. Uning ildizlari baletda emas balki rus operasidagi xalq obrazlarining talqini bilan bog'liq. Shu yerdan uning yangi uslubiy xususiyatlari kelib chiqadi.

"Vesna svyashennaya" baleti qadimgi marosimlarni ifoda etuvchi sahnalar ketma-ketligida tuziladi. Baletda syujet yo'q, hamma narsa harakat dinamikasiga bo'ysingan. Simfonizm musiqiy rivojlov tushunchasi sifatida Stravinskiy ijodida Chaykovskiyga nisbatan boshqa vositalar bilan erishiladi. Uning katta o'sishi sifat o'zgarishlari bilan emas balki son to'plamlari va musiqiy matoni kengayishi orqali sodir bo'ladi. Stravinskiy hissiyotlar rivojlov jarayoni emas balki alohida holatlarni ifoda etadi. Stravinskiy baletlarida nomer ketma-ketlik epizodlarini tamoyilini saqlagan holda an'anaviy balet shakllarini ko'llamaydi. U syuita, ketma-ketlik: ansambl-solist-ansambl tamoyilidan ham vos kechadi. Yaratgan baletlari: "Жар птится" (1910), "Пет-рушка" (1911), "Весна священная" (1918), "Пулчинелла" (1919), "Аполон Мусагет"(1927), "Поцелуй феи", "Игра в карты"(1937), "Орфей" (1947), "Агон" (1957) va Xoreografik kantata – "Свадебка" larni ko'rish mumkin.

Aram Ilich Xachaturyan baletni buyuk san'at inson hayoti uning ruhiy hissiyotlar olamini aks etishga qodir san'at turi deb bilgan va bu janrni sintetik tabiatini alohida belgilab o'tgan. Bu sintez nafaqat qo'shish jami balki musiqa raqs va teatrasosiy komponentlarining asl sof yaxlitligidir.

Kompozitor xalq musiqasining asl obrazlarini ishlatgan holda garmonik polifonik orkesrtni simfonik rivoji vositalar bilan boy etgan.

Uning qalamiga mansub "Baxt"(1939), "Gayane"(1942) va "Spartak"(1954) baletlari qahramonona arman to'y raqslarining koloriti, xalq cholg'ularining xarakterli jarangini ifoda etadi. Kompozitor ohangning xarakterli usullarini qo'llab keladi (kuy asta sekin sekvent

rivojlov harakati, improvizatsion bayon etish tavsifi, variantlik usullari). Milliy asosda balet musiqasining parda ohang va vazn usul tomonlari asoslanadi. Ko‘pincha ritmik ostinato aksentlar almashuvi, taktning kuchli hissalarini siljishi, aralash o‘lchamlar, poliritmiya elementlari, ritmik variantligining shakl va usullari qo‘llaniladi (“Kurdlar raqsi”, “Gayane” baletidan qilichbozlar raqsi).

Agarda “Gayane” baletida lirik yo‘nalishidagi janr sahnalar ko‘p bo‘lsa va ular xalq kuylariga asoslansa, “Spartak” o‘zining xalq sahnalarini monumentalligi bilan qahramonona va fojaviyligi bilan ajralib turadi. “Spartak” xoreografik simfoniya.

Xachaturyan ijodiga arman raqslari nihoyatda yaqin, aynan ularning musiqasiga kirib keldi.

Raq s musiqasining ifoda vositalari va imkonichtlarini nozik his etgan kompozitor ritmni shakl tuzish o‘rni, harakat plastikasiga katta e‘tibor berib xalq raqs ohanglarini simfonizm vositari bilan boyitdi. U ko‘plab janrlarda xalq hayotining musiqiy suratlarini yaratdi: skripka va fortepiano uchun raqs, orkestr uchun raqs syuitasi, cholg‘u konsertlarini ko‘plab sahifalari, dramatik spektakl va kino uchun musiqa shular jumlasidandir. Biroq Xachaturyan uchun nafaqat musiqa olami janri, balki raqsning ham yuqori romantikasi kompozitorni o‘ziga maftun etgan. Xususan raqsda u badiiy umumlashuvning keng imkoniyati, musiqiy dramatik rivojlov, lirik dramatik, qahramonona obrazlarni yoritish uchun imkon topadi. U raqsning shoirona simfonizatsiya etadi. Aynan arman xalq raqslarining ritmo-ohanglarining simfonizatsiya etilishi uning asosida yirik musiqiy shakllarni yaratilishida Xachaturyan novatorligi namoyon bo‘ldi.

Uning ijodida turli janr va shakl raqslari uchraydi. Bu – poetik, lirik raqs; qahramonona botir energiya va o‘tga to‘la raqs; zamonaviy va arxaik; motam va tantanovor; main va nafratli; salon va dehqonlar xalq raqslari bir Xachaturyan raqs musiqasining bir olami – “Maskarad”dan maftunkor lirik vals yoki “Gayane”dan o‘tli qilichbozlar raqsi, boshqasida 2 - simfoniya sining birinchi qismidan “o‘lim raqsi” yoki “Spartak”dan motamlik raqsi misol bo‘la oladi.

Raq s boshchiligi Xachaturyan musiqasida sof holatda yoki qo‘shiq kantilenasi, deklamatsionlik bilan bo‘lgan bog‘liqlikda beriladi.

Ba'zida raqs ritmlari shakl tuzish rivojlov impulsiga aylansa (skripka va fortepiano uchun konsertlar) ba'zida "uzoqlashish" omili sifatida ishlatiladi (2 simfoniya, 2 epizodi raqsi). Kompozitor ijodida raqs yirik shakllar – kamer, simfonik, musiqiy sahnaviy elementi bo'lib qoldi. Teatrallikka bo'lgan moillik, raqsga muhabbat simfonist kompozitorni balet janriga murojaat qilishini belgilab berdi va u ijodining asosiy qismiga aylandi. Kompozitorni bu san'at janri haqida bildirgan fikrlar ma'lum. Baletlar ustuda ishlash jarayonida uning qiziqishlar doirasi va dunyo qarashi namoyon bo'lgan. Balet musiqasining eng yuksak namunasi sifatida kompozitorlar Chaykovskiy, Stravinskiy va Prokofevni qayd etadi. Ular baletdagi yangi an'analar asoschilari bo'lib kompozitor uchun ijodiy tayanch ustunini tashkil etdi. Xachaturyan ko'p millatli balet, musiqiy xoreografik san'at rivojida katta o'rin tutadi.

Kara Karayev ijodi davomidi ikkita balet "Сем красавиц"(1952) va "Тропюю грома"(1958) eng ustuvor hisoblanadi.

"Сем красавиц" poema baleti Nizomi syujetiga asoslanib yozilgan, uning umumiy kompozitsiyasini syuita tashkil etadi. Novatorlik harakatchan boshchilikni raqs tavsiflariga kiritilishi bilan belgilanadi.

"Тропюю грома" P.Abrahams romani asosidagi uch aktli ijtimoiy drama. Zamonaviy afrika musiqiy hayotini yaratish maqsadida kompozitor folklorga murojaat qiladi. Ibodot va marosim Afrika hayot turmushining ajralmas qismi o'rnida balet musiqasida yorqin ifodasini topdi. Shuningdek, Afrika san'ati uchun xos bo'lgan janrlar sintezi aks etilib urma cholg'ularni raqs plastikasi bilan birlashuvda kuzatiladi. Milliy o'ziga xoslik belgilari partitura matnida katta urma guruhlar cholg'ularini – tamburin, tambur, tamtamlarni ishlatilishida ko'rinadi. Kompozitor afrikan lirik raqslarini ozerbayjon qo'shiqchi-ashuklarning badihalik san'atining o'ziga xoslik xususiyatlarini aks etdi. Kara Karayev syuitani shakl tuzish o'rmini kuchaytirdi. Uning ijodida Prokofevning uslubi qadimgi golland burjua syuita raqslarida namoyon bo'ldi. Prokofevni ta'siri shuningdek, ritmda, kadans usulida, ayrim raqs epizodlarining xarakterida ilg'ab olish mumkin. Prokofev kabi kompozitor qahramonlarning turli holatlarini yorituvchi "tarkibli" portretlar yaratdi. Kompozitor keng hajmda leytmotivlarni ham qo'llab kelgan.

XX asr Yevropa simfonik musiqasi. G'arb va Yevropa musiqa san'atida XX asrning birinchi yarimida G.Malerdan so'ng simfonik musiqa janriga qiziqish susayib borishi kuzatiladi. Simfoniya umumfalsafiy musiqa qatorida o'zining markaziy o'rni va mavqeini yo'qotib, 20-yillarga kelib katta, global g'oyaviy konsepsiyalarni aks etuvchi janr sifatida e'tirof etilmay qoldi.

Bularni sababi bir nechta: 1) garmonik tafakkurida tonal tizimidan voz kechib boshqa tovushtizim asoslarini paydo bo'lishi 2) burjua madaniyatining yangi badiiy oqimlari ko'zlagan maqsad simfoniya janr xususiyatlariga mos tushmagani 3) neoklassik va ekspressionistik estetika ta'sirida *simfonik uslub* asosini yo'qolishiga olib kelish va b.

Ammo XX asrning 30-yillarining ikkinchi yarmidan boshlab jamiyatda sodir bo'lgan katta voqeyliklar ta'sirida katta simfoniyaning renesansi, ya'ni uning uyg'onish davri boshlanadi. Shostakovich, Myaskovskiy, Stravinskiy, Onegger, Hindemit va Xartman kabi buyuk kompozitorlar shu davrda yaratgan simfonik asarlari shular jumlasidan.

Konsepsion va muammoli simfonizm cho'qqilariga ko'tarilish 30–50-yillar mobaynida nig'oyat og'ir, to'sqinliklarga to'la yo'lni bosib o'tdi.

Sobiq ittifoq shart-sharoitida G'arbgacha nisbatan boshqa ijtimoiy omillar ahamiyat o'ynagan. Yangi tizim murakkab konsepsion yechilmalarni jalb etuvchi katta xajmdagi g'oyalarni olib keldi. Xususan, avtonom va qardosh respublika kompozitorlik maktablari yangicha tusda rivojlanib jahon musiqa qadriyatlarini, jumladan, simfonik janrini o'zlashtirish bilan bir qatorda uning zaminida milliylik va yangi ijtimoiy mazmuni aks etish imkoni ochib beradilar.

Shu bilan birga Sovet simfonizmi G'arbiy Yevropa musiqasidan yiroqlashgan holda rivoj topgan deb aytish noto'g'ri bo'lardi. Darhaqiqat, u o'zini mustaqil yo'lni bosib o'tdi, ba'zi yo'nalishlari – erkin atonallik bilan qisman, dodekafoniya bilan esa deyarli qiziqmay o'tdi. Tonal tizimini qayta ko'rish asosan voz kechish yo'lidan emas balki ichki yangilanish usuli orqali rivoj topadi. Bu simfoniyaning rivojlanishi uchun muhim durtki bo'ldi chunki ushbu janr bevosita musiqani intonatsion konsepsiyasi bilan bog'liqdir, o'z navbatida, bu bog'liqlik lad qonuniyatlari zaminida shakllanadi.

Sovet simfoniyasini shakl topishi janr tarixida yangi bosqichni belgilab berdi. U simfonik dramaturgiyasini yangicha turi va o'z navbatida yangi cholg'u uslublar (stillar)ni shakl topishi va rivojlanishiga asos bo'ldi.

Aynan simfoniya janrida Myaskovskiy, Shostakovich va ma'lum qismida Prokofev kompozitorlik uslubi shakllandi. Kompozitorlar bilan birga Ukraina, Belorussiya, Kavkaz, O'rta Osiyo va Pribaltika qardosh respublikalarida o'zini milliy ko'rinishga ega uslubi shakllanganligi haqida fikr yuritish mumkin.

Simfonik musiqani ushbu davrdagi rivojini qo'yidagi etaplarga bo'lish mumkin:

1) 10-yillarning o'rtalaridan – 30-yillarning boshlariga (1932–1934-yillarga) cha.

2) 30-yillar. (1934–1939 gacha).

3) XX asr simfonizm cho'qqisi (1939–1945 yillar).

Birinchi jahon urushidan so'ng G'arbiy Yevropa simfoniyasi stilistik yo'nalishlarning katta ta'sirini o'zida o'tkazdi. Birinchi navbatda bu **neoklassitsizm va ekspressionizm** oqimlariga taaluqlidir.

Neoklassitsizm katta simfoniya janridan cheklanishni taqazo etib, asosan kamer – konsert janrlarni, ba'zida faqat terminalogik jihatdan unga yaqin bo'lgan: orkestrli konsert va konsertinolar, yakkanavozlar ansambli uchun pyesalar va b kabi janrlarni rivojlanish yo'lini ochib berdi. Bu yo'nalishda dadil izlanishlar olib borildi va bir necha qiziqarli topilmalar yaratildi.

XX asr simfonizmga Ekspressionizmni ta'siri cholg'u musiqasidan emas balki ko'proq musiqiy teatr janrlari ta'sirida simfonizmni obraz dramaturgiya tizimini belgilashda rivoj topdi. Agar neoklassitsizm va ekspressionizm nafaqat simfoniyaning obraz tizimiga balki uning simfonik uslubi va va simfonik dramaturgiyaga sezilarli ravishda ta'sir o'tkazgan bo'lsada, *varvarizm, fovizm, primitivizm va jaz* kabi hodisalar ularni yo'nalishida ishlab chiqilgan ba'zi elementlarni qo'llanishi bilan cheklanib qoldi.

Yevropa musiqasida jaz asosan Debyussi, Ravel, so'ngra esa Hindemit, Miyo, Orlik, Onegger, Stravinskiylar fortepiano va musiqiy teatr janrlariga kirib keldi. Simfonik musiqasida esa bunday misol-

lar kam. Bularning yorqin misoli Dj.Gershvinning “Blyuz tondagi rapsodiyasi”dir (1924). Asarning konsert – improvizatsion asosi, blyuzning yorqin va jozibali kuy yo‘llarini aks etgan ohanglar, dabdabali garmoniyasi romantik simfonizmning yangilanish yo‘laridan birini ko‘rsatadi. Shuningdek, maishiy, sahnaviy va konsert janrlarini birlashish tomonlari ko‘zga tashlandi. Xususan, raqsning simfonizatsiyasi balet teatri uchun yaratilgan asarlarda o‘rin oldi. Ba’zida balet spektaklining musiqasi yangi konsert ko‘rinishga ega bo‘lib mustaqil hayot kechirgan. M.Ravelning “Vals” (1920), “Bollero” (1928) asarlari *xoreografik simfonizmning* XX asr birinchi yarmining klassik andozalariga aylandi. “Baletdan simfoniya, orkestr syuitasiga va b. “janr modulyatsiyasi” Prokofev, Stravinskiy, Fali, Koplend va boshqa kompozitorlar ijodida kuzatiladi.

Tovushli kino san’ati kirib kelishi bilan simfonik musiqasining mavqeyi va uning intonatsion asosi tezkorkengayib boradi. Kino san’atiga murojat qilgan kompozitorlar millionli auditoriyaga ega bo‘lib kino opuslar orqali simfonik musiqani targ‘ibotiga alohida hissa qo‘shdilar (Eysler, Stravinskiy, Voan-Uilyams, Prokofev).

XX asr G‘arb simfoniya sinfining ko‘rinishi Yevropa kompozitorlik maktabida shakllangan an’analarni “yangi hayot”i bilan belgilanadi. Yevropa xalqlarining tarkibiga kirgan ko‘p qatlamli millati, xalq ijodiyoti (nemis, chex, fransuz, venger, ingliz, skandinav, bolgar, yugoslav, rumin va b) millatning badiiy psixologiyasi barchasi simfoniya o‘z ta’sirini o‘tkazib uning estetik-uslubiy diapozonini kengayib boyitishga olib keldi.

Shu bilan birga folklorning barcha qatlamlariga o‘tib borgan qiziqish simfoniyaning “intonatsion lug‘ati” kengayishiga turtki bo‘ldi. Yevropa madaniyatlarini assimillatsiyasi va ularni qadimgi qatlamlar bilan chatishtirish (Stravinskiy, Bartok, Voan-Uilyams, Sibelius, Pipkov, Enesku, Slavenskiy), noyevropa madaniyatlar bilan sintezlash (Russel, Miyo, Messian).

Simfonik janrlarning ichida asosan o‘zini kamer va konsert variantidagi (vokal-cholg‘u simfoniya) kichik shakllardagi simfoniya alohida o‘rin egalladi. Umuman olganda “*kichik shakllar simfoniya*” tushunchasi keng ma’noni anglatadi. Ba’zida bu bir-biri bilan yaqin

bo‘lmagan hodisalarni o‘z ichiga birlashtiradi. Masalan, bir tomonda *kamer orkestrli asarlar (konsert ansambllar, katta orkestr tarkibi uchun konsert asarlar)* tursa ikkinchi tomonida *simfoniyalarni* o‘zi turadi.

Kichik shaklli simfoniyalarni differentatsiyasi qiyinlashuvi kamer ansabllar tarkibini hamisha o‘zgarib borishi, orkestrlarni qisqarishi, simfoniyani nomi bilan qayd etiluvchi kamer-orkestr musiqasining o‘tkinchi zonalarni paydo bo‘lishi bilan bog‘liqdir.

1917–1945-yillarda Yevropa san‘atida kamer-cholg‘u musiqa sohasining tarixiy roli, boshqa davrlarga nisbatan keskin o‘sib boradi. Bu yillar uchun xarakterli bo‘lgan turli xil uslubiy komponentlarni va tafakkur tizimini sintezlash xususiyatlari shakllanib, to‘liq holda kamer-cholg‘u musiqa janrida namoyon bo‘ldi. Masalan, kamer-cholg‘u janrlarning mohiyat darajasi simfonik janrlar (B.Bartok kvartetlari) xususiyatigacha, miniatyura va kichik shakllar esa bir qator uslubiy yo‘nalishlar uchun muhim omil darajasigacha o‘sib bordi; simfoniya janri esa kamer shakllarga bayon qilindi, ya‘ni bu davrda janrlarni “gibridlanish” jarayoni keng yoildi. Xususan bir asarning o‘zida barokko va jaz shakllari, kompozitorlik yozuvi uslubini eng sodda va o‘ta murakkablashgan ko‘rinishi birlashadi.

Milliylik chegarasi diapazoni benihoyat kengaib yevropa kamer musiqasining “ohanglar lug‘ati” boyidi. Endilikda bu soha o‘z ichiga AQSH, negrlar va Sharq xalqlari folklorining kuy negizini, ritmik asosini va lad vositalari tizimini qamrab oladi. Urush yillaridan so‘ng kamer musiqa rolini o‘sib borishiga birqator sabablari bo‘lgan. Eng avvalo, kamer musiqa o‘z tabiatidan mobil, eksperimentlar o‘tkazish va nozik detallarni topish uchun qulay, tovush chiqarish uslubini yangicha ko‘rinishlarini kashf etish va har bir orkestr cholg‘usini individual tembrini namoyish qilish uchun yaxshi zamin yaratib berdi.

Yevropa davlatlarida kamer musiqa san‘ati yuqori tabaqali eshituvchilar uchun mo‘ljallanib, rivoj etdi, MDH davlatlarida esa demokratik yo‘nalishda tus oladi (ya‘ni xalqlar orasida madaniy-manaviy targ‘ibot ishlari yo‘lida uyushtirilgan konsertlar festivallar). Dunyo miqyosida kamer musiqa sohasining asosiy rivojlov yo‘nalishlari Yevropaning mashhur kompozitorlari ijodi bilan bog‘liq bo‘ldi: Prokofev,

Shostakovich (Rossiyada), Stravinskiy, Hindemit, Bartok, fransuz kompozitorlaridan tashkil bo'lgan – "Otli" guruhi hamda katta hissa qo'shga Kazella, Malipero (Italiyada), Shimanovskiy (Polshada), Yanachek va Martinu (Chexiyada). Shular bilan bir qatorda AQSH xalqlari musiqa madaniyati bilan bog'liq bo'lgan ijodkorlarniham e'tiborga olish kerak: S.Revuelas, K.Chavech (Meksikada), Villa-Lobos (Braziliyada).

XX asrni birinchi yarmida G'arbiy Yevropa kamer musiqasi *neoklassitsizm oqimi* bilan bevosita bog'liq bo'ldi. Bu estetikani qaror topishida **Igor Stravinskiy** xizmatlari katta bo'lgan edi. Stravinskiy ijodini kamer uslubi o'ziga xosligi bilan ajralib turadi, bu eng avvalo, kompozitor musiqasini "chinakam" sifatida, ya'ni kuy ohangini variantli-kuychanligida, kuyni yo'l-aytimlarini o'ynqaroqligi, ularni "aylana"simon harakati turli ritm sur'atlari negizida rivoj etishida namoyon bo'ladi. Aytimli yozuvni detallashganligi bevosita u yoki bu janr xususiyati bilan bog'liq edi. Stravinskiy fortepiano cholg'usini talqini aynan "antiromantik" estetikasi bilan taklif etilgan. "Nonlegatoliy", "tokkatoliy", chertilgan fortepiano cholg'usidagi ijro uslubi nafaqat Stravinskiy, balki Bartok, Prokofev va qisman Hindemit bilan ham qo'llanilgan. Stravinskiy "Pribautki" asarida fortepiano, torli va damli cholg'ular interpretatsiyasida grotesk xarakterini qo'lladi.

Asr boshida konsert turidagi "orkestr-ansambl" jamoalari tashkil qilinadi va bu jarayonda Stravinskiy faol qatnashadi. U yangi tur(kamer-ansambl)dagi cholg'u syuita yaratdi. Syuita akl bovar qilmaydigan qadimgi va zamonaviy raqs janrlarini birlashtirish uslubida ishlangan. Bunday groteskli janrni keyinchalik Hindemit fortepiano syuitasida "1922" ham qo'lladi.

Igor Stravinskiy "Uchta pyesa"deb nomlangan kvartetida bo'lajak syuitaga xos xarakterli xususiyatlar o'rin olgan. Shu bilan birga kompozitor ansamblni qatlamlanishi, kvartet ansambli tarkibidagi cholg'ularni avtonom konsertlashayotgan ovozlari kabi qabul qilishi va ansamblni to'rtta yakka soz cholg'u o'rnida ko'rishi, fakturada "yoyilish" va puantilizm uslubini qo'llashi o'ziga xos asarni poydevori bo'ldi. Kvartet uchun "Uchta pyesa" asari quyidagi nomlar bilan belgilangan: "Raqs", "Ekssentrik", va "Qo'shiq-aytimlar" hamda

ularni umumiy nomi “Grotesk” edi. 1918-yilda I.Stravinskiy qullagan janrlarga *jaz* ham qo‘shildi. U yaratgan “11 - cholg‘u uchun reygtaym”; 1919-yilda fortepiano uchun “PIANO-RAG MUSIQ” pyesa, “Soldat tarixi”, “Malika raqslari”-tango,vals-boston, reygtaym bilan namoyish etildi; 1920-yilda “Uchta pyesa” klarnet solosi uchun fortepiano syuitasida; 1940-yilda fortepiano uchun “Tango”, va 1945-yilda “Qora konsert” asarlarida jaz san’atining ta’siri balqib turadi.

1920–1930-yillar fransuz kompozitorlarining kamer musiqa ijodida *antiromantik* va *antiimpressionistik estetikasi* g‘oyalar hukm suradi. ”Olti”guruhi kompozitorlari (Sati, Miyo, Orik, Onegger, Tayfer, Dyurey, Pulenk) ijodidada J.Kotkning myuzik-xoll estetikasi va jaz musiqasi katta qiziqish o‘yg‘otib, *urbanizm* va *konstruktivizm yo‘nalishlari* bilan birlashib keldi. *Darius Miyoning* fortepiano uchun yozilgan “Trois Rag-Caprices” kamer cholg‘u musiqasida myuzik-xollik sezilib turadi. Kompozitor kamer musiqa janrlari va cholg‘ular guruhi tarkbi bilan ko‘p eksperimentlar olib bordi. Xususan, Miyoning “Pastoral” asarida klassitsizm belgilari yaqqol ko‘zga tashlanib, XVII – XVIII asr fransuz klavesinistlar uslubiga taqlid qilganligi ham sezilib turadi. Neoklassitsizm an‘analari kompozitorni fortepiano uchun ”Madrigal” va bir qator sonatari yaratilgan. Birinchi sonata alt va fortepiano uchun, XVIII asr fransuz qo‘shiqlari mavzulariga yozilgan bo‘lib, F.Kuperen va J.F.Ramo syuitalarini eslatadi.

“Olti” guruhi kompozitorlari Stravinskiy kabi turli xarakterdagi, qadimiy va zamonaviy shakllari bilan bog‘langan syuita janri ustida ish olib bordilar. Syuita janriga – “Albom Shesti” to‘plamini kiritish mumkin (1919), unda neoklassitsizm oqimi uslubida yozilgan Orikni ”Prelyudiya”si, Oneggerni “Sarabanda”si va Tayferni “Pastorali” asarlari – Dyureyni “So‘zsiz qo‘shiqlari”, Miyoni “Mazurka”si va Pulenkni “Valslari” bilan birga joylashdi. Miyoning kamer musiqa ijodida “provansal” chizig‘i bilan ham taqdim etilgan. Provans aytimlari asosida “Divertismen” asari paydo bo‘ldi. Kompozitorni kvartetli yozish uslubi bu janrda yaratilgan ilk asarlarida namoyon bo‘ldi. Bu uslub o‘zini kuychan polifoniyasi bilan belgilanadi. Miyo o‘z kvartetlarida xalq raqslari janrlariga murojaat qiladi. Kvartet turkumini klassik sxemasi va sonatali dramaturgiyasi doimo o‘zaro al-

mashib syuita janriga yaqinlashadi. Kvatretlar shakli ham turlichadir: besh, uch, ikki va ko'proq to'rt qismlardan tashkil bo'lgan. Miyoni ilk kvartetlarida impressionizm oqimi ta'siri (fakturani oqimliyligi, razmerni o'zgaruvchangligi, garmoniyani rangbarangligi) yaqqol sezilib turadi. Urushdan so'ng 1920-yilda yaratilgan va Shyonberga bag'ishlangan 5-kvartetida *dodekafoniya* tizimi qo'llanildi. 1922-yili yozilgan 6-kvarteti Pulenkgga bag'ishlangan bo'lib *politonal* va *polimelodizm* bilan o'ziga jalb qiladi.

Artur Oneggerni kamer cholg'u musiqasi "Olti" guruhining boshqa vakillari ijodidan individualigi va musiqasining drammatizmi bilan farq qiladi. Kompozitor o'z ijodida umuman ironiya, grotesk, ekssenrizm, neoprivitizm va myuzik-xoll estetikasiga murojaat qilmadi. Onegger Miyo kabi politonal va bitonal yozuv vositalari hamda neoklassitsizm an'analarini keng qo'llab bordi. *Fransis Pulenk* kamer cholg'u musiqasini fortepiano uchun kichik pyesalar shaklida yozilganasarlar, turli xil cholg'u ansambl tarkibi uchun yozilgan sonatalar tashkil qiladi. Kompozitor o'z asarlarini neoklassik uslubining XVII asr – XVIII asr birinchi yarimining fransuz klavisinistlari miniatyuralari variantida yaratgan edi. *Jorj Oriq* birinchilar qatorida kamer cholg'u musiqasida *jaz janrlarini qo'llab, antiromantizm* va neoklassitsizm yo'nalishlariga murojaat qildi. Go'zal ayol kompozitor *Jermen Tayfer* esa impressionim bilan juda bog'liq edi.

30-yillarni ikkinchi yarmida Fransiya madaniyatida neoklassitsizmga va "Olti" guruhi kompozitorlari ijodiga qarama qarshi o'laroq neoimpressionizm oqimi paydo bo'ladi. Bu oqim yorqin holda 1936-yili tashkil topgan "Yosh Fransiya" guruhi kompozitorlari ijodiyotida namoyon bo'ldi. Quydagi kompozitorlar O.Messian, A.Jolive, Daniel-Lezyur va Iv Bodriye "Yosh Fransiya" guruhiga kirgan edilar. Ular nafaqat neoklassitsizm namayondalari Stravinskiy va "Olti" guruhi ijodiga qarama qarshi, balki "novoven maktabi" (A.Shyonberg, A.Berg, A.Vebern) vakillari ijodiga ham qarshi chiqdilar. Neoimpressionizm negizlari "Yosh Fransiya" guruhiga ijodida juda murakkab va kuptarkibli bo'ldi. Messian ijodiga (Debyussidan tashqari) Skryabinni garmonik tizimi katta ta'sir ko'rsatdi. Messianning garmonik tizimi esa polimodal va ko'p turdagi xromatik transpozitsiyalarga asoslangan.

Kamer cholgʻu musiqa sohasiga katta oʻzgarishlar “yangi vena klassiklari maktabi” namoyandalari A.Shyonberg, A.Berg va A.Vebern olib kirdilar. Bu oʻzgarishlar Shyonbergni dodekafoniya tizimi bilan bogʻliq edi. Uni taniqli asarlariga fortepiano uchun – “Beshta pyesa” op. 23, syuita op. 25, uchinchi kvartet op. 30, torli trio op. 45 kiradi. Kompozitor syuita, vals, divertisment janrlariga va sonatali shakllarga qiziqishi katta boʻlgan, chunki hajimli shakllar dodekafonik asarlar yaratish uchun eng qulaydir. Ekspressionistlarni kamer cholgʻu ijodiga qaramaqarshi ularoq XX asrning birinchi yarimida avstro-german musiqasida Hindemit ijodi turadi. Uni asarlarida neoklassitsizm belgilari yaqqol sezilib turadi. Kompozitor barcha kamer musiqa janrlarida ijod qildi va oʻziga xos kamer, konsert va simfonik musiqalari chegaralarida vujudga kelgan janrni yaratdi desak mubolagʻa boʻlmaydi.

Xulosa qilib aytganda, XX asr kamer – cholgʻu musiqa sohasi katta ijodiy laboratoriyasiga, yangi oqimlar, yoʻnalishlar, gʻoyalar va davrni etetik qarashlari rivoji uchun zamin yaratib berdi. Koʻplab kompozitorlar bu janrda boy va bebaho ijodiy meros qoldirdilar.

Kamer – vokal musiqasi oʻz tabiatidan lirik janr boʻlgani uchun ham XX asrlardagi rivojida koʻp qiyinchiliklarga duch keldi. Dunyoda sodir boʻlgan voqealarni mashtabliyligi, tarix maydoniga chiqqan inqilob davr ommasi XX asr ijodkoridan lirika sohasini anʼanaviy chegaralaridan chiqishini taqozo etdi. Darhaqiqat, bir qator davlatlarning ilgʻor kompozitorlari XIX asrlarda ildiz solgan fuqaroviy, publitsistik (ommabop) qoʻshiq (Dargomijskiy, Musorgskiy) anʼanasini davom ettirdi. Shu bilan birga qarama qarshi harakat ham kuzatiladi, jumladan, qalbni nozik torlarini ifoda etgan lirikani qurshab turgan atrof obrazlardan cheklashtirish, himoya qilish.

20–30-yillar kamer – vokal musiqasi bir tomondan XIX va XX asr chegaralarida shakl topgan anʼanalariga, boshqa tomondan XIX asrning mumtoz anʼanalariga boʻlgan munosabat har bir davlatda oʻzgacha namoyon boʻldi. Jumladan, nemis va avstriya musiqasi oʻtmish anʼanalarining rivojini davom etsa, fransuz musiqasidagi yangi belgilar oʻtish anʼanalarni rat etishda paydo boʻladi. MDH (oʻtmishda sobiq SSSR) davlatlaridagi anʼanalar muammosi har xil

avlodlar va yoʻnalishlarni keskin boʻlinishiga olib keldi. Antifashistik xalq fronti gʻoyalari taʼsiri ostida paydo boʻlgan va keng tarqalgan ommabop musiqa kompozitorlar ijodiga bevosita yangi belgilar kiritdi. Xususan eng avvalo, shoirona matnni tanlashda va janrni talqin qilishda koʻrish mumkin. Zamoni oʻtkir mavzulari bosh oʻrin egallamagan boʻlsada, ular davr namunalari sifatida eʼtiborga loyiq. Bir qator milliy maktablar uchun kamer, estrada va ommabop qoʻshiqlarni bir-biriga intilishi xarakterli xususiyat boʻldi. Masalan tipik hodisa sifatida romans janriga qoʻshiq elementlarini kirib borishini kuza-tish mumkin. Xorijda bu jarayon qoʻshiqni musiqiy tili ommaboplashtirsada, uni ijrosi yakkaxon xonanda uchun moʻljallangan. Fransiya-da shansone sanʼati yengil estradaviylikdan uzoqlashib, yangi koʻtarilish bosqichini boshdan kechildi. Shansone mashhur shoirlar (Apolliner, Aragon) ijodiga murojaat qilishi oʻziga xos “shoirona qoʻshiq” janrini paydo boʻlishiga asos berdi. Ifodaviy vositalarni yanada murakkablanishi, yangilanishi va tabiysiz boʻlishi kompozitor va shinavanda orasida toʻgʻanoq boʻldi.

Bu davrning oʻtmish anʼanalariga boʻlgan munosabat ziyoliy yoki demokratik masalalarda muhim muammoni tashkil etadi. Bu muammolar maʼlum milliy maktabning turli davr parchasida oʻzgacha yechimiga ega boʻldi. Novoven maktabi ijodida bu anʼanalar yanada keskinroq ayon boʻldi. A.Berg va A.Vebern qoʻshiqlarining ildizlari Shyonbergning “Lunniy Pero” (1912) turkumidan kelib chiqqan. Fransuz kompozitorlari ijodida bu masala bir muncha murakkab boʻlib, dastlab “anti-impressionistik” asta-sekin yumshab borib turgʻun milliy anʼanalar tomoniga nazar soldi (Debyussi, Ravel, Pulenk, Onegger ijodlari yaqqol misol boʻla oladi). 20–30-yillar MDH davlatlari musiqasida anʼanaga boʻlgan munosabat turli, baʼzida keskin qarama qarshi tamoyillarni toʻqnashuvini koʻrsatadi. Bir tomondan, inqilobdan burungi oʻn yilliklarning uslubiy omillari rivoji davom etsa, boshqa tomondan, hayratga solalgan eksperimentlar yuzaga keladi (A.Molosov “Gazetadagi eʼlonlar”). Romans anʼanalarning asl renesansi faqat 30-yillarning ikkinchi yarmidan paydo boʻladi.

Bu davrning yana bir muammosi musiqa va soʻz sinteziga borib taqaladi. Oʻz navbatida, bu masala ikki aspekt orqali yaʼni shoirona

matnni va soʻzni musiqiy ohangini tanlashda namoyon boʻladi. Bu davr zamonaviy poeziya janriga oʻsib borayotgan qiziqish ostida oʻtib bordi. Aynan shu orqali kamer musiqa janriga davrning dolzarb muammolari va zamonaviy obrazlar kirib keladi. Ijodkorlarni bir qismi uchun bu obraz oʻzligini va xafsalasini yoʻqotgan avlod bilan bogʻliq boʻlsa, boshqa qismi uchun yangi dunyo oʻti va tufonida tugʻilayotgan avlod bilan bogʻlandi. Kompozitorlar yuksak sheʼriyatga va mohir yozuvchilar ijodiga murojat qiladilar, jumladan, Blok, Yesenin Kotko, Apolliner, Aragon, Elyuar, Rilke, Brext va boshqalar. Shu bilan birga Gʻarbda Uygʻonish davri va qisman Oʻrta asr sheʼriyatiga paydo boʻlgan qiziqish ham eʼtiborlidir. Masalan, Messian-Viyonga, Pulenk-Ronsarga, Malipero-Politsianga murojaat qildilar. XIX asr sheʼriyati esa bu davrning gʻarb kamer musiqasida keng qoʻllanilmadi. MDH davlatlarida XIX asr sheʼriyatiga eʼtibor susaymagan boʻlsada, bir qator oʻzgarishlar roʻy berdi. 20-yillarda Tyutchev, Baratinskiy, Delvig; 30-yillarda Pushkin va Lermontov sheʼriyati romans janrini yanada boy etdi. Koʻrilayotgan davrda sheʼriy soʻzni ohangga solish jarayonidagi muammolar turlicha yechilgan boʻlsada, ularni umum xarakterli belgisi sifatida sheʼriy matnni obrazli-maʼnosiga eʼtiborni aslida soʻz ohangi masalalariga nisbatan muhimroq turganidir. Gʻarb kamer-vokal musiqasida ikkita qarama qarshi omillar shakl topdi: bir tomondan nutq ohanglarini musiqaviylashtirish (yoki “musiqiy nutq”) jarayonida olib borilgan izlanishlar tursa, boshqa tomondan vokal musiqani “cholgʻulashtirish” va bu holda xonanda ovozi cholgʻu ansambl “tembr”ini eslatib, matnni ifodalash esa oʻziga xos tovush chiqarish uslubni talab qildi. Gohida bu ikkala omillar bir-biri bilan qoʻvishgan holda ham rivoj etdi.

Milliy musiqiy uslub masalasi kamer-vokal musiqa sohasida ham muhim muammolar sirasiga kiradi. Yangi uslub belgilari bir qator (Avstriya, Germaniya) davlatlarining vokal musiqasida yaqqol namoyon boʻldi. Oʻtmishda bu darlatlar dunyoga romantik Lied sanʼatini namoyon qildilar. XX asr nemis musiqasi uchun “sersuhbatliqlik” masalalarini yechish ham muamolar tugʻdirdi. Ularni hal etish jarayoni qarama qarshilikda gohida esa ziddiyatda oʻtdi. Bir tomondan Anton Veberni “oʻzligini namoish etgan” vokal miniatyuralari tursa, boshqa

tomondan Gans Eyslerning katta auditoriya uchun yozilgan oratoriyalari “Kampflieder” turadi. Umumlashtirib aytganda, “Lied” an’analari o‘z rivojini Gugo Volfning qo‘shiq janrdagi ijodida davom etirib, hayotdir. So‘ng esa bu an’analar (Reger va Yozef Markea urinishlariga qaramay) akademiylashib, qotib qoladi. Hindemit ilk ijodiy na‘munalarida “Lied”an’analari ozmoz sezilib tursa, Shyonberg va uni maktabi bajargan vokal eksperimentarini “anti-Lied” deb nomlash mumkin. Chunki bu musiqada “Lied” an’analarining muhim omillari folklor va maishiy janrlariga tayanilmadi. A.Shyonberg Sprechgesand asarida tabiiy nutq bilan bog‘liqlikni o‘zgan bo‘lsa ham, teatr deklamatsiyasi bilan aloqani ushlab turilgan. Uni davomchilari, masalan, A.Vebern uchun vokal musiqqa sohasi ijodini asosiy jarayoni edi. Vebern musiqasining vokal chizig‘i dodekafoniya qonunlariga tayanganligi uchun ham nutq qoidalariga rioya qilinmadi. Fransuz kompozitori Miyoning musiqiy merosida turicha aks ettirilgan qadimgi va zamonaviy folklor mativlari katta o‘rin egaladi. Uning vokal ijodida yevreylar folklori alohida e‘tiborga ega bo‘ldi. Xalq qo‘shig‘iga bo‘lgan e‘tibor nafaqat qayta ishlash jarayonida balki ma‘lum ohang, lad va ritm, sintaksis elementlarini erkin qo‘llanilishida ham namoyon bo‘ldi.

XX asr kamer-vokal musiqqa janrida neofolklor oqimi o‘zgacha rivoj etdi. XX asrni birinchi yarimida yaratilgan asarlar ko‘pincha kamer musiqqa kechalariga tashrif qilgan “nozik” tomoshabin uchun mo‘ljallanib yozilgan. 30-yillarning ikkinchi yarimidan boshlab romans janriniga, aynan uni klassik an‘analarga (bu kompozitorlarni klassik – shoirlar ijodiga murojaat qilganlari ta’siri deb ham tushunish mumkin) qiziqish uyg‘onadi. Urush yillari kamer vokal musiqqa sohasida uncha ko‘p asarlar yaratilmadi. Barcha vokal janrlar ichida qo‘shiq birinchi o‘ringa chiqdi. Kamer asarlarni kamligiga qaramay ularda yangi, muhim belgilar qahramonona-patriotik (vatanparvarlik) mavzularda namoyon bo‘ldi. Monumental - qahramonlik uslubi-ga intilishda kamerlikdan vos kechildi, shakllar kengayib, turkumiy kompozitsiyani tashkil qila boshladi.

Xulosa qilib aytganda, XX asr kamer-vokal musiqaning rivoj yo‘li bir yaxlit, organik, progressivligi bilan boshqa musiqqa sohalardan farq qildi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. *XX asr 20–40-yillarda dunyo estetik taraqqiyoti hamda internatsional musiqa xususida nimalarni bilasiz?*
2. *Neoklassitsizm va Ekspressionizm nima?*
3. *XX asr 20-yillarida balet janrining rivoji.*
4. *XX asr 30-yillar balet musiqasi rivojining asosiy belgilari.*
5. *Musiqiy dramaturgiyani yangilanishi.*
6. *Sergey Prokofevning hayoti va ijodi haqida nimalarni bilasiz?*
7. *Sergey Prokofev ijodida balet san'ati.*
8. *Igor Stravinskiyning ijodiy faoliyati xususida so'zlab bering.*
9. *Aram Xachaturyan ijodi haqida so'zlab bering.*
10. *Kara Karayev ijodiy faoliyati.*
11. *XX asr Yevropa simfonik musiqasi.*
12. *XX asr 30-yillar Fransiya madaniyatida neoklassitsizm.*
13. *XX asr 30-yillar kamer – vokal musiqasi va cholg'u musiqasi.*

III BOB. O‘ZBEK MUSIQASI

MAVZU: O‘zbek xalqi musiqa merosi

Reja:

1. *Xalq musiqasining tasnifi.*
2. *Mehnat qo‘shiqлари.*
3. *Marosim aytimlari.*
4. *Erkin mavzuli aytimlar.*

Musiqiy folklor³³ xalq ozg‘zaki badiiy ijodiyotning muhim qismini tashkil etadi. U mazmunan serko‘lam ma‘no kasb etgani holda xilma-xil shakl va tur (aytim, cholg‘u kuy) larda namoyon bo‘ladi. Uning namunalari esa dastlab iste‘dodli shaxslar tomonidan yakka yoki jamoa ishtirokida yaratilib, so‘ngra el orasida og‘izdan-og‘izga o‘tib ommalashdi. Shu asnoda asrlar davomida shakllangan xalq qo‘shiq-kuylari avloddan-avlodga og‘zaki ravishda meros qolib, bizga qadar ijtimoiy ohang xotirasida saqlanib kelindi. Ammo, tabiiyki, bu jarayonda xalq ijodi namunalari ma‘lum o‘zgarishlarga ham uchragan, zero “og‘zaki uzatish”da ishtirok etgan xalq vakillari o‘z qobiliyatiga yarasha ularga sayqal bergan (yoki o‘z ijroviy imkoniyatlariga moslashtirgan) va shu tariqa musiqiy folklorning xilma-xil ko‘rinishlari yuzaga kelgan. Musiqiy folklorga xos bo‘lgan bu kabi o‘zgarishlar **beqaror** (variant)lik qonuniyatini kasb etadi. O‘z navbatida, xalq musiqa ijodining variantlilikiga yana bir asos – **barqaror** (invariant)lik an‘anasi bilan chambarchas bog‘liqdir. Zotan, musiqiy folklor doirasida har qanday o‘zgarishlar muqim an‘analar asosida amalga oshiriladi.

Xalq og‘zaki musiqa ijodi doimo so‘z, kuy va ijro birligida namoyon bo‘ladi, ya‘ni unda so‘z kuylanadi, kuy esa so‘z orqali muayyan ifoda tusini oladi. Demak, so‘z va kuy vositalari og‘zaki ravishda ijro etilishi bilan bevosita payvastadir. Ana shu mushtarak holatlarini bir so‘zda bayonlash maqsadida «aytim» atamasidan foydalanish maqsadga muvofiqdir. Chunki bu atamada so‘z va kuyning og‘zaki

³³ “Folklor” so‘zi inglizcha bo‘lib, *folk* – xalq, *lor* – donishmandlik, bilimdonlik ma‘nolarini anglatadi. Bizda “folklor” atamasi “xalq og‘zaki ijodi” o‘rnida ham qo‘llaniladi.

bayonlash holati mujassam etilgandir. Binobarin, aytim – bu musiqiy folklorning hozir bo‘lish shakllaridan biridir. Unga ma’nodosh so‘zlar o‘rnida ba’zan «kuylash» (ya’ni kuy aytish ma’nosida) va «kuy-qo‘shiq» (keng ma’noda – so‘z va kuyning og‘zaki ijroda qo‘shilishi)³⁴ tushunchalarini ham qo‘llash mumkin.

Xalq aytimlari tarkiban va tabiatan sinkretik san’atdir. Bunda so‘z, kuy va o‘yin (raqs va umuman ma’lum harakat) unsurlarining o‘zaro «qorishib» kelishi anglashiladi. Chunki musiqiy folklor namunalari kelib chiqish manbalariga ko‘ra xalq hayoti bilan bog‘liq turli ko‘rinishlarda, xususan, mehnat jarayoni, oilaviy marosim va urf-odatlar, sayil va boshqa ommaviy tantanalarida qaror topgan va ijro etib kelingan.

Musiqiy folklori tavsiflash borasida yana uni idroklash va ijro etish omillarini alohida ko‘rsatib o‘tish lozim. Shundayki, musiqiy folklor namunalari idroklash va ijro etish uchun kasbiy musiqachilarga zarur bo‘lgan va ko‘p yillik «ustoz-shogird» maktabida egalangan maxsus malakalarning bo‘lishi talab etilmaydi. Xalq musiqasi qiymatini kamsitmagan holda uning asl ma’noda xalqchil ekanligini faxmlash zarur. Masalan, dostonlarni faqat baxshilar, maqomlarni ustoz maqomchilargina mukammal darajada ijro eta oladilar. Ayni chog‘da xalq aytimlarini nisbatan keng omma kuylay olish imkoniga egadir. Inchunin, bu turdagi musiqa jamoa va uning vakllari tomonidan o‘z ijrosi va idroki uchun har tomonlama (she’r asosi, kuy-ohanglari va shakl-tuzilishi jihatlaridan) monand etilgan bo‘ladi. Bunda:

- she’r asosi xalq yo‘lida (barmoq vaznida) yaratilgan va mazmunan ommabop to‘rtlik va boshqa she’riy ko‘rinishlardan iborat;
- kuy-ohanglari nisbatan tor ovoz qo‘llamida (asosan kvarta, kvinta, seksta, kamroq oktava) kuylashga mo‘ljallashgan;
- shakl-tuzilishlari naqaratli band kabi nisbatan oddiy ko‘rinishlarda namoyon bo‘ladi.

Xalq musiqasining tasnifi. Xilma-xil musiqiy folklor namunalari xalq hayotida tutayotgan o‘rni va bajarayotgan vazifalariga muvofiq holda quyidagi ikki guruhga taqsim etiladi:

³⁴ «Qo‘shiq» tor ma’noda aytimning muayyan turi, janrini anglatadi.

I. Ijro etilishi turli vaziyatlar bilan shartlangan qo‘shiqlar;

II. “Erkin mavzuli” qo‘shiqlar.

Birinchi guruh musiqiy folklor namunalarini muayyan vaziyatlar bilan bevosita bog‘langan mehnat jarayoni, mavsum va oilaviy marosim kuy-aytimlari tashkil etadi. Demak, bu guruh namunalari har biri uchun muvofiq vaziyat yoki shart-sharoitlar yuzaga kelganda ijro etilish ko‘zda tutiladi. Masalan, «Alla» aytimi chaqaloqni (beshik) uxlatish vaziyati bilan bog‘liq holda yuzaga kelsa, «Yor-yor» aytimi nikoh to‘yida kelinni “uzatib” borish vaqtida kuylanadi va h.k.

Erkin mavzuli kuy-qo‘shiqlar guruhini qo‘shiq, terma, lapar, yalla kabi janrlar tashkil etadi. Bu aytilar I guruh, ya’ni ma’lum vaziyat va sharoit kuy-qo‘shiqlaridan farqli o‘laroq turli vaziyat va davralarda kuylanishi mumkin. Ularning ohanglarida kuychanlik xususiyati ortadi, she’riy mazmuni esa ijro vaziyatlariga bevosita bog‘liq bo‘lmay, ma’lum mavzu erkinligiga egadir. Masalan, «faqat qo‘shiq janrining o‘zi mazmunan ishqiy temada, satirik yo‘nalishda, tarixiy temada, sotsial mazmunida bo‘lishi mumkin»³⁵. Erkin mavzuli kuy-qo‘shiqlarda ijrochilikning yakkaxon va jamoa turlari, shuningdek, jo‘rnavor cholg‘ular qatorida doyra, do‘mbira, dutor, rubob va boshqa sozlar qo‘llanishi odatiydir.

Mehnat qo‘shiqlari

O‘zbek xalq og‘zaki ijodining qadimiy namunalaridan birini tashkil etgan mehnat qo‘shiqlari inson faoliyatining turli jabhalari (masalan, yer haydash, tegirmon yanchish, ip yigirish va h.k)da ijod etilgan. Bajarilayotgan mehnat turiga ko‘ra bu aytilarni uch guruhga bo‘lish mumkin:

1. chorvadorlik qo‘shiqlari.
2. dehqonchilik qo‘shiqlari.
3. hunarmandchilik qo‘shiqlari.

Mehnat jarayonini bir maromda uyushqoqlik bilan bajarishga ko‘mak bo‘lgan hamda mehnatchi qalbiga ko‘tarinkilik kayfiyatini

³⁵ O‘zbek xalqi muzika merosi XX asrda. I-kitob. – T.: G‘afur G‘ulom nashriyoti. 1978. 6-b.

bag'ishlab, unga "ruhiy dalda" bo'lib xizmat qilgan mazkur qo'shiqlar quyidagi xususiyatlari bilan tavsiflanadi:

- bu kabi aytimlarda mehnat mazmuniga bog'liq she'riy to'rtliklar kichik ovoz (kvarta, goho – kvinta) doirasida bo'lgan nutqdosh va so'zdosh ohanglar ustuvorligida ifodalanadi;
- shakliy tuzilmalarining yuzaga kelishida "yettilik" bo'g'in-ritmi yetakchi o'rin tutadi;
- she'riy bandlari oldidan yoki ulardan so'ng mustaqil naqarotlar deyarli qo'llanilmaydi, ammo band misralariga ulanib keluvchi maxsus takroriy so'z-iboralar (masalan, xo'sh-xo'sh, turey-turey, mayda-mayda va h.q.) qo'llanishi pirovardida o'ziga xos kichik naqarotlar yuzaga keladi;
- asosan yakka ijroni taqozo etuvchi bu qo'shiqlarda jo'mavozlik vazifasini bajaruvchi musiqiy cholg'ular qo'llanilmaydi.

Chorvadorlik qo'shiqlari aholining chorvachilik bilan bog'liq turmush tarzi va mehnat jarayonida shakllangan. Ularning bizgacha yetib kelgan namunalari asosan «sog'im qo'shiqlaridan» iborat, ya'ni bu aytimlar sigir, biya, tuya, echki kabi uy hayvonlarini sog'ish paytida kuylanadi. Sog'im qo'shiqlarining turli xillari va shunga muvofiq nomlari mavjud. Masalan, qora molni sog'ishda «Xo'sh-xo'sh», qo'y-echkilarni sog'ishda «Turey-turey», «Churey-churey» kabi maxsus qo'shiqlar aytiladi. Mazkur nomlar esa shu aytimlarda naqarot singari takror bo'luvchi so'zlardan olingan bo'lib, sog'ilayotgan jonivorni tinchlantirish, erkalatish, yidirish kabi maqsadlarda qo'llaniladi.

Sog'im qo'shiqlari, odatda, to'rtlik (kvarta) yoki beshlik (kvinta) parda tuzilmalari qamrovida, asosan yonma-yon joylashgan tovushlarga tayangan holda ohista kuylanadi. Bu kabi xususiyatlar esa chorvadorning jonivorni mayin tovushlar bilan yidirib, ko'p sut sog'ib olish maqsadi bilan bog'liq yuzaga keladi.

Dehqonchilik qo'shiqlari dehqonchilik mehnatining turli faoliyatlari bilan bog'liq holda ijod etilgan. Jumladan, yer haydash paytida «Qo'sh haydash», hosilni o'rib olishda «O'rim qo'shig'i», xirmon yanchig'ida esa «Xo'p mayda» yoki «Mayda, mayda» qo'shiqlari aytilgan.

«Qo'sh haydash» qo'shig'i ho'qizga qo'shilgan omochni boshqarib borayotgan dehqon tomonidan aytilgan. Unda she'riy to'rtliklar

mehnat mazmunigadahldor holda (masalan, dehqonning yer haydash mehnati bilan bog‘liq tashvishlari, hayvonga munosabati, mehnat mashaqqati va h.k.) badiha etilgan. Ushbu qo‘shiq, sog‘im aytimlaridan farqli o‘laroq, baralla ovoz bilan aytilishi mumkin. Chunki dehqon qo‘shiq vositasida o‘ziga va ho‘qiziga “dalda” berib, shu asnoda harakat jarayonini bir maromda boshqarishga intiladi. “Qo‘sh haydash” aytimlari “savol-javob” tarzini yodga soluvchi ikki so‘zdosh xususiyatli ohang tuzilmalaridan tashkil topadi. Bunda birinchi tuzilma, odatda, ikki tovush nisbatiga qurilgan “undalmali” ohang bo‘lib, har gal so‘roqlov ifodasi bilan yakunlanadi. Unga javoban keluvchi kichik uchlik hajmidagi ikkinchi ohang tuzilmasi esa aytimning asosiy pardasini go‘yo “tasdiqlab” turadi (III – V tt.).

«Qo‘sh haydash» aytimiga xos aksariyat badiiy jihatlar xirmonda bug‘doy doni yoki arpa poyalarini yanchish vaqtida kuylanuvchi «Ho‘p hayda» (yoki «Mayda, mayda», «Ho‘p mayda») qo‘shiqlarida ham namoyon bo‘ladi.

Hunarmandchilik qo‘shiqlarining salmoqli qismini charhda ip yigirish, shuningdek, xotin-qizlar ijodiga mansub gilam to‘qish, do‘ppi tikish kabi mehnat vaziyatlari bilan bog‘liq aytimlar tashkil etadi. Bizga qadar yetib kelgan hunarmandchilik aytimlari turli tarixiy davrlarga taalluqli badiiy unsurlarni namoyon etadi. Chunonchi, nisbatan ko‘hna namunalari mavzu jihatdan mehnat vaziyatiga bevosita bog‘langanligi, kuy-ohanglari yuqorida ko‘rib o‘tilgan mehnat aytimlari sadolariga yaqinligi hamda yettilik bo‘g‘in-ritmining ustuvorligi bilan tavsiflanadi. Shunga oid misolni ip yigirishda aytilgan “Urchuq” namunasida ko‘ramiz. Mazkur aytim yondosh pog‘onalardan tarkib topgan “kichik uchlik” shaklidagi oddiy ohang tuzilmasi negizida yangraydi.

Hunarmandchilik qo‘shiqlarida mehnat aytimlari uchun yangi bo‘lgan ayrim badiiy jihatlarni ham kuzatish mumkin. Xotin-qizlar charx yigirish, gilam to‘qish, do‘ppi tikish singari davomli mehnatni bajarar ekanlar, ba‘zan beixtiyor shaxsiy hayotlari bilan bog‘liq turli ruhiy holatlarini, ichki kechinma va dardlarini aytim orqali “yoza” boshlaydilar. Shu tariqa mehnat mavzui bilan boshlangan aytim mazmunida goho “dil yozdi” ohanglar ham namoyon bo‘la boshlaydi.

Bunda yettilik tuzilmasiga yangi (mungli) sifat bilan yo'g'rilgan to'lqinsimon kuy-ohanglari ulanib kelishi kuzatiladi³⁶.

Marosim aytilari

O'zbek xalqining uzun o'tmishi davomida turli fasl (mavsum)larga oid ko'plab qo'shiqlar ijod etilgan. Ularning eng ko'p va e'tiborli namunalari esa go'zal bahor fasliga bog'liqdir. Xususan, «Boychekchak», «Laylak keldi», «Qaldirg'och», «Chittigul», «Oq terakmi, ko'k terak» kabi hozirda ma'lum o'yin-qo'shiqlar shular jumlasini tashkil etadi. Yana bir qator mavsumiy marosim (jumladan, Sust xotin, Shoxmoylar va b.) aytilari esa hozirda folklor-etnografik ansambllari tomonidan qayta tiklanib, "sahnaviy" ko'rinishlarda ijro etila boshlandi. Shuni ham aytish kerakki, garchand u yoki bu marosim endilikda ijtimoiy ahamiyatini yo'qotgan bo'lsa-da, ammo ularda qo'llangan aytilar xalqimiz badiiy tafakkuri rivojida sezilarli iz qoldirgan. Shu o'rinda mavsumiy marosim aytilariga xos ayrim jihatlarni takidlab o'tish joizdir. Xususan, ularda:

I) nisbatan keng xajmli va yangi sifatli ohang tuzilmalari namoyon bo'ladi;

II) qo'shiqchilikning yakkaxon va jamoaviy aytish shakllari keng tus oladi;

III) band-naqarot hamda aytishuv shakllari keng qo'llaniladi.

Mavsumiy marosim aytilarida erishilgan muhim jihatlardan birini yangi sifatli kuy-ohanglari tashkil etadi. «Yangi sifat» mazmunida sakrama ohanglar tushunilib, ularning kelib chiqishi bahor mavsumi va undagi asosiy sana – Navro'zni daraklash mazmuni bilan bog'liq holda yuzaga kelgan.

Bu ohanglarni esa to'rt parda (sof kvarta), ba'zan esa besh parda oralig'idagi tovush sakramalari tashkil etadi. Bunda, sakrash nuqtasi, odatda, tuzukning markaziy pardalaridan biri (IV goho V pog'ona) ga o'rnatilgan bo'lib, ham quyi (IV-I; V-II), ham yuqori (IV-VII; IV-VIII) yo'nalishlarda amalga oshiriladi.

Bu kabi ohang sakramalari laylak uchib kelishi munosabati bilan tom boshida aytilgan "Laylak keldi", ilk turnalar ko'ringanda aytil-

³⁶ Qarang: O'zbek xalq musiqasi. III to'plam. – T.: «O'zdamnashr», 1954. –B.61.

gan “Arg’amchi”, shuningdek, boychechak unib chiqqanda aytilgan “Boychechak” kabi bahor fasli qo‘shiqdarida keng namoyon bo‘ladi.

Ma’lumki, o‘tmishda bahor elchilari sifatida ayrim qush (laylak, turna, qaldirg‘och) va ko‘klam o‘simliklari (boychechak, binafsha va b.) alohida e’zozlangan va, hatto, ular bilan bog‘liq turli ishonch va qarashlar ham shakllangan edi. Masalan, erta bahorda laylakni ko‘rish baxtdan nishona bo‘lsa, laylak uchib kelgan tomondan kelgan odam qishloqqa qut-baraka keltiradi, deb e’tiqod qilingan.

Turnalar ham ko‘p narsadan «darak» bergan. Chunonchi, barvaqt uchib kelgan turna erta bahorni daraklasa, pastlab uchgan turna rizq-ro‘zg‘or unumli bo‘lishini anglatgan va h.k.³⁷ Irimga ko‘ra, bahor elchilarini birinchi bo‘lib ko‘rgan bu haqda boshqalarni ham tezroq xabardor etishga oshiqqan. Shu maqsadda «xushxabarchilar» baland joylarga chiqib, maxsus xayqiriqlar ila atrofga jar solishgan.

Shunga o‘xshash vaziyat ko‘klam o‘simliklari unib chiqishi bilan ham bog‘liq yuzaga kelgan edi. Chunonchi, Navro‘z kunining darakchisi bo‘lgan boychechak (chunki uning unib chiqishi Navro‘z kuniga to‘g‘ri keladi) o‘simligini qir-adirlardan topib kelganlar. Bu xushxabardan voqif holda to‘plangan kattayu-kichik mahallama-mahalla, xonadonma-xonadon yurishib, boychechak unib chiqqani haqida “jar solishgan”. Xonadon egalari jarchilarga turli taom va hadyalar ulashishgan. Binobarin, sakrama ohanglar ana shu kabi jar solish vaziyatining badiiy ifodasi o‘laroq qaror topgan edi.

Jar solishning kuydagi in’ikosi bo‘lgan bu toifa ohanglarni shartli ravishda “jarchi ohanglar”, “darakchi ohanglar” yoki “xabarchi ohanglar” kabi tavsiflash mumkin.

Bahor fasliga oid aytimlarda ba’zan jarchi ohanglarning mehnat (dehqonchilik) qo‘shiqdariga xos ohanglarga payvasta bo‘lishini ham ko‘rish mumkin. Bu hol bejiz emas, chunki bahor fasli yerga amal kirishi (ya’ni, mehnatning boshlanish) vaqtini ham daraklaydi. Dehqonlar yer haydash ishlarini Navro‘z bayramiga taqab boshlaganlar. Bu mehnatning debochasida “Qo‘sh chiqarish” (yoki “Shoxmoylar”) marosimi o‘tkazilgan. Bunda “qishloq ahli yig‘ilishib, eng yaxshi ho‘kizlardan biri juftini omochu bo‘yinturug‘i bilan dalaga olib

³⁷ Navro‘z (tuzuvchilar: T.Mirzayev, M.Jo‘rayev). – T.: «Fan», 1992. – B.85-90.

chiqishardi. Bu yil mo‘l-ko‘lchilikda yashaylik, serobchilik bo‘lsin, oyog‘ing tekkan joyga baraka bersin” – deb Navro‘zga atab pishirilgan bo‘g‘irsoq yog‘i bilan ho‘qizlarning shoxlarini moylashgan. Sumalak pishirish uchun undirilgan maysadan ozginasini ho‘qizga yedirishgan. Qishloq keksalaridan biri Bobo Dehqon bo‘lib, dalada birinchi bo‘lib qo‘sh soladi”³⁸. Ushbu marosim paytida ishtirokchilar tomonidan maxsus aytib turilgan qo‘shiqda, bir tomondan, dehqonchilik aytimlariga xos xususiyatlar sezilsa, ikkinchi tomondan – ko‘proq marosim aytimlariga taalluqli yakka-jamoa ijrochiligi, kuy asosida esa darakchi ohang sakramalari namoyon bo‘ldi.

Shuni aytish kerakki, darakchi ohang tuzilmalari bizgacha asosan bolalar folklori tarkibida yetib kelgan “Boychechak”, “Tomdan tarasha tushdi”, “Quyoning”, “Zuv-zuv borag‘ay”, “Oftob chiqdi”, “Chittigul”, “Chuchvara qaynaydi”, “Oshxo‘r akam” kabi ko‘plab o‘yin-aytimlarda muhim o‘rin tutadi (O‘XM. III tom, 455-478 b.).

Shuningdek, “Lola sayli” davomida aytilgan lola guli haqidagi qo‘shiqlarda ham darakchi ohanglar ta‘siri sezilarlidir. Ushbu sayilning debochasida mahalliy xalq bir maydonga yig‘ilishib, yigit-qizlarni lola terimiga kuzatganlar. Lola terimchilari qir-adirlarga sayir qilib, quchoq-quchoq lolalar terishgan. So‘ngra terimchilarni belgilangan maydonda mahalliy aholi tomondan tantanavor kutib olish bayram marosimi o‘tkazilgan. Bunda o‘yin-raqslarga tushilgan yoshlik, go‘zallik va sevgi ramzi bo‘lgan lola maxsus aytimlarda vasf etilgan.

Insonning hayotiy yo‘li bilan bog‘liq muhim sana va voqealar har bir xalqda o‘ziga xos tarzda urf-odat yoki marosimlar bilan nishonlanib turilishi an‘anaga aylangan. Ana shunday an‘analar sarasini oilaviy sharoitda o‘tkazilgan marosimlar tashkil etadi. Xususan, o‘zbek xalqi hayoti davomida unga beshik to‘yi, muchal to‘yi, xatna (sunnat) to‘yi, nikoh to‘yi kabi marosimlar yo‘ldosh bo‘lib keladi.

Oilaviy marosimlarda musiqa muhim o‘rin tutadi. Bunda ham aytim, ham cholg‘u musiqasi (so‘nggisi motam marosimi uchun istisnodir) o‘zaro farqli badiiy maqsadlarda qo‘llaniladi. Jumladan, to‘y marosimlarida karnay, surnay, nog‘ora va doyralardan iborat cholg‘u ansambli ishtirok etib, u bir vaqtning o‘zida ham badiiy tinglov, ham

³⁸ Navro‘z. Tuzuvchilar: T.Mirzayev, M.Jo‘rayev. – T.: «Fan», 1992. – B.71.

axborot (jar solish) vositasini bajaradi. Chunki bu ansambl bir tomondan, uzoq masofaga taraluvchi kuchli sadolanishi bilan aholiga to‘y boshlanganligidan darak bersa, ikkinchi tomondan, ansambl ijrosidagi jozibali kuy-navolar ko‘tarinki kayfiyat tug‘diradi, hamda raqs o‘yinlariga chorlaydi va unga jo‘r bo‘ladi.

Aytm vositasida o‘zgacha, lekin muhim vazifa amalga oshiriladi ki, shu boisdan asosiy diqqat-e‘tiborni shu jihatga qaratamiz. Demak, aytimlar vositasida har bir marosimning maqsadi yuzaga chiqa boshlaydi. Zotan bunday aytimlar o‘zida ham marosim “qahramoni”ning umumlashma siymosini, ham ommaning shu marosim jarayoniga munosabatini mujassam etadi. Boshqacha aytganda, oilaviy marosim aytimlarida “shaxsiy” va “ommaviy” tuyg‘ular mushtarak etilgan bo‘ladi va shuning bilan ham alohida ahamiyatga molik. Tabiiyki, ushbu ijodiy vazifa o‘z “yechimi”ga monand badiiy vositalarni yuzaga keltirgan bo‘lib, bu hol eng avvalo, musiqaning mag‘zi bo‘lgan kuy-ohanglarida kuzatiladi. Bu o‘rinda esa yondosh tovushlarning asosan quyi oqimidan iborat so‘lim tabiatli kuy-ohangi ustuvor ahamiyatga ega bo‘lib, uning kelib chiqish manbayi «yig‘i» nidolariga borib taqaladi.

Ushbu invarint asosida “Yor-yor”, “Kelin salom” kabi oilaviy marosimga tegishli ko‘plab qo‘shiqlar ijod etilgan.

Yor-yor qo‘shig‘i kelinni kuyovnikiga uzatib borish jarayonida ayollar tomonidan ijro etiladi³⁹. Uni aytish vaziyati esa qizning ota uyi, yaqin qarindosh-urug‘lari, oila a‘zolari bilan xayrlashuvidan boshlanib, to kuyov xonadoniga yetgunga qadar davom etadi. Garchand “Yor-yor”ni kelin kuylamasa-da, biroq aslida bu aytm uning umumlashma siymosiga bevosita daxldordir. Uning mazmunida ayollar kelinni ovutgan bo‘lishib (“Yig‘lama qiz, to‘y seniki, Ostonsi tillodan, uy seniki”), pand-nasihatlari qilishadi, qizning otasiga «ta’na» so‘zlari ham aytgan bo‘lishadi (“O‘z qizini tanimay sotgan otam yor-yor”) va h.k. Ammo “Yor-yor”larning favqulotda ta’sirli ekanligi ularda bir vaqtning o‘zida ikki turli holat – ham mungli yig‘i, ham shodlik kayfiyatlari mujassam etilganligi bilan tavsifla-

³⁹ Ba’zi joylarda, masalan, Farg‘ona an‘anasida, Yor-yorlarni kuyov jo‘ralari ham ijro etishadi.

nadi. Yig'ining badiiy in'ikosi aytim kuy-ohanglarida, ommaviy shodlik holati esa doyra usulida zuhur etadi.

Xususan, xalqimiz orasida «Toshkent yor-yori» nomi bilan mashhur aytim kuyi aslida yig'i (quyi oqim) ohangidan unib chiqadi. (O'XM, Pt.,231 b.). Shu bilan birga qo'shiqning doyra usuli raqsbob va tantanavordir.

Nikoh to'yi marosimida an'anaviy ijro etib kelinadigan qo'shiqlaridan yana biri "**Kelin salomi**"dir. Ushbu qo'shiqni aytish vaziyati kelinni kuyov xonadoniga qadam qo'yishi bilan yuzaga kelib⁴⁰, bunda kuyovning ota-onasiga, qarindosh-urug'lariga va qo'ni-qo'shnilariga kelin nomidan ma'lum kuy-ohanglarida salom aytib turiladi, kelin esa "egilish" orqali salomini bildirib turadi. "Kelin salom"larda hazil-mutoyibali, goho payrovli so'z-iboralarga boy she'riy bandlar qo'llanilib, bunda har bir band "salom" aytish bilan yakunlanadi.

«Erkin mavzuli» aytimlar

Qo'shiq atamasi keng ma'noda so'z bilan kuyning o'zaro birlashi-shi, qo'shilishi (boshqacha aytganda – umuman ovoz bilan kuylash)ni anglatrsa, tor ma'noda – qo'sh qofiya bilan boshlanuvchi (ya'ni dastlabki misralari qofiyadosh bo'lgan) muayyan aytim janrini ifodalaydi. An'anaviy xalq qo'shiqlarining qo'sh qofiya shaklida kelishi eng avvalo, dastlabki she'r to'rtligi va uning misralariga taalluqligini alohida ta'kidlash kerak. Shunga ko'ra, dastlabki she'riy misralar to'rtligi aaba, aabb yoki aaaa bo'lib kelishi, keyingi to'rtliklarda esa bu tartib saqlanmay, (masalan, abab, abaa, abbb va h.k. tarzda) o'zgarib turishi mumkin. Demak, qo'shiqqa – dastlabki ikki misrasi qofiyadosh bo'lgan hamda barmoq vaznli (aksariyat 7 yoki 8 hijoli) she'rlar asosida kuylanadigan band shaklli aytimdir, deya ta'rif beramiz.

Qo'shiq bandi, odatda, to'rt she'riy misra va ularni kuylashga asos bo'lgan nisbiy tugal kuy-ohanglari birikmasidan iborat bo'ladi. Buda qo'shiqning qofiyadosh misralar bilan boshlanish xususiyati kuy-ohanglarida ham o'ziga xos aks etadi. Chunonchi, kuy-ohanglari-

⁴⁰ Ayrim mahalliy an'analarda, jumladan, Toshkent an'anasida "Kelin salomi" nikoh to'yining ertasi kuni o'tkazilib, "salomlar", odatda, kuy-ohanglarisiz o'qiladi.

ning dastlabki ikki tuzilmasi har jihatidan o‘zaro yaqin yoki o‘xshash bo‘lgani holda, uchinchi tuzilma nisbiy noturg‘unligi, tayanch pardadan “uzoqlashib”, ko‘rtarilma harakatlarni namoyon etishi bilan ajralib turadi. So‘nggi (to‘rtinchi) tuzilma esa tayanch pardaga intilishi hamda uni mustahkamlashi, tasdiqlashi bilan tugallov hissini tug‘diradi. Shu tarzda tuzilgan aksariyat xalq qo‘shiqlari aaba shaklida qofiyalangan she‘r to‘rtligiga aynan uyg‘undir.

Qo‘shiqning keyingi she‘riy bandlarida qofiyalar turlicha o‘zgarib turishi mumkin bo‘lsada, biroq ularning barchasi dastlabki bandda kelgan kuy-ohanglarga barqaror tarzda bog‘lanaveradi.

Binobarin, qo‘shiqning she‘r va kuy asoslari o‘zaro “beqaror-barqaror”, “nomuqim-muqim” holda payvasta bo‘ladi. Qo‘shiq mazmunan xilma-xil (hajviy, tarixiy, ishqiy va h.k.) bo‘lib, asosan kvintaseksta pardalari oralig‘ida so‘zdosh ohanglar yetakchiligida (ba‘zan doyra jo‘rligida) hozir bo‘ladi. Unda goho kuychanlik xususiyatini yuzaga keltiruvchi nisbatan cho‘zimli ohanglar ham yuzaga kelib, ular ko‘proq aytim misralarining tugallanishi, yakunlanishi arafasida namoyon bo‘lib turadi (O‘XMM, I kitob, 32–33 b.). Kuychanlik, ohangdorlik kabi xususiyatlar qo‘shiqning asosan lirik mavzudagi ko‘rinishlariga ko‘proq taalluqlidir. Insoniy ruhiy kechinmalar, shu jumladan, ona tabiat, el-yurt yoki sevikli yorga muhabbat tuyg‘ulari ifoda etilgan bu aytimlar folklorshunoslikda «lirik qo‘shiq» sifatida ham ta‘riflanadi.

“Shohimardon tog‘ida” nomli lirik qo‘shiq bunga misol bo‘la oladi (O‘XMM, I kitob, 43–44 b.).

Terma – aytimning bir turi bo‘lib, lug‘aviy jihatdan «yig‘moq», «tanlamoq», «saralab olmoq» ma‘nolarini anglatadi. Termalar ikki asosiy ko‘rinishda hozir bo‘ladi:

- 1) Baxshi (shoir, dostonchi) termalari⁴¹;
- 2) Xalq termalari.

Baxshilar termasi, odatda, biron-bir doston ijrosidan oldin aytiladi. Bunda baxshi she‘riy to‘rtliklar asosida o‘z “bisotida” (repertuarida) bor dostonlarni qisqacha ta‘riflab kuylaydi va shu tariqa tinglovchiga

⁴¹ Qarang: Karomatov F.M. O‘zbek xalqi muzika merosi XX asrda. II-kitob. – T.: G‘afur G‘ulom nashriyoti, 1985. – 207 b.

«Nima aytay?» deb murojaat etgan bo‘ladi. Shu maqsadda aytilgan termalar «Qay dostondin aytayin?» nomi bilan yuritiladi (O‘XMM, 2 kitob, 57-60 b.). Baxshi termalarida «Do‘mbiram», «Kunlarim» nomli aytimlar ham bo‘lib, ularda do‘mbira cholg‘usi, dostonlarning qahramonlari (Alpomish, Avaxxon va b.) va ularning mardonavor ot-lari, shuningdek, baxshilarning hayot yo‘li mavzu sifatida tilga oli-nadi. So‘zdosh ohanglar bilan (kvarta-kvinta doirasida) aytiladigan ushbu termalarning ritm-o‘lchovlari, odatda, muayyan turg‘unlikka ega emas, chunki ma‘lum turoq bilan boshlangan dastlabki she‘riy to‘rtlik keyingi bandlarda o‘zgarib turadi. Bu hol aytim misralarida ham o‘z aksini topadi. Chunonchi, “Do‘mbiram” nomli terma avvaliga 8 hijoli misralar bilan “o‘qilsa”, keyingi bandlar davomida 2 hijoli vazn yuzaga keladi. Shu tariqa aytim misralari ham kengayib, turli variant ko‘rinishlarni namoyon etadi (O‘XMM, 2 kitob, 47–48 b.). Demak, terma aytimlarining kuy-ohang tuzilmalari, qo‘shiqdan farqli o‘laroq, har gal ma‘lum o‘zgarishlar bilan takrorlanadi.

Xalq termalari ma‘lum qadar o‘zgacha. Jumladan, bunday namu-nalar muqim vazn o‘lchovi, so‘zdosh va kuychan ohanglar mushtarak-ligi hamda do‘mbira o‘rnida ko‘proq doyra qo‘llanilishi bilan baxshi termalaridan farq etadi. Shuningdek, aytim bandlarida goho naqarot alomatlari ham yuzaga keladi. Shunga oid misolni «Yor, muncha zor etding meni» termasida ko‘rish mumkin. (O‘XMM, I kitob, 105 b.). Jumladan, tarjimai hol va ishq-muhabbat mavzulari payvasta etilgan bu terma har bir bandining so‘nggi ikki misrasi muntazam takrorlanib turishi natijasida o‘zgacha naqarot ahamiyatini yuzaga keltiradi.

Lapar atamasi, taxminga ko‘ra, ikki so‘z (la-par) birikmasidan hosil bo‘lgan: “par” – juft, ikki kishi⁴² ma‘nosida, ko‘makdosh yasov-chi “la” esa “aytmoq” (aytish) fe‘li o‘rnida (masalan, “kuy-la”, “so‘z-la” kabi) keladi. Demak, lapar deganda ikki kishi aytishuvi nazarda tutiladi. Odatda yigit va qiz o‘rtasida lapar-aytishuvlari o‘tkazilgan. Bunday vaziyat esa ko‘proq an‘anaviy nikoh to‘yi marosimlarida, qiz oshi bazmida yuzaga kelgan. Bunda «qizlar va yigitlar tomonidan ikki kishi sal oldinga chiqib lapar aytishadi. Lapar bilan qiz va yigitlar bir-birlariga muhabbat izhor etib, tanishgan va ahdi-paymon qilishgan.

⁴² O‘zbek tilining izohli lug‘ati. I tom. – M.: Rus tili. 1981. – B.571.

O‘z yurak dardini musiqasiz (ya’ni, jo‘rsozsiz – O.I.) ma’lum ohangda ashula qilib aytishgan. Bordi-yu lapar aytayotgan yigit va qiz bir-birini yoqtirib qolsa, lapar aytib turib bir-biriga sovg‘a berishgan»⁴³.

Hozirda kuylanib kelinayotgan laparlarning aksariyati marosimlar bilan bevosita bog‘liq bo‘lmay, ular turli davralarda va sahnaviy ko‘rinishlarda, doyra va boshqa xalq cholg‘ulari jo‘rsozligida aytilishi mumkin. Laparlarga doir tavsifimiz ham asosan shunday aytimlar xususidadir.

Laparlarda sevgi-muhabbat yetakchi mavzu bo‘lishi bilan birga yana yengil hazil, nozik piching va boshqa mazmundagi she‘rlar ham tarannum etiladi. Odatda, laparlarning voqeband she‘rlarida naqarotlar bo‘lmaydi, balki ijrochilarning navbatma-navbat kuylashlari asosida ularning “savol-javob” shakli yuzaga keladi.

Binobarin, laparchilar umumiy kuy-ohang tuzilmasiga tayanган holda “savol-javob” tarzidagi she‘rlarni birin-ketin kuylaydilar. Bunda band misralarida kelgan ohang va so‘z munosabatlari xuddi qo‘shiq janrida bo‘lgani singaridir, ya’ni to‘rt she‘riy misraning har biri o‘ziga monand kuy-ohang tuzilmasiga ega bo‘ladi. Xususan, shakl-tuzilishi shunga mos namunalarga misol sifatida xalqimiz orasida mashhur “Bilaguzuk”, “Qoraqosh”, “Lapar” (O‘XM, IV t.), “Qilpillama” (O‘XM, 2 t.) kabi laparlarni qayd etish mumkin. (“Bilaguzuk” lapari notasi kerak, O‘XM, IV t.) Ayrim laparlarda savol-javob nisbati she‘riy to‘rtliklar darajasida emas, balki she‘riy misralar qamrovida ham yuzaga keladi. Jumladan, «Nima-nima, nima deysiz?» laparida shu savol misrasi har bir javob misrasidan so‘ng takrorlanib turiladi (O‘XM, IV t.). Bu laparning aytim misralari ham qo‘shiqdagi kabi to‘rt asosiy tuzilmadan iborat bo‘lib, savol-javob misralari umumiy ohang tuzilmalariga tayanadi.

Laparlarda raqsbob doyra usullari ham tez-tez qo‘llanib turiladiki, bu hol goho laparchilarning navbatma-navbat raqsga tushib kuylashlariga sabab bo‘ladi.

Yalla – ko‘p xususiyatlari, jumladan, raqsning qo‘llanishi, ijroda ko‘pchilikning ishtirok etishi kabi jihatlari bilan laparga yaqin bo‘lgan janrdir. Ammo laparda eng avvalo, aytishuvlik sifati muhim bo‘lgani

⁴³ O‘zbek xalq og‘zaki poetik ijodi. – T.: «O‘qituvchi», 1980. – B.90.

holda, yallada badiiy soʻz (sheʼriyat) kuy va raqsning mushtarakligi nisbatan barqarordir. Shu boisdan yallaga «raqsiy aytim» (Karomatov F.), yaʼni raqs bilan kuylanadigan aytim iborasi qoʻllanib turiladi. Ushbu holat «yalla» atamasida ham maʼlum aks etgan. Chunonchi, xalq ogʻzaki ijodida «yalla» soʻz «oʻynab-kulish», «oʻynab-kuylash» va umuman, xushvaqt boʻlishlik maʼnolarida qoʻllaniladi. Shundan kelib chiqqan holda, «yalla» soʻzini «oʻynab-kuyla» maʼnosining qisqartma «yal-la» birikmasidagi ifodasidir, deb taxmin qilish mumkin⁴⁴. Yallalar, lapardan farqli oʻlaroq, naqarotli band shaklida boʻladi. Bunda yakkaxon (yallachi) doyra, dutor yoki cholgʻu ansambli joʻrligida raqsga tushib bandlarni kuylasa, naqarotni koʻpchilik (naqarotchilar) aytadi. Demak, yakkaxon (yallachi) va koʻpchilik (naqarotchilar) yallaning band-naqarot (yoki naqarot-band) shakliga monand holda navbatma-navbat kuylashadi. Yallaning «oʻynab-kuylash» xususiyati uning soʻz (sheʼr) va kuy (musiqa) asoslarida oʻziga xos aks etadi. Jumladan, barmoq vaznli sheʼrlari asosan yengil hazil-mutoyiba bilan yoʻgʻrilgan sevgi mavzularida boʻlib, naqarotlarida esa koʻpincha oʻynab-kulishga, xush kayfiyat boʻlishga daʼvat etuvchi «yalla» soʻzi hamda uning «yallo», «yalli» kabi maʼnodoshlari ishlatiladi:

Yallama yorim, yallola,

Yallolashaylik, bedodlashaylik (va h.k.)

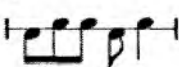
Baʼzan «yalla» oʻrnida «oʻyin», «oʻynasin», «aylansin», «oʻrgilay», «tarallo», «xoralli» kabi soʻz-iboralar ham ishlatiladi.

Yallalarning oʻyin-raqs xususiyati ayniqsa, ritm omilida yorqin zuhur etadi. Chunonchi, aksariyat yallalarda 6/8 ritm-oʻlchovida kelgan jozibali raqsbop ufar usulining quyidagi turli variantlari keng qoʻllaniladi:

a)



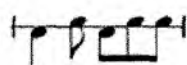
d)



b)



e)



⁴⁴ «Yalla» soʻzining lugʻaviy negizi nomaʼlum.

Shakl nuqtai nazaridan qaralganda yallalarning band-naqarot nisbatlari asosan ikki ko‘rinishda yuzaga keladi:

1) Har bir misradan so‘ng namoyon bo‘luvchi (band misralariga singdirilgan) bir aytim-misrali naqarot. Bu ko‘rinishdagi naqarot odatda, o‘zidan oldingi ohang tuzilmasining tabiiy davomi sifatida kelib, aytim misrasini to‘ldirib boradi. “To‘ldiruvchi” naqarotning ohang tuzilmasi esa muqim yoki band misrasi mazmuniga bog‘liq holda o‘zgarib turishi mumkin (O‘XMM, 2 kitob, 67, 72-73, 161-162 b.).

2) Band oldi yoki undan so‘ng namoyon bo‘luvchi ikki-to‘rt (va h.k.) misrali naqarot. Nisbiy barqaror tuzilishli bu kabi naqarotlar o‘zining alohida (band kuy-ohanglaridan farqli) ohanglariga ega bo‘ladi. Bunga “Yallama-yorim”, “Yallola”, “Oho yalli” kabi aytimlar yorqin misoldir (O‘XM, I t., O‘XMM, 2 kitob). Binobarin, bunday yallalar muqim naqarot va nomuqim (o‘zgaruvchan) aytim bandlari asosida kuylanadi.

Yallaning bir turi sifatida kuy-ohanglari bir qadar kengroq doira qamrovida rivojlangan namunalarini aytish mumkin. Tabiiyki, yakkaxon (yallachi)dan keng nafas talab etuvchi bu kabi yallalarni bir vaqtda ham kuylab, ham raqsga tushish mushkuldir. Shu boisdan bunday ko‘rinishga ega katta yallalar ijrosida yakkaxon-yallachi va naqarotchilar guruhi qatorida alohida raqqos-o‘yinchi ham ishtirok etadi. «Lalalum», «Keldim», «Yallo-yallo» (O‘XM, I t., O‘XMM, 2 kitob) kabi yallalar shular jumlasini tashkil etadi.

Mavzu bo‘yicha savol va topshiriqlar

- 1. O‘zbek xalq musiqasi xususida nimalarni bilasiz?*
- 2. Folklor atamasiga ta’rif bering.*
- 3. Musiqqa folklori deganda nimani tushunasiz?*
- 4. Mehnat qo‘shiqlari haqida nimalarni ayta olasiz?*
- 5. Chorvadorlik qo‘shiqlari haqida gapirib bering.*
- 6. Chorvadorlik qo‘shiqlariga misollar keltiring.*
- 7. Dehqonchilik qo‘shiqlari haqida so‘zlab bering*
- 8. Hunarmandchilik qo‘shiqlariga misollar keltiring.*
- 9. Marosim aytimlari haqida nimalarni bilasiz?*

10. *Yor-yor qo 'shiqlari haqida gapirib bering.*
11. *Yor-yor qo 'shiqlariga misollar keltiring.*
12. *Yor-yor qo 'shiqlaridan parcha kuylab bering.*
13. *Erkin mavzuli aytimlar deganda qanday qo 'shiqlarni tushunasiz?*
14. *Qo 'shiqqa ta 'rif bering.*
15. *Qo 'shiq bilan ashulaning farqi xususida gapirib bering.*
16. *Terma deganda nimani tushunasiz?*
17. *Termadan parchalar kuylab bering.*
18. *Lapar deganda nimani tushunasiz?*
19. *Yalla deganda nimana tushunasiz?*
20. *Yalla qaysi mahalliy uslubga xos?*
21. *O 'zbek xalq musiqasini to 'plagan ilk musiqashunos olim kim edi?*
22. *O 'zbek xalq musiqa merosi kitobining muallifi kim?*
23. *O 'zbek xalq musiqasini to 'plaganlardan kimlarni bilasiz?*

Reja:

1. *Baxshilar san'ati*
2. *Katta ashula*
3. *Maqom san'ati*

O'zbek xalqining boy ma'naviy merosi musiqiy folklor qatlami qatorida kasbiy (ustozona) musiqa namunalarida ham badiiy barkamol ifodalangan. Zero, xalq musiqasi negizida unib-o'sgan va bizgacha "ustoz-shogird" ta'lim an'anasi vositasida yetib kelgan kasbiy musiqa durdonalarida ulug' ajdodlarimizning teran ruhiy olami, falsafiy o'y-mushohadalari, hakimona dunyoqarashlari badiiy mukammal in'ikos etilganidir.

O'zbek kasbiy musiqa san'ati o'zining ko'p asrlik tarixiga ega. Mutaxassislarining fikriga ko'ra, kasbiy musiqaning ilk shakllanishida dastlab "saroy madaniyati" muhim o'rin tutgan bo'lib, bunda xalq orasidan yetishib chiqqan iste'dodlar xon saroylariga musiqachi bo'lib xizmat qilish uchun jalb etilganlar. Demak, o'tmishda musiqa san'ati bilan maxsus shug'ullanib, shu tarzda hayot kechiruvchi bastakor, kasbiy cholg'uchi va xonandalar yuzaga kelgan davrlardan boshlab kasbiy musiqa janrlari – rivojlangan ashula, katta ashula, suvora, doston, maqom, yovvoyi maqom, yirik hajmli cholg'u kuy yo'llari ham qaror topa boshlagan edi.

Bu namunalar o'zining qator sifatlari, xususan:

- a) nisbatan murakkab ko'rinishdagi shaklu-shamoyili;
- b) keng nafasli va rivojlangan kuy-ohanglari;
- v) aytim yo'llari asosan aruz vaznidagi mumtoz she'riyatga bog'langanligi;
- g) ijrochilik uchun "ustoz-shogird" an'anaviy maktabida hosil etilgan kasbiy malakalarning bo'lishi kabilar bilan musiqiy folklor-dan ajralib turadi.

Binobarin, kasbiy musiqa janrlari asrlar davomida og'zaki ravishda kamol topib kelgan va ajdoddan avlodga "ustoz-shogird" an'anasi orqali meros o'tib kelgan mumtoz musiqaning yuksak namunalaridir.

Baxshilar san'ati

Xalqimizning sevimli asarlari bo'lgan "Alpomish", "Go'ro'g'li", "Kuntug'mish" kabi dostonlarning ijodkori va ijrochilari baxshi nomi bilan yuritiladi. Baxshilar san'atida so'z ustasi, qo'shiq kuylovchisi va soz (qo'biz yoki do'mbira) cholg'uchisi birlashgan bo'lib, bunda ular dostonlarning nasriy qismlarini mahorat bilan badiiy so'zlab hikoya etsalar, she'riy bo'laklarini maxsus aytim shaklida **ichki** (maxsus "bo'g'iq") ovoz bilan kuylaydilar va bunda qo'biz yoki do'mbira cholg'usidan jo'rnavoz sifatida foydalanadilar.

Dostonlarni ichki ovozda kuylash odati qadimgi an'ana bo'lib, bunday tarzda kuylash uchun zarur ijroviy malakalar "ustoz-shogird" maktabida hosil etilgan. Bu shunday maktabki, unda baxshi bo'lish istagidagi talabgor ustoz-baxshiga o'quvchi-shogird tushadi. Shundan so'ng u ko'p yillar (5-10 yil) davomida ovozda kuylash, do'mbira chertish kabi ijrochilik mahoratlarini o'rganish bilan birga yana "Alpomish", "Avazxon", "Go'ro'g'li" kabi dostonlarni ham yod oladi, ularni aytib berish uslublarini o'rganadi.

Hozirgi kunga qadar "ichki ovozda" kuylash uslubi Surxondaryo-Qashqadaryo, Buxoro-Samarqand va Toshkent-Farg'ona dostonchilik maktablarida o'z kuchini saqlab kelmoqda.

Dostonlarni ijro etish mavsumi asosan kech kuzda, qishloq ahli dehqonchilik bilan bog'liq yig'im-terim ishlarini tugatgadan so'ng boshlanib, to erta bahorga qadar davom etgan. Odatda, baxshilar mahalliy aholi tomonidan maxsus uyushtirilgan dostonchilik kechalarini o'tkazish uchun qishloq xonadonlaridan birga taklif etilgan. Bu xonadonga mahalla ahli, qo'ni-qo'shnilar ham yig'ilishib, baxshining doston ijrolarini tinglashgan. Bunday kechalar bir necha kungacha davom etishi mumkin bo'lgan. Bundan tashqari baxshilarni oilaviy bayram, to'y marosimlari va boshqa tantanalarni o'tkazishga ham taklif etganlar.

Dostonlarni kuylash tartib qoidalariga ko'ra, avvalo, termalar aytiladi. Terma – biron-bir doston ijrosidan oldin baxshi tomonidan kuylanadigan aytim bo'lib, bunda baxshi o'z bisotida bor dostonlarni qisqacha ta'riflaydi va shu tariqa tinglovchilarda qarata "qay dostondin aytayin", deb murojaat etadi. Tinglovchilar tanlovi, xohish-ixtiyori ham sabab bo'lib, baxshi o'z bisotidan bir dostonni kuylashni boshlaydi.

Surxondaryo-Qashqadaryo musiqa uslubida dostonchilikning ikki yirik markazi – Shaxrisabz va Sherobod dostonchilik maktablari vujudga kelgan. Abdulla Nurali o‘g‘li va Islom o‘g‘li kabi shoirlar Shaxrisabz dostonchilik maktabining yirik namoyandalari bo‘lsa, Shernazar Beknazar o‘g‘li, Mardonqul Avliyoqul o‘g‘li, Umar Safar o‘g‘li, Normurod baxshilar esa Sherobod dostonchilik maktabining mashhur vakillaridir.

Buxoro-Samarqand dostonchilik an‘analari asosan viloyat tumanlarida qaror topgan bo‘lib, ular Bulung‘ur, Qo‘rg‘on, Narpay va Nurota dostonchilik maktablarini o‘z ichiga oladi. Shulardan Bulung‘ur va Qo‘rg‘on dostonchilik maktablari mashhurroqdir. Bulung‘ur dostonchilik maktabida “Alpomish”, “Yodgor”, “Yusuf bilan Ahmad”, “Rustamxon”, “Go‘ro‘g‘lining tug‘ilishi”, “Jahongir” kabi qahramonlik dostonlari yetakchi o‘rin tutadi. Jo‘rnavoz soz sifatida do‘mbira sozi qo‘llaniladi. Bu cholg‘uning ma‘lum qadar «bo‘g‘iq» sadolari baxshilarning «ichki» ovozda kuylash uslubiga hamohangdir. Amin baxshi, Chini shoir, Tovbuzar shoir, Qurbonbek shoir, Yo‘ldosh bulbul, Yo‘ldosh shoir, Qo‘ldosh Suyar kabi baxshilarni Bulung‘ur maktabining o‘tmishdagi yirik namoyandalari qatorida qayd etish mumkin. Qo‘rg‘on dostonchilik maktabining yorqin vakillari qatorida Yodgor, Lafaz, Mulla Tosh, Mulla Xolmurod, Jumanbulbul kabi baxshilarni tilga olish mumkin.

Xususan, Xorazm dostonchilik maktabi boshqa mahalliy dostonchilik maktablaridan (masalan, Surxondaryo-Qashqadaryo dostonchilik an‘analaridan) farqli jihatlariga ega. Bu farqlar, asosan, quyidagilardan iborat:

a) Xorazm dostonlari (ichki) “bo‘g‘iq ovoz”da emas, balki “ochiq ovoz” uslubida kuychan xususiyatlar bilan aytiladi.

b) Ko‘pgina mahalliy dostonchilik maktablarida do‘mbira sozi jo‘rnavoz sifatida qo‘llansa, Xorazm dostonchiligida “pang ovoz” uslubiga monand holda dutordan foydalaniladi. Shuningdek, so‘nggi yillarda baxshi aytimiga jo‘rnavoz sifatida ansambl ham ishtirok etmoqda. Bunda ustoz – baxshi dutor (hozirda esa, tor yoki rubob) da, qolganlar esa g‘ijjak, bulamon va ba‘zan doyra cholg‘ularida jo‘rnavozlik qilib turishadi.

d) Xorazm dostonlari repertuarini, asosan, “Oshiq G‘arib va Shoxsanam”, “Go‘ro‘g‘li”, “Kuntug‘mish”, “Bozirgon”, “Oshiq Oydin” kabi dostonlar tashkil etadi.

Xorazm dostonchiligining yirik vakillari qatorida Ahmad baxshi, Bola baxshi, Ro‘zimbek Murodov, Qalandar baxshilar nomini aytish kerak.

Xorazm musiqa uslub doirasida dostonlarni garmon (“soz”)da ijro etish an’anasi ham yuzaga kelgan bo‘lib, bunda dostonlar bir butunligicha emas, balki undan olingan ayrim parchalar (asosan, nomalar) va termalar aytiladi.

Xorazmda bu turdagi ijrochilar nomiga sozchi so‘zini qo‘shib (Qurbon sozchi, Qodir sozchi kabi) ataydilar.

Katta ashula

Katta ashula – hajman yirik, kuy-ohanglari keng nafasga mo‘ljallangan ashula bo‘lib, yakka hofiz (xonanda) yoki 2-4 hamnafas hofizlar tomonidan aytiladi. Bunda jo‘rnavor cholg‘ular qo‘llanilmaydi. Katta ashulalarning nazmiy asoslarini Lutfiy, Sakkokiy, Navoiy, Muqimiy, Furqat, Miskin, Habibiy kabi mumtoz shoirlarning aruz vaznida bitilgan hikmatli, ishqiy-muhabbat, pand-nasihath, mehnat mavzularidagi g‘azal namunalari tashkil etadi. Bu turdagi ashulalar rivojlangan, keng nafasli (bir yarim, ikki va undan ortiq) ovozga mo‘ljallangan kuy-larga ega bo‘lib, odatda, erkin uslub asosida aytiladi. Mazkur janrning «patnisaki ashula», «likobiy ashula» singari boshqacha nomlanishlari ham ma‘lumki, zero hofizlar ijro paytida qo‘llarida patnis yoki likob ushlab turadilar (O‘XM, 2-t., 375–434 b.).

Boltaboy hofiz, Hamroqulqori, Mamatbuva Sattorov, Akbarqori Haydarov, Erkaqori Karimov, Jo‘raxon Sultonov, Ma‘murjon Uzoqov kabi hofizlar mazkur janrning mahoratli ijrochilari edilar. Bu san’atkorlar kuylagan «Ko‘p erdi», «Bir kelsun», «Ey dilbari jononim», «Adashganman», «Do‘stlar» singari katta ashulalar keng tinglovchilar ommasiga yaxshi ma‘lumdir.

Keyingi yillarda ayrim katta ashulalarni cholg‘ular jo‘rsozligida ijro etish amaliyoti ham qo‘llana boshlandi. Bunga “Mehnat ahli”, “Ey, dilbari jononim”, “O‘zbekiston” kabi katta ashulalarni misol keltirish mumkin. Shuningdek, katta ashulalarni alohida cholg‘uda (masalan, nayda) ijro etish an’anasi ham yuzaga keldi. Bu o‘rinda Ismoil naychi, Abduqodir naychi va Saidjon Kalonovlardek ustoz san’atkorlarning xizmatlari katta bo‘lgan.

Maqom san'ati

Maqom san'ati o'zining ko'p asrlik tarixiga ega. Mutaxassislarning fikriga ko'ra, maqom kuylarining ibtidoiy shakllari eramizdan avvalgi uzoq davrlar musiqa madaniyatiga borib taqaladi. Bunda xalq musiqasining ko'hna kuy-ohanglari ham murakkab maqom san'atining shakllanishiga ta'sir ko'rsatganligi e'tirof qilinadi. Ammo maqomlarni ayni ma'nodagi xalq musiqa ijodi tarzida idroklash ham to'g'ri bo'lmaydi. Zero, bu turdagi musiqa san'ati asrlar davomida kamol topib kelgan hamda avloddan avlodga «ustoz-shogird» an'anasi orqali meros bo'lib o'tib kelgan kasbiy (ustozona) musiqaning yuksak namunalaridir.

Ta'kidlash joizki, maqomlar har jihatdan kasbiy musiqaning eng salmoqli va salobatli qismini tashkil etadi. Ulkan, hashamatli me'moriy obidalarga qiyoslanishi mumkin bo'lgan ko'p qismli maqomlarning yuzaga kelishida bastakorlik ijodi bilan birga musiqa ilmi (musiqashunoslik fani) ham katta ahamiyat kasb etgan.

Shu bois ham o'tmishda yashab ijod etgan ko'pgina mutaffakir olimlar, jumladan, Abu Nasr al-Forobiy, Abu Ali ibn Sino, Safiuddin Urmaviy, Qutbiddin Sheroziy, Abdulqodir Marog'iy, Abdurahmon Jomiy va boshqalar maqomlarga doir ilmiy risolalar yozganlar. Shu tariqa nafaqat maqom ijrochiligi va ijodkorligi, balki maqom san'atining ilmiy nazariyasi ham fan sifatida rivoj topib kelgan.

“Maqom” atamasi asli arabcha bo'lib, ko'p ma'nolarni, shu jumladan, “o'rin”, «joy», «daraja», «martaba», «manzilgoh» kabi tushunchalarni ifodalaydi. Uning dastlabki musiqiy istilyohi esa “cholg'u asboblari to'vush hosil etiladigan joy” (I. Rajabov), ya'ni parda ma'nosiga bog'liqdir. Yana boshqa ko'pgina mazmun jihatlari ham aynan shu pardalarga bevosita bog'lanadi. Maqom – bu mukammal pardalar uyushmasi va doira usullari mushtarakligida ijod etilgan cholg'u kuy va ashulalar majmuasidir.

Hozir O'zbekistonda maqomlarning uch turi mavjud bo'lib, ular quyidagicha nomlanadi:

- *Shashmaqom (yoki Buxoro maqomlari);*
- *Xorazm maqomlari;*
- *Farg'ona-Toshkent maqom yo'llari.*

Shuni aytish kerakki, mazkur maqom turlari bizning davrga qadar og'zaki uslubga asoslangan “ustoz-shogird” ta'lim an'anasi vositasida

yetib kelgan. Garchand Sharq olimlari tomonidan o‘ziga xos musiqiy «nota» yozuvi yo‘llari ixtiro etilgan bo‘lsa-da, ammo ular amaliyotda keng joriy bo‘lmagan edi. Maqomlarni besh chizikli nota tizimi asosida yozib olish ishlari XX asr davomida bir necha bor amalga oshirildi. Xususan, taniqli kompozitor va musiqiy etnograf V.A.Uspenskiy 1921–1922-yillari Buxoroda maqomchi ustozlar – hofiz Ota Jalol Nosir va tanburchi Ota G‘iyos Abdug‘anilar ijrosida salobatli Shashmaqom turkumini nota yozuvlarida ilk bor muhrladi. Bu mehnat natijasi ayrim kamchiliklarga qaramay (masalan, ashula yo‘llari tanbur ijrosida yozilgan bo‘lib, natijada ovoz tarovatga xos nafas va xususiy bezaklar yetarlicha aks etmagan, ayrim doyra zarb-usullari esa ritm-o‘lchov jihatdan nobop shaklda yozilgan va b.) ustozlar san‘atini saqlab qolishda yuksak tarixiy ahamiyat kasb etdi. V.A.Uspenskiyning Shashmaqom nota yozuvlari 1924-yili Buxoroda «Shest muzikalnix poem (maqom)» nomi bilan chop etildi. Oradan bir yil o‘tib, V.A.Uspenskiy toshkentlik mashhur hofiz Shorahim Shoumarovdan Farg‘ona-Toshkent maqom aytim turkum yo‘llaridan “Dugohi-Xusayn”, “Chorgoh”ni, 1930-yili esa “Gulyori Shahnoz”ni yozib oldi.

O‘zbek musiqa merosini asrab qolish va uni rivojlantirish ishiga ulkan hissa qo‘shgan san‘atkorlardan biri akademik Yunus Rajabiydir (1897–1976). Ustoz Rajabiyning o‘zbek musiqasining deyarli barcha janrlariga mansub yozuv namunalari ko‘p tomlik «O‘zbek xalq musiqasi»da (I–V tomlar, 1955–59) nashr etilgan. Ushbu to‘plamlarda, jumladan, bolalar qo‘shig‘i, xalq aytimlari (qo‘shiq, lapar, yalla, ashula), katta ashulalar, cholg‘u kuylari, Farg‘ona-Toshkent maqom yo‘llari, muhtasham Shashmaqom turkumi kabi ham musiqiy folklor, ham kasbiy musiqa qatlamlari munosib o‘rin olgan. 1966–1975-yillari Shashmaqom majmuasini olti jildda qaytadan nashr etilishi hamda bu maqomlarni Yunus Rajabiy rahbarligidagi O‘zbekiston telereadiosi maqomchilar ansambli ijrosida magnit tasmlar va lappaklarga (gramplastinkalarga) yozib olinishi bu ro‘yxat salmog‘ini yanada oshiradi. Yunus Rajabiy to‘plamlari nisbatan mukammal darajada bajarilganligi bilan o‘zbek musiqasini amaliy o‘zlashtirish va nazariy o‘rganishda benihoya qimmatli manbadir. Ayniqsa, Shashmaqom yozuv yo‘llari avvalgi urinishlardan sifatli farq etishini ta’kidlash kerak. Bunda ovoz xususiyatlari ma’lum darajada inobatga olinib,

kuy-ohanglariga o'zbek mumtoz she'riyati namunalari monand etilganligi, ritm-usullar o'lchov jihatdan muvofiq aks ettirilganligi kabi muhim holatlarni alohida aytish mumkin.

Shuningdek, 1950-yillar mobaynida Boboqul Fayzullayev, Shohnazar Sohibov, Fazliddin Shahobov kabi atoqli san'atkorlarning mehnati bois Shashmaqom tizimi Tojikistonda ham nashr etildi.

Xorazm maqomlari to'liq turkum (ya'ni ham chertim, ham aytim yo'llari) tarzida Matniyoz Yusupov tomonidan yozib olinib, 1958-yili «O'zbek xalq musiqasi» to'plamining VI jildida chop etildi. Bunda notaga oluvchi maqom aytim yo'llarini ham ovoz, ham tanburga oid xususiyatlarini alohida-alohida yozuvlarda aks ettirganki, natijada maqom ijrosi xususida aniqroq tasavvur beradi. 1980-yillar davomida M. Yusupov Xorazm maqomlarini ma'lum to'ldirishlar bilan qaytadan nashr ettirdi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

- 1. Baxshilar san'ati haqida nimalarni bilasiz?*
- 2. Baxshichilik san'ati qaysi vohalarga xos?*
- 3. Surxondaryo baxshichilik san'ati bilan Xorazm baxshichilik san'atining farqli jihatlari nimalarda namoyon bo'ladi?*
- 4. Buxoro-Samarqand baxshichilik an'analari viloyatning qaysi tumanlarida keng tarqalgan?*
- 5. Katta ashula qaysi mahalliy uslubga xos?*
- 6. Katta ashula ijrochilaridan kimlarni bilasiz?*
- 7. Katta ashulada cholg'u ishtirok etadimi?*
- 8. Maqom san'ati deganda nimani tushunasiz?*
- 9. O'zbekistonda qanday maqomlar mavjud?*
- 10. Farg'ona-Toshkent maqom yo'llaridan nimalarni bilasiz?*
- 11. Farg'ona-Toshkent maqom yo'llari ijrochilaridan kimlarni bilasiz?*
- 12. Xorazm maqomlari kim tomonidan yozib olingan?*
- 13. Xorazm maqom ijrochilaridan kimlarni bilasiz?*
- 14. Shashmaqom ijrochilaridan kimlarni bilasiz?*

MAVZU: Shashmaqom

Reja:

1. *Shashmaqom xususida.*
2. *Shashmaqomning cholg‘u bo‘limi.*
3. *Shashmaqom ashula (nasr) bo‘limi.*

O‘zbek-tojik xalqlarining mumtoz musiqasi – Shashmaqom XVIII asr o‘rtalarida Buxoroda saroy kasbiy musiqachilari va musiqashunos olimlari tomonidan olti maqomdan iborat mahobatli turkum tarzida tasnif etilgan edi. Mazkur turkum quyidagi maqomlardan tarkib topadi:

- Buzruk – ma‘nosi “katta”, “ulug‘”, “buyuk”.
- Rost – ma‘nosi “to‘g‘ri”, “chin”, “haqiqiy”.
- Navo – ma‘nosi “kuy”, “mungli kuy”.
- Dugoh – ma‘nosi “ikki o‘rin”, “ikki joy”, “ikki parda”.
- Segoh – ma‘nosi “uch o‘rin”, “uch joy”, “uch parda”.
- Iroq – ma‘nosi shu nomli arab mamlakatiga nisbat berilgan.

Shuni alohida ta‘kidlash joizki, Shashmaqom deganda eng avvalo, tovush-pardalarning olti xil mukammal uyushmasi anglashiladi, zero tarkibida ohangdosh (muloyim) bo‘dlarning umumiy ko‘rsatkichi (9) ulardagi asosiy tovush-nag‘malar soni (8) dan ortiq bo‘lgan bu pardalar ijod jarayonida ustivor ahamiyat kasb etgan:

Bunda olti xil mukammal parda-tuzuklar uyushmasi bosh omil sifatida olinib, ularning muayyan doyra usullari bilan (birikuvi) birligi asosida ijod etilgan. Cholg‘u kuy va aytim (ashula) yo‘llari alohida-alohida turkumlarga birlashtirilgan. Demak, Shashmaqom eng avvalo, oltita mukammal pardalar uyushmasini anglatar ekan. Maqom cholg‘u kuy va aytim (ashula) turkumlari esa ana shu mukammal pardalarning ma‘lum doyra usullari bilan mushtarakligi natijasida yuzaga keladi.

Shashmaqomdagi har bir maqom ikki yirik bo‘limdan – cholg‘u va aytim (ashula) yo‘llari (turkumlari) dan iborat bo‘lib, ularni “ustoz-shogird” an‘anaviy maktabida tahsil ko‘rgan kasbiy cholg‘uchi va ashulachi-hofizlargina malakali ijro eta oladilar. Bu yuksak san‘atni o‘rganish istagida bo‘lganlar eng avvalo, shogirdlik maqomi odoblariga rioya qilishlari hamda o‘zlarining burch va vazifalarini yaxshi bilishlari talab etilgan. Jumladan, shogird:

- o‘z kasbini sevishi;
- ustozlari oldida tavoze’ bilan turishi;
- ustoziga behuda savollarni bermasligi;
- savol bermoqchi bo‘lsa avval ijozat so‘rashi;
- sabr-toqatli bo‘lishi;
- ustozining oila a‘zolari va qarindosh-urug‘lariga hurmat bilan munosabatda bo‘lishi;
- ustozining dushmani bilan do‘st tutinmasligi;
- ustozining ko‘rsatgan yo‘l-yo‘riqlariga amal qilishi;
- ustozining san’atiga taqlid qilishi;
- ustozlari an’analarini davom ettirishi lozim bo‘lgan.

Shashmaqom cholg‘u (Mushkilot) yo‘llari

Olti maqom tizimidagi har bir maqom ikki yirik bo‘lim cholg‘u va aytim (ashula) yo‘llaridan tarkib topishi aytilgan edi. Maqomlarning cholg‘u kuylari bo‘limi Buxoro an‘anasiga ko‘ra «Mushkilot» deb yuritiladi. Mazkur atama “qiyinchiliklar” ma’nosida kelib, jumladan, maqomlardagi bosh kuy-mavzuini murakkabligi turlicha bo‘lgan doyra usullari sinovidan o‘tishini va shu asnodda alohida qism va turkum miqyosida rivoj topishini ham anglatadi. «Mushkilot» bo‘limi beshta tarkibiy qismdan iborat bo‘lib, ular quyidagicha nomlanadi:

1. Tasnif – tasnif etilgan, ijod etildan, mukammal asar.
2. Tarje – qaytariq, takrorlash, takrorlanuvchi.
3. Gardun – falak gardishi, qismat.
4. Muxammas – beshlik, beshlangan.
5. Saqil – vazmin, og‘ir.

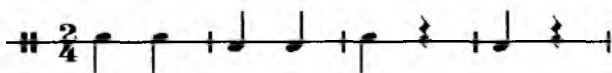
Shuni aytish kerakki, garchand maqom cholg‘u kuylarining nomlari serjihat ma’nolar kasb etsa-da, ammo ularning deyarli barchasi maqomlar «matnida», eng avvalo, doyra usullarini anglatadi. Binobarin, «Gardun», «Muxammas» yoki «Saqil» deyilganda birinchi navbatda ma’lum doira usullari nazarda tutiladi.

Maqomlarning «Mushkilot» cholg‘u bo‘limlari «Tasnif» nomli kuylari bilan boshlanadi. Bu atama «Olti maqom» ning har biriga qo‘shilib, «Tasnifi Buzruk», «Tasnifi Rost», «Tasnifi Navo», «Tasnifi Dugoh», «Tasnifi Segoh» va «Tasnifi Iroq» kabi ataladi.

Tasnif cholg‘u kuylari. Maqomlarning ma‘nolar tizimi har bir maqomda o‘zgacha tus kasb etarkan, u dastlab maqomning **Tasnif** qismi boshlang‘ich kuy tuzilmasida ilk bor ifoda etiladi. Odatda, ushbu kuy mavzui kichik hajmda, ammo nisbiy tugal shaklda bayon etiladi. Zero maqom mavzulari timsolida umuman “musiqiy mavzu” tushunchasining beqiyos namunalari jonlanadiki, bunda buyuk ishq dardiga muhtalo qalblarning ruhiy holatlari go‘yo nag‘malarga muhr etilgan. Voqean, bu toifa musiqa mavzulari maqomdon-sozanda (ashula yo‘llari esa hofizlarning) malakali ijrolari jarayonida o‘zining ruhiy (ma‘naviy) ta‘sir ko‘lamini namoyon eta boshlaydi. Chunki bu maqsadga erishish yo‘lida mohiyatan ishq zavqidan kelib chiquvchi turli ijroviy usullar (nola, qochirim, kashish va b.)ni samarali qo‘llay bilish talab etiladi. Ayni chog‘da, bu usullar semantikasi ishqiy-dardchil va turfa go‘zal tuyg‘ular ifodasi bilan bog‘liq ekanligini “jonli tinglov idroki” ila to‘la-to‘kis anglab yetish mumkin.

Demak, maqomlarning mavzu bayoni bilan har bir maqom asarining ma‘nolar silsilasi, ta‘bir joiz bo‘lsa, ruhiy holati dastlabki darajada his etiladi, hamda mavzuning rivoji va yakuni bilan asarning g‘oyaviy mazmuni ham uzil-kesil idroklanadi.

Tasniflarda, odatda, 2/4 o‘lchov-ritmida bo‘lgan doyra usuli qo‘llaniladi. Ustozlar an‘anasida bu usul «bak, bak, bum, bum, bak, ist, bum, ist» deb ifoda etiladi. Nota yozuvida esa quyidagicha aks etadi.



Ushbu ko‘rinishdagi ritmik tuzilma Tasnif doyra usulining to‘liq ko‘rinishi bo‘lib, u Tasnifi Rost, Tasnifi Dugoh, Tasnifi Segoh va Tasnifi Iroqda turlicha qisqartirilgan (ixchamlashtirilgan) shakllari qo‘llaniladi.

Asar yaratilishi jarayonida Tasniflarning kuy mavzui maqom bosqichlariga tayangan holda o‘zining o‘rta va yuqori avj pardalariga intiladi, rivoj topgani sari uning ichki, botiniy jihatlari yuzaga chiqa boshlaydi. Mavzuning dastlabki holatidan to avji tomon rivoj yo‘lini «kichik doiradan katta doiraga» tarzida belgilash mumkin. Chunki bu yo‘l davomida mavzu to‘lqinsimon aylanma harakatlar ila unib-o‘sadi, hajmi tobora kengayib, salobati ortadi. Ayni vaqtda, uning mazmunidagi teranlik ruhiyati, mushohadaviylik holati zo‘rayib boradi.

Tasnif cholg‘u kuylarining shakl topishida «xona» va «bozgo‘y» nomli kuy tuzilmalari muhim o‘rin tutadi. «Xona» (fors. – toj. – “uy”) – o‘zgaruvchan kuy tuzilmasi bo‘lib, u asar davomida bir necha bor takrorlanadi va galdan galga parda tovushlari ortib, ovoz hajmi ham kengayadi. Shu tariqa xona kuyning avji sari intilib, taraqqiy etadi va avj holatiga yetishadi.

Bozgo‘y kuy tuzilmasi esa, «xona» dan farqli o‘laroq, doimiy barqarorlikka ega. Zero, u asarning boshidan oxiriga qadar o‘zining dastlabki ohang tuzilish qiyofasini muqim saqlaydi. Mavzu nuqtai nazaridan bozgo‘y va xona tuzilmalari o‘zaro farq qilmaydi. Ammo bozgo‘y xona tuzilmasini aynan takror etmasligi va ba‘zan bu jihatdan farq etishi mumkin. Zero bozgo‘yning kuy yaratilishi jarayonidagi vazifasi serqirradir. Jumladan, bozgo‘y mazmun jihatdan xonani to‘ldirishi, xona boshlab bergan, lekin poyoniga yetmay qolgan musiqiy fikrni davom ettirib, tugal holatga keltirishi mumkin (masalan, qarang: Muxammasi Nasrullo, Muxammasi Ushshoq, Peshravi Gardun, Nasrullo I va b.). Ba‘zan esa, bozgo‘y I xonadan avval, ya‘ni asar boshida kelib kuyning asosiy mavzuini o‘rtaga tashlaydi, uning davom etishiga ilk turtki beradi (Tasnifi Dugoh, Tarje‘i Segoh, Tasnifi Iroq va b.)

Maqom cholg‘u kuylarini ijro etishning ikki asosiy ko‘rinishi yakkanavoz (yakka sozda) va ansambl (dasta) shakllari yuzaga kelgan. Tanbur torli-chertma sozi yetakchi cholg‘u sifatida kasbiy musiqachilar orasida keng qo‘llaniladi. Doyra esa zarb usullarini sadolantirishi bilan ahamiyatlidir. Shuningdek, maqom cholg‘u kuylarini g‘ijjak, dutor, nay, rubob, qo‘shnay kabi cholg‘ularda ham yakka holda ijro etish mumkin. Ansambl ijrochiligi tarkibida esa tanbur va doira qatoriga yana dutor, nay, qo‘shnay, g‘ijjak yoki sato (yoki qo‘biz), chang, qonun, ud, rubob kabi cholg‘ular qo‘shilishi mumkin. Buxoro musiqa amaliyotida tanbur, nay va doyra sozlaridan iborat cholg‘u ansambli muqim tus olgan. Maqom asarlarini an’anaviy tarzda ijro etish debochasi va yakunida shu san’atning pironlari, ijodkorlari va avlodlarga bekamu-ko‘st yetkazib berishda xizmat qilgan ustozlar haqiga duoyi fohihalar qilingan.

Tarje cholg‘u kuylari. Mushkilotning Tasniflardan so‘ng keladigan o‘rta-yakuniy bo‘g‘inlari boshlang‘ichlar bilan tarkibiy bog‘liq bo‘ladi. Xususan, Tasniflarning kuy-mavzui turkum miqyosida yangi “sinov” mushkilotlaridan o‘tadi, taraqqiyot ifodasi bo‘lgan ohang va

usul silsilasidan o'tkaziladi. Gardun zarb-usuli murakkab shaklda bo'lib, mavzuga sezilarli ta'sir o'tkazadi. Natijada mavzuda yangi sifatlar kashf etiladi. Lekin bunga asoslanib, mutloq yangi mavzu bayoni xususida hukm chiqarmaslik kerak. Negaki Gardun – mavzuning turkum miqyosida erishayotgan yangi, muhim sifat bosqichidir. Buning musiqiy isboti shuki, Gardun kuyi, qiyosiy o'rganilganda, Tasnif kuy-mavzui asosida yuzaga kelishi ma'lum bo'ladi.

Gardunlarning tahlili shuni ko'rsatadiki, ularda avvalgi qismlarda (Tasnif, Tarje) erishilgan tovush-bosqichlari nisbatan erkin qo'llaniladi. Natijada kuyning ravon va pog'onama-pog'ona harakat jarayoniga ko'plab ohang sakramalari qo'shiladi.

«Gardun» cholg'u kuylarida ham avvalgi qismlardan ma'lum bo'lgan xona bozgo'y tuzilmalari muhim ahamiyatga ega. Biroq, ak-sariyat hollarda ularning nisbatlari o'zaro teng bo'lmay, balki «notekis» taqsimlanishlarni yuzaga keltiradi. Kuy pardalarida esa sakrama ohanglar keng namoyon bo'ladi. Misol tariqasida «Garduni Dugoh» kuyiga nazar tashlaylik.

Kuy dastlab «bozgo'y» bilan boshlanadi. Undan so'ng bir-biriga ulanib, qatorasiga uchta xona (xona 1, xona 2, xona 3) sadolanadi. Shundan so'ng yana bozgo'y tuzilmasi yangrab asar yakun topadi. Bunda xona tuzilmalarida ortib boruvchi ohang sakramalarini kuzatish mumkin.

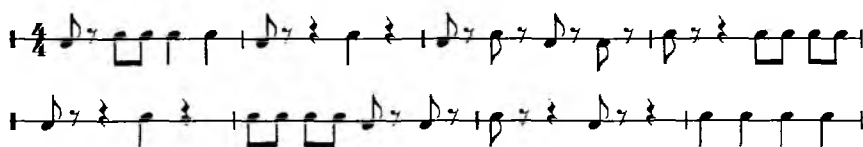
Muxammas cholg'u kuylari. Olti maqomning «Muxammas» nomli cholg'u kuylari «Gardun» lardan so'ng ijro etiladi. Ammo Muxammas o'zidan oldingi kuy («Tasnif», «Tarje» va «Gardun») lardan farqli o'laroq bir va bir necha ko'rinish (variant)da namoyon bo'ladi. Jumladan, Shashmaqomda jami 16 ta Muxammas bo'lib, ular quyidagicha taqsimlanadi:

1. «Buzruk» maqomi: a) «Muxammasi Buzruk», b) «Muxammasi Nasrulloyi»;
2. «Rost» maqomi: a) «Muxammasi Rost», b) «Muxammasi Ushshoq», d) «Muxammasi Panjgoh»;
3. «Navo» maqomi: a) «Muxammasi Navo», b) «Muxammasi Bayot», d) «Muxammasi Husayniy»;
4. «Dugoh» maqomi: a) «Muxammasi Dugoh», b) «Muxammasi Chorgoh», d) «Muxammasi Hojixo'ja», e) «Muxammasi Chor Sarxona»;

5. «Segoh» maqomi: a) «Muxammasi Segoh», b) «Muxammasi Ajam», d) «Muxammasi Mirza Hakim»;
6. «Iroq» maqomi: a) «Muxammasi Iroq».

Maqomlarda kelgan Muxammasi Xojixo'ja, Muxammasi Mirza Hakim nomlari shu asarlarni ijod qilgan atoqli bastakorlarga nisbat berilgan. Qolganlari esa maqom va sho'ba nomlarining Muxammas so'zi birikmalaridan tashkil topgan.

«Muxammas» atamasining lug'aviy negizi «beshlik» yoki «beshlangan» ma'nosini bildiradi. U maqomlar tizimida beshta tarkibiy qismdan iborat murakkab doyra usulini anglatadi. Bu usulning hajmi 2/4 o'lchovida 16 taktga, $\frac{4}{4}$ o'lchovida esa 8 taktga teng keladi.



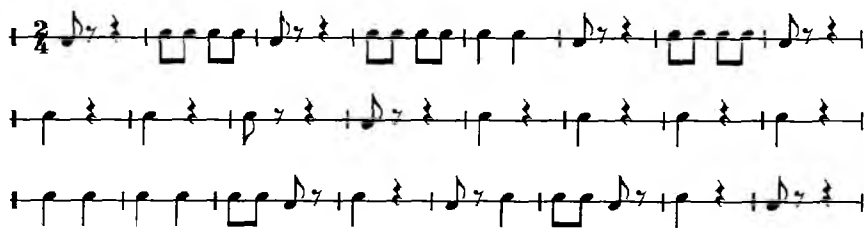
Saqil cholg'u kuylari. Olti maqomning «Mushkilot» bo'limlari «Saqil» nomli cholg'u kuylari bilan yakunlanadi. Ushbu atama arabcha bo'lib, «og'ir», «vazmin» ma'nolarni bildiradi. Darhaqiqat, Olti maqomdagi «Saqil» kuylari vazmin ruhda ijro etilishi bilan ajralib turadi. «Saqil»lar ham «Muxammas»lar kabi har bir maqomda bir necha ko'rinish (variant)da zuhur bo'lishi mumkin:

1. «Buzruk» maqomida: a) «Saqili Islim», b) «Saqili Sulton»;
2. «Rost» maqomida: a) «Saqili Vazmin», b) «Saqili Rak-rak»;
3. «Navo» maqomida: a) «Saqili Navo»;
4. «Dugoh» maqomida: a) «Saqili Ashqullo»;
5. «Segoh» maqomida: a) «Saqili Basta Nigor»;
6. «Iroq» maqomida: a) «Saqili Iroq I», b) «Saqili Iroq 2», d) «Saqili Kalon».

Bu o'rinda Saqil so'zi bilan yonma-yon kelgan Islim, Sulton, Ashqullo, Basta Nigor kabi nomlar ularning ijodkorlariga ishora etsa, Saqili Rak-rak so'z bo'g'inlarida mazkur Saqilning doyra usullariga o'xshash (ya'ni usul kabi) xos boshlanishiga taqlid etilgan ko'rinadi. Har holda ushbu asar odatdagidek mavzu bayoni bilan emas, balki dastlab usulbop ohang ritmlari bilan (nota misolidagi 1–4 taktlar) boshlanib, so'ngra mavzuga ulanadi.

Saqillarda mavzuning salobati, uning davomiyligi ortadi, zarbusullari yanada murakkablashadi.

“Saqil”larda qoʻllangan doira usuli “Mushkilot” boʻlimida uchraydigan eng murakkab usullardan hisoblanadi. Uning 2/4 oʻlchovidagi umumiy hajmi 24 takti tashkil etadi.



Saqillarda avvalgi qismlarda namoyon boʻlgan muhim jihatlar umumlashadi, bosib oʻtilgan mushkilot yoʻliga yakun yasaladi. Mushohadaviylik holati Mushkilotlarning botin mazmuni ekanligini Saqillar yana bir karra tasdiqlaydi. Bu borada mazkur qismlar mushohadaviylikning avji, desak mubolagʻa boʻlmaydi. Zero ularda goʻyo vaqt chegaralari tark etiladi, tashqi olam bilan bogʻliq harakatlar oʻz kuchini yoʻqotgandek tuyuladi. Har holda Saqillarning ijro surʼatlari turkum miqyosida sezilarli darajada vazmin tus olishi yaqqol namoyon boʻladi.

Shunday qilib, Shashmaqom anʼanasiga koʻra, dastavval cholgʻu boʻlimi “Mushkilot” kuylari (“Tasnif”, “Tarje”, “Gardun” va h.k.) birin-ketin betoʻxtov ijro etilib, yaxlit turkumni tashkil etadi. Bunda doira usullari qismdan-qismga qarab murakkablashib boradi. Cholgʻu boʻlimining soʻnggi “Saqil” nomli kuyi ijro etilgach, maqomning aytim (ashula) boʻlimiga oʻtiladi.

Shashmaqom ashula (nasr) boʻlimi

Maqomlarning aytim (ashula) boʻlimi umumiy nom bilan “Nasr” deb ataladi. Nasr – arabcha “koʻmak”, “zafar”, “gʻalaba” demakdir. Maqom ashulalari aytim sanʼatining murakkab va mukammal namunalarini namoyon etadi. Shu bois ham ularni kuylash uchun maxsus amaliy malaka va ijroviy mahorat talab etiladi. Bunga erishish uchun esa musiqiy tahsilning “ustoz-shogird” anʼanasi qoʻllanib kelingan. Ushbu anʼanaga binoan, maqomchi ustoz oʻz sanʼatini oʻrgatish va shu tariqa meros qoldirish yoʻlida oʻziga qobilyatli shogird tanlagan.

Shogird ustozning maqom ashulachiligi bobidagi mahoratini ko‘p yillar (7–10, hatto 10–15 yil) davomida bosqichma-bosqich egallab borgan. Bu jarayonda nota yozuvlari kam ahamiyatli bo‘lib, shogirdlar ustozlarining namunaviy ijrolarini asosan “tinglash, idrok etish” bilan xotiralariga muhrlaganlar va maxsus mashqlar orqali ularni amaliy o‘zlashtirib borganlar. Shuningdek, maqom ashularida qo‘llangan aruz vaznidagi ko‘plab she‘riyat (Lutfiy, Sakkokiy, Atoiy, Hofiz, Jomiy, Navoiy, Fuzuliy, Bobur, Mashrab va boshqalar ijodi) namunalarini yod olishlari lozim edi. Bundan tashqari, jo‘rnavor sozlar qatorida doira usullarini hamda tanbur ijrochiligini zaruriy darajada o‘zlashtirganlar.

Demak, maqomlarni o‘rganish va so‘ngra ularni ijro etishda xotira kuchi nihoyatda muhim ahamiyatga ega ekan. Shuni nazarda tutib, maqomlarning aytim (ashula) yo‘llari ijrochilarini “hofiz” deb ham atashadi. Bu atama esa arab tilida “saqlovchi”, ya‘ni “xotirasida saqlovchi”, “yod biluvchi” ma‘nolarini anglatadi. Shuni ta‘kidlash joizki, maqom hofizlari kuchli, yuqori pardalarni zabt eta oladigan va, ayni vaqtda, xushovoz sohiblari bo‘lmoqlari lozim.

Maqom hofizlari o‘z san‘atlarini xalqqa namoyish etishda (to‘y-hasham va boshqa tadbirlarda) mas‘uliyat bilan ish tutganlar, ya‘ni har bir maqomning aytim yo‘li puxta ishlanib, qiyomiga yetgach, u xalq orasida ijro etilgan. Shogirdlar esa ustozlaridan beijozat omma oldida kuylamaganlar. Ijrochiligi yetuk darajaga erishgan shogirdlarga ustozlar duosini olib, xalq xizmatiga bel bog‘laganlar. Maqomot tizimining aytim yo‘llarida ifoda etilgan ma‘nolar tizimi cholg‘u kuy-larida ilgari surilgan ma‘naviy kamolot g‘oyasi bilan uzviy bog‘liqdir. Shu bilan birga, aytim yo‘llari mazmunida g‘oyani yanada teran idrok etishga asos bo‘lgan yangi ma‘nolar ko‘lami kashf etilib, bu holat dastlab mavzu timsolida o‘zining mujassam ifodasini topadi. Zotan kuy mavzui aytim yo‘llarida kelishi asnosida bir qator muhim sifatlarga ham ega bo‘ladi: endilikda mavzu bayonida, cholg‘u yo‘llaridan farqli o‘laroq, mashq etish holatlariga deyarli o‘rin qolmaydi va, ayni chog‘da, mavzu hofizning dardchil ovoz tarovati ila yangi ranglar bilan boyib, mazmuniy teranlik kasb eta boshlaydi. Shuningdek, mavzuga tabiiy ulanib, uning mantiqiy davomidek yangraydigan “ohang” (hang)lar vositasida dardli holatlar yanada ulug‘vor tus oladi.

Buxoro maqomlarining “Nasr” nomli aytim yo‘llari (yoki ashula bo‘limlari) ikki guruhdan iborat ashula turkumlariga bo‘linadi. Birinchi guruhning tarkibi, odatda, “Saraxbor”, “Talqin”, “Nasr” deb nomlanuvchi asosiy aytim yo‘llari hamda ularning Taronalari va yakuniy Ufar ashula qismlaridan tashkil topadi. Mazkur sho‘balar turkumini quyidagicha tasvirlash mumkin:

- Saraxbor (bosh xabarlar, bosh mavzu) Taronalar
- Talqin (pand nasihat, maslahat) Taronalar
- Nasr (ko‘mak, zafar, g‘alaba) Taronalar
- Ufar

Ma‘lumki, “Nasr” atamasi Shashmaqomning aytim (sho‘ba) yo‘llari uchun berilgan umumiy nom bo‘lib, hozirga qadar bu arabcha so‘zning serqirra ma‘nolari (proza, ko‘mak, zafar, g‘alaba) qay jihatlari bilan sho‘balarga ko‘proq darajada aloqador ekanligi xususida bir to‘xtamga erishilmagan. Ammo bu masalaga tasavvuf kesimida yondoshilishi o‘laroq atamaning “ko‘mak” va, ayniqsa, “zafar”, “g‘alaba” ma‘nolari Shashmaqom tizimida in‘ikos etilayotgan g‘oya mazmuniga nihoyatda muvofiq ko‘rinadi. Shashmaqomdagi har bir maqomda dastlab “Mushkilot” bo‘limi sadolanib, so‘ngra “Nasr” bo‘limiga o‘tilish tartibini “qiyinchiliklarni yengish orqali (ruhiy) g‘alabaga erishish”, tarzida talqin etish mumkin. Shashmaqom aytim yo‘llarining “Nasr” deb yuritilishi esa bu bo‘limdagi asosiy aytim (sho‘ba) va aytimlar turkumi darajasida “g‘alaba” g‘oyasining muhim o‘rin tutishi bilan izohlanadi. Shunday qilib, Shashmaqomdagi “Saraxbor”, “Talqin” va “Nasr” aytim yo‘llari turlicha doyra usullarida ijro etilarkan, ularning biridan ikkinchisiga mantiqiy bog‘lanishida “Taronalar” ko‘prik bo‘lib xizmat qiladi. Masalan, “Saraxbor” ashula yo‘li ijro etilgach, unga ulanib “Taronalar”ni kuylana boshlaydi. So‘nggi “Taronalar” yakunida “Suporish” nomi bilan ma‘lum kuy tuzilmasi namoyon bo‘ladi va uning vositasida keyingi asosiy ashula qismi “Talqin”ga o‘tiladi. Bunda “Suporish” tuzilmasi orqali yangi ashulani (ya‘ni “Talqin”ni) kuylashga zamin hozirlanadi, ya‘ni “Suporish” davomida “Talqin” ashulasining doira usuli o‘z aksini topadi hamda kuyning tayanch pardalari belgilanadi. “Talqin”dan “Nasr” ashulasiga o‘tish ham shu tariqa amalga oshadi, ya‘ni bunda ham “Taronalar Suporish” vositasi qo‘llaniladi. Shuni ham aytish kerakki, “Saraxbor”, “Talqin”,

“Nasr”lar yirik hajmli ashula yo‘llari bo‘lgani holda, ularning orasida bog‘lovchi tarzida keluvchi “Tarona”lar nisbatan o‘rta va kichik hajmli, ko‘proq ruboiylar bilan aytiladigan ashulalardir. Birinchi guruh ashulalar turkumi “Ufar” va uning yakunida namoyon bo‘luvchi “Suporish” bilan o‘z nihoyasiga yetadi.

“**Saraxbor**” aytim yo‘llari. “Saraxbor” (Sar – fors. toj. bosh, axbor ar. xabarlar, bosh mavzu) bosh xabarlar, bosh mavzu kabi ma‘nolarda keladi. Zotan, har bir maqomning aytim yo‘li “Saraxbor” bilan boshlanadi va shu tariqa uning kuy-ohangi, tayanch pardalari, namud-avjlari, xullas, shaklu shamoyili qolgan ashula yo‘llari (qismlari) uchun muhim asos bo‘lib xizmat qiladi. “Saraxbor” qaysi maqomga mansub bo‘lsa, shu maqomning nomi bilan birga qo‘shilib, “Saraxbori Buzruk”, “Saraxbori Rost”, “Saraxbori Navo”, “Saraxbori Dugoh”, “Saraxbori Segoh”, “Saraxbori Iroq” kabi yuritiladi.

“Saraxbor”lar (maqomlarning boshqa ashula yo‘llarida bo‘lgani kabi) yuksak ishq (tasavvufona ishq), diniy-falsafiy, pand-nasihat kabi mavzulardagi mumtoz she‘riyat (Rudakiy, Lutfiy, Sakkokiy, Navoiy, Munis she‘rlari) namunalari asosida aytiladi. Ularning ichki shakl-tuzilishini quyidagicha tavsiflash mumkin:

a) dastlab kirish qismi bo‘lgan muqaddimada cholg‘u kuyi yangraydi;

b) hofiz she‘r asosida ashula ayta boshlagan vaqtdan e‘tiboran **daromad** qismi boshlanadi. Odatda, daromad bir **xat**, ya‘ni bir she‘riy bayt (ikki misra), ba‘zan esa ikki bayt (to‘rt misra) asosida “o‘qiladi”. Shuningdek, unda unli harflar (“o”, “a”) va undovli-undalma (“yo-rey”, “voyey”, “jonimey” va h.k.)lar bilan aytiladigan ohanglar namoyon bo‘lishi mumkin;

d) **Miyonxat** – ashula kuyining o‘rta pardalarida (dastlabki tayanch pardadan kvarta yoki kvinta yuqorilab) davom ettirilishini, rivojlantirilishini anglatadi;

e) **Dunasr** – dastlabki daromad kuyini yuqori pardalarda (odatda, bir oktava yuqorilab) kuylash (aytish)da davom etish;

f) **Avj** maqom ashulasining eng yuqori pardalarda aytiladigan muhim cho‘qqi qismi. Bunda o‘zga kuy yoki ashula bo‘laklari qo‘llaniladi. Odatda, bunday “yangi” kuy tuzilmalari maqom ashula yo‘llariga oid boshqa qismlardan olinib, ijro etilayotgan “Saraxbor” namunasining doyra usu-

liga muvofiqlashtirilgan holda aytiladi. Bu hol maqomchilikda “**namud**” (fors. toj. so‘z ko‘rinish, namoyon bo‘lish ma‘nosida) deb yuritiladi. Maqomdon olim Ishoq Rajabovning tadqiqotlardan ma‘lum bo‘lishicha, Shashmaqom tizimida 8 ta asosiy namud va 2 ta namud vazifasini bajaruvchi avj (Turk avji va Zebo Pari avji) qo‘llaniladi. Bunda namud sifatida qo‘llangan kuy tuzilmasi o‘zining kelib chiqish manbasiga ko‘ra nom oladi. Masalan, «Segoh» maqomining kuy tuzilmasi qo‘llangan bo‘lsa, u «Segoh namudi» (yoki «Namudi Segoh»), «Navo» maqomining «Bayot» sho‘basidan kuy tuzilmasi qo‘llangan bo‘lsa «Bayot namudi», «Buzruk» maqomining «Uzzol» kuyidan parcha bo‘lsa «Uzzol namudi» kabi ataladi. Namudni qo‘llash uchun esa ijro etilayotgan sho‘baning dastlabki kuy mavzui daromad-miyonxat-dunasrlar yetarli darajada rivoj topgan bo‘lishi kerak;

g) **Tushirim** (yoki Furovard), ya‘ni avjdan so‘ng ashula kuyining dastlabki tayanch pardasiga qaytib, yakunlanish qismidir.

Misol tariqasida Saraxbori Navoni muxtasar tahlil qilamiz.

Sakkokiyning Muzorei musammani axrabi makfufi maqsur (Mafuvlu – foilotu – mafoyilu – foilon) bahrida kelgan “Sentek jahonda ko‘zlari ayni balo qani?” misrasi bilan boshlanuvchi ushbu namunaning birinchi oktavadagi “re” pardasiga tayanilgan bosh mavzusi dastlab cholg‘u muqaddimada bayon etiladi. Daromad (1 xat) qismida shu asosda hofiz tomonidan bir bayt she‘r “o‘qiladi” (aytiladi) va undovli-undalma so‘zlarga qurilgan ohanglarga ulanib ketadi. Bosh mavzuning o‘rta pardalarda (2 xat) rivojlanishi asnosida oktava yuqoriligidagi pardalar ham “zabt” etiladi (quyidagi nota misoliga qarang). Shu boisdan mavzuni dunasr qismida alohida rivojlantirishga ehtiyoj qolmaydi, balki bu o‘rinda Saraxbori Navoning dastlabki avji bo‘lgan Oraz namudi (2I xat) kelib, u keyingi xatlarda Navo namudiga ulanib ketadi, hamda pirovardida tushirim (VI xat) va undovli-undalma ohanglari bilan yakunlanadi.

Talqin va Nasr aytim yo‘llari. «Saraxbor»lar misolida ko‘rib o‘tilgan shakliy tuzilma («muqaddima», «daromad», «miyonxat», «dunasr», «avj», «tushirim») qolipi «Talqin» va «Nasr» nomli aytim yo‘llari uchun ham asos etib olinadi. Ammo mazkur aytim yo‘llari «Saraxbor»larga nisbatan doyra usullari jihatidan farq qiladi. Masalan, «Saraxbor»larda ikki hissali doyra usuli oddiy

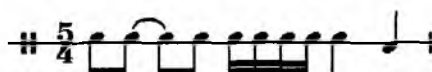
shaklga ega bo‘lgani holda, «Talqin» nomli sho‘balarda nisbatan murakkab tuzilmali zarb usuli qo‘llaniladi.

“Talqin” usuli:



Shashmaqom ashula bo‘limi (ikkinchi guruh sho‘balari)

Buxoro maqomlarining (Olti maqomning) ikkinchi guruh aytim yo‘llari turkumlanishida o‘zgacha qonuniyatlar namoyon bo‘ladi. Bunda “Savt” va “Mo‘g‘ulcha” nomli aytim (ashula) yo‘llari yetakchi o‘rin tutadi. “Savt” so‘zi arabcha bo‘lib, “ohang”, “tovush”, “aks-sado” ma‘nolarini anglatadi. “Savt”lar, odatda, 1-guruh aytim turkumlaridagi “Talqin” va “Nasr” ashula yo‘llariga nazira (javob, akssado) sifatida yaratilgandir. Bunda mazkur sho‘balarning kuy-ohang asoslari “Savt”larda (quyidagi nota misolida ko‘rsatilgan) 5/4 o‘lchovritimli murakkab doyra usuliga bog‘lanadi:



«Savt» ashula yo‘llari («Segoh» va «Iroq» maqomlaridan tashqari) «Buzruk», «Rost», «Navo» va «Dugoh» maqomlaridan o‘rin olgan bo‘lib, quyidagi nomlarda keladi:

1. «Buzruk» maqomida “Savti Sarvinoz”;
2. «Rost» maqomida “Savti Ushshoq”, “Savti Sabo”, “Savti Kalon”;
3. «Navo» maqomida “Savti Navo”;
4. «Dugoh» maqomida “Savti Chorgoh”.

Savt nomli sho‘balar ijro etilgach ularning Talqincha, Qashqarcha, Soqiynoma va Ufar nomli shoxobchalari ulanib ketib yaxlit turkumni tashkil etadi. Mazkur shoxobchalarning nomlari aslida shu nomli muayyan doyra usullari bo‘lib, ular navbatma-navbat Savt ashula yo‘lining kuy mavzui va parda asoslariga mushtarak bog‘lanib ijro etilishini anglatadi. Masalan, Savti Chorgoh sho‘basining kuy mavzui uning shoxobchalari bo‘lgan Talqinchai Savti Chorgoh, Qashqarchai Savti Chorgoh, Soqiynomai Savti Chorgoh va Ufari Savti Chorgohlar bilan quyidagi tarzda o‘zaro bog‘lanadi:

Shashmaqom ikkinchi guruh asosiy aytim yo‘llaridan yana biri «**Mo‘g‘ulcha**» nomi bilan mashhurdir. “Mo‘g‘ulcha” so‘zining kelib chiqishi xususida turli mulohazalar mavjud. Har holda bu atamani Zahiriddin Muhammad Bobur Hindistonda asos solgan va tarixda ko‘proq “Buyuk Mo‘g‘ullar imperiyasi” nomi bilan tanilgan davlat musiqa madaniyatiga bog‘liq holda izohlash haqiqatga yaqin bo‘lsa kerak. Chunki Boburiylar sulolasi maqomchilik an‘analarini rivojlantirishga doimiy e‘tibor bergan va bu borada Turkiston xonliklarida mavjud ijodiy kuchlar bilan yaqin hamkorlik aloqalarida bo‘lgan. Bu kabi jarayonlarning natijasi o‘laroq Shashmaqom tizimida Hind mumtoz musiqa janri – “Raga” (Rok ko‘rinishida) nomi bilan birga “Mo‘g‘ulcha” iborasi ham o‘rin olgan bo‘lishi mumkin.

“Mo‘g‘ulcha” nomli ashula yo‘llari. Olti maqomning to‘rttasida (“Rost” va “Iroq” maqomlaridan tashqari) mavjud bo‘lib, quyidagicha nomlanadi:

Buzruk maqomida: Mo‘g‘ulchai Buzruk (yoki Buzruk Mo‘g‘ulchasi);

Navo maqomida: Mo‘g‘ulchai Navo

Dugoh maqomida: Mo‘g‘ulchai Dugoh

Segoh maqomida: Mo‘g‘ulchai Segoh

“Mo‘g‘ulcha”larning doyra usuli ham Savtlar kabi $\frac{5}{4}$ o‘lchov – ritmda bo‘lib, nisbatan biroz tezroq suratda ijro etiladi. Shuningdek, “Mo‘g‘ulcha” sho‘balari ham “Talqincha”, “Qashqarcha”, “Soqiy-noma” va “Ufar” nomli shoxobchalariga ega qismlar.

Shuni aytish kerakki, Mo‘g‘ulcha va Savtlar doyra usullarining tuzilishi, tarkibiy qismlarining nomlanishi va otdosh shoxobchalar bilan birga nisbiy mustaqil turkum hosil qilishi kabilar nuqtai nazaridan ko‘pgina o‘zaro o‘xshashliklarga ega bo‘lsa-da, biroq kuy-ohanglari jihatidan anchagina farqlanadi. Zotan Savtlar birinchi guruh sho‘balaridan asosan Talqin va Nasr yo‘llarining kuy-ohanglariga asoslangani holda, Mo‘g‘ulchalar ko‘proq Saraxbor sho‘balariga nazira sifatida ishlangan ashula yo‘llaridir. Bu hol ularning nomida ham o‘ziga xos tarzda (masalan, Mo‘g‘ulchai Buzruk – Saraxbori Buzruk, Mo‘g‘ulchai Dugoh – Saraxbori Dugoh va h.) aks etgan.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. *Shashmaqom nechta maqomdan iborat?*
2. *Maqomlar nomiga izoh bering.*
3. *Shashmaqomda ustoz-shogird an'anasi.*
4. *Shashmaqom cholg'u bo'limi qanday nomlanadi?*
5. *Shashmaqom cholg'u musiqasi haqida nimalarni bilasiz?*
6. *Tarje cholg'u kuylari haqida nimalarni ayta olasiz?*
7. *Gardun cholg'u kuylari qanday bo'ladi?*
8. *Muxammas cholg'u kuylari xususida so'zlab bering.*
9. *Saqil cholg'u kuylari haqida gapirib bering.*
10. *Shashmaqom ashula (nasr) bo'limi necha qismdan iborat?*
11. *"Saraxbor" aytim yo'llari haqida gapirib bering.*
12. *Saraxbor usuli qanday ijro etiladi?*
13. *Saraxborlar ashula qismining nechanchi guruh sho'balariga kiradi?*
14. *Maqomda tushirim (furovard) qayerda foydalanadi?*
15. *Dunasr haqida nimani bilasiz?*
16. *Miyonxat nima?*
17. *Daromad nima?*
18. *Talqin va Nasr aytim yo'llari xususida so'zlab bering.*
19. *Talqin usulini ijroqilib bering.*
20. *Nasr usulini ijro qilib bering.*
21. *Shashmaqom ashula bo'limi ikkinchi guruh sho'balariga nimalar kiradi?*
22. *Miyonxat nima?*
23. *Avj nima?*
24. *Shashmaqomda qanday avjlar bor?*
25. *Shashmaqomda o'zbek mumtoz shoirlaridan kimlarning g'azallari ko'p qo'llaniladi?*
26. *Shashmaqom ijrochilaridan kimlarni ayta olasiz?*

MAVZU: Musiqali drama

Reja:

1. *Musiqali drama*
2. *“O‘lding aziz bo‘lding” musiqali dramasi*

O‘zbekiston kompozitorlarining **musiqali drama** va **opera** kabi murakkab musiqaviy sahna janrlarini o‘zlashtirish borasida olib borgan faoliyatlari bir necha bosqichda amalga oshdi. Bu jarayonning dastlabki (1930–1940-y.) davrlarida kompozitorlarning ijodiy hamkorligi taqozo etilgan (masalan, “Po‘rtana” musiqali dramasi kompozitorlar T.Sodiqov va N.Mironov, shuningdek, “Gulsara” – T.Sodiqov va R.M.Glier, “Bo‘ron” operasi – M.Ashrafiy – S.Vasilenko, “Layli va Majnun” – R.Glier – T.Sodiqov hamkorligida ijod etilgan) edi. Keyingi yillar (1950–1980) mobaynida o‘zbek kompozitorlari ushbu janrlarda mustaqil ijod qilish muammosini uzil-kesil hal qildilar. Bunga, jumladan, I.Akbarovning “Momo yer”, S.Boboyevning “Vatan ishq”, M.Mahmudovning “Aka-uka sovchilar” va yana boshqa ijodkorlarning ko‘plab musiqali dramalarini, hamda opera janrida M.Ashrafiyning “Dilorom”, S.Yudakovning “Maysaraning ishi”, S.Boboyevning “Hamza”, I.Akbarovning “So‘g‘d elining qoploni”, R.Hamroyevning “Zulmatdan ziyo”, S.Jalilning “Zebuniso” kabi sahnaviy asarlarini misol keltirish mumkin.

O‘zbekistonning mustaqillikka erishuvi sharofati ila musiqiy teatr san’ati taraqqiyotida yangi davr boshlandi. Musiqali drama va opera janrlarida eng avvalo, tarixiy shaxslar siymosini haqqoniy gavdalandirish bilan bir qatorda ma’ishiy syujetlarga asoslangan mavzular ustuvor ahamiyat kasb eta boshlaganligini qayd etish kerak. M.Mahmudovning “To‘ylar muborak”, F.Alimovning “Nodirabegim”, “Superqaynona”, “O‘lding, aziz bo‘lding”, “Yusuf va Zulayho”, B.Lutfullayevning “Taqdir”, “Alpomishning qaytishi”, “Bobur sog‘inchi” musiqali dramalari, M.Bafoyevning “Ahmad al-Farg‘oniy”, A.Ikromovning “Amir Temur” operalari shular jumlasidandir.

Kompozitor Farhod Alimovning dramaturg Xoliq Xursandov pyesasi asosidagi **“O‘lding, aziz bo‘lding”** musiqali dramasida ajdodlarimizdan ma’naviy meros kelayotgan azaliy milliy qadriyatlar

taqdiri, turli avlodlar o'rtasidagi mehr-oqibat masalasi fojeali komediya tarzida badiiy ifodalanadi.

Spektaklning qisqacha mazmuni.

Oddiygina qishloq hovlisi. Hovliga Mavlon ota kirib keladi. U us-tozi va ham yaqin do'stini so'nggi yo'lga kuzatish marosimida bo'lib, uning marakasiga yakkayu yagona o'g'lining kelmaganidan iztirob chekadi. Ko'nglini allanechuk xavotir chulg'agan ota o'z farzandlarining ham mehr-oqibatsizligidan eziladi. Uy ichkarisidan ayoli Oy-dona chiqib keladi va Mavlon otaga dalda berib, farzandlari ularni tashlab qo'ymasligini aytadi. Shu payt hovliga Mavlon otaning do'sti Avaz ota kirib keladi va ular suhbatidan voqif bo'ladi. Do'sti Avaz har qancha yupatmasin, Mavlon otaning baribir ko'ngli to'lmaydi va farzandlarini sinash maqsadida qaltis bo'lsa ham o'zini "o'ldi"ga chiqaradi. Do'sti va ayolini ham bu ishda unga yordam berishga ko'ndiradi va o'zi chetdan turib kuzatishga ahd qiladi.

Otasining vafoti to'g'risidagi xabarni eshitgach, bolalari birin-кетин yetib kelishadi. Mavlon otaning katta o'g'li Sultonning tumandan tayinlangan vakili rais bilan kirib keladi va o'zini tanishtiradi. O'z ona tilini yaxshi bilmaydigan, milliy marosimlarni tushunmaydigan vakil ushbu "tadbir"ni o'tkazish "mas'uliyati" uning zimmasida ekanligini aytib, "kattalar" kelguncha hozirlik ko'rish kerakligi haqida ko'rsatmalar bera boshlaydi.

Shu payt o'rtancha o'g'li, xasis tadbirkor – Doston kirib keladi va aka-ukalari hali yetib kelmaganini bilgach, mehribon o'g'il sifa-tida maqtanib qo'yadi. Doston otasining ta'zijasida yig'lab berish uchun marsiyachi ayol yollaydi. Marsiyachi ayol xizmat haqi uchun to'lanadigan pul miqdorining ozligidan qaytib ketmoqchi bo'ladi. Doston talashib-tortishib ayyorlik bilan uni ko'ndiradi va chiqib ketadi.

Marsiyachi ayol ichkari tomon kirib, bor ovozi bilan aytib-aytib yig'laydi. Vakil esa bu tadbirda yig'lash mumkin emasligi, Sul-ton Mavlonovichning mansabiga putur yetishini aytib, uni to'xtatishga harakat qiladi. U bu tadbirni yuqori saviyada o'tkazish uchun orkestr chaqirtirganini aytadi va rais bilan birga eshik oldida to'plangan odamlarni tarqatib yuborish uchun chiqib ketadi.

Bu voqealarni ichkari xonadan kuzatib toqatsizlangan Mavlon ota tashqariga chiqadi. Shu payt vakil kirib keladi va Mavlon otani ko'radi.

Avaz ota “marhumni” tanishtirganda, vakil “hozir hazilning mavridimas” deb, bepisandlik bilan jerkib beradi va yana chiqib ketadi. Hovliga Doston kirib keladi. Uning orqasidan Sulton Mavlonovich kelgani xabari bilan rais va vakil shoshib kirishadi. Sulton xuddi majlisga tashrif buyurgandek g‘o‘ddayib kirib keladi. Vakil hatto orkestrda kuy ijro ettiradi. Supaga o‘tirib olgan Sultonga rais ikki buqilib choy uzatadi, vakil “kattalar” nomidan Sultonga yozilgan hamdardlik ta’zianomasini tantanavor o‘qib eshtiradi. Sulton hatto yig‘lashni ham bilmaydi. Shunda ukasi Doston unga yig‘lashni o‘rgatadi. U yig‘lashga harakat qiladi. Shunda uning yig‘isi qo‘shiqqa o‘xshab qoladi.

Shu orada ularning kenjasi Bo‘ston kirib keladi. U talaba bo‘lib shaharga ketganidan beri uyga qaytib kelmagan. Uylanmagan, hech qayerda ishlamaydi, faqirlikda kun kechiruvchi shoir.

Hammadan keyin qizi Guliston kirib keladi. U hamma bilan birma-bir yig‘lab ko‘rishib, turmush tashvishlari bilan bo‘lib, otasi holidan xabar ololmagan, qadriga yetmagan, tirikligida e‘zozlamagan, loaqal, akalari va ukasining otasi holidan xabar olmaganidan eziladi. Singlisini so‘zlarini eshitgan aka-ukalarning ko‘ngillari biroz yumshaydi. Otasining bevaqt vafotida bir-birlarini ayblashib, ko‘rsatgan bir ozgina yordamlarini ta’na qila boshlashadi, natijada farzandlar orasida janjal chiqadi. Ular tezda yana “o‘z dunyolariga” qaytishadi va otalarining o‘zini aybdor deb bilishadi.

Farzandlari o‘rtasida paydo bo‘lgan janjalni ko‘rib, Mavlon ota qilgan ishidan qattiq pushaymon bo‘ladi. Yurak-bag‘ri ezilgan ota bor haqiqatni aytish uchun barcha oldiga chiqadi. Otalarini tirik ko‘rgan farzandlar, avvaliga hayratdan qotib qolishdi, so‘ng bu qilmishi uchun qattiq qoralashdi. Otasining biror og‘iz so‘zini tinglamay, turli ishlarni bahona qilib birin-ketin chiqib ketishdi.

Hovlida Mavlon otaning bir o‘zi qoladi. Tepadan beshik tushiriladi. Ota farzandlarini chaqira-chaqira, beshikka suyanganicha jon beradi.

Ushbu musiqaviy sahna asarida o‘zaro farqli ikki ohanglar tizimining qiyosi muhim o‘rin tutadi. Bunda asosiy ijobiy qahramonlar – Mavlon ota, uning ayoli Oydon va qizi Gulistonlarning partiyalarida milliy negizga ega cho‘zimli ohanglar ustuvorligi kuzatiladi. Buni ashula xususiyatlari bilan yo‘g‘rilgan “Mavlon ota qo‘shig‘i”da ko‘rish mumkin:

Oydona va Gulistonlarning musiqiy partiyalarida o‘zbek ayollari ijodiga xos so‘lim tabiatli ohang lug‘atidan unumli foydalanilgan. Xalqimiz milliy badiiy qadriyatlarini o‘zida mujassam etgan bu musiqiy yo‘nalishning aksini Mavlon otaning o‘g‘illari – Sulton, Doston va Bo‘stonlarning musiqiy tavsiflarida ko‘ramiz. Zero, bu personajlarning musiqiy “chiqishlari” milliy ildizdan uzilgan tumtaroq va “ajnabiy” ohanglarga qurilgan. Bu hol ularning ko‘p asrlik mahalliy an‘analardan begonalashib ketganliklarini ko‘rsatishga xizmat qiladi. Binobarin, spektaklning musiqiy dramaturgiyasi aynan milliy va “begona” ohanglar tafovuti asosiga qurilgan.

Mavzu bo‘yicha savol va topshiriqlar

1. *O‘zbek musiqali dramasi xususida nimalarni bilasiz?*
2. *Hammuelliflikda yozilgan ilk o‘zbek musiqali dramalari.*
3. *Musiqali drama yozgan o‘zbek kompozitorlardan kimlarni bilasiz?*
4. *“O‘lding aziz bo‘lding” asarining muallifi kim?*
5. *Farhod Alimov ijodidan nimalarni bilasiz?*
6. *“O‘lding aziz bo‘lding” musiqali dramasida ijro etilgan aytimlar haqida so‘zlab bering.*
7. *“O‘lding aziz bo‘lding” musiqali dramada qanday g‘oya ilgari suriladi?*
8. *O‘zbek musiqali dramalaridan yana nimalarni bilasiz?*
9. *O‘zbek musiqali dramalarida ijro etilgan ashulalardan nimalarni bilasiz?*

MAVZU: O‘zbekistonda opera san’ati

Reja:

1. *Opera san’ati*

2. *Mustafo Bafojevning “Sevgim samosi” operasi*

Opera turli san’atlar uyg‘unligini taqozo etuvchi va, ayniqsa, kompozitordan sahna xususiyatlari va dramaturgiya qonuniyatlarini puxta bilishni talab etuvchi murakkab janrdir. Shu bois hatto tan olingan daho kompozitorlar (K.V.Glyuk, R.Vagner, J.Verdi, P.Chaykovskiy va b.) ham o‘zlarining mumtozlik darajasiga yuksalgan operalarini birinchi urinishdayoq ijod eta olmaganliklari tarixdan ayon.

Kuzatuvlardan ma’lum bo‘lishicha, ijodkorlar opera sohasida ko‘p izlanishlar natijasida orttirgan zarur tajriba va erishgan kasbiy malakalari pirovardida bu jabhada muvaffaqiyat qozona olganlar.

O‘zbekiston san’at arbobi, kompozitor Mustafo Bafojevning O‘zbekiston xalq shoiri Jumaniyoz Jabborov librettosi asosida ijod etgan “Sevgim samosi”⁴⁵ operasi bir qator jihatlari bilan e’tiborni o‘ziga tortadi. Eng avvalo, yuqorida qayd etilgan “zarur tajriba va malaka” xususida to‘xtalib o‘tish joiz.

“Sevgim samosi” operasiga qadar M.Bafojev sahna qonuniyatlarini dadil izlanishlar asnosida bosqichma-bosqich o‘zlashtirib borganligining guvohi bo‘lamiz. Avvaliga u operaga bir qadar monand janr – musiqali dramalarda (“Yettinchi jin”, “Uzilgan torlar” va b.) o‘z kuchini sinab ko‘rdi. Qo‘lga kiritgan ijodiy natijalarga tayanib 1987-yili “Umar Xayyom” operasini yaratadi. Shundan so‘ng muallif sahnaviy musiqa va unda tarixiy shaxs siymosini yaratish borasidagi izlanishlarini yangi kesimda davom ettirib, 1991–1995-yillar mobaynida “Nodira”, “Ulug‘bek burji” va “Moziydan nur” telebaletlarini tomoshabinlar hukmiga havola qildi. Bu izlanishlarning hosilasi o‘laroq esa “Buxoroi sharif” teleoperasi yuzaga keldi. Va, nihoyat, 2008-yilning 2-may kunida tarixiy shaxs, vatandoshimiz Ahmad Farg‘oniy hayotiga oid “Sevgim samosi” operasining premyerasi bo‘lib o‘tdi. Ikki parda, besh ko‘rinishdan iborat ushbu operaning dramaturgiyasi ohanglar tizimi o‘zaro farqli uslublar qiyosi va “to‘qnashuvi” asosiga qurilgan.

⁴⁵ Opera birinchi tahrirda “Ahmad al-Farg‘oniy” deb nomlangan.

Bunda milliy meros boyliklari asosida qayta ifodalangan musiqa namunalari voqealar rivojida ustuvor ahamiyat kasb etadi.

Operaning qisqacha mazmuni

1 parda

1-ko‘rinish. Yosh Ahmad Farg‘oniy ma‘rifat istab Sharqning ilm markazi bo‘lgan Bag‘dodga safarga o‘tlanadi. Yo‘lda u ko‘pgina mashaqqatlarni boshdan kechirdi. Bag‘dodga yetib kelgach, uni Vatan sog‘inchi bilan bir qatorda tanlagan yo‘lining to‘g‘ri ekanligi haqida murakkab fikrlar xayolini chulg‘ab oladi. Xayolga cho‘mgan yosh Ahmad yaqin atrofda o‘z shogirdlari bilan bog‘da sayr qilib yurgan atoqli alloma al-Xorazmiyning e‘tiborini o‘ziga tortadi. Yosh yigitni suhbatga chorlagan alloma uning ilmga chanqoqligini biladi va unga bu yo‘lda ko‘pgina foydali maslahatlarini beradi. Allomaning qiyofasida o‘z vatandoshini tanigan Ahmadning quvonchi cheksiz.

2-ko‘rinish. Ramazon oyi munosabati bilan bayramni nishonlashga Bag‘doddagi katta maydonda xalq to‘plangan. Yig‘ilganlar yaratgan Parvardigorga hamdu-sanolar aytishmoqda. Maydonda atoqli olim va din arboblari ham ko‘rinadilar. Al-Xorazmiy o‘z shogirdi Ahmadni o‘sha davrning yirik olim-u-fuzalolari bilan tanishtiradi va shu asnoda fanning hech bir sohasida natijaga erisha olmagan Ibn Yusufga ishora qiladi. Shu payt shoh Ma‘mun kirib keladi va xalqni bayram bilan tabriklaydi. Shohning e‘tibori al-Xorazmiyning yonida turgan yosh yigitga tushadi. Yosh Ahmadning ilm bilan shug‘ullanish niyatini bilgan shoh Ma‘mun olimlarga uni aniq va diniy fanlar sohasida imtihan qilishlarini topshiradi. Xorazmiy shogirdining oqilona javoblaridan barcha hayratlanadi. Faqatgina Ibn Yusuf yosh Ahmad timsolida o‘z muholifini ko‘rgan holda norozi bo‘ladi. Maydonda so‘z ustalari bo‘lgan yigit va qiz paydo bo‘lib, barchani payrovga chorlaydi. Shu payt Ahmad qizlar orasida go‘zal va navqiron Safinaga ko‘zi tushadi va uning qalbida shu zahoti-yoq muhabbat jo‘sh uradi.

2 parda

3-ko‘rinish. Al-Xorazmiy homiyligida ilmi jabhasida katta yutuqlarga erishgan Ahmad al-Farg‘oniyning dovrug‘i butun jahonga yoyiladi. Ahmad tahayyul olamiga sho‘ng‘ib, koinot bo‘ylab sayr qila-

di va yulduzlar bilan suhbat quradi. Shu vaqt mahubbi Safina kelib, unga otasining istagini, ya'ni Ahmadning boshqa dinni qabul qilishi lozimligini, aks holda ularning to'yi bo'lmasligi haqida aytadi. Bu talabni Ahmad qabul qila olmaydi, zero, din samimiy tuyg'ularga to'siq bo'lmasligi kerak. Bu javobdan so'ng Safina tushkun holda chiqib ketadi. Tanho qolgan Ahmad o'z taqdiri va baxtsiz sevgisi haqida qayg'uradi.

4-ko'rinish. Shoh Ma'mun suv toshqinidan talofat ko'rayotgan xalqni o'ylab chuqur xayollarga beriladi. Zero, mana necha yildirki Nil daryosi toshib, butun hosilni payhon qilmoqda. Saroyda yetuk olimlar va zodagonlar to'plangan. Shohni bir masala qiziqtiradi – bu tabiiy ofatdan ilm vositasida qutulishning imkoni bormi? Olimlar bir ovozdan buning yechimini faqat al-Farg'oniy topishga qodir ekanligini ta'kidlashadi. Ammo hasadgo'y Ibn Yusuf payt poylab yig'ilganlar oldida bir sirni oshkora etadi: o'zga yurtlik al-Farg'oniy g'ayridin qizni sevadi. Buni eshitganlar hayratdan o'zlarini yuqota yozdilar. Biroq al-Farg'oniy ularga javoban “sevgi bu Yaratganning insoniyatga bergan buyuk ne'mati” – deya javob beradi. G'azabga mingan shoh Ma'mun Ahmadni Misrga jo'natish va u yerdan javobsiz qaytmaslik haqida farmon beradi.

5-ko'rinish. Nil daryosi sohili. Ahmad al-Farg'oniy aholi bilan daryodagi suv sathini meyorlash inshooti tarxini muhokama qilmoqda. Nihoyat mahobatli loyihaning qurilishi boshlanib ketadi va muvaffaqiyatli tarzda yakunlanadi. Xalq o'z xaloskori al-Farg'oniyini ulug'laydi. Ushbu shodiyonalik paytida Ahmad xalq orasida Safinani ko'radi va uning ishq tuyg'usi yana barq uradi. Maydonda Ibn Yusuf o'z yaqinlari bilan paydo bo'ladi hamda shu asnodda yovuzlik va adolat kurashi boshlanib ketadi. Ahmad g'alaba qozonadi. Bir payt Ibn Yusufning odamlaridan biri al-Farg'oniyga pichoq bilan tashlanadi. Lekin yaqin o'rtada turgan Safina qisqa fursat ichida o'zini sevgilisi Ahmadga qalqon qilib ulguradi va uni muqarrar o'limdan qutqaradi. Xalqning g'azabidan qo'rqqan Ibn Yusuf va uning yaqinlari pinhon holda berkinishadi. O'z qismatidan iztirob chekkan al-Farg'oniy Safinaning jasadi oldida chuqur qayg'uga botadi.

Operada personajlar sifatida jonlangan tarixiy shaxslar – vatan-doshlarimiz Ahmad Farg'oniy va Muhammad Xorazmiylarning musiqiy siymolari bizga qadrdon o'zbekona kuylar asosida talqin qilin-

gan. Bunda kompozitor opera “tilini” imkon qadar xalqchil qilib, shu alfozda keng tinglovchilar ommasiga yetkazishni ko‘zlaydi. Shu bilan birga M. Bafoyev, o‘zbek musiqasida mavjud mahalliy musiqiy uslublardan foydalangan holda, tarixiy shaxslarning tug‘ilib o‘sgan makonlariga ham ishoralarni qo‘llaydi. Masalan, Ahmad Farg‘oniyning yakxon “chiqishlari” va ariyalarida dastlab vodiya taralgan, so‘ngra esa xalqimiz orasida ma‘lum va mashhur bo‘lib ketgan “Sayyora” va “O‘rtar” ashularidan unumli foydalanilgan. Ayniqsa, kompozitor “Sayyora” ashulasining xalqimiz qadriyatlar xotirasida tutgan muayyan o‘rinini inobatga olib, shu asosda vatan sog‘inchi ila o‘zga yurtlarda “ovvora” yurgan va butun opera davomida izchil takrorlanuvchi Farg‘oniy leytmavzusini serqirra qo‘llaydi.

Muhammad Xorazmiyning bosh musiqiy tavsifi esa Xorazm maqomlarining Nasr aytim yo‘li negizida ariya tarzida (“Shitob aylab”) ishlangan. Ahmad Farg‘oniyning sevgilisi – Safina obrazini talqin etishda kompozitor asosan umumlashma ohanglar ifodasini qo‘llaydi.

Operaning boshqa bir personaji – muholif bin Yusuf, bosh qahramondan farqli o‘laroq, keskin, “muvozanatsiz” ohanglar tizimida tavsif etilgan va shuning bilan-da umumiy oqimga tazod holatini olib kiradi. Binobarin, operaning musiqiy tuguni va yechimi kuychanlik va “keskinlik” tamoyillari tafovutida hal etiladi.

“Sevgim samosi”da o‘zbek operalarida hali-hanuz o‘z yechimini topmay kelayotgan rechitativ, ya’ni “musiqiy so‘zlashuv” masalasida ham ijobiy siljish kuzatiladi. Asosiy personajlarning rechitativlari mumtoz maqomlar tarkibida kelgan “uzzol” nomli sho‘baning lisoniy nutqga monand dastlabki ohanglari asosida, ommaviy sahnalardagi “so‘zlashuvlar” esa “aytishuv” shaklida ishlanganligi maqsadga muvofiq bo‘lgan.

“Sevgim samosi” operasida arab mamlakatlarining iforini tarannum etuvchi sharqona ohanglar ham ahamiyatlidir. Bu o‘rinda shoh Ma‘mun obrazi va ayniqsa uchinchi ko‘rinishda namoyon bo‘lgan sayyoralarning (Mirrix, Zuxal, Mushtariy va b.) raqslarini qayd etish joiz. Shuni aytish kerakki, Ahmad Farg‘oniyning xayolan samoga safar qilishi jiddiy asosga ega. Alloma yashagan paytda aniq fanlar rivoj topdi, arifmetika, geometriya qatorida astronomiya ilmi yuksaldi. Koinotga ruhiy safar qilish istagi barq urib, aniq fanlar yutug‘iga

asoslangan. Shunga ko'ra, astronomiya ilmi natijalari asosida yetti sayyoraning har biriga bog'liq maqom pardalari (hatto maqom ijrochilari liboslarining ranglari ham) aniqlangan bo'lib, hafta davomida koinot sayyolariga ruhan yuksalish uchun maqomlarni maqsadga muvofiq tinglash kunlari va vaqtlari belgilangan edi.

M.Bafoyevning "Sevgim samosi" operasi Mustaqillik yillarida yaratilgan e'tiborli sahna asari bo'lishi bilan birga milliy o'zbek operasini yaratish yo'lidagi muhim bosqich bo'ldi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. *Opera haqida so'zlab bering.*
2. *O'zbek operasi haqida nimalarni bilasiz?*
3. *Ilk o'zbek opera ijodkorlari.*
4. *Mustafo Bafoyevning "Sevgim samosi" operasi xususida so'zlab bering.*
5. *Mustafo Bafoyevning ijodiy faoliyatidan gapirib bering.*
6. *"Sevgim samosi" kim haqida yozilgan?*
7. *Operada qo'llanilgan aytimlar haqida gapirib bering.*
8. *"Sevgim samosi" operasida rechitativ, ya'ni "musiqiy so'zlashuv"ning qo'llanilishi xususida.*
9. *"Sevgim samosi" operasida sharqona ohanglarning qo'llanilishi.*
10. *O'zbek operalaridan qaysilarni bilasiz?*
11. *O'zbek opera ijrochilaridan kimlarni bilasiz?*
12. *Jahon opera ijrochilaridan kimlarni bilasiz?*
13. *O'zbek opera maktabini dunyoga taratayotgan o'zbek xonandalaridan kimlarni ayta olasiz?*

MAVZU: O‘zbek simfonik musiqasi

Reja:

1. O‘zbek simfonik musiqasi xususida.
2. Mirsodiq Tojiyevning simfonik ijodi.

XX asr davomida O‘zbekiston musiqa san‘atida xalq musiqasi, an’anaviy kasbiy musiqa rivoji bilan birga yana musiqiy ijodkorlikning “yevropacha” ko‘rinishi bo‘lgan kompozitorlik sohasi ham jadal sur‘atlarda shakllana boshladi. Bu jarayonda kompozitorlar o‘zbek xalq musiqa boyliklariga tayangan holda musiqali drama, opera, balet, simfoniya, kinomusiqa kabi ko‘povozli tizimga asoslangan asarlar yaratishga intilganlar. Xususan, V.A.Uspenskiy o‘zining O‘zbekistonda 1920-yillari boshlangan kompozitorlik ijodida xalq va maqom kuylariga asoslanib musiqa asarlari yozganligi anchagina e‘tiborli bo‘lgan. Uning “Четире мелодия народов Средней Азия” nomli orkestr syuitasida afg‘on, qozoq va o‘zbek xalq ohanglari mohirona qayta ishlangan bo‘lsa, orkestr ijrosi uchun “Dugoh-Husayn”, “Poema-raspodiya”, “Lirik poema” hamda “Farhod va Shirin” musiqali dramasida maqom yo‘llariga ijodiy tayanganligini ko‘ramiz. Ushbu ijodiy tamoyil keyinchalik o‘zbek kompozitorlari – Tolibjon Sodiqov, Muxtor Ashrafiy, Mutal Burhonov, Doni Zokirov, Sulaymon Yudakov, Manas Leviyev, Sayfi Jalil, Sobir Boboyev, Ikrom Akbarov, Fattoh Nazarov, Rashid Hamrayev, Sulton Hayitboyev, Mirsodiq Tojiyev, Mirhalil Mahmudov, Habibulla Rahimov, Mustafo Bafoyev, Rustam Abdullayev kabi o‘zbek kompozitorlari tomonidan yangi darajalarda munosib davom ettirildi.

Xususan, o‘zbek milliy simfonizmining shakllanishida atoqli kompozitor, O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan san‘at arbobi **Mirsodiq Tojiyev** (1944–1996) ijodi ulkan ahamiyat kasb etdi.

XX asrning so‘nggi choragi o‘zbek musiqasida o‘zining shiddatli ijodiy jrayonlari va serqirra jihatlari bilan alohida diqqatga sazovordir. G‘arb va Sharq musiqiy an‘analari bir nuqtada kesishgan ana shu davr ijodkor zimmasiga bu an‘analarni o‘zaro hamohang etishdek benihoya murakkab ijodiy vazifani yukladi. Aynan shunday tarixiy sharoitda kompozitor M.Tojiyev dahosi yorqin namoyon bo‘ldi.

Kompozitorlik sohasiga tayyorgarlikni Hamza nomidagi musiqa bilim yurtiga A.Malaxov va R.Vildanov ustozligida boshlagan M.Tojiyev, keyinchalik 1965-yili ta'limni Toshkent davlat konservatoriyasida (R.Vildanov, so'nggi yili – F.Yanov-Yanovskiy rahbarligida) davom ettirdi. Bo'lajak ijodkorning voyaga yetishida o'lmas xalq kuylari-yu, ulkan musiqiy qatlam – mumtoz maqomlar favqulodda ahamiyat kasb etdi. Bu omillar keyinchalik kompozitor ijodiy uslubining mazmun-mohiyatini belgiladi, uning san'atiga yetuklik bag'ishladi. O'z ijodi bilan o'zbek musiqasi rivojida butun bir yangi davrni boshlab bergan kompozitor M.Tojiyevning barakali ijodi 19 simfoniya, ulug' mutafakkir shoir Mir Alisher Navoiy siymosiga bag'ishlangan "Shoir sevgisi" simfonik poemasi, A.Qodiriyning "O'tkan kunlar" romani asosida yaratilgan "Kumush" operasi (I.Sulton librettosi), "Chollar va kampirilar" (H.Sharipov librettosi), "Qaydasan, jon bolam" (M.Boboyev librettosi) musiqali dramalari, "Ko'hna Samarqand yuragi" nurli tovush panoramasi, xalq cholg'ulari orkestri uchun "Sarafroz" turkumi, bir qator kinofilmlarga musiqa hamda katta-kichik cholg'u va aytim asarlarini qamrab oladi.

M.Tojiyev ijodida simfoniya janri yetakchi o'rin tutadi. Aynan shu janrda san'atkorning betakror uslubi, teran o'y-mushohadalari, hakimona dunyoqarashi, qolaversa kompozitorlik mahorati to'la-to'kis namoyon bo'ladi.

Uning har bir simfoniyasida milliy mazmun ifodasi bilan bog'liq turli badiiy vosita va shakllarga duch kelamiz. Bu ijodiy izlanishlardan asosiy maqsad – simfoniya janri vositasida milliy ruhni badiiy in'ikos ettirish, uni barkamol tarzda musiqiy sadolantirishdir. "Milliy ruh" masalasi kompozitorni ba'zan "simfoniya" xususidagi tom ma'nodagi tushuncha-tasavvurlarni ham inkor etishga undaydi. M.Tojiyev o'zbek simfoniyasini yaratishdek ulkan ishni ado etish yo'lida ikki musiqiy tafakkur – maqomot va simfonik uslubiyatlarni mushtarak eta oldi. Buning natijasi o'laroq, musiqashunoslik ilmida "maqom-simfoniya" iborasi muomalaga kiritildi. Simfoniya janridagi ushbu yangi sifat ilk bor M.Tojiyevning 1972-yili yaratilgan 3-simfoniyasida kuchli ifodalandi. Xususan, to'rt qismdan iborat 3-simfoniyaning birinchi qismi maqom sho'balari kabi ohista va ravon rivojlanib, keyingi qism esa jadal sur'atda

shiddatli yangraydi. Simfoniya janrining shu alfozda ifodalani-shi jahon mumtoz musiqa an'alarida kamdan-kam uchraydigan hol. Boshqacha aytganda, M.Tojiyev Yevropa madaniyatida shakllangan simfoniya janri qadriyatlarini inkor etmaydi, balki uning mumtoz qonun-qoidalarini milliy an'analarga bo'ysindirgan holda talqin etadi. Bu hol esa o'zbek zaminidagi simfoniya janrida yangi hodisa yuz berayotganligidan dalolatdir.

Kompozitorning 1990-yillar mobaynida yaratilgan 15-, 16-, 17-simfoniya uchligi uning ijodida ma'naviy "qirralar" ustuvor ahamiyat kasb eta boshlaganligini ko'rsatadi. Ushbu dasturli simfoniya-larning har birida ma'lum voqealar mazmuni ifodalansada, ammo ular bir ma'naviy g'oyaga birlashgan uchlik turkumini tashkil etadi. Chunonchi, mazmunan A.Soljenisinning "Qamoqxonalar saltanati" asariga bog'liq 15-simfoniya inson haq-huquqlarining poymol etilishi masalasi o'rtaga tashlanadi, uning dahshatli oqibatlar haqida iztirobli sadolar yangraydi. "Ruhlar ingrog'i" nomli 16-simfoniya esa ana shu yovuzliklarni keltirib chiqarayotgan sabablar fosh etiladi, ma'naviy inqirozdan qutulishning yagona yo'li – bu ruhiy poklanish, iymon-e'tiqodli bo'lish ekanligi kuylanadi va nihoyat, "Somon yo'li" nomini olgan 17-simfoniya mazmunida avvalgi ikki simfoniyaning tabiiy davomi, mantiqiy rivoji kuzatiladi. Bunda hayot-mamot borasi-da teran mushohadalar ilgari suriladiki, ular insonni ma'naviy sergak bo'lishga da'vat etadi.

Xulosa qilib aytganda, M.Tojiyev o'z ijodida jahon miqyosida e'tirof qilingan "simfoniya" janrining mumtoz asoslarini milliy musiqa qonuniyatlari bilan uyg'unlashtirishga muvaffaq bo'ldi. Buning natijasi o'laroq mumtoz o'zbek simfoniyasi yuzaga keldi va uning dovrug'i jahonga mashhur bo'ldi. Bugungi kunda M.Tojiyev simfoniya-lari nafaqat O'zbekistonda, balki Qozog'iston, Rossiya, Ukraina, Belarussiya, Bolgariya, Yugoslaviya, Germaniya, Kuba, Avstriya kabi xorijiy mamlakatlarda ham ijro etilmoqda.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. *Simfoniya tushunchasiga izoh bering.*
2. *Simfonik musiqa haqida nimalarni bilasiz?*
3. *O'zbekistonga simfonik musiqaning kirib kelishi.*
4. *Ilk o'zbek simfonik asarlari haqida nimalarni bilasiz?*
5. *O'zbek simfonik musiqasida Mirsodiq Tojiyevning ijodi.*
6. *Mirsodiq Tojiyev jami nechta simfoniya yozgan?*
7. *Ruhlar ingrog'i" nomli 16-simfoniyasi xususida nimalarni bilasiz.*
8. *M.Tojiyevning 17-simfoniyasi qanday nomlanadi?*
9. *M.Tojiyev 1990-yillar mobaynida yaratgan simfoniyalar uchligi uning ijodida qanday ahamiyat kasb etdi?*
10. *O'zbek simfonizmiga hissa qo'shgan kompozitorlardan kimlarni ayta olasiz?*
11. *O'zbek simfonik musiqasi ustida ish olib borayotgan yosh kompozitorlardan kimlarni bilasiz?*
12. *M.Tojiyev tomonidan yaratilgan simfoniyalar hozirda qaysi mamlakatlarda ijro etilmoqda?*

Mavzu: Kinomusiqqa

Reja:

1. *Kinomusiqqa tarixidan*
2. *O'zbek kinomusiqasi*

Kinomusiqasi – kino san'ati bilan bog'liq musiqa janri, kino asarining muhim ifodaviy vositalaridan biri. Dastlab umumiy musiqali jo'rlikni tashkil etib, kinofilm namoyish qilish asboblarining shovqinini bosish uchun mo'ljallangan. Bora-bora kino ishlashning muhim sohasiga aylandi. Kinomusiqasi tarixi "ovozsiz kino" (1930-yillar-ning 2-yarimigacha) hamda "ovozli kino" bilan bog'liq 2 asosiy bosqichni o'z ichiga oladi. Birinchisida kino musiqasi, asosan, ijrochilar (yakka sozanda-pianinochi yoki ansambl) tomonidan tanlangan yoki badiha tarzida ijod qilingan musiqa parchalaridan iborat qilingan. "Ovozli kino"da, odatda, har bir film uchun maxsus musiqa yoziladi, ba'zan mavjud musiqa asarlaridan ham foydalaniladi (masalan, hujjatli, ilmiy-ommabop, film-konsert va boshqa filmlarda).

Kinomusiqasi kino film mazmuni bilan uzviy bog'liq holda, qahramonlarning ruhiy kechinmalarini, dramatik holatlar, ziddiyatlar va boshqalarni badiiy ifodalashga yordam beradi. Chet el kompozitorlaridan M.Nayman (Angliya), N.Rota, E.Morrikone (Italiya), F.Ley, M.Legran, V.Kosma (Fransiya), A.Bisvas, Sh.Choudxuri (Hindiston), G.Kancheli (Gruziya), Ye.Doga (Moldaviya), I.Dunayevskiy, D.Shostakovich, S.Prokofev, V.Artemev (Rossiya), F.Bahor (Tojikiston), V.Muxatov (Turkmaniston), M.Skorik (Ukraina) va boshqa ijodida kinomusiqaning yorqin namunalari vujudga keldi.

O'zbekistonda kino uchun maxsus musiqa yozish 1920-yillardan boshlangan. Dastlabki o'zbek filmlariga musiqa yozishda V.Uspenskiy ("Ravot qashqirlari", 1927) va A.Kozlovskiy ("Tohir va Zuhra", 1945)lar o'zbek xalq kuy va qo'shiqlaridan hamda o'zbek bastakorlari ijodidan o'nlab iqtiboslarga tayanishgan.

Keyingi ko'pgina o'zbek filmlarida musiqadan dramatismni kuchaytirish vositasi sifatida foydalanildi: "Abu Ali ibn Sino" (kompozitor M.Burhonov, 1957), "Furqat" (S.Yudakov, 1959), "Hamza", "Sen yetim emassan" (I.Akramov, 1961, 1963), va boshqalar. Qo'shiq muhim rol o'ynagan dastlabki o'zbek komediyalari 1950-yillarning

oxiri, 1960-yillarning boshlarida yuzaga kelgan: “Maftuningman” (Ik.Akbarov, M.Burhonov, M.Leviyev, 1958), “Mahallada duv-duv gap” (M.Leviyev, 1960) va boshqalar.

1960–1970-yillarda o‘zbek filmlari uchun musiqa yaratuvchilar doirasi sezilarli darajada kengaydi: S.Jalil (“Zulmatni tark etib”, 1973), A.Malaxov (“Toshkent – non shahri”, 1967), F.Yanov-Yanovskiy (“Qo‘g‘irchoqboz”, 1970; “Mayin yomg‘ir yog‘adi” multfilmi, 1984 va boshqalar). Ayniqsa, R.Vildanov ijodi e‘tiborga molik, 100 dan ortiq filmga musiqa yozdi: “Inson qushlar ortidan boradi”, 1975 (Dehli kinofestivalida eng yaxshi musiqa uchun sovrinini olgan); “Triptix” (San-Remo kinofestivalida Gran-pri sovrinini olgan); “Armon”, 1987 va boshqalar. 1980-1990 yillarda V.Milov (“Alibobo va qirq qaroqchi”, 1980 va boshqalar), M.Mahmudov (“Kelinlar qo‘zg‘oloni”, 1985; “Abdullajon”. 1994; “Chimildiq”, 1998; Buxoro kinofestivali (1999) da eng yaxshi musiqa uchun sovrin olgan va b.), E.Solixov (“Alpomish”, 1999), A.Ergashev (“Sharif va Ma‘rif”, 1992; “Yulduzimni ber, osmon”, 1995 va boshqalar ijodi e‘tiborga molikdir.

1990-yillarga kelib yosh kompozitorlar ham kino musiqasi sohasida ijod qila boshladi va zamonaviy vositalar asosida kino musiqaning yangi uslublari yaratishga muvaffaq bo‘ldilar: E.Pak (“Sindbadning sarguzashtlari” multfilmi, 1993 va b.), D.Yanov-Yanovskiy (“Ulug‘ Amir Temur”, 1996; “Voiz”, 1998. Anapa kinofestivali (1999)da Gran-pri sovrinini olgan; “Fellini”, 1999, Kalkutta kinofestivali (2000)da eng yaxshi film sifatida belgilangan va b.), N.G‘iyosov (“Bahodir Jalolov”, 1991), A.Kim (“Shaytanat”, 1999-2000) va boshqalar.

Mavzu bo‘yicha savol va topshiriqlar

1. *Kinomusiqasi xususida nimalarni bilasiz?*
2. *O‘zbek kinomusiqasining paydo bo‘lishi.*
3. *O‘zbek kinomusiqasining tadrijiy rivoji.*
4. *Mustaqillik davrida yaratilgan kinomusiqa xususida nimalarni bilasiz?*
5. *Kinomusiqa rivojiga hissa qo‘shgan kompozitorlardan kimlarni bilasi?.*
6. *Musiqaning kino olamida tutgan o‘rni qanchalik deb hisoblaysiz?*
7. *Yosh kompozitorlarning kinofilmlarga musiqa yozish ishlarining jadal-lashuvi.*
8. *Hozirgi o‘zbek kinomusiqasining ahvoli.*

Mavzu: Mustaqillik davri o'zbek musiqa san'ati

Reja:

1. *Mustaqillik davrida musiqa san'ati.*
2. *O'zbek xonanda va sozandalari dunyo sahnasida.*

O'zbekiston davlat Mustaqilligiga erishgach ko'p sohalar qatori musiqa madaniyati jabhalarida ham hayotbaxsh o'zgarishlar ro'y bera boshladi. Bu borada, avvalambor, ta'kidning o'rniki, jonajon Vatanimizda musiqa san'atini keng ko'lamda rivojlantirish va ijtimoiy-musiqiy madaniyatni yanada yuksaltirish uchun zarur shart-sharoitlar yaratildi, yosh avlodga milliy va jahon mumtoz musiqasi asosida ta'lim-tarbiya berish yo'lida muhim ishlar amalga oshirildi. Jumladan, bugungi kunga kelib Respublikada yangi barpo etilgan 283 ta (jami 331 ta) Musiqa va san'at maktablari, musiqaga ixtisoslashgan 4 ta akademik litsey, 13 ta San'at kolleji, shuningdek, azim Toshkent shahrining markazida ko'rkam bino bo'lib qad ko'targan O'zbekiston davlat konservatoriyasi faoliyat ko'rsatmoqda. Zamonaviy talablarga muvofiq jihozlangan hamda tahsil berishning ilg'or usullariga asoslangan bu ta'lim muassasalarining barchasi barkamol avlodni voyaga yetkazishda muhim ahamiyat kasb etmoqda.

Ildizlari teran, qadimiy va yangi zamon an'analarini o'zida mujassam etgan hozirgi davr o'zbek musiqasi keng ko'lamda rivojlanayotganligini kuzatish mumkin. Bunda xalq musiqa ijodi va xalq havaskorligi, mumtoz musiqiy meros va bastakorlik, kompozitorlik ijodiyoti va musiqiy estrada kabi qatlamlar namoyon bo'ladi. Har biri o'ziga xos qonuniyatlar, xususiyatlar va an'analariga ega bu jabhalarda davr talabi va milliy qadriyatlar kesimida e'tiborli tamoyillar kuzatilmoqda.

Mustaqil mamlakatimizda xalqchil va yuksak mumtoz kasbiy musiqa namunalarini avaylab-asrash, yangi zamon ruhi ila ravnaq toptirish hamda nafaqat respublikamiz, balki jahon sahnalari uzra keng targ'ib qilish imkoniyatlari yuzaga kelganligini mamnuniyat bilan qayd etmoq kerak. Bu borada ayniqsa 1997-yildan buyon ko'hna Samarqand shahrida har ikki yilda bir marotaba muntazam o'tkazilayotgan "Sharq taronalari" xalqaro musiqa festivalining ahamiyati beqiyos bo'lmoqda. Zero, mazkur bayramona tadbir bois bebaho milliy musiqamiz xalqaro sahnalar

sari dadil odimladi va jahon hamjamiyati e'tirofiga sazovor bo'ldi. Ayni paytda esa, ma'naviy go'zal tuyg'ular ila yo'g'rilgan Sharq xalqlarining qadimdan mushtarak musiqiy an'alarining o'zaro yanada yaqinlashuviga, bu ilg'or an'alarining jahon uzra targ'ib qilinishiga hamda millatlar aro yangi ijodiy hamkorlik rishtalari bog'lanishiga keng yo'l ochildi. Qolaversa, shu asnoda jahon xalqlari o'rtasida tinchlik, barqarorlik va hamjihatlik o'rnatilishi ishiga salmoqli ulush qo'shilmog'daki, shu boisdan ham mazkur musiqa festivali jahonshumul ahamiyatiga molik madaniy hodisaga aylandi, desak mubolag'a bo'lmaydi. Zero, ushbu xalqaro musiqa bayramiga nafaqat Sharq mamlakatlari, balki qariyb barcha qit'a mamlakatlari (Fransiya, Polsha, Germaniya, AQSH, Angliya, Avstraliya va b.) dan tinchlik va do'stlik elchilari o'laroq taniqli san'atkor va musiqa namoyandalari tashrif buyurishi yaxshi an'anaga aylanib ulgurdi. Aslida, bu hol bejiz emas. Zero, O'zbekiston Respublikasining Birinchi Prezidenti Islom Karimov festival ishtirokchilarini qutlagan tabrik so'zida to'g'ri qayd etganidek, "Sharq musiqasi – Sharq falsafasi, Sharq dunyosining uzviy bir qismidir. Sharq musiqasining jahon madaniy merosida tutgan o'rni benihoya buyuk... Bu musiqa ming-ming yillardan beri odamlar dilini poklab, ularni ruhan yuksaltirib kelmoqda"⁴⁶.

Shuni mamnuniyat bilan ta'kidlash joizki, mazkur festival bois o'zbek mumtoz kasbiy musiqasi (kuy, ashula, suvora, katta ashula, maqom) namunalarining targ'ibiga keng yo'l ochildi. Xususan, O'zbekiston xalq artisti Munojot Yo'lchiyeva 1997-yili, O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist Dilnura Qodirjonova esa 2005 yili o'tkazilgan "Sharq taronalari" Xalqaro musiqa festivalida birinchi o'rinlarni qo'lga kiritgan bo'lsalar, 1999-yili O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist Nasiba Sattorova "Sharq taronalari" II-Xalqaro musiqa festivalining bosh sovrini – "Gran-Pri"ga sazovor bo'ldi.

Yangi davrga kelib o'zbek-tojik xalqlari mumtoz musiqasi – "Shashmaqom" jahon sahnalari uzra dadil va shonli odimlay boshladi. Bu borada 2003-yili YUNESKO xalqaro tashkiloti "Shashmaqom"ni jahon nomoddiy madaniy merosining durdonasi deya e'lon qilganligi, 2008-yili esa nomoddiy madaniy meros bo'yicha hukumatlararo qo'mitasining 3-sessiyasida insoniyat nomoddiy madaniy merosi

⁴⁶ O'zbekiston Respublikasi Birinchi Prezidenti I.A.Karimovning "Sharq taronalari" xalqaro musiqa festivalining ochilish marosimidagi tabrik so'zi.// "Sharq taronalari" jurnali. T., 1999, 3-b.

reprezentativ ro'yxatiga kiritilganligi hamda uning an'analarini yangi shart-sharoitlarda saqlash va targ'ib qilishga oid maxsus dasturni qabul qilganligi behad quvonarli madaniy voqea bo'ldi.⁴⁷

O'zbek milliy cholg'ulari va ularda ijrochilik san'atining jahon bo'ylab targ'iboti ham tobora keng tus olmoqda. Xususan, O'zbekiston xalq artisti, "Buyuk xizmatlari uchun" ordeni sohibi Turg'un Alimatov va uning farzandi Alisher Alimatovlar o'zaro jo'rnavoqlikda tanbur, dutor va sato cholg'ularida o'zbek mumtoz kuylarini 1991-yili AQSH da, 1993-yili Germaniyada, 1995–1997-yillari Angliyada va 1997-yili Fransiyada yuksak mahorat bilan ijro etishga muvaffaq bo'ldilar. Alimatovlar sulolasining shonli ijod odimlarini bugungi kunda yangi avlod vakili, Turg'un Alimatovning nabirasi Abror Zufarov munosib davom ettirmoqda. Bunga, masalan, Abror Zufarovning 2013-yili o'tkazilgan "Sharq taronalari" IX-Xalqaro musiqa festivalida uchinchi o'rin bilan taqdirlanganligi – yorqin dalildir.

1991-yili tashkil etilgan "So'g'diyona" Davlat xalq cholg'ulari kamer orkestri "Buyuk ipak yo'li" o'laroq qadimda yuzaga kelgan Sharq va G'arb musiqa madaniyatlari aro yuzaga kelgan o'zaro bog'lanish an'analarini yangi davrda davom ettirish yuksak maqsadi bilan o'z faoliyatini boshlagan edi. Ushbu orkestr o'tgan yillar ichida badiiy rahbar va dirijyor F.Abdurahimova boshchiligida Germaniya, Fransiya, Gollandiya, Ispaniya, Misr, Turkiya kabi davlatlarda konsert safarlarida bo'lib, milliy cholg'ularda o'zbek kuylari bilan bir qatorda jahon klassik musiqasi namunalarning ham munosib ijrolarini namoyon etdi. Shuningdek, O'zbekiston kompozitorlaridan F.Alimov, M.Bafoyev, H.Rahimov, N.Norxo'jayev, D.Saydaminova va A.Mansurovlarning "So'g'diyona" jamoasi uchun maxsus ijod namunalari orkestr faoliyatida muhim o'rin tutmoqda.⁴⁸

Yangi davr O'zbekiston musiqa san'atida kompozitorlik ijodiyotiga oid simfoniya, musiqali drama, opera, balet kabi murakkab janrlarda Sharq va G'arb musiqa an'analarining o'zaro uyg'unlashuv

⁴⁷ Ushbu dastur doirasida bir qator nashrlar yuzaga keldi. Jumladan, qarang: Rajabov I. Maqomlar, –T., 2006; Ibragimov O. Fergano-TashkentSKIYE makomi.–T., 2006; Yunusov R. Faxriddin Sodiqov. – T., 2005.

⁴⁸ Toshmatova O. So'g'diyona davlat xalq cholg'ulari kamer orkestri, – T.: Tafakkur qanoti nashr., 2016.

jarayonlari yangi sifat darajasiga yuksaldi, xalqimizning ko‘p asrlik milliy qadriyatlarini, ezgu niyat va orzu istaklarini tarannum etuvchi, hamda tarixiy qahramonlarini ulug‘lovchi bir qator e‘tiborli va salmoqli asarlar yuzaga keldi. Bunga, jumladan, I.Akbarov, M.Tojiyev, T.Qurbonov, M.Bafojev, M.Mahmudov, R.Abdullayev va D.Yanov-Yanovskiyning simfonik asarlari, M.Burhonovning “Alisher Navoiy”, A.Ikromovning “Buyuk Temur”, M.Bafojevning “Sevgim samosi” operalari, M.Mahmudovning “To‘ylar muborak”, F.Alimovning “Nodirabegim”, “O‘lding, aziz bo‘lding”, “Yusuf va Zulayho”, B.Lutfullayevning “Taqdir”, “Alpomishning qaytishi”, “Bobur sog‘inchi” musiqali dramalari, Anvar Ergashevning “Humo” baleti, shuningdek, M.Bafojevning “Buxoroi sharif” teleoperasi hamda “Nodira”, “Ulug‘bek burji” va “Moziydan nur” kabi telebaletlarini misol keltirish mumkin.

O‘zbek akademik xonandalik (vokal) san‘ati obro‘cini jahonga yoyishda O‘zbekiston va Qoraqalpog‘iston xalq artisti, xalqaro tanlovlar g‘olibi, “Buyuk xizmatlari uchun” ordeni sohibi Muyassar Razzoqovaning xizmatlarini alohida ta‘kidlash kerak. Vatanimizda opera san‘atining rivojiga o‘zining noyob ovozi va ijrochilik mahorati bilan beqiyos hissa qo‘shib kelayotgan bu san‘atkor vokalistlarning Latviya (1990), Vengriya (1992) va Italiyada (1997) bo‘lib o‘tgan xalqaro tanlovlarida laureat bo‘lishi barobarida o‘zbek va jahon mumtoz operalaridagi bosh partiyalar ijrosi bilan Italiya, Rossiya, AQSH, Germaniya, Vengriya, Fransiya va Janubiy Koreya davlatlarida katta muvaffaqiyat bilan konsertlar berdi.

M.Razzoqova bugungi kunda sahna faoliyati bilan birga O‘zbekiston Davlat konservatoriyasining “Akademik xonandalik” kafedrasini mudiri va professori maqomida samarali faoliyat olib bormoqda.

Yosh xonanda, O‘zbekiston va Qoraqalpog‘istonda xizmat ko‘rsatgan artist, “Shuhrat” medali sohibi, “Nihol” mukofot sovrindori Jenisbek Piyazovning ham o‘ziga xos noyob ovoz (bas-bariton) san‘ati bilan xalqaro sahnalarda erishayotgan ijodiy yutuqlari tahsinga sazovordir. Jumladan, rus romansi yosh ijrochilarining XSH Moskva xalqaro tanlovi laureati, “Bulbul” nomidagi vokalistlarning Baku xalqaro ko‘rik-tanlovi laureati (2010), Moskvada o‘tkazilgan Muslim Magomayev nomidagi vokalistlar xalqaro tanlovining “Gran-Pri”

sohibi (2012) Jenisbek Piyazov shu kunga qadar Ispaniya, Fransiya, Germaniya, Avstriya, Malayziya, Xitoy, Janubiy Koreya, Rossiya, Portugaliya, Ozarbayjon, Qozog'iston, Turkmaniston kabi ko'plab xorijiy mamalkatlarda o'z san'atini munosib namoyish etib kelmoqda.

Jonajon Vatanimizda shunday iste'dodli barkamol avlod voyaga yetayotganligini yaqinda (2015-yili) Moskvada bo'lib o'tgan "Golos. Deti" loyihasi (2-mavsum) xalqaro tanlovi yana bir karra tasdiqladi. Zero, bu loyiha tanlovida V.A.Uspenskiy nomidagi RIMAL o'quvchisi Sabina Mustayeva g'oliblikni qo'lga kiritdi.

Shuni alohida qayd etish joizki, o'zbek musiqa madaniyati tarkibida qayd etilgan nisbatan navqiron jabha – estrada musiqasi Mustaqillik davriga kelib chinakamiga qad rostladi. Ayniqsa, estrada qo'shiqchiligi sohasi xilma-xil uslub va turfa yo'nalishlari, ohanglar tizimida esa yuzaga kelgan qiziqarli jarayonlari bilan mutaxassis va keng tinglovchilar diqqat-e'tiborini o'ziga jalb etmoqda. To'g'ri, kutilgan ijobiy natijalar sari odimlanish say'-harakatlari doim ham osonlikcha kechmadi. Inchunin, bu jarayonlar o'laroq amalga oshgan samarali ijodiy izlanishlar bilan birga ba'zan ko'chirmachilik, taqlidchilik holatlari ham namoyon bo'lib turdi. Masalan, 1990-yillar boshida bo'y ko'rsatgan estrada qo'shiqchiligida goho G'arb, goho Sharqda mashhur xonanda yoki guruhlar uslubiga taqlid qilish holatlari, shuningdek, o'zga madaniyat ohanglarini to'g'ridan-to'g'ri ko'chirib, she'riy matnlarini "o'zbekchalashtirish" tamoyillari ko'zga tashlana boshlagan edi. Yosh havaskor guruhlari orasida esa rep, reyv, fyujn, texno-soul, ska, regey, lotin-rok kabi yo'nalishlarga ko'r-ko'rona ergashish kabi holatlar odatiy tus ola boshladi. Bu kabi holatlar avlodlar tarbiyasida, ayniqsa, milliy qadriyatlarni to'la anglab qalbiga jo qilishga ulgurmagan yoshlar ruhiy olamiga salbiy ta'sir ko'rsatishi, pirovardida esa ularni bebaho milliy musiqiy meros boyliklarimizdan, mohiyatda esa, xalqimiz shuuridan begonalashtirib qo'yish xavfini keltirib chiqarishi muqarrar edi.

Shunday vaziyatda O'zbekiston Respublikasining Birinchi Prezidenti I.A.Karimovning "O'zbekistonda teatr va musiqa san'atini yanada rivojlantirishini qo'llab-quvvatlash va rag'batlantirish chora-tadbirlari to'g'risida" (1995), "O'zbeknavo" gastrol-konsert birlashmasini tashkil etish to'g'risida" (1996), "Respublikada musiqiy ta'limni, madaniyat va san'at o'quv yurtlari faoliyatini yaxshilash to'g'risida" (1996),

“O‘zbekistonda estrada san’atini yanada rivojlantirish to‘g‘risida” (1998) xususida e‘lon qilgan Farmonlari ayni muddao bo‘ldi va bu borada bir qator e‘tiborli ishlar amalga oshirildi. Jumladan, Toshkent davlat konservatoriyasi (hozirgi O‘zbekiston davlat konservatoriyasi) tarkibiy tuzilmasidan estrada musiqasi fakulteti o‘rin oldi, o‘rta maxsus ta‘lim muassasalarida estrada bo‘limlari ochildi, Toshkentdagi Estrada-sirk studiyasi esa Estrada-sirk kollejiga aylantirildi. Shu asnodda estrada sohasiga malakali professional mutaxassislarni yetkazib berish ishi yo‘lga qo‘yildi. Shuningdek, estrada qo‘shiqchiligi jabhasida faoliyat ko‘rsatayotgan turli avlod vakillari iste‘dodini xalqimizga keng namoyon etish hamda ularni moddiy-ma‘naviy rag‘batlantirish borsida “Ofarin”, “Ona zamin yulduzlari”, “Nihol” sovrinlarining ta‘sis etilishi ham muhim ahamiyat kasb etdi. Tabiiyki, ko‘rilgan shu kabi chora-tadbirlar natijasida O‘zbekistonda milliy estrada shakllanishi, rivoji va targ‘ibotiga keng imkoniyatlar yaratildi. Bularning pirovardida esa, o‘zida prodyuser, eyrpley, klipmeyker va menejerlar⁴⁹ faoliyatini birlashtirgan o‘ziga xos sanoat (shou-biznes) tizimi yuzaga kelganligini qayd etish kerak. Bunday o‘zgarishlar esa nafaqat poytaxtimizda, balki Qoraqalpog‘iston Respublikasi hamda barcha viloyatlarning yangi ijtimoiy-madaniy hayotida yaqqol ko‘zga tashlanmoqda.

Tashkiliy ishlar bilan bir qatorda, o‘zbek estrada qo‘shiqchiligining shaklu shamoyilida ham muhim yangilanishlar va sifat o‘zgarishlari kuzatila boshlandi. Bu hol, masalan, qo‘shiqlarning mavzu ko‘lami hamda ulardagi badiiy ifoda vositalarining poydevor asosi bo‘lgan ohanglar tizimida yaqqol ko‘zga tashlanadi. Xususan, aksariyat yoshlar tomonidan sevib kuylanayotgan qo‘shiqlar mazmunida insoniy mehr-muhabbat, sadoqat va do‘stlik kabi muqaddas tuyg‘ular tarannum etilayotganligi diqqatga sazovor bo‘lmoqda. So‘nggi o‘n yillikda esa ona yurtni madh etuvchi qo‘shiqlar tobora ustuvor ahamiyat kasb etayotganligi ayniqsa quvonarlidir. Zero, bunday madhiya-qo‘shiqlar o‘z xalqiga sadoqatli va vatanparvar ruhida tarbiyalangan barkamol

⁴⁹ Prodyuser – producer – musiqiy shou-biznesda konsert dasturi, albom, klip, CD yozuvidagi albom, shuningdek musiqiy festival va shu kabi tadbirlarni amalga oshiruvchi mas‘ul shaxs; eyrpley – airplay – musiqiy estrada mahsulotlarini targ‘ib etuvchi maxsus radio kanallari; klipmeyker – clip maker – klip olishga ixtisoslashagan rejissyor; menejer – manajer – qo‘shiqchi yoki guruh faoliyatini targ‘ib etuvchi shaxs.

avlodni voyaga yetkazishda favqulodda muhim ahamiyat kasb etadi. Bu, albatta, Mustaqillik sharofati ila shodlangan ijodkor qalblarning dil izhori, qolaversa, ularning 1996-yildan buyon o'tkazib kelinayotgan "O'zbekiston – Vatanim manim" respublika qo'shiq bayram-tanloviga yuksak munosabatlari o'laroq munosib javoblari hamdir.

Milliy madaniyatimizning tarkibiy qismi hamda yosh avlodga ta'lim-tarbiya berishning muhim bo'g'ini sifatida shakllana boshlagan o'zbek estrada qo'shiqchiligi yangi davrga kelib zamon talablariga mos holda, tarixan qisqa muddat ichida serko'lam ko'rinishlarda ham shaklan, ham mazmunan jadal sur'atlar bilan rivoj topmoqda. Bu jabhada erishilgan ijodiy yutuqli qo'shiqlar taniqli xonanda va guruhlar ijrosida Respublikamizda o'tkazilayotgan muhim sana va bayramlarda, jumladan, Navro'z va Mustaqillik xalq bayramlari tantanalarida, davlat ahamiyatiga molik rasmiy tadbir va yirik nufuzli anjumanlarda, qolaversa, ommaviy axborot vositalari orqali targ'ibu tashviq qilinmoqda. Ma'lumki, estrada qo'shiqlarining qisqa fursat ichida tezda ommalashib ketishi va muxlislar qalbidan mustahakam joy olishida ularning kuy-ohanglari qariyb hal qiluvchi ahamiyatga ega. Bu bejiz emas, albatta. Zero, har bir millatning o'ziga aziz ona tili kabi asrlar qa'ridan kelayotgan hamda xalqning qalb qo'ridan o'rin olgan qadrdon dil ohanglari ham bo'ladi. Milliy musiqaning turli janrlari (qo'shiq, lapar, yalla, ashula, maqom, kuy va b.)da serjilo jonlanish quvvatiga ega bu ohanglarni qalban idrok etish tuyg'usi ila jamiyatning millionlardan iborat ommalari o'zini yagona bir xalq sifatida his etadi. Muxtasar aytganda, musiqiy xazinamiz to'ridan o'rin olgan ko'zga ko'rinmas bu bebaho ma'naviy boyligimiz ayni paytda milliy musiqaning tub mohiyatini belgilovchi qudratli omildir.

Binobarin, milliy estrada musiqasini yaratish istagi bilan yongan har bir san'atkor eng avvalo ana shu boylikni qalban his qilish iste'dodiga ega bo'lishi barobarida yana undan ijodkorona foydalana bilish salohiyatiga ham ega bo'lishi zarur. Soha mutaxassisi D.Mullajonovning ilmiy izlanishlaridan ma'lum bo'lishicha, yangi davr o'zbek estradasida namoyon bo'layotgan turfa ohanglar ummoni quyidagi uch asosiy guruhga bo'linadi:

a) an'anaviy milliy kuy andozalariga bog'langan ohanglar;

- b) xorijiy estrada shlyagerlariga taqlidiy ohanglar;
v) xorijiy estrada xitlaridan ko‘chirilgan ohanglar.⁵⁰

Ushbu tasnifotning ikkinchi va uchinchi bandlarida qayd qilingan, ya’ni, taqlidiy va ko‘chirma ohanglarga asoslangan qo‘shiqlarning umri qisqa, badiiy qiymati esa milliy qadriyatlar kesimida salmoqsiz ekanligini o‘tgan davr mobaynida bir necha bor guvohi bo‘ldik. Bu – vaqt hukmi bilan anglashilgan hayotiy haqiqatdir. Qolaversa, endilikda bu kabi holatlar muayyan tamoyil sifatida o‘z kuchini tobora yo‘qotib ham bormoqdaki, shu boisdan bu xususda batafsil to‘xtalib o‘tirmaymiz.

Birinchi band mazmuniga muvofiq (milliy ohanglarga bog‘langan) qo‘shiqlarga kelsak, unda, darhaqiqat, chinakam badiiy yetuklik darajasiga yuksalgan asarlar milliy ohang andozalariga bevosita yoki bilvosita bog‘langanligiga amin bo‘lamiz. Bunga, masalan, A.Nazarovning “Vatan azizdir”, F.Zokirovning “Yurt iishqida yonaman”, Rayhon G‘aniyevaning “Yolvorma”, Safiya Saftarovaning “Vatan – yagonadir”, Rashid Holiqovning “Ey, aziz yurtim”, Azim Mullaxonovning “Shaytanat” kabi qo‘shiqlarini misol keltirish mumkin. Bu jara-yonlar serunum va samarali bo‘lishga O‘zbekiston kompozitorlari – N.Norxo‘jayev, R.Abdullayev, H.Rahimov, A.Mansurov, A.Rasulov, D.Omonullayeva, M.Otajonov va X.Hasanovalar o‘zlarining barakali qo‘shiqchilik ijodiyotlari bilan muhim ulush qo‘shdilar.

Ulug‘ ajdodlardan bizga musiqiy meros qolgan aytim (yalla, qo‘shiq, lapar va b.) namunalariga estrada yo‘sinida sayqal berish uslubini – o‘zbek ommaviy qo‘shiqchiligida namoyon bo‘layotgan yana bir muhim badiiy tamoyildir. Bu tamoyil qo‘llangan musiqiy meros namunasi mazmun-mohiyatiga muvofiq ikki ko‘rinishda – (1) halq qo‘shiqlari aranjirovkasi va (2) mumtoz musiqiy namunalariga estrada yo‘nalishida qayta ishlov berish tarzida namoyon bo‘ladi.⁵¹

Xalq qo‘shiqlarini estrada yo‘sinida kuylash tamoyiliga aslida “Yalla” guruhi repertuaridan o‘rin olgan “Yumalab, yumalab”, “Yallama-yorim”, “Qarg‘alar”, “Boychechak”, “G‘ayra-g‘ayra”, “Majnunatol” singari xalq qo‘shiqlarining folk-rok uslubidagi ijroviy

⁵⁰ Mullajonov D. 1990-yillar o‘zbek musiqiy estradasida ohang muammosi. Nomzodlik dissertatsiyasi (qo‘lyozma). Toshkent, San‘atshunoslik instituti kutubxonasi, inv. № 1002, 64-bet..

⁵¹ Xonandalik san‘ati: jahon va o‘zbek milliy an‘analari. – Toshkent: “San‘at” jurnali nashriyoti, 2009, 228-234 bb.

talqinlarida asos solingan edi. Shuningdek, Nasiba Abdullayeva, G‘ulomjon Yoqubov, Kozim Qayumov, Kumush Razzoqova kabi ardoqli san‘atkorlarimizning mazkur tamoyilga aloqador qo‘shiq ijrolaridan xalqimiz ma‘naviy bahramand bo‘lgan edi.

Yangi davr o‘zbek estrada qo‘shiqchiligida bu tamoyil rang-barang ko‘rinishlarda rivojlanib borayotganligi kuzatilmoqda. Chunki endilikda bu tamoyilga Respublikamizdagi deyarli barcha viloyat va tuman hududlarining o‘ziga xos folklor namunalari jalb etilgan, desak mubolag‘a bo‘lmaydi. Xususan, el sevgan mashhur xonandalar – Ozodbek Nazarbekov, Gulsanam Mamazoitova, Ravshan Komilov, Alisher Turdiyev, Nuriddin Haydarov, Muhridin Holiqov, Ilhom Farmonov, shuningdek, “Toshkent”, “Shofayz”, “Nola”, “Shahzod” guruhlari ijrosidagi qo‘shiqlarda Farg‘ona-Toshkent mahalliy uslubiga xos ashula, lapar va yalla namunalari xos sifatlari ufurib turadi. Masalan, vodiya keng tarqalgan yalla janri xususiyatlari qatorida uning muayyan namunalari estrada sayqali G.Mamazoitova (“Ajab, ajab”, “Olich”), Larisa Moskalyova (“Shoda-shoda marvarid”), Malika Egamberdiyeva (“O‘ynasin”) va Alisher Turdiyevlarning («Bilmadingizda») ijrochiligida yorqin namoyon bo‘ladi⁵².

Surxondaryo vohasining o‘zgacha boy mahalliy musiqa namunalari Mahmud Namozov, Ravshan Namozov va Sayyora Qoziyevlar ijrochiligida ustivordir. Bunga ular ijrosidagi “Ohu-voh”, “Oy-buloq”, “Surxondaryo qizlari”, “Baxshiyona”, “Sog‘inch”, “Yaxshi odamlar”, “Qo‘ng‘iroti”, “Boybola”, “Bedana chertmak”, “Nigoh”, “Ha dursi”, “Yaqu-yaq”, “Lolacha” va yana boshqa ko‘plab qo‘shiqlar dalil bo‘lishi mumkin. Shunga o‘xshash tamoyil namunalari boshqa viloyatlar mahalliy musiqasi misolida ham kuzatiladi.

Bu yerda shuni ham ta’kidlash joizki, xalq musiqa ijodi namunalariining estrada qiyofasiga tobora jadal kirib borish tamoyili jahonning qariyb barcha yirik markaziy shaharlariga xos jarayon bo‘lib, bizning madaniyatimiz kesimida esa bu jarayon yana yosh estrada sohasining milliylik bilan ham bog‘liq kechmoqda. Aksariyat hollarda, yosh avlod vakillarining turfa musiqiy folklor bilan ilk “tanishuvlari” aynan shunday badiiy jarayonlar vositasida ro‘y bermoqda. Binobarin, xal-

⁵² Turg‘unova N. Farg‘ona vodiysi yallachilik san‘ati. – Namangan: Namangan nashriyoti, 2016, 205-220 bb.

qimizning mavsumiy marosim qo‘shiqlaridan tortib to qo‘shiq, terma, lapar, yalla, ashula singari aytimlarigacha (“Yomg‘ir yog‘aloq”, “Boychechak”, “Marvarid”, “Um-ufu”, “Majnuntol” va boshqa) o‘z davrasiga tortayotgan ushbu estrada yo‘nalishi musiqiy folklorning shahar sharoitida o‘zgacha yashash shakli va targ‘iboti sifatida baholanishi o‘rinli bo‘lsa kerak⁵³.

Mumtoz musiqa namunalarini estradaga “tortish” tamoyili ham bir qadar e‘tiborli natijalarni berdi. Har holda hozirgi kun musiqa muxlislariga Farg‘ona-toshkent maqom yo‘llaridan “Dugoh-Husayn 1” va Orifxon Hotamovning “Xoh inon” ashulasi – “Nola” guruhi ijrosida, Yunus Rajabiy ijodiga mansub “Kuygay” ashulasi – Aziz Rajabiy ijrosida, Muxtorjon Murtazoyevning “Farg‘ona tong otguncha”si – To‘lqin Haydarov ijrosida, Komiljon Otaniyozovning “Dog‘iman” – Jahongir Otajonov ijrosida, Doni Zokirovning “Ey sabo”si – Salohiddin Azizboyev ijrosida manzur bo‘lganligi bu tamoyilning ham istiqbolidan dalolat beradi.

Shu bilan birga yosh avlodni, jumladan, maxsus ta‘lim muassalarida tahsil olayotgan talabalarni xalq musiqa ijodiyotining asl nodir namunalariga oshno etishni ham unutmazlik kerak. Bu borada o‘zbek musiqasiga doir fan (“Hududiy musiqiy uslublar”, “Xalq kuy-larini notalashtirish”, “O‘zbek xalq musiqa ijodiyoti”) lar mazmunida bu masalaga alohida e‘tibor berish va talabalar ishtirokida mahalliy joylarga imkon qadar musiqiy-folklor ekspeditsiyalarini uyushtirish maqsadga muvofiqdir.

Ma‘lumki, mumtoz musiqiy merosimizning eng ulkan qismini maqom ijodiyoti tashkil etadi. Bugungi Mustaqil O‘zbekistonda maqomotning uch asosiy turi – Buxoro Shashmaqomi, Xorazm maqomlari va Farg‘ona-Toshkent maqom yo‘llari musiqa amaliyotida joriy bo‘lib kelmoqda. Asrlar davomida xalqimiz qalbidan mustahkam o‘rin olib, uning jon ozig‘i bo‘lib kelgan mumtoz maqomlar hozirda jadal shakllanayotgan milliy mafkuramiz uchun ham bebahoma‘naviy qadriyatlardan ekanligini unutmazlik kerak. Shu bois bu san‘atning ommaviy tashviqotiga, ayniqsa, radio va televideniye vositalarida keng targ‘ib etish ishiga yanada jiddiyroq e‘tibor berish zarur.

⁵³ O‘zbekiston san‘ati (1991–2001-yillar). –T., “Sharq” nashriyot-matbaa aksiyadorlik kompaniyasi bosh tahririyati, 107-118, 135-140 b.

Shundagina biz musiqiy voqeligimizda tobora dolzarb bo'lib borayotgan milliy ohang muammosini ijobiy hal etish borasida muhim zamin hozirlagan bo'lamiz.

Yuqorida bayon etilgan fikr-mulohazalarni umumlashtirgan holda, quyidagilarni alohida ta'kidlash o'rindir:

– O'zbekiston musiqa san'atining eng yangi davrdagi hayoti respublikamizda amalga oshirilayotgan siyosiy, iqtisodiy, ijtimoiy tub islohotlar bilan bog'liqdir. Unga xolisona baho berilar ekan, endigi musiqiy muhit, bir tomondan, milliy tiklanish, ma'naviy poklanish yo'lidagi ijtimoiy-madaniy jarayonlarning katta oqimiga tutashganini, boshqa tomondan esa, bozor iqtisodiyotiga o'tish davriga xos murakkabliklarga duch kelganini ko'rish mumkin.

– O'tgan yigirma besh yil mobaynida avvalo, eski mafkura tazyiqi va ta'siri illatlaridan butunlay xalos bo'lish, burungi soxta baynalmillik asoratlaridan qutilish osonlikcha kechmadi. Ayni paytda musiqa san'atida teran milliylik, xalqchilik va taraqqiyparvarlik yo'lidan borish, musiqiy ijodiyot, tegishli ilmiy-tadqiqot, targ'ibot va tashviqot muassasalari hamda tashkilotlarning maqsad va vazifalarini qayta ko'rib chiqish, ularning tuzilmalarini yangilash, maxsus o'quv yurtlarini to'g'ri yo'naltirish borasida talaygina ishlar amalga oshirildi.

Mavzu bo'yicha savol va topshiriqlar

1. *Mustaqillik davri musiqa madaniyatining rivoji.*
2. *Mustaqillik davrida musiqa ta'limiga bo'lgan e'tibor.*
3. *Mahalliy uslublarga xos ilmiy tadqiqot ishlari xususida nimalarni bilasiz?*
4. *O'zbek musiqasini dunyoga tanitayotgan o'zbek qiz va yigitlaridan kimlarni bilasiz?*
5. *Mustaqillik davrida Bolalar musiqa va san'at maktablariga bo'lgan e'tibor xususida nimalarni ayta olasiz?*
6. *Istiqlol sharofati bilan o'zbek milliy musiqa merosiga bo'lgan e'tibor qanday bo'lmoqda?*
7. *Telivideniye va radioda namoyish etilayotgan turli maqom ijrochiligi ko'rsatuvlariga munosabatingiz?*

8. *Sizningcha mumtoz musiqani targ'ib qilish uchun yana qanday ishlarni amalga oshirish kerak deb hisoblaysiz?*
9. *Mustaqillik davrida estrada san'atida qo'lga kiritilgan yutuqlar haqida nimalarni ayta olasiz?*
10. *Opera ijrochiligi bo'yicha qo'lga kiritilgan yutuqlar xususida nimalarni ayta olasiz?*
11. *O'zbek opera ijrochilaridan kimlarni bilasiz?*
12. *Mumtoz maqom ijrochilaridan kimlarni bilasiz?*
13. *Turli ko'rik tanlovlarning tashkil qilinishi O'zbekistonda musiqa san'atining rivojlanishiga qo'shgan hissasi.*
14. *O'zbekiston musiqa madaniyatining gullab yashnashida qanday tadbirlar ko'pri vazifasini bajarmoqda?*

TEST SAVOLLARI

1. Opera turlari.

- A. "buffa" va "seria".
- B. "zingshpil".
- C. "kattalirik" va "hajviy".
- *D. barcha javoblar to'g'ri.

2. Romantizm oqimi musiqa san'atiga nechanchi asrda kirib kelgan?

- A. XVIII asr oxirida.
- *B. XIX asr boshida.
- C. XX asr boshida.
- D. XIX asr oxirida.

3. Romantizm oqimi ilk bor qaysi san'at turida namoyon bo'ldi?

- A. raqs.
- B. musiqa.
- C. arxitektura.
- *D. adabiyot.

4. Romantizm davrida musiqaning qaysi sohasida programmalik xususiyat keng qo'llanila boshladi?

- A. Vokal musiqada.
- *B. Cholg'u musiqada.
- C. Raqs musiqasida.
- D. Barcha javoblar to'g'ri.

5. "Tugallanmagan simfoniya" nechta qismdan tashkil topgan va muallifi kim?

- *A. 2 ta, F.Shubert.
- B. 3 ta, F.Mendelson.
- C. 4 ta, F.List.
- D. 5 ta, F.Shopen.

6. Musiqada "vokal turkum" janrining asoschisi kim?

- A. R.Shuman
- B. K.M.Veber
- *C. F.Shubert
- D. E.Grig

7. Ferens List o‘z simfonik asarlarida qo‘llagan tamoyil.

- A. leytmotivlik
- *B. monotematizm
- C. poliritmik
- D. motivliqaytaishlash

8. Inson olamining ichki dunyosi, ruhiy olamini aks etish qaysi oqim ijodkorlari asarlariga xos?

- A. klassitsizm
- B. impressionizm
- C. folklorizm
- *D. Romantizm

9. Karl Mariya Veber nemis operasini qanday mavzular bilan boyitdi?

- A. Xalq fantastik-ertak
- *B. Barcha javoblar to‘g‘ri
- C. Xalq afsonalari
- D. Ritsarlik afsonalari

10. XVI – XVIII asr Yevropa shaharlarining o‘rtacha – tez harakatli raqslari

- A. pavana, allemanda, sarabanda ,chakona
- B. adajio, andante, vivace
- C. galyarda, burre, gavot, jiga
- *D. kuranta, menuet

11. Friderik Shopen qaysi millat kompozitori?

- A. nemis
- *B. polyak
- C. venger
- D. norveg

12. Qaysi kompozitor venger xalq musiqasini butun Yevropaga mashhur qilgan?

- *A. Ferens List
- B. Edvard Grig
- C. A.Dvorjak
- D. B.Smetana

13. “Per Gyunt” asarining muallifi kim?

- A. Ferens List

*B. Edvard Grig

C. A. Dvorjak

D. B.Smetana

14. Gektor Berlioz ijodida simfonik janrning qanday turi rivoj topdi?

A. opera-simfoniya

B. sonata-simfonik turkum

*C. Programmali simfoniya

D. simfoniya-balet

15. Raqs syuitalariga asos bo'lib xizmat qilgan raqslar

A. rigodon, gavot, menuet, passakalya

*B. allemanda, kuranta, sarabanda, jiga

C. chakona, ekosez, passakalya

D. kontradans, branl, ariya

16. Jiga raqsining milliy kelib chiqishi

*A. Ingliz raqsi

B. Fransuz raqsi

C. Nemis raqsi

D. Polsha raqsi

17. Sarabanda raqsining turlari

A. Gavot va menuet

B. Allemanda va kuranta

*C. Chakona va passakalya

D. Burre va jiga

18. Shekspir davrida qaysi raqs bilan xalq teatr tomoshalari (*fars*)ga yakun yasalgan ?

A. kontradans

B. menuet

C. gavot

*D. jiga

19. V.A.Motsartni "Figaroni uylanishi" nomli operasida bosh qahramon Figaro qaysi raqs ritmida kavatinasini kuylaydi?

*A. menuet

B. jiga

C. kuranta

D. burre

20. K.V.Glyuk “Orfey” operasi (o‘liklar saltanatidagi Evridika soya-sining g‘amgin raqsi)da qaysi raqsning ifodaviy xususiyatlari qo‘lladi?

A. allemanda

*B. sarabandani

C. kuranta

D. menuet

21. L.V.Betxoven “Egmont” uvertyrasida XVI asr ispan hukmronligida bo‘lgan Niderland davlatini aks ettiruvchi g‘amgin-qayg‘uli mavzu qaysi raqs bilan ifoda etilgan?

A. pavana

B. rigodon

C. mazurka

*D. sarabanda

22. Neapolitan opera maktabining asoschisi kim?

*A. A.Skarlatti

B. K.Monteverdi

C. J.Kachchino

D. A.Vivaldi

23. K.Monteverdining “Koronatsiya Poppei” qaysi musiqa sahnaviy janriga taalluqli?

A. Misteriya

B. Oratoriya

*C. Opera

D. Balet

24. Opera janrning vatani:

*A. Italiya

B. Germaniya

C. Hindiston

D. Misr

25. Balet janrning vatani:

A. Angliya

B. Germaniya

*C. Fransiya

D. Yaponiya

26. Opera janrning islohchisi kim?

A. Reger M.

- B. Brams I.
 - C. Bax I.S.
 - *D. Motsart V.A.
- 27. “Fidelio” operasining muallifi kim?**
- *A. Van Betxoven L.
 - B. Rossini J.
 - C. Verdi J.
 - D. Puchchini J.
- 28. “Sehrllovchi” operasining muallifi kim?**
- *A. Veber K.M.
 - B. Bax I.S.
 - C. Gaydn Y.
 - D. Motsart V.A.
- 29. V.A.Motsartning “Figaroning to‘yi” qaysi janrga taalluqli?**
- *A. Opera-buffa
 - B. Opera-seria
 - C. Myuzikl
 - D. Operetta
- 30. “Tamerlan” operasi muallifi kim?**
- A. Bax I.S.
 - *B. Gendel G.F.
 - C. Vitali T.
 - D. Albinoni T.
- 31. J.Verdingning ijodida nechta operalar mavjud?**
- *A. 26
 - B. 13
 - C. 40
 - D. 39
- 32. J.Verdingning “Traviata” operasida qahramon kim?**
- *A. Violetta
 - B. Flora
 - C. Leonora
 - D. Yelena
- 33. Figaro qaysi operaning qahramoni?**
- *A. Rossini J. “Seviliyaliksartarosh”
 - B. Veber K.M. “Sehrllovchi”

- C. Motsart V.A. “Sehrlinay”
D. Bize J. “Karmen”
- 34. A.Dvorjakning hayot yillari:**
*A. 1841–1904
B. 1833–1896
C. 1840–1893
D. 1900–1958
- 35. J.Bizening “Karmen” operasi qaysi yozuvchining adabiy asari?**
*A. Merime
B. Dyuma
C. Balzak
D. Servantes
- 36. R.Vagnerning “Nibelunglarning uzugi” nechta qismdan iborat?**
*A. To‘rtta
B. Oltita
C. Beshta
D. Sakkizta
- 37. Musiqiy folklor nimani anglatadi?**
A. Raqsni
*B. Xalq musiqa ijodini
C. Laparlarni
D. Ashulalarni
- 38. O‘zbek xalq musiqa ijodiyoti necha qatlamdan iborat?**
*A. Ikki qatlamdan
B. Bir qatlamdan
C. Uch qatlamdan
D. Barcha javoblar noto‘g‘ri
- 39. Mehnat qo‘shiqlari deb qanday qo‘shiqlarga aytiladi?**
*A. Mehnat faoliyatini tarannum etgan.
B. Mavsumni tarannum etgan.
C. Marosimlarni tarannum etgan.
D. Diniy marosimlarga
- 40. Mehnat qo‘shiqlariga nimalar kiradi?**
A. Chorvachilik, yalla va laparlar
B. Ashula va katta ashula
*C. Chorvachilik, dehqonchilik, hunarmandchilik

D. Hunarmandchilik, ashula, maqom

41. Sog'im qo'shiqlarini qanday qo'shiqlar tashkil etadi?

*A. Turey-turey, churey-churey, xo'sh-xo'sh

B. Xo'sh-xo'sh, churey-churey, qo'shshayda

C. Qo'shshayda, xo'sh-xo'sh

D. Hammasito'g'ri

42. Mavsumiy marosim qo'shiqlar deb qanday qo'shiqlarga aytiladi?

A. Oilaviy marosimlarda ijro etilgan

B. Bahor paytida ijro etilgan

*C. Bahor, yoz, kuz va qish fasllarida ijro etilgan

D. Dehqonchilik paytida ijro etilgan

43. Mavsumiy marosim qo'shiqlariga qanday qo'shiqlar kiradi?

*A. Yas-sun, Oblobaraka, Shoxmoylar

B. Sust xotin, Charx yigirish

C. Boychechak, choymomo, charx yigirish

D. Yas-sun, boychechak, Urchuq

44. Mavsumiy marosim qo'shiqlar necha turlarga bo'linadi?

*A. To'rt turga

B. Uch turga

C. Ikki turga

D. Bir turga

45. Mavsumiy marosim qo'shiqlariga misollar keltiring.

A. Kelin salom

B. Alla

*C. Boychechak

D. Boychechakvaqo'shshayda

46. Qanday qo'shiqlarda musiqiy cholg'ular qo'llanilmaydi?

A. Epik qo'shiqda

B. Oilaviy marosim

*C. Mehnat qo'shiqlarida

D. Erkin mavzuli qo'shiqlarda

47. Dehqonchilik qo'shig'iga misollar keltiring.

A. Boychechak

*B. Qo'sh haydash

C. Urchuq

D. Sustxotin

- 48. Charx qo‘shig‘i qanday mehnat qo‘shig‘i turiga kiradi?**
- *A. hunarmandchilik
 - B. Dehqonchilik
 - C. Chorvachilik
 - D. Hunarmandchilik va dehqonchilik
- 49. Oilaviy ma‘rosim qo‘shiqlar deb qanday qo‘shiqlarga aytiladi?**
- A. Bahor paytida ijro etiladigan
 - B. Turli sayillarda ijro etiladigan
 - *C. Oila marosimlarida
 - D. Oilaviy va kuz fasllarida
- 50. Oilaviy marosim qo‘shiqlarini aniqlang?**
- *A. Yig‘i, yor-yor, kelinsalom, alla
 - B. Alla, kelinsalom, ashula
 - C. Yor-yor, katta ashula, doston
 - D. Barcha javoblar to‘g‘ri
- 51. Nikoh to‘yida ijro etiladigan qo‘shiqlarga misollar keltiring.**
- *A. Yor – Yor, kelin salom
 - B. Alla, kelin salom
 - C. Zikr, yor-yor
 - D. Yor-yor, alla
- 52. Alla aytimining necha turi mavjud ?**
- *A. Ikki turi
 - B. Bir
 - C. Uch
 - D. To‘rt turi
- 53. Kelin salom va yor-yorning aytilish vaziyati qanday ?**
- A. Muchal to‘ylarida
 - *B. Nikoh to‘ylarida
 - C. Barcha to‘ylarda
 - D. Barcha javoblar to‘g‘ri
- 54. Qanday qo‘shiqlarni diniy novolar deb aytiladi?**
- *A. Diniy mavzuga ega
 - B. Nasihat mavzuga ega
 - C. Oila marosimlarida ijro etiladigan
 - D. Nasihat va oilaviy marosimlarda kuylanadigan

55. Diniy novalar necha turlarga bo'linadi?

- A. Bir turga
- B. Uchta turga
- *C. Ikki turga
- D. To'rt turga

56. Erkin mavzuli kuy-qo'shiqlar nimalardan iborat?

- A. Doston, jirov, kattaashula
- B. Ashula, qo'shiq, baxshi
- *C. Ashula, terma, yalla, lapar, qo'shiq
- D. Qo'shiq, jirov, yalla, lapar

57. Qo'shiq so'zining lug'aviy ma'nosi qanday?

*A. So'z bilan kuyning o'zaro birlashishiga ya'ni ovoz bilan kuylash qo'shiq deyiladi

- B. So'z va cholg'u jo'rligida kuylashga qo'shiq deyiladi
- C. Qo'shiq kuylashga aytiladi
- D. A va B javoblari to'g'ri

58. Qo'shiq ijrochiligida qanday cholg'u jo'rnavoz bo'ladi?

- A. Tanbur va dutor
- B. G'ijjak va doyra
- C. Barcha sozlardan
- *D. Cholg'ulardan foydalanilmaydi

59. Terma so'zining lug'aviy ma'nosi qanday?

- A. Termoq, yig'moq va jamlamoq
- *B. Yig'moq, tanlamoq, saralab olmoq
- C. Jamlamoq, saralab olmoq
- D. A javob to'g'ri

60. Terma ijrochilari qanday ataladi?

- *A. Termachi yoki termakash
- B. Termachi va jamlovchi
- C. Jamlovchi yoki termakash
- D. Barcha javoblar to'g'ri

61. Lapar atamasining lug'aviy ma'nosi?

- A. Raqsga tushishni
- *B. Par (juft), la (aytmoq)
- C. Kuylashni
- D. Raqsga tushib kuylashni

62. Lapar deb nimaga aytiladi?

- A. Qiz va yigitning aytishuviga
- B. Ona va qizning dialogiga
- C. Ota va qiz yoki o'g'ilning dialogiga
- *D. Barcha javoblar to'g'ri

63. Yallalarga misollar keltiring:

- *A. O'ynang qizlar o'ynang, Namanganni olmasi
- B. Tanavor, Yor-yor
- C. Daryo toshqin, Sen chamanni guli bo'lsang
- D. Hoyalli, Tanavor

64. Yallalar qanday mavzuli aytim turiga kiradi?

- *A. Erkin mavzuli
- B. Diniy mavzuli
- C. Mehnat qo'shiqlari
- D. Barchasi to'g'ri

65. Yallalarning shakliy tuzilishi qanday?

- A. Naqarotlardan iborat
- *B. Band-naqarotdan iborat
- C. To'rtliklardan iborat
- D. Termalardan iborat

66. O'tmishda yalla ijrochiligida qanday cholg'ulardan jo'rnavozlikda foydalanilgan?

- *A. Doyra, dutor
- B. Doyra, g'ijjak
- C. G'ijjak, nog'ora
- D. Dutor, bo'lamon

67. Katta yallalar qaysi viloyat ayollar ijodida keng tarqalgan?

- A. Andijon
- B. Buxoro sozandalari
- C. Xorazm xalfalari
- *D. Namangan yallachilari

68. O'zbek xalq cholg'u sozlari necha guruhga bo'linadi?

- *A. Uch guruhga – torli, damli, urma
- B. Bir guruhga – torli
- C. To'rt guruhga – urma, torli, tirnama, damli
- D. Ikki guruhga – damli, tirnama

69. Kamonli torli musiqa asboblarini ko'rsating.

- A. G'ijjak, Changqo'biz,
- B. Chang, sato
- *C. G'ijjak, sato
- D. Sato, chanqovuz

70. Damli musiqa asboblariga misollar keltiring.

- *A. Surnay, qo'shnay
- B. Karnay, nay, ud
- C. Qo'shnay, surnay, sato
- D. Sato, chanqovuz

71. Farg'ona – Toshkent mahalliy uslublarida ijro etgan mashhur hofizlar va sozandalardan kimlarni bilasiz?

- A. K.Otaniyozov, M.Uzaqov
- B. O.Hayitova, T.Qodirov
- *C. M.Uzaqov, T.Qodirov
- D. T.Jalilov, F.Umarov

72. Maqom iborasining ma'nosi qaysi qatorda to'g'ri ko'rsatilgan?

- *A. makon, turar joy, parda, ohang.
- B. "turar joy", murakkab
- C. Ikkala javob noto'g'ri
- D. A va B javob to'g'ri

73. Shashmaqom nechanchi asrda vujudga kelgan?

- A. IX asarning boshlarida
- *B. XVIII asrning o'rtalarida
- C. XIII asrda
- D. XIX asrda

74. Maqom asarlarini kimlar notaga olgan?

- A. M.Burxonov
- B. F.Nazarov.
- C. Y.Rajabiy, M.Burxonov
- *D. V.Uspenskiy, Y.Rajabiy

75. Baxshi deb kimlarni aytiladi?

- A. Xalq qo'shiqlarini ijro etadigan hofizlarni
- B. Maqom ijrochilarini
- *C. Doston ijrochilarini
- D. Doston va maqom ijrochilariga

76. Xorazm dostonchilik maktabi boshqa dostonchilik maktablari-dan qanday xususiyatlari bilan ajralib turadi?

- A. Bo'g'iq ovozda va tor, g'ijjak, doira jo'rligida
- *B. Ochiq, kuychan ovozda va tor, g'ijjak, doira jo'rligida
- C. Bo'g'iq ovozda va do'mbira jo'rligida
- D. Ochiq va bo'g'iq ovozda, garmon, akardion jo'rligida

77. Katta ashulani aytilish uslubi qanday?

- A. Cholg'u sozlar jo'rligida
- B. Faqat dutor jo'rligida
- *C. Cholg'ular jo'rsizligida
- D. Barcha javoblar noto'g'ri

78. Katta ashula qaysi mahalliy uslubga mansub?

- A. Xorazm
- B. Samarqand, Buxoro
- *C. Farg'ona-Toshkent
- D. Xorazm-Toshkent

79. Shashmaqom necha bo'limdan iborat?

- *A. Ikki bo'limdan
- B. Uch bo'limdan
- C. Bir bo'limdan
- D. Ikki va undan ko'p bo'limdan

80. Shashmaqomning cholg'u va ashula bo'limi qanday yuritiladi?

- A. Cholg'u-nasr, ashula-mushkilot
- *B. Cholg'u-mushkulot, ashula-nasr
- C. Ashula-nasr, cholg'u-manzur
- D. Cholg'u-mushkilot, ashula-manzum

81. M.P.Musorgskiyning "Bezsolnsa" va "Pesnya plyaski smerti" asarlari qaysi janrda yozilgan?

- A. opera
- B. oratoriya
- C. simfoniya
- *D. Romanslar turkumi

82. M.P.Musorgskiyning "Boris Godunov" operasining bosh qahramoni

- A. Boyarlar
- B. Boris Godunov

*C. xalq

D. Grigoriy (soxta Dmitriy)

83. M.P.Musorgskiyning “Boris Godunov” operasinnig bu...

A. lirik – epikopera

*B. Xalq musiqiy drama

C. psixologik maishiy musiqiy drama

D. Hajviy opera

84. M.P.Musorgskiyning “Ko‘rgazmadan rasmlar” fortepiano uchun turkum, nechta pyesalardan tashkil topgan?

A. 8 ta

B. 9 ta

*C. 10 ta

D. 12 ta

85. A.P.Borodinning “Knyaz Igor” operasi qaysi turga mansub?

*A. Lirik-epik

B. Qahramanona-tarixiy

C. Xalq musiqiy drama

D. Psixologik maishiy

86. “Knyaz Igor”opera uchun asos bo‘lgan adabiy matn:

A. Zamonaviy rus adabiyoti namunasi

*B. XII asr qadimgi rus adabiyoti namunasi

C. XVIII asr Yevropa adabiyoti namunasi

D. Opera muallifi asari

87. A.P.Borodinning “V Sredney Aziya” asari qaysi janrda yozilgan?

A. Simfonik poema

B. Simfonik syuita

C. Simfonik fantaziya

*D. simfonik kartina

88. Ilm sohasida qaysi kompozitor katta yutuqlarga erishgan?

*A) A.Borodin

B) M.Musorgskiy

C. N.Rimskiy - Korsakov

D. P.Chaykovskiy

89. Musorgskiyning “Xovanshina” operasini qaysi kompozitor oxiriga yetkazib yakunlagan?

A. A.Borodin

- B. M. Musorgskiy
- *C. N. Rimskiy - Korsakov
- D. P.Chaykovskiy

90. M.Musorgskiy “Xovanshina” operasini qaysi zamondoshiga bag‘ishlagan?

- A. A.Serov
- B. S.Kyui
- C. M.Glinka
- *D. V.Stasov

91. Maishiy – shahar qo‘shiqlari qachon paydo bo‘ldi?

- A. XVI asr
- *B. XVIII asr
- C. XIX asr
- D. XX asr

92. “Babayaga”, “Kazachok”, “Chuxonskaya fantaziya” simfonik asarlarining muallifi kim?

- A. M. Musorgskiy
- B. M.Glinka
- C. N.Rimskiy - Korsakov
- *D. A.Dargomijskiy

93. Moskva konservatoriyasining tashkil qilinish sanasi va birinchi direktori kim?

- A. 1864. N. Rimskiy- Korsakov
- *B. 1866. N. Rubinshteyn
- C. 1862. P. Chaykovskiy
- D. 1868. A. Rubinshteyn

94. Sankt-Peterburg konservatoriyasini tashkil qilinish sanasi va birinchi direktori kim?

- *A) 1862. A. Rubinshteyn
- B) 1864. N. Rimskiy- Korsakov
- C. 1862. P.Chaykovskiy
- D. 1866. N. Rubinshteyn

95. M.I.Glinkani “Ivan Susanin” operasida polyaklar raqslari?

- A. Xabanera, tarantela, bolevova flamingo.
- *B. Polonez, mazurka, krakovyak va vals
- C. Allemanda, kuranta, sarabanda va jiga

- D. Chakkona, menuet, pasakalya va pavana
- 96. M.I.Glinka yaratgan operalari qaysi javobda to‘g‘ri ko‘rsatilgan?**
- A. “Boris Godunov”
 - B. “Ivan Susanin”
 - C. “Ruslan va Lyudmila”
 - *D. “b” va “v” javoblari to‘g‘ri
- 97. “Ivan Susanin” operasida syujeti bo‘yicha rus xalqi kimlarga qarshi kurash olib borgan?**
- *A. Polyak bosqinchilariga
 - B. Ingliz bosqinchilariga
 - C. Turk bosqinchilariga
 - D. Fransuz bosqinchilariga
- 98. M.I.Glinkaning “Kamarinskaya” asari qaysi janrda yozilgan?**
- A. opera
 - B. balet
 - *C. simfonik fantaziya
 - D. romans
- 99. Lermontov so‘ziga yozilgan “Mne grustno” romansining muallifi**
- *A. A.S.Dargomijskiy
 - B. M.I.Glinka
 - C. A.A.Alyabev
 - D. A.Ye.Varlamov
- 100. “Snegurochka”, “Sadko” va “Sarskayanevesta” operalarning muallifi kim?**
- *A. N.A.Rimskiy-Korsakov
 - B. M.A.Balakirev
 - C. A.P.Borodin
 - D. M.P.Musorgskiy
- 101. N.A.Rimskiy-Korsakovning “Antar”, “Shaxerezada”, “Ispanskoje kaprichchio” asarlari qaysi janrga mansub?**
- A. Simfonik poema
 - *B. Simfonik syuita
 - C. Simfonik fantaziya
 - D. Simfonik kartina
- 102. “Shaxerezada” asari qaysi adabiy manba asosida yaratilgan?**
- *A. 1001 kecha

- B. Fransuz ertaklari.
- C. Ingliz ritsar hikoyasi
- D. Qadimgi Rus afsonalari

103. N.A.Rimskiy-Korsakovning “Snegurochka” operasi kimning pyesasi syujetiga asoslanib yozilgan?

- A. A.Delvig
- B. A.S.Pushkin
- *C. A.N.Ostrovskiy
- D. M.Lermontov

104. XIX asrning 60-yillarida tashkil topgan “Qudratli to‘da” guruhining vakillarini ko‘rsating.

- A. N.A.Rimskiy-Korsakov,S.Kyui
- B. M.A.Balakirev
- C. A.P.Borodin, M.P.Musorgskiy
- *D. Barcha javoblar to‘g‘ri

105. XIX asrning 60-yillarida tashkil topgan “Qudratli to‘da” guruhining asoschisi kim?

- A. N.A.Rimskiy-Korsakov
- *B. M.A.Balakirev
- C. A.P.Borodin
- D. M.P.Musorgskiy

106. N.A.Rimskiy-Korsakov dastlab qaysi soha bo‘yicha ta‘lim olgan?

- *A. harbiy dengizchi
- B. jarroh
- C. yurist
- D. rassom

107. N.A.Rimskiy-Korsakovnin “Skazka o sare Saltane” operasi kimning adabiy asari asosida yozilgan?

- A. L.Tolstoy
- B. M.Lermontov
- *C. A.Pushkin
- D. S.Yesenin

108. “Musiqiy haqiqatning buyuk ustozlari” deb kimni atashgan?

- A. M.Glinka
- *B. A.Dargomijskiy

- C. A.Borodin,
- D. M.Musorgskiy

109. O‘zbekistonda nechta mahalliy-musiqiy uslub mavjud?

- A. 2 ta
- B. 3 ta
- *C. 4 ta
- D. 5 ta

110. Faqat Xorazm mahalliy-musiqiy uslubiga xos janrni toping:

- A. Katta ashula
- B. Mavrigi
- *C. Suvora
- D. Tanovar

111. Faqat Farg‘ona-Toshkent mahalliy-musiqiy uslubiga xos janrni ko‘rsating:

- A. Doston
- *B. Katta ashula
- C. Mavrigi
- D. Suvora

112. Faqat Buxoro-Samarqand mahalliy-musiqiy uslubiga xos janr:

- A. Doston
- B. Katta ashula
- *C. Mavrigi
- D. Suvora

113. Surxondaryo-Qashqadaryo mahalliy-musiqiy uslubida uchramaydigan janr:

- A. Doston
- B. Lapar
- C. Terma
- *D. Maqom

114. Milliy musiqa merosimizni tashkil etuvchi kasbiy janrlar asosan qaysilardan iborat?

- A. Maqom, doston, terma, yalla, katta ashula, suvora
- B. Doston, terma, yalla, katta ashula, suvora, ashula
- C. Yalla, katta ashula, suvora, qo‘shiq, lapar, maqom, kuy
- *D. Ashula, yalla, katta ashula, suvora, kuy, maqom, doston

- 115. O'zbekistonda maqomotning nechta turi joriy etilgan?**
- A. 2 ta
 - *B. 3 ta
 - C. 4 ta
 - D. 5 ta
- 116. Ayollar ijodkorligi va ijrochiligiga mansub mashhur ashula?**
- *A. Tanovar
 - B. Lazgi
 - C. Samarqand Ushshog'i
 - D. Munojot
- 117. Maqom atamasining musiqiy ma'nosi?**
- A. Jam'
 - B. Lahn
 - C. Jins
 - *D. Parda
- 118. Qomusiy olim Abu Nasr Forobiyning musiqaga oid shoh asari?**
- A. Risolaiy musiqiy
 - B. Kitab-ul advor
 - *C. Kitab-ul musiqa al-kabir
 - D. Qonun
- 119. Safiuddin Urmaviynig 12 maqom tizimiga doir ilmiy risolasi?**
- A. Qonun
 - B. Kitab-ul musiqa al-kabir
 - *C. Kitabul advor
 - D. Risolaiy musiqiy
- 120. O'n ikki maqom tizimini ilk bor ilmiy tasnif etgan olim?**
- A. Forobiy
 - B. Ibn Sino
 - *C. Urmaviy
 - D. Marog'iy
- 121. O'n ikki maqom tizimining tarkibiy guruhlari?**
- *A. 12 maqom, 6 ovoz, 24 sho'ba
 - B. 12 maqom, 7 ovoz, 44 sho'ba
 - C. 12 maqom, 10 ovoz, 34 sho'ba
 - D. 12 maqom, 5 ovoz, 25 sho'ba

122. O'n ikki maqom tizimidagi ovozlari soni nechta?

- A. 5 ta
- *B. 6 ta
- C. 7 ta
- D. 10 ta

123. O'n ikki maqom tizimidagi sho'balari soni nechta?

- *A. 24 ta
- B. 25 ta
- C. 34 ta
- D. 44 ta

124. O'n ikki maqom tizimi nechanchi asrlarda musiqa amaliyotida qo'llangan?

- A. 10-13 asrlar
- B. 11-12 asrlar
- C. 12-13 asrlar
- *D. 13-17 asrlar

125. Abdurahmon Jomiyning O'n ikki maqom haqidagi ilmiy risolasi qanday nomlanadi?

- A. Tuhfat-us surur
- B. Qonun
- *C. Risolaiy musiqiy
- D. Risalat-ush sharafiya

126. Sharq musiqa madaniyatida ilk bor musiqa alifbosini ixtiro qilgan olim?

- *A. Forobiy
- B. Urmaviy
- C. Ibn Sino
- D. Marog'iy

127. Nota tabulataurasini ixtiro etgan olim?

- A. Ibn Sino
- B. Marog'iy
- *C. Urmaviy
- D. Forobiy

128. "Xorazm tanbur chizig'i" qachon va kim tomonidan ixtiro qilingan?

- *A. 1880 yillar boshida Komil Xorazmiy

- B. 1890-yillar oxirida Matyusuf Xarratov
- C. 1895-yilda Niyozjon Xo'ja
- D. 1900-yillarda Matpano Xudayberganov

129. "Xorazm musiqiy tarixchasi" nomli risola nechanchi yilda nashr etilgan?

- *A. 1925-yilda
- B. 1926-yilda
- C. 1927-yilda
- D. 1928-yilda

130. "O'zbek klassik musiqasi va uning tarixi" nomli ilmiy risola muallifini ko'rsating:

- A. Ishoq Rajabov
- B. Viktor Uspenskiy
- *C. Abdurauf Fitrat
- D. Fayzulla Karomatli

131. Shashmaqom turkumi nechanchi asrda va qayerda uzil-kesil shakllangan?

- A. XVI asrda Xo'jandda
- B. XVII asrda Hirotda
- *C. XVIII asrda Buxoroda
- D. XIX asrda Samarqandda

132. Shashmaqom turkumining besh chiziqli nota vositasida birinchi bo'lib yozib olgan san'atkor?

- A. Y.Rajabiy
- *B. V.Uspenskiy
- C. M.Yusupov
- D. Ye.Romanovskaya

133. Shashmaqom mushkilot bo'limining tarkibiy qismlari qaysi javobda to'g'ri ko'rsatilgan?

- *A. Tasnif, tarje', gardun, muxammas, saqil
- B. Tasnif, gardun, samoiy, saqil, peshrav
- C. Tasnif, tarje', gardun, muxammas, ufar
- D. Tasnif, tarje', muxammas, peshrav, samoiy

134. Shashmaqom nasr bo'limining 1-guruh sho'balarini ko'rsating?

- A. Saraxbor, Tani maqom, Talqin
- *B. Saraxbor, Talqin, Nasr, Ufar

C. Saraxbor, Mo'g'ulcha, Savt

D. Saraxbor, Nasr, Ufar

135. Shashmaqom nasr bo'limining 2-guruh asosiy sho'balarini ko'rsating?

A. Talqincha, Qashqarcha

B. Soqiynoma, Ufar

*C. Savt, Mo'g'ulcha

D. Savt, Qashqarcha

136. Shashmaqom turkumining qaysi maqomida Saraxbor nomli sho'ba ikki bor uchraydi?

A. Navo

*B. Dugoh

C. Segoh

D. Iroq

137. "Saraxbor" so'zining lug'aviy ma'nosi qanday?

A. Zafar, g'alaba

*B. Bosh xabarlar

C. Tushuntirmoq, uqdirmoq

D. Namoyon bo'lish, ko'rinish

138. "Talqin" so'zining lug'aviy ma'nosi qaysi javobda to'g'ri ko'rsatilgan?

A. Namoyon bo'lish, ko'rinish

B. Zafar, g'alaba

C. Bosh xabarlar

*D. Tushuntirmoq, uqdirmoq

139. "Nasr" so'zining lug'aviy negizi nimani anglatadi?

*A. Zafar, g'alaba

B. Namoyon bo'lish, ko'rinish

C. Bosh xabarlar

D. Tushuntirmoq, uqdirmoq

140. Shashmaqom ashula bo'limining tarkibiy qismi bo'lgan taronalar turkumda qanday vazifani bajaradi?

A. Asosiy sho'balarni o'zaro bog'laydi.

B. Yetakchi hofizga dam beradi.

C. Og'ir, vazmin tabiatli sho'balar orasida kayfiyatan yangilanishni hosil qiladi.

*D. Barcha javoblar to'g'ri.

141. Taronadan farqli o'laroq Suporish nomli qism turkum tarkibi qanday vazifani bajaradi?

- A. Sho'balarni o'zaro bog'laydi
- B. Yetakchi hofizga dam beradi
- C. Og'ir, vazmin sho'balar orasida kayfiyatan yangilanishni hosil qiladi
- *D. Musiqiy mavzuni yakunlab, so'nggi "xulosa"ni yasaydi

142. Tasnif doyra usulini aniqlang:

- A. Bak, bum, bak, bum, ist ba-ka bum
- B. Bak, bak, bum, ist bum, bum, bak
- *C. Bak,bak, bum,bum, bak, ist bum, ist
- D. Ba-ka bak, bak, ba-ka bum, bak, ist bum

143. Gardun doyra usulini aniqlang:

- *A. Ba-ka bak, bak, ba-ka bum, bak, ist bum
- B. Bak, bum, bak, bum, ist ba-ka bum
- C. Bak, bak, bum, ist bum, bum, bak
- D. Bak,bak, bum,bum, bak, ist bum, ist

144. Saraxbor doyra usulini aniqlang:

- A. Ba-ka bum, bak ist bum ba-ka
- B. Bum, bak, bum bak-ka
- *C. Bak, bum yohud bum, bak
- D. Bum ba-ka bum, bak

145. Talqin doyra usulini aniqlang:

- *A. Bum, bak, bum, bak-ka
- B. Ba-ka bum, bak ist bum ba-ka
- C. Bak, bum yohud bum, bak
- D. Bum ba-ka bum, bak

146. Nasr doyra usulini aniqlang:

- A. Bum ba-ka bum, bak
- *B. Ba-ka bum, bak ist bum ba-ka
- C. Bak, bum yohud bum, bak
- D. Bum, bak, bum bak-ka

147. Ufar doyra usulini toping:

- *A. Bum ba-ka bum, bak
- B. Bak-ka ist bum, bak, bum
- C. Bum, bak, bum, bak-ka ist
- D. Bum, bak bak bak, ba-ka ba-ka, bak

148. Savt doyra usulini ko'rsating:

- *A. Bak-ka bak, ba-ka ba-ka bak, bum
- B. Bum, bak bak bak, ba-ka ba-ka, bak
- C. Ba-ka bum, bak ist bum ba-ka
- D. Bak, bum yohud bum, bak

149. Mo'g'ulcha doyra usulini aniqlang:

- A. Ba-ka bum, bak ist bum ba-ka
- B. Bak, bum yohud bum, bak
- *C. Bum, bak-ka bak, ba-ka ba-ka, bak
- D. Bak bak bak, ba-ka ba-ka bak, bum

150. Talqincha doyra usulini ko'rsating:

- *A. Bak-ka ist bum, bak, bum
- B. Bum, bak, bum, bak-ka ist
- C. Bum, bak bak bak, ba-ka ba-ka, bak
- D. Bum ba-ka bum, bak

151. Qashqarcha usulini ko'rsating:

- A. Ba-ka ba-ka bum, bum
- *B. Bum bak-ka bum bak bum
- C. Bum ba-ka bum, bak
- D. Bum, bak, bum bak-ka

152. Soqiynoma usulini ko'rsating:

- A. Bum ba-ka bum bak bum
- B. Bum ba-ka bum, bak ist
- *C. Ba-ka ba-ka bum, bum
- D. Bum, bak, bum bak-ka

153. Chapandoz usulini aniqlang:

- A. Bum ba-ka bum, bak ist
- B. Ba-ka ba-ka bum, bum
- C. Bum, bak, bum bak-ka
- *D. Ba-ka ist bum, bak, bum

154. Namud so'zining lug'aviy negizi nimani anglatadi?

- A. Bosh xabar
- B. Tushuntirmoq, uqdirmoq
- C. Zafar, g'alaba
- *D. Namoyon bo'lish, ko'rinish

155. Maqom namudlarini batafsil ilmiy tahlil etib, ularning maxsus nazariyasini ishlab chiqqan olim kim?

- A. Abdurauf Fitrat
- B. Fayzulla Karomatli
- *C. Ishoq Rajabov
- D. Yunus Rajabiy

156. Musiqashunos olim Ravshan Yunusov avjni nechta turga ajratib ko'rsatadi?

- A. 2 ta
- *B. 3 ta
- C. 4 ta
- D. 5 ta

157. Mumtoz musiqiy asarlarda qo'llaniluvchi avj va namudlar soni qaysi javobda to'g'ri ko'rsatilgan?

- *A. 2 ta avj va 8 ta namud
- B. 3 ta avj va 10 ta namud
- C. 1 ta avj va 9 ta namud
- D. 2 ta avj va 7 ta namud

158. Maqom ashula yo'llarining she'riy matnlariga bevosita aloqasi bo'lmagan, ya'ni "o", "jon", "yor", "oromijon", "sarvi ravon" kabi so'z va iboralar bilan aytiladigan musiqiy parchalar qanday ataladi?

- A. Qo'shimcha so'z
- B. Qo'shimcha ibora
- *C. Hang
- D. So'zli ohang

159. Sho'ba shakli o'z ichki tuzilishi bilan qanday kuy davralaridan tashkil topadi?

- A. Davriya
- B. Kuy jumlas
- C. Nimxat
- *D. Xat

160. Sho'ba shaklining yaxlit ko'rinishi qaysi javobda to'g'ri ko'rsatilgan?

- *A. Cholg'u muqaddima-daromad-miyonxat-dunasr-avj-tushirim
- B. Cholg'u muqaddima-daromad-miyonxat-dunasr-avj-miyonxat-tushirim

- C. Daromad-miyonxat-dunasr-avj-tushirim-cholg‘u muqaddima
- D. Cholg‘u muqaddima-daromad-miyonxat-dunasr-avj-dunasr-tushirim

161. Erkin janrlar tarkibiga qanday asarlar kiradi?

- A. To‘y qo‘shiqlari, mehnat qo‘shiqlari
- B. Motam qo‘shiqlari, afsunli qo‘shiqlar
- *C. Ma‘lum marosim bilan bog‘liq bo‘lmagan asarlar
- D. Taqvim qo‘shiqlari

162. Qo‘shiq, lapar, terma, yalla kabi asarlar qanday janrlar hisoblanadi?

- *A. Erkin janrlar
- B. Noerkin janrlar
- C. Muayyan vaziyat va sharoitda aytiluvchi janrlar
- D. Marosim qo‘shiqlari

163. Shashmaqom ijrosida yetakchi cholg‘u?

- A. Dutor
- B. Doyra
- *C. Tanbur
- D. G‘ijjak

164. Shashmaqom ijrosida qo‘llanilib kelingan an‘anaviy ansambl tarkibi?

- *A. Tanbur, dutor, doyra, g‘ijjak, nay, qo‘shnay, chang, rubob, ud, qonun
- B. Tanbur, doyra, g‘ijjak, bo‘lamon, nog‘ora, qo‘shnog‘ora, qoshiq
- C. Dutor, nay, chang, qonun, rubob, nog‘ora
- D. Bo‘lamon, g‘ijjak, doyra, ud, qonun, soz, qo‘shnog‘ora

165. Shashmaqom ashula bo‘limi ijrosiga akademik Y.Rajabiy tomonidan kiritilgan yangilik:

- A. Erkaklar ovozi
- B. O‘smirlar ovozi
- *C. Ayollar ovozi
- D. Bolalar ovozi

166. Y.Rajabiy to‘plab, chop ettirgan maqom nota nashrlari?

- *A. O‘zbek xalq musiqasi V jild 1959-y., Shashmaqom olti jildli (1966–1975-yy.)
- B. O‘zbek xalq musiqasi VI jild 1958-y., Shashmaqom V jild (1950–1967-yy.)
- C. Xorazm maqomlari III jild, 5 kitob (1980–1987-yy.)
- D. Shest muzikalnix poem (maqomi) 1924-y.

167. Tojikistonlik musiqachilar B.Fayzullayev, Sh.Sohibov, F.Shabobovlar tomonidan to'plab, yozib olingan Shashmaqom turkumi necha jildda, qachon chop etilgan?

- A. 1924-yil 1 jildda
- *B. 1950–1967-yillarda 5 jildda
- C. 1966–1975-yillarda 6 jildda
- D. 1980–1987-yillarda 3 jildda

168. Xorazm maqomlarining chertim yo'li yana qanday nomlanadi?

- A. Mushkilot
- B. Manzum
- *C. Mansur
- D. Nasr

169. Xorazm maqomlaridagi chertim yo'lining birinchi kuyi qanday nomlanadi?

- A. Tasnif
- B. Peshrav
- C. Gardun
- *D. Shu maqom nomi bilan

170. Xorazm maqomlarining chertim yo'li tarkibida Shashmaqom turkumida uchramagan qanday kuy mavjud?

- A. Tasnif
- B. Tatje'
- *C. Ufar
- D. Gardun

171. Xorazm maqomlarining aytim yo'li yana qanday nomlanadi?

- A. Mansur
- B. Nasr
- *C. Manzum
- D. Mushkilot

172. Xorazm maqomlari aytim yo'lining bosh sho'basi qanday nomlanadi?

- *A. Maqom nomi bilan
- B. Saraxbor
- C. Nasr
- D. Talqin

173. Xorazm maqomlari tarkibida Savt va Mo'g'ulchalar bormi?

A. Albatta, bunday sho'balalar II guruh tarkibida mavjud

B. Bor, faqat ular boshqacha nomlar bilan beriladi

*C. Yo'q, bunday sho'balalar umuman uchramaydi

D. Ular I guruh tarkibiga kiritilgan

174. Xorazm maqomlari tarkibidagi Suvora, Naqsh, Faryod, Muqaddima, Sayri Gulshan kabi ashulalar Shashmaqom turkumining qaysi asarlariga turdosh hisoblanadi?

A. Talqin

B. Mo'g'ulcha

C. Suporish

*D. Tarona

175. To'plovchi M.Yusupov tomonidan Xorazm maqomlari birinchi marta O'XM to'plamining nechanchi jildida, qachon chop etilgan?

A. 1955-yil, III jildida

B. 1956-yil, IV jildida

*C. 1958-yil, VI jildida

D. 1959-yil, V jildida

176. Xorazm maqomlari zamonaviy nota yozuvida ilk bor kim tomonidan yozib olingan va qachon chop etilgan?

A. 1918-yilda N.Mironov

B. 1920-yillarda V.Uspenskiy

*C. 1930-yillarda Ye.Romanovskaya

D. 1940-yillarda V. Belyayev

177. To'plovchi M.Yusupov Xorazm maqomlarini 2-marta necha jildda, qachon nashr ettirgan?

A. 1966–1975-yillarda 3 jild 6 qismda

B. 1970–1975-yillarda 5 jild 7 qismda

C. 1975–1980-yillarda 6 jildda

*D. 1980–1987-yillarda 3 jild 5 qismda

178. Farg'ona-Toshkent maqomlari bizgacha qanday ko'rinishda yetib kelgan?

A. Turkum tarzida

*B. Alohida asarlar ko'rinishida

C. Har ikki javob to'g'ri

D. Har ikki javob noto'g'ri

179. Farg'ona-Toshkent maqomlari ilk bor kim tomonidan, nechanchi yilda nota yozuviga olingan?

- A. N.Mironov, 1920-yillarda
- B. Ye.Romanovskaya, 1930-yillarda
- *C. V.Uspenskiy, 1930-yillarda
- D. V.Belyayev, 1940-yillarda

180. Farg'ona-Toshkent maqomlarining to'rt asosiy yirik turkumini ko'rsating?

- *A. Bayot, Dugoh Husayniy, Chorgoh, Gulyor-Shahnoz
- B. Qo'qon Ushshog'i, Toshkent Irog'i, Cho'li Irog, Cho'li Kurd
- C. Nasrulloiy, Miskin, Mushkiloti Dugoh, Ajam
- D. Segoh, Munojot, Ushshoq, Abdurahmonbegi

181. Farg'ona-Toshkent maqomlarining birinchi qismlari o'zining vazn-usuli, o'lchovi, doyra usuli, kuy harakatlari bilan Shashmaqomning qaysi sho'basiga o'xshaydi?

- *A. Saraxbor
- B. Talqin
- C. Nasr
- D. Ufar

182. Farg'ona-Toshkent maqomlarining ikkinchi qismlari o'zining vazn-usuli, o'lchovi, doyra usuli, kuy harakatlari bilan Shashmaqomning qaysi tarkibiy qismiga o'xshaydi?

- A. Talqin
- B. Nasr
- *C. Tarona
- D. Suporish

183. Qadimgi Ushshoq, Zikri Ushshoq, Umrzoq polvon Ushshog'i kabi asarlarni tiklagan mumtoz musiqa bilimdonini ko'rsating:

- A. Orifxon Xotamov
- *B. Fattohxon Mamadaliyev
- C. Faxriddin Sodiqov
- D. Muhammadjon Mirzayev

184. O'zbekiston xalq hofizi, bastakor Orifxon Xotamov qayta tiklagan asarlar qaysi javobda to'g'ri ko'rsatilgan?

- A. Qalandar, Nasrulloiy, Munojot
- B. Surnay Navosi, Dashti Navo, Surnay Irog'i
- *C. Giryani I, II, Ushshoq

D. Mushkiloti Dugoh, Mushkiloti Segoh

185. "O'zbek xalq musiqa ijodi" birinchi o'quv qo'llanmasi qachon chop etilgan va u kimning qalamiga mansub?

A. I.Rajabov, 1992-yil

B. F.Karomatov, 1993-yil

C. R.Yunusov, 1995-yil

*D. O.Ibrohimov, 1994-yil

186. "O'zbek xalq musiqa ijodi" ikkinchi o'quv qo'llanmasi nechanchi yilda nashr etilgan va uning muallifi kim?

A. I.Rajabov, 1992-yil

*B. R.Yunusov, 2000-yil

C. O.Ibrohimov, 1994-yil

D. F.Karomatov, 1993-yil

187. "Maqomlar masalasiga doir", "Maqom asoslari", "Maqomlar" kabi shoh asarlar muallifi kim?

A. Viktor Uspenskiy

B. Abdurauf Fitrat

*C. Is'hoq Rajabov

D. Fayzulla Karomatli

188. Marosim qo'shiqlari deganda nimani tushunasiz?

*A. Ma'lum vaziyat va sharoit bilan bog'liq holda ijro etiladigan qo'shiqlarni

B. Ma'lum vaziyat va sharoit bilan bog'liq bo'lmagan qo'shiqlarni

C. Nomalarni

D. Dostonlarni

189. "Yor-yor", "Xo'p hayda", "Yozi", "Sus xotin", "Yig'i", "Alla" kabi asarlar qaysi janrlar tarkibiga kiradi?

A. Erkin janrlar

B. Nomalar

*C. Marosim qo'shiqlari

D. Dostonlar

190. Shashmaqom turkumi ashula bo'limining II guruh sho'balari bastakorlar tomonidan qachon yaratilgan?

A. XVI-XVII asrlarda

B. Taxminan XVII-XVIII asrlarda

C. XIX asrning 1-yarmida

*D. Taxminan XIX asrning 2-yarmi va XX asr boshlarida

191. Shashmaqom Saraxborlarining qaysi birida namudlar son jihatdan eng ko'p?

- A. Saraxbori Buzruk
- *B. Saraxbori Rost
- C. Saraxbori Dugoh
- D. Saraxbori Segoh

192. Saraxbori Rost sho'basida qanday namudlar qo'llaniladi?

- *A. Namudi Segoh-namudi Ushshoq-namudi Uzzol-Namudi Muxayyari Chorgoh
- B. Namudi Oraz-namudi Navo
- C. Zebo pari avji-namudi Muxayyari Chorgoh
- D. Namudi Uzzol-namudi Muxayyari Chorgoh

193. "Turk avji"dan Shashmaqomning qaysi sho'basida foydalanilgan?

- *A. Nasrullovi, Savti Sarvinoz (Buzruk), Navro'zi Ajam, Mo'g'ulchai Segoh (Segoh)
- B. Chanbari Iroq (Iroq), Navro'zi Sabo (Rost)
- C. Nasri Bayot, Mo'g'ulchai Navo (Navo)
- D. Talqini Chorgoh, Nasri Chorgoh (Dugoh)

194. Dostonlar o'zining adabiy, musiqiy va ijroviy sifatlari bo'yicha asosan necha toifaga ajratiladi?

- *A. 2 ta
- B. 3 ta
- C. 4 ta
- D. 5 ta

195. Dostonlarni bo'g'iq, "ichki ovoz" bilan kuylash qaysi voha ijrochilik maktabiga xos?

- *A. Surxondaryo-Qashqadaryo
- B. Xorazm
- C. Farg'ona
- D. Samarqand

196. Dostonlar qanday mazmundagi asarlardan iborat bo'ladi?

- A. Tarixiy, bahodirlik, qahramonlik
- B. Ishqiy, falsafiy
- C. Nasihatgo'y, diniy
- *D. Barcha javoblar to'g'ri

197. Surxondaryo-Qashqadaryo doston ijrochiligi maktabida qanday cholg'ulardan foydalaniladi?

- *A. Do'mbira, qo'biz
- B. Changqo'biz
- C. Dutor
- D. Doira

198. Surxondaryo-Qashqadaryo vohalarida keng tarqalgan dostonlar qaysi javobda to'g'ri ko'rsatilgan?

- A. Yusuf va Zulayho, Avazxon
- B. Rustamxon, Xirmondali, Boziryon
- *C. Alpomish, Avazxon, Go'ro'g'li, Rustamxon
- D. Oshiq G'arib va Shoxsanam, Boziryon

199. Surxondaryo-Qashqadaryo dostonlarining bayon etilishida muntazam aytiluvchi qo'shiqsimon namunalar qanday ataladi?

- A. Qo'shiq
- *B. Noma
- C. Xat
- D. Ashula

200. Dostonlarni "ochiq", ya'ni tabiiy ovoz bilan kuylash qaysi voha ijrochilik maktabiga xos?

- A. Surxondaryo-Qashqadaryo
- B. Farg'ona
- C. Samarqand
- *D. Xorazm

201. Xorazm vohasida keng tarqalgan dostonlar qaysi javobda to'g'ri ko'rsatilgan?

- *A. Yusuf va Zulayho, Avazxon, Rustamxon, Xirmondali, Boziryon, Oshiq G'arib va Shoxsanam
- B. Alpomish, Avazxon, Go'ro'g'li, Rustamxon
- C. Oshiq G'arib va Shoxsanam, Boziryon, Go'ro'g'li
- D. Xirmondali, Alpomish, Kuntug'mish, Yusuf va Zulayho

202. Xorazm dostonlari ijrosida jo'rnavez bo'luvchi an'anaviy ansambl qaysi javobda to'g'ri ko'rsatilgan?

- A. Tanbur, dutor, g'ijjak, doira
- B. Tanbur, dutor, qo'shnay, doira
- *C. Dutor, g'ijjak, bo'lamon, doira
- D. Dutor, nay, qo'shnay, doira

- 203. Dostonlar ijrosidagi “Shirvoniy” va “Eroniy” nomli yo‘nalishlar qaysi vohaga xos?**
- A. Farg‘ona
 - B. Samarqand
 - *C. Xorazm
 - D. Surxondaryo-Qashqadaryo
- 204. Xorazm doston nomlarini qaysi janrlarga qiyoslash mumkin?**
- A. Terma, yalla, lapar
 - *B. Terma, qo‘shiq, xalq ashulasi
 - C. Alla, terma, qo‘shiq
 - D. Yalla, terma, qo‘shiq, ashula
- 205. Maqomot so‘zi nimani anglatadi?**
- A. Tovushqator
 - B. Pentaxord
 - *C. Maqom so‘zining ko‘pligi
 - D. Mansab, joy
- 206. “Samarqand Ushshog‘i”, “Bayoti Sheroziy”, “Toshkent Irog‘i” “Yovvoyi Chorgoh” kabi asarlar qaysi toifa ashulalar hisoblanadi?**
- A. Katta ashula
 - B. Yovvoyi maqom
 - C. Patnisaki ashula
 - *D. Maqom ashula yo‘llari
- 207. “Yovvoyi maqom”, “Surnay maqom yo‘llari” kabi janrlar qaysi vohaga xos?**
- A. Surxondaryo-Qashqadaryo
 - *B. Farg‘ona-Toshkent
 - C. Xorazm
 - D. Buxoro-Samarqand
- 208. O‘z davrining benazir xonanda, sozanda va bastakori, mumtoz kasbiy musiqa rivojiga beqiyos hissa qo‘shgan san’atkor Borbad Marviy haqida ma’lumot beruvchi asar qaysi javobda to‘g‘ri ko‘rsatilgan?**
- A. Forobiy “Kitab-ul musiqa al-kabir”
 - B. Ibn Sino “Donishnoma”
 - *C. Firdavsiy “Shohnoma”
 - D. Navoiy “Majolis-un nabois”

GLOSSARIY

Avj – musiqa ijrochiligida eng yuqori tovushlar ijro qilinadigan nuqta. Osmon ko‘k, yuksalish va uning eng yuqori cho‘qqisi. Maqom cholg‘u kuy va aytimlarning yuqori pardalardagi eng rivojlangan darajasi.

Avtotyuning – autoturning – ovozni jo‘rnavezilik tonalligiga sozlaydigan dastur.

Ajam – Arablardan tashqari xalqlarning musiqasi, maqom shu‘basining nomi.

Aytm yo‘li – Xorazm maqomlarida aytim (ashula)lar bo‘limining umumiy nomi. Shuningdek, bu bo‘lim (manzum) deb ham ataladi.

Akkompanement – (jo‘rsoz ham deb yuritiladi) bir yoki ko‘p yakkaxon ovozlarga vokal yoki cholg‘u jo‘rnavezligi.

Akkord – Tertsiya oralig‘ida joylashgan uch va undan ortiq tovushlarning bir vaqtda ijro etilishi.

Aksent – ma‘lum bir tovushning alohida kuchli, ajralib ijro etilishi. Nota yozuvida aksent alohida belgilar bilan ko‘rsatiladi.

Alt – 1. Xotin-qizlarning (xorda) past tovushi. 2. Bu nom bilan qo‘shilib keluvchi cholg‘ular mavjud. Masalan: g‘ijjak alt, qobiz alt, dutor alt va h.k.

Alt kaliti – yoki do kaliti ham deb yuritiladi. Nota yo‘lining uchinchi chizig‘ida joylashib, birinchi oktava do notasi balandligini bildiradi. Aksariyat alt atamasi qo‘shilib keluvchi cholg‘ular alt kalitida joylashuvchi notalardan foydalanadi.

Alteratsiya belgilari – tovushlarni yarim ton yoki bir ton ko‘tarib, tushirib ijro qilinishi va ko‘tarilgan yoki tushirilgan tovushlarni o‘z holiga qaytarib bekor qiluvchi belgilar hisoblanadi. Ular – diez, bemol, dubl-diez, dubl-bemol, bekar deb yuritiladi..

Ansambl – birgalikdagi ijro; ya‘ni kuylash yoki cholg‘u asbobida chalish (masalan, duet, terstet, trio, kvartet, kvintet va h.k.). orkestr ham ansamblning bir ko‘rinishi bo‘lib hisoblanadi. Ansambl – uyg‘unlik, jo‘rnavezlik ma‘nolarini anglatadi.

Applikatura – musiqiy sozlarni ijro qilishda qo‘l barmoqlarining qulay tanlanishi. Nota ostida yoki ustida raqamlar bilan belgilanadi.

Aralash o‘lchovlar – ikki va undan ortiq bir xil bo‘lmagan oddiy o‘lchovlarning qo‘shilishidan hosil bo‘ladi.

Arpedjio – akkord tovushlarining ketma-ket emas, balki birin-ketin ijro etilishi. Akkorddan oldin qo‘yiladigan alohida belgi bilan ko‘rsatiladi.

Asosiy uchtovushliklar – ladning asosiy bosqichlaridan tuzilgan uchtovushliklar: tonika uchtovushligi – birinchi bosqichdan, dominanta uchtovushligi – V bosqichdan va subdominantada uchtovushligi – IV bosqichdan tuziladi.

Bas – 1. Erkaklarning past tovushi. 2. Bu nom bilan qo‘shilib keluvchi cholg‘ular mavjud. Masalan: g‘ijjak bas, qobiz bas, dutor bas va h.k.

Bas kaliti – kichik oktava *fa* notasi nota yo‘lining to‘rtinchi chizig‘ida joylashishini bildiruvchi (kalit) belgi.

Bastakor – bu forscha so‘z bo‘lib “basta” bog‘lash ma‘nosini, “kor” ishlash mazmunini bildiradi.

Bayoz – bir ashulachining repertuariga kiruvchi ashulalar aks etgan risola shunday nomlanadi.

Bayot – turk qabilalaridan birining, shuningdek, O‘n ikki maqom shu‘basining nomi. Farg‘ona-Toshkent maqom yo‘llarida besh qismli ashula turkumlarining nomi.

Besh bosqichli lad qarang: pentatonika.

Bekar – diez yoki bemol belgisining harakatini bekor qiluvchi al-teratsiya belgilaridan biri.

Bemol – tovushni yarim tonga pasaytiruvchi belgi.

Bendr – bander – tovush parda balandligini silliq pasaytiruvchi va ko‘taruvchi uskuna, texnik tilda generator.

Bozgo‘y – maqom cholg‘u kuylarida (Tasnif, Tarje va b.) o‘zgarmay takrorlanuvchi kuy tuzilmasi.

Bosqich – lad tovushlarining tartib belgisi. Rim raqamlari bilan belgilanadi.

Buzurg (Buzruk) – buyuk, katta, O‘n ikki maqom tizimi va Shashmaqomdagi maqomning nomi.

Busalik (Abu Salik) – mashhur 12 maqomlardan birining nomi.

Daromad – maqom ashula yo‘llarining quyi pardalardagi boshlanish qismi.

Diapazon – ma‘lum ovoz yoki cholg‘u asbobining tovush hajmi; ushbu ovoz yoki cholg‘u asbobining eng past va eng yuqori tovushlari orasidagi interval bilan aniqlanadi.

Diatonik gamma – biron bosqichi ham alteratsiya belgilari yordamida o‘zgartirilmasdan takrorlanadigan gamma.

Diatonik intervallar – ladning asosiy diatonik bosqichlari (sof, katta, kichik, uchtonlik) da uchraydigan intervallar.

Diatonik ladlar – alteratsiyalanmagan, ya’ni biron bosqichi xromatik pasaytirilmagan yoki ko‘tarilmagan lad (tabiiy major va minor, shuningdek, xalq musiqasi lادلari (doriy, frigiyl, lidiyl, miksolidiyl, besh bosqichli ladlar).

Diatonik yarim ton – boshqa boshqa nomlar bilan ataladigan yarimtonlik, masalan, mi – fa, do – reb.

Diatonik ton – yonma-yon joylashgan, turli nomlar bilan ataladigan ton, masalan, do – reb, fa – sol.

Diez – tovushni yarim ton yuqoriga ko‘taruvchi belgi.

Disk-jokey – DJ(DiDjey) – dasturni olib boruvchi.

Diskoteka – discotheque – kafe va klublarda mexanik yozuvdagi ommabob musiqa namunalari vositasida yoshlar tingloviga xizmat qilish shakli bo‘lib, disk-jokey tomonidan ishlab chiqilgan dastur asosida raqspbop musiqa namunalaridan iborat bo‘ladi. Odatda diskotekalarda turli yoritish effektlari, slaydlarni namoyish qilish va boshqalar qo‘llaniladi.

Dinamik belgilar (nyuanlar) – musiqa asari ijrosi jarayonida tovush kuchining o‘zgartirilishi.

Doriy ladi – xalq musiqasida uchraydigan o‘ziga xos lad. Tabiiy minordan VI bosqich ko‘tarilganligi bilan (doriy sekstasi deb ham ataladi) farq qiladi.

Dugoh – ikki joy, ikki o‘rin, ikki parda; O‘n ikki maqom tizimida – shu‘ba nomi, Shashmaqomda to‘rtinchi maqom nomi.

Dunasr – maqomlarda boshlang‘ich kuy yoki aytim tuzilmasini yuqori pardalarda takrorlanishi.

Duet – 1. Ikki ijrochidan iborat ansambl. 2. Ikki qo‘shiqchi yoki cholg‘uchi ijro etishi uchun mo‘ljallangan musiqa asari.

Faktura (tuzilish) – musiqaning ifoda vositalari bayon etilishi vositasi. Fakturaning asosiy ko‘rinishlari: vokal, cholg‘u, xor, orkestr, fortepiano va h.k.

Fermata – asarning xarakteri va ijrochining uslubini ifodalab namoyon etilgan erkin tarzda cho‘zim. Bunday ijrolar notalar va pauzalarini asar xarakteridan kelib chiqib cho‘zib turishi bilan belgilanadi..

Final – musiqa asari yakuniy qismining nomi.

Folklor – inglizchadan olingan bo‘lib; folk – xalq, lor – donishmandlik, bilimdonlik ma’nolarini anglatadi. Bizda «folklor» atamasi «xalq og‘zaki ijodi» o‘rnida ham qo‘llaniladi.

Frigiy ladi – xalq musiqasi ladi. U tabiiy minorda II bosqichining pasaytirilishi (frigiy sekstasi) bilan ifodalanadi.

Gamma – joylashishi bo‘yicha yuqoriga va pastga tomon tonikadan oktavaga qadar takrorlanadigan lad tovushlari.

Gruppetto (melizm) – to‘rt notadan tarkib topgan kuychan shakl. Ijro etilishida yuqori yordamchi (asosiy tovushdan sekunda yuqorida bo‘ladi), asosiy tovush, pastki yordamchi (asosiy tovushdan sekunda pastda joylashadi) va yana asosiy tovush ijro etiladi.

Gulyor-Shahnoz – besh qismli Farg‘ona-Toshkent maqom ashula yo‘lining umumiy nomi. 1-qismi – Gulyor, 2-qismi – Shahnoz, 3-qismi – Chapandozi Gulyor, 4-qismi – Ushshoq va 5-qismi Qashqar-chai Ushshoq deb yuritiladi.

Gardun – falak gardishi, taqdir, qismat; Shashmaqom cholg‘u bo‘limidagi muayyan qism va doyra usulining nomi.

Hijoz – 12 maqomdan birining nomi.

Hofiz – yodda saqlamoq ma‘nosini anglatadi.

Husayniy – 12 maqomdan birining nomi, Shashmaqomdagi ma‘lum shu‘ba nomi.

Instrumental (cholg‘u) musiqa – cholg‘u asboblari ijro etish uchun mo‘ljallangan musiqa.

Interval – birdaniga yoki ketma-ket olingan ikkita tovush munosabati. Pastki tovush asos, yuqorigi tovush uning cho‘qqisi deb ataladi.

Iroq – Arabistondagi ma‘lum mamlakat nomi, shuningdek 12 maqom va Shashmaqom tarkibidagi maqom nomi.

Isfahon – 12 maqomdan birining nomi.

Jo‘rnavor – ma‘lum bir ijro qilinayotgan asarga jo‘r bo‘lib, uni turli garmonik ko‘p ovoqli tovushlar bilan to‘ldirib turish. Jo‘rnavor forte-piano, orkestr, ansambl yoki turli simfonik orkestrlar bo‘lishi mumkin.

Kanon – polifonik musiqaning bir ko‘rinishi, unda hamma ovoqlar bir kuyni ijro etadi, faqat birgalikda (birdaniga) emas, ketma-ket tarzda.

Kalit – qaysidir tovushning nota yo‘lidagi aniq joyini va unga nisbatan boshqa notalarning ham joylashishini ko‘rsatuvchi belgi.

Kalit belgilari – kalit oldida qo‘yiladigan alteratsiya belgilari.

Kvarta – to‘rt bosqichni o‘zida aks ettirgan interval. Agar u ikki yarim tondan iborat bo‘lsa sof kvarta deyiladi. Sof kvarta *sof. 4* bilan belgilanadi.

Kvartet – 1. To‘rt cholg‘uchidan iborat ansambl. 2. Shunday ansambl uchun yozilgan musiqa asari.

Kvinta – o‘zida besh bosqichni aks ettirgan interval. O‘zida uch yarim tonni ifodalagan bo‘lsa, sof kvinta deyiladi. Sof kvinta *sof 5.* bilan belgilanadi.

Kvintol – to‘rt nota o‘rniga besh notadan tashkil topgan ritmik tuzilma, 5 raqami nota ustida yoki ostida yoziladi.

Koda – musiqa asarining yakunlovchi qismi (uni yaxlit holda yakunlash).

Kompozitor – bu fransuzcha so‘z bo‘lib, yaratuvchi degan ma‘noni anglatadi.

Konsert – orkestr jo‘rligida ma‘lum cholg‘u asbobi uchun mo‘ljallangan yirik asar.

Korreksiya – correction – ovozga zarur tus berish.

Kuy – ohang, nag‘ma.

Klip – clip – soha atamasida “promo-video” deyiladi. Uning ma‘nosida xitni targ‘ib etish uchun olingan qisqa (bir qo‘shiq sado-lanishi doirasida) videotasvir tushuniladi.

Klipmeyker – clip maker – klip olishga ixtisoslashagan rejissyorlar.

Legato – (lotinchada legato – “bog‘lab”, “silliqlab” ma‘nolarini anglatadi) bir tovushdan ikkinchi tovushga to‘xtovsiz o‘tish yoki har xil balandlikdagi ikki va undan ortiq tovushlarni kamon bilan uzmasdan ijro qilish shunday nomlanadi. Ijro qilinadigan tovushlar xuddi liga tarzida pastdan yoki yuqoridan qavscha shaklidagi egri chiziq bilan bog‘lanadi.

Lipsink – Lip sync – xirgoyi, lablar bilan qo‘shiq ijrosiga taqlid qilish, ya‘ni sinxronizatsiya qilish.

Liga – (lotinchada liga – bog‘layman ma‘nosini anglatadi) bir xil balandlikdagi ikki va undan ortiq tovushlarni uzmasdan ijro qilish shunday nomlanadi. Va notalarni pastdan yoki yuqoridan qavscha shaklidagi egri chiziq bilan bog‘lash orqali amalga oshiriladi.

Lidiy ladi – xalq musiqasida uchraydigan o‘ziga xos lad. Tabiiy majordan IV bosqichning pasayishi bilan farq qiladi.

Ladning bosh (asosiy) bosqichlari – birinchi bosqich (tonika), beshinchi bosqich (dominanta) va to‘rtinchi bosqich (subdominanta).

Lad – musiqiy asarlarning parda tizimini bildiradi.

Laddagi beqaror intervallar – har ikkala tovushi ham (yoki bir tovushi) beqaror, noturg‘un bo‘lgan, ya‘ni tonika uchtovushligiga kirmaydigan tovushlardan tuzilgan intervallardir.

Manzum – Xorazm maqomlari aytim bo‘limining umumiy nomi. Shuningdek, bu o‘rinda “aytim yo‘li” ham iborasi ham ishlatiladi.

Mansur – Xorazm maqomlarida cholg‘u kuylar bo‘limining umumiy nomi. Shuningdek, bu o‘rinda “chertim yo‘li” iborasi ham ishlatiladi.

Maqom – o‘rin, joy, daraja, parda; muayyan pardalarning mukammal uyushmasi va shu asosda ishlangan cholg‘u kuy va ashulalar majmuasi.

Major ladi – birgalikda ijro etilgan barqaror tovushlar major uchtovushligini tashkil etuvchi lad.

Major uchtovushligi – katta va kichik Tertsiyadan yoki katta Tertsiya va sof kvintadan tarkib topgan uchtovushlik.

Murakkab o‘lchovlar – bir yoki bir necha oddiy o‘lchovlarning qo‘shilishi natijasida hosil bo‘lgan o‘lchovlar.

Melizmlar – kuyning alohida tovushlarini bezash uchun ishlatiladigan kuychan figuralar.

Melodik interval – tovushlari ketma-ket (birin ketin) ijro etilgan interval interval.

Melodik minor – VI va VII bosqichlari ko‘tarilgan minor.

Melodiya (kuy) – musiqiy mazmunning bir ovozda (tovushda) ifodalanishi.

Menejer – manajer – qo‘shiqchi yoki guruhning targ‘ib ishlarini bajaruvchisi.

Metr – musiqada urg‘ularning bir maromda almashinishi.

Metronom – ijro sur‘atini aniq belgilash uchun ishlatiladigan asbob.

Messo-soprano – 1. xotin qizlarning past (pastki) tovushi. 2. ma‘lum bir cholg‘ular guruhida shu nom bilan keluvchi cholg‘ular mavjud.

Mextar – usta, unvon ma‘nolarini anglatadi.

Miksolidiy ladi – xalq musiqasi ladi. Tabiiy majordan VII bosqichining pasayganligi bilan farq qiladi va u miksolidiy septimasi deb ham ataladi.

Minor ladi – birgalikda olingan (ijro etilgan) barqaror tovushlari minor uchtovushligini tashkil etuvchi lad.

Minus fonogramma – klavishli cholgʻu xotirasiga yoki studiyada yozib olingan joʻmavozlik asosida kuylash.

Miyonxat – maqom ashula yoʻllarining oʻrta pardalarda ijro etiladigan boʻlagi.

Musiqashunos – musiqa ilmi bilan shugʻullanuvchi olim.

Muxayyar – tanlab olingan. Oʻn ikki maqom va Shashmaqomda muayyan shuʻba nomi.

Muxammas – beshlangan; Shashmaqom cholgʻu boʻlimidagi muayyan qism va doyra usulining nomi.

Mushkilot – qiyinchiliklar; Shashmaqom cholgʻu kuylar boʻlimining umumiy nomi.

Mordent (melizm) – uch notadan iborat boʻlgan kuychan figura. Bunda: dastlab ustida mordent belgisi qoʻyilgan asosiy tovush, yuqori yordamchi (asosiy tovushdan yuqorida turuvchi) tovush va yana asosiy tovush ijro etiladi.

Moʻgʻulcha – Shashmaqom ikkinchi guruh shuʻbalaridan birining nomi.

Navo – kuy Oʻn ikki maqom va Shashmaqomda maʼlum maqom nomi. Shuningdek, Fargʻona – Toshkent musiqa uslubidagi surnay yoʻlining ham nomi.

Namud – koʻrinish, namoyon boʻlish. Maqom ashula yoʻllarining avjlarida muayyan shuʻba kuy tuzilmalarining kelishi.

Nasr – koʻmak, zafar, gʻalaba; Shashmaqom ashula boʻlimining umumiy nomi shuningdek, Shashmaqom ashula boʻlimidagi maʼlum shuʻba nomi.

Naqsh – bezak, oʻrta hajmli ashula nomi. Xorazm maqomlarining aytim yoʻllari tarkibidan oʻrin olgan va koʻproq taronalar vazifasida keladi.

Nola – sozanda asarni ijro etayotgan jarayonida maʼlum bir tovushni oʻziga xos titratib ijro qilishi.

Nota – tovushning balandligi va choʻzimini koʻrsatish uchun ishlatiladigan belgi.

Nota chizigʻi – notalar joylashtiriladigan besh gorizontal parallel chiziqlar. Ular pastdan yuqoriga qarab sanaladi. Ehtiyoj yuzasidan yuqorigi va pastgi yordamchi chiziqlar ham boʻladi.

Nota yozuvini qisqartirish belgilari – nota yozuvini qisqartiruvchi belgilar. Repriza, tremolo, melizmlar vositasida nota yozish osonlashadi.

Notamom parda – butun ton oralig‘ida keluvchi yarim, chorak va undanda kichik bo‘lgan ohanglar. Bu asosan an’anaviy ijrochilikda keng foydalaniladi.

Oktava – 1. Olti tondan iborat bo‘lgan interval. Sof oktava *sof.8* bilan belgilanadi. 2. *Do* dan keyingi *do* gacha bo‘lgan tovushlar oralig‘i.

Oktet – sakkiz ijrochi uchun yozilgan musiqa asari.

Oratoriya – konsertda ijro etish uchun mo‘ljallangan, xor, orkestr va yakkaxon xonandalar uchun yozilgan (ma‘lum syujet mazmuniga ega bo‘lgan) diniy musiqa asari.

Orkestr – musiqani birgalikda ijro etish uchun tashkillashtirilgan cholg‘uchilar jamoasi.

Partitura – xor, orkestr yoki ansambl uchun yozilgan musiqa asaridagi barcha ovozlarning notada aks ettirilishi. Bunda har bir ovoz yoki cholg‘u asbobi partiyasi uchun alohida nota chizig‘i ajratiladi.

Partiya – 1. Ansambldagi bir ijrochining (yoki ko‘p ijrochilar tomonidan unison ijrosining) partiturasidagi ovozi. 2. Sonata shaklining muhim mavzuviy bo‘limlaridan biri.

Pauza – musiqada tinib turish yoki dam olish alomatiga shunday nomlanadi. Pauzalar turlicha bo‘ladi. masalan: butun, yarim, chorak, sakkiztalik pauzalar v.h.k..

Panjgoh – besh joy, besh parda; O‘n ikki maqom tizimidagi besh pog‘onali shu‘ba nomi.

Peshrav – oldinga intiluvchi; yuksalma harakatning ohanglar asosida ishlangan ma‘lum kuy shakli. Xorazm maqomlarining chertim yo‘llari tarkibidan o‘rin olgan kuy nomi.

Plyus fonogramma – studiyada yozib olingan yozuvga jonli ijro etilayotgandek taqlid qilish.

Pozitsiya – cholg‘uda qo‘l barmoqlarini mos harakatini ta‘minlash uchun ishlatiladi.

Prodyuser – producer – musiqiy shou-beznis mahsuloti, ya‘ni yangi konsert dasturi, albom, klip, CD lappagiga yozilgan albom yoki musiqiy festival va shu kabi ishlarni amalga oshiruvchi mas‘ul shaxs.

Prelyudiya – musiqa asari bayon etilishi oldidan kirish pyesasi. Nisbatan kichik musiqa asarlarida mustaqil janr sifatida ham uchraydi.

Prima – o‘zida bir bosqichni aks ettirgan interval, ya’ni, bir bosqichning takrorlanishi. Agar bosqich o‘zgarishsiz takrorlansa, sof prima deb aytiladi va *sof.1.* bilan belgilanadi.

Qisqa forshlag – asosiy tovush oldidan ijro etiladigan, bir nechta juda qisqa tovushlardan iborat ijro bezagi.

Qo‘shiq – janr sifatida nisbatan kichik diapazonli kuydan iborat bo‘lib, bormoq vaznidagi poetik tekstning to‘rtlikdan iborat bir bandini qamrab oladi.

Registr – qaysidir belgisi, asosan tovush tembri bilan birlashgan tovushlar qismi. Har bir tovushda yoki cholg‘u asbobida shartli ravishda uchta registr farqlanadi: yuqori, o‘rta va past.

Repriza – 1. Musiqa asari qaysidir qismining takrorlanishi belgisi. 2. Qaysidir o‘zgarish bilan kelgan takrorlanish.

Rezonans – torlar aslida cholg‘uning jarangi davomiyligini ushlab turish uchun keng foydalaniladi.

Romans – ovoz va jo‘rnavez uchun mo‘ljallangan musiqa asari. Romanslar ko‘pincha kuychan, sokin xarakterdagi cholg‘u asarlari nomlari sifatida ham uchraydi.

Rondo – mavzusi bir necha marta qaytariladigan (refren) pyesa. Asosiy mavzularning qaytarilishi orasida boshqa mavzular (epizodlar) uchraydi.

Rohaviy – 12 maqomdan birining nomi.

Rok – hindcha Raga so‘zining o‘zgargan talaffuzi; Buzruk maqomining ikkinchi guruh shu‘basi.

Rost – to‘g‘ri, chin, xaqiqiy; 12 maqomdan birining, shuningdek, Shashmaqom tizimidagi maqom nomi.

Savt – tovush, ohang, aks sado; Shashmaqom ikkinchi guruh, shu‘balaridan birining nomi.

Saraxbor – bosh xabarlar, bosh mavzu; Shashmaqom ashula bo‘limidagi birinchi shu‘ba nomi.

Saqil – og‘ir vazmin; Shashmaqom mushkilot bo‘limiga kiruvchi cholg‘u asar nomi va doyra usuli nomi.

Segoh – uch joy, uch parda; O‘n ikki maqom tizimidagi shu‘ba, shuningdek, Shashmaqom va Farg‘ona-Toshkent maqomlarida keldigan ma‘lum maqom nomi.

Sempler – sampler – namuna oluvchi, ya'ni xoxlagan musiqiy cholg'uga xos tovush chiqarishni raqamli aniq yozib oladigan texnik vosita.

Suporish – topshirish; maqom tarkibiy qismlarining yakunlovchi xotima qismi.

Sekstet – olti ijrochidan iborat bo'lgan musiqachilar ansambli.

Septet – yetti ijrochidan iborat musiqachilar ansambli.

Simfoniya – ko'p qismlardan (ko'pincha to'rt qismdan) iborat bo'lgan, orkestrda ijro etiladigan musiqa asari.

Sinkopa – taktdagi kuchli hissaning kuchsiz hissa bilan almashinishi.

Skertso – hazil, jonli xarakterdagi musiqa asari. Skertso mustaqil yoki biron yirik musiqa asarining qismi (parchasi) bo'lishi mumkin.

Skripka kaliti – birinchi oktava sol notasi nota yo'lining ikkinchi chizig'ida shartli joylashganligini ko'rsatuvchi belgi.

Sozanda – 1. Biror musiqiy asarni cholg'uda ijro etuvchi kishi.
2. Buxoro musiqasida “Buxorcha” turkumini ijro etuvchi hofizaxonanda ham shunday nomlanadi.

Solo – asar (yoki asarning bir qismi) ning bir sozanda yoki xonanda tomonidan ijro etilishi.

Sonata – bir necha qismdan iborat yirik musiqa asari, uning bir (odatda birinchi) qismi murakkab, o'ziga xos shaklga egak bo'ladi va sonata allegrosi deb aytiladi.

Sonatina – ijro uchun uncha murakkab bo'lmagan, nisbatan kichik o'lchamga ega bo'lgan sonata.

Soprano – xotin-qizlarning yuqori (baland) ovozi. Shuningdek, cholg'ular turlanishida ham shu nom bilan keladi. M: dutor soprano, rubob soprano va h.k.

Stakkato – (italyanchada staccato – “ajratilgan”, “alohida” ma'nolarini anglatadi) tovushlarni uzib-uzib, go'yoki pauzalar bilan ajratib ijro qilish orqali amalga oshiriladi. U notalarning ostiga yoki ustiga nuqta belgisini qo'yish bilan farqlanadi. Stakkatodan an'anaviy ijrochilikda keng foydalaniladi.

Syuita – mazmuni bo'yicha kontrast xarakterda tuzilgan, bir nechta mustaqil qismlardan tashkil topgan ko'p qisimli musiqa asari.

Takt – musiqa asarining bir kuchli hissadan ikkinchi kuchli hissagacha bo'lgan parchasi.

Takt chizig'i – taktlarni bir-biridan ajratuvchi vertikal chiziq. Takt chizig'i taktdagi kuchli hissa oldidan qo'yiladi.

Talqin – pand nasihat; Shashmaqomda ma'lum shu'ba va doyra usulining nomi.

Tarona – qo'shiq oxang, ashula; maqomlarda asosiy aytim yo'llari (Saraxbor, Tani maqom, Talqin va b.) orasida qo'llaniladigan va bir aytimdan ikkinchi asosiy aytimga o'tishda bog'lovchi vazifasini bajaruvchi ixcham shaklli ashula, ko'proq ruboiylar bilan aytiladi.

Tasnif – xona va bozgo'y kuy tuzilmalari asosida ishlangan mukammal shaklli cholg'u asari.

Tasodifiy alteratsiya belgilari – bevosita nota oldidan qo'yiladigan alteratsiya belgilari. An'anaviy ijro bezaklarida juda ko'p qo'llaniladi.

Takt o'lchovi – nota yo'li boshida, drob shaklida qo'yilgan raqamlar. Uning surati taktdagi hissalar sonini, maxraji esa ularning cho'zimini bildiradi.

Tovushqator – balandligi bo'yicha joylashgan tovushlar qatori. Alohida ladlar, cholg'u asboblari, qaysidir musiqa asarlari yoki parchalarining tovushlar qatori.

Tembr – mazkur cholg'u yoki kishi ovozigacha xos bo'lgan sadolanish xarakteri.

Temperatsiya qilingan soz – har bir oktava o'n ikkita teng qism – yarim tonliklarga bo'linadigan soz.

Temp (sur'at) – musiqaning ijro etilish sur'ati (maromi).

Tenor – erkaklarning yuqori ovozi. Shuningdek, cholg'ular guruhlanishida ham shu nom bilan keladigan sozlar mavjud. M: dutor tenor, rubob tenor va h.k.

Tenor kaliti – do kalitlarining ko'rinishlaridan biri. Nota yo'lining to'rtinchi chizig'ida yoziladi va shu chiziqda turgan nota birinchi oktava do notasi, deb o'qilishini bildiradi.

Tertsiya – o'zida uch bosqichni aks ettirgan interval. Agar u ikki tondan iborat bo'lsa katta Tertsiya, agar bir yarim tondan iborat bo'lsa kichik Tertsiya deb aytiladi. Katta Tertsiya - *kat.3.*; kichik Tertsiya – *kich.3.* bilan belgilanadi.

Tonallik – ladning balandligi. Har bir tonallik tovushlar tarkibini belgilovchi o'zining kalit oldi alteratsiya belgilari bilan farq qiladi.

Tonika – ladning birinchi bosqichi.

Transpozitsiya – musiqa asari yoki uning biror parchasining ma'lum tonallikdan boshqa tonallikka o'tkazilishi.

Trel (melizm) – asosiy va yuqori yordamchi tovushlarning bir tekis, jadal almashib turishi. An'anaviy ijro bezaklarida keng qo'llaniladi.

Tremolo – bir yoki bir necha tovushning ketma-ket, jadal takrorlanishi.

Triol – uch notadan iborat bo'lgan ritmik shakl (figura). U ko'pincha notaning pasti yoki ustida 3 raqami bilan belgilanadi.

Turk – maqom ashula yo'llarida keng qo'llaniladigan avjlardan birining nomi.

Uzzol – sakrash, pastga tushish; O'n ikki maqom va Shashmaqomda ma'lum shu'ba nomi.

Usul – o'zgarmas o'lchov tuzilmasidir.

Ushshoq – Oshiqlar; O'n ikki maqomdan birining nomi. Shashmaqomda shu'balar tarkibida keladi.

Uvertyura – asarning yaxlit mazmunini qisqa tarzda ifoda etadigan (operaga, dramaga yoki qaysidir teatr asariga) kirish. Shuningdek, mustaqil uvertyuralar ham (odatda dasturli xarakterdagi) uchraydi.

Unison – balandligi jihatidan bir xil ikki tovushning yangrashi. Aksariyat ansambl va orkestrlarda cholg'ular biror asarning ma'lum qismini oktava oralig'ida, unison tarzda ijro etishadi.

Uchtovushlik – Tertsiya bo'yicha joylashgan, uch tovushdan iborat bo'lgan akkord.

Vazn – she'riy va musiqiy o'lchovni bildiradi.

Variatsiyalar – o'z asosida qo'shiq yoki raqs xarakteridagi mavzuni aks ettirgan cholg'u musiqa asari. Mavzuning ko'p marta o'zgarishlar va murakkablashishlar bilan qaytarilishi kuzatiladi.

Volta – musiqa asari biron parchasining boshqasi bilan yakunlanishini bildiradi. 1, 2, 3 belgilari bilan ko'rsatiladi.

Xat – maqom ashula yo'llarida bir bayt she'r bilan aytiladigan kuy tuzilmasi, bo'lagi..

Xona – uy; nisbiy tugal shaklli kuy tuzilmasi. Kuyning avji tomon rivojida muhim o'rin tutadi.

Xonanda – ashula va qo'shiqni ijro etuvchi hofiz va hofiza.

Xromatik belgilar – alteratsiya belgilari.

Xromatik gamma – yarim tonlardan tashkil topgan gamma. Xromatik gamma katta sekundalar orasini yarim tonlar bilan to‘ldirish orqali hosil qilinadi.

Xromatik yarim ton – bir nomdagi tovushlarning alteratsiya qilinishi natijasida hosil bo‘ladi.

Xromatik ton – bir nomdagi tovushlarning o‘zgartirilishi (alteratsiyasi) natijasida hosil bo‘ladi.

Yarimtonlik – o‘n ikki tovushdan iborat bo‘lgan, temperatsiyalangan sozdagi eng kam masofada joylashgan tovushlar orasidagi eng kichik masofa. Biroq an’anaviy ijro bezaklarida bundanda kichik bo‘lgan tonlar ishlatiladi.

Zangula (qo‘ng‘iroq) – 12 maqomdan birining nomi.

Zebo pari – avjning nomi, maqom ashula yo‘llarida qo‘llaniladi.

Zirafkand – 12 maqomdan birining nomi. Kuchak deb ham ataladi.

Zatakt – to‘liqsiz takt bilan boshlanadigan musiqa asari.

O‘zgaruvchan o‘lchovlar – butun asar yoki uning biror qismi davomida hissalarini o‘zgarib turadigan o‘lchov. Maqom namunalarini va bastakorlar asarlarida ham uchratish mumkin. M: Hojiniyoz I, II.

Shashmaqom – Buzruk, Rost, Navo, Dugoh, Segoh va Iroq nomlari bilan mashhur olti xil mukammal parda uyushmasi; mazkur pardalar uyushmasi va muiyyan doyra usullari asosida ijod etilgan cholg‘u kuy va ashula yo‘llari turkumi.

Chorgoh – to‘rt joy, to‘rt o‘rin, to‘rt parda; O‘n ikki maqom tizimidagi to‘rt pog‘onali shu‘ba, shuningdek, Shashmaqom turkumidagi shu‘ba hamda Farg‘ona-Toshkent uslubidagi maqom yo‘llarining nomi.

Foydalanilgan adabiyotlar

1. Karimov I.A. *Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch*. – T.: Ma'naviyat. 2008.
2. Mirziyoyev Sh.M. *Buyuk kelajagimizni mard va oliyjanob xalqimiz bilan birga quramiz*. – T.: O'zbekiston. 2017.
3. Ashbrook, William. *Donizetti and His Operas*. – Cambridge University Press, 1983.
4. Галацкая В. *Зарубежная музыкальная литература*. – М.: Музыка. 1978.
5. Грубер Р.И. *Всеобщая история музыки*. – М.: Музыка. 1960.
6. Друскин М. *История зарубежной музыки. Т.4*. – М.: Музыка. 1983.
7. D'erlanger B.R. *La musique arabe. Tome IX. Paris: Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1938*.
8. Ибрагимов О. *Фергано-Ташкентские макомы*. – T.: Media Land, 2006.
9. Ibrohimov O. *Yangi davr o'zbek musiqasiga doir*. // *San'at jurnali*. 2016 yil, 2-soni.
10. *Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сборник труд. вып. 129*. – М.: Музыка, 1994.
11. Karomatov F.M. *O'zbek xalqi muzika merosi XX asrda. I-kitob* – T.: G'afur G'ulom nomidagi adabiyot va san'at nashriyoti, 1978.
12. Karomatov F.M. *O'zbek xalqi muzika merosi XX asrda. II-kitob*. – T.: G'afur G'ulom nomidagi adabiyot va san'at nashriyoti. 1985.
13. Келдыш Ю.В., и др. *История русской музыки. Т.1-4*. – М.: Музыка. 1983.
14. Levik B. *Chet el musiqasi tarixi*. – T. 1981.
15. *Musiqi ijodiyoti masalalari. Maqolalar to'plami. 2-kitob*. – T., 2002.
16. Marcant, Tanya. *Woman musician of Uzbekistan: from Countyard to Conservatory. USA. Californiya*. 2017.
17. Mirhaydarova Z. *Jahon xalqlari musiqi san'atining rivojlanish jarayonlari*. – T., 2009.
18. Nazarov A. *Forobiy va Ibn Sino musiqiy ritmika xususida (Mumtoz iqo nazariyasi)*. – T. 1995.

19. Nosirova Y. *Rus musiqa tarixi*. – T., 2009.
20. Rajabov I. *Maqom asoslari. O'quv qo'llanma*. – T., 1992.
21. Rajabov I. *Maqomlar*. – T.: San'at. 2006.
22. Ромен Роллан. Гендель. – М.: Музыка. 1984.
23. Ситин Г. *Проблемы психологии творчества композитора и его работа*. – М. 1991.
24. Sposobin V. *Musiqa shakli*. – T., 1983.
25. Trigulova A. *Xorijiy musiqa adabiyoti*. –T.: ILM ZIYO, 2009.
26. Turg'unova N.M. *Farg'ona vodiysi яллачилик san'ati*. – Naman-gan. 2017.
27. Tursunova R., Tursunova G. *Jahon musiqa tarixi*. –T., Voris, 2017.
28. Fitrat A. *O'zbek klassik musiqasi va uning tarixi*. – Toshkent, 1993.
29. Farmer G.N. *Studies in oriental musical instrument*. Glasgow, 1939.
30. Холопова В. *Музыка в мире искусства*. – М., 1994.
31. Yunusov R. *O'zbek xalq musiqa ijodi. O'quv qo'llanma*. – T., 2000.
32. *O'zbekiston san'ati (1991-2001 yillar)*. – T., 2001.
33. O'rmonova L. *Rus musiqasi tarixi (darslik)* – T., 2011.
34. *Chet el musiqasi tarixi. Ma'ruzalar matni. To'plovchi: A.E.Qo'shayev*. – Buxoro, 2006.

Internet saytlari

15. www.ziyonet.uz – O'zbekiston ta'lim portali
16. 89 O'zbeknavo EB
17. <http://www.uzbekteatrskm.uz>- "O'zbekteatr" PChb
18. <http://www.muz-urok.ru/> Noti, книги о музыке, учебники по музыке.
19. <http://lib-notes.orpheusmusic.ru/news>
20. www.compozitor.spb.ru/
21. www.sanat.orexca./rus/
22. <http://yontheatre.uz/istoriya/>

QAYDLAR UCHUN

QAYDALR UCHUN

MUNDARIJA

Tuzuvchilardan	3
Kirish	4

I BOB. Chet el musiqa tarixi

Mavzu: Qadimgi davr musiqa san'ati	7
Qadimgi Misr musiqa madaniyati.....	9
Qadimgi Xitoy musiqa madaniyati	10
Qadimgi Hindiston musiqa madaniyati	11
Qadimgi Gretsiya musiqa madaniyati.....	12
Qadimgi Yunon va Rim musiqa madaniyati	13
Mavzu: O'rta asrlar musiqa san'ati	21
Mavzu: Uyg'onish davri musiqa san'ati	31
Italiya operasi.....	31
Fransuz operasi	34
Nemis operasi.....	36
Ingliz operasi.....	36
XVII – XVIII asrlar Yevropa musiqa san'ati	37
Mavzu: Polifonik maktab namoyandalari	46
Iogann Sebastyan Bax.....	46
Georg Fridrix Gendel	53
Kristof Villibald Glyuk	69
Mavzu: Vena klassik maktabi	80
Frans Yozef Gaydn.....	80
Volfgang Amadey Motsart	94
Lyudvig Van Betxoven va uning simfonik ijodi	103
Mavzu: Musiqiy romantizm namoyandalari	110
Frans Shubert	111
Robert Shuman.....	117
Frederik Shopen.....	121

Ferens List.....	129
Mavzu: XIX asr Yevropa musiqa san'ati	139
V.Bellini, G.Donitsetti, J.Rossini	139
J.Verdi, J.Bize, G.Berlioz.....	140
R.Vagner, B.Smetana, A.Dvorjak	141
E.Grig, I.Albenis	142

II BOB. Rus musiqasi tarixi

Mavzu: Rus musiqa madaniyati va kompozitorlik ijodiyoti	144
O'rta asr rus madaniyati.....	144
Mixail Ivanovich Glinka.....	147
Aleksandr Sergeyevich Dargomijskiy	149
Nikolay Andreyevich Rimskiy-Korsakov.....	152
Aleksandr Porfiryevich Borodin	154
Modest Petrovich Musorgskiy	156
Pyotr Ilich Chaykovskiy	158
Mavzu: XIX asr oxiri – XX asr rus musiqa san'ati	162
Rus musiqasining XIX asr oxiri – XX asr boshlaridagi musiqa san'ati rivoji.....	162
Ekspressionizm	169
XX asr 20-yillarida balet janrining rivojini asosiy yo'llari.....	171
XX asr 30-yillar balet musiqasi rivojining asosiy belgilari	172
Musiqiy dramaturgiyani yangilanishi	173
S.S.Prokofyev	176
Igor Stravinskiy.....	178
Aram Xachaturyan.....	179
Kara Karayev	181
XX asr Yevropa simfonik musiqasi	182
Neoklassitsizm	183

III BOB. O‘zbek musiqasi

Mavzu: O‘zbek xalq musiqa merosi	194
Xalq musiqasining tasnifi.....	195
Mehnat qo‘shiq-lari	196
Chorvadorlik qo‘shiq-lari.....	197
Dehqonchilik qo‘shiq-lari	197
Hunarmandchilik qo‘shiq-lari	198
Marosim ay-tim-lari.....	199
Yor-yor	202
Erkin mavzuli ay-tim-lar	203
Qo‘shiq.....	203
Terma	204
Lapar	205
Yalla	206
Mavzu: Kasbiy musiqa asoslari	210
Baxshilar san’ati.....	211
Katta ashula.....	213
Maqom san’ati	214
Mavzu: Shashmaqom	217
Shashmaqom cholg‘u (Mushkilot) yo‘llari.....	218
Tasnif cholg‘u kuylari	219
Tarje cholg‘u kuylari.....	220
Gardun cholg‘u kuylari.....	221
Muxammas cholg‘u kuylari	222
Saqil cholg‘u kuylari.....	223
Shashmaqom ashula (nasr) bo‘limi.....	224
“Saraxbor” ay-tim yo‘llari.....	227
Talqin va Nasr ay-tim yo‘llari	228
Shashmaqom ashula bo‘limi (ikkinchi guruh sho‘balari).....	229
Savt ashula yo‘llari	229
Mo‘g‘ulcha ashula yo‘llari.....	230

Mavzu: Musiqali drama	232
Mavzu: Opera san'ati	236
Mavzu: O'zbek simfonik musiqasi	241
Mavzu: Kinomusiqqa	245
Mavzu: Mustaqillik davri o'zbek musiqa san'ati rivoji	247

Test savollari

Glossariy

Foydalangan adabiyotlar

Ibrohimov Oqilxon Akbarovich,
Xudoyev G'ani Muhammadovich

MUSIQA TARIXI

Toshkent – «Barkamol fayz media» – 2018

Muharrir: Sh. Kuserbayeva
Dizayner: D. Azizov
Musahhih: A. Eshov
Kompuyuterda
sahifalovchi: A. Qodirov

Barkamolfayz@mail.ru

Nashr.lits. AIN№284, 12.02.2016.

Bosishga ruxsat etildi: 28.12.2018 yil. Bichimi 60x84 1/16.
«Times news roman» garniturası. Ofset bosma usulida bosildi.
Shartli bosma tabog'i 19,25. Nashriyot bosma tabog'i 19,5.
Tiraji 200. Buyurtma № 30.

«ZEBO YULDUZLARI» MCHJ bosmaxonasida chop etildi.
Manzil: Toshkent shahri, Yashnobod tumani,
Aviasozlar-4 34-uy 56-xonadon.

ISBN 978-9943-5517-9-4



9 789943 551794