

III  
1190

ЎЗБЕК  
МУЗИКАСИ  
ТАРИХИ

М. АШРАФИЙ НОМИДАГИ ТОШКЕНТ ДАВЛАТ  
КОНСЕРВАТОРИЯСИ

ҲАМЗА ҲАКИМЗОДА НИЕЗИЙ НОМЛИ  
САНЪАТШУНОСЛИК ИНСТИТУТИ

# ЎЗБЕК МУЗИКАСИ ТАРИХИ

*Тузувчи* Т. Е. Соломонова

СССР МАДАНИЯТ МИНИСТРЛИГИНИНГ УҚУВ  
ЙОҐЛЛАРИ ВА ИЛМИЙ МУАССАСАЛАР БОШҚАР-  
МАСИ ТОМОНИДАН МУЗИКА ОЛИЙ УҚУВ  
ЙОҐЛАРИНИНГ СТУДЕНТЛАРИ УЧУН УҚУВ  
ҚУЛЛАНМА СИФАТИДА РЎХСАТ ЭТИЛГАН

БИБЛИОТЕКА  
№ 99302  
аут  
консерватор

ТОШКЕНТ «ЎҚИТУВЧИ» 1981

Уқув қўлланмани қуйидаги муаллифлар ёзишган:

С. М. Векслер — 1-боб, Ф. М. Кароматов — 2, 3-боблар («Халқ қўшиқлари», «Бастакорлар» темаси), Т. С. Визго — 3-боб (юқорида номланган темалардан ташқари), 4, 6-боблар («Воҳта музика», «Музикали драма» «Опера» темалари), Хотима, Н. С. Янов-Яновская — 5, 6-боблар («Музика ҳаёти», «Симфоник музика»), М. А. Розенберг — 6-боб (Ик. Акбаровнинг «Хамса» ва Н. Зокировнинг «Истадим» вокал-симфоник поэмаларига ҳамда М. Ашрафийнинг «Рустамнома» ораториясига характеристика, В. И. Шапкунова — 6-боб («Балет» темаси), Т. Б. Ғофурбеков — 6-боб («Камер-чолгу музикаси» темаси).

«Ўзбек музикаси тарихи» ўқув қўлланмаси олий музика ўқув юр்தларининг студентлар учун СССР Маданият Министрлиги тасдиқлаган программага мувофиқ ёзилди.

Уқув қўлланма ҳудоса, икки бўлим ва олти бобдан иборат бўлиб, унда ўзбек музика маданиятининг ташкил топши ва ривожланиш тарихи бади этилган.

Уқув қўлланма Москванинг «Музика» нашриёти томонидан чоп этилган русча нашридан таржима қилиниб, нашр этилмоқда. Ўзбекча нашрида ўқув қўлланманинг 2-бобидаги «Ўзбек достонлари» 3-бобидаги «Халқ қўшиқлари» темалари автор билан ҳамкорликда қайта кўриб чиқилди.

«Ўзбек музикаси тарихи» Консерватория, Маданият, Театр-рассомчилик институтлари ва педагогика институтларининг музика факультети студентлари учун ўқув қўлланма сифатида тавсия этилади. Китобдан ўзбек музика маданияти тарихи билан қизиқувчи барча китобхоналар фойдаланишлари мумкин.

© Издательство «Музыка», 1979 г.

© Ўзбек тилига таржима, «Ўқитувчи», 1981 й.

С 90101—129  
353(04)—81 184—80 4905000000



## ТУЗУВЧИДАН

«Ўзбек музыкаси тарихи» Ҳамза Ҳакимзода Ниёзий номли Санъатшунослик институтининг музыка бўлими илмий ходимлари ва М. Ашрафий помидаги Тошкент Давлат консерваториясининг Шарқ музыкаси, музыка тарихи ва назарияси кафедралари аъзолари ҳамкорлигида яратилди. Қўлланмага мазкур иш муаллифларининг илгари чоп этилган асарлари асос бўлди. Хусусан, бунда С. М. Векслернинг «Очерк истории узбекской музыкальной культуры до Великой Октябрьской социалистической революции» (Т., 1965), Ф. М. Кароматовнинг «Узбекская инструментальная музыка (наследие)» (Т., 1972) китоби ва қатор мақолалари, авторлар коллективи яратган икки томлик «История узбекской советской музыки» (Т., 1972, 1973 йиллар) китоби, шунингдек, ҳали эълон қилинмаган бир қанча асарлар (улар орасида В. М. Беляевнинг «Очерки музыкальной культуры народов Узбекистана с древнейших времен»<sup>1</sup> ва И. Р. Ражабовнинг «Мақомлар»<sup>2</sup> асари ҳам бор эди)га таянилди.

Мазкур қўлланманинг вазифаси ўзбек халқининг қадимги маданияти шаклланишидаги асосий босқичларни қисқача баён қилш, Туркистоннинг Россияга қўшилиши Ўзбекистонда музыка санъати ва Ўзбекистон Совет Социалистик республикасида музыка қурилишининг янада ривожланишида тутган ролин ёритиш, ўзбек халқининг бой музыка мероси билан ва профессионал компози-

---

Қўл ёзма, 1940—41. Ҳ. Ҳ. Ниёзий номли Санъатшунослик институти кутубхонасида сақланади.

<sup>2</sup> Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Ташкент — Ереван, 1970.

торлик ижодининг шаклланиши ҳамда ривожланишига онд проблемалар билан таништиришдан иборатдир.

Қўлланмага материаллар баён қилишнинг тарихий принципи асос қилиб олинди. Китоб Ўзбекистон музика маданиятининг Улуғ Октябрь Социалистик революциясигача ва ундан кейинги аҳволини акс эттирувчи икки катта бўлимни ўз ичига олади. Ҳар бир бўлим алоҳида тарихий-маданий даврга бағишланган бобларга бўлинди. Муаллифлар кўпроқ эътиборни Улуғ Ватан урушидан кейинги давр (1945—1975) га жалб қиладилар. Чунки бу даврда ўзбек профессионал композиторлик ижодида катта ютуқларга эришилди, музика тараққиётида муҳим воқеалар юз берди. Шунга мувофиқ охири (олтинчи) бобда республиканинг музикаий ҳаётига обзор беришдан ташқари ўзбек маданияти учун мазкур босқичда муҳим бўлган вокал ва чолғу музика жанрлари, музикали театр баҳоланади ва уларнинг тавсифи берилди.

Китоб охирида ўзбек музикаси тарихига онд асосий адабиётлар, қўлланмага киритилган халқ қўшиқлари кўрсаткичи, исмлар кўрсаткичи берилди.

«Ўзбек музикаси тарихи» нинг авторлар коллективи китобхонлар томонидан билдириладиган танқидий фикр ва истакларни мамнуният билан қабул қиладди.



## І Б У Л И М

### ЎЗБЕКИСТОННИНГ УЛУФ ОКТАБРЬ СОЦИАЛИСТИК РЕВОЛЮЦИЯСИГАЧА БУЛГАН ДАВРДАГИ МУЗИКА МАДАНИЯТИ

1-БОБ

#### МУЗИКАЛИ-ТАРИХИЙ ОЧЕРК

##### Ўрта Осиё халқлари қадимги аجدодларининг музикали-поэтик ижоди

Ўзбек халқининг музика маданияти кўп асрлик тарихга эга, кўпгина созанда ва хонандалар авлодининг фаолиятида қарор топган халқ ҳамда оғзаки аъёнадаги профессионал музика санъати бу ҳақда гувоҳлик беради. Моддий маданият ёдгорликларининг тасдиқлашича, бугунги Ўзбекистон территориясида Ўрта Осиё халқларининг аجدодлари яратган қадимги цивилизация мавжуд бўлган. Археология маълумотлари<sup>1</sup>, тасвирий санъат асарлари (шарқ поэтик ижодиёти асарларида тасвирланган миниатюралар), совет шарқшуносларининг янги тадқиқотлари ва, ниҳоят ўрта асрдаги Ўрта Осиё олимларининг мусиқий рисолалари таржимаси ўзбек халқи музика маданияти тараққиётининг тарихий жараёнини тасаввур қилишимизга ёрдам беради.

Ўзбек халқи аجدодларининг музика сарчашмалари Ўрта Осиё территориясида яшаган қардош халқлар, биринчи навбатда тожик халқи ижоди билан мустаҳкам боғланган. Бу музика асарлари X—XI асргача (яъни бу халқлар актив чегаралангунларигача) ўзида бир бутунлиқни ифода этди, кейинчалик у ўзбек ва тожик музика маданиятларининг шаклланиши учун умумий асос бўлиб хизмат қилди.

Ўрта Осиё халқлари ҳаётида тарихий чегараланиш босқичи тахминан бизнинг эрамызгача бўлган биринчи минг йилликдан бошланади. Булар ўтроқ деҳқонлар (сугдийлар, бақтрияликлар, хоразмийлар) ҳамда кўчманчи (саклар, массагетлар ва бошқа) қабилалар эди. Улар ҳақидаги маълумотлар Авестада ҳам учрайди. Халқ поэтик ва музика санъатининг бошланиши ўша даврлар-

<sup>1</sup> XX аср бошларида Ашхобод яқинида Пампелли экспедицияси томонидан олиб борилган қазинишлар, М. Е. Массон, С. П. Толстов ва бошқалар раҳбарлигида совет даврида Жанубий Туркменистон, Хоразм, Қуйи Зарафшонда олиб борилган археологик ишлар кўрсатдики, эрамыздан бир неча минг йиллар илгари ҳам Ўрта Осиё территориясида юқори даражада ривожланган маданият мавжуд бўлган.

га бориб тақалади. Халқ поэтик ва музика санъати дастлаб синкретик ҳолатда бўлгани тўғрисида Авеста китоби ва бошқа қадимги ёзма ёдгорликлар, шунингдек, Урта Осиё халқларининг революциягача бўлган турмуши, уларнинг урф-одатлари, тўй-томошаларининг архаик элементлари гувоҳлик беради. Буни археология, этнография ва бошқа фанлар берган маълумотлар ҳам тасдиқлайди. Синфсиз жамият шароитида Урта Осиёда музика асбобларининг асосий — яъни уриб чалинадиган, пуфлаб чалинадиган ва торли созлар турлари вужудга келган эди.

Уруғчилик жамиятининг емирилиши ва синфий жамиятга ўтиш, Бақтрия, Суғднёпа ва Хоразмда давлатларнинг пайдо бўлиши, ахмонийларнинг ҳарбий-маъмурий жиҳатдан бирлашувлари, Александр Македонский давлати, Грек-бақтрия подшолигининг вужудга келиши эрамиздан олдинги VII асрдан то эрамизнинг IV асригача бўлган жуда катта тарихий даврни ўз ичига олади. Бу давр эпик характерли мифологик қаҳрамонлик устун бўлган қадимги оғзаки музикали поэтик ижоднинг юзага келиши билан машҳурдир.

Қаҳрамонлик афсоналари, эпик қўшиқлар Урта Осиё халқларининг ўз мустақилликлари учун олиб борган мардонавор курашларининг бўёқдор тасвирлари билан тўла. Ўз халқининг озодлиги йўлида жонини қурбон қилган чўпон Широқнинг мислсиз жасорати, ватанга бўлган муҳаббати тўғрисида ҳикоя қилувчи Сак афсоналаридан парчалар бизнинг кунларимизгача сақланиб келган. Масалан, Рустам ва унинг жанглари, малика Тахминага бўлган муҳаббати, танимаган отаси қўлида қатл қилинган ўғли Сухробнинг ўлими тўғрисида ҳикоя қилувчи қўшиқлар мустақил маросим томошаларига айланиб кетган. Кейинчалик бу қўшиқлар тожик халқининг ажойиб эпоси — «Шоҳнома»да ўз аксини топди. Рустам, Снёвуш ва бошқа баҳодирлар тўғрисида афсоналар цикли яратилди.

Худоларга сиғиниш билан боғлиқ бўлган турли хил маросимларда ҳам қўшиқ айтилган. Бу ҳақда Авестада баён қилинган. Авеста гимнлари (яштлар)нинг ўзи речитатив тарзида ижро этилган. Гимнлар хор бўлиб айтиш мумкин бўлган банд ва такрорланувчи нақоратли ярим насрий, ярим вазнли ривоятлардан иборат бўлган. Худоларга сиғиниш билан боғлиқ бўлган маросимларда муқаддас олов атрофида қўшиқ айтилган, рақс тушилган.

Халқнинг байрам маросимлари, масалан: баҳорда кун ва туннинг бараварлашуви—Наврўз кенг тарқалган эди. Урта аср ёзувчилари музиканинг меҳнат маросимларидаги роли, инсоннинг музикани олам тузилиши билан, табиатдаги ўлиш ва тирилиш ҳақидаги мифлар билан боғлашга бўлган интилишларини ҳам кўрсатиб ўтганлар.

Урта Осиёнинг йирик давлатлари территориясида вужудга келган зўравонликнинг мустаҳкамланиши уларни атрофдаги давлатлар билан янада яқинлаштирди: Урта Осиё Александр Македонский давлати составига, кейинчалик эса Грек-бақтрия под-



Музикачилар. Айритом фриздан деталь (I—II асрлар).

шологи составига кирган эди. Ўрта Осиё тарихида антик деб номланган бу давр (эрамиздан олдинги IV асрдан эрамизнинг III асригача) маданиятда акс эттирилган. Грек музика асбобларининг тасвири сақланиб қолган. Масалан, Айритом фризда қўш авлосни учратиш мумкин.<sup>1</sup>

Қадимги Ўрта Осиёдаги антик маданиятнинг кўпгина хусусиятларини аниқлаган ҳолда совет шарқшунослари уни билишнинг ўзига хослигини, айтишлик музика асбобларида (най, уд, доира) соф маҳаллий хусусиятлар мавжудлигини кўрсатиб бердилар. Маҳаллий традицияларнинг юнон, ҳинд ва бошқа традициялар билан чатишиб кетиши соғларда ҳам акс этгани ўша давр маданиятининг ўзига хос характерда бўлганини назарда тутати. Гарчи Грециянинг Ўрта Осиё музика маданиятига таъсирини ўрта асрдаги Ўрта осийлик олимларнинг музикага оид рисолаларида учратиш мумкин бўлса ҳам, вақтлар ўтиши билан бу таъсир йўқола борди.

Кичик терракотив ҳайкалтарошлик Ўрта Осиё антик маданиятининг ёрқин ёдгорлиги ҳисобланади. Афросиёб (қадимги Самарқанд шаҳрининг ўрни)дан топилган кўпгина ҳайкалчаларда аксарият най, уд, доира чалаётган соанидалар тасвирланган. Кўп-лаб топилган ҳайкалчалар музиканинг сугдлар ва ўларнинг пойтахти бўлган Самарқанд ҳаётидаги аҳамияти тўғрисида гувоҳлик беради. Ўзбек классик адабиёти асарларида қайта-қайта таъкидланганидек, Хоразм музикаси ҳам бой ва ранг-баранглиги билан ажралиб туради.

<sup>1</sup> Айритом фризи — М. Е. Массоннинг Айритом қалъаси (Термиз ш. шарқи) га уюштирган археологик экспедициясида топилган девор парчаси.



## Илк ўрта аср санъати (IV—IX асрлар)

Эрамининг IV асридан бошлаб Ўрта Осиёда қулдорчилик аста-секин феодал тузум билан алмашди. Ўрта Осиёда яшаган турклар ўз давлатининг сўнгги қисмини — ҳоқонлик<sup>1</sup> деб атай бошлади. Ана шу вақтдан бошлаб турклар билан маҳаллий Шарқий Эрон халқларининг қўшилиб яшаш жараёни бошланади. IV—VII асрларгача бўлган давр маданият ва санъат турларининг, жумладан музиканинг юқори даражада ривожлангани билан характерланади.

Бутун Шарққа машҳур бўлган ва кейинчалик Шарқ адабиёти классикалари асарларида тасвирланган Ўрта Осиёнинг йирик соҳа ва хонандаси, ўнлаб куйлар ижодкори Барбад (ёки Фахлбод)нинг номи машҳур бўлди. Марв (Туркманистон ССР даги ҳозирги Мари) шаҳрида истиқомат қилган Барбад VII аср бошларида Эрон сосонийлари сулоласидан бўлган Хисрав саройида хизмат қилди. Тарихчилар берган маълумотлардан маълумки, Барбад мадҳия ва тарихий қўшиқлар, ҳарбий ғалабалар тўғрисида қўшиқлар ижод этган. Озарбайжон адабиётининг классиги Низомий «Хисрав ва Ширин» достонида Барбаднинг санъат шинавандаларига фавқулодда кучли таъсири тўғрисида ёзган.

Тасвирий санъатнинг кўп сонли обидалари мазкур даврнинг қуролиари ва музика иштирокидаги урф-одатлари тўғрисида маълумотлар беради. Қадимги Панжикентдан топилган ёрқин нақшлар ана шулар жумласидандир. Унда икки томонли ноғора ва доира жўрлигида рақсли саҳна, сопол идишда дафн маросимида аёл кишининг маросим рақсини ижро этиб турган пайти гавдалантирилган ёрқин тасвир учрайди. Қумуш лаганга ов манзараси, ашула ва рақс иштирокидаги зиёфат нақшланган.

Маҳаллий аҳоли туркларнинг музика ҳаётининг баъзи элементларини мерос қилиб олганлар. Кейинчалик «Китоби Кўрқут»<sup>2</sup> циклига кирган кўпгина эпик турк афсоналари Ўрта Осиё халқларида эпоснинг шаклланишига таъсир кўрсатди.

Шундай қилиб, халқ ижоди ва маҳаллий профессионал анъана келажакда оғзаки анъанадаги йирик профессионал асарлар туғилиши учун асос бўлиб хизмат қилди.

Айрим кенг тарқалган мақом<sup>3</sup> куй тузилмаларининг туркча, мазали, «Авжи турк» деб аталиши ҳам бежиз эмас. Эҳтимол, вафот

<sup>1</sup> Ана шу муносабат билан Ўрта Осиё Туркистон («Турклар макони») деб номлана бошлади.

<sup>2</sup> «Китоби Дада Кўрқут» («Кўрқут бобомнинг китоби») — туркий халқларнинг XII—XV асрларда яратилган қаҳрамонлик қўшиқлари цикли. Кўрқут — торли — камонли музика асбоби — қўбиз жўрлигида қўшиқлар ижро этган афсонавий доно қўшиқчи.

<sup>3</sup> Мақомлар — профессионал ижрочи (созанда ва хонанда) лар томонидан асарлар давомда яратилиб, оғзаки тарзда авлоддан-авлодга ўтиб келаётган цикли йирик вокал-чолғу асарлар. Мақомлар ҳақида 2-бобда батафсил маълумот берилади.

этган кишининг жасади тепасида туриб махсус айтувчилар томонидан декламацион характерда марсия айтиб йиғлаш одати қадимги турк қабилаларидан қолгандир. Эҳтимол, ўзбек бахшилари турк халқ хонанда-азончиларининг ижодига мансуб ифода услубларидан фойдалангандир, зероки буни ўзбек фольклорининг ранг-баранглиги, унинг куй, лад ва айниқса, ритмик тузилишида кўриш мумкин.

Шундай қилиб, VII — VIII асрларга келиб маҳаллий музыка анъаналари аниқ бўлиб қолди, халқ ва профессионал музиканинг оғзаки анъаналари шакли вужудга келди.

Араблар ҳукмронлиги даври (VIII — IX асрлар) тарихда ислом динини мажбуран қабул қилдириш ва маҳаллий халқларнинг тўхтовсиз қўзғолонлари билан жой олди. Бу қўзғолонлар аҳолининг меҳнаткаш табақалари манфаатларини ифодаловчи Муқанна раҳбарлигида «оқ кийимлилар» номи билан машҳур бўлган жуда катта халқ ҳаракати (785 йил)га туртки бўлди. Маҳаллий зиёлилар ҳам араб босқинчиларига бўлган муносабатини яширин оппозицияда баён қилдилар. Бу оппозиция шуубийлар ҳаракатини келтириб чиқарди. Улар ўзларининг араб тилида яратган илмий ишларида араблар тазйиқидаги халқларнинг устун маданиятга эга эканлигини таъкидладилар. Шуубийлар арабларнинг исломгача бўлган ибтидоий маданиятларига ўзларининг қадимги маданиятларини қарама-қарши қўйдилар. Шуубийлар шеърятда халқнинг наврўз, меҳргон (ҳосил байрами), сада (баҳорга ўтиш, январь-февраль) анъанавий байрамлари куйланди. Халқ хотирасида бу байрамлар эпик дostonларнинг қаҳрамонлари билан боғланар эди.

Ислом дини дастлаб музикани йўқотиш, ман этишга уринди. Бироқ, мусулмон руҳонийлари халқ оммасини зарур томонга бошқаришда музиканинг қудратли қурол сифатида қандай роль ўйнашини тушунар эдилар. Шунинг учун ҳам музыкага дин доирасида йўл бердилар, ammo дунёвий музыкага қарши чиқдилар. Музиқадан фойдаланиш фақат бир соҳадагина, яъни фанатик дарвишларнинг то жазаваси тутиб қолишгача олиб келувчи диний зикр тушишлари билан чегараланган эди.

Ўрта Осиёнинг араб халифалигига қўшиб олинishi маълум даражада ижобий аҳамиятга ҳам эга эди.

Араблар ўз навбатида музыка санъати соҳасида маҳаллий аҳолидан кўпгина нарсаларни ўрганиб олдилар. А. Исфaҳонийнинг араб тилида ёзилган «Қўшиқлар китоби»га кўра жуда кўп Ўрта Осиё куйларидан араблар фойдаланган. Масалан, Мусаджиқ номи билан машҳур бўлган биринчи араб қўшиқчиси Ўрта Осиёда (бошқа мамлакатлар қатори) ҳам бўлиб, турли хил куйларни танлаб олди ва улар заминида қўшиқлар ижроси системасини яратди. Бошқа бир қўшиқчи — Ибн Муҳриз эса биринчи бўлиб Ўрта Осиёлик қўшиқчилардан ўрганган ҳолда араб байтларини ижро эта бошлади.

Ал Форобий турли хил асбоблар товуш қаторларини ўргана бориб, Хуросон танбурига алоҳида эътибор берганининг ўзи ҳам маҳаллий музика асбобларининг аҳамияти катта эканлигидан гувоҳлик беради.

### Сомонийлар давлатида музикали ҳаёт (IX — X асрлар)

Ўрта Осиё халқларининг босқинчилар зулмига қарши актив кураши туфайли IX асрда ҳокимият Сомонийлар сулоласи қўлга ўтди. Ўрта Осиё ривожланган феодализм палласига кирди. Феодал хонликлар мустақамланди, шаҳарлар ўсди, савдо жонланди. Сомонийлар даврида Ўрта Осиё деярли юз йил мобайнида чет эл босқинчиларининг ҳужумига дуч келмади, бу эса мамлакат хўжалиги ва маданиятининг ривожланишига имкон берди.

Бу даврда ажойиб олимлар, шоирлар, музикачилар: машҳур математик ва астроном Аҳмад Фаргоний, йирик олим, алгебра рисоласининг атери Муҳаммад ибн Мусо Хоразмий, ўрта аср Шарқининг таниқли файласуфи, музика соҳасидаги ишлари замондошлари ҳамда ундан кейинги музикачилар авлоди учун асос бўлган Форобий, ўрта асрдаги барча фанларга катта ҳисса қўшган Ўрта Осиёнинг X—XI асрлардаги буюк олимлари Абу Райҳон Беруний (973—1048), Абу Али ибн Сино (980—1037) яшаб ижод қилди.

Сомонийлар давлати шаҳарлари орасида Бухоро катта шуҳрат қозонди. Бухоро экономика ва маданият марказига айланди, адабиёт ва музика ривожланди.

Сарой шоирлари ва музикачиларнинг ижодинда асосий жанр — ҳукрон шахсларни мақтайдиган ва шарафлайдиган қасида эди. Унинг муқаддима қисми (насиб)га чолғу асбоби жўр бўлар эди. Чолғу асбоби баъзан бирон-бир интим кечаларда қасидадан алоҳида ҳолда ҳам ижро этилиши мумкин эди. Насибдан музикали-поэтик санъатнинг, яъни музикачи-қўшиқчи — мутриб томонидан ижро этиладиган мустақил формаси—ғазал туғилди.

Мадҳия характеридаги музикали шеърӣ асарлар билан бир қаторда илгор ижтимоӣ қарашлар ва кайфиятларни ифодаловчи қўшиқлар ҳам ижод қилинар эди. Баъзан ҳажвий қўшиқларда шоир-музикачилар подшо ва амалдорларнинг хасис ҳамда пасткашлиги, руҳонийларнинг қизганчиқ, иккиюзламачи ва мутаассиблиги устидан кулардилар. Кўпинча эркинликка чақирувчи дадил сўзлар киноя ва қочирӣқлар ортига яширинган бўларди. Бундай қўшиқлар омма ўртасида жуда тез тарқалар, X асрнинг биринчи ярмида яшаб ижод этган буюк шеър устаси ва ажойиб музикачи сўқир (ривоятга жўра) Рудакий каби авторлар эса шуҳрат қозонган эди.

Бу даврга келиб фақат халқ оғзаки ижодида расм бўлган қадимги эпик афсона ва ривоятларга қизиқиш кучайди. Асосида икки мисраси ўзаро қофияланадиган ўн бир бўғинли мутақариб

вази ётган профессионал қаҳрамонлик эпослари вужудга келди. Ўрта Осиё халқларининг эпосидан ўзининг ажойиб «Шоҳнома» достонини яратишда Фирдавсий унумли фойдаланган. Бу асар ўша давр музыкаси, музикали ҳаёти, музика асбобларини ўрганиш учун ҳам бой манба ҳисобланади. Масалан: сарой зиёфатлари манзарасининг тасвири:

Дарҳол кушкка тўлди азиз меҳмонлар,  
Ботирлар, соқийлар, хушдил хушхонлар,  
Чангни ўринлатиб чалувчилар ҳам  
Гулюз қизлар—хизмат қилувчилар ҳам.  
Румий шоҳи каби чеҳралар гулгун,  
Чанг сеҳрида диллар ҳайқирав мамнун.

Ўша даврда арфа ва уд типидagi торли ҳамда пуфлаб чалинадиган най типидagi асбоблар кенг тарқалди. Удсимонлардан кварта бўйича созланадиган, беш-олти жуфт торли уд қўлланилар эди. Уд эгилувчан патга ўхшаш плектор билан чалинар эди. Дарвишали Чангий<sup>1</sup> удни «барча музика асбобларининг подшоси» деб баҳолаган эди. «Шоҳнома»да эслатилган торли-ноҳунли асбоб руд ҳам кенг тарқалган эди. Чанг, най ва руд садоларига бўлган муҳаббати тўғрисида кейинчалик XIV аср шоири Ҳофиз тўлқинлиниб ёзган эди. Доира ҳам кенг тус олган эди. Унинг тасвири «Шоҳнома»га ишланган турли хил миниатюраларда ва бошқа қўлёзмаларда тез-тез учраб туради. Рудакий қасидаларида чанг ва тўрт торли барбад эслатилади.

Форобий товушларининг характериға кўра музика асбоблари хилма-хил роль ўйнаганини кўрсатиб ўтади: «Жангларға мўлжалланган чолғу асбоблари мавжуд, уларнинг овози оаланд ва кескин. Зиёфат ва рақслар учун, тўй ва қувноқ йиғилишлар учун, муҳаббат қўшиқлари учун ҳам махсус чолғу асбоблар бор. Айримларининг товуши кескин ва ҳазиқ бўлади; бир сўз билан айтганда, улар шунчалик кўп, шунчалик хилма-хилки, ҳаммасини санаб ўтиш қийин».

Шундай қилиб, Сомонийлар даврида чолғу асбобларида ижрочилик кенг қўламда ривожланди.

### Ўзбек халқининг ташкил топиш даври музика маданияти (XI—XV асрлар)

X аср охирида Ўрта Осиё турли туркий қабилалар ва маҳаллий давлатлар ўртасидаги шиддатли кураш майдониға айланди. Кўчманчи турклар ўтроқлашиб, деҳқончилик билан шуғуллана бошлади. Улар Ўрта Осиё халқлари маданияти вужудга келишида тобора муҳим роль ўйнай бошлади. Турк тили тез тарқала бош-

<sup>1</sup> Дарвишали Чангий (XVII аср) сарой хонанда ва созанда (чангчи)си, «Рисолаи мусиқий» («Тухфатус-сурур») асарининг муаллифи.

лади, турк тилида дастлабки илмий асарлар пайдо бўлди. Қўшиқ ва эпик асарлардан парчалар келтирилган Маҳмуд Қошғарийнинг «Девону луғотит турк» («Турк тиллари луғати»); туркларнинг муҳим поэтик ва музыкали шакллари ҳақида маълумотлар баён қилинган Фаҳриддин Муборакшоҳнинг «Тарих» асарлари шулар жумласидандир.

XI аср феодал жамияти музика ҳаёти ҳақидаги маълумотларни ўзида жамлаган «Қобуснома» («Қайковус китоби») адабиётнинг ажойиб ёдгорлиги ҳисобланади. Автор унда сарой муҳитидаги музикачиларнинг тўла бир кодексини баён қилади, улар ижро этган куй ва оҳанглар ранг-баранглигига тўхталади, вазн-ритмик томонлари мураккаблигидан келиб чиқиб, куйларнинг оҳангларини аниқлайди. Китоб ўша даврларда музикадан тингловчига ахлоқий таъсир этиш воситаси сифатидагина эмас, балки (чунончи чолғу куйлардан) даволаш воситаси сифатида фойдаланилганини ҳам тасдиқлайди.

Шеърӣй шаклда ёзилган Юсуф Хос Ҳожиб (XI аср)нинг «Қутадғу билиг» («Бахт келтирувчи билим»), кейинчалик Аҳмад Яссавий (XII аср) нинг «Девони ҳикмат» каби туркий дидактик поэмалари, шунингдек, Фаҳриддин ар-Розий (XII аср — XIII аср бошлари) нинг музика тўғрисидаги рисолалари вужудга келди.

XI асрга келиб туркий тилда сўзлашадиган халқларнинг маҳаллий аҳоли билан аралашиб ва чатишиб яшаш процесси содир бўлдики, бу процесс ўзбек халқининг шаклланишига олиб келди.

Тўхтовсиз урушлар, Ўрта Осиё территориясидаги ўзаро иттиҳорлар маданиятнинг тараққий этишига халал етказди. Айниқса мўғуллар истилоси даври (13-аср) да, яъни йирик шаҳарлар, жумладан Бухоро тўла ёки қисман вайронликка учраган даврда маданий ҳаёт сусайди. Ўрта Осиё Темур ҳокимияти остига бирлаштирилиши муносабати билан XIV асрнинг иккинчи ярмиданоқ маданият ва санъатда янги юксалиш бошланди. Қаттиққўл истилочи Темур идора усули гарчи буйруқлари билан даҳшатли вайронлик ва ваҳшийликлар содир қилган бўлса ҳам, шу билан бирга ижобий-тарихий аҳамиятга ҳам эга эди. Темур феодал тарқоқликларга барҳам бериб, буюк давлат тузди.

Темур ва темурийлар ҳукмронлиги даврида Ўрта Осиё жуда катта ташқи мавқега эга бўлди. Архитектура гуллаб-яшнади, давлат пойтахти Самарқанд ҳамда Темурнинг она шаҳри Кеш (Шаҳрисабз) улкан қурилишлар билан ободонлаштирилди ва безатилди. Босиб олинган Хуросон, Эрон, Суриянинг маданий марказларидан Темур турли хил ҳунармандлар, жумладан музикачиларни ҳам келтирган эди. Уша давр кишиларнинг гувоҳлик беришинча, дабдабали сарой маросимлари музика жўрлигида ўтказилган. Масалан, Ҳофизи Абрў ёзади: «Хушовоз ҳофизлар ва шириннавоз созандалар эса форс намуналари, араб оҳанглари, туркий анъаналар, мўғул овозлари, хитойликлар (ашула айтиш) қонунлари ва олтойликлар ўлчовлари асосида куй чалиб, қўшиқ айтар эдилар».

Шаҳарлар ўсиши билан бирга шаҳар маданияти ҳам ўсиб борди. Тез-тез профессионал музикачилар етишиб турган ҳунармандлар орасида музика кенг ўрин эгаллай бошлади.

Шарафиддин Али Яздийнинг «Зафарнома» асарида ҳикоя қилинишига кўра ҳунармандлар санъати хилма-хил бўлиб, ўзида ашула, сўз ва рақсни жамлаган (халқ «гоҳ ашула айтар, гоҳ сўз баён қилар, гоҳ ҳазиллашиб вақти чоғлик қилар эди.»). Муаллиф халқ кўшиқлари ва эпик дostonлардан иборат бўлган хилма-хил куйларни ҳам таъкидлайди.

Таниқли олим ва музикачи Абдулқодир аввал Темур, кейинчалик эса унинг ворислари саройида хизмат қилган. У сарой музика шакллари баён қилинган музика рисоласининг муаллифидир. Абдулқодир мадҳия характеридаги («Маятайн») музика асари ҳам ижод қилган. Рисолада таржеъ, пешрав ва бошқа бир қатор бизнинг давримизгача етиб келган музика жанрлари ҳам эслатиб ўтилади.

Сарой музикачиларининг аҳволи жуда оғир эди. Дарвишалн Чапғий баъзи сарой кўшиқчиларининг жазога тортилгани тўғрисида ҳикоя қилади; улардан бири Қутби Найи, яъни моҳир найчнинг ҳаёти фожияли тугаган, куйчи осиб ўлдирилган.

Ҳиротда Темурнинг вориси Шохруҳ саройида, айниқса Самарқандда, Шохруҳнинг ўғли Улуғбек саройида музика тараққий этди. Улуғбек Самарқандни илмий ва маданий ҳаётнинг марказига айлантирди. У шоир ва музикачиларга ҳомийлик қилди. Адабиёт ва музикага кўпроқ халқ элементлари сингдирила бошлади. Туркий тилда ижод қиладиган шоирлар ўртасида фольклорга, туркий халқ оҳанглирига қизиқиш ортиб борди. «Маъшуқа туркий кўшиқларини куйлар экан,— дейилади газалларнинг бирида,— унинг мағрур кўшиғи қалбимга олов ёқди». Самарқанд шоир ва музикачиларини бошқа шаҳарнинг бойлари таклиф қилар эди. Ҳатто олий мартабали руҳонийлар ҳам музика иштирокида зиёфатларни уюштирганлар. Бироқ, бу одат диний қондаларга зид бўлиб, шариат пешволарининг ғазабини келтирар эди. Диний жаҳолат вакиллари Улуғбекка қарши чиқдилар ва уни 1449 йилда ўлдирдилар.

XV асрнинг иккинчи ярмига келиб Самарқанд ўзининг маданий мавқеини Ҳиротга бериб қўйди. Ҳиротда адабиёт ва санъат— архитектура, рассомчилик, музика юксалди. Ҳиротда маданий ҳаётнинг гуллаб-яшнаши Алишер Навоий номи билан боғлиқдир. Чунки у шоҳ Султон Ҳусайн Бойқаронинг ўнг қўл вазири бўлиб, шоирлар, музикачилар, рассомлар, хусусан санъатнинг юқори баҳоланган турларидан бири—миниатюра усталарини рағбатлантирди ва уларга йўл кўрсатди.

А. Навоий музикани гоят севар ва унинг улкан билимдони эди. Ҳатто унинг ўзи ҳам музика асарлари ижод қилиш билан шуғулланарди. Бобир «Бобирнома»сида, шоир Зайнуддин Восифийнинг «Бадосул—вақоъ» («Ажиб воқеалар») китобида Ҳиротда яшаб ижод қилган музикачилар фаолияти кенг тасвирланган.

Қулмуҳаммад ва Ҳусайн Удий (уд ва ғижжақда куй чалувчи) лар, Шайх найи, А. Навоийнинг бир қатор ғазалларига куй басталаган Хўжа Абдулла Марварид, бир қанча чолғу асбобларида куйлар чала оладиган, ҳар хил қўшиқлар ижод қила олган Мирза Байрам ва бошқалар шулар жумласидандир. Ҳусайн Бойқаро саройида музикачиларнинг тўла штатлари бўлиб, уларнинг раҳбари Темурнинг набираси Мироншоҳнинг ўғли машҳур ноғорачи Сайид Аҳмад эди. Дарвишали Чангий ўз рисоласида Сайид Аҳмадни «Тенги йўқ санъаткор, дунёнинг барча улуғ ва кичикларининг безағи» деб атаган эди.

А. Навоий музикани ҳамда унинг жуда катта ижтимоий таъсирини яхши тушунар эди. Унинг фикрича музика маъноли, таъсирли бўлиб, халқ ва унинг ҳаёти билан мустақкам боғланиши лозим. Ўзи яратган қаҳрамонлар (Фарҳод ва Ширин, Лайли ва Мажнун ва бошқалар) руҳий ҳолатини характерлар экан, А. Навоий ишқ ва гўзалликни музика асбоби садоси билан, қушлар қўшиғи билан қиёслайди. Шоир созандалар, ҳофизлар ва раққосалар иштирокидаги зиёфатлар тасвирига катта ўрин беради.

«Фарҳод ва Ширин» достонида ҳамма ерда лирик, шодон, эпик куйлар янграётганини шундай тасвирлайди:

Тутуб ҳар сори бир чин нозанини,  
Туман минг ноз ила бир зарф чини.  
Ҳамул пурдарди сўзга оҳи онинг,  
Инодин нолаи жонгоҳи онинг.  
Бировким ишқдин қилса ривоят,  
Сўруб ҳардам мукаррар ул ҳижоят.  
Етишгач ҳажр шарҳи зор йиғлаб,  
Икки кўз айлабон хунбор йиғлаб.

Навоий, ўз ижоди ҳақида сўзлаб, ўзини «янгроқ» (яъни мусиқий) ғазалларида маъно ва ҳаяжон, қайғу ва ҳасратларни баён қилувчи куйчи деб атайди:

Э, Навоий ишқ агар кўнглунгни мажруҳ этмади,  
Бас недурким қон келур оғзингдин афғон айлагач.

Навоий асарлари ғоят мусиқий. Шоир халқ қўшиқларини яхши билган ва севган эди. Ўзининг «Мезон ул-авзон» («Вазнлар ўлчови») рисоласида бир қатор янги вазн ўлчовларини кўрсатиб берганки, бу ўлчовлардан ўзбек ва тожик шоирлари уларни халқ қўшиқлари (туркий, чангий, қўшиқ жанрлари)дан ўзлаштирган ҳолда фойдаланганлар.

XV асрда чолғу асбобларида, хусусан торли асбобларда музика чалиш кенг тарқалган эди. Асбобларнинг поэтик тасвири XV асрда яшаган ўзбек шоири Аҳмадийнинг «Созлар мунозараси» деб номланган оригинал асарида батафсил берилган. У «мунозара» — яъни адабий баҳс, тортишувни ташкил этади.

## Муסיқий-назарий мерос

Ўрта Осиёда муסיқий-назарий илм ривожига тўхтаб ўтиш алоҳида аҳамиятга эга. Айни IX—XI асрларда музика фанига асос солиниб, Ўрта Осиёнинг ўрта асрда яшаган олимларининг деярли барчаси бу масала билан шуғулландилар. IX асрдаёқ музика ҳақида рисолалар пайдо бўлиб, уларда музиканинг назарий асослари тадқиқ этилади, музика асбоблари илмий тасвирланади, таниқли ижрочилар номи, уларнинг репертуари, кенг тарқалган музика жанрларининг номлари келтирилади.

Ўрта Осиё олимлари фалсафа, математика, медицинага оид жуда кўп асарларнинг бутун-бутун бўлимларини музикага бағишлайдилар. Музикани тадқиқ этишда уларга Пифагор ва унинг математика услуби маълум даражада таъсир кўрсатди. Музика асосини шеър тузилиши асоси билан боғлаб тушунилган. Масалан: Форобий музика билан поэзия чуқур боғланган, музика шеърдаги вазнлар нисбати билан ҳам мустаҳкам алоқада; ритм эса поэзия билан музикани бирлаштирувчи бошланмадир деб билган.

Музика билан шеъринг вазн ўртасидаги мустаҳкам алоқа ўзбек ва тожик музикали поэтик санъатининг янада ривожланиши учун характерлидир. Форобий фаолиятининг аҳамияти ҳақида гапириб, шуни таъкидлаш керакки, у Шарқ фанини антик фан, қадимий Греция фани билан боғлади. Форобий Аристотелнинг шарҳловчисини сифатида ҳам машҳур, бунинг учун у «иккинчи муаллим» деган фахрий ном олган. Айниқса Форобий акустика масаласига катта эътибор берди, бунинг учун у гаммалар интервалини ҳисоблаш мақсадида уд товушқаторидан фойдаланди.

Музика назарияси масалалари билан Шарқнинг улкан олими Ибн Сино ҳам шуғулланди. Унинг асарларининг айрим бўлимларида музика, унинг физик хоссаси, музиқий парда ва ритмик асоси ҳақида маълумотлар бор. Ибн Сино «Китоб уш-шифо» ва «Китоб ун-нажот»да музика фанининг акустика, «Донишнома»да математика томонларини ривожлантиради. Форобий, Ибн Сино ва бошқа Ўрта Осиё олимларининг ўрта асрдаги илм ва маданиятнинг юқори даражасини ақс эттирган асарлари ана шу давр музика маданиятини ўрганишимизда муҳим манба бўлиб хизмат қилади.

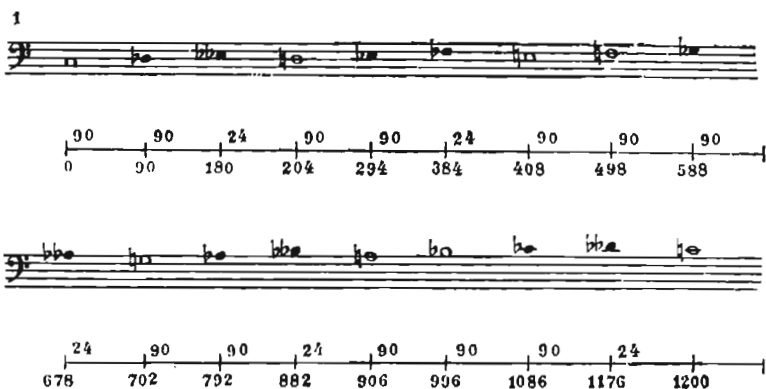
Назарий асарлар музика санъатининг монодия (ривожланган бир овозли) табиатига асосланган эди. Биринчи бўлим (илми таълиф) овозларнинг ўзаро муносабатлари, товушқаторларини ўрганишга, иккинчиси (илми иқо) эса ритм ҳақидаги таълимотдан иборат эди. XV асрнинг иккинчи ярмида ўтмишдошлари—Форобий, Ибн Сино, Абдулқодир Мароғийларнинг<sup>1</sup> музика назариясига оид асосий қонуларини давом эттирган ва ривожлантирган тожик шоири Жомий (1414—1492) нинг «Музика ҳақида рисола»си ана шундай асарлардан ҳисобланади.

<sup>1</sup> Қаранг: Джамин Абдурахман. Трактат о музыке, Перевод с перс. А. Болдырева, ред. и коммент. В. Беляева, Т., 1960.



Жомий ҳам ўтмишдошлари каби овозларнинг интервал ҳолдаги ўзаро муносабатларини беради, уларни торнинг қисмлари нисбатидан чиқарган ҳолда асосий жинс—товушқатор (тетрахорд ва пентахорд) ларни ташкил қилиш ҳамда улардан жам (парда) лар ташкил этиш усулини кўрсатади.

Оғзаки анъанадаги профессионал музика маҳсули ўн икки мақомлардан<sup>1</sup> келиб чиқиб, Жомий асосий товушқаторларни ўн етти поғонали гамма ҳосил қилувчи ўн етти бўлакка бўлади (интервал нисбатлари центларда белгиланган):



Кейинчалик товушқатор асосини ўзбек музыкасига хос бўлган миксолидий ладага мувофиқ етти поғонали гамма ташкил қилиши аниқланди. Шунингдек, рисолада ритм ҳақидаги таълимот ҳам кенг ривожлантирилган. В. Беляевнинг Жомий рисоласига ёзган изоҳларида «шеърый ритмика вокал ва чолғу асарларнинг айрим бўлаклари поэтик давралар узунлиги билан мос келадиган оҳанг чизиқларининг юзага келиши учун асос саналади»<sup>2</sup> дейилади. Шунингдек, Жомий асосий ритмик формула (яъни усул)лар тузилишини тадқиқ этади. Рисоланинг хотимасида ладларнинг тингловчиларга таъсири ҳақида ҳам сўз юритиладики, бу пардаларнинг ахлоқий таъсири ҳақидаги қадимги юнонлар назариясини ривожлантириш ҳисобланади.

Ўрта Осиёнинг бошқа музикачилари асарларидаги каби Жомийнинг асарида ҳам космологик ғоялар баён қилинадик, ана шунга мувофиқ музика табиат гармонияси ва жамиятнинг ахлоқий асосларини ифодалайди. Форобий, Ибн Сино, Сафиуддин ал Урмавий асарларидаги қоидаларни кўпроқ такрорлаган ҳолда Жомий уларда ҳукмрон бўлган математик услублардан фарқли равишда музикачининг «соғлом ҳиссиёти»га мурожаат қилиб, у назариядан амалиёт томон «кўприк ташлайди». Бу жиҳатдан Жомийнинг қа-

<sup>1</sup> Бу ҳақда қаранг: Ражабов И. Мақомлар масаласига доир. Т., 1963.

<sup>2</sup> Джами Абдурахман. Трактат о музыке, 105- бет.

рашлари ўтмишнинг Аристоксен каби мутафаккирларининг қарашлари билан тўғри келади.

Ўрта Осиё олимларининг музыка назариясига оид асарлари халқнинг мусиқий ҳаётига бағишланган саҳифалардан жой олмаган. Лекин шак-шубҳа йўқки, сарой ва шаҳар доирасида оммавийлашган бой, ривожланган музыка санъати, ажойиб куйлар ижодкори, ижрочилари бўлган ўрта аср бастакорларининг профессионаллашиши халқ музыка маданияти заминида ўсди ва ривожланди, ижод этишнинг қатъий қондалари эса халқ музыка амалиётининг кўпинча ижодий қайта ишланиши натижаси бўлди.

### Ўзбек халқининг XVI — XIX асрлардаги музыка маданияти

XV асрнинг иккинчи ярмидаги ўзаро урушлар шаҳарларнинг бўшаб, вайронага айланиши Ўрта Осиё халқ оммасининг қашшоқланишига олиб келди. Бу процесс ўзларини ўзбеклар деб атаган кўчманчилар бошлиғи Шайбонийхон ҳокимиятни қўлга олган XVI асрнинг бошидаёқ активлашган эди. Ана шу вақтдан бошлаб «ўзбеклар» деган халқ номи қарор топади.

XVII ва XVIII асрларда феодал тарқоқлик кучаяди. Катта феодал давлати алоҳида хонликлар Бухоро, Хива ҳамда Қўқон хонликларига бўлиниб кетди. Бундай бўлиниш ўзбек халқининг музыка маданиятида ҳам акс этди.

Ўзбек хонлари саройидаги мусиқий ҳаёт асосан темурийларнинг Ҳирот ва Самарқанд саройларидаги анъаналарини давом эттирарди. Кўпгина шоир ва музикачилар Бухородаги шайбонийлар саройига, бир қисми эса Хоразмга кўчади. Бухоро ва Хоразмнинг аралаш ўзбек ва тожик музыкали-поэтик анъаналари янада тараққий топиши ана шулар билан изоҳланади.

XVI аср шоирлари ва музикачилари, шунингдек, музыка илмининг билимдонларидан Нажмиддин Кавкабий ижоди катта қизиқиш уйғотади. Унинг «Музыка ҳақида рисола»си устоз анъаналарини Самарқанд ва бошқа шаҳарларда давом эттирган шогирдлари (Ҳожо Муҳаммад, Мавлоно Ризо Самарқандий) учун музыкали-поэтик қўлланма бўлган эди.

XVII асрнинг сарой музыкачи ва назарийчиси Дарвишали Чангий эди. Унинг рисоласи музыкага оид фикрларга бойлиги билан аҳамиятлидир. Автор бошқалардан фарқли ҳолда, фақатгина музыка назарияси асосларини баён қилиб қолмай, балки ўз асарининг катта қисмини турли даврларда яшаб ижод этган бир қатор музикачилар фаолияти, шунингдек, саройда мавжуд бўлган музыка асбоблари тавсифига ҳам бағишлайди. Бироқ, бу ерда ҳам халқ музыкаси ҳақида ҳеч қандай эслатма учрамайди. Дарвишали Чангий оддий халқ турмушида, айниқса хотин-қизлар ўртасида кенг тарқалган дуторни чолғу асбоблар қаторига киритмайди.

Бундан сарой музыкаси халқ музыкасидан ажралиб қолганлигини билиш мумкин. Саройнинг тор доирадаги ҳофиз ва музыка-

чилари мақомлар билан бир қаторда маддоҳлик ёки диний-мистик характердаги асарларни ҳам ижро этганлар, ижрода маҳоратларини оширишга интиланганлар. Қабул қилинган умумахлоқ нормаларидан чекинган музикачиларга жуда оғир эди. Масалан: Дарвишали Чангийнинг ёзишча, шоир ва музикачи Ҳилолий «қизишиб обрўли руҳонийлар вакилини ҳақорат қилгани» учун жазоланган.

Муסיқий-назарий рисоалар билан бир қаторда «Баёз»лар ҳам вужудга келади. Улар муайян куйлар номи кўрсатилган қўшиқлар текстидан иборат тўплам эди. XVII асрда Бухоро хонининг меҳмони бўлган рус савдогари Пазухин «тушлик пайтларида музикачилар китобга қараб куй чалиб, овоз билан ашула айтар эдилар» деб ҳикоя қилади.

Келиб чиқиши қадимий бўлган ҳамда халқ санъатининг ҳар хил элементлари билан бойинган оғзаки профессионал музика жанри — мақомлар ҳам халқ ижоди асосида узил-кесил тиниқлашди. Бухоро мақомларининг олтитаси (Шашмақом) XVIII асрда вужудга келди.

Оғир ҳаёт, қашшоқликда яшашига қарамай, меҳнаткаш халқ ижоди давом этди, унинг жанрлари бойиди, чолғу асбоблари тақомиллашди. Халқ қўшиқчилиги ҳамда чолғу ижодининг хилма-хил турлари ўзбек халқ театрларида қўлланадиган бўлди. Халқ қизиқчилиги, аскиячилик ва қўғирчоқ ўйин, дорбозлик санъати кенг тарқалди. Санъаткорлар халқ сайиллари ва оммавий тантаналарда ўз санъатини намойиш қилардилар. Баъзан қўшиқлар ҳажвий характер касб этарди: уларда феодаллар, бойлар, гоҳ-гоҳ мулла ва эшонлар ҳам ҳажв остига олинар эди.

Феодал зулми оғирликлари халқни феодалларга қарши курашга чорлаб, бу нарса ижтимоий норозилик қўшиқларида акс этарди. Бу курашларда XVII асрда етишиб чиққан Турдий (1701 йилда вафот этган) ҳамда Машраб (1657—1711) каби илғор шоирлар ҳам иштирок этар эди. Уларнинг асарлари асосида кенг тарқалган халқ ва профессионал қўшиқлар яратилди.

XVI асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб Россия билан Бухоро хонлиги ўртасида жуда катта тарихий-маданий аҳамиятга эга бўлган савдо ва дипломатик муносабатлар боғланди. Ўрта Осиё Волга бўйи, Урал олди ҳамда Фарбий Сибирь билан савдо-сотиқ ишлари олиб борди. Ўрта Осиёда пайдо бўлган савдо товарлари орасида орган ва цимбала каби музика асбоблари бор эди. Булар балки ўзбек чангининг пайдо бўлишига имкон бергандир, чунки XIX асргача арфасимон асбоб чанг деб аталарди ва фақатгина XIX асрда унинг ўрнини цимбаласимон чанг тўла эгаллади. Ўрта Осиё хонларига орган совға қилиб юборилгани подшо Алексей Михайлович элчиларининг ҳужжатларида кўрсатиб ўтилади. XIX асрдаги рус миссиясининг раҳбари полковник Игнатъев ҳам бу ҳақда ёзиб қолдирган.

XVIII асрнинг охиридаёқ рус вакиллари Ўрта Осиёнинг бошқа музофотлари, хусусан Тошкент билан дипломатик муносабат ўрнатишга интилади. Турли хил манбаларнинг гувоҳлик беришича,

Тошкент маъмурлари ҳамда унинг аҳолисининг бир қисми Россияга хўжалик ва маданий юксалиш ҳамда мустақилликни сақлаб қолишга ёрдам берадиган мамлакат деб қараганлар. Россия билан муносабатлар бошланганига қарамай, у қисқа давр ичида ўзбек халқи маданиятига жиддий таъсир кўрсата олмади.

Урта Осиёнинг сиёсий тарқоқлиги, ўзаро феодал урушлар мамлакат экономикасини тушкунликка, хўжаликни вайронликка олиб келган эдики, бу маданиятга ҳам таъсир қилмай, қолмади.

Урта Осиёнинг бошқа халқлари каби ўзбек халқи ҳам ўзининг миллий давлатига эга эмас эди. Қолоқ феодал хукмронлигининг сиёсий мустақиллиги номигагина эди, холос. XIX аср ўрталарида шу пайтгача Ҳиндистонни мустамлакага айлантирган Англия империализми Осиё ерларини ҳам ўзига қўшиб олишга ва халқини колониал қулликка солишга интилоқда эди. Урта Осиёнинг Россияга қўшиб олинishi юзага келган аҳволдан чиқишнинг ягона йўли бўлди.

### **Ўзбекистоннинг Урта Осиё Россияга қўшиб олингандан кейинги музика ҳаёти**

Урта Осиёнинг Россияга қўшиб олинishi ўзбек ҳамда бошқа халқлар учун жуда катта тарихий прогрессив аҳамиятга эга бўлди. Бунинг натижасида Урта Осиё рус маданиятига яқинлашди. Урта Осиё халқлари революцион ҳаракатга тортилди, ўлка халқлари билан рус пролетариати ўртасидаги иттифоқ оқибат натижада Урта Осиёда социалистик революциянинг ғалабасига сабаб бўлди.

Албатта Урта Осиё халқлари Туркистонни қўшимча аграр-хом ашё метрополиясига айлантириш, ўлка халқлари ўртасида миллий давлатчилик куртакларини нобуд қилиш, улар маданиятини бўғиш, оммани нодоликда сақлашга ҳаракат қилган чоризм зулмини ўз бошидан кечирдилар.<sup>1</sup> Бироқ, Урта Осиёнинг илғор кишиларига дунёга Радишчев, декабристлар, Плеханов ва Ленинни берган революцион Россия тушунарли ва қадрли эди. Иқтисодий ривожланишга келганда эса, Урта Осиё ишлаб чиқаришнинг капиталистик усули таъсир доирасига тортилган эди. Капиталистик муносабатларнинг ривожланиши эски ўрта асрчилик тартибларини заифлаштириб қўйган эди. Ишчилар синфи туғилган, Урта Осиё меҳнатқашлари рус пролетарлари билан алоқа ўрнатган эди. Чоризмнинг истагига қарамай, Урта Осиёга рус халқининг илғор маданияти кириб кела бошлади. Ўлкада рус тилида, кейинчалик маҳаллий тилларда газета нашр этила бошлади. Китоб, журналлар пайдо бўлди, моддий маданият ёдгорликлари ва ёзуви ўрганила бошлади. Рус олимлари Урта Осиёни, унинг хўжалиги, турмуши, этнографияси, тили ва маданиятини ҳар томонлама ўрганди.

<sup>1</sup> Россияга қўшиб олинганидан кейин ҳозирги Урта Осиё республикалари территорияси ҳамда Қозғоғистоннинг жанубий қисми 1917 йилгача Туркистон ўлкаси деб аталиб келди. Унинг маркази Тошкент шаҳри эди.

Йирик маъмурий ва маданий марказга айланган Тошкент Урта Оснѐ халқларининг маданияти ривожланшида катта роль ўйнади. Ҳарбийлар ва чиновник зиёлилар ўртасида музикага қизиқиш кучайди: ҳаваскорлик концертлари намоёнш қилинди, камер музика чалиш кенг ёйилди. Ҳаваскорлар кучи билан оммавий опера ва оперетталар қўйилди. Буларнинг ҳаммаси 1884 йилда бирданга катта ишларни авж олдирган Музика жамятини таъсис этиш имконини берди. Бир неча йил ўтгач, у беш юзга яқин аъзога эга бўлди. Улар орасида саксонга ашулачи ҳамда ҳаваскор симфоник оркестр ташкил қилган анчагина созандалар бор эди. Жамяят шаҳар ўқувчилари ўртасида жуда катта маданий-оқартув ишлари олиб бордики, бу ўқувчилар кучи билан музикали кечалар ўтказилди.

80-йилларнинг охирига келиб Тошкентда концерт коллективлари ва солистларнинг гастроллари ташкил этила бошланди.

XX аср бошларига келиб Тошкент Россиянинг музика ҳаёти ривожланган йирик шаҳарларидан бирига айланди. Ўқув юртларида хорлар, уларнинг баъзиларида эса симфоник оркестрлар ташкил этилди. Ҳаваскорларнинг янги музика тўғараклари (масалан: «Лира»—хор мухлисларининг тўғараги) ташкил қилинди, хусусий драматик труппалар вужудга келди. Маринн театри дирижёрларидан бири В. И. Михалек раҳбарлигидаги Музика жамяти фаолияти янада жонланди. Жамяят рус ва чет эл композиторларининг операларини саҳналаштирди, оммани классик ва замонавий музиканинг энг яхши намуналари билан таништириб борди. Ф. Лейсек ва Н. Миронов (сапёрлар батальонининг капельмейстери, кейинчалик, Октябрь революциясидан сўнг Ўзбекистонда совет музика маданияти қурилишининг актив қатнашчиси) Жамяятнинг актив иштирокчилари эди.

Музика маорифини ёйишда музика машғулотлари пулли ўтказилганида умумтаълим билим юртлари ва гимназиялар ҳам ёрдам берди. Ҳукумат олдига музика билим юрти очиш масаласининг қўйилиши бефойда эди. Хусусий музика курслари очилди: бундай курсларни 1896 йилда—В. Михалек, 1906 йилда—Э. Мелигайлис<sup>1</sup> очди. Кенг профилли (фортпиано, ашула, музика назарияси, гармония, контрапункт, ижодкорлик) музика класслари яратиш учун бўлган жиддий уринишлардан бири унинг номи билан боғлиқдир.

1906 йилда Музика жамяти базасида Музикали драматик жамяят тузилди. Унинг концертлари одамлар билан кўпроқ гавжум бўладиган шаҳар паркида ҳам кўрсатилар эди. Профессинал оркестр яратиш учун Лейсек, Михалек, Миронов ва бошқа музикачилар ҳамда ҳарбий капельмейстерлар катта ташаббус кўрсатдилар. Бу ерда маҳаллий халқни рус ва хорижий чолғу музикаси билан таништирган рус духовой оркестри катта аҳамият касб

<sup>1</sup> Э. Я. Мелигайлис (1874—1954) кейинчалик Латвия ССР музика санъатининг йирик арбоби, композитор ва фольклорист. Мелигайлисининг эълоқ қилинмаган таржимаи ҳолидан маълумки, у Урта Оснѐ халқлари, жумладан, ўзбек халқининг куйларини ёзиб олган.

этади (оқибат-натихада Октябрь революциясидан кейин бу музикачиларнинг кўпи совет педагоглари биринчи авлодининг ядросини ташкил этдилар). Духовой оркестр ёз пайтларида парк ва боғларда, қишда эса клуб ва циркларда концертлар қўяр эди. Уларнинг репертуаридан оммавий кўшиқ ва рақслар, шунингдек, рус ва хорижий мамлакатларнинг операларидан парчалар ўрин олган эди. Бундай оркестрлар Туркистоннинг кўпгина шаҳарларида мавжуд эди. Улар репертуарининг бир қисми халқ тантаналарида рус маршлари, вальслари, полькалар билан иштирок этган ўзбек халқ созандалари орасида кенг ёйилар эди.

Рус маданияти вакилларининг кўп қиррали фаолияти халқнинг илм, маданиятга яқинлаштириш учун курашган, бой ва феодаллар мусулмон жаҳолатпарастларининг реакция идеологиясига қарши кураш олиб борган маърифатпарвар ўзбек ва тожик зиёлиларига катта таъсир кўрсатди.

Масалан, таниқли тожик мутафаккири Аҳмад Дониш (1828—1897) бир неча марта Петербургда бўлди, рус адабиёти ва музыкаси билан танишди. У «Бухородан Санкт-Петербургга саёҳат» деган китоб ёзиб, рус пойтахтининг театри, концерт зали, свопача ашула айтиш услубидан ўзининг ҳаяжонланганини тасвирлади. А. Дониш бошқа халқлар ҳаёти ва маданияти билан танишиш зарурлигини уқтириб, илгор рус маданиятини пропаганда қилди.

Ўзбек халқининг машҳур шоири Муқимий (1850—1903) ҳукмрон синфлар зулми ва руҳонийлар иккиюзламачилигини дадиллик билан фош этди. Эскиликка қарши кураш ғоялари билан сугорилган кўпгина халқ кўшиқлари Муқимийнинг газалларига мос тушади.

Ўзбек шоири Фурқат (1858—1909) рус маданиятининг аҳамиятини чуқур тушунди. У ўзининг рус санъати, маорифи, музыкаси тўғрисидаги мақолалари орқали «Туркистон вилоятининг газети» билан ҳамкорлик қилди. Фурқат рус концерти хусусида ҳаяжон билан ёзади, бошқа халқларнинг музика асбобларини, хусусан, роялни («Нағма ва нағмагар ва анинг асбоби ва ул нағма таъсири хусусида», «Тошкент шаҳарида бўлгон нағма базм хусусида») таъкидлаган ҳолда, уни ўрганиш зарурлигини уқтиради. Шоир ўзбек халқининг бошқа вакиллари ҳам рус музыкаси билан қизиқишига ишонади:

Аё Фурқат, қулоқ сол забт этиб хуш,  
Ки шояд наслимиз солгай дебон гўш...

Унинг «Рояль» шеъри руслар чалган чолгу асбоби, рус музыкаси ҳақида завқ билан битилган том маънодаги гимндир.

Шундай қилиб, ўзбек маърифатпарварлари Урта Осиё Россияга қўшилишининг прогрессив ролини объектив равишда тушундилар. Улар ўз халқининг кенг оммасини рус маданиятига яқинлаштиришга интидилар. Бу ерда ҳам рус музыкаси билан танишиш, профессионал музика таълими ролини тушуниш ўзбек халқи

маданиятнинг янада ривожланишида катта аҳамиятга эга бўлди. Илғор рус жамоатчилиги ва янги маҳаллий зиёлиларнинг бири-бири билан мулоқатда бўлиш учун қилган ҳаракатлари натижасида руслар билан маҳаллий аҳоли аста-секин яқинлашди, бу эса биринчи рус революцияси даврида ўзининг ёрқин ифодасини топди.

XX аср бошлари Туркистонга кўпроқ революцион ғоялар кириб келиши билан характерланади. Бу ерга орасида кўплаб студентлар, социал-демократик партия аъзолари бўлган «ишончсиз элементлар» сургун қилина бошлади. Улар марксистик ғояларни пропаганда қилдилар ва биринчи революцион тўғарақларнинг асосчилари бўлдилар. Темир йўл қурилиши ҳамда саноатнинг ривожланиши муносабати билан Туркистонга рус ишчилари кела бошлади. Саноат ишчилари армиясини маҳаллий аҳоли тўлдирди бошлади. Рус ишчилари билан маҳаллий ишчилар ўртасида дўстликнинг мустақамланиши учун шарт-шароитлар вужудга келди, эксплуататорларга қарши биргаликда кураш бошланди.

Революцион ғояларнинг тарқалишида ишчилар орасида олиб борилган халқ ўқишлари муҳим роль ўйнади. Халқ ўқишлари ниқоби остида яширин ишлар олиб борилди. Ана шунга ўхшаш ўқишларнинг баъзиларига музика жўр бўлди. Ишчилар ўртасида концертлар ташкил қилинди.

Биринчи рус революцияси Ватанимиз тарихида муҳим босқич бўлди ва ҳамма кейинги воқеаларга катта таъсир кўрсатди. Жанговар қўшиқлар революцияга жўр бўлди. Маълумки, В. И. Ленин революцион қўшиқларга пропаганданинг муҳим воситаси сифатида катта аҳамият берар эди. Ўрта Осиёда революцион қўшиқлар клубларда, маҳаллий зиёлилар йиғиладиган уйларида айтилар эди. Улар рус ва ўзбек меҳнаткашларини жипслаштирди, улар ўртасидаги дўстликни мустақамлади. Ўрта Осиёга «Дубинишка», «Смело, товарищи в ногу», «Варшавянка» ҳамда, албатта «Марсельеза» (П. Лавров шеъри билан) қўшиқлари кириб келди. В. И. Ленин революцион қўшиқларнинг курашда қурол ҳамда революцион пропаганданинг қудратли воситаси сифатидаги аҳамияти тўғрисида айтган эди: «Оломон Марсельеза қўшиғини айтган. ...Халқ нон ва қурол магазинларини бузган: ишчиларга яшаш учун нон ва озодлик йўлида курашиш учун қурол керак (француз революцион қўшиғида худди шундай дейилади)»<sup>1</sup>.

Туркистондаги рус революционерлари ишчиларни социалистик таълимот асослари билан таништириш билан бирга, айни вақтда, уларни революцион қўшиқларни куйлаш ва музика саводига ҳам ўргатдилар. Генерал-адъютант Максимовичнинг рус подшошига ҳисоботида революцион қўшиқларнинг махфий йиғилишлардаги аҳамияти таъкидланади.

<sup>1</sup> Ленин В. И. Тўла асарлар тўплами. «Ўзбекистон» нашриёти, Т., 1974, 398-бет.

1905 йил 22 майда Тошкентда мингдан ортиқ киши иштирокида намоиш бўлиб ўтди. «Эй, ухнем» қўшиғи революцион шiorлар ва «Урал» садолари билан бўлиниб турганки, бу полиция маълумотларида ҳам таъкидланади.

Революцион қўшиқлар 1905 йил 16 июнда Булигин думасига қарши норозилик намоишига ҳам жўр бўлди, дастлабки маёвкларда янгради. 1905 йил 1 Май байрами олдидан РСДРП варақаларида реакцион-монархия гимнига революцион «Марсельеза», қарши қўйилди. Келгуси 1906 йилда «Первое мая», «Марсельеза», «Красное знамя», «Интернационал» қўшиқлари уч минг нусхада варақа тарзида нашр этилди. Тошкентда ва ўлканинг бошқа кўпгина шаҳарларида 1905—1906 йилларда революцион қўшиқлар билан қудратли ва кўп кишилик намоишлар бўлиб ўтди. Россиянинг узоқ чекка ўлкасининг ишчи ва қолдатлари мавжуд тузумга қарши ҳамкорликда биринчи марта кураш бошлади.

Биринчи жаҳон уруши олдидан маҳаллий меҳнаткашларнинг революцион чиқишлари активлаша бошлади. Масалан, 1916 йилда Ўзбекистонда колониализм ва империализмга қарши бошланиб, маҳаллий феодализмга қарши кураш даражасига кўтарилган йирик миллий озодлик ҳаракатларидан бири бўлиб ўтди. Қўзғолон пайтида ўзбек халқининг «Минг лаънат», «Элликбоши» ва бошқа янги замон билан баробар туғилган янги қўшиқлари кенг тарқалди. Бу қўшиқларда подшо, маҳаллий амалдорлар, бойларнинг ўзбошимчалиги газаб билан қораланади, халқ оммасининг тезроқ озод бўлишига ишонч билдирилади.

1916 йилда фронт орқаси учун мардикор олиниши муносабати билан «Поезднинг жилдирган...» мисраси билан бошланувчи «Николай қон жалоб» ёки «Мардикорлар воқеаси» қўшиғи яратилди. Қўшиқнинг мазмуни рус чоризмига қарши қаратилган эди. Ўзбек йигитлари темир йўл қурилишига сафарбар этилган пайтда Жаркентда<sup>1</sup> яратилган «Аршиллари—нахшиллари» халқ қўшиғи ҳам ана шундай руҳга эга эди.

Революцион воқеалар ижодий фаолияти асосан Октябрь революциясидан кейинги даврга тўғри келган рус тили, рус маданиятининг эътиқодли маърифатчиси ва тарғиботчиси Ҳамза Ҳакимзода Ниёзийнинг ҳаёти ва ижодига катта таъсир кўрсатди.

Шундай қилиб 1905—1907 йиллар революцияси ўзбек халқи демократик онгининг ривожланиши, рус ва ўзбек меҳнаткашлари синфий бирдамлигининг мустақамланиши революцион кайфиятнинг уйғонишида муҳим роль ўйнади. Буларнинг ҳаммаси ўзбекларнинг музика ҳаёти тузилишида ўзгаришларга олиб келди, қўшиқ ижодиётининг янги жанрлари туғилди. Ҳамза каби янги типдаги прогрессив жамоатчи ва музика арбоблари майдонга келди.

Миллий колониал зулм сиёсатини ўтказиб келган чоризм ўзбек маданиятининг ривожланишига тўсқинлик қилди. Феодал-

<sup>1</sup> Қоз. ССР Толдиқўрғон областидаги Панфилов шаҳрининг аввалги (1942 йилгача) номи (Ред.).



патриархал турмуш ҳамда ислом динининг догмаси тўсқинлик қилувчи куч эди. Ранг-баранг мазмуни, ўзининг кўп қиррали шакллари, жанрлари ҳамда бадиий воситалари билан бой бўлган ўзбек музыкаси тўла маънода кенг халқ оммасининг мулкига айланмаган эди. Шаҳар ва қишлоқ бойлари халқ музикачилари санъатидап ўзларининг кўнгил очишлари учунгина фойдаланар эдилар. Бухоро, Қўқон, Хива саройларида ота-боболари яратган анъаналарни асраб келаётган ҳамда улар асосида оғзаки ижоднинг янги асарларини яратаётган бастакорлар фаолияти давом этар эди. Миллий тантаналар ва халқ байрамлари, сайиллар турли хил ўйин ва музыка билан ўтказиларди. С. Айний бундай байрамларда музикачиларга иш ҳақи сайил ташкил қилган бой томонидан тўлангани ҳақида ёзган эди. Бироқ, амир қатнашган сайилларда санъаткорлар янги йил байрамидагидек бепул ўйин кўрсатар, ҳатто озиқ-овқат ва бошқа харажатлар ҳам ўзларининг ҳисобидан бўлар эди. Хонанда ва созандаларнинг ҳуқуқсиз ва оғир моддий аҳволлари ана шундай эди.

XIX асрнинг охири XX аср бошларида Туркистон ўлкасининг деярли барча шаҳарларида созандаларнинг цехлари бор эди. Эски диний қарашлар ва сарқитларнинг сақланиб қолишига расмий руҳонийлар ҳамда турли хил диний мазҳаблар кўмаклашди. Авом халққа катта эмоционал. мафкуравий таъсир этадиган қўшиқ ва афсоналар айтиб юривчи дайди дарвешлар айниқса кўп эди. Уларнинг ҳушдан кетиш даражасигача олиб келадиган зикр-самола-рининг асосини куй ва тана ҳаракатлари ташкил қилар эди. Тантанали учрашувлар ва маросимларда ҳарбий созандалар ҳам иштирок этар эди. Сарой созандаларининг аҳволи ниҳоятда ёмон бўлган бўлса, халқнинг «дайди» музикачилари таъйиққа дучор бўлар эди. Ҳуқумат халқ машшоқларини таъқиб остига олар эди, чунки уларнинг кўпчилиги ўз қўшиқларида ҳукмрон шахслар қозилар, руҳонийлар устидан кулар эдилар. Бунини хоразмлик Қурбон шоир ҳам таъкидлаб ўтган.

Бинобарин, халқ машшоқлари қўшиқларини меҳнат аҳли жуда севиб тинглар эдилар, бу қўшиқлар ҳамма жойда кенг ёйилиб, халқ мулкига айланиб кетар эди.

Халқ профессионал музыка санъатида мақом жанрининг тараққиёти давом этди. Ўзбек профессионал музикасининг ажойиб бой анъаналарини бизнинг давримизгача авайлаб сақлаб келган бастакорларнинг кейинги авлодини тарбиялаган кўпгина мақом усталари Самарқанд, Бухоро, Хива шаҳарларида яшадилар. Шу билан бирга, бу хилдаги «мактаблар» халқнинг профессионал музика таълимга бўлган муттасил интилишидан гувоҳлик беради. Бинобарин, бу интилиш эса Октябрь революциясидан кейин очилган музика билим юртларининг ривожланиш омилларидан бири бўлди.

XIX аср охиридан бошлаб ўлка халқлари музика фольклорининг ўрганилиши, маҳаллий музикага қизиқишнинг уйғониши Урта Осиёда дастлабки совет музика ўқув юртлари фаолияти-

нинг ажралмас қисми бўлиб қолган ўзбек музыка фольклористикасига асос солди.

Турли хил кўндаликлар, йўл очерклари, рус сайёҳларининг қайд (мактуб)ларида ўзбекларнинг музыкали ҳаётидан таассуротлар, уларнинг музыка асбоблари, ашула ва рақслари тавсифи, шунингдек, авторларнинг баъзан ўзбек музыкаси, унинг бошқа шарқ халқлари музыкаси билан ўхшашлиги ҳақидаги хулосаларини ҳам учратиш мумкин. Масалан, пианист В. Пфеннигнинг мақоласида у ёзиб олган ўзбек қўшиқлари Глинканинг «Руслан ва Людмила» операсидаги форс хори темаси билан яқин экани таъкидланади, бу қўшиқ композитор ва дирижёр Н. Кленовский томонидан овоз ва оркестр учун қайта ишланиб, 1893 йилда Москвада Биринчи этнографик концертда ижро этилган «Этнографическое обозрение» номли тўплам (1889) даги М. Готовицкийнинг мақоласида ўзбек қўшиқларининг ранг-баранг мазмунга эга экани, уларда тарихий-қаҳрамонлик жанрлар мавжудлиги, ишқий лирик қўшиқлар устунлиги таъкидланади.

1896 йилда Нижний Новгороддаги Бутунроссия кўргазмасида ўзбек оркестрларининг чиқишлари муносабати билан «Русская музыкальная газета»да Н. Финдейзен ҳамда И. Липаев Урта Осиё халқларининг музыка маданияти ёрқин ва ўзига хослигини таъкидлаган эди. Яна қизиғи шундаки, М. Горький ҳам ўзбеклар музыкасининг оригинал ва ўзига хослигини дарҳол сезган. Бу таассурот унинг «Нижегородский лист» дан жой олган «Дастлабки қайдлар» мақоласида ўз аксини топган эди. Нозик дидли санъаткор (Горький) бу чиқишларида фақат экзотиканигина эмас, балки жонли кишиларни, уларнинг қувонч ва изтиробларини ҳам пайкаган эди.

XIX асрнинг 70—80- йилларида ўзбек, қозоқ ва бошқа халқлар музыкасини ёзиб олиш билан жуда катта иш қилган капельмейстер А. Эйхгорннинг фаолияти муҳим аҳамиятга эга бўлди. У турли хил қўшиқ жанрлари, халқ байрам-маросимлари, музыка асбоблари коллекциясини таърифлаб берди, уларни Москва, Петербург ҳамда Венада намойиш қилди.

Чех капельмейстерлари Ф. Лейсек ва Г. Махань ҳам ўзбек куйларини ёзиб олди. Лейсек ўзининг «Осиёча попури»сида ҳатто айрим куйларни гармониялаштиришга уриниб кўрди. Бироқ, бу уриниш фольклорга бўладиган жиддий муносабатдан узоқ эди. Энг муҳими бошқа нарса—бу миллий маданиятга чуқур ҳурмат ва самимий қизиқиш эди. Эйхгорн, Лейсек ва бошқалар томонидан йиғилган материаллар келажакда ўзбек музыкасини ўрганиш учун пойдевор бўлди.

Шундай қилиб бир қатор мақола, хабарлар ҳамда музыка ёзувларининг пайдо бўлиши Урта Осиё халқлари маънавий маданиятининг муҳим соҳасига оммавий қизиқиш уйғонишининг далили бўлди. Барча ишларда ўзбекларнинг музыкали ҳаёти улар музыкасининг характери, музыка асбоблари, шунингдек, ҳофизлари ва созандалари тўғрисида бир қатор қимматли кузатишлар-

ни кўриш мумкин. Табиийки, бу ишлар бир-бири билан боғланмаган бўлиб, ўзбек музыка маданиятининг манзарасини тўла тасвирлаб бера олмас эди. Ўзбекистон музыкасини чуқур ва мунтазам ўрганиш Октябрь революциясидан кейин бошланди, у айна вақтда эслатиб ўтилганидек, халқнинг кенг музыка таълими вазибалари, дастлабки совет музыка ўқув юртлари фаолияти билан боғланган эди.

Ўзбек халқи бой тарихий ўтмишга эга. Узоқ давом этган ривожланиш процессида у бошқа Урта Осиё халқлари каби инсониятга фаол ва санъат соҳасида буюк сиймолар етказиб берди. Асрлар мобайнида унинг бой ва ўзига хос музыка маданияти ҳам вужудга келди. Урта Осиё жуда кўп истило қилинганлиги туфайли унинг ўтмиш обидаларида қадимги юнон, ҳинд, эрон, араб маданиятининг таъсири сезилади. Аммо, бу таъсир ўзбек музыкасининг ўзига хослигига путур етказмади, балки бойитди. Ўзбек халқининг музыка санъати ўзининг бадий анъаналари, маҳорат қонунлари, тасвирий воситаларига эга бўлди. Халқ музыка ижодининг ранг-баранг жанрларини яратди. Образларга бойлиги, мазмуни, тузилиши ва шакллариининг мукамаллиги билан ҳайратда қолдирадиган оғзаки анъанадаги профессионал санъат—мақомлар системасини яратиб, уни асрлар оша олиб келаётган бастакорлар санъати гоятда ривож топди.

Урта Осиёнинг Россияга қўшиб олиниши ўзбек халқи тарихида катта аҳамиятга эга бўлган воқеалардан бири бўлди. У умуман маданиятнинг, жумладан музиканинг янада ривожланиши учун кенг истиқбол очиб берди. Икки музыка маданияти амалий таъсирнинг бошланиши, рус революцион қўшиқларининг таъсири, музыка фольклористикасининг туғилиши, ўлка концерт ҳаётининг ривожланиши, музыка билим юртларининг вужудга келиши учун бўлган дастлабки уринишлар—буларнинг ҳаммаси кўп овозли профессионал маданиятнинг ривожини тайёрлади.

Ўзбек халқига узил-кесил миллат бўлиб шаклланиш имконини берган Улуғ Октябрь социалистик революциясининг галабаси ўзбек халқ музыка маданиятининг янги, социалистик асосда гуллаб-яшнаши учун барча йўللари очиб берди. Музыка санъатининг ранг-баранг жанрларида иш олиб борадиган кўп овозлилик принципларини ўзлаштира олган ўзбек профессионал композиторларининг вужудга келиши туб ўзгаришларнинг бошланиш нуқтаси бўлиб ҳисобланди. Ўзбек музыкаси қардош халқлар маданияти, аввало рус халқи маданиятининг таъсирида ривожлана бошлади. Бу ўзаро алоқа ва ўзаро бойиш процесси Совет Ўзбекистонига музыка санъатини янада ривожлантириш учун битмас-туганмас имкониятлар яратиб берди.

## 2-Б О Б

### ЎЗБЕК МУЗИКА ФОЛЬКЛОРИ ВА ОҒЗАКИ АНЪАНАДАГИ ПРОФЕССИОНАЛ МУЗИКА

Ўзбек халқининг ўз илдизлари билан қадим-қадим замонларга бориб тақаладиган музика мероси монодиянинг барча хилма-хил жанрлари ҳамда бой тасвирий воситалари билан бизнинг кунларимизда ҳам янграмоқда. У ўзида х а л қ ижоди (яъни асл фольклор) ҳамда куй тузилиши жиҳатдан ривожланган ашула ва чолғу асарлар (жумладан цикли мақом ва бошқа жанрлар)ни ўз ичига олган оғзаки анъанадаги профессионал музикани бирлаштиради. Қаҳрамонлик ҳамда қаҳрамонона-лирик мазмундаги эпик асарлар — дostonлар ҳам муҳим ўрин эгаллайди. Ўзбек чолғу асбoblари ҳамда музика амалиёти, музика ижрочилиги услублари билан боғлиқ бўлган чолғу музика жанрлари ҳам гоёта ранг-баранглиги ва бойлиги билан характерланади.

#### Халқ музикаси

Ўзбек музика фольклори ҳар қандай халқ ижоди каби меҳнат-кашларнинг фикри, орзу-умидлари, уларнинг турмуши ва ахлоқи, социал ва миллий озодлик учун курашининг ифодаси сифатида гавдаланади. Ўзбек халқ музикасининг мавзу жиҳатдан серқирралиги, жанрларга бойлиги ва ҳаётда тутган ўрнининг хилма-хиллиги ҳам ана шу билан боғлиқдир<sup>1</sup>.

Ўзбек қўшиқ-ашулалари ва чолғу музикаси жанрлари ўз бажарадиган функцияси ва турмушда тутган ўрнига мувофиқ икки гурпуани ташкил этади.

1. Маълум вақт ёки маълум шароитдагина ижро этиладиган қўшиқ-ашулалар ва чолғу куйлар. Булар оилавий-маросим қўшиқлари, меҳнат қўшиқлари, аллалар ва бошқалар ҳамда ҳар хил тантана, томоша каби маросимларда ижро этиладиган чолғу куйлардир.

2. Исталган вақтда ва ҳар қандай шароитда, яъни ҳамма жойда ижро этиладиган қўшиқ ва чолғу куйлар. Уларга ўзбек халқининг анъанавий музикали фольклор жанрлари—терма (ёки чўблама), қўшиқ (тор маънода),<sup>2</sup> лапар, ялла ва ашула, шунингдек, худди уларга ўхшаш типдаги чолғу пьесалар киради.

Ҳар бир гурпуа ўзига хос характерли белгиларга эга. Масалан, ижро этилиши маълум вақт ёки шароитни тақозо қиладиган биринчи гурпуа ашула-қўшиқ жанрларининг мавзуи ўзларига хос маълум маросим ёки бошқа вазият билан боғлиқ бўлиб, ундан деярли четлашмаслиги билан ажралиб туради. Бош мавзудан баъзан учраб турадиган четлашишлар лирик ўйчанлик ва

<sup>1</sup> Ўзбек қўшиқ-ашула жанрларининг айримларидан ҳукмрон синфлар ва мусулмон руҳонийлари ўз гоёлари, манфаатларини баён қилиш учун фойдаланганлар. Қўшиқларнинг асосий ва ҳақиқий текстларининг диний-мистик, мақтов-қасида характеридаги шеърлар билан алмашингани ҳам ана шулар билан изоҳланади.

<sup>2</sup> Кенг маънода умуман қўшиқчилик ва айтишларни англатади.

умумлаштирилган насихатгўйликлар доирасида бўлади. Мисол сифатида келини куёвнинг уйига кузатаётган пайтда одатда ижро этиладиган «Ер-ёр»ни келтириш мумкин:

2  $\text{♩} = 104$

Хай, хай ў- лан, жон ў- лан,  
 куй- дир- ма- ги- на, ёр- ёр, ёр- ёр,  
 куй- дир- ма- ги- на, ёр- ёр. Дўст ке- либ  
 душ- ман ке- тар кун- дир бу- гу- на, ёр- ёр,  
 ёр- ёр, кун- дир бу- гу- на, ёр- ёр.

Тўй-маросим қўшиқларининг мавзуи келини мақташ, эр-хотишлик ҳаётига тааллуқли панд-насихатлар, келиннинг куёв уйидаги одоб қондалари, содир бўлаётган маросимнинг кўтарилиши ҳақидаги образли поэтик таққослашлар билан чегараланган. Мисол сифатида келтирилган «Ер-ёр» шакл тузилиши жиҳатдан икки қисмли бўлиб, ҳар бир шеърин мисранн ўзига қамраб олган учта тугалланган куй тузилмасидан иборат. Турлича оҳанглар асосида муайян метр-ритмик тартибга солинган тор диапазонли куйларнинг бундай тузилиши «Ер-ёр»ларнинг аксар локал вариантлари (тошкентча, андижонча, чимкентча ва бошқалар) учун ҳам характерлидир. Юқорида эслатилганлардан ташқари, тўй маросимининг у ёки бу процесси билан бевосита боғлиқ бўлган бошқа намуналар («Келин салом», «Тўй муборак» ва шу кабилар) ҳам бор. Уларнинг ҳар бири ўзининг тузилиш тартиби, оҳанг характери, эмоционал таъсирчанлиги билан фарқ қилади.

Тўй маросимдагилардан фарқли ўлароқ марсия ва бошқа йиғи-йўқловлар учун бадиҳа тарзидаги ривож ва метр-ритмик эркинлик характерлидир. Улар уч хил бўлади:

а) муайян метр-ритмик тартибга солилмаган мелодик тузил-манинг бадиҳа йўли билан ривожланувидан иборат марсия ва йиғилар. Барча бадиҳагўйликларда бўлганидек, бу ерда маълум ҳасратли оҳанглардан фойдаланилиши, речитациянинг характер-ли усуллари, ижрочининг ўз кайфияти ва имконияти белгиловчи омил бўлади;

б) гарчи маълум бир метр-ритмик эркинликка йўл қўйилса-да, оҳанги деярли ўзгартирилмай қайтариладиган куплет тузумли куйга эга йиғи-йўқловлар. Буларда бадиҳагўйлик фақат поэтик текстдагина сақланиб, куйлар эса асосий мелодик тузилмаларнинг интонацион ва ритмик ўзгаришларига асосланган:

3/8

О - на - жо - ним, вой - вой. Нон де - ган - да

ка - боб бер - ган, жо - ним о - нам, вой - вой.

Сув де - ган - да ша - роб бер - ган, жо - ним о - нам,

вой - вой. Ўг - лим йўқ деб ар - мон эт - ма,

жо - ним о - нам, вой - вой. Ҳам ўғ - линг - ман,

ҳам қи - зинг - ман, жо - ним о - нам, вой - вой.

Қелтирилган йиғида тугал куй тузилмаларнинг кенгайиши ёки торайишини ҳамда бу жараёнинг поэтик текст структураси ҳар бир шеърини мисра ёки байтдаги бўғиннинг ўзгаришига боғлиқ эканини сезиш қийин эмас;

в) метр-ритмик жиҳатдан нисбатан тартибга тушганлиги ва ўзига хос ижро услуби билан характерланувчи марсиялар. Улардаги яккахонликка унисон хор (эркаклар ёки аёллар группаси) жўр бўлади. «Садр» ёки «Жаҳрхонлик» деб аталувчи бу марсиялар маросим билан боғлиқ бўлиб, одатда, марҳумнинг жасадини олиб чиқиш олдидан ижро этилади.

Ўзбек музика фольклорига меҳнат қўшиқлари ҳам алоҳида ўрин эгаллайди. Гарчи уларда меҳнат жараёнининг характери ўз аксини топса-да, лирик ўйчанликнинг настрий баёни катта аҳамият касб этади. Буларга мисол сифатида «Майда», «Ёзи», «Ерғичоқ» кабиларини кўрсатиш мумкин. Мана, масалан, ғалла янчиш пайтида далада ижро этиладиган «Майда» (4- мисол).

4 Умеренно

Хе. га- ла га- вим, га- ро- ни- ме,  
май- да- е, май- да- е,  
Хе, беш- ол- ти кун дав- ро- ни- ме,  
май- да- е, май- да- е, чух.

Мазкур мисолда кузатилаётганидек, иш ҳайвониш сифатловчи мисралар билан бир қаторда лирик мазмунли тўртликлар, одатда, снгрлар, эчкилар ҳамда қўйларни соғайтганда айтиладиган «Хўш-хўш», «Чирай-чирай», «Турай-турай» деб номланувчи афсусли эркалаш қўшиқлари учун ҳам характерлидир.

Афсусли қўшиқлар маълум бир маросимларни бажо келтириш, масалан, ёмғир чақириниш, қуёш ва ой тутилишини тўхтатишни илтижо қилиш ҳамда бошқаларда ҳам муҳим ўрин тутадн.

Биринчи группа қўшиқларига қарама-қарши ўлароқ, иккинчи группа қўшиқларининг ҳар бир жанрида ўз мавзунининг гоят ранг-баранглигини кўрамиз. Кўп қиррали муҳаббат лирикаси, сатира ва юмор, тарихий мавзу, ижтимоий норозилик ушбу группага тегишли ҳар бир жанр — терма (ёки чўблама), қўшиқ, лалар, ялла ва ашулалар асосини (гарчи улар бир-бирдан равшан ифодаданган характерли музикали хусусиятлари билан фарқланса ҳам) ташкил қилиши мумкин.

Терма ўз куйининг маълум даражада речитативлиги, тор диапозони ва ихчам шакли билан характерланади:

5 Умеренно

Дўм- би- рам, се- ни бо- қа- ман,  
бо- шинг- га пў- пак то- қа- ман. Сўй- ла ма- сннг сен шу жойда,  
о- лов- га со- либ ё- қа- ман.


Термалар тексти мазмунан турли хил бўлиб, кўпинча бармоқ вазнидаги етти-саккиз бўғинли мисралардан иборат бўлади.

Бахшилар томонидан ижро этиладиган ривожланган шаклдаги термаларда эса даярли кўп бўғинли мисраларни кўрамиз.

Қўшиқ — (жанр сифатида) нисбатан кичик диапазонли куйдан иборат бўлиб, бармоқ вазнидаги поэтик текстнинг тўртликдан иборат бир бандини (ёки бир-икки мисрасини) қамраб олади. айни лақтда ҳар бир шеърый мисрага тугал мелодик тузилма мослаштирилган бўлади.

Қўшиқ жуда кенг тарқалган жанрлардан бўлиб, ўз мазмуни-нинг хилма-хиллиги, кўп қирралилиги билан алоҳида ажралиб туради. Қўшиқ куйлари учун ритмнинг раванлиги ва аниқлиги характерлидир:

6  $\text{♩} = 104$



Ё - рим ке - та - ман дей - ди, кет - қиз - га - ни куй - май - ман.



Йўл - ла - ри - га чим бо - сиб, ўр - тоқ, ўт - қиз - га - ни куй - май - ман.

Қўшиқда ҳар бир мисрадан сўнг нақорат сўз ва шунингдек ҳар бир навбатдаги баилдан (ёки унинг ярмидан) кейин келадиган нақоратларни ҳам жуда кўп учратиш мумкин.

Қўшиқ музикали поэтик асосларининг кўлгина белгилари: лапар учун ҳам (гарчи у одатда нақоратсиз бўлса-да) характерлидир.

7  $\text{♩} = 128$



Со - чинг - ни қо - ра дей - ди - лар, до - но у - кам,



ёр - ёр. Қо - ра - соч у - кам, ёр - ёр.



Кўр - сат со - чинг - ни бир кў - ра - йин, жо - ним у - ка - ме,



ёр ёр. ёр ёр.



Лапар рақсбоп куйга эга бўлиб, кўпинча ўйин-рақс билан ижро этилади. Лапарни, одатда, икки қўшиқчи диалог шаклида ижро этади. Унинг текстлари асосан ишқий-лирик ёки дидактик, юмористик ёки ҳазил шеърлардан ташкил топади (7- мисол).

Бу мисолда йигит ва қиз ўртасидаги диалог бир хил куйнинг такрорланишида ижро этилади. Диалог тексти ҳар хил куйга асосланиши ҳам мумкин. Бундай ҳолларда текстнинг иккинчи («жавоб») банди қўшиқнинг биринчи (ва ҳар бир кейинги) — «савол» бандидаги оҳангни ривожлантирувчи куй тузилмасига мос келади. Шунингдек, Хоразмда рақс жўрлигида якка ижрочи айтadиган қўшиқлар ҳам лапар дейилади. Гарчи мазмунан бир хил бўлса-да, лапарнинг ҳар икки тури қўшиқдан ўз куйининг рақсбоплиги билан фарқланади.

Айрим районларда «лапар» термини ўлан деб юритилadиган диалог шаклидаги тўй-маросим қўшиқларига нисбатан ҳам қўлланиладики, бу айтишув келин ҳамда куёв томон вакилларининг ҳар бир гуруҳида алоҳида-алоҳида унисон хор сифатида ижро этилиши ёки яккахонлар диалоги тусида бўлиши мумкин.

Унисон хор бошқа жанр — яллада алоҳида ўрин эгаллайди. Одатда ялла ҳам рақс жўрлигида ижро этилиб, у икки хил бўлади.

Биринчисининг куйи нисбатан тор диапазонли бўлиб, шеърдаги ҳар бир банд ва унинг ўйинлари яккахон яллачи, нақорат эса унисон хор (бир гуруҳ созанда ёки ашулачилар, кўпинча тингловчилардан иборат группа) томонидан айтилади. Бундай яллаларда ҳар бир банд нақорат билан бошланиб нақорат билан тугалланади:

8

Ол ма-ча а-но-ринг га бал-ли, до-на-йи хо-линг га бал-ли.  
 Бог ай-ла-ниб шаф-то-ли. Ёр қўй-ни-да каф-га-ри.  
 Ол ма-ча а-но-ринг га бал-ли, до-на-йи хо-линг га бал-ли.

Бу каби пaмуналардан фарқ қилган ҳолда, ялланинг иккинчи хили учун, аксинча, нисбатан кенг диапазонли ривожланган куй характерлидир. Унда унисон хорнинг яккахон ижроси билан алмашилиб туришини кўраимиз. Рақсни эса энди қўшиқчи-яллачининг ўзи эмас, балки алоҳида раққоса (ёки раққос) ижро этади. Ўз куйининг ривожланиш услуби ва характери жиҳатдан бу ялла тури ашула жанрига мос келади.

Ашула ўз куйининг чўзиқ ҳамда ривожланганлиги, диапазонининг кенглиги, ритмининг сезиларли даражада синкопалилиги билан характерланади. Ашула асосини на фақат бармоқ вазнидаги, балки профессионал поэзияга хос аруз вазнидаги шеърлар ҳам ташкил этади. Одатда ашула куйи шеърининг текстини тўла (баъзан шеърнинг бир неча банди ва кам ҳолларда эса бир бандини) қамраб олади. Фалсафий маъноли фикрга эга бўлган, шунингдек, соғинч, алам ва ҳасратни ифодаловчи ишқий-лирик мазмун кўпроқ ашула тематикаси учун хосдир:

9  $\text{♩} = 105$

Ар-зим-ни ай-тай, бо-ди са-бо-га-е,  
 биз-дин са-лом денг, до-да, ул бе-ва-фо-га-  
 -е. Кўз-ла-ри чўл-пон, зул-фи па-ри-шо-  
 -не. Кўз-ла-ри чўл-пон,  
 зул-фи па-ри-шо-не.  
 Раҳм ай-ла-май-сан, до-да,  
 мен муб-та-ло-га-е.

Ашуланинг ривожланган намуналари эса оғзаки анъанадаги профессионал музыкага киради. Бунга ашула жанрининг яна бир бошқа тури—катта ашула ёки панис (патнусак) ашула ҳам тегишли.

Катта ашула ўз куйининг декламацион характердалиги, диапазонининг кенглиги (уч октавага яқин), асосий мелодик тузилманинг бадиха тарзида (импровизация йўли билан) унда ри-

вожлантирилиши ҳамда ўз ритм-ўлчовининг муттасил (маълум меъёردаги тартибда) бўлмаганлиги билан характерланади:

10

Ха-ё дўст-лар би-ро-да-ар-лар  
 ни-го-рим сўр-га-ни кел-дим.  
 Ха-ё дўст-лар би-ро-дар-лар  
 ни-го-рим а сўр-га-ни кел-ди-ма, у луғ-ди-ёр  
 ос-то-ни-га ю-зим-ни сўр-га-ни-а кел-дим.  
 и т.д.

Ўзбек халқининг музика меросидаги мазкур жанр деярли Фаргона водийси учун характерли бўлиб, профессионал санъаткорлар икки ёки undan ортиқ ҳамнафас ашулачи-ҳофизлар томонидан доира ёки бошқа чолғу асбоблари жўрлигисиз маълум анъанавий тартибда ижро этилади.

Ўзбек қўшиқчиллиги жанрларининг барчаси ўз характерли интонацион-мелодик тузилмалари, лад-тонал ҳамда метр-ритмик асосларини сақлаб қолган чолғу вариантларига ҳам эга бўлиши мумкин. Чолғу вариантларда ҳар бир созга хос ижрочилик имкониятлар ҳамда характерли хусусиятлардан ташқари куй тузилишида соз хусусияти билан боғлиқ бўлган талқин ҳамда расм бўлган ижро шакли (ансамбль ёки якканавоз) ўз аксини топади. Айрим қисқа диапазонли куйлар эса кўпинча чолғу пьесаларга хос шаклга эга бўлади. Бундан ташқари соф чолғу куйлар ҳам мавжуд бўлиб, улар ўз бой тасвирий имкониятлари билан ажралиб турадилар ҳамда турли жанрларга бўлинадилар. Ўз навбатида чолғу музикасига мансуб жанрлар ҳам икки турда— маълум шароит (тантанавор шодиёналар, томоша-ўйинлар, ҳарбий маросимлар) билан боғланган ҳамда барча жойда ижро этиладиган турларга бўлинади. Улар ансамбль ёки якканавоз ижро-

сида эшитиш учун мўлжалланган ранг-баранг жанрларни ташкил этадилар.

Ўзбек халқ музикасининг лад томонига назар ташлаганда, шуни таъкидлаш керакки, бу ерда куйлари секста, квинта, кварта ва улардан тор интерваллар диапозонидаги лад тузилмалари ҳамда куйлари икки-икки ярим октава диапозонидаги етти поғонали диатоник ладлар ўрин олган.

Ўзбек халқ музикасида «оралиқ хроматизм» деб аталувчи тусга хос хроматизм элементлари мавжуд. Хроматик ўзгаришлар кўпинча ладнинг II, III, VI ва VII поғоналарида кузатилади. Натижада турли хил диатоник ладлар аралашмаси юзага келади. Жумладан, ионий ва эолий (III поғона хроматик ўзгариши натижасида), ионий ва миксолидий (VII поғона хроматик ўзгариши натижасида), эолий ва дорий (VI поғона хроматизми), эолий ва фригий (II поғона хроматизми), дорий ва миксолидий лад аралашмаларини кўрамиз. Шунингдек, ўзбек куйларида турли хил модуляциялар ҳам мавжудки, улар жуда бой тасвирий аҳамият касб этади.

Ўзбек халқ ашула-қўшиқлари ва чолғу куйлари деярли ҳамма вақт пастки тоника билан тугалланади. Ўзбек халқ куйларида пасайиб борадиган ҳаракат билан мувозанатланмайдиган куй-оҳанг ривожини учратиш қийин.

Куй ҳаракатининг поғонама-поғона силжиши аксарият ҳолларда маълум товушларнинг юқори томон кенг интервалларга сакраши билан биргаликда кузатилади ва кўпинча улар куй тузилмасининг ўртасига эмас, балки унинг бошланиши ёки қўшни тузилмалар чегарасига тўғри келади.

Ашула-қўшиқ ва чолғу куйларининг структурасига келганда эса, ўзбек халқ музикасининг ранг-баранг шакллари учун уйғунлик, аниқлик ва бўлимларида цезура (чегара) лар муайянлиги билан ажралиб туришини кўрамиз.

Монодия доирасида (икки овозликка эга дутор, дўмбира ҳамда қисман танбур пьесаларини мустасно этганда) ривожланган ўзбек музика меросида куйларнинг ўзига хослиги, аввало унинг заминида ётган асосий куй тузилмаларининг характери ҳамда бу тузилмани ривожлантириш усулларининг аксарият поғонама-поғона пасайиб борувчи куй ҳаракатига мослаб қўлланишлари билан характерланади.

### **Оғзаки анъанадаги профессионал музика**

Шарқнинг кўпгина халқлари каби ўзбеклар ўтмиш авлодининг музика санъатида профессионализм эрамининг биринчи асрларидаёқ вужудга келди ва асрлар давомида такомиллаша бориб, ижрочилик маданиятида ҳам, вокал ва чолғу музика жанрларида ҳам юксак баддий натижаларга эришди. Аммо профессионал музикачилар бизнинг асримизгача амалда нота ёзувини қўлланмади. Ўзбек профессионал музикасининг барча мураккаб наму-

налари оғзаки анъанада кенг тарқалиб келди. Шунинг учун ҳам биз уни оғзаки анъанадаги профессионал музика деб атаймиз.

Ўзбек профессионал ижрочилик маданияти ривожланганлиги сабабли ҳофиз ва созандалар олдига қадим вақтларда ноқ алоҳида талаблар қўйилган. Ҳаваскор созанда ва хонандалар машҳур устозлардан узоқ йиллар таълим олганларидан кейингина профессионал ижрочи бўлиб етишганлар. Таълим жараёни қуйидагича бўларди: ўз қобилияти билан устоз эътиборини қозонган ўсмир унга шогирдликка тушиб, жуда кўп миқдордаги музика асарларини (имкони борича батафсил) ёд олган ҳолда бир неча (одатда етти-ўн) йил давомида ижрочилик санъатини ўрганар эди. Сўнгра у устоз олдида имтиҳондан ўтгач, у билан тенг ҳуқуқли профессионал ижрочи деб ҳисобланар эди. Бу профессионал ижрочилардан айримлари (масалан, сурнайчи, карнайчи ва ноғорачилар, дорбозлар, қўғирчоқбозлар, раққосалар билан биргалликда) махсус уюшмаларга бирлашар эдилар. Бундай уюшмаларга кўпроқ тажрибали устозлар раҳбарлик қилар эди. Ҳар бир уюшманинг махсус қондалари—рисолалари бўлиб, унга уюшманинг аъзолари иттифоқ қилар эди.

Энг машҳур музикачилар ҳатто XIX асрларда ҳам хон аъёнларига хизмат қилиш учун амир саройига (ёки бошқа йирик мансабдорлар даргоҳига) жалб этиларди. Улар ҳукмрон шахсларнинг ижозатсиз халқ олдига чиқиб ўз санъатларини намойиш қилишдан маҳрум эдилар. Бундай вазият ижро этиладиган ашула ва мақомларнинг тематикаси ва талқинига таъсир этмай қолмас эди, албатта. Анъанавий текстлар ҳукмрон шахсларнинг дидига тўғри келадиган мақтов шеърлар билан тез-тез алмаштирилиб туриларди. Бироқ сарой ҳофизлари ва созандаларининг кўпчилиги оғзаки анъанадаги профессионал музика ва умуман миллий мерос анъаналари билан ўз алоқасини узолмасди. Илк тарбияни йирик халқ-профессионал устозлардан олган бу ҳофиз ва созандалар шаҳар музикачиларининг энг моҳир вакиллари бўлганликлари туфайли саройга жалб этилганликларидан ҳам том маънода миллий музиканинг етук намояндalари ҳамда унинг йирик билимдонлари сифатида оғзаки анъанадаги профессионал музика ва умуман меросимизнинг қудратли таъсири остидa қолаверардилар.

Оғзаки анъанадаги ўзбек профессионал музикаси ўз жанр ва шаклларининг ранг-баранглиги билан характерланади. У яқка ҳамда жўровоз ижрочига мўлжалланган нисбатан мураккаб тузумли куй ва ашулалар, циклли вокал ҳамда чолғу пьесалар ва ниҳоят, қўғирчоқбозлик, дорбозлик ва бошқа тур томоша санъатлари билан боғланган махсус чолғу пьесаларни қамраб олади. Оғзаки анъанадаги ўзбек профессионал музикасида Шарқнинг бошқа халқлари, жумладан, озарбайжон, эрон ва арабларда бўлгани каби вокал-чолғу пьесалар цикли—мақомлар катта ўрни эгаллайди.

Ўзбекистонда мақомлар ўз локал белгиларига кўра икки циклга — Бухоро ва Хоразм мақомларига бўлинади. Бундан таш-

қари, Бухоро мақомларининг Фарғона водийсида тарқалган айрим қисмлари ўзининг маҳаллий белгиларига эга бўлиб, Фарғона — Тошкент мақом йўлларини ташкил этган<sup>1</sup>.

Мақомларнинг тематикаси, асосан, кенг маънодаги лирика доираси билан чегараланади. Мақомлар вокал бўлимларининг текстини, одатда, Шарқ поэзиясининг классиклари—Ҳофиз, Бедил, Жомий, кейинчалик эса Навоий, Огаҳий, Муқимий ва бошқаларнинг шеърлари ташкил қилган. Шу билан бир қаторда уларда халқ поэзияси намуналаридан ҳам фойдаланилган.

Ўзбек ва тожик халқларининг тенг даражадаги мероси ҳисобланган Бухоро мақомлари цикли—Шашмақом олти мақомдан: Бузрук, Рост, Наво, Дугоҳ, Сегоҳ, Ироқдан иборат. Уларнинг ҳар бири кейинги вақтларда Мушқилот ва Наср деб аталаётган чолғу ҳамда вокал бўлимларга эга.

Ҳар бир мақомнинг чолғу бўлими тугалланган қисм ёки пьесалардан иборат бўлиб, улар Тасниф, Таржеъ, Гардун, Мухаммас ва Сақил деб номланган. Улар лад-интонацион, метр-ритмик ва шакл-тузилиш хусусиятлари билан бир-биридан фарқ қилади. Мақом чолғу бўлимининг ҳар бир қисмида хона ва бозғўй муҳим шакллантирувчи хусусиятга эга. Биринчи хона, одатда, бутун куй асосини ташкил этади. Навбатдаги хоналар унинг ривожидан иборатдир. Бозғўй—рефрен, маълум оҳанг тузилмасининг вақт-вақти билан такрорланишидир. Бозғўй ҳар бир хонадан (баъзан эса бир неча хоналардан) кейин келади.

Чолғу бўлимининг ҳар бир пьесаси ўзининг характерли доира усули (ёки бошқа урма асбобларда ижро этиладиган ритмик тузилмалари) ҳамда маълум метр-ритмик асосга эга. Бу ҳолат вокал бўлими учун ҳам характерлидир.

Бухоро мақомларининг вокал бўлимлари икки гуруҳга ташкил этилган: биринчи гуруҳга шўъба<sup>2</sup>лардан иборат. Биринчи гуруҳга ташкил этилган шўъбалар—Сарахбор, Талқин ва Наср (сўнггиси ҳар бир мақомда 2—3 тадан мавжуд)дир. Ҳар шўъба қуйидагича тузилганга эга: муқаддима бўлими — даромад (шакл-тузуми жиҳатидан тугалланган), миёнхат — одатда даромаднинг кварта ёки квинтага юқори томон транспозиция этилган (кўтарилган) ҳамда ривожлантирилган варианты; миёнхатдан сўнг (яна бошловчи товушга қайтилгандан кейин) дунаср (даромаднинг юқори томон октавага транспозиция қилинган ҳамда ривожлантирилган варианты) келади, кейин юқори регистрдаги авж намуналари келади; авждан сўнг, одатда, бошланғич тузилмалардан бири—даромад ёки кўпроқ миёнхатнинг қисқартирилган репризаси такрорланиши билан шўъба якунланади.

Биринчи гуруҳда ҳар бир шўъбадан сўнг исбатан кичикроқ ҳажмли ва куплет шаклидаги бир неча Тарона келади. Улар ора-

<sup>1</sup> Мақомлардаги айрим қисмларнинг мазкур Фарғона — Тошкент вариантлари 50-йилларгача тадқиқотчилар томонидан нотўғри равишда алоҳида учинчи цикл — Чормақомга ажратилиб келинган эди.

<sup>2</sup> Шўъба — кенг қўламли тугал пьеса, мақомларнинг асосий таркибий қисми.

лиқ вазифасини ўтайди ва Супориш (яъни богловчи тузилма) воситасида навбатдаги шўъбага олиб ўтади. Шўъбанинг биринчи группаси Уфар (ундан олдинги Насрларнинг биридан ҳосил қилинган) ҳамда хотима ролни бажарувчи Супориш билан тугалланади. Биринчи группа шўъбаларнинг усуллари қуйидаги тартибда келади:

11 Сарахбор

Пение  $\text{♩} = 63$

Дойра  $\frac{2}{4}$

Талкин  $\text{♩} = 132 - 160$   
 $\text{♩} = 86 - 92$

$\text{♩} = 93$

1 р  $\text{♩} = 96$

2 р  $\text{♩} = 72$

Шўъбаларнинг иккинчи группаси фақат Бухоро мақомларида мавжуд бўлиб, аввало унда Тарона бўлмаганлиги учун ҳамда ўзининг тузилишига кўра биринчи группадан фарқ қилади. Унда цикллилик принципи ҳам бошқача характерда: ҳар бир асосий шўъба ундан ҳосил бўлган ва худди шу асосий шўъбанинг метр-

ритми ўзгарган (бошқа усулда берилган) вариантларидан иборат Талқинча, Қашқарча, Соқийнома ва Уфар қисмларига эга бўлиб, уларнинг ҳар бири ўзига хос метр-ритмик тузилмадаги усуллар билан характерланади.

Мақомларнинг ашула йўллари чолғу асбоблар жўрлигида ижро этилиб, уйда танбур ва доира асосий чолғу асбоблари ҳисобланади. Танбурнинг соझаниши эса ижро этиладиган мақомнинг лад асосига биноан ўзгартирилади. Масалан, Бузрук, Дугоҳ, Сегоҳ ва Ироқ мақомлари ижро этилганда танбурнинг ўрта (иккинчи) тори четдаги торлар (биринчи ва учинчиси)га нисбатан кварта пастга (дейлик, кичик октавада *соль-ре-соль*), Рост мақомида эса квинта пастга (*соль-до-соль* каби) соझанади. Наво мақоми танбур созининг секунда нисбатини (*сол-фа-соль* каби) талаб қилади.

Ҳар бир мақом ўз асосий тоналлигини ўзгартиб туриш хусусиятига эга бўлиб, бу жиҳатдан маълум тонал планни ҳам ташкил этади. Лад-тоналлик ўзгаришлар ҳамда модуляциялар вокал ва чолғу бўлимларидаги қисмларнинг тематик ривожланиш ва шаклланиш хусусиятлари билан боғлиқ. Бу борада ашула бўлимидаги намудлар муҳим роль ўйнайди.

Намудлар — маълум мақом шўъбаларидан бирининг муайян куй тузуми ёки интонация хусусиятларининг бошқа шўъбаларда намоён этилганлиги. Намудларнинг аксарияти муайян шўъбанинг бошланғич куй тузилмаларини ичига олади ёки унинг оҳанглари асосида вужудга келиб, бошқа шўъбанинг юқори регистрида авж сифатида қўлланилади. Бунда намудлар янги шўъбанинг хусусиятларига, айниқса, унинг метр-ритм асосига мослашади.

Мақомат системасида усуллар — улар жўр бўладиган куй хусусиятларидан келиб чиқадиган ритмик тузилмалар — муҳим компонент ҳисобланади.

Усуллар, одатда, урма асбоб (доира, ноғора ва бошқа)ларда ижро этилади. Муайян системага бўйсунган ҳолда улар мақомлардаги циклнинг яхлитликка эришувига кўмаклашадилар ҳамда ривожланиш динамикасини оширадилар.

Мақомат системаси куйнинг ўзгаришини ижроси талаб этишига қарамай, ижро жараёнида уларга ҳар ҳолда айрим ўзгаришлар киритилади. Жумладан, намудлар ижрочи томонидан қисқартирилиши ёки тушириб қолдирилиши, ёхуд аксинча, янгилари қўшилшиш мумкин; худди шу йўсинда янги куй тузилмалари қўшилган ёки мавжудлари тушириб қолдирилган, интонацион ҳамда ритмик ўзгаришлар, шунингдек, турли хил суръатлар, ҳар хил ижрочилик талқинлари кузатилади. Шу билан бирга, мақомлар ўзига маълум зона ёки область музикасининг хусусиятларини ҳам сиғдирган. Масалан, юқорида айтилгандек, Хоразмга хос музикали анъаналар маҳаллий мақом циклида ҳам ўз ёрқин ишъкосини топган.

Биринчи қарашда Хоразм мақомлари Бухоро Шашма-



қомидан фарқ қилмайди. Хоразм мақомлари ҳам Бухоро мақомлари каби циклли бўлиб, асосан, олти мақом: Рост, Бузрук, Наво, Дугоҳ, Сегоҳ ва Ироқдан ташкил топган. Бу ерда Бухоро Шашмақомига таққослаганда маълум мақомларнинг ўрни алмаштирилганини кўриш мумкин. Айрим тадқиқотчилар яқин вақтларгача Хоразмда мустақил еттинчи мақом—Панжгоҳ ҳам мавжуд деб ҳисоблашарди. Бу фикр тасдиқланмади. Фақатгина чолғу бўлимидан иборат Панжгоҳ аслида Рост мақоми айрим қисмларининг варианты экан.

Хоразм мақомлари куй жиҳатдан Бухоро мақомларига яқин ва ҳатто, улар билан бирдай туйилса-да, ўз оригинал қисмларига ҳам эга. Тузилишларида ҳам ўзаро фарқ бор. Масалан, Тарона қисми Хоразм мақомларида кўпинча биринчи шўъба — Тани мақом (Бухоро мақомининг Сарахборига мос келадиган) дан кейингина қўлланилади. Бошқа шўъбалардан кейин камдан-кам ишлатилади. Шўъбаларнинг ўзида бирмунча бошқача тартиб ҳамда Бухоро мақомларига нисбатан уларнинг миқдори чегараланганини кўриш мумкин. Бундан ташқари, Бухоро циклидан жой олган иккинчи группа шўъбалари Хоразм мақомларида умуман йўқ. Айни вақтда уларда Бухоро мақомларида бўлмаган янги қисмлар (Нақш, Фарёд ва бошқалар) мавжуд, Хоразм мақомлари Ўзбекистондаги бошқа локал районлардан сезиларли даражада фарқ қиладиган Хоразм достонлари каби ўзининг ёрқин маҳаллий бўёқлари ва колорити билан ажралиб туради.

### Ўзбек достонлари

Ўзбек халқининг музика меросида достонлар махсус тармоқни ташкил этади. Улар мавзу жиҳатдан ранг-баранг бўлиб, сюжетларнинг умумийлигига биноан маълум циклларга биришади. Масалан, «Гўрўғли» достонлар туркуми қирқдан ортиқ тўла тугалланган ҳамда мустақил ижро этиладиган ишқий-романтик достонлардан иборат бўлиб, уларда дидактик мавзу ҳам алоҳида аҳамият касб этади. Ўзбекистонда «Алпомиш», «Авазхон» «Кунтуғмиш», «Равшан», «Ошиқ Ғариб» ва бошқа кўпгина достонлар кенг тарқалган. Достонларни авлоддан-авлодга оғзаки анъанада етказиб келаётган ҳамда ўз шоирона ва музика ижрочилик қобилиятлари билан ҳар бир дoston ижросига янгича тус бағишлаб келаётган шахслар халқ орасида бахши (ёки шоир) деб ном олган маълум мактаб соҳиби бўлини донгдор профессионал намояндалардир. Эргаш Жуманбулбул ўғли, Фозил Йўлдош ўғли, Пўлкан шоир, Абдулла шоир ва бошқалар ана шундай дoston ижрочиларидан эди.

Ўзбек достонлари бошқа кўпгина халқлардаги каби фақат эпик-шеърый асаргина бўлмасдан, уларда наср ҳам муҳим ўрин гутади. Сюжет ривожидан воқеаларнинг боришини тасвирловчи насрий, яъни проза қисми жанрлар мазмуни, табиат гўзалликлари, у ёки бу образнинг алоҳида эътиборга лойиқ фазилатларини тас-

вирловчи поэтик қисм билан алмашилиб туради. Достонлар ижро этилганда насрий (проза) қисми, одатда, ҳикоя тарзида маълум артистик маҳорат билан айтилади ва баъзан речитатив тарзида куйланиши ҳам мумкин. Аммо поэтик бўлимлари доимо куйланиб ижро этилади ва бу ерда бахши (ёки шоир)нинг усталиги ишлатиладиган бир неча куйнинг ҳар бирини мантиқий ривожга мос келтиришида ҳам кўринади. Шуниси диққатга сазоворки, Ўзбекистоннинг деярли барча локал (маҳаллий) районларида достонлар махсус бўғиқ овозда (Хоразмни мустасно этганда) дўмбира жўрлигида (Хоразмда дутор ёки анъанавий ансамбль жўрлигида) речитатив-декламацион (Хоразмда куйчан) оҳанглар билан ижро этилади. Бу, айниқса, ҳозирги кунда ҳам достон айтиб келаётган Қашқадарё ва Сурхондарёнинг йирик бахшилари ва улар мактабига содиқ ёш талантлар ижросида ёрқин кўринади.

### Музыка асбоблари

Музыка асбоблари Ўзбекистонда жуда ҳам ранг-барангдир. Улар торли, пуфлама ва урма чолғулар гуруппаларидан иборат бўлиб, ўз функциялари, ижрочилик имкониятлари ва тузлишлари билан кўпинча тожик ҳамда бошқа Шарқ халқлари музыка асбоблари билан бир хил ёки ўхшаш бўлади.

Тирнама (ёки тирнаб чертиладиган дутор, дўмбира), похули (нохун воситасида чертиладиган танбур, афғон рубоби, қашқар рубоби), торли урма (ёғоч мосламалар билан уриб чалинадиган чанг) ҳамда камонли (камон билан чалинадиган қўбиз, гижжак, сато) созлардан иборат торли асбоблар гуруппаси жуда бой тасвирий имкониятларга эгадир.

Танбур — асосан профессионал музикачилар ишлатадиган янгроқ овозли созлардан бўлиб, тут ёки бошқа қаттиқ дарахтдан ясалган ноксимон ўйма косахона ва уни бекитувчи юпка ёғоч қопқоқ ҳамда косахона билан бир бутун ўйилган (ёки косахонага ёпиштирилган) нисбатан йўғон узун дастадан иборат. Унинг дастасида уч ўрамдан қилиб боғланган пардалари (14—16 та) қопқоққа елимланган қўшимча хас пардалар (4—5 та) билан биргалликда уч октава оралигидаги диатоник товушқаторни ҳосил қилади.

Танбурнинг одатдаги уч симидан унисон созланадиган иккала четдагиси ўртадагиси билан ҳар хил: кварта, квинта ва секундага созланиб, бунда кварта сози кўпроқ ишлатилади. Танбурнинг турлари ҳар хил бўлиб, асосан, торларининг сони билан чортор (тўрт симли), пажтор (беш симли) ва шаштор (олти симли)га турланади. Айни вақтда танбурнинг бу турларида қўш тор тарзида унисон созланган биринчи (чорторда), биринчи ва учинчи (пажторда) ҳамда учала (шашторда) симлари иккитадан бўлганлиги натижасида уч симли танбур ўрта симининг четдагилари билан кварта, квинта ва секундага созланиши булар учун ҳам тааллуқли бўлиб қолади.



Дуторчи ва таибур-  
чи (юқорида).

Чангчи Ф. Содиқов  
куй чалапти.

Танбур (шунингдек, чортор, панжтор ва шаштор) металлдан ясалган, одатда, ўнг қўлининг кўрсаткич бармоғига кийиладиган ноҳун воситасида чалинади. Чалинадиган асосий куйчан тор биринчиси бўлиб, ижрочи аҳён-аҳёнда қолган торларга ҳам ноҳун тегишиб ҳамоҳанг садолар ҳосил қилади.

Танбурга қарама-қарши ўлароқ паст ва юмшоқ товушли дўмбира, асосан, дoston айтувчи бахшилар ёки чўпонлар чолғу асбоби бўлиб, профессионал созандалар томонидан яққанавоз соз сифатида ёки ансамблларда ишлатилмаган. Косахонаси (корпуси) ноқоимон ҳамда деярли ўйма бўлиб, унга ёпиштириладиган ёки косахона билан бир бутун йўниладиган дастасига пардалар бойланмаган бўлади. Қварта, квинта ёки октавага созланадиган икки қўшпай торлари икки октавага яқин диапазонни ташкил этади. Куй чалинадиган тор биринчиси бўлиб, иккинчиси бурдонланувчи ҳисобланса-да, баъзан иккинчисидан ҳам куйчан тор сифатида фойдаланиладики, бу икки овозли турлича полифоник элементларни вужудга келтиради. Асосий ижро усули тирнама — торларни бармоқлар билан тирнаб чертишдир.

Кўрнинишдан дўмбирага ўхшаган, аммо ўз ижрочилик имкониятлари ҳамда тасвирий воситалари билан ундан тубдан фарқ қилиб турадиган дутор фақатгина ҳаваскор халқ ижрочилари учунгина эмас, балки моҳир профессионал созандалар учун ҳам асосий чолғу асбобларидан биридир.

Дутор майин ҳамда обертонларга бой товушга эга. Дўмбираникидан каттароқ ноқсимон косахонаси ўйма ёки қовургали бўлиб, унга ёпиштирилган нисбатан узун ва ингичка дастасига юпқа қопқоқ ёпиштирилган. Косахонага ўрнаштирилган нисбатан узун дастасида эса қўшпай ёки ипак торлардан икки ўрама қилиб боғланган пардалар мавжуд. Одатда, пардалари 13 та бўлиб, улар икки октавадан ортиқроқ диапазонли тўла хроматик бўлмаган товушқатор ҳосил қилади. Дуторнинг иккита ипак тор қварта, квинта ёки унисон (октава) га созланади. Дуторда ҳам асосий ижро усули дўмбирада бўлганидек тирнамадир. Айни вақтда дутор ишлатиладиган штрихларга бойлиги, ўнг қўл бармоқлари ҳамда панжани ишлатишдаги услубларнинг ранг-баранглиги билан ажралиб туради. Дутор асарлари қўш овозли фактура билан характерланади ва бу жиҳатдан ҳам маълум даражада дўмбирага яқинлашади, аммо қўш овозлиликнинг дуторга хос хусусиятлари алоҳида аҳамият касб этади.

Афғонрубоби (Бухоро ёки тожик рубоби деб ҳам юрнтилади) ўзига хос шаклга эга бўлиб, чертиб чалинадиган ноҳунли чолғу асбобдир. Усти тери билан қопланган катта ва чуқур ўйма корпусининг торайтирилган ён томонларидан юқори қисмига юпқа қопқоқ елимлангандир. Одатда корпус билан бир бутун йўниладиган йўғон дастасида ичакдан атиги 4 парда боғланган бўлиб, қолганларининг ёғоч қопқоғи устига чўп қаламчалар ёпиштирилади. Одатда, рубоб, 5 та чалинадиган асосий пай тор (шу жумладан, унисон созланадиган 1—2, 3—4 қўш торлар) ҳамда ён қулоқ

(гўшак) ларга тортиладиган 10—11 та акс садо берувчи сим торларга эга бўлиб, асосий куйчан торлар ўзаро квартага созланса, акс садо берувчи симлар поғонама-поғона кўтарилувчи секунда ларни ташкил этади. Диапазони икки октава доирасида бўлганга қарамай афгон рубоби деярли профессионал халқ созандалари якканавоз соз ҳамда ансамбль составида Ўзбекистоннинг, асосан, Бухоро шаҳрида ишлатилади.

Қ а ш қ а р р у б о б и ярим доира шаклидаги думалоқ ўйма косахонасининг усти тери билан қопланган бўлиб, унинг йўгон ва узун даста ўрнатиладиган қисми ён томонларидан чиқиб турадиган иккита ёғоч шохчалари ушбу чолғунинг характерли белгиси сифатида кўзга ташланади. Қашқар рубоби торларининг сони бешта: учтаси ипакдан (ёки пайдан), иккитаси симдан (ҳозирги пайтда ҳаммаси ҳар хил йўгонликдаги симдан) дир. Улар кварта-квинтага созланади. Рубоб дастасига уч октава ҳажмидаги тўла хроматик товушқатор ҳосил қиладиган 19—23 ингичка пай парда боғланган (ҳозир эса деярли ҳаммасининг дастаси уст қисмига металл қаламчалар ёпиштирилган) бўлади. Оддий медиатор (ноҳунак) билан афгон рубобидек чалинади.

Ч а н г — торли урма чолғу асбоби бўлиб, трапециясимон (яси 6—8 см чуқурликдаги) ёғоч корпусининг устига юпқа ёғоч қопқоқ (дека) елимланган. Унинг 40 та тори қопқоқ устига узунасига тортилган. Уларнинг асосини 14 тор ташкил қилиб, йўгон пасткиси — битталиқ, қолган 13 та юқоридагисининг ҳар бири учтадан (учланган) дир. Бу торлар ўз навбатида икки гурпуага бўлинади. Биринчи гурпуаси ўнг томондаги эшкак (подставка) га таяниб, иккига бўлинмагани учун биттадан товуш, иккинчиси эса ўрта эшкак устидан ўтиб, иккига бўлинганлиги сабабли иккитадан товуш беради. Умуман улар икки октава доирасидаги диатоник товушқаторни ҳосил қилади. Чанг иккита махсус ёғоч таёқча воситасида уриб чалинади.

Кейинги ўн йилликларда кенг ижрочилар томонидан одатдаги халқ чанги кўпроқ, унинг реконструкцияланиб, хроматик товушқаторга ҳамда торлар овози кучини ўзгартириш учун педаль ёрдамида ишлатиладиган демфер қурилмага эга тури билан алмаштирилмоқда.

Торли-камонли чолғу асбоблари қўбиз, ғижжак, сато ўз тузилиши, ижрочилик имкониятлари ҳамда тембр хусусиятларига кўра турличадир.

Қ ў б и з — чўмичсимон шаклидаги корпусининг пастки томони тери билан копланган бўлиб, устки қисми очиқдир. Ёйсимон эгилган ялпоқ йўгон дастаси, одатда, косахона (корпус) си билан бир бутун йўнилган бўлади. От думининг қилидан ясалган йўгон икки тори баланд эшкак (подставка) устидан ўтказилганлигидан ёйсимон дастага тегизмасдан чалиш имкониятини тугдирадими, бу ҳам чолғунинг ўзига хос тембр ва тасвирий воситаларга эга бўлишини таъминлайди. Унинг торлари, одатда, кварта ёки квинтага созланади. Камонни ҳар иккала торга баъзида тегизиб чалиш

маълум икки овозли фактураларнинг ора-орада тугилишига сабаб бўлади. Қўбининг умумий диапозони атиги бир ярим октава. Қўбиз камон билан чалинган; ўтмишда Ўзбекистоннинг Хива, Бухоро, Самарқанд ва бошқа шаҳар ва айрим қишлоқларида тарқалган бўлса-да, ҳозир деярли ишлатилмайди.

**Ғижжак**—одатда ўрик чўпидан ўйилган думалоқ косахонаси тери билан қопланган бўлиб, нисбатан узун дастасида пардалар (қўбиздагидек) бўлмайди. Ғижжак камони (ёки камончаси ҳамма камонли миллий созларда ишлатилганидек) тўғри ёки салгина ёйсимон эгилган соп бўлиб, унга от қили ўрами маълум биркичлар воситасида улангандир. Ғижжакда торлар сони 3 ёки 4 та бўлади. Олти-етти торли, аниқропи уч тори иккитадан жуфт-жуфт тортилган ғижжак турлари ҳам учрайди. Илк намуналари икки торли бўлган. Торлар квартага соланади. Ҳозирги пайтда кварта-квинтага соланадиган тўрт торли ғижжак кўпроқ қўлланилмоқда. Диапозони кенг — уч октавага яқин.

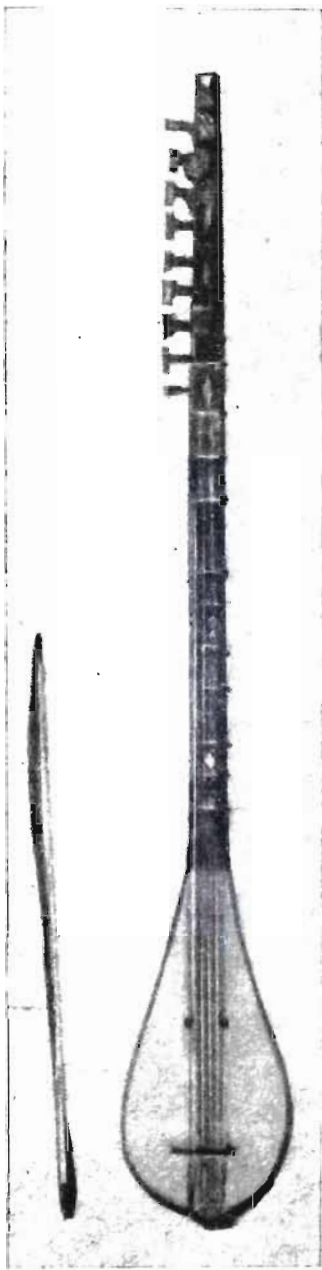
**Сато**—ташқи кўринишдан танбурга ўхшайди, аммо бирмунча юпқа ўйилган косахонасининг шакли нисбатан катта бўлиб, қопқоғи ҳам шунга мосдир. Танбурниқидек узун дастасида йўғон ичак тордан уч ўрамда боғланган пардалар ҳамда косахонаси қопқоғига ёпиштирилган хас парда (ёғоч қаламча)лар икки ярим октавадан кенгроқ доирада диатоник товушқаторни ҳосил қилади. Асосий торлари сони уч ёки тўртта металл симдан иборат бўлиб, улар ҳам худди танбур каби биринчи ва учинчи (икки четдагиси) унисонга, иккинчиси (ўртадагиси) икки четдагиларига нисбатан кварта, квинта ва секунда пастга соланади. Асосий созлар остига жойлаштирилган ҳамда ён қулоқларга тортиладиган акс садо берувчи торлари эса худди афгон рубобидаги каби секунда оралиқларида соланади. Аммо ҳозир Ўзбекистонда ишлатиладиган сато нусхаларида бундай акс садо берувчи торлар йўқ. Сато ғижжакда ишлатиладиган камонча билан чалинади.

Ўзбек халқ чолғу асбобларининг пуфлаб чалинадиган гуруппаси ҳам гоят кенг. Унда, айниқса қамиш, суяк ҳамда ёғочдан ясалган (най ва унинг турлари, сибизга, қўшнай, буламон, сурнай) чолғу асбоблар алоҳида ўрин тутаяди. Энг оддийлари най ва қўшнайнинг чўпон найи деб аталувчи тури саналади. Булар ғажир най ва сибизниқ (сибизга)дир.

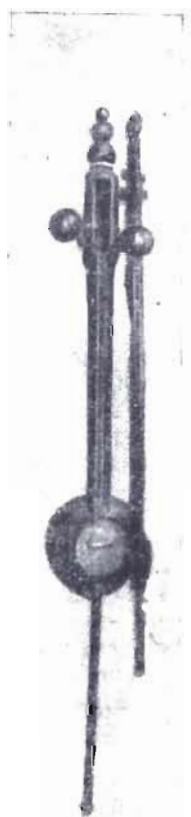
**Ғажир най** маҳаллий чўл бургути — ғажир (асбобнинг номи ҳам шундан олинган) қанотининг суягидан ясалган ҳуштак қурilmасиз бўйлама най. Ғажир найда бармоқ билан босиладиган тўртта тешик (учтаси устки, биттаси пастки томонда) бўлиб, диапозони секста доирасидадир.

**Сибизниқ (сибизга)**—оддий қамишдан (140—150 мм. узунликда) ясаиб, пуфланадиган томонидан тилча кесилади ва найчанинг юз томонида бармоқ билан босиладиган учта тешик очилади. Диапозони секстадан ошмайди.

**Най**—чолғу асбоби. Шарқнинг кўпгина халқлари ўртасида кенг тарқалган бўлиб, қамиш, ёғоч, металлдан ясалади ва шунга



Сато. думбра, фижжак.



мувофиқ ўзининг ҳар хил турларига эга. Одатда унинг узунлиги 450—520 мм бўлиб, флейтага ўхшаб кўндалангига ушлаб чалинадиган цилиндрсимон тенг диаметри найчанинг юз томонида бир пуфлагич ва олтига чалғич (бармоқ босиб чалинадиган) тешикчалар мавжуддир. Диапазонн икки ярим октавача бўлади. Товуши кучли, чийилловчи ва айни вақтда бир текисдир.

Қўшнай — қамишдан ясалади. Унинг сибизиқдан асосий фарқи диапазонининг кенглиги (икки октавача), акустик хусусиятлари ва созига кўра бир хил бўлган жуфт найчалар мавжудлигидадир. Аниқ унисонга созланиб бирлаштирилган ҳамда ҳажми (узунлиги ва йўғонлиги)га кўра мутлақо бир хил бўлган қўшнайнинг найчалари (узунлиги 240—260 мм, диаметри 14—16 мм) одатда ингичка ип билан боғлаб қўйилиб, фақат чалиш вақтида шу ипга найчаларни ўраб жипслаштиришади. Ҳар бир найча стти (баъзан олти, кам ҳолларда саккиз) тадан бармоқ тешикчаларига эга.

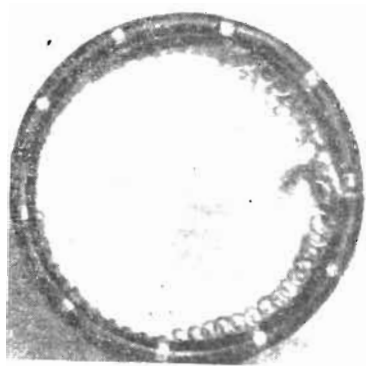
Буламон — гарчи ташқи кўриниши мутлақо бошқача бўлса ҳам, товуш чиқартириш воситаси (асосий карнайчанинг пуфланадиган томонида чалиш пайтида ўрнаштириладиган найчасида тилчалар мавжудлиги) га кўра сибизиқ ва қўшнайга ўхшайди. У узунлиги тахминан 300 мм бўлган цилиндр шаклидаги ёғоч карнайчадан иборат бўлиб, пастки қисми ташқи томондан конус шаклида озгина кенгайгандир.

Буламонда бармоқ билан чалинадиган саккизта тешикча мавжуд. Диапазонн октава доирасида бўлишига қарамасдан махсус пуфлаш услуби билан анча кенгайди. Буламон Хоразм ва Қорақалпоғистонда кенгроқ тарқалган. Унинг турлари бошқа кўпгина Шарқ халқлари музика маданиятида ҳам катта ўрин эгаллайди.

Сурнай — Шарқда ниҳоятда кенг тарқалган чолғу асбоби. Сурнай пастки қисмига томон (ҳам ташқарисидан, ҳам ичидан) конуссимон кенгайиб борган 450—500мм узунликдаги ёғоч карнайчадан иборат. Карнайчасининг уст қисмида еттита, тескари (ост) томонида битта чалғич тешикча мавжуд. Карнайчанинг пуфланадиган томонига махсус мослама (садат) га кийгизилган қўш тилчали қамиш пуфакча ўрнатилади. Овозининг анча кучлилиги, тембрининг бирмунча «димов»дан чиқариладиган товушга мослашиб бориши ва ўзига хослиги билан алоҳида ажралиб туради. Сурнайнинг диапазони икки октавадан ошиб кетади.

Карнай — жез (мис) дан ясалган пуфлаб чалинадиган чолғу асбоби. Ёзи конус шаклида, бўйи 2—3 м атрофида бўлиб, ўзига хос таъсирчан тембрга эга. Ижрочилик имкониятлари чегараланганлиги сабабли унинг функцияси деярли жўр бўлиб чалинадиган асар ритмик асосини таъкидлашдан иборат. Овози эса йўғон ва жуда ҳам кучли бўлганлиги учун очиқ ҳавода ижро этувчи ансамбль (асосан, сурнай ва ноғора) составида қатнашади. Айни вақтда, ўз садолари билан тантанавор шодибоналик ёки улғуворлик кайфияти ҳосил қилишга кўмаклашади. Карнай фанфаралар ва





Сурнай ва донра.

ҳар хил сигналларни ижро этувчи якканавоз соз сифатида ҳам ишлатилади.

Пуфлама ва торли чолғулар сингари ўзбек урма асбобларининг кўплари Шарқ халқларида кенг тарқалган музика асбоблари ҳисобланади. Улар ўзбек халқи музика амалиётида муҳим ўрин тутади. Ўлкамиз музика ҳаётида жуда кенг қўлланиладиган урма чолғулар доира ва ноғора дир. Характерли ноғора турлари сифатида дўл ноғора, рез ноғора, табл ва жуда кенг ишлатиладиган қўш ноғорани кўрсатиш мумкин. Ўзи садоланувчи чолғулар ҳисобланувчи сафоил, қошиқ ва қайроқлар эса бирмунча камроқ ишлатилади. Айни вақтда ўз ижрочилик услубларининг бойлиги, ранг-баранг бўёқли садолари билан бу чолғуларда ижро этилаётган усуллар алоҳида тасвирий куч соҳиби бўлади.

Музика амалиётида ҳар бир чолғу асбоби ва улардан иборат ансамблларнинг функцияси ҳам ҳар хилдир. Масалан, торли асбоблардан, асосан, «камер» шароитида, яъни хонаки шароитда фойдаланилган. Айни вақтда, торли асбобларни фақат созандаларгина эмас, балки ҳофиз (профессионал ва ҳаваскор) лар, бахшилар ҳам кенг ишлатган. Улар ўз ашулаларини торли-чертма (дутор, дўмбира) ёки нохун билан чалинадиган торли асбоблар (танбур, рубоб), шунингдек, урма чолғу—доира жўрлигида ижро этганлар. Торли-чертма асбоблар рақсларда ҳам жўрнавоз соз сифатида кенг ишлатилган ҳамда бу жиҳатдан етакчи асбоблардан ҳисобланадилар. Майдонлар, кўчалар ва умуман, очик ҳавода торли асбоблар фақат йирик тантаналар, сайлларда деярли катта ансамбллар составида ишлатилган. Натижада уларнинг репертуари ҳам ўз функцияларига бевосита боғлиқ бўлган жанрлардан ташкил топган.

Пуфлаб чалинадиган асбобларнинг репертуари ҳам жуда оддий куй тузилмаларидан тортиб шаклан мураккаб ва жуда ривожланган асарларгача бўлган ўзбек чолғу музикасининг барча қатламлари тараққиётини ёрқин намойиш қилади. Ҳозиргача айрим районларда чўпонлар томонидан гажир найда ижро этилаётган асарлар энг қадимий ўзбек куйлари саналади. Най, қўшнаёй, буламон ва сурнай эса чўпонлар асбобларига нисбатан кенгроқ (кўпинча эса жуда ҳам кенг) имкониятларга эга бўлиб, ўзбек халқининг музика ҳаётида етакчи ўрин эгаллайди. Бу асбобларни чалиш махсус малака талаб қилади. Шу сабабли улардан, асосан, профессионал созандалар фойдаланганлар.

### Чолғу асбоблари анъанавий ансамбллари

Ўзбекистонда гоят бой анъанага эга бўлган ансамбль ижрочилиги у ёки бу созлар бирикмаси ўз тасвирий ифода имкониятларини, тембр-акустик хусусиятлари билан боғлангандир. Ана шунга кўра анъанавий ансамбллар икки гурпуага бўлинади:

1. Анча кескин ҳамда жуда баланд садоли музика асбобларидан тузилган ансамбллар.

2. Нисбатан юмшоқ садоли чолғу асбобларидан иборат ансамбллар.

Сурнай, карнай, новора (ёки доира)дан иборат юқорида қайд этилган қадимдан мавжуд биринчи группа ансамбллари ҳозирги кунгача кенг ишлатилмоқда. Улар, асосан, очиқ ҳаво (майдонлар, кўчалар, ҳовлилар) да халқ анъанавий байрамлари, кўча томошалари (дорбозлар, қўғирчоқбозлар ва ҳоказо)га жўр бўлган ҳолда амалий характер касб этади. Ўтмишда ҳарбий юришларни ҳам ана шундай ансамбллар кузатиб борган. Бу ансамбллари ташкил этган чолғулар маълум шароит ва бажариладиган функцияларига қараб ўзгариб турган.

Қолган деярли барча ўзбек музыка асбоблари иккинчи группа ансамбллари ташкил этади. Бу чолғу ансамбллари тўлиқ составда фақат катта байрамлар, махсус тантанали кечалардагина иштирок этганлар. Кўпинча эса бу группага тегишли ансамбллар деярли ихчам составда қатнашади. Масалан, танбур ва доира анъанавий ансамбль сифатида мақомларнинг ашула бўлимлари ҳамда ривожланган ашулалар ижроси жараёнида ишлатилган. Хоразмда буламон, дутор ва гижжақдан иборат анъанавий ансамбль эса дoston ижрочиларига жўр бўлган.

Анъанавий ансамбль ижрочилигидаги маҳорат даражаси ҳақида юқорида эслатиб ўтилган ҳарбий капельмейстер, ўзбек музыка фольклори ва чолғу асбобларини дастлабки тўпловчиларидан бўлиши Август Эйхгорн сўзлари алоҳида аҳамият касб этади. Масалан, у ўзининг кундаликлари (XIX асрнинг 70-йиллари)да ёзган эдики, маҳаллий «...ансамбль нозик даражада ижрога тайёрланган симфония таассуротларини туғдирди... Ҳатто бир хил такт ўлчовидан бошқасига тўсатдан ўтилган тақдирда ҳам биронта зарб бевақт урилмас эди»<sup>1</sup>.

XIX асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб, яъни Ўрта Осиё Россияга қўшилгандан кейин ўзбек созандалари анъанавий чолғу асбоблари ансамбли составига музыка амалиётида тарқалган янги созлар ҳисобига ўзгартишлар кирита бошладилар. Маҳаллий ўзбек, тожик ва бошқалар диққатини ўзига жалб этган ҳарбий духовой (пуфлаб чалинувчи Европа асбоблари) оркестрлари муҳим аҳамият касб этди. Худди шунга ўхшаш ижрочилик коллективларининг ўзбекларда ҳам вужудга келиши учун туртки бўлди. Масалан, Фарғонада ташкил этилган ўзбек ижрочиларидан иборат духовой оркестр маҳаллий тўйлар, бошқа миллий расм-русум ва тантаналарда қатнаша бошлаганди. Анъанавий ўзбек чолғу асбоблари ансамбллариининг ифода имкониятларини янада кенгайтириши йўлидаги изланишлар келгусида реконструкцияланган халқ чолғу асбоблари оркестри ва ансамбллариини тузишга ҳам олиб келди.

### Локал (маҳаллий) услублар

Ўзбек халқининг музыка меросида, асосан, тўртта маҳаллий услуб зоналари—Хоразм, Бухоро-Самарқанд, Фарғона-Тошкент,

<sup>1</sup> Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Т., 1963. с. 183.

Сурхандарё-Қашқадарёни кўрсатиш мумкин. Бу зоналарда маҳаллий услубларнинг бунёдга келиши маълум этник бирлик ҳамда умумижтимоий-иқтисодий шароит натижасидир.

Ўзбекистоннинг жанубий областлари — Сурхандарё ва Қашқадарё аҳолисининг катта қисми республиканинг бошқа ўлкаларидан фарқли ўлароқ яқин ўтмишда ҳам, асосан, чорвачилик, фақат бир қисмигина деҳқончилик билан шуғулланиб, кўчманчи ҳолда ҳаёт кечирар эди. Бу областлар музика фольклорида чорвадорлар меҳнати ҳақидаги, ўтмишда эса кўчманчилик ҳаёти ҳақидаги қўшиқларнинг характерли ўрин эгаллаши ҳам ана шундандир.

Бу ўлка музика ҳаётида дoston ижрочилари—бахшилар муҳим ўрин тутган. Ўлкада чолғу асбоблари тури жуда ҳам чегараланган бўлиб, дўмбира етакчи асбоб сифатида кенг тарқалган (бошқа областларда эса у жуда кам учрайди).

Сурхандарё ва Қашқадарёдан фарқли ўлароқ, Ўрта Осиёнинг маданият маркази бўлган Бухоро ва Самарқандда ўзбек музика санъатининг хусусиятлари деярли бошқачадир. Бу хусусиятлар мерос тематикаси ва жанрлари ҳамда музика ҳаёти характерига тааллуқлидир. Бухоро ва Самарқанд локал услуби хусусиятларининг муҳим фарқи музика мероси ва ижрочилигининг икки турга—огзаки анъанадаги профессионал санъат ва фольклорга бўлинишида, яъни музикали меросда қадим даврлардан бошлаб профессионал музиканинг шаклланиб ривож топганидандир. Музика фольклорининг моҳир намояндалари билан бир қаторда бу ерда профессионал санъаткорлар — созанда ва ҳофизлар катта ўрин тутиб, улар мақом ва бошқа профессионал музика жанрларининг билимдон ижрочилари сифатида танилган. Кичик шаклдаги маълум циклни ташкил этувчи хилма-хил мазмунга эга бўлган рақс-ўйин қўшиқларининг ижрочилари—созандалар ҳам кенг эътибор топган.

Бу қадимий шаҳарларда чолғу асбоблари турларининг бойлиги маросим қўшиқ-куйлариининг хилма-хиллиги характерли бўлиши билан бирга, энг яхши ижрочи хонанда ва созандалар иштирокида музика ва шеърят кечаларининг мунтазам ўтказилиб туриши ҳам одат бўлган эди. Маишат, турмушнинг шаҳарча тарзи ашулчилар, раққос ва раққосалар ҳамда созандалар ансамбллариининг ўзига хос тусда кенг ривожланишига ҳам имкон берганди.

Бухоро ва Самарқанд областидаги ўзбек музика фольклори эса кўп жиҳатдан тожик музикаси билан маълум даражада умумийликка эга бўлиб, тарихий тақдири деярли ўхшаш бўлган ҳар иккала қардош халқ—ўзбеклар ва тожикларнинг баб-баравар даражадаги музика меросидир. Жумладан, Шашмақом бунга ёрқин мисол бўла олади.

Бухоро-Самарқандга анча яқин бўлган Хоразм маҳаллий услуби, аввало, ўзининг колорити билан ажралиб туради. У маҳаллий қўшиқларнинг интонацион-куй тузилиши ҳамда талқинига ўз таъсирини кўрсатади. Хоразм услубининг туркман ва озарбайжон музикаси билан маълум умумийликка эгаллиги ҳам шубҳасиздир.

Хоразм халқ музикасининг ўзига хос маҳаллий хусусиятларига дostonлар ижроси ҳам тааллуқлидир. Агар Ўзбекистоннинг барча областларида дostonлар музикаси, одатда, речитатив-декламацион ёки оҳангдор-речитатив характерда бўлса, Хоразмда улар ёрқин ифодали қўшиқлари билан фарқ қилади ҳамда Ўзбекистоннинг бошқа областларида бўлганидек, дўмбира билан эмас, балки дутор ёки анъанавий ансамбль—буламон, гижжак ва дутор (баъзида доира ҳам) жўрлигида айтилади.

Хоразм чолғу асбоблари ҳам ўзига хос хусусиятлари билан ажралиб туради. Масалан, юқорида эслатилган буламон чолғу асбоби республикаимизнинг фақат Хоразм области (ҳамда Қорақалпоғистон) да учрайди. Айни вақтда бу ерда дўмбира мутлақо учрамайди. XIX асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб бугунги кунгача Хоразмда кенг фойдаланилиб келинаётган гармон ҳам худди шу ўлка маҳаллий услубининг ўзига хос хусусиятларидан бири бўлиб қолди. Айрим музика асбобларининг маҳаллий фарқи ўз тузилиши ва тембр-акустик хусусиятларида кўринади. Масалан, Хоразм дутори кosaхонаси ҳажмининг нисбатан кичиклиги, дастасининг ингичкароқ ва калтароқлиги ҳамда ўз акустик-темир хусусиятларига кўра Ўзбекистоннинг бошқа локал зоналари, хусусан, Фарғона областида расм бўлган дуторлардан фарқ қилади.

Фарғона музика фольклори ҳам ўзига хос характерли белгилари билан ажралиб туради. Бу ерда ихчам ҳажмли оддий, ammo жозибадор ва тематикасига кўра хилма-хил қўшиқлар муҳим ўрин тутди. Айниқса хотин-қизлар қўшиғи машҳурдир. Фарғона водийсида ҳамда Тошкент областида (Тожикистонда эса Хўжанда) кенг тарқалган катта ашула (ёки панис ашула) жанри эса, аксинча, кенг ҳажмли ривожланган қуйининг речитатив-декламацион характердалиги билан ажралиб туради. Бу соф маҳаллий жанр, юқорида айтганимиздек, икки-уч ва ундан ортиқ ҳофизлар томонидан анъанавий услубда чолғу асбоблари жўрлигисиз ижро этилиб келинмоқда.

Халқ ҳаётининг маълум тарихий шаронти натижаси ҳисобланган барча маҳаллий услубларда ўзбек халқ музикасининг умуммиллий белгилари ёрқин ифодаланган. Бу белгилар юқорида таъкидланганидек ўзбек халқининг, кейинчалик Советлар даврида тугал тус олган ўзбек миллатининг шаклланиш жараёнида турли маҳаллий услубларнинг умуммиллий маданиятга чатишиб кетиши натижасида вужудга келди.

### **Ўзбек созанда ва хонандлари**

Бир неча бор таъкидлаганимиздек, ўзбек халқи музика меросининг тарғиботчиси omma орасида деярли номи сақланиб қолмаган ижрочилар ҳамда моҳир профессионал созанда ва хонандалардир. Ўзбек музика санъати жанрлари ранг-баранг бўлганлиги туфайли профессионал ашулачи ва созандалар унинг муайян, энг характерли тури бўйича ихтисослашар эдилар. Масалан, мақом иж-

рочилари маълум ихтисослашган ашулачи ва созандаларнинг бир умумий группасини ташкил қилган ҳолда, мақомларнинг чолғу ёки (айтим) бўлимлари ижрочиларига, ўз навбатида эса мақомнинг Сарахбор, Савт каби қисмлари ижрочиларига бўлинар эдилар. Шунингдек, оғзаки анъанадаги профессионал музикага кирадиган ривожланган ашула жанрлари (жумладан, катта ашула ва бошқа турлари) ижрочилари ҳам ихтисослашар эдилар. Худди шу ихтисослашиш натижасида Фарғона-Тошкентда катта ашуланинг билимдонлари, одатда, мақомларни ижро этмас (ёки маълум қисмларини катта ашула стилига яқинлаштириб ижро этишарди) ва, аксинча, мақомчилар ҳеч қачон катта ашулани ижро этмасдилар. Бунга ҳаракат қилсалар ҳам уни керакли услубда айтолмас эдилар. Ўзбек дostonларини ижро этувчи (шоир ёки бахши) лар эса алоҳида ижрочилик мактабини ташкил этардилар.

Шашмақомнинг асримиз бошларида машҳур бўлган билимдонлари кекса Ота Жалол Носиров (ҳофиз) ва Ота Гиёс Абдуғаинов (созанда) ҳамда бу устозлар анъаналарини давом эттириб келган савтхон ҳофиз Домулла Ҳалим Ибодов (Бухоро), моҳир ашулачилар Ҳожи Абдулазиз Расулев (Самарқанд), Мулла тўйчи Тошмуҳамедов ва Шораҳим Шоумаров (Тошкент), кейинчалик эса уларнинг шогирдлари—хонанда Юнус Ражабий ҳамда созандалар Тўхтасин Жалилов (ғижжакчи), Уста Олим Қомилов (доирачи, чапчи), Абдуқодир Исмоилов (найчи), Аҳмаджон Умурзоқов (қўшнаичи) ва кўпгина бошқа устозларни кўрсатиш мумкин. Улкан истеъдод эгалари бўлган бу санъаткорлар ўз фаолиятлари билан ўзбек музика меросининг нодир намуналарини фаол тарғиб қилдилар. Айни вақтда, улар ўзбек анъанавий музикасининг ижрочиларини тайёрладилар, республика концерт ташкилотларида миллий ижрочилик коллективларини ташкил қилдилар, корхона ҳамда ўқув юртларида, ҳуллас, бутун Ўзбекистоннинг музика ҳаётида бадий ҳаваскорлик шохобчаларини кенгайтиришда актив қатнашдилар. Уларнинг кўпчилиги ўзбек музика меросини республика ва Совет Иттифоқидан ташқарида ҳам тарғиб қилувчилар сифатида мамлакатимиз музика шинавандаларига танилдилар.



## II БУЛИМ

### СОВЕТ УЗБЕКИСТОННИНГ МУЗИКА МАДАНИЯТИ

3-БОБ

#### 1917-32 ЙИЛЛАРДА СОЦИАЛИСТИК МАДАНИЯ ҚУРИЛИШ

Улуғ Октябрь социалистик революцияси ўзбек халқини икки томонлама зулмдан—рус чоризми ҳамда маҳаллий феодаллар зулмидан озод этиб, миллий маданиятнинг гуллаб-яшнашига йўл очиб берди. Маданий қурилиш революциядан кейинги дастлабки йиллардан бошланган эди. Урта Осиё миллий давлат чегараланishi ҳамда Ўзбекистон ССР нинг ташкил топиши<sup>1</sup> иқтисодий ва маданий тенгсизликка тўла барҳам бериш учун ўзбек социалистик миллатини жипслаштириш ва юксак ривожлантириш учун мустаҳкам пойдевор яратди. 1917-32 йиллар мобайнида ўлкада илк музика ўқув юртлари ва музикали театрлар очилди, музика фольклорини ёзиб олиш ва қайта ишлаш, меҳнаткаш халқнинг кенг оммасини музика ҳаваскорлигига жалб этиш бўйича ишлар авж олдирилди.

#### Ўзбек инқилобий қўшиқларининг пайдо бўлиши

Октябрь революциясидан кейин революцион ғоялар музика санъатида, қўшиқларда ифодалана бошладики, уларнинг кенг тарқалиши учун республика партия ташкилоти ва Совет ҳокимияти органлари катта ғамхўрлик қилди. Қўшиқ армиянинг жанговар қуролидек бўлиб қолди. 1921 йил 13 сентябрда Туркфронт қўмондонлиги буйруқ чиқарди, унда шундай дейилган эди: «Эскирган қўшиқ репертуарларини янги инқилобий пролетар қўшиқлари билан алмаштириш ҳамда бундай қўшиқларни дарҳол фронтнинг барча қисмларида ўрганишга киришилсин». Тавсия қилинган қўшиқлар орасида кўпгина интернационал-инқилобий қўшиқлар бор эди.

---

<sup>1</sup> Октябрь революциясидан кейинги дастлабки йилларда Туркистон республикаси вужудга келди ҳамда у то Урта Осиё мустақил социалистик республикаларга ажралган 1924 йилгача яшад.

Ҳамза Ҳакимзода Ниёзий.



Бироқ янги қўшиқлар етарли эмас эди. Айниқса Қизил Армия маҳаллий миллат қисмлари орасида қўшиқларнинг камлиги жиддий сезилар эди. Бу эса Қизил аскарларнинг ўзларини шеърлар тўғрисида, уларни оммавий ўзбек қўшиқлари оҳангида куйлашга олиб келар эди. Бу тажриба омма орасида кенг ёйилган эди.

Ана шундай шароитда Ҳамза ижод қилган илк инқилобий қўшиқларнинг пайдо бўлиши катта роль ўйнади. Ўз ижодий йўлини революциядан илгари бошлаган Ҳамза колониал Туркистон халқларининг оғир аҳволини бошдан кечирди. Октябрни шоду хуррамлик билан кутиб олган Ҳамза дарҳол янги ҳаёт куйчисига айланди. Унинг гоёвий интилишлари 1918-19 йилларда яратган «Яша, Шўро!», «Ишчилар уйгон!», «Ҳой, ишчилар!», «Биз, ишчимиз» ва бошқа бир қатор қўшиқларида намоён бўлди:

12  $\text{♩} = 120$

Биз иш - чи - миз, меҳ - нат - чи - миз, биз ҳам  
ин - сон ўг - ли - миз, биз ҳам ин - сон ўг - ли - миз. Уй - ла -  
- шай - лик, биз - лар не - га, зо - лим бой - лар қу - ли - миз.



«Биз, ишчимиз» номли жўшқин марш-қўшигидан фарқли ҳолда ўзига хос кенг кўламли куйга эга бўлган «Яша, Шўро!» ашуласи бошқача характерлидир:

13  $\text{♩} = 66$



Буз-ма кўнг-линг боқ буШў-

-ро бер-ди ман-гу

ин-ти-боқ. Том-чи ҳар қо-

нингга ол-динг ил-му-ур-

-фон эрк-ка жоқ. Я-ша Шў-

-ро. Я-ша Шў-ро!

Қўшиқларнинг янги мазмуни муסיқий ифодалашнинг янги воситаларини талаб қилар эди. Революцион давринг: нотичона кўтаришчилик, гимнга хос («Яша, Шўро!») ёки аниқ урғули марш («Биз, ишчимиз») руҳли оҳангларини ўзбек музикасига дадил олиб кирган Ҳамза бу воситаларни топди. Ҳамза куйларида бошқа халқлар — рус, татар, озарбайжон музикасининг таъсири сезиларлидир. Шу билан бирга унинг қўшиқлари ҳар донм ёрқин миллий асосни сақлайди. Улкан санъаткор ҳамда ўз даврининг илгор кишининг дидига эга бўлган Ҳамза ўзбек музикасини бошқа қардош халқлар санъатига яқинлаштириш орқали бойитишдек тўғри йўлни топа билди.

Тилининг содда ва аниқлиги, музиқий ифодалилиги ҳамда тўлиқ инқилобий туйғу Ҳамза қўшиқларининг кенг оммалашиб кетишини таъминлади. Улар халқ орасида айтилар, концерт бригадалари репертуарларидан ўрин олар, кўпинча музикали театр,

группалари қатнашчилари чиқишларининг асосини ташкил этар эди. Шундай қилиб, Ҳамзанинг инқилобий қўшиқлари Совет ҳокимияти учун, янги ҳаёт учун муҳим ташвиқот воситаларидан бирига айланди.

### Халқ қўшиқлари

Совет воқелиги шароитида турмушнинг янги даври, Совет Ватани учун фидокорона меҳнат қилиш ҳамда социалистик тузум душманларига қарши кураш ўзбек халқининг қўшиқ ижодида ёрқин ифодасини топди. Бизнинг кулларимизгача етиб келган қўшиқлар ўзбек халқининг ёш Совет ҳокимиятига, Коммунистик партия ва унинг асосчиси В. И. Ленинга бўлган миннатдорчилиги ҳамда садоқатини ифодалайди.

Хотин-қизлар озодлиги Октябрнинг буюк ғалабаларидан бири бўлди. «Большевиктик революция, совет революцияси хотин-қизларнинг эзлишига ва тенгсизлигига асос бўлиб келган илдишларни таг-томири билан шундай қирқадик, дунёдаги ҳеч бир партия ва ҳеч бир революция бу илдишларни бундай қирқишга ботинган эмас»<sup>1</sup>. Утмишда ҳуқуқсиз бўлган ўзбек хотин-қизлари Улуг Октябр ғалабаси туфайли тенг ҳуқуққа ҳамда социалистик қурлишда фаол қатнашиш имконига эга бўлди. Бу ўзбек халқ қўшиқларида ўз аксини топди. Бой-феодалларга, эскилик қолдиқлари ҳамда диний хурофотга қарши кураш, тенг ҳуқуқлилик, Совет давлатининг гуллаб-яшнаши йўлида фидокорона меҳнат қилиш учун интилиш хотин-қизлар озодлиги темасига бағишланган «ЗАГС», «Паранжи» каби қўшиқларда гавдалантирилди.

Кўпгина халқ қўшиқлари республикада бунёд қилинган дастлабки йирик sanoat қорхоналарига бағишланган эди. Халқнинг моддий фаровонлигини таъминловчи фабрика ва заводлардаги илҳомбахш ҳамда фидокорона меҳнат «Сельмаш», «Фабрика» ва бошқа қўшиқларда алоҳида қувонч билан таъкидланади.

Халқ душманлари — қулоқларга қарши қатъий кураш, айниқса Октябр ғалабасидан кейинги дастлабки икки ўн йилликдаги шиддатли кураш, ўша даврнинг кўпгина қўшиқларида ифодаланди. Масалан, қишлоқ хўжалигини коллективлаштириш тўғрисидаги «Колхозчилар, ҳормангиз!» қўшиғи шулар жумласидандир. Қишлоқ хўжалигини коллективлаштириш пахтадан юқори ҳосил етиштиришда катта ютуқларга эришишга имкон берди. Ана шу муносабат билан халқ қўшиқларида ҳам пахта темаси катта ўрни эгаллай бошлади. Бу қўшиқларда пахта жуда нозик муҳаббат билан куйланади («Пахта») ҳамда Ватанимизнинг гуллаб-яшнаши учун пахтанинг («Пахта дўндиқ») аҳамияти айниқса муҳимлиги таъкидланади.

Янги қўшиқ текстлари тўқиб ва уларда совет воқелигини куйланган халқ ўз ҳис-туйғуларига яқин, ҳаётбахш характерли, меҳнаткашларнинг Совет Ватанидаги бахтиёр ҳаётдан туғилган руҳий

<sup>1</sup> В. И. Ленин. Тўла асарлар тўплами. Т., 1979, 436- бет.

кўтаринкилик қувончларига жавоб берувчи оммавий қўшиқлар куйини танларди. Бир оҳангда кўпинча характерига кўра яқин бўлган бир қанча текстлар куйланарди. Янги мазмунли қўшиқлар тексти билан оммавийлашиб, ўзбек халқ куйлари аста-секин янги-ча тус олар ва улар билан яқинлашиб, ҳамоҳанг бўлиб кетарди.

Ниҳоят, замонавий мазмундаги шеърга мувофиқ янги куйлар пайдо бўла бошлайди. Масалан «Сельмаш» қўшиғида ўзбек куйининг характерли лад-интонацион доираси маршсимон ритм ҳамда ўзбек қўшиғи учун янги бўлган воситалар билан мослашиб кетади.

Совет даври ўзбек фольклорининг ривожланишида оммавий, инқилобий қўшиқлар, айниқса Ҳамзанинг халқ орасида кенг тарқалган қўшиқлари катта роль ўйнади. СССРнинг қардош халқлари музика фольклори ҳам, шунингдек, совет композиторларининг қўшиқлари ҳам катта таъсир кўрсатди. Улар Ўзбекистонда, Ўрта Осиёнинг бошқа республикаларидаги каби бастакор деб аталадиган ўзбек халқ профессионал музикачиларининг қўшиқ ижоди ривожланишида ҳам муҳим роль ўйнади.

## Бастакорлар

Совет даври ўзбек музикасида халқ-профессионал музикачиларининг ижоди муҳим ўрин эгаллайди.

Октябрдан кейинги дастлабки ўн йилликда бастакорлар, асосан, халқ куйларини маълум даражада ўзгартиб ижод қилиш билан чегараландилар. Бу хусусият ўша давр чолгу асарларига ҳам тегишли эди. Масалан, «Комсомоллар марши», «Болжувон» куйи асосида вужудга келди. Ўзининг халқ куйларига яқинлиги билан ажралиб турувчи «Комсомоллар юриши» каби янги куйлар ҳам яратилди. Айниқса Тўхтасин Жалиловнинг «Сигнал» чолгу куйи ва кўпгина қўшиқлари, Юнус Ражабийнинг чолгу, куй ва қўшиқлари катта шухрат қозонди.

Ф. Содиқов, К. Жабборов, И. Икромов, Ғ. Тошматов сингари бастакорларнинг қўшиқларида бизнинг совет воқелигимиз, Ўзбекистон халқларининг фидокорона меҳнати, уларнинг Улуғ Ватан уруши йилларидаги жасорати, халқ ҳўжалигини тиклаш ва ривожлантиришга қўшган ҳиссаси, янги уруш оловини ёқувчиларга қарши кураш ўз аксини топди.

Бастакорларнинг куйларига борган сари совет оммавий қўшиқларига хос ҳаётбахш оҳанглар сингиб боради, анъанавий лирика ҳам янги-ча, ёрқинроқ талқин қилина бошлайди.

Халқ қўшиқлари жанрининг шакл хусусиятлари бастакорлар ижодида одатда фақат сақланибгина қолмай, балки янада кенгайиб, мукаммаллашиб боради (мас., К. Жабборовнинг «Лола-хон», И. Икромовнинг «Теримчи қиз ёрим бор» ва бошқаларда). Уларнинг қўшиқларида марш характеридаги куйлар, кўп овозли



*Т. Жалилов*



*Ю. Ражабий.*

услуг элементлари (Ф. Содиқовнинг «Чегарачилар қўшиги» ва бошқаларда) кўпроқ ўрин ола бошлайди.

Бастакорларнинг янги воситаларни ўзбек халқ музыкасининг анъанавий хусусиятлари билан узвий уйғунлаштирувчи энг яхши асарлари Ўзбекистон композиторларининг қўшиқ ижодчилигига ижобий таъсир этди.

### **Музыка ҳаваскорлиги**

Октябрдан кейинги йилларда Ўзбекистонда оммавий музыкали ҳаракат авж олди. Коммунистик партиянинг «...бутун санъат бойлиқларини меҳнаткашлар учун кенг очиб қўйиш ва уларнинг фойдаланиши учун қулай шароит туғдириш зарур»<sup>1</sup> деган кўрсатмаси музыка тарғиботи соҳасидаги асосий вазифаларни белгилаб берди. Кенг халқ оммасини хор тўғарақлари, халқ оркестри ва духовой оркестрлар, вокал чолғу ансамблларига жалб этиш бошланди. 20-йилларнинг бошида Тошкент завод ва фабрикаларининг ишчи клублари қошида очилган Маориф институтлари ҳаваскорлик тўғарақлари тузила бошлади. Уларнинг негизида концерт фаолиятини жадал ривожлантира бошлаган ҳаваскорлик коллективлари вужудга келди. Одатда бундай коллективларни

---

КПСС съездлар, конференциялар ва Марказий Комитет Пленумларининг резолюция ва қарорларида, 1-қисм, Ўздавнашр, Т., 1954, 477-бет.

Қизил Армия қисмларидаги оркестрларнинг музикачилари бошқарар эди.

Революциядан кейинги йилларда анъанавий ўзбек ижрочилиги янги шакллари қўлга киритди. Музиканинг халқ ҳаётидан кенгроқ жой олиши, ажойиб қўшиқчилар ва созандалар ҳамда ансамбль ижрочилигининг қадимдан мавжудлиги—буларнинг ҳаммаси ижрочилик санъатини ижтимоий ҳаётнинг кенг доирасига олиб чиқиш учун қулай омиллар яратди. Фақат муайян ижтимоий-иқтисодий ва сиёсий шарт-шароитлар зарур эди, холос. Бундай шарт-шароитларни Октябрь революцияси яратиб берди.

Дастлабки ўзбек концерт бригадалари, санъат ходимлари 1918—19-йилларда санъаткорлар Иттифоқи маҳаллий бўлими концерт ташкилотчилиги вазифасини ўз зиммасига олганда ilk концерт бригадалари вужудга келди. Кўпгина халқ музикачилари бу Иттифоқнинг аъзоси бўлиб, унга катта бўлмаган концерт бригадалари таркибида ишчи клублари ва жорхоналарда концертлар бердилар. Халқ ансамбллари концерт-митингларда, байрам намойишларида иштирок этдилар, меҳнаткашлар депутатлари Советларига сайловларда маданий хизмат кўрсатдилар. Ансамбллarning репертуари асосан ўзбек халқ музика асарларида иборат эди. Аста-секин унга революцион қўшиқлар, рус марш ҳамда вальс куйлари, арман ва озарбайжон қўшиқ ва куйлари киритила бошлади.

Революциядан кейинги йилларда умумтаълим мактабларида ҳаваскорлик тўғарақларининг ташкил этилиши муҳим ташаббус бўлди. 1919 йилда А. С. Макаренко меҳнат колонияси типига ташкил қилинган Тошкент эркаклар «Намуна» мактаби ўзбек музика ҳаваскорлигининг ўчоқларидан бири бўлиб қолди. Бу ерда машҳур халқ музикачилари Ш. Шоумаров ва Л. Лутфуллаевлар раҳбарлигида таркиби кучли бўлган музика тўғарақи вужудга келди.

20-йилларнинг иккинчи ярмида «Кўк кўйлак» умумий номи остида ташкил тоғган ёшлар коллективлари кенг қулоч ёзди. Бу коллективларнинг миллий состави кўпинча ҳар хил миллатлардан иборат бўлиб, программа икки тилда олиб борилар эди. Рус оммавий қўшиқлари («Мы синемблунники, мы профсоюзники», «Наш паровоз, вперёд лети» ва бошқа) кундалик мавзулардаги ўзбек лапарлари билан галма-гал айтилди. «Кўк кўйлак» чилар арақ-хўрлик, безорилик, диний бидъатлар хотин-қизларга феодалларча муносабатда бўлишни фош қилувчи сатирик лапарларни ижро этардилар. Октябрдан кейинги йилларда Туркистон ўлкасининг кўпгина шаҳарларида ўзбек умумтаълим мактаблари қошида вужудга келган ҳаваскорлар духовой оркестри катта эътибор қозонди. Буларнинг ташкил бўлишида ҳаваскорлар коллективлари учун ўз музикачиларини тайинлаган Қизил Армия қисмларидаги ҳарбий оркестрлар ёрдам берди. Духовой чолғу асбобларида ижрочиликнинг тарқалиши ўша даврда на фақат бадий, балки сиёсий аҳамиятга ҳам эга эди. Революцион қўшиқ ва маршлардан иборат репертуарлар, байрам намойишларида иштирок этти,

митинг ва юбилей кунларидаги чиқишлар—буларнинг ҳаммаси ёшларнинг революцион онгини шакллантиришга ёрдам берди, жанговар руҳини кўтарди, коллективизм туйғуларини тарбиялади.

### Дастлабки музика билим юртлири

1918 йил апрелда Тошкентда ташкил бўлган Туркистон халқ университети составида июнь ойида Туркистон халқ консерваторияси очилди. Унинг ташкилотчилари—рус зиёлилари орасидан чиққан илғор арбоблар А. Е. Чернявский, Н. Н. Миронов, В. А. Успенский, В. Л. Карелин (консерваториянинг биринчи директори)лар эди. Педагогликка, асосан, маҳаллий кучлар, революциядан олдинги йилларда концерт намойишларида иштирок этган ҳаваскор музикачилар жалб этилган эди.

Халқ консерваториясининг асосий вазифаси халқнинг кенг доираларини музика санъатига яқинлаштиришдан иборат эди. Ўқувчиларнинг келиши кутилгандан ҳам зиёд бўлиб, ёшлон чиқарилган куннинг эртасигаёқ мишгдан ортиқ ариза тушди.

Тошкентдаги Халқ консерваторияси типида Бухоро, Самарқанд, Фарғонада музика ўқув юртлири очилди. Бу шаҳарларнинг ҳар биридаги консерваториялар барча музикали ҳаётнинг маркази бўлиб қолди. Улар ўзида педагог, музика-оқартув ижрочилик каби хилма-хил функцияларни қўшиб олиб борар эди. Консерваториялар ўқитувчилар учун инструктор курслар очди, шаҳарлардаги болалар майдончалари ва ишчи клубларида музикали машғулотлар олиб бордилар.

Туркистон халқ консерваторияси ҳузурида тез орада филиаллар очилди. Улардан бири Тошкент темир йўлининг ишчи ва хизматчилари учун ташкил қилиниб, «Привокзальная» деб аталарди. Собиқ Эски шаҳар<sup>1</sup> территориясида консерваториянинг «Эски шаҳар» филиали очилдики, унинг мақсади ўзбек ёшларини музика машғулотларига жалб этишдан иборат эди. Шунингдек, бу филиалнинг вазифасига ўзбек миллий музикасини ўрганиш ҳам кирар эди. Филиал раҳбарлигига В. А. Успенский тайинланган эди.

Туркистон халқ консерваторияси оммавий аудиторияларга мўлжалланган «Халқ концертлари»ни ташкил қилишда ташаббускор бўлди. «Халқ концертлари»да иштирок этиш учун Тошкентнинг энг кучли музикачилари (симфоник ва духовой оркестр, рус операсининг солистлари, консерваториянинг педагоглари—ашулачилар, пианистлар, скрипкачилар, халқ чолғу асбобларида ижро этувчи созандалар) жалб этилган эди. Репертуарга революцион ва халқ қўшиқлари, XIX аср охири ва XX аср бошларидаги рус композиторларининг романслари, операларидан парчалар киритилган эди. «Халқ концертлари» жуда катта муваффақият

<sup>1</sup> 1917 йилгача Туркистон шаҳарлари икки қисмга: туб аҳоли яшайдиган эски шаҳар ҳамда руслар жойлашган янги шаҳарга ажратилган эди. Революция бу ажратишга барҳам берди, ammo Октябрнинг дастлабки йилларида эски шаҳар ҳам ўз қиёфасини сақлаб қолган эди.

қозонди. Концертлар—томошабинларнинг кенг доираси жалб этилган тўла залларда кўрсатилар эди. Илгари жамиятнинг мутлақо юқори сиифи ихтиёрида бўлган жаҳоннинг маданий бойликлари эндиликда барча меҳнаткаш халқ мулки бўлиб қолди.

«Этнографик концертлар» ёхуд «Шарқ музыкаси кечалари» Тошкентнинг маданий ҳаётида катта воқеа бўлди. Уларда рус классик композиторларининг асарлари (Глинка, Рахманинов романслари, Глинка ва Римский-Корсаков операларидан парчалар) билан бир қаторда Успенский ва Миронов қайта ишлаган ўзбек, қozoқ, татар, бошқирд куйлари ижро этилар эди. «Этнографик концертлар» эски ва янги шаҳардан шунчалик кўп халқни жалб қилгандики, Я. М. Свердлов номли театрнинг катта зали томошабинларни сиғдирилмас эди.

Туркистон халқ консерваторияси педагогларининг кучи билан ўша йиллари Тошкентда яшаб жаҳонга ном таратган ажойиб созанда (пианиночи) В. И. Буюкли иштирокида тез-тез камер концертларининг тематик цикллари уюштирилар эди.

Революциядан кейинги йиллар музыка ҳаётида симфоник концертлар муҳим ўрин эгаллади. Туркистон республикасининг Тошкент, Самарқанд, Наманган, Қўқоқ ва бошқа кўпгина шаҳарларида симфоник оркестрлар пайдо бўлди. Улар маҳаллий рус музыкачилари ҳамда биринчи жаҳон уруши даврида Ўрта Осиёга келтирилган собиқ ҳарбий асирлардан ташкил топган эди (улар орасида австрияликлар, чехлар, немислар, руминлар бор эди). Симфоник оркестрларнинг раҳбарлари, одатда, чех музыкачилари (Тошкентда Ф. Седлячек) бўларди.

Меҳнаткаш оммани музыка санъатига яқинлаштиришда халқ консерваториясининг роли қанчалик муҳим бўлмасин, ёш Совет республикасида маданий қурилиш янги талабларни олдинга сурди: ўрта ва олий малакали профессионал-музикачи кадрлар керак эди. Ана шу муносабат билан 20-йилларнинг бошида Халқ консерваториялари ихтисослаштирилган профессионал билим юрларига айлантирилди. Тошкентда Туркистон халқ консерваторияси заминиде музыка техникуми (1924) вужудга келди. Уқувчилар составида ҳар хил миллат вакиллари бор эди; техникумнинг ўқув программаси машғулотларни Европа ва ўзбек музыкаси класслари бўйича олиб боришни назарда тутган эди.

Музыка техникуми, яъни музыка маорифининг ўрта звеносини ташкил этиш келажак мутахассисларининг бошлапғич музыка таълимга тайёрлигини марказлаштирадиган қуйи звено—музыка мактаблари масаласини қўйди. Ана шу муносабат билан техникум қошида келажакда болалар музыка мактаби очилиш учун болалар группаси вужудга келтирилди. Масалан, 1927 йилда Тошкент музыка техникумининг болалар группаси музыка мактабига айлантирилди, кейинчалик бу ўрта таълим мактабига Р. М. Глиэр номи берилди.

Совет Ўзбекистониде музыка таълими шаклланишиде Бухоро музыка билим юрти муҳим роль ўйнади. 1920 йилда бў

ерда халқ консерваторияси, 1921 йилда эса «Шарқ музыка мактаби» очилган эди. Миллий мероснинг билимдонлари, йирик ҳофиз ва созандалар Ота Жалол Носиров, Домла Ҳалим Ибодов, Ота Гиёс Абдугани ва бошқалар бу ерда «Шашмақом»дан дарс ўтдилар. Бу ўқув юртидан оқибатда кейинчалик Ўзбекистон ва Тожикистоннинг таниқли санъат арбоблари (М. Ашрафий, Ф. Шаҳобов, Ш. Соҳибов, О. Ҳалимов ва бошқалар) бўлган кўпгина кадрлар етишиб чиқди.

### **Миллий музыка меросини ёзиб олиш ва қайта ишлашга доир ишлар**

1919 йил декабрида Туркистон республикаси маориф Халқ Комиссарлиги Санъат бўлими қошида Бадий-этнографик комиссия ташкил этилди. Комиссиянинг дастлабки вазифаларидан бири бўлиб ҳисобланган музыка фольклорини ёзиб олиш ишнинг бошқа барча турларини ҳам ўзига қаратди, натижада комиссия бир бутун Музикали-этнографик комиссия деб атала бошлади. Ғ. Зафарий, Н. Миронов, В. Успенский комиссия аъзолари эди. Революциядан олдин Тошкентга келиб қолган латиш композитори Э. Мелнгайлис ҳам баъзан бу комиссияда иштирок этар эди.

Ўзбекистонда музыка фольклоршунослигига асос солувчилар орасида В. А. Успенский алоҳида ажралиб турди. Ёрқин мусиқий талант, нуқсонсиз назик уқув, халқ санъатига бўлган чинакам муҳаббат, ўрганилмаган оламга йўлловчи «изқуварлик» матонати—буларнинг ҳаммаси Успенскийда кишилар юрагини жалб этган жозиба билан қўшилиб кетган эди. Успенский кўп асрлик бадий маданият анъаналарининг вакиллари—халқ музикачилари орасида жуда тез дўстлар топар эди, шунинг ўзи кўпинча унинг ишларининг муваффақиятини белгилаб берарди.

Шашмақомнинг ёзиб олинishi муҳим иш бўлди. Ана шу мақсадда Музикали-этнография комиссияси Успенскийни Бухорога командировка қилган эди. Успенский Бухорода бир йилдан кўпроқ (1923—24) туриб, бу монументал циклнинг таниқли ижрочилари—ҳофиз Ота Жалол Носиров ва танбурчи Ота Гиёс Абдугани билан ҳамкорликда иш олиб борди.<sup>1</sup>

20-йилларнинг иккинчи ярмида Ўзбекистон ва Туркменистон бўйлаб бир қатор Музикали-этнография экспедициялари ташкил этилди. Экспедиция материаллари В. Успенский ва В. Беляевнинг биринчи томи 1928 йилда Москвада нашр қилинган «Туркменская музыка» асарида берилди. Успенскийнинг туркман

<sup>1</sup> Успенский нотага олган Шашмақом цикли «Шесть музыкальных поэм (мақом)» номи билан 1924 йилда Бухорода нашр қилинди. Афсуски, мақомларнинг вокал бўлимлари (вокал партияларисиз) танбур ижросида ёзиб олинган эди. Бу Шашмақом Насрлари куйи ривожининг «нафас кенглиги» ҳақида тўла тасаввур бера олмади.





музикаси ёзувлари асосида Москва композиторлари—С. Н. Ва-силенко, М. М. Ипполитова-Иванова, Г. И. Литинский ва бош-қаларнинг қатор асарлари вужудга келди. Уларнинг оркестр, фортепиано ва хор асарлари тарихда туркман халқ музикасини кўп овозли тарзда қайта ишлаган биринчи мисол бўлди.

Урта Осиё республикаларида бу соҳада дастлабки қадамлар В. А. Успенский ва Н. Н. Миронов томонидан қўйилди. Улар қайта ишлаган халқ куйлари 1922 йил февралда Тошкентда ижро этилди. Мироновнинг сюитаси симфоник оркестр учун мослаштирилган саккизта халқ қўшиғини (тўртта ўзбекча ва тўртта қозоқча) ўз ичига олган эди. Партитуранинг бадиий-иждоий аҳамиятидан кўра тарихий-хронологик қиймати кўпроқ.

Успенскийнинг 20-йилларнинг бошларида алоҳида пьесалар тарзида майдонга келиб, кейинчалик «Четыре мелодии народов Средней Азии» (в обработке для симфонического оркестра) деган умумий ном билан Москвада нашр этилган (1934) партитураси ўзгача белгиларга эга. Партитура симфоник оркестр учун қайта ишланган ўзбекча, афғонча ва иккита қозоқча қўшиқдан ташкил топган. Баъзан ўхшаш усуллар мавжудлиги туфайли композитор сюитанинг ҳар бир қисмида миллий музиканинг ўзига хос бел-гиларини акс эттиришга эришади.

Успенский овоз ва фортепиано учун қайта ишлаган «Ойдек тўлибдир», овоз ва чолғу ансамбль учун «Чаманда гул» ва бош-қа ўзбек қўшиқлари 20-йилларнинг охири ва 30-йилларнинг бош-ларида яратилган. Булар олдинги ишларига нисбатан гармоник воситаларининг хилма-хиллиги билан характерланади. Компози-тор кварта-квинта гармониялардан кенг фойдаланади, аввал чек-ланган терция тонларига йўл беради, соф колористик усулларга



В. А. Успенский Бухорода Шашмақом ижрочилари билан (20- йиллар боши).

муружаат қилади (аккордларни катта секунда оҳангдошлиги билан «безайди»).

Успенский билан бир қаторда ўзбек халқ куйларини гармонлашда бошқа музикачилар ҳам ўз кучларини сишаб кўрдилар.

20-йилларнинг охирига келиб Ўзбекистонда Н. Н. Мионов раҳбарлигидаги Самарқанд ўзбек Музика ва Хореография институти (Инмузхоруз) фольклоршунослик ишларининг ташкилий марказига айланди. Институт ўзининг Самарқандда ишлаган йиллари мобайнида (1928-32) нусха кўчирувчи валикларда беш юздан ортиқ халқ ижоди асарларини ёзиб олди ҳамда бир қанча китобларни нашрга тайёрлади. Булар орасида Мионовнинг «Музыка узбеков» (1929), «Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока» (нота ёзуви М. Ашрафий, Ш. Рамазонов ва Т. Содиқовлариники, 1931), «Песни Ферганы, Бухары и Хивы» (1931) китоблари бор эди. Ҳар бир нашр этилган китоб Мионовнинг кириш мақоласи билан очилган бўлиб, унинг шоғирдлари нога олган халқ куйлари тўпламидан иборат эди.

Институт миллий санъатни ўрганиш билан бирга музика таълими билан ҳам шуғулланди. Ёш ўзбек музикачилари бу ерда Шан мақомни ҳамда халқ чолғу асбобларини чалишни ўрганар эдилар. Бухородан (Ота Жалол Носиров, Домла Ҳалим Ибодов), Хоразмдан (М. Харратов) ва Фарғонадан (А. Исмоилов, А. Умурзоқов) таниқли ҳофиз ва созандалар Самарқанд институтида жамланганлиги туфайли ўқувчилар республиканинг турли областлари музикасининг маҳаллий хусусиятлари билан танишиш имкония-

тига эга бўлдилар. Шу билан бирга ўқувчилар учун элементар музика назарияси ва сольфеджио ҳам ўтилар эди, уларнинг ўзлари ҳам асарлар яратишни, айримлари эса оркестрга дирижёрлик қилишни ўрганар эди. Бу ерда кейинчалик машҳур бўлиб кетган Т. Содиқов, М. Ашрафий, М. Бурҳонов, Д. Зокиров, М. Левисв, Ш. Рамазонов, О. Ҳалимовлар ўзларининг музика билимларини чуқурлаштирдилар.

### Биринчи музикали театрлар

1918 йили Тошкентда ташкил этилган рус опера театри Туркистондаги биринчи музикали театр эди. Театр ташкил бўлганга қадар ҳаваскорлар музикали театр жамияти кучи билан классик опералардан парчалар кўрсатар эди. Бу постановкаларининг энг актив ва талантли иштирокчилари опера театрининг биринчи составига солист сифатида кирган эдилар. Театр ўз фаолиятини бошлашиданоқ ўзининг хор ва симфоник оркестрига эга эди (биринчи дирижёри Ф. Седлячек). Театр состави тез орада Россиянинг етакчи театрлари артистлари билан мустаҳкамланди. Спектаклларда Урта Осиёда гастролда юрган рус опера саҳналарининг усталари Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, Г. С. Пирогов, П. И. Цесевич ва бошқалар иштирок этдилар. 20-йиллар театр постановкалари орасида Даргомижскийнинг «Сув париси», Чайковскийнинг «Евгений Онегин» ва «Мазепа», Вердининг «Травиата» ҳамда «Риголетто» ва бошқа классик опералар бор эди. Театр саҳнасида Г. И. Гизлер (Арский)нинг «Стенька Разин» операси муваффақият билан ўйналди.

Рус опера театри фаолияти билан параллел равишда ўзбек музикали театрини ташкил этиш бўйича ишлар олиб борилди. Революция озод қилган халқнинг ижодий ташаббусидан туғилган ўзбек театри миллий адабиёт ва халқ санъатининг (музика ва театр) кўп асрлик анъаналари асосида вужудга келди. Бу соҳада дастлабки қадам 1918 йилда Фарғонада «Мусулмон ёшларнинг музикали-драматик труппаси»ни тузган Ҳамза томонидан қўйилган эди. Труппа спектаклларида музика етакчи ўринни эгалладди: пьеса давомида артистлар қўшиқ ва музикали диалоглар ижро этишар эди, хор (бир овозли) ва халқ чолғу асбоблари ансамбли иштирок этарди. Бу спектаклларнинг музикаси труппа иштирокчилари танлаган халқ куйлари ва Ҳамзанинг қўшиқларидан иборат эди.

20-йиллар давомида республиканинг ҳамма жойида ҳаваскорларнинг музикали драматик коллективлари пайдо бўлди. Бу коллективлар томонидан қўйилган пьесаларнинг авторлари орасида Ғ. Зафарийнинг номи тез-тез учраб туради. Унинг бир пардали пьесалари: «Эрк болалари», «Баҳор», «Бинафша» ва, айниқса, ўзбек хотин-қизларининг ўтмишдаги оғир қисматига бағишланган «Ҳалима» асари машҳур бўлган эди.

«Ҳалима»—тўла маънодаги музыкали спектакль. Оғзаки профессионал анъанадаги музиканинг гўзал оҳанглари драманинг эмоционал таъсирини кучайтирган. Бу асарларни танлаш ва ўргатишда (нотасиз) музыка меросимизнинг таниқли билимдонлари, ҳофизлар Мулла Тўйчи Тошмуҳамедов ва Шораҳим Шоумаров иштирок этдилар. Бош қаҳрамон—Ҳалима ролини (20-йилларнинг охирида) кейинчалик ном қозонган ўзбек опера солисткаси Ҳалима Носирова ўйнади. Бу спектакль томошабинлар оммаси орасида катта муваффақият қозонди.

Республика музыкали театр санъати тарихида ўзбек адабиётининг улуғ классиги А. Навоий дostonларининг инсценировкалари ҳам муҳим роль ўйнади. Бу соҳада «Фарҳод ва Ширин» спектакли «дастлабки қалдирғоч» бўлди. Бу спектакль Навоийнинг ана шу номли достони асосида яратилиб, ҳаваскорлар труппаси томонидан 1922 йилда аввал Тошкентда, сўнгра эса бошқа шаҳарларда сахна юзини кўрди. Спектакль музикаси мақомлардан парчалар ва бошқа оғзаки анъанадаги профессионал музыка жанрлари намуналаридан ташкил топган бўлиб, халқ чолғу асбоблари ансамбли жўрлигида артистлар томонидан ижро этиларди. Эшитиш орқали (нотасиз) ўрганилган музиканинг дастлабки тексти аниқ сақланмаган, ижрочиларнинг ўзлари унга баъзи ўзгаришлар киритганлар.

Навоийнинг «Лайли ва Мажнун» дostonининг инсценировкаси Тошкентда гастролда бўлган озарбайжон труппасининг сезиларли таъсири остида амалга оширилди. Ўзбек артистлари томонидан қўйилган «Лайли ва Мажнун»нинг илк постановкалари (1922—23) да озарбайжонча музыка сақланиб қолган. 30-йилларнинг бошига келибгина «Лайли ва Мажнун» музыкали драмаси ўзбек миллий репертуарининг асарини сифатида вужудга келди.

Ҳаваскор ярим профессионал труппанинг фаолияти ўзбек музыкали театрнинг юзага келишини тайёрлади. 1926 йилда М. Қориёқубов томонидан ташкил қилиниб, республикадагина эмас, балки ундан ташқарида ҳам кенг шухрат қозонган «Ўзбек Давлат концерт-этнографик труппаси» номи билан машҳур коллектив унинг бевосита ўтмишдоши эди.

Труппа репертуари музыка фольклори асарлари ҳамда Ҳамзанинг қўшиқларидан иборат эди. Қориёқубов ва Тамарахоним ижро этган лирик ва ҳазил лапарларнинг инсценировкалари катта муваффақият қозонди. Москвада Бутуниттифоқ театр олимпиадаси (1930) да кўрсатилган «Қорасоч» лапарини танқидчилар эътиборини жалб қилди. «Рўмол ёпиниб ижро этиладиган бу лапар—севги ўйини атиги бир неча минут давом этади, деб ёзган эди «Рабис» журнали,—аммо ана шу бир неча минутда бутун бир опера ёхуд оперетта ижро этилгандек туюлади. Ҳаракат шунчалик даражада ихчам ва тизикки, кенг ёйилганда бутун бир сюжетли томоша қудратига эга»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Волков Н., Смотр творческих коллективов Олимпиады, «Рабис». 1930, № 28, 6-бет.

Инсценировка ва инқилобий қўшиқлардан ўсиб чиққан айрим музыкали рақс сахналари ҳақиқий бир пардали пьесаларга айланиб, ривожланган музыкали драмаларга замин яратган эди.

Томошабинларнинг спектаклларга муттасил қизиқишлари миллий музыкали театрға бўлган қатъий эҳтиёж ҳақида гувоҳлик берар эди. 1929 йил октябрда ЎзССР Халқ Комиссарлари Советининг қарори билан «Концерт-этнографик труппа» Ўзбек Давлат музыкали театрига айлантирилди.

Шундай қилиб, Октябрнинг дастлабки йилларидан то 30-йилларнинг бошларигача бўлган давр ўзбек музыка санъатининг янада юксак тараққиётини таъминлаб берадиган пойдевор қўйилганлиги билан характерланади.

#### 4-Б О Б

### 1933-41 ЙИЛЛАР МУЗИКА ҲАЁТИ

#### Умумий характеристика

Биринчи беш йилликлар даври Совет мамлакати экономикаси, сиёсий ва маданий ҳаётида улкан силжишлар даври бўлди. Ана шу даврда Ўзбекистон маданияти юксалган, илгор индустриал колхозга эга бўлган республикага айланди ва социализмнинг Шарқдаги қудратли истеҳкоми бўлиб қолди.

Ўзбекистоннинг музыка санъати мамлакатимизнинг барча кўпмиллатли маданияти учун умумий бўлган йўлдан ривожланди. Партия ва ҳукуматимизнинг қарорлари музыка санъатини юксалтириш учун биринчи даражали аҳамиятга эга бўлди. Уларда музыка таълими ва тарбияси, ўтмиш ва ҳозирги эзмоннинг энг яхши санъат асарларини тарғиб қилиш соҳасида аниқ тадбирлар белгилаб берилди. Қардош республикалар санъат арбобларининг бир-бири билан яқиндан алоқада бўлишлари катта ижобий роль ўйнади. Ўзбекистонда кўп овозли музиканинг профессионал жанрларини яратишда рус композиторлари В. А. Успенский, Р. М. Глиэр, С. Н. Василенко, А. Ф. Козловский ва Г. А. Мушеллар катта ёрдам кўрсатишди. Келажак мутахассисларини тайёрлашдек муҳим вазифа ёш Тошкент консерваторияси ҳамда Москва ва Ленинграднинг отахон музика олий ўқув юртлари зиммасига тушди. Ана шу мақсадда Москва консерваторияси қошида Ўзбек опера студияси (1935) очилган эди.

Бадний ҳаваскорлик тўғараклари тармоқларини кенгайтириш, махсус музика билим юртлари, музыкали театрлар ва концерт ташкилотларининг очилиши, энг яхши музика асарлари конкурсларини ўтказиш — буларнинг ҳаммаси республикада музика маданиятининг умумий юксалишига ёрдам берди, унинг янада ривожланиши учун пойдевор яратди.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Еритилаётган даврда Тошкент Давлат консерваторияси (1936), Ўзбек Давлат филармонияси (1936), республика Халқ ижоди уйи (1937), ЎзССР Композиторлар союзи (1938), Ўзбек Давлат опера ва балет театри (1939), Муқимий номидаги Ўзбек музыкали драма ва комедия театри (1939) ташкил этилди.

Ривожланган халқ чолғу асбоблари заминда Ўзбек Давлат филармонияси қошида кўп овозли халқ чолғу асбоблари оркестри ташкил этилди. Анъанавий ансамбль ижрочилигига кўп овозлилик услубини киритиш биринчи бўлиб Н. Н. Миронов томонидан тажриба қилиб кўрилди. Бироқ бу проблема муваффақиятли ҳал этилиши учун халқ чолғу асбобларини реконструкция қилиш лозим эди. Бу вазифани бажаришга А. И. Петросянц киришди. Асбобларни температура ва хроматизациялаш бўйича олиб борилган катта ишлар натижасида турли мамлакат ва халқларнинг кўп овозли асарларини ижро этишга қодир бўлган янги типдаги коллектив—реконструкцияланган ўзбек чолғу асбоблари оркестри ташкил бўлди. Уша даврда кўп масалалар эндигина белгиланганига қарамай, бу қадам ўзбек совет музыкаси тарихида жуда катта ижобий аҳамиятга эга бўлди.

1937 йилнинг баҳорида Москвада Ўзбек санъати декадаси бўлиб, унинг концертларида филармония коллективлари—халқ чолғу асбоблари ансамбли (раҳбари Т. Жалилов), халқ санъати усталари—солистлар, ашулчилар, созандалар, раққос ва раққосалар иштирок этди. Тамарахоним ва доирачи Уста Олим Комиловлар саҳналаштирган қадимги ўзбек рақси катта муваффақият қозонди. Ўзбек музыкали театри артистлари—Ҳалима Носирова ва М. Қориёқубовларнинг чиқишлари юксак баҳоланди.

Маданий алоқаларнинг кенгайиши 30-йиллар ижтимоий ҳаёти учун характерли белги бўлди. Агар бир томондан, Ўзбекистонга РСФСРнинг марказий шаҳарларидан таниқли ижрочилар (В. Софроницкий, Г. Найгауз, М. Полякин) келган бўлса, бошқа томондан эса, ўзбек музыкаси кўп миллатли Совет томошабинларига кенгроқ тарқала бошлади. Бунга ўзбек артистларининг Москва ва мамлакатимизнинг бошқа шаҳарларидаги чиқишлари ёрдам берди. Ўзбек куйларини оммалаштиришда Москва ва Тошкент радиостанциялари, шунингдек, грампластинкаларга ёзиш катта роль ўйнади.

Ўзбек халқ музикачиларининг Европа мамлакатларидаги чиқишлари 30-йилларнинг ўрталарига тўғри келади. 1935 йилда Лондонда халқ рақсларининг Бутунжаҳон фестивали бўлди. Совет делегацияси составига Ўзбекистондан қўшиқчи ва раққоса Тамарахоним, доирачи Уста Олим Комилов, гижжакчи Тўхтасин Жалилов ва пайчи Абдуқодир Исмоилов кирган эди. Ўзбек артистларининг чиқишлари катта муваффақият қозонди, уларнинг санъати олтин медаллар билан тақдирланди.

Ўзбекистонда музика маданиятининг умумий ўсиши муносабати билан миллий мерос ҳамда ҳозирги замон халқ ижодини тўплаш ва ўрганиш бўйича ишлар қизитиб юборилди.

1932 йилда Самарқанд музика ва хореография институти Тошкентга кўчирилди. Институтнинг илмий ишларига йирик мутахассислар: В. А. Успенский ва Е. Е. Романовская жалб этилди, бирмунча кейинроқ уларга Успенскийнинг шогирди И. А. Акбаров қўшилди. Хоразм (1934), Помир (1935), Бухоро ва Фарғона



Е. Е. Романовская ва Х. Муҳаммедова Лутфиҳоним Саримсоқовадан  
халқ қўшиғини ёзиб олмақда (1931).

(1936), Катта Фарғона канали (1939)га қатор Музика-этнография эҳспедициялари уюштирилди. Оғзаки анъанадаги миллий-профессионал музиканинг йирик вакиллари (Домла Ҳалим Ибодов, Матёқуб Харратов, Шораҳим Шоумаров ва бошқалар)дан, турли жанрдаги халқ қўшиқларини ижро этувчилардан жуда кўп материаллар ёзиб олинди. Фольклористлар томонидан йиғилган кўпгина материалларнинг бир қисми нашр этилди.

Бу даврга келиб ўзбек халқ санъатига бағишланган дастлабки йирик илмий ишлар — бой фактик материаллардан иборат В. М. Беляевнинг «Музыкальные инструменты Узбекистана» («Ўзбекистоннинг музика асбоблари») монографияси (1933) нашр этилди.

30-йиллар музика ижодчилигида муҳим тенденциялар таъкидланади. Бу даврга келиб ўзбек музикали театрининг шаклланиши янги босқичга кирди, янги жанрлар — опера ва балет вужудга келди. Ўзбек фольклори куйлари заминида симфоник асарлар пайдо бўлиб, уларнинг энг яхшилари республика музика ҳаётидан ўрин олди. Ўзбек романси ва камер-чолғу пьесалар яратишдаги биринчи тажрибалар ана шу даврга тўғри келади. Буларнинг ҳаммаси ёритилаётган даврнинг биринчи планга маданий-ташкилий масалалар қўйилган олдинги даврдан сезиларли фарқини кўрсатиб турибди. Республика партия ва совет органлари томонидан мазкур соҳада олиб борилган катта ишлар профессионал музика санъатининг тез суръатларда ривожланишини таъминлади.

## Музикали театр

### Ўзбек музикали драмаси

1929 йилда ташкил топган Ўзбек Давлат музикали театри дастлаб музикали драма театри сифатида иш бошлади. У 30-йилларда кўпгина классик ва совет операларини (И. Держинскийнинг «Тинч Дон», «Очилган қўриқ», О. Чишконинг «Потёмкин» бронепоσει») постановка қилган рус опера театри билан параллел иш олиб борди.

Музикали драма ўзбек музикали театрининг етакчи жанрига айланди. Бироқ бу жанр ўзгаришсиз қолмади: у ривожланди, янги мазмун, янги музикали театр воситалари билан бойиди.

Ўз репертуарида афсонавий сюжетли («Фарҳод ва Ширин», «Лайли ва Мажнун») спектакллари сақлаган ҳолда театр замонавий мавзуларга мурожаат қилди. Масалан, қишлоқ хўжалигини коллективлаштириш, янги ҳаёт учун кураш масалалари кескин бўлган йилларга бағишланган «Ўртоқлар», «Ўтдан парчалар», «Пўртаца» музикали спектакллари пайдо бўлди. Булар ўзбек музикали театри саҳнасида замонавий мавзунини тасвирлашда биринчи тажриба эди, холос. Спектакллар қатор нуқсонлари бўлгани учун саҳнада узоқ яшай олмади.

30-йилларнинг музикали драма асарлари орасида «Фарҳод ва Ширин», «Гулсара» спектакллари анча эътибор қозонди.

«Фарҳод ва Ширин» спектакли 30-йилларнинг бошида республиканинг кўпгина театрлари саҳнасида дастлаб (20-йилларда) қандай бўлса ана шундай ҳолида намоиш қилинаверди<sup>1</sup>. Спектаклнинг музика жиҳатдан сифатини яхшилаш мақсадида бу ишга В. А. Успенский жалб этилди. Унга бу оммабоп спектаклга партитура ёзиш топширилган эди. Композиторнинг олдида кўнмиқдорда куйларни нотага олиш, уларни гармониялаш ва оркестрлаштириш зарурати билан боғлиқ бўлган қатор мураккаб масалалар турарди. Вазифаси етуқ музикали-драматик асар яратиш эмас, балки спектаклга киритган куйларга гармоник жўр топишни таъминлашдан иборат эканини ўйлаб, Успенский ўзини қатъий чегаралади. У, аввало, куйни «узоқлаштириб» қўювчи ҳар қандай нарсадан четлашди. Гармония асосини таянган басга асосланган кварта-квинтали оҳанглар ташкил қилар эди. «Менинг эҳтиёткорлигим,— деб ёзган эди Успенский,— ўзбек артистларининг куч ва имкониятларига ишончсизлик натижаси эмас эди. Мен фақат бир овозлиликдан кўп овозлиликка ўтиш маълум вақтни, катта тайёргарликни талаб қилишини ҳисобга олдим, шунинг учун ҳам гап бирданига ўзбек опера музикасини яратиш тўғрисида бораётгани

<sup>1</sup> Навонийнинг шу номли достони сюжети асосида шоир Хуршид томонидан ёзилган бу асар Хитой шаҳзадаси Фарҳод билан Арман шонининг қизи Ширин ўртасидаги севги ҳақида ҳикоя қилади. Еш қаҳрамонлар зolim шоҳ Хисрав ва унинг малайлари образида тасвирланган ёвуз кучлар билан тенгсиз жангда ҳалок бўлади, бироқ ўлаётганда ҳам улар ўз туйғу ва садоқатига содиқ қолади. Севги ўлимдан кучли—асарнинг бош гоёси ана шу.



йўқ, гап фақат бу қийин йўлдаги биринчи қадам ҳақида кетяпти»<sup>1</sup>.

«Фарҳод ва Ширин» музикали драмаси Успенскийнинг биринчи таҳририда 1936 йилда яқунланган эди. Бироқ эришилган ютуқлар композиторни қаноатландирмади. У партитурани қайта ишлашга киришди. Топшириқ мuddати қисқалиги туфайли (спектакли Москвада бўладиган Ўзбек санъати декадасида кўрсатиш мўлжалланган эди) Успенскийга ёрдам бериш учун композитор Г. Муншель ва дирижёр С. Цвейфель (Горчаков) жалб этилди. Спектаклнинг янги музика таҳрири<sup>2</sup> қатор янги, принципал муҳим моментларга эга эди: дуэтлар ва шкки овозли хорлар киритилди, оркестрнинг роли кучайтирилди, музика ҳаракатининг оралиқ ривож элементлари пайдо бўлди. Чуқур ва тўла туйғуши ўзнда мужассамлаштирган ўзбек халқ лирик ашуласи «Найларам» асосида пайдо бўлган Фарҳод ва Ширин (унинг ўзи—Шириннинг лейтмотиви) севгисининг мавзуи тўлақонли ифодаланади:

14 Moderato

Ме- ни ҳам иқ- рор ай ла- йин

рўй бер- ди бир бе- дор- лик.

<sup>1</sup> Успенский В. А. Впервые в истории Узбекистана. «Правда Востока», 1936, 29 февраль.

<sup>2</sup> «Фарҳод ва Ширин»нинг иккинчи таҳрирдаги премьераси 1937 йил, 22 мартда Тошкентда кўрсатилди.

«Найларам»нинг куйи асар хотимасида Ширин ариясига тўлалигича ўтади. Спектакль ана шу куй билан бошланади (увертюранинг биринчи темаси) ва яқунланади.

Фарҳоднинг мусиқий характеристикаси халқ профессионал ҳофизлари репертуаридан олинган бир неча қадимги куйлар воситасида гавдаланади. Бу куйларнинг образли мазмуни лирика доирасида чегараланганлиги бош қаҳрамон характеридаги мардонавор хусусиятларни музикада акс эттиришда катта мушкулликлар туғдирарди. Фарҳоднинг жасорати ва қатъиятлилиги, ундаги ички куч, барча мусибатлар билан курашга тайёрлиги музикада ўз ифодасини топмади. Бу ерда Навоий достонини икки ёш севишганлар ҳақидаги қисса деб ҳисоблаган Хуршид драмасининг ўзидаги нуқсонлар муҳим роль ўйнади. Лекин гап бундагина эмас. Қадимги лирик куйлардан музикали «цитата» усулидагина фойдаланиш принципи асосланиб Фарҳоднинг тўла мусиқий характеристикасини яратиш, унинг, айниқса замонавий томошабинга яқин бўлган белгиларини таъкидлаш қийин эди.

Ижобий қаҳрамонларнинг атрофлича қўшиқбоп характеристикасига Хисравшоҳ лейтмотиви (унинг асосида «Аскарин куйи»)га қарама-қарши қўйилади. Композиторлар унинг бир йўналиш бўйлаб олга силжиши, қатъий «парчаланган» ритминини «очиқ» кварта ва квинтани параллелизмлар мавзунининг дағал қиёфасини таъкидлайди:



«Фарҳод ва Ширин»даги хорлар ўзбек музикасидаги илк икки овозли хор мисолларидандир. Успенский имитациядан тез-тез фойдаланиб, асосий куй (фольклор) интонациясидан оҳанглар тузилмаси бўйича мустақил иккинчи овозни «чиқаради». Успенский қайта ишлаган хор асарларида биринчи марта фойдаланилган полифоник принцип ўзбек вокал кўп овозлилигини янада ривожлантиришда истиқболлилигини исботлади.

«Фарҳод ва Ширин» музикали драмасининг томошабинлар оммаси завқ билан кутиб олди. Бунга, асосан, артистларнинг ижрочилик маҳорати ёрдам берди. Музика жиҳатдан бой бўлган Ширин партиясида Ҳалима Носированинг улкан истеъдоди: ўзига хос тебурлиг гўзал овози, чуқур илҳомланиш ва саҳна ҳаракатидаги ҳаққоний артистизм тўла даражада очилди. Лутфихоним Саримсоқова (Ёсуман) яратган ўткир характерли жодугар образи томошабинларда катта таассурот қолдирди.



Спектаклда музика шунча кўп эдики, улар ижрочилар томонидан ҳақиқий опера сифатида идрок этилди. «Биз ўзимизнинг биринчи операмизни шунинг учун ҳам севган эдикки,—дея эслайди Ҳ. Носирова,—у ўзда жуда кўп янги нарсаларни гавдалантирган эди: у биз эгаллаган янги катта марра эди. Қандай катта ифтихор туйғулари ва қувончлар тўла эди бизнинг қалбларда!»<sup>1</sup>.

Бироқ янги таҳририда ҳам «Фарҳод ва Шприн» ҳали операга айланмаган эди. Гап речитативларнинг йўқлигида эмас, балки операга қараганда кўпроқ музикали драматик жанрларга яқин турган асарнинг музикали драматургиясида эди.

30-йилларнинг яна бир босқич даражасидаги спектакли «Гулсара» музикали драмаси бўлди. Драматург М. Муҳаммедов ва К. Яшиннинг бу пьесаси дастлабки вариантга (1935) Т. Жалилов музика басталаган эди. Катта ва нозик дид билан танланган халқ меросидан (қисман бастакор ўзи ижод қилган) куйлар халқ чолғу асбоблари ансамбли жўрлигида ижро этиларди. Драматургик кескин ривожланган ўзбек хотин-қизларининг озодлиги мавзун, ҳаракатлар билан яхши уйғунлашган ифодали куйлар—буларнинг ҳаммаси «Гулсара»ни бошқа бир қатор асарлардан дарҳол устун қилиб қўйди. Шунинг учун ҳам «Гулсара» Москвада кўрсатишга мўлжаллангани табиий эди. Т. Жалилов танлаган барча куй материалли Т. Содиқов томонидан ёзилди ҳамда партитура устида ишлашга жалб этилган Р. М. Глиэрга берилди. Ўзбек томошабинлари севиб қолган ҳамда музикали театр репертуаридан мустаҳкам ўрин олган «Гулсара» музикали драмаси ана шундай пайдо бўлган эди.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Насырова Х. Солнце над Востоком, М., 1962, 202-бет.

<sup>2</sup> «Гулсара»нинг Р. М. Глиэр музикали таҳриридаги премьераси 1937 йил 24 апрелда Тошкентда кўрсатилди.

Шундай қилиб, ўзбек театри профессионаллашиш йўлига кира бошлаган пайтдан буён спектаклларнинг музыкаси устида ишлашга рус совет композиторлари жалб этила бошлади. Рус композиторларининг ўзбек музикачилари билан ҳамкорлигида 30-йилларнинг кўпгина музыкали драмалари яратилди. Уша вақтларда республикада миллий композитор кадрлар бўлмаганлиги, рус композиторларининг кўпчилиги эса ўзбек музыкасини кам билиши ва ўзбек тилини мутлақо билмаганликлари учун бундай ҳамкорлик ўша пайтларда ўзбек музыкали театрлари репертуарини таъминловчи ягона йўл эди.

Ўзбек театри профессионаллашувида имкони борича Европа, биринчи навбатда рус музыка маданиятига актив яқинлашди. Симфоник оркестр спектаклларда муҳим роль ўйнай бошлади, кўп овозли хор узвийроқ киритилди. Ижрочилар составининг ижодий ўсиши театр репертуарини (қардош республикалар композиторлари асарларини киритган ҳолда) кенгайтириш имконини берди. 30-йилларнинг иккинчи ярмида ўзбек музыкали театри саҳнасида Е. Брусилловскийнинг қозоқча «Эр Таргин» ва М. Магамаевнинг озарбайжонча «Наргиз» операларининг премьералари бўлди. Буларнинг ҳаммаси биринчи ўзбек опералари (С. Василенко ва М. Ашрафийнинг «Бўрон» ҳамда Р. Глиэр ва Т. Содиқовнинг «Лайли ва Мажнун») яратилиши учун пойдевор тайёрлади.

«Бўрон» операсининг мазмуни ўзбек халқининг чоризмга (1916 йил қўзғолони) қарши кураши билан боғланган.<sup>1</sup> К. Яшин либреттосида воқеалар таранглиги, сюжет чизиғи ривожининг динамизми сезилади.

Операнинг бош қаҳрамони—халқ. Оммавий саҳналар ва сюжетни музыкали ифодалашда хорнинг муҳим аҳамияти ҳам шундан. Деярли ҳар бир парданинг кульминациясини халқ саҳналари ташкил этади.

Эмоционал мазмунига кўра операнинг хорлари хилма-хил бўлиб, саҳна вазиятларини яхши акс эттиради. Хорларнинг куй материаллари кўпинча «цитатали»дир: у ё халқ куйларидан ёки Ҳамза қўшиқларидан олинган. Масалан, биринчи пардадаги деҳқонларнинг хотима хори ана шундайлардан. У бойлар томонидан

<sup>1</sup> Операнинг премьераси 1939 йил 11 июнда Тошкенда бўлди. Унинг қисқача мазмуни: деҳқон Бўроннинг оиласида катта қайғу юз беради — қарзи учун бой унинг ерини тортиб олади. Оғир пайтларда қўшнилари унга ёрдамга келиши. Улар Бўронга ўғли Жўра билан Норгул деган қизинг тўйини ўтказиш учун ёрдам бердилар. Тўй авжига чиқиб турган пайтда маҳаллий амалдорлар кириб келади ва подшонинг «бегона халқ»ни фронт орқасидаги ишларга сафарбар қилиш тўғрисидаги буйруғини эълон қилади. Пора туфайли бойларнинг болалари ўрнига камбағалларнинг, ҳатто воёга етмаган ўғиллари сафарбар қилинади. Ҳа жонга тушган деҳқонлар бойларни ҳайдайди ва курашда бошлиқни ўлдирдилар. Бўрон раҳбарлигидаги қўзғололчилар тоққа чиқиб кетдилар. Подшо ҳукумати томонидан жўнатилган жазо отряди қишлоқларда ўзбошимчиликлар қилади. Норгул зўрлашнинг қурбони бўлади ва ақдан озиб қолади. Унинг отаси кекса, кўзи ожиз Ражаб—қийноққа дучор бўлади. Бўроннинг уйи ёндирилади. Қўзғолон кенгайиб, авж олади. Қўзғололчилар аср тушган деҳқонлардан ўч олинаётган пайтда етиб келадилар ва уларни озод қиладилар.



М. Ашрафийнинг «Бўрон» операсидан кўришиш.  
Бўрон ролида К. Зокирон.

таланган камбагал Бўронга халқнинг ачишишни ифодалайди. Хор асосида—Ҳамзанинг «Ишчи бобо» қўшиги ётади.

Ғазабланган халқ бойларни ҳайдаган иккинчи парданинг финал саҳнасида Ҳамзанинг «Биз, ишчимиз» қўшиги янграйди. Бу кўтаринки, чақриқ руҳидаги куй тўрт овозли хорнинг қудратли садосида деҳқонлар журъатини яхши ифодалаган.

Том маънодаги халқ куйига асосланган Жўра ва Норгулнинг тўйи саҳнаси (иккинчи парда)да эркак ва хотинлар хори ёрқин таассурот қолдиради. Бу саҳнанинг асосий куйларидан бири — оммабоп халқ қўшиги «Чаманда гул»дир.

Авторлар фикрича, жабрловчиларга қарши қўзғолончиларнинг бошлиғи — деҳқон Бўрон халқ орзу ва интилишларининг ифодачиси ҳисобланади. 30- йиллар ўзбек музыкали театри учун бу образ принципиал равишда янғидир. Бўроннинг музыкали характеристикасида опера авторлари аввалги музыкали спектакллар тажрибасидан фойдалана олмасдилар. Зероки, ўзбек музыкали драмаси учун типик бўлган халқ қўшиқларини танлаш принципи бу ерда кутилган натижаларга олиб келмаслиги аниқ эди. Бош қаҳрамон партиясидаги фольклор цитаталаридан воз кечган композиторлар қўзғолон кўтарган халқ раҳбарининг умумлашган музыкали образини яратишга уриндилар. Аммо вазифа ҳаддан ташқари қийин эди. Бўроннинг музыкали характеристикаси ишончсиз бўлиб чиқди. Унинг партиясида интонацион бетарафлик биринчи пардадаёқ (Бўрон арияси, унинг хотини ва ўғли билан саҳнаси) сезилади.

Операда Жўра ва Норгул образлари билан боғлиқ бўлган лирик йўналиш ёрқин тасвирлаб берилди. Норгул характеристикасида машҳур ўзбек халқ қўшиғи «Тановар» муҳим роль ўйнайди. Бу аламли қўшиқнинг теран ифодали куйи Норгул кечинмаларини, унинг гам ва оғир аламини очиб беради:

16 Adagio

Қо-ра со-чим ў-си-

*p* C.ingl. *pp*

6) ШИМ-

- га туш-ди,

Fag.

Бўроннинг хотини—Зебунисо ғоят ишонarli тарзда тасвирланган. Алла қўшиғи бемор боласини ухлатаётган она образини бадийлаштиради.

Ижобий қаҳрамонларга Амин оқсоқол образи қарши қўйилади. Унинг лейтмотиви бир хил ритмик такрорлар ва дағал интонация-

ларга асосланган. Бошқа салбий персонаж — подполковник Князев ҳам лейтмотивли характеристикага эга. У гоҳ ҳарбий маршларнинг оммавий оҳангида, гоҳ торли басларнинг кескин узук-юлуқ ҳаракатида берилган рус подшоши гимни интонациялари воситасида кўрсатилган.

Биринчи ўзбек операси қатор муҳим ижодий муаммоларни ўртага ташлади. Табиийки, операнинг синтетик жанри рус музыкаси тажрибасини ўзлаштириш йўли билан борди. Аниқловчи аҳамият касб этган музика фольклори куйлари орқали гавдалантирилган саҳналар муваффақиятлироқ чиққан. Муаллифларнинг куйчан тилини қидириш эса ҳамма жойда ҳам бадний тўлақонли натижаларга олиб келмади. Айниқса речитативлар мутлақо муваффақиятсиз чиққан, уларда музика ва нутқни оҳангга солишда номувофиқлик сезилди.

«Бўрон» нинг гармоник тилида авторлар ўзбек музыкасининг лад хусусиятларини ақс эттиришга интиланликлари сезилди. Бу, айниқса халқ куйлари асосидаги эпизодларда аниқроқ кўринади (кадансларда натурал доминанталардан фойдаланиш, плагал тузилмалар кўплиги). Усулларнинг ритмик тузилмаларини ақс эттирувчи чўзиқ товушлардан кенг фойдаланилади. Шу билан бир қаторда партитуранинг кўпгина саҳифалари ўтган аср охиридаги рус музыкаси услубида ёзилган. Операнинг куйларида услубий барқарорликнинг йўқлиги унинг гармониясида ҳам кўринади.

Ўзбек маданияти учун янги бадний воқеа бўлган опера жанри проблемаси ҳамда у билан боглиқ бўлган музыкали драматургия проблемаси бошқача проблема бўлиб қолди. Авторлар «Бўрон»ни яратаётиб, ўзбек театрида тургун бўлиб қолган моҳиятига кўра драматик спектаклини музикалаштириш услубига дадиллик билан барҳам бердилар. «Бўрон»да энди музика жўр бўлибгина қолмай, балки ташкилий аҳамият касб этди. Ария парда давомида жўлгина ижро этиладиган кўшиқ сифатида эмас, балки қаҳрамон образини очиб берувчи восита деб тушунилди. «Бўрон»да ариялар нисбатан унча кўп бўлмаса ҳам, аммо улар жуда аниқ, драматик ривожнинг жуда муҳим ўринларига жойлаштирилган, бу парса ансамбль ва хорларга ҳам тегишли.

Опера драматургияси проблемаси «Бўрон» орқали «масаланинг қўйилиши» тарзида олға сурилган эди. «Бўрон»да илк бор белгиланган мазкур проблема ўзбек операсининг кейинги босқичларида ҳам ўзининг муҳим аҳамиятини сақлаб қолди.

«Бўрон»нинг қўйилиши бутун театр коллективи — ўзбек ва рус музикачилари, режиссёр ва расомларининг жуда яқин ҳамкорликда қаттиқ ишлашини талаб этди. «Правда Востока» газетаси 1939 йил 11 июндаги бош мақоласида таъкидлаган эдики, биринчи ўзбек операсининг қўйилиши «Рус санъати вакиллари Ўзбекистон санъат усталарига кўрсатган катта ёрдам»нинг ёрқин далилидир. «Бўрон»нинг премьераси кунидан бошлаб Ўзбек Давлат музыкали театри Ўзбек опера ва балет театри (1939) деб атала бошлади.

«Бўрон» билан деярли бир вақтнинг ўзида Алишер Навоий достонининг сюжети асосида ёзилган ҳамда Р. Глиэр билан Т. Содиқов ҳамкорлигининг натижаси ҳисобланган «Лайли ва Мажнун»<sup>1</sup> операси устида иш олиб борилди.

30-йиллар мобайнида «Лайли ва Мажнун» музыкали драма сифатида қўйилган эди. Эндигина ташкил бўлган опера театрининг репертуари ҳақидаги масала пайдо бўлгач, томошабинлар эътиборини қозонган бу спектаклга қайтадан мурожаат қилинди. Бироқ музыкали драмани операга айлантириш янги опера асари яратишга нисбатан осон бўлмади.

Операнинг Хуршид томонидан ёзилган либреттосида (музыкали драманинг текстини ҳам унинг ўзи ёзган эди) опера жанри хусусиятлари ҳисобга олинмаган. Автор сюжетни тўлароқ тиклашга интилиб, либреттога жуда кўп воқеа ва деталлар киритди. Навоий достонининг қаҳрамонлари опера либреттосида (драмада бўлганидек) пассив, жафокаш кишилар сифатида кўрсатилган. Уларнинг ички қудрати, руҳий қатъияти, мардонаворлиги сўниқ чиқиб биринчи адабий манбадагига нисбатан уларнинг характери аниқ қашшоқлаштирилган.

«Лайли ва Мажнун» операси музыкали тузилишига кўра ўзбек музыкали драмалари анъаналарини давом эттиради. У ўзида гўё қўшиқ звенолари занжирини акс эттиради. Операнинг асосида яккахоҳ куйлаш бўлиб, ансамбль ва хорлар нисбатан оз ўрин эгаллаган эди. Оркестрдан кўпроқ хонандаларга жўр бўлиш учун фойдаланилган эди.

Қатъий диатоник услуби билан характерланувчи мақомлар ва бошқа огзаки анъанадаги миллий-профессионал музыка асарларидан парчалар, ариялар (улар операда жуда кўп)га асосий материал бўлиб хизмат қилади. Бундан ташқари, Содиқов томонидан орттирилган секундаларга эга ладларда ижод қилинган куйлар ҳам операдан ўрин олган. Композиторнинг фикрича, пардадаги вазият воқеалар Арабистонда бўлиб ўтганидан далолат беради. Бу—опера куйларини гармоник воситалар билан ранг-баранг қилиб ишлашда Глиэрга ёрдам берган. Партитурада ўзбек совет музикаси тараққиётининг ўша босқичида композиторлар томонидан, одатда, бирмунча четлатилган мажор доминантаси ҳамда камайтирилган ва етакчи спектаккордларнинг мавжудлиги ҳам тўла узвий бўлиб чиққан.

Опера музикасида унинг илгариги музыкали драма варианты билан узвий боғлиқлиги гоят сезиларлидир. Бу ерда музыкали

<sup>1</sup> Опера сюжетини асосида гўзал Лайли ҳамда ўз эрки ва туйғуси учун Мажнун (ақлдан озган) деб ном олган жасур йигит Қайснинг садоқатли севгиси тўғрисидаги қадимги афсона ётади. Севишганлар бахти йўлида енгиб бўлмас тўсиқ—улуғ қабиланинг мағрур бошлиғи, қизини «ақлдан озган» Мажнунга беришни истамаган Лайлининг отаси (Амир)нинг қаршилиги турар эди. Севган йигитнинг фироқида Лайли вафот қилади. Унинг қабри устида Қайс ҳам жон беради. Уларнинг вафотидан барча яқинлари йиғлайди. Қабр устида очилган икки гул абдий гўзал ҳаёт ва барҳаёт севгининг рамзидир.



характеристикалар кам. Операнинг ҳар бир кўриниши мустақил, тугалланган, элегик оҳангдаги «номер» лардан иборат эди. Бироқ эмоционал жиҳатдан бир планлилиги, сюжет ва музика ривожининг секинлигига қарамай, «Лайли ва Мажнун» операси тингловчилар эътиборини қозонди ҳамда энг оммавий спектакллардан бири бўлиб қолди.

Навоний достонининг юксак ахлоқийлиги, тўла халқчиллиги, шунингдек, бадий баркамоллигининг ўзи улкан жозибакор кучга эга эди. Спектаклнинг лирик мазмунига жуда мос тушган музикаси ҳам томошабинларни жалб қилган эди. Опера музикаси ифодалаган туйғулар кўтаринкилиги, кенг оҳангдор куйлар тингловчига таъсир этиб, уни мафтун қилади.

Музикасига нисбатан бош қаҳрамонлар партняси, айниқса, ифодали чиққан. Бунга Лайлининг «Оҳ, қаён» лирик арияси ёки ёшлар орзуси, муҳаббат азобларини тасвирловчи Қайснинг «Навбахор» арияси мисол бўла олади.

Қайс партиясида қадимги «Ироқ» куйи муҳим роль ўйнайди. У Қайснинг учинчи кўринишдаги катта ариясининг асосини ташкил этади. Қайснинг олтинчи кўринишдаги ариозиси «Ироқ» куйининг авжидан тузилган. Бироқ «Лайли ва Мажнун» партитурасида бундай мисоллар оз. Ария ва хорнинг гўзал куйлари қисман Лайлининг отаси—Амирнинг оркестр характеристикасини озроқ мустасно қилганда, бир марта янграб, одатда, бошқа эшитилмайди.

«Лайли ва Мажнун» операсидаги музика илгариги музикали драмадаги каби, кўпинча ривожлантирувчи кучдан кўра жўрлик аҳамиятига эга. Асар партитурасида мавжуд бўлган қисман опера драматургияси элементлари ўзининг миллий бадий анъаналар билан узвий боғланганлиги учун қимматлидир. «Лайли ва Мажнун» нинг куй интонациялари аниқ, ифодали, ўзининг поэтиклиги, ҳаётӣ «нишончилиги» билан одатдан ташқари жозибали. Афтидан опера оммавийлигининг бош сабаби ҳам ана шундан бўлса керак.

30-йилларнинг охири қозоқ композитори Е. Брусловскийнинг «Гуландом» балети (Тамарахоним ва Уйғун либреттоси, 1940 йилда қўйилган), шунингдек, совет воқелиги мавзуидаги С. Василенко ва М. Ашрафийнинг «Улуғ канал» (1941 йил январида қўйилган) операсининг яратилиши билан характерланади. Бироқ агар қайд қилинган асарларнинг биринчиси театр репертуаридан узоқ вақт жой олган бўлса, иккинчиси атиги бир неча марта кўрсатилди, холос.

Ўзбек музикали театри ўзининг ўн йиллик (1929-39) фаолияти давомида ярим профессионал Музикали этнографик ансамблдан—музикали номерларига эга драматик спектакллар орқали музикали драма ҳамда ундан операгача бўлган йўлни босиб ўтди. Бироқ операнинг тугилиши (1939) кейинги йилларда республика музикали театри ҳаётида муҳим ўринни эгаллаб келаётган музикали драмага бўлган эҳтиёжни ўзгартирмади.

## Вокал музика

30-йиллардаги қўшиқ жанри бастакорлар ҳамда Тошкент консерваториясининг студентлари — ёш авторлар асарларидан иборат бўлди.

30-йилларнинг ўрталаридаги вокал асарлардан овоз ва фортепиано учун яратилган М. Бурҳоновнинг (у ўша вақтда Москва консерваториясидаги ўзбек опера студиясида таҳсил кўрар эди) «Эй булбул, гиря макун» (А. Лоҳутий шеъри) романси алоҳида ажралиб туради. Музикасининг ифодали ва дилкашлиги туфайли бу асар ижрочиларнинг концерт репертуаридан мустақкам ўрин эгаллади.

30-йилларнинг иккинчи ярмида овоз билан оркестр учун биринчи йirik асар яратилди. Булар М. Ашрафий ва Н. Мироновнинг Ш. Руставели асарига ёзилган «Йўлбарс терисини ёпинган паҳлавон» вокал-симфоник поэмаси ҳамда М. Бурҳоновнинг Машраб газалига ёзган «Ишқ ўти» балладаси эди. А. Қозловский юксак бадний даражада қайта ишлаган халқ қўшиқларидан «Тановар», «Ўзганча», «Гул юз узра», «Фигон» каби вокал-симфоник партитураларнинг пайдо бўлиши ҳам ана шу йилларга тўғри келди. Ўзбекистонда кенг оммавийлашиб кетган куйларда композитор музикали ривожлантиришнинг бой имкониятларини сезди. Қозловский куйларнинг асл мағзини ўзгартирмай, симфоник оркестр воситасида шаклнинг кенг кўламли ривожланишини ва унинг тикланиш жараёнини кўрсатишга эришди. Бунга куйларнинг ўзидаги характерли экспрессив кўтаринкилик, оҳанглари нафас олишнинг чўзиқлиги, катта ички динамикаси ёрдам берди.

Қозловский қайта ишлаган «Тановар», айниқса, оммавийлашиб кетди. Унинг лирик оҳангида фарғонача қўшиқларнинг типик хусусиятлари: шошмай намойишланиш ва аста-секин авжга кўтарилиш, юмшоқ, силлиқ пасайиш билан алмашиниб турадиган ўсиб борувчи огир кўтарилишлар, ритмик тузилмалар нозиклиги, авж пайтидаги кенг оҳангдорликнинг ифодалилиги ҳамда пасайишда ҳорвиқ нафас олиш мужассамлашган. Халқ ижодининг бу гўзал намунасини гармониялаштириб Қозловский ундаги ладнинг ўзинга хослигини сақлаб қолишга интилади. Қўшиқнинг фригий лади учун характерли бўлган қуйи томон йўналиши билан боглиқ бўлган субдоминанта группа аккордларидан кўпроқ фойдаланишнинг олдиндан белгилаб берди. Бу ҳақда оркестр муқаддимасининг бошланиши гувоҳлик беради:





Козловский асарлари фольклорнинг жўпгина «қайта ишланган» намунаси эмас, балки том маънодаги вокал-симфоник поэмалар оифатида қабул қилинади. Махсус тайёргарлик кўра олмаган тингловчилар учун ҳам ҳеч қандай имтиёзсиз ёзилган бу асар кенг эътибор қозонди. Унга Ҳалима Носирова томонидан ажойиб талқин этилган вокал партия ёрдам берди. Козловскийнинг халқ куйининг ўзини шу машҳур ижрочидан ёзиб олганлиги ҳам катта аҳамиятга моликдир.

### Чолғу музыка

Агар ўзбек куйларини симфоник оркестр учун мослашнинг илк тажрибалари 20-йилларнинг бошларига тўғри келса, 30-йилларнинг биринчи ярмида хилма-хил жанрлар доирасини ўзига олган қатор асарлар яратилди. Уларни ёзган авторларнинг аксарияти ўзбек халқ музикаси куйлари материалларида асарлар ижод қилган Москва ҳамда Ленинград композиторларидир. Булар В. Дешевонинг «Самарқанд сюитаси», М. Ипполитов—Ивановнинг «Ўзбекистоннинг музикали манзаралари», С. Василенконинг «Совет Шарқи» (бу асарнинг қисмларидан бири Ўзбекистонга бағишланган). В. Золотарёвнинг «Ўзбек рапсодияси» ва бошқалардир. Ипполитов—Ивановнинг сюитасидан ташқари эслатилган асарлар республика музикали ҳаётида дуруст ўрин эгалламади (улар даярли ижро этилмади ҳам). Бу илк тажрибаларнинг аҳамияти шундаки, улар ўзбек куйларининг симфоник қайта ишланишини бошлаб берди, ўзбек халқ куйларини кенг маданий алоқалар майдонига олиб чиқди.

Уша пайтларда Тошкент ва Москва музика ўқув юртларида таълим олаётган ёш ўзбек композиторлари ҳам ўз кучларини сим-

А. Ф. Козловский.



фоник жанрда синаб кўрдилар. М. Ашрафий «Қурилиш» марши, М. Бурҳонов «Ўзбекистон қизи» сюитаси, М. Левиев «Нурхон» поэмасини яратди (бу асарлар партитураси сақланиб қолмаган).

30-йилларнинг иккинчи ярми симфоник музика соҳасида янги воқсалар билан нишонланди. Бу йилларда республикада ўз ҳаётини Ўзбекистон санъати билан мустаҳкам боғлаган А. Ф. Козловский ва Г. А. Мушель иш бошлади.

1937 йилда Козловскийнинг программали фарғонача сюитаси — «Лола» майдонга келди. Асарнинг ҳар бир қисми ҳаётнинг анъанавий тикланиш байрамига бағишланган муайян тасвирий фикрни акс эттиради: биринчи қисм — «Лолачиларни йиғиш ва бозор майдонида кузатиш», иккинчи қисм — «Фарғона боғларида тун», учинчи қисм — «Лолачиларнинг қайтиши. Лола сайли»<sup>1</sup>.

Фикрнинг барча «манзаралилигига» қарамай, «Лола» музикаси динамикали бўлиб, аниқ шаклга эга. Нур сингдирилган қуввоқ байрам кунининг тўла жараёни билан тўлган биринчи қисмдан (соната шаклида ёзилган) сўнг жануб кечаси образини яратувчи ўзига хос ноктюرن, хушбўй ҳид тарқатувчи боғлар, тўла ноаниқ шитирлаган овоз ва ўткинчи соялар тасвирланади. Сюита хотимаси биринчи қисм йўналишини давом эттиради: унда яна янгидан байрам садолари пайдо бўлади, унинг музикаси тўла дабдабали ва ҳаракатчандир.

Финал темаси — Фарғона водийсида тарқалган тожик халқ кўшиғидан олинган. Унинг ҳаракатли суръати, жонли характери сюитанинг бу қисми мазмунига жуда мос тушган:

<sup>1</sup> Бу байрамда қизил лола табиатнинг баҳорги ўзгариши рамзи сифатида кишилар қалбига қувонч баҳш этади.

18 *Alla marcia, ma moderato*

C. ingl.  
Cl.

Fl. *pp*  
Ob.

*pp cantando*

V. c. col legno

C-b. pizz.

Финал ривожининг динамик чизиғи кульминация энг юқори нуқтага чиқадиган жой—кодага олиб келади. «Умумий шодиена ўзининг апогейига етади»—финал кодасидаги ниятини композиторнинг ўзи ана шундай таърифлаган эди.

«Лола» да Римский-Корсаков симфонизми анъаналари табиат ва халқ турмуши ҳодисаларини гавдалантиришда унинг учун характерли бўлган манзаралар баёни, конкретлиги оригинал тарзда сингдирилади. Козловский сюитасидаги жуда кўп нарсалар «Испани каприччиоси»нинг байрам шукуҳлилиги ва шод-хуррамлигини ёки «Шаҳризода»нинг янада гўзалроқ жилваларини эсга солади. «Шаҳризода» билан «Лола» ни программали симфония белгиларини берадиган кенг музикали мавзулар ҳам яқинлаштиради.

Шунингдек, «Лола»нинг партитураси француз импрессионистлари, кўпроқ Равель қисман Дебюсси (сюитанинг иккинчи қисми) меросидан ижодий фойдаланилгани тўғрисида ғувоҳлик беради.

«Лола» услубида ўзбек музикасининг (оҳанг ва куйлари, характерли ритм-интонациялардан фойдаланишда) таъсир сезиларлидир. Ўзбек музикасининг ўзига хос лад табиати кўп ҳолларда «Лола» нинг натурал ладларнинг типик тузилмалари билан суғорилган лад-гармоник тилини белгилайди. Халқ ижрочилилик усуллари сюита фактурасида (бой чўзиқ товушлар, ҳар хил ритмик фигурациялар), тембрли «бўёқлар» хусусиятларида аксини топган.

Гарчи ҳар хил услубий манбаларнинг чатишуви ҳамма вақт ҳам узвий «қуйилишлар» (илк босқичларда тўла табиий)га олиб келмаса ҳам, Козловскийнинг асарлари бир бутун ҳолда бу мураккаб ижодий проблемани ҳал қилишнинг ишончли намунасидир.

Г Мушелнинг биринчи симфонияси ва Р. Глиэрнинг икки асари — «Тантанали увертюра» ҳамда «Фарғона байрами» увертюрасининг майдонга келиши 30-йиллар охирининг маҳсули бўлди. Кейинги асар мамлакатимизнинг кўп шаҳарлари ҳамда чет элларда<sup>1</sup> ижро этилди.

<sup>1</sup> Чикаго симфоник оркестри ва унинг дирижёри Ф. Стокка бағишланган Глиэрнинг «Фарғона байрами» увертюраси Чикагода (1941 йил 20 март) ижро этилди.

Турли хил жанр белгилари—рапсодия, поэма, сонатани билкиртирган увертюра эркин шаклда ёзилган. Талқин қилинган рус мактаби анъаналари — вариацион принципдаги ривожнинг катта роли бор. Етакчи тема сифатида ўзбек ва тожик халқ қўшиқларидан фойдаланилган. Оҳанглар услубини бузишдан чўчиган Глиэр гармонияни тежашни хилма-хил фактуралли усуллар— бас ва ўрта товушларни контраст ва имитацион полифония элементлари билан куйлаштириш воситаларидан эҳтиёткорлик билан фойдаланади. Нурли ва қувноқ эмоция йиғиш чизиги бўйлаб ривожланаётган ёрқин, ифодали халқ темаси, куч ва қуввати мавж урган образларни қиёслашга асосланган Глиэрнинг «Фарғона байрами» увертюраси ўша йиллар ижтимоий ҳаётининг типик белгиларини ақс эттирди.

Халқ куйларидан фойдаланиш эвазига вужудга келадиган миллий колорит излари ва халқ чолғу музикасининг характерли элементларини татбиқ этиш тромбон ва тубанинг карнайларга тақлидан садоси; доира ва погоранинг урма созлардаги усуллари Глиэр партитурасига алоҳида янгилик ҳамда ўзига ҳос бўёқдорлик бахш этди.

Кўрилаётган даврнинг охирига келиб (1933-41) Ўзбекистон санъати театр ва симфоник музика жанрларидаги катта ижодий ютуқлар билан бойиди. С. Василенко ва М. Ашрафий, Р. Глиэр ва Т. Содиқов опералари, В. Успенский, А. Козловский, Г. Мушелнинг симфоник асарлари замонавий профессионал санъатнинг йирик шаклларини яратишда ўзбек халқ музика хазинасига мурожаат қилишнинг истиқболидан дарак берарди.

## 5-Б О Б

### 1941-45 ЙИЛЛАР МУЗИКА МАДАНИЯТИ

#### Театр ва концерт ҳаёти

Улуғ Ватан урушининг мусибатли йилларида фронтнинг оловли чизиги Ўзбекистон территориясидан анча узоқдан ўтган, унинг ери устида бомбалар портламаган, тўплар гумбурламаган. Лекин ўзбек халқи кураш натижаси кўп жиҳатдан фронт ортидаги меҳнаткашларга боғлиқлигини тушуниб, бутун совет халқи билан ҳамдард ва ҳамнафас ҳаёт кечирди. Минглаб оддий кишилар отанасиз қолган болаларни асраб олдилар. Қисқа муддат ичида Ўзбекистонга эвакуация қилинган кўпгина корхоналар ўрнатилиб, ишга туширилди, маҳаллий хом ашё базасида саноатнинг янги тармоқлари яратилди, ишлаб чиқариш фондлари ўсди. Республиканинг маданий ҳаёти ҳам ҳарбий ҳолатга мослаштирила бошланди.

Музика ижодиёти анчагина кенг ва хилма-хил эди. Кекса авлод халқ созанда ва бастакорлари — Т. Жалилов, К. Жабборов, С. Қалонов, Ю. Ражабий, Ф. Содиқов, А. Умурзоқов, М. Харратовлар фаолияти кенг тус олди. Мамлакатнинг музикали олий ўқув

юртларида профессионал таълим олган композиторларнинг ёш авлоди ҳам улғайиб бормоқда эди. Уша йиллари Тошкент консерваториясида Ик. Акбаров, Д. Зокиров, Пак Ендил, И. Ҳамроев, Москва консерваторияси ҳузуридаги Ўзбек опера студиясида М. Бурҳонов, Т. Содиқов, М. Ашрафий, Ленинград консерваториясида М. Левиев таҳсил кўрарди. Уруш бошланган куни Тошкент консерваториясининг назарий-композиторлик факультетини илк тугатувчилар — Ил. Акбаров, Б. Гиенко, В. Мейен ва И. Ҳамзинга дипломлар топширилган эди. Уруш йиллари кўпгина эвакуация қилинган рус санъати намояндalари Б. Арапов, С. Василенко, В. Волошинов, Л. Ревуцкий, Ю. Тюлин, М. Штейнберглр Ўзбекистонда иш олиб бориб, ёш ўзбек музикачиларини тарбиялашга ўз ҳиссаларини қўшдилар. Ниҳоят, урушдан аввал ўз тақдирларини Ўзбекистон билан боғлаган ва кейинчалик бу ерда умрбод яшаб қолган В. Успенский, Н. Миронов, Б. Надеждин, А. Козловский, Г. Мушель каби рус композиторлари ҳам актив фаолиятларини давом эттирдилар.

Турли авлод ва миллатга мансуб бўлган композиторлар ҳар қачонгидан ҳам яқдиллик ва ягона мақсад йўлида иш олиб борардилар. Уруш жамоат аҳамиятига молик жиддий вазифаларни ҳал этиш, бош мавзу—фашизмга қарши курашни акс эттирувчи шаклларни қидириш заруриятини тугдирди. Мазкур даврнинг ўзинга хос хусусияти — воқеликка ҳозиржавоб, ихчам ва ҳаракатчан музикали сахна асарларининг янги турлари — хилма-хил музикалик-адабий монтаж, концерт, кеча ва ватанпарварлик мазмунидаги спектакллар юзага келишидадир. Қўшиқ, монолог-даъват, хор ва рақсларни ўз таркибида бирлаштирувчи содда сюжетли спектаклнинг асосий мақсади томошабинга оддий, тушунарли тарзда она-Ватан йўлидаги жасорат ғоясини тасвирлашга бўйсундириларди.

Уруш йилларида республикада маданий-оталиқ ишлари алоҳида қулоч ёзди. Барча театр ва концерт ташкилотлари стационар чиқишлардан ташқари кўплаб сайёр концерт ва спектакллар беришар эди. Оталиқ иши, асосан, тўрт йўналишда олиб борилар эди: шаҳар муассасалари ва корхоналарига хизмат қилиш, мунтазам равишда колхоз ва совхозларга чиқиб туриш, мамлакат ичкарисида жойлашган ҳарбий қисмлар билан муттасил учрашиб туриш ва, ниҳоят, махсус фронт бригадалари тузиб, бевосита фронт ҳаётида яқиндан иштирок этиш. Республикада шундай бригадалардан ўн бештаси тузилиб, улар тўрт мингдан зиёд, концертлар беришди. Бу концертларда Я. М. Свердлов номидаги Тошкент опера ва балет театри артистлари, Ўзбек Давлат филармонияси коллективи, Ўзбекистонга эвакуация қилинган Киев, Ленинграднинг санъаткорлари ҳам иштирок этдилар.

Ўзбекистон республикаси ўз фаолиятини ҳарбий муҳитга мослаб, фронт масаласига бўйсундирса-да, ўзининг маданий ўсишини тўхтатмай ривожлантира борди: партия ва ҳукумат санъатнинг меъёрли ривожланиш, илгари силжиш чораларини амалга оширди. 1943 йилда Санъатшўнослик илмий текшириш институти қайтадан

Ўз ишини бошлади; унинг қошида ўзбек чолғу асбобларини реконструкциялаш экспериментал лабораторияси ташкил этилди. Янги музикали драматик театрлар (Янгийўлда, Фарҳод ГЭСи қошида, Фарғона областининг Фрунзе районида ҳамда Андижонда Андижон миллий уйғур театри) очилди. Музика таълимини янада яхшилаш чоралари амалга оширилди.

Уруш йилларида Ўзбекистоннинг барча театрлари нормал ишлаб турганлиги диққатга сазовордир. Масалан, Тошкентдаги Свердлов номидаги опера ва балет театри саҳнасида Ўзбекистонда яратилган асарлар (А. Козловскийнинг «Улуғбек», О. Чишконинг «Маҳмуд Торобий» опералари, С. Василенконинг «Оқ билак» балети) премьераларидан ташқари, республикадан четда ёзилган С. Василенконинг «Суворов», Г. Тарановнинг «Муз устидаги жанг» («Ледовое побоище») номли тарихий қаҳрамонлик опералари саҳналаштирилди. Саҳнада қўйиш учун айнан шу икки операнинг танлаб олиниши тасодифий эмас: улардаги бош қаҳрамонлар—бу юк рус саркардалари Суворов ва Александр Невский образлари Улуғ Ватан уруши йилларида теран мазмун кашф этиб, совет кишилари учун илҳомлантирувчи намунага айланган эди. Театрда классик репертуарни ўзлаштириш ҳам давом эттирилди. Бу борада Бизенинг «Кармен» операси ўзбек тилида (Миртемир таржимасида) қўйилганлиги, айниқса, аҳамиятлидир.

Уруш йиллари республикамиз концерт ҳаёти ниҳоят тўлиқ бўлганлиги билан характерланади. Ўзбекистонга машҳур совет санъаткорлари ижрочилик коллективларининг (эвакуация муносабати билан) келиши, республикадаги бадий-ижодий кучларнинг ўсиши, совет кишиларининг уруш мусибатлари ва фалокатлари узра гўзалликка интилиши — буларнинг барчаси ўзгача муҳит кашф этди, жамоат пульсини тезлаштирди.

Мазкур йилларда Ўзбек филармонияси республикада концерт фаолиятининг муҳим марказларидан бири бўлиб келди. Филармония ишини яхшилашга қаратилган қатор ташкилий чоралар қўрилди: унинг таркибидаги коллективлар қайтадан ташкил қилиниб, тартиблаштирилди, Самарқанд, Фарғона ва Андижонда филармония филиаллари очилди, музика адабиёти лекторияси ўз ишини бошлади. Классик ва янги совет, шу жумладан, ўзбек музика асарларини тарғиб қилиш филармония маърифатчилиги ишининг асосий масаласи бўлиб қолди. Симфоник концертларда ижро этиладиган рус, Фарбий Европа, совет симфоник асарлари, айниқса, тингловчилар диққатини ўзига жалб этарди. Республика концерт ҳаётида урушнинг дастлабки ойларида Ўзбекистонга эвакуация қилинган Ленинград консерваторияси ниҳоятда муҳим роль ўйнади. Унинг кўплаб концертларида консерватория профессорлари: Е. Брик, А. Мерович, Н. Перельман, П. Серебряков, В. Шер, симфоник оркестрнинг дирижёри профессор И. Мусин, Л. Луэр номидаги торли кватрет ва бошқалар фаол қатнашишди. С. Гинзбург, С. Богоявленский, В. Бунимович-Музалевский, А. Должанский, А. Котляревский каби атоқли совет музикашуносла-



ри лектор ва мазмундор аннотацияларнинг муаллифлари сифатида танилдилар.

VI. Мусин раҳбарлигида Ленинград консерваториясининг симфоник оркестри томонидан Д. Шостаковичнинг Еттинчи симфонияси (1942 йилнинг 22 июнида) ижро этилиши катта бадний ва сийсий аҳамиятга молик воқеага айланди.

Назарий фикрлар ҳам ривожлана бориб, бунда Ю. Тюлин, С. Гинзбург, Х. Кушнарев ва Б. Струве каби таниқли Ленинград музикашуносларининг ҳиссаси катта бўлди. Ленинградлик олимларнинг ташаббуси билан Ўзбекистон музика маданиятига оид ilk китоб «Пути развития узбекской музыки» («Ўзбек музикасининг ривожланиш йўллари») С. Гинзбург муҳаррирлиги остида авторлар коллективи томонидан ёзилиб, 1946 йили Ленинградда нашр этилди.

Шундай қилиб, уруш йилларининг қийинчиликларига қарамай Ўзбекистон тўлақонли музикали ҳаёт кечирди. Ўз интилишлари ва ўша йиллари республикамизда иккинчи уйини топган қардош халқлар истисодли намояндаларининг ёрдами туфайли ўзбек санъати ўсишда давом этди, музика таълими ижрочилик ва композиторлик ижодиёти соҳасида янги ютуқлар қўлга киритилди.

### Қўшиқ ва романс.

Қўрилаётган даврда музика жанрлари орасида қўшиқ биринчи ўринга чиқади. Мазкур жанр алоҳида «ҳаракатчан»лиги, воқеликка ҳезиржавоблиги, образлар мазмунига конкретлик ва аниқлик киритувчи сўз билан боғлиқлиги, шаклининг лўнда ва соддалиги туфайли ҳам композиторлар, ҳам тингловчилар орасида оммавийлаштишга сабаб бўлди. Урушнинг дастлабки уч ойиндаёқ Ўзбекистонда икки юздан ортиқ юриш маршлари ва мудофаа қўшиқлари яратилди. Авваллари бошқа жанрларда яход қилган композиторлар ҳам (В. Успенский, Г. Мушель) эндиликда бажонидил қўшиққа мурожаат қилишди.

Ватанпарварлик туйгулари Улуғ Ватан уруши йиллари юзага келган ўзбек халқ қўшиқларида айниқса тўлақонли намён бўлди. Уларнинг аксариятида мамлакат ичкарасидаги фидокорона меҳнат, хусусан аёллар меҳнати, жангчиларнинг жанг майдонида кўрсатаётган жасорати мавзулари узвий боғланиб кетади. Қўшиқларда ўзбек халқининг армиямизнинг снгилмас кучига чуқур ишончи акс эттирилади.

Қўшиқ ижодиётининг бош мавзулари қаторида Ватан ҳимояси, галаба йўлидаги жасорат мавзуи ҳам туради. Ўзбекистон композиторлари яратаётган айрим қўшиқлар [Б. Гиенко — «Суворийлар қўшиғи» («Кавалерийская»), В. Князев—«Қизил армияга шоншарафлар» («Красной армии слава»), «Ватан даъвати» («Родина зовет»), М. Левнев — «Ленинград учун» («За Ленинград»)] жанговар ҳаётнинг бевосита қатнашчилари сифатида совет қўшинларига урушнинг оғир йўллари босиб ўтишда мадад бўлди.

Асосан, ягона бош мавзуга мурожаат қилинган бўлса-да, Ўзбекистон композиторларининг ҳарбий қўшиқлари услубан хилма-хил эди: Ўзбекистон территориясида ўзбек қўшиқларидан ташқари яна рус совет оммавий қўшиғи, украинча лирик қўшиқ ва рус романси анъаналаридаги қўшиқлар юзага келарди.

Қўшиқ ижодиётида маданиятларнинг ўзаро таъсирланиш жараёни тезда намоён бўлди. Айниқса рус-ўзбек (ёки ўзбек-рус) ўзаро таъсир доираси тез ўсиб борди. Бир томондан, ўзбек фольклорининг гўзаллиги ва ўзига хослигига мафтун бўлган рус усталари ўз услубларини янги музикали элементлар билан бойитишга интилишган. Иккинчи томондан, ўзбек композиторлари янги қаҳрамонона-драматик образларни ифодалашда рус оммавий қўшиғининг мардлик, шиддатли жасоратли малҳ этишдаги энг яхши хусусиятларини жорий этишга ҳаракат қилдилар. Қўшиқ ижодиининг бир «тармоғи» сифатида В. Успенскийнинг «Ўзбекистон», А. Козловскийнинг «Тимошенко ҳақида қўшиқ» ва «Адолатли юриш» («Справедливый поход»), Г. Мушелнинг «Онага мактуб» («Письмо матери») қўшиқларини кўрсатиш ўринли. Уларда ўзбек музикаси услуби элементларидан ҳар хил меъёра ва турлича фойдаланилган. Табиийки, рус усталарининг ўзбек бастакорлари билан ҳамкорликда яратган қўшиқларида миллийлик сезиларлироқ намоён бўларди. Шулар қаторига М. Штейнберг ва Т. Жалиловнинг «Жонажон Москва», «Ўзбекистон доим тайёр», О. Чишко ва Т. Жалиловларнинг «Фарҳод гвардиячилари» қўшиқлари кирарди.

Иккинчи—бирмунча кенгроқ «тармоқ» М. Ашрафий, М. Бурҳонов, М. Левисов, С. Юдаков ва бошқаларнинг қўшиқларида намоён бўлади. Ёрқин мисол сифатида М. Бурҳоновнинг Уйғун сўзига ёзган «Жангчилар қўшиғи»ни келтириш мумкин. Унда анъанавий қўшиқчиликни янгилаш тенденцияси совет оммавий қўшиғи услубларидан уюмли фойдаланиш ҳисобига амалга оширилган. Асарнинг миллий қўшиқчилик замиплари (характерли лад ва оҳанг тузилмалари куйнинг тирик қаданлари, ладдаги таянч бўғинларнинг квартали йўналиши) совет оммавий қўшиғига хос маршсимон, кварта ва секстали шиддатли куй йўналишлари, нақоратдаги икки овозлилик элементлари, аккордларга бой жўрнавозлик билан уйғунлашиб кетади. Буларнинг ҳаммаси «Жангчилар қўшиғи»ни айнан шу даврда қўшиқ ижодиётида, айниқса, кенг тарқалган янгида қўшиқ-марш турин, ўзбек оммавий қўшиғининг илк намунаси сифатида характерлайди. Музика шиддатли қатъиятлик билан суғориляган. Унинг бошланғич жумлалари: «Қонга қон олинг! Жонга жон олинг!» даъват ва газаб ила янграйди (19-мисол).

Қўшиқ лирикасида янги қирралар пайдо бўлди: анъанавий-ишқий образлар уруш йилларининг ташвишли муҳити билан боғлиқ бўлганлиги туфайли баъзан янгида маъно тусини олиб чуқурлашди, унинг ифода воситалари бойиб борди. Муаллифлар, одатда, анъанавий мероснинг ривожланган лирик ашула жанрларига таянишди. Масалан, М. Ашрафийнинг Уйғун шеърларига ёзган

## В темпе марша

Қон га қон о линг! Жон га жон о линг!

Ёв ни ўл ди риб, жанг да шон о линг!

«Кел», «Ширин забона айтинг», «Арзимни ёра айтинг» қўшиқлари, Т. Содиқовнинг лирик қўшиқлари, улардан А. Навоий ғазалига ёзилган «Сарви гул» қўшиғи айниқса кенг шухрат қозонган.

Ўзбек романининг ilk намуналари: М. Бурҳоновнинг Уйғун шеърига ёзган «Ишқида», С. Юдаковнинг Ҳ. Юсуфий шеърига ёзган «Ҳабиби ту манам» романслари ҳам айнан шу заманда юзага келди. С. Юдаковнинг А. Пушкин шеърларига ёзган «Куйлама, соҳибжамол», «Грузия тепаликлариди», «Булбул», «Тунги сабо» («Ночной зефир»), «Мен бу ердан, Инсизля» романслари ҳам ҳарбий даврга мансубдир. Мазкур асарларда рус классик романи анъаналаридан ижодий фойдаланилган.

Уруш даврида ўзбек қўшиқчилиги ривожига бастакорлар ҳам улкан ҳисса қўшиб келдилар. Профессионал композиторлар каби улар ҳам марш ритмларидан актив фойдаланган ҳолда ватанпарварлик руҳидаги қўшиқлар яратдилар. Т. Жалилов («Ўзбек дивизиясига», «Ҳужум», «Советлар — Ватаним»), М. Харратов, М. Ниёзов, Ф. Содиқовларнинг кўп қўшиқлари шулар жумласидандир. Бастакор ижодиётида ўзбек қўшиқчилигига хос бўлган лирик йўналма ўз аксини топади ва у фақат ишқий-лирик характердаги қўшиқлардагина эмас, балки гражданлик мазмунидаги асарларда ҳам намоён бўлди (хусусан, бу, куйнинг текис ва раволигида ифодаланади).

Шундай қилиб, ушбу даврнинг кичик вокал жанрлар соҳасидаги ютуқларидан энг муҳими—ўзбек совет оммавий қўшиғи ва романс лирикасининг дастлабки намуналари юзага келишидадир.

### Музыкали драма

Уруш йиллари қўшиқ билан бир қаторда музыкали драма ҳам етакчи ўринни эгаллади. Бунинг сабаби мазкур жанрда қўшиқ шакллариининг кўплиги, воқеликни ҳозиржавоблик билан акс эттира олиш имкони мавжудлиги, шунингдек, жанрнинг табиатан томошабоплиги ва туб миллий анъаналар билан боғлиқлигидир.

Уруш йилларида яратилган деярли барча музыкали драмалар замонавий мавзу—Ватанни қаҳрамонона ҳимоя қилиш ва фашист босқинчиларига қарши кураш, совет кишиларининг мамлакат ичкарасидаги фидокорона меҳнатига бағишланган. Биринчи мавзу—«Қурбон Умаров» (С. Абдулла ва Чустий шеъри, Т. Жалилов ва Г. Шнерлинг музыкаси), «Қасос» (Туйғун ва Умарий шеъри, Ю. Ражабий ва Б. Надеждин музыкаси), «Қўчқор Турдиев» (С. Абдулла ва Чустий шеъри, Ю. Ражабий ва Н. Миронов музыкаси) музыкали драмаларида акс эттирилган. Иккинчи мавзуга «Даврон ота» (С. Абдулла, Чустий ва К. Яшин шеъри, Т. Содиқов ва А. Козловский музыкаси), «Офтобхон» (К. Яшин шеъри, Х. Тўхтасинов музыкаси) музыкали драмалари бағишланган.

Бу асарлар авваламбор тематикасининг актуаллиги, демократиклиги, шаклан содаллиги ва воқеликнинг ишончлилиги сабабли кенг тарқалган. Масалан, биринчи ҳарбий ватанпарварлик музыкали драма «Қурбон Умаров» нинг асосига гитлерчилар томонидан ваҳшийларча қийнаб ўлдирилган ўзбек қаҳрамони Қурбон Умаровнинг фожiali тақдирига оид чин факт олинган. Асарнинг музика материали Т. Жалилов моҳирона танлаган халқ куйлари ҳамда унинг ўзи яратган қўшиқ ва ариялардан иборат эди. Асар музикасининг муҳим ютуғи сифатида бастакорнинг лирик доирани кенгайтириб, унга қаҳрамонлик элементларини киритишга иштироқчилигини алоҳида таъкидлаш зарур.

«Даврон ота» музыкали драмаси фронт ортидаги ҳаётни, сода, лекан руҳан бой ва матонатли кишиларнинг фидокорона ва гайратли меҳнатларини акс эттиради (икки дўст—Даврон ва Шаровнинг катта ва аҳил оилалари драма марказида туради). Т. Содиқов ва А. Козловскийлар томонидан ёзилган асар музыкаси ўзининг юқори даражадаги профессионаллиги билан ажралиб туради. Бу нарса партияларнинг эмоционал образли кенглиги, речитативлардан фойдаланилганлиги ҳамда бирмунча ривожланган ансамбль ва хорларнинг мавжудлигида намоён бўлади.

Уруш йиллари яратилган стук музыкали драмалардан бири «Нурхон» (К. Яшин пьесаси, Т. Жалилов музыкаси) дир. У урушдан кейинги йилларда ҳам республика театрлари репертуарида мустаҳкам ўрнашиб олган мазкур жанрдаги ягона асардир. Драмага Ўзбекистонда совет театр шаклланиши тарихидан олинган ҳақиқий воқеа — ёш актриса Нурхон Йўлдошхўжаеванинг хурофот-

дан қўрқмай саҳнага чиқиши асос қилиб олинган. Нурхон бўйсунмас иродаси билан отаси ва акасини важоҳатга келтириб, улар қўлида ўлади. Нурхоннинг сўнмас номи халқ хотирасида аёлларнинг социал озодлиги, ёрқин гуманистик идеаллар учун олиб берилган кураш рамзи сифатида абадий сақланиб қолди.

### Опера

Уруш йиллари Ўзбекистонда яратилган А. Козловскийнинг «Улугбек» ва О. Чишконинг «Маҳмуд Торобий» опералари совет санъатининг ўша даврга онд хусусиятлари тарихий ватанпарварлик ва тарихий қаҳрамонлик мавзуга интилишини ақс эттирди. Иккала опера ҳам ўзбек халқининг қаҳрамонона ўтмишига бағишланган бўлиб, давр талабига жавоб берарди.

Мазкур асарлар бадиий даража жиҳатидан бир-биридан фарқланиб, уларнинг саҳнадаги тақдирини ҳам ҳар хил бўлди.

«Улугбек» операси Ўзбекистон музыка маданиятида анча қизиқарли, лекин зиддиятга бўлишига қарамай, республикада опера жанри ривожига маълум ўрин эгаллади. Тасодифий эмаски, Козловский операни 1942 йилда ёзиб тугатиб, кейинчалик асаридagi камчиликларни сезади ва уларни бартараф қилиш, шу орқали «репертуар» ҳаётиши давом эттириш ниятида 1958 йилда янги редакциясини яратади.<sup>1</sup> Либретто (Г. Герус ва А. Козловский томонидан ёзилган) нинг асосига XV асрнинг буюк олими ва давлат арбоби, теуурийлар сулоласининг таниқли намояндаси Муҳаммад Тарағай Улугбекнинг ҳаёти ва фаолиятига онд тарихий воқеалар олинган.

Биринчи редакциясидаёқ «Улугбек»нинг партитураси қатор ижобий хусусиятларга эга бўлган. Ўзбек музыкасининг куй-ритмик тузилмаларига аниқ даражада таяниш, ёрқин кўрсатилган интонацион конфликт мавжудлиги, Мусоргский анъаналарининг самарали таъсири натижасида катта ўрин олган хор саҳналарининг аҳамияти, ниҳоят, ҳамма вақт драматургик нуқтаи назардан фойдаланилган оркестр роли — бунинг ҳаммаси ҳақиқий опера асари юзага келганидан хабар берарди.

О. Чишконинг «Маҳмуд Торобий» операси эса (М. Ойбек либреттоси) ўзбек музыкали театри тарихида нисбатан сезиларсиз из қолдирди. Бу операнинг мазмуни ҳам ҳақиқий тарихий воқеалар— XIII асрда Ўрта Осиё давлатларини забт этган мўғул боққинчиларига қарши халқ қўзғолонларига асосланган. Асар марказида қўзғолончилар бошлиғи, Бухоро яқинидаги Тороб қишлоғидан чиққан ҳунарманд Маҳмуд образи туради. Лекин Маҳмуд Торобий партияси музыка фольклоридан олинган цитаталар (ўзбек халқ лирик ва рақс куйлари) гагина асосланганлиги сабабли операнинг бош қаҳрамони образига хос қаҳрамонлик хусусиятларини очиб бермайди. Ҳаттоки музыкали драма жанрида ҳам ҳар доим ўзини оқламайдиган бу усул опера шароитида унга хос мураккаб музи-

<sup>1</sup> Бу асар ҳақида батафсилроқ маълумотларни 6- бобдан қаранг.

кали саҳна драматургияси қонунларига мутлақо тўғри келмас эди. Бундан ташқари, фойдаланилган халқ куйлари ҳам асардаги бошқа музика қисмлари билан мантиқан уйғунлашмайди, бу эса эклектизмга олиб келди.

### Симфоник музика

Уруш йиллари симфоник музика ҳам сезиларли даражада ўсди. Авваламбор, симфоник ижодиётнинг жанр доираси кенгайди. Бу парса санъатнинг психологик, руҳий эмоционал образли чега-расининг кенгайиши ва бойиши, йирик, масштабли шакллар юзга келишига олиб келди: Шу йиллари Ўзбекистон музикаси учун анъанавий бўлиб қолган сюита ва поэма билан бир қаторда увертюра ҳамда чолғу концерти ҳам «гражданлик ҳуқуқига» эга бўлди. Лекин композиторларнинг ижодий изланишлари учун асосий соҳа бўлиб қолган симфониянинг олдинга чиқиши энг катта ютуқдир. Симфоник музиканинг гоаявий-тематик мавзуси кенгайди: симфоник музика доирасига қаҳрамонлик, актив ва шиддатли ҳамда драматик образлар киритилди. Миллий услубни ўзлаштириш соҳа-сида ҳам жиддий силжишлар содир бўлди.

Уруш йилларида айнан симфоник жанрларда ўзларини ёрқин намойи қилган композиторлардан В. Успенский ва Г. Мушель ижод қилишни давом эттирдилар.

Успенскийнинг ҳар иккала асари—«Муқанна» сюитаси (1943) ва «Ўзбекча поэма-рапсодия»си (1944) муаллиф томонидан даст-лаб топилган восита ва усуллар эндиликда эркинроқ ва хилма-хилроқ қўлланилаётганлигидан далолат беради.) Композиторнинг бадийи пияти дадилроқ бўлиб қолади.

«Муқанна» сюитаси араб истилочиларига қарши озодлик учун курашда (VII аср) жонини фидо қилган афсонавий лашкарбоши Муқанна тўғрисида, у Ҳ. Олимжоннинг шу номли драматик аса-рига ёзилган музика асосида яратилган. Сюитанинг театр музи-касида келиб чиққанлиги унинг аниқ программа билан боғлиқ-лигида, образларининг конкрет ифодаланганлигида, ҳатто айрим қисм-ларининг тузилишида ҳам яққол сезилиб туради.

Сюитанинг беш қисми пьесалар номида маълум даражада акс эттирилиб, тугал образларни ташкил қилади: «Қарвон», «Оловга сизиниш», «Иродага қарши рақс», «Оташпарастлар масжид равоғи олдида «Гулойимнинг чиқиши». Пьесалар характери ҳар хил бў-либ, сюитага ўзбек музикасига хос анъанавий мушоҳадали лирик образлар қатори, драматик, актив қаҳрамонлик образлари ҳам киритилган. «Муқанна» сюитасида фольклордан бевосита фойда-ланилмаган, лекин музикасига маълум даражада миллийлик ало-матлари сингдирилган. Миллийликнинг характерида мавжуддир, бу эса ўз навбатида, куй-ритмик ва лад тузилмалари, ривожлан-тириш воситалари ва оркестрга мос (композитор ўзбек халқ

чолғу асбобларини киритади, характерли тембрларни имитация қилиш усулларини ахтаради) хилларини аниқлаб беради.

«Ўзбекча поэма-рапсодия» да Успенский яна фольклор мавзусига қайтади. Халқ куйларини у бу гал дастлабки қайта ишланган услубидан ўзгача, кенг қўламли композиция шароитида ишлатади. «Поэма-рапсодия» ҳар хил характердаги халқ ашулаларидан иборат бўлиб, уларнинг мажмун уч қисмли концептрик шаклни ҳосил қилади. Фольклор табиатиға эға мелодик образларнинг осойишта кетма-кет келиши асарда поэмаға нисбатан кўпроқ рапсодия хусусиятларини устулаштиради.

Ўзбек симфоник музикасида ўз йўлини миниатюралардан бошлаган Успенскийдан фарқли ўлароқ Г. А. Мушель бирданига симфония муаллифи (унинг биринчи симфонияси 30-йиллар охириға мансуб) сифатида танилди. Композиторнинг мазкур жанрға қизиқиши доимий ва шу қадар ўткир эдики, урушининг дастлабки йилларидаёқ бирин-кетин иккита (1941—42, 1942) симфония яратди. Таъкидлаш зарурки, Мушелнинг симфония жанриға индивидуал мойиллиги ҳарбий даврда композиторларнинг йирик шаклиға ва улкан гражданик мавзуларига бўлган интилишларига хос умумий йўналишни акс эттиради.

Иккинчи симфония авторнинг миллийлики чуқурлаштириши ва ижодий маҳоратни ўзлаштириши йўлидаги жиддий силжишигиға бўлиб қолмай, балки Ўзбекистонда симфоник музиканиннг кўзға кўринган асарларидан бириға айланди.

Симфониянинг яратилиши шонли сана—буюк Алишер Навоий таваллудининг 500 йиллигиға бағишланиб, «Алишер Навоий хотирасига» деб номланган. Биринчи қарашда унинг мавзун замонавийликдан йироқ кўринади, шунга қарамай, у ўзининг гуманистик руҳи билан совет халқини курашға чорловчи юксак идеалларға ҳамоҳангдир. Ўз навбатида, уруш фожиаси келтирган маънос кайфият асарға таъсир кўрсатмай иложи йўқ эди.

Циклдаги қисмларнинг ҳар бириға Навоий шеърларидан келтирилган эпиграфлар уларнинг мазмунини очиб беради. «Эй, Навоий, умр ўтар елдек узунни шод тут, Елга етмак мумкин эрмас-тур чу суръат кўргузуб»— ҳаётдан лаззатланиш мавзун тез ва нафис скерцо (иккинчи қисм) да талқин топади. «Не ажаб ҳайрон мени мажнун бошида ёралар, Баски ёғди устиға атфол элидин хоралар». Поэтик образдаги гоёт чуқур қайғу мазмун Andantino (учинчи қисмда) ўз аксини топади. «Гул борса чаманға бўлмасун дард, Кун ботса фалакка етмасун гард» — совет этикасиға ниҳоят-да ҳамоҳанг ушбу фикр ёрқин, оптимистик финал музикасида ифодаланади.

Симфониянинг ўзига хослиги кўп жиҳатдан унинг жанр белгилари ўзгачалигидан келиб чиқади. «Шаклнинг монументаллиги, музика баёнининг осойишталиги, темаларни ривожлантириши усуллари эпик симфонизм (ҳаммадан кўпроқ Бородин) анъаналарини эслатади. Шу билан бирға, Мушелнинг ўткир коллизияларға бўлган интилиши мазкур асарға лирик-драматик симфонизм бел-

гиларини киритади»<sup>1</sup>. Қўшимча қилиш мумкинки, ўзбек интонация маъбаи заминда оригинал сингдирилган романтик симфония (Шуберт) таъсири ҳам сезилади.

Иккинчи симфонияда халқ куйларидан фойдаланилмаган. Композитор ўз тематизмини миллий куйларга оҳангдош қилиб яратди. Масалан, муқаддима темасида у ўзбек музикасига хос бир оҳанглилик усулидан, фригий ладнинг ифода буюқларидан фойдаланади:



Бош партия темасини яратишда композитор ўзбек лирик куйлари хусусиятлари — равонлик, алоҳида оҳанграболлик бахш этувчи синкопалар, авжии оҳишта эгаллаш ва қайтиш, фригий йўналишдаги ладнинг кварта-квинта таянчлари ўзгарувчанлигидан унумли фойдаланади. Кварта-квинта гармоник колорити билан бойитилган, миксолидий ладида ифодаланган ёрдамчи партия эса куй-ритмик доирасининг соддалиги, оммабоп халқ рақс жанрларига хос аниқ чегараланган тузилмаси билан ажралиб туради.

Композитор иккинчи симфониясидаги аксар изланишларини кейинги асарларида мустаҳкамлашга интилади.

Мушелнинг учинчи симфонияси ҳам хронологик жиҳатдангина эмас, балки моҳияти жиҳатдан ҳам уруш йиллари маҳсулидир. Унинг музикаси ташвиш, мусибат, ғазаб ва ишонч билан суғорилган. Симфония муайян программага эга эмас, лекин урушнинг фожиали коллизиялари музиканинг ўзида яққол сезилади. Шу жиҳатдан симфонияда композиторнинг аввалги асарларида учрамаган айрим хусусиятлар: умумий зулматли колорит, образларнинг табиатан драматиклиги, бош теманинг ўзига хос ҳаракатчан ва кес-

<sup>1</sup> Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970, 207-бет.





Г. А. Мушель.

книглиги, мазкур тема ва таъсирчан ёрдамчи лирик тема орасидаги ёрқин контраст ҳамда конфликтли драматургия элементларини кўриш мумкин.

Симфониянинг умумий тузилиши ҳам ўзгача: асар бир қисмли бўлиб, у огир суръатли катта муқаддима, икки темали экспозиция, кенг кўламли ривожлантириш бўлими, мотамсаро марш характеридаги эпизод, динамик реприза, кенгайтирилган кодани ўз ичига олади. Мураккаб тузилган бир қисмли музика асарлари каби мазкур симфониянинг темалари ҳам тубдан образли ўзгариб боради. Айниқса ёрдамчи партия темаси ўзгарувчандир: экспозицияда ўйчан лирик характерда бўлса, ривожлантиришда янада ҳаяжонли бўлиб боради, эпизодда чуқур қайғуга тўлади, репризада жиддий кўтаринки руҳда бўлиб, ниҳоят, кодада гўё ҳалок бўлган қаҳрамонларга мангу қўшиқдек тантанавор янграйди.

Мушелнинг навбатдаги чолғу циклик асари фортепьяно учун ёзилган иккинчи концерти (1943) бўлиб, у Ўзбекистонда концерт жанрининг илк намунасидир<sup>1</sup>. Муҳими шундаки, концерт жанри талабларига жавоб бериб (ёрқинлик, виртуозлик, оркестрнинг ифодавий рангдорлиги), бу асар ҳарбий мавзу хусусиятларини ўзида уйғунлаштириб боради. Унинг мазмуни оммабол лирик жанрлар доирасини кенгайтириб, фожиавий ва қаҳрамонлик образларини ҳам ифодалайди.

Концерт учун мазмун ва шакл уйғунлиги характерлидир, бу

<sup>1</sup> Мушель биринчи фортепьяно асарини Москва консерваториясини тугатаётган йили ёзган.

нарса икки қисмли циклнинг биринчи соната *allegro* си қисми талқинида тўлиғича намоён бўлади. Композиторнинг ижодий нияти худди программали асарлардагидек яққол англанади. Муқаддиманинг секин-аста ғазаб тўплаб бораётган гамгин ва қаҳрли образи; қатъийлик, бош партиянинг ўйчан, нозик лирикаси; марш-симон ёрдамчи партиянинг орзиқиб, қийин эришиладиган ғалаба образлари асар экспозициясининг мазмунини ташкил этади. Қайгули лирик ўйлар сайқал беришда драматик эпизодлар билан алмашиб туради. Реприза бошида «қаҳрамонона» ёрдамчи теманинг такрорланиши унга шаффофлик (яъни акс сурунка) бахш этади. Коданинг бетугал характери иккинчи қисмнинг «якуновчи» маъносини янада бўрттириб кўрсатади. Ўзбек халқ оммабоп куйи—«Қопун уфориси» асосида авдаланган оптимистик характердаги финал концертнинг образлар ривожини доирасини мантиқан якунлайди.

Иккинчи концертнинг драматургик йўналиши солнст ва оркестр партиялари муносабатида ҳам акс эттирилган: бу ерда оркестр коллектив мавзунини ифодаловчи сифатида англанса, фортепиано шахсий, индивидуал мавзунини акс эттиради. Шуниси характерлики, халқ куйларига асосланган финалда икки мавзу бири бири билан яқинлашиб, бир мақсадга бирлашади.

Уруш йилларида республикада яшаб ижод қилган таниқли рус санъаткорлари билан ижодий мусобақа Ўзбекистон композиторлари учун муҳим аҳамиятга эга бўлди. Ленинград консерваториясининг ўқитувчилари М. Штейнберг, О. Чишко, В. Волошинов, Б. Арапов, Ю. Тюлин ҳамда москвалик Ю. Крейн ва киевлик Л. Ревуцкийларнинг бу соҳадаги улуши ибратлидир.

Ириқ музика олими ва композитор Ю. Н. Тюлин ўзининг «Ўзбекча» асарларида халқ ва профессионал музиканинг муносабатларига оид кўп йиллик кузатиш ва тажрибалар маҳсули — назарий кузатишларининг амалда синая кўришга интилди. Фольклор материаллари устида ишлашда икки услуб унинг фикрича, айниқса, самарали кўринади. Биринчиси—халқ куйи автор томонидан ривожлантирилиши, иккинчиси Умумевропа полифония техникасидан кейин ва атрофлича фойдаланиши. Бу иккала ижодий қўлланмани Тюлин амалда, ўзбек материаллари асосида яратилган учта симфоник асарини—«Сўзсиз қўшиқ», «Симфоник парча» ва «Ўзбекча сюита» да (сўнгги икки асар урушдан кейин тугатилган) намоёниш этади.

В. В. Волошинов ўзбек куйларига мурожаат қилар экан, Ю. Н. Тюлинга нисбатан бошқача—асосан, гомофонли гармоник услубда ижод қилади, зероки у лирик ёки оғзаки аънададаги профессионал музика жанри устида эмас, балки қўшиқ-рақс фольклорининг хилма-хил намуналари устида ижодий иш олиб борарди. Композиторнинг диққатга сазовор асарларидан бири кичик симфоник оркестр учун ёзилган тўрт қисмли («Муқаддима», «Эронча куй», «Скерцо», «Марш») «Ўзбекча сюита» сидир.

Ўзбек халқ куйлари устида ижодий ишлаш услубини М. О. Штейнберг ҳам тавсия этди. Халқ куйларига ёндашишда сезгирлик, фольклор намунасига монанд ифода воситаларини танлаб олишда ўта талабчанлик Н. А. Римский-Корсаковнинг шогирди, рус мактаби кекса намояндасининг ижодий принципи шундай. Штейнберг бешинчи симфонияси «Ўзбек куйларига симфония-рапсодия»ни ёзишга киришар экан, катта ижодий мақсад (ўзбек халқининг қадимдан бизнинг кунгача бўлган тарихи) ни ифодалашда деярли халқ қўшиқларига мурожаат қилади. «Симфония-рапсодия» ўзбек бастакорлари К. Жабборов ва С. Қалоновлар ҳамкорлигида яратилган бўлиб, Штейнберг улардан ўн еттита куй ва қўшиқ ёзиб олди. Бу ғоят катта «цитатали» материал циклнинг тўрт қисмида мужассамлаштирилиб, асарнинг программали мазмуни (I қисмда — Темурлангнинг босқинчилик юришларидан азобланган халқ фожиаси; II қисмда—халқнинг ҳуқуқсизлик ва жабр-зулмга қарши социал норозилиги, социал озодлик учун кураш ва Совет ҳокимиятининг ўрнатилиши; III қисмда — Совет Ўзбекистонда халқ байрами манзараси ва, ниҳоят, IV қисмда—фашист галаларининг босиб келиши ва совет кишиларининг галабага бўлган мустақкам майли)ни изчил очиб беришга қаратилган. Табиийки, бундай масъулиятли ижодий ният жиддий, теран ўйланган симфоник драматургияни тақозо қиларди. Лекин бу талаб фольклор материални симфоник қайта ишлаш услубини излаш йўлига маълум даражада зид эди, зероки асарга ниҳоятда кўп халқ куйлари киритилиши симфония ва умуман симфонизм қонуниятларини иккинчи планга суриб, беихтиёр мустақил ижодий масалага айланди. Бу эса асар бадий натижасини бирмунча номувофиқликка олиб келди: халқ куйларидан фойдаланиш нуқтаи назаридан у ажойиб намуна, маҳорат мактаби бўлса, симфоник жанр нуқтаи назаридан қараганда драматик нуқсонли ва тўлақонли бўлмаган асар.

Шу билан бирга асарнинг катта қимматга эга бўлган муҳим бир хислати мавжуд: ўзбек халқи ва Улуғ Октябрь социалистик революциясининг 25 йиллигига бағишланган «Симфония-рапсодия» қардош маданиятлар намояндаларининг самарали ижодий ҳамкорлиги, чин интернационализмнинг ёрқин тимсолидир.

«Тоҳир ва Зухра» (1942) ва «Илгари» (1943) увертюраларида Штейнберг мазкур жанр талабларига риоя қилиш билан бирга, уни янгича куйлар билан тўлдиришга интилади. Бироқ, бу асарлар, шаклан аниқлигига қарамай, миллий колоритнинг равонлиги жиҳатидан «Симфония-рапсодия»га тенглаша олмайди. Увертюраларнинг экспозиция бўлимларида ёрқин миллийлик сезилса-да, боғловчи ва ривожлантирувчи эпизодларида сусаяди.

Миллий колорит ўзбек лирик ашулаларининг куйлари билан боғлиқ ёрдамчи партияларда, айниқса, яққол ифодаланади. Бош партия темаларида эса специфик-миллий хусусиятлар бу қадар аниқ сезилмайди. «Қудратли тўда» композиторлари (Балакирев, Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин) аънаналарида тарбияланган

Штейнберг бейхтиёр рус эпик симфонизми темаларига руҳан яқин бўлган фольклор темаларга интилади. «Тоҳир ва Зухра» увертюрасининг бош партия темаси (Т. Жалилов куй басталаган) бунга мисол бўла олади. Аскетик содда, бир хилда текис чорак ноталар билан баён қилинган бу куй ўзининг шиддатли архаик колорити билан рус эпик асарларининг куйларини эслатади (айниқса II погонани оҳанглаштирувчи қаданс характерлидир):



Шундай қилиб, Штейнберг ижоди мисолида ўзбек симфоник музикасининг пионерлари бўлмиш композиторлар олдида қанчалик масъулиятли ва мураккаб масала турганини, ҳам симфонизм, ҳам яхлит миллий услуб талабларига тўла жавоб бера оладиган асар яратиш нақадар қийин бўлганлигини кўрамиз.

Лекин рус композиторларининг Ўзбекистон музика маданияти раўнақига қўшган улуши фақат шахсий ижодиётлари билан чекланмаган. М. Штейнберг, С. Василенко ўзбек композитор кадрларини тарбиялашда ҳам бевосита иштирок этдилар. Ушанда уларнинг ижодий ёрдамисиз ўзбек авторлари томонидан биринчи симфония яратилиши даргумон эди. Хусусан М. Ашрафийнинг Октябрь революциясининг 25 йиллиги ва Улуғ Ватан уруши қаҳрамонларига бағишланган биринчи «Қаҳрамонлик» (1942) ҳамда келажак ғалабага ишончга хитоб қилувчи иккинчи «Ғолибларга шон-шараф» (1944) симфониялари назарда тутилади.

Иккала симфония ҳам республиканинг музика ҳаётида сезиларли воқеа бўлди. Улар аниқ тузилиши, сарлавҳаларидаги программаларга жавобан образларнинг бўрттирилиши, ривожланиш динамикаси, миллий колорити билан ажралиб туради. Бунда, шубҳасиз, рус усталари билан яқиндан муносабатда бўлиш, уларнинг таъсири мавжудлиги Ашрафий учун асл мактаб вазифасини ўтаган. Табиийки, ёш ўзбек композиторининг изланишлари рус усталарига яқин доирада эди. Ашрафий партитуралари уларнинг ижодий услуб хусусиятларини, кучли ва ожиз томонларини акс эттирди. Бу нарса, аиниқса, уч қисмли «Қаҳрамонлик» симфониясининг биринчи қисмида сезиларлидир. Масалан, юқорида кўриб чиқилган рус композиторларининг партитураларидагидек асарда миллий хусусиятларнинг ёрдамчи партида (бу ерда халқ куйларидан цитата олинган ҳолда) мужассамлашганини, кириш ва бош темаларнинг эса нисбатан нейтраллигини (гарчанд умумий миллий колорит сезиларли бўлса-да) кўриш мумкин.

Шу билан бирга «Қаҳрамонлик» симфониясининг мазкур соната *allegro* сида муаллиф ташаббусидан дарак берувчи янги томонлар ҳам мавжуд. Чунончи, бу ерда ўзбек усулларидан драматургик жиҳатдан қизиқарли фойдаланилган. Одатда усул темаларнинг халқчил бўёқларини таъкидлаш йўлида уларга жўр бўлган бўлса, бу ерда унинг зиммасига мураккаброқ функциялар тушади: зарбли ҳамда торли асбобларнинг эҳтиёткорона ритми ривожлантириш бўлимини бошлаб, қайгули ва серташвиш колорит ҳосил қилади.

Асарнинг ижобий томонлари сифатида муаллиф темаларининг интонацион бирлиги, ўз тематизмини халқ темалари билан уйғунлаштиришга интилганлигини кўрсатиш мумкин. Масалан, ёрдамчи партия темаси ўрнида ажойиб ўзбек халқ лирик куйларидан «Қайтарма» ишлатилган бўлса, авторнинг қолган икки мустақил темаси (кириш ва бош партиялар) унга оҳангдош тарзда яратилган:

22- *Meno mosso* Побочная партия  
 2 Fl. C. ingl. *amoroso*  
*espress.*  
 V. le pizz.  
 Арпа *p*

6 *Maestoso molto sostenuto* Вступление  
 Archi *ff*

8 *Allegro con brio* Главная партия  
 Cl. C. ingl.  
*p* Cl. b. Fag.  
 V.-C. b. *leggero*

М. Ашрафийнинг иккинчи симфонияси услубан равнороқ, шу билан бирга миллий колорити поаниқроқ асардир. Композитор ўз симфониясини интернационал мавзу—пировардида галабани таъминлаган халқлар дўстлиги мавзусига бағишлаб (экспозиция ўзбек ва рус темаларига асосланган), симфоник музыканинг кенг тарқалган Умумевропа шаклларида фойдаланишни ўринли деб топади. Аини вақтда автор рус композиторлари (Глазунов, Глиэр ва бошқ.)нинг тантанали байрам увертюралари услубига асосланади. Бу нарса симфониянинг қаҳрамонлик садолари билан сугорилган умумий кўтаринки руҳида, музикани даъватли фанфаралар билан тўлдирилган пуфлама созларнинг тутган ўрнида, темаларнинг халқ қўшиқлари характерида эканлиги ва улар орасида кескин контраст бўлмаганлигида сезилиб туради.

Шу билан бирга симфонияда ўзга эмоционал образли кайфиятлар ҳам бор. Симфониянинг тузилиш (цикл белгиларини мужассамлаштирган бир қисмли) хусусияти музикада турли образ доираларини ақс эттиришга имкон беради. Муҳими шундаки, композитор симфония жанрига иккинчи мартаба мурожаат қилиб, илгариги тажрибасини такрорламайди, балки ўз олдига бошқача конструктив ва гоаявий-бадий мақсадлар қўяди. Шу билан бирга, айтиш керакки, композиторнинг миллий услуб масаласида бошлаган изланишлари иккинчи симфонияда бирмунча суст ифодаланган.

Кўриниб турибдики, Ўзбекистонда уруш йилларида яратилган симфоник асарлар республиканинг симфоник маданиятида турлича из қолдирган. Лекин тўла ишонч билан шуни айтиш мумкинки, уларнинг ҳар бири ёш симфоник санъатни бирон томондан бойитди, унинг чегараларини кенгайтди, симфоник жанрни такомиллаштиришда янги белгилар киритди. Шу нуқтаи назардан уларнинг ҳар бири ўзбек симфонизмига асос солишда алоҳида роль ўйнади.

Уша даврда бутун мамлакатимизда яратилган ўттизта симфониядан бештаси ўзбек ерида, ўзига хос ўзбек музикасига меҳр қўйган авторлар томонидан ёзилган. Улар бошлаган изланишларнинг аксарияти кейинчалик композиторларнинг янги авлоди томонидан ўрганилиб давом эттирилди.

Шундай қилиб, уруш йилларининг ташвишли муҳити ўзбек совет музикасининг олдинга бўлган интилишини тўхтата олмади. Қўшиқ, музикали драма, опера, симфоник ижодиёт—бу жанрларнинг ҳар бири янги сифат касб этди. Шу давр мобайнида Ўзбекистон композиторлари қўлга киритган ютуқларини кўп миллионли совет аудиторияси олдида бир неча бор намоёиш этдилар. Улар учун Ўрта Осиё совет музикасининг декадалари (биринчиси 1942 йилда Фрунзеда, иккинчиси 1944 йили Тошкентда бўлиб ўтган) ҳамда 1943 йили Москвада ўтган ўзбек санъати кўриги ўзига хос ижодий ҳисобот бўлди.

Шуниси диққатга сазоворки, концертларига, асосан, миллий фольклор намуналарини киритган урушдан аввалги декададан (1937) фарқли ўлароқ, кейинги декада ва кўриklar программаси тингловчиларни қўшиқдан тортиб опералардан парчалар ва симфонияларгача профессионал композиторлик ижодиётининг турли жанрлари билан таништирди. Шулар қаторидан М. Ашрафий ва А. Козловский қўшиқлари, А. Козловскийнинг «Улуғбек» операсидан ариялар, Т. Содиқовнинг симфоник оркестр учун ёзган «Фаргона эскизлари», М. Штейнбергнинг «Тоҳир ва Зухра» увертюраси, М. Ашрафийнинг биринчи «Қаҳрамонлик», Г. Мушелнинг иккинчи «Алишер Навоий хотирасига» симфонияси ва бошқалар ўрин олди.

Матбуотда одилона айтилишича, ҳарбий шаронгта шу каби музика кўриklари ўтказиш фақат бизнинг мамлакатимиздагина— социализм мамлакатида, санъатнинг ривожланиши учун кенг кўламли истиқбол яратилган жойда мумкин бўлган. Шундай қилиб, декадалар, бир томондан, партия ва ҳукуматнинг миллий маданият масалаларига бўлган зўр диққатини, иккинчи томондан, Ўрта Осиё республикаларида, ҳатто урушнинг мудҳиш йиллари тўхтата олмаган бадий кучларнинг ижодий мустақамланиш ва ўсиш жараёнини намоиш қилди.

## 6-Б О Б

### 1945-75 ЙИЛЛАР МУЗИКА МАДАНИЯТИ

#### Музика ҳаёти

Урушдан кейинги давр — ўзбек музика санъатининг барча соҳаларида жиддий силжишлар вақти. Ҳали уруш даҳшатининг ташвишли шуълалари сўнмаган урушдан кейинги дастлабки йиллардан бошланувчи бу давр аста-секин бугунги ёрқин кунларимизга қўшилиб кетади. Турли ижтимоий-сиёсий ва маданий воқеалар се-роблиги йирик давр оралиғини ичдан турлантиради. Биринчи йиллар — ҳаётнинг тинч йўлига кўчиш; партиявий ҳаётнинг ленинчи принциплари тикланиши билан нишонланган 50-йилларнинг иккинчи ярми; ниҳоят, республикада барча ижодий кучларнинг кескин активланиши билан боғлиқ бўлган 60—70-йиллар ажралиб туради.

Бироқ мазкур даврнинг буткул мураккаблиги ва кўп қирралилиги билан бирга, унга умуман хос бўлган муайян муштарак қонуниятлар мавжудлиги муқаррар. Бу, авваламбор, музика ижодиёти ривожини суръатининг аста-секин жадаллашиши, унинг пульси тезлашиши натижасида 60—70-йилларда айниқса юксалиши, ижодий изланиш ва стилистик йўлланмаларнинг мўллиги ва бойлиги кўрилаётган даврда ўзбек музыкаси соҳасида бир эмас, балки қатор композиторлар авлоди ишлаётганлигининг натижасидир.

Агар илгари Ўзбекистон маданиятида рус авторлари ижоди устуянлик қилган бўлса, эндиликда ижодиётнинг талайгина қисми

Ўзбек композиторлари улушига тўғри келди. Таърифланаётган даврда ўзбек музыкасида композиторлик ижодиётининг кўп овозли жанрлари ривожланиши билан боғлиқ бўлган янги совет анъаналари пайдо бўлди, кекса авлод тажрибаси ёш авлод томонидан ворисона ривожлантирилиши амалга оширилди.

Республикадан четга ҳам номи чиққан асарлар яратилди. Булар қаторига Ик. Акбаровнинг «Шоир хотирасига» симфоник поэмаси, «Самарқанд ҳикоялари» скрипка концерти; М. Бурҳоновнинг а саррелла (жўрсиз) хорлари; Г. Мушелнинг иккинчи ва тўртинчи фортепиано концертлари, унинг «Раққоса» ва «Бахт гули» балетлари, орган асарлари; А. Қозловскийнинг «Улуғбек» операси ва симфоник поэмалари, С. Юдаковнинг «Майсаранинг иши» операси; Ҳ. Вильдановнинг «Тинчликка одатланинг» («Войдите в мир») поэма-кантатаси; Т. Қурбоновнинг симфоник оркестр учун «Фуга» си, М. Маҳмудовнинг «Наво» симфонияси, М. Тожиёвнинг учинчи симфонияси ва бошқа асарлар қиради. Бу даврда, ўзининг бетақдор миллий қиёфасини сақлаган ҳолда, Ўзбекистон музыка санъати бутун совет санъатининг таркибий қисми сифатида ўзини тобора аниқроқ ҳис эта бошлайди.

Урушдан кейинги давр мобайнида кўпгина муҳим ижодий масалаларнинг тушунилиши тубдан ўзгарди ва теранлашди. Агар аввалига композиторлар миллий колоритни (халқ ҳаётининг кўпроқ ташқи, экзотик белгиларини акс эттиришдек тушунилган ҳолда) ифодалашга интилган бўлишса, эндиликда улар халқ характерининг моҳияти, миллий психологияси, миллий-бадний тафаккурини тушуниб етишга ҳаракат қилишди. Бу даврга онд қатор асарларда миллийликни ифода қилишдаги мураккаблашган, индивидуаллашган шакллар ҳам шундан.

Урушдан кейинги йиллар мобайнида композиторларнинг ижодий доираси аста-секин кенгая борганини, уларнинг воқеликни аниқроқ ва чуқурроқ англашини кузатиш мумкин. Образлилик теранлашди, психологик ва интеллектуал асослар кучайди, мавзу ва жанр диапазони кенгайди. Орган ва хор музыкаси, киномузыка юзага келди. Опера, балет, кантата-ораториал ижодиёт, симфоник ва камер музыкаси, қўшиқ, романс жанрларининг ривожланиши давом этди.

Жанрларнинг ҳар бири ўзининг ички қонунлари билан ривожланади, лекин уларнинг ривожланиш процессида муштаракликни пайқаб олиш қийин эмас. Ҳар бир жанр урушдан кейинги давр мобайнида халқ куйларини қитата қилиш (яъни бевосита асар таркибига киритиш) дан оригинал авторлик тили (услуги) гача, жанр тематикасининг чегараланишидан ифодаланаётган образ ва ҳодисаларнинг кенг даврасигача бўлган йўлни босиб ўтди.

Партия ва ҳукумат совет санъати ривожланиши масалаларига доимий ғамхўрлик кўрсатиб келди. Маълумки, совет жамияти ҳаётида янги босқични белгилаб берган Совет Иттифоқи Коммунистик партияси XX съездининг (1956) тарихий қарорлари; КПСС нинг кейинги тўрт съезди ҳужжатлари совет кишиларини комму-





Ўзбекистоннинг композитор ва музикачилари 1965 йилда Тошкентда Т. Н. Хренников билан учрашувда. Утирганлар (чапдан ўнгга): Ю. Ражабий, А. Қозловский, Т. Визго, Т. Хренников, Т. Соломонова, А. Коральский, Н. Хасанов. Турганлар: Л. Гисин, Б. Гвенко, В. Князев, С. Варелас, Г. Мушель, М. Ашрафий, Х. Изомов, Б. Бровцин, Д. Зокиров, А. Петросяц, А. Берлин, Ф. Қодиров, М. Левнев, Х. Раҳимов.

нистик қурилишнинг актуал масалаларини амалга оширишга сафарбар этди. Съездлар қарорларида санъатга идеологик ишнинг муҳим тармоғи сифатида катта ўрин ажратилди, ижодкорларнинг халқ ҳаёти билан боғлиқлигини янада мустаҳкамлаш зарурлиги таъкидланди.

Ўзбекистон композиторлар Союзининг фаолияти халқ ва ҳаёт билан яқиндан алоқада бўлиш, урушдан кейинги бутун давр мобайнида меҳнаткашлар оммаси билан яқин муносабатда бўлиш мақсадига бўйсундирилди. Союзнинг амалиётида композиторларга республиканинг жамоат ва хўжалик ҳаёти марказида бўлишга ёрдам берувчи ишнинг янги шакллари юзага келди. Шундай шакллар қаторида ҳар хил корхона ҳамда муассасаларда кенг тингловчилар билан биргаликда ўтказиладиган янги асарларни тинглаш ва муҳокама қилиш, композиторларнинг халқ олдида анъанавий ижодий ҳисоботига айланган съездлар ва пленумлар туради. Қўрилаётган давр мобайнида ҳар бири ривожланишнинг янги поғонаси бўлган Ўзбекистон композиторлар Союзининг олтинчи съезди (1948, 1955, 1960, 1962, 1965, 1971) бирин-кетин бўлиб ўтди.

Композиторлик ижодиётининг жадал юксалиши бевосита Ўзбекистон музика маданиятининг концерт ва театр ҳаёти, ижрочилик, музика таълими, музикашунослик каби соҳаларида кузатилаётган умумий юксалиш билан боғлиқдир.

1918 йилда Тошкентда ташкил қилинган рус опера театри билан 1929 йилда тузилган Ўзбек Давлат музыкали театри қўшилди, 1939 йилда Ўзбек Давлат опера ва балет театрига айлантирилди. Унга 1948 йилда А. Навоий номи, 1959 йилда «Академик», 1966 йилда «Катта» театр унвонлари берилди. Утган вақт мазкур икки коллективнинг ягона ижодий организмга жипслашганлиги шубҳасиз ижобий аҳамиятга эга эканлигини кўрсатди. У театр репертуари кенгайишни, ўзбек ва рус ижрочиларининг ижодий ҳамкорлигини таъминлаб, театрининг келгусидаги гармоник ривожига уйғунлик кашф этди. Театр олдида турган жиддий масалалардан бири кенг миллий аудиторияни уларнинг она тилида классик опера намуналари ва қардош миллий маданиятларга мансуб асарлар билан таништиришдир. П. Чайковскийнинг «Пиковая дама» ва «Евгений Онегин», Ж. Бизенинг «Қармен» (янгидан саҳналаштирилган, 1944) ва «Марварид қидирувчилар» («Искатели жемчуга»), шунингдек, А. Спендиаровнинг «Алмаст». У Гажибековнинг «Кўр ўғли» опералари ўзбек тилида саҳнага қўйилди.

Театр ўз репертуарига фақат машхур асарларнигина эмас, балки театр саҳналарида камдан-кам қўйиладиган асарлар (Римский-Корсаковнинг «Боярыня Вера Шелого» ва «Пан-воевода», Вердининг «Отелло» ва «Дон Карлос» опералари) ни ҳам киритди.

Урушдан кейинги биринчи йилларда ноқ замонавий мавзудаги спектаклларга эҳтиёж сезилди. Д. Кабалевскийнинг «Тараснинг оиласи», Т. Хренниковнинг «Бўронда», И. Дзержинскийнинг «Тилч Дон» опералари, Г. Мушеллинг «Раққоса», Р. Глиэрнинг «Қизил гул», М. Чулакининг «Ешлик» балетларининг саҳналаштирилиши катта аҳамиятга молик воқеага айланди. Театрнинг қардош совет халқлари ижодига умуман совет музыка асарларига бўлган тишимсиз қизиқиши Р. Глиэрнинг «Мис чавандоз», Қ. Қораевнинг «Момақалди роқ сўмоқларидан» ва «Етти гўзал», А. Лапутининг «Маскарад», Л. Фейгининг «Дон Жуан», Р. Шchedриннинг «Анна Каренина» балетлари, К. Листовнинг «Куба қизи», Г. Майбороданинг «Арсенал», Я. Сабзановнинг «Қайтиш» операларини саҳналаштиришида ўз ифодасини топди.

Кўриладиган давр мобайнида театрининг диққат марказида Ўзбекистон композиторларининг асарлари турди. Театр тарихи бу даврда кўзга кўрилган кўп саҳна усталарининг номлари билан боғлиқдир. Улар орасида опера солистлари — Ҳ. Носирова, К. Зокиров, С. Ярашев, Н. Аҳмедова, О. ва Р. Кучликовалар, Н. Ҳошимов, С. Қобулова, А. Азимов, С. Беньяминов, Р. Лаут, К. Давидов, Р. Ҳидоятлова, балет солистлари М. Турғунбоева, Г. Измайлова, Ҳ. Комилова, Б. Қориева, Г. Маваева, дирижёрлар — Б. Иноятов, А. Абдуқаюмов, Ф. Шамсутдинов, Д. Абдурахмонова, рассом М. Мусаевлар бор эди.

Муқимий номидаги Ўзбек Давлат музыкали театри фаолиятида ҳам спецификаси ва ўзига хослигини сақлаган ҳолда А. Навоий номидаги Ўзбек Давлат опера ва балет театри фаолиятига хос тенденциялар—замонавий мавзуга эътибор, қардош халқлар ижодига

бўлган қизиқиш кўринади. Театрнинг ривожланиши, кўп жиҳатдан профессионал жамолотга интилиши, халқ нақадар ардоқлайдиган туб миллий анъаналарни замонавийлаштирган оригинал сахна шакллари қидириши билан боғлиқдир.

Таърифланаётган даврнинг барча босқичларида эндиликда М. Қориёқубов номини олган Ўзбек Давлат филармонияси республика музика ва концерт ҳаётининг маркази вазифасини ўтаб келган. Унинг учун энг қийин давр урушдан кейинги биринчи йиллар эди, зероки ҳали моддий база мустаҳкамланмаган, коллективлар стабилланмаган, концерт фаолиятининг ягона йўли ишлаб чиқилмаган эди. Филармониянинг кекса коллективларидан бири—симфоник оркестрнинг фаолияти кенг қулоч ёзди. Бу даврда дирижёр П. Л. Шпитальный бошқараётган оркестр совет симфоник асарлари ҳисобига ўз репертуарини анча бойитди.

Оркестр биографиясининг янги босқичи 40-йилларнинг охирида бадий раҳбарлик ва бош дирижёрлик вазифасини ўз қўлига олган ажойиб санъаткор, симфоник музика кўп дурдона асарларининг моҳир талқинчиси А. Ф. Козловский номи билан боғлиқдир. Унинг бошқарувида ўн йилдан ортиқ жуда кўп хилма-хил асарлар: Дворжак ва Сметана, Чайковский ва Мусоргский, Вагнер ва Скрябин, Берлиоз ва Р. Штраус, Дебюсси ва Равель, шунингдек, улар қатори—Ўзбекистон ва қардош республикалар композиторларининг (Қ. Қўжамсоровнинг «Рузвонгул», Ф. Амировнинг «Шўр» муғоми, А. Хачатурян ва бошқаларнинг) асарлари мунтазам янграб келди.

50-йилларнинг иккинчи ярмида дирижёрлик пультига тобора кўпроқ ўзбек дирижёрлари М. Насимов, Ф. Шамсутдинов, Н. Халиловлар чиқа бошладилар. Оркестр билан М. Ашрафий ҳам кўп чиқди. 1957 йилдан оркестрнинг бош дирижёри Москва консерваториясини битириб келган Н. Олимов, 60-йилларнинг ўрталаридан замонавий, хусусан, совет музикасининг энтузиастси З. Ҳақназаров бўлди. Унинг раҳбарлигида тингловчилар Малер, Стравинский, Барток, Хиндемит, Онеггер, Гершвин, Бриттен, Свиридов, Прокофьев, Шостакович, Хачатурянларнинг ноёб асарларини эшитишга муяссар бўлдилар.

Бироқ бутун давр мобайнида оркестр, аввало, ўзбек симфоник музикасининг тарғиботчиси сифатида танилди. Узоқ вақтгача Ўрта Осиё ва Қозоғистонда ягона симфоник оркестр<sup>1</sup> бўлган бу коллектив ўз программасига, кўпинча, Ўрта Осиё ва Қозоғистон композиторларининг янги асарларини киритди, махсус «дўстлик концерт» ларини ташкил қилди.

Филармониянинг йирик коллективларидан яна бири ўз таркибига 60 га яқин ижрочини олган ўзбек халқ чолғу асбоблари оркестридир. Қатор йиллар давомида (1947-57) унга ўз ишининг ўткир билимдони ва тарғиботчиси А. И. Петросянци, 1958 йилдан

<sup>1</sup> 60-йилларнинг бошида Қозоғистонда ҳам симфоник оркестр тузилди.

С. Алиев раҳбарлик қилди, 70-йилларда оркестрни Ф. Содиқов бошқарди.

Ўзбекистон композиторлари бу оркестрга тобора кўпроқ мурожаат қилиб, унга алоҳида репертуар яратмоқда.<sup>1</sup> Халқ асбобларининг реконструкция қилиниши (такомиллаштирилиши) сабабли пайдо бўлган имкониятлардан фойдаланиб, оркестр йил сайин ўзи ижро этадиган классик композиторлар доирасини кенгайтирмоқда (Глинка, Григ, Бизе, Шуберт). Лекин реконструкция оркестр олдига кўп жиддий муаммоларни ҳам қўйди. Уларнинг муҳимларидан бири: асбобларнинг кенгайган техник имкониятларини қандай қилиб халқ ижрочилиги бебаҳо анъаналарни сақлаб қолиш ва янада ривожлантириш билан узвий боғлаш мумкин? Бу борада оркестр ҳамма вақт ҳам тингловчилар талабини қондиrolмаётир. Шу сабабдан коллектив фаолиятида доимо баҳс, қайноқ мунозаралар бўлиб туриши тасодифий эмас.

То 60-йилларга қадар ўзининг чуқур оригинал ва характерли қўшиқ-рақс жанрини яратган машҳур ўзбек артисткаси Тамарахоним ансамбли ҳам ёрқин концерт ҳаётини давом эттирди. Артистканинг программасидан Совет Иттифоқи ва хорижий мамлакатлар халқларининг рақс-музика ижоди намуналари ўрин олган.

1952 йилда филармония қошида хор капелласи (бадий раҳбари С. Валенков) ташкил этилди. Капелланинг ўз фаолияти бошланишида кўрсатган ташаббуси сезиларли натижалар кутишга ишонч ҳосил қиларди. Лекин ўтган йиллар мобайнида капелла профессионал хор санъатининг ҳақиқий маркази бўлолмади.

Филармониянинг энг павқирон коллективларидан бири 1957 йилда ташкил топган «Баҳор» давлат халқ рақс ансамблидир. Унинг репертуарига аксарият совет ва чет эл шарқи халқларига мансуб ўнлаб рақслар кирган. Ёшлигига қарамай ансамбль кенг омма орасида шуҳрат қозонишга муяссар бўлди. У Бутуниттифоқ Ленин комсомоли ва СССР Давлат мукофотлари лауреатидир.

1966 йилдан бошлаб бир неча йил давомида филармония таркибида Ўзбекистон эстрада оркестри ишлади (ўшанда унга ёш композитор А. Малахов муваффақиятли раҳбарлик қилди). Оркестр ўзининг кундалик концерт амалиётида халқ меросидаги ихчам вокал ва чолғу жанрларга таянибгина қолмай, замонавий жазнинг ифода воситаларидан ҳам фойдаланиб, янги эстрада репертуарини яратишдек қийин масалани ҳал қилар эди. Эстрада оркестри ўзининг истеъдодли намояндаси, чиройли овоз, артистизм ва саҳна жозибаси соҳибихонанда Ботир Зокиров номини машҳур қилди.

Филармониянинг торли квартети ҳам интенсив концерт фаолияти олиб борди. Узоқ вақт давомида унинг таркибида Н. Повер (биринчи скрипка), Г Фельдгун (иккинчи скрипка), А. Рутберг (альт) ва Г Бострем (виолончель) каби созандалар иштирок этди. Малакали ижрочиларнинг ҳамкорлиги юксак профессионал

<sup>1</sup> Илгари унинг программаларида турли хилдаги аранжировка (қайта ишланган асар) лар катта ўрин тутарди.

ижрони таъминлади. Бу кватрет состави кейинчалик радио эшиттириш ва телевидение комитети қарамоғига ўтиб, эстафетани виолончелчи И. Ибрагимов раҳбарлигидаги янги ёш ансамблга топширди.

Урушдан кейинги даврда филармония лекторийси барча филармония коллективларининг фаол иштирокида кенг тарғиботчилик ишларини олиб борди. Айниқса музикашунослардан Ил. Акбаров, Т. Жумаевлар ташаббуси билан ўзбек тилидаги лекторийсининг (1953 йил) очилиши алоҳида аҳамиятга эгадир.

Республика театрлари ва бадий коллективлари ҳаётида, айниқса, сўнгги ўн йилликларда жадаллашган гастроль фаолияти тобора сезиларли бўла борди. 50-йилларнинг охирида ўзбек артистларининг республикамизга гастролга келган санъаткорлар билан биргаликда чиқиш тажрибаси самарали бўлди. Фақатгина сўнгги йилларда А. Навоий театрining опера ва балет спектаклларида бош ролларнинг ижрочилари сифатида Арманистон ва Эстония, Украина ва Белоруссия, Польша ва Руминия, Югославия ва Чехословакия, Австрия ва Болгария, Япония ва Франция, АҚШ ва Италия артистлари иштирок этишди. Филармониянинг симфоник оркестри билан ҳам гастролга келган дирижёр ва яккагон созандалар вақт-вақти билан чиқиб турди. Гастролга келган йирик музикачилар билан ишлаш ўзбек артистлари учун бир вақтнинг ўзида маҳорат мактаби бўлиб хизмат қилса, маълум даражада эса, уларнинг профессионал маданияти кўрсаткичи ҳамдир.

Хорижий мамлакатлардан Ўзбекистонга келган артистларнинг концертлари катта муваффақият билан ўтди. Афғонистонлик қўшиқчи ва бастакор Хиёл, Цейлон қўшиқ ва рақс ансамбли, Гвинея Миллий рақс ансамбли, Корея, Индонезия, Ҳиндистон, Покистон, Япония артистлари ўзларининг гастроллари билан халқлар ўртасида яқин муносабатлар ўрнатишга, маданий анъаналар ўртасидаги муштаракликни очиб беришга кўмаклашди. Муҳими шундаки, урушдан кейинги даврда Ўзбекистоннинг чет мамлакатлар билан мустақамланаётган ижодий муносабатлари икки томонлама характерга эга. Бизнинг артистларнинг хорижга қилаётган гастроллари тобора одат тусига кириб бормоқда.

КПСС съездларининг қарорларидан келиб чиқадиган маданий қурилишнинг янги вазифалари Ўзбекистон ва қардош республикалар ўртасидаги янгидан-янги ва мустақам муносабатларни тақозо этмоқда. Кенг, чинакам оммавий характерга эга ижодий алоқаларнинг янги шакллари юзага келмоқда. Ўзбекистонда уюштирилаётган декадалар қардош халқлар миллий санъати ҳафталикларида улар яратган санъатнинг юксак намуналари кенг намойиш этилмоқда. Рус адабиёти ва санъати (1963), украин (1965), белорус (1966), эстон (1968), грузин (1972) санъат декадалари республиканинг маданий ҳаётида ёрқин из қолдирди. Мазкур учрашувларда содир бўладиган илиқ дўстона вазият, самимийлик ва меҳмондўстлик қардош маданиятларнинг ўзаро яқин-

лашишига, санъаткорлар орасида шахсий алоқалар ўрнатилишига ёрдам беради. Ўзбекистонда мунтазам равишда ўтказилиб келинаётган Урта Осиё ва Қозоғистон республикалари санъати кунлари бу республикалар халқларининг ривожланиш йўллари, музика ижоди проблемалари умумийлигини ҳар гал тасдиқлаб туради.

Урушдан кейинги даврда ҳам республикалар эришган ютуқлар намоёнишининг анъанавий шакли Москвада ўтказиладиган декадалар бўлиб қолди. 1951 йилнинг ноябрида Москвада ўзбек адабиёти ва санъатининг иккинчи декадаси бўлиб ўтди. «Советская музыка» журнали ёзганидек, «...агар 1937 йил декадасининг чинакам бош «қахрамони» ўзининг теран мазмундорлиги, табиийлиги, маънавий гўзаллиги, ўзига хос колорити билан тингловчиларни ром қилган Ўзбекистоннинг халқ санъати бўлган»<sup>1</sup> бўлса, эндиликда иккинчи декада концертларида ўзбек кўп овозли профессионал музика асарлари кенг намоёниш қилинди. Атиги саккиз йил ўтгач, Ўзбекистоннинг маданият арбоблари яна Москвага—ўзбек адабиёти ва санъатининг учинчи декадаси (1959) га ижодий ҳисобот бериш учун келдилар. Республика музика санъатида содир бўлган ўзгаришлар анча сезиларли эди. Декада программасидан бу гал профессионал (кўп овозли) музиканинг барча асосий жанрлари: опера ва балет, симфония ва кантата, торли кватрет ва қўшиқ ўрин олди.

Урушдан кейинги даврда Ўзбекистон музика санъатининг қўлга киритган барча ютуқлари музика таълимотининг ўсиши билан чамбарчас боғлиқдир. Барча йиллар мобайнида Тошкент Давлат консерваторияси музикачи кадрлар тайёрлаш устахонаси бўлиб келди. 70-йилларнинг ярмига келиб унда тўрт факультет ва йигирма кафедра (1972 йилда ташкил этилган Шарқ музикаси кафедраси алоҳида диққатга сазовор) ишлаб турди. Республикада ишлаётган деярли барча мутахассис музикачиларнинг аксарияти унинг солиқ талабасидир. 50-йилларнинг охиридан консерватория ҳаётида муҳим ўзгаришлар содир бўлди: студентлар состави кенгайди, сиртдан ўқиш курси очилди, Ўзбекистоннинг шаҳар ва қишлоқларидан истеъдодли ёшлар танлаб олиниши натижасида тайёрлов бўлимининг группалари кенгайди, консерваториянинг ҳаёт билан бевосита боғланишини чуқурлаштиришда бурилиш содир бўлди. Ўқитувчи ва талабаларнинг амалий фаолияти, концертлар ўтказилиши, лекторийнинг ташкил этилиши ва унинг фаолиятига катта аҳамият берилди бошланди.

Республикада меҳнаткашларни эстетик тарбиялашда муҳим тадбирлар амалга ошириляпти. Республикада 50-йилларнинг иккинчи ярмидан юзага кела бошлаган музика маданияти халқ университетлари фаолияти музика маданиятини оммага сингди-

<sup>1</sup> Корев С. Музыканты солнечного Узбекистана. «Советская музыка» журналы, 1952, № 1. 49-бет.

риш мақсадига бўйсундирилди (улардан энг йириги — кенг шухрат қозонган, Тошкентдаги А. Навоий номидаги ЎзССР Давлат кутубхонаси қошидаги университетдир). Музыка санъатини кенг кўламда жиддий ва мунтазам тарғиб қилиш имкониятини таъминлайдиган ўзбек радио ва телевидениесининг интилишлари ҳам шу мақсадга қаратилган. Бу ишнинг шакллари хилма-хилдир: 60-йилларда барқарорлашган Радиоэшиттириш ва телевидение комитети музыкали коллективларининг (халқ чолғу асбоблари, камер ва эстрада оркестрлари, хор, торли квартет) чиқиши, республиканинг энг юксак бадий кучлари иштирокида тематик концертлар, суҳбатли концертлар, ўзбек музыкаси тарихига оид туркумлар, музыка янгиликлари ҳақида эшиттиришлар, қардош республикалардан ёзиб жўнатилган концертлар ва ҳ. к.

Кўрилаётган даврда халқнинг санъатга бўлган қизиқиши кенгайиб борганлиги бадий ҳаваскорлик кенг қулоч ёзганида кўринади. Кенг омма жалб этилиб ўтказиладиган халқ талантлари кўриклари, шаҳар ва қишлоқ музыка байрамлари, фестиваллар яхши анъана тусига кирди. Музыка ҳаваскорлигининг ижодий ўсиши, кўп овозли профессионал санъатга жалб қилинишини таъминлайдиган икки асосий шакли—хор ва оркестр ишига алоҳида эътибор берилди.

1961 йил декабрида Тошкент шаҳар Маданият уйи бадий ҳаваскорлик коллективларига «Халқ филармонияси» фахрий унвони берилиши республикада бадий ҳаваскорликка катта аҳамият берилаётганлигининг ёрқин намунасидир. Тошкентдан ўрпак олиб Бухоро (1961), кейинчалик Фарғона, Андижон ва бошқа шаҳарларда музыка ҳаётини кескин жонлантириб юборган халқ филармониялари очилди.

Республикада музыка санъатининг ўсиши билан бирга музыка илми ҳам ривожлана борди. Илгарипдек, музыка фольклористикасига катта эътибор берилди. Халқ музыка ижодиёти намуналарини ёзиб олиш ва тадқиқ этиш жадаллашиб, бу иш, асосан, Тошкентдаги Ҳамза Ҳакимзода Ниёзий номидаги Санъатшунослик институтида мужассамлашди. Институт ходимлари Ф. Қароматов, Ил. Акбаров, Қ. Олимбоева Ўзбекистоннинг кўп областларига экспедициялар уюштириб, бой материал тўплади.

Эълон қилинган илк музикашунослик мақолаларининг аксарияти ахборот ёки оммавий тарғибот характерига эга эди. Аста-секин музикашунослар таъкидлардан тадқиқотларга ўтдилар. Бу ҳақда охириги ўн ўн-беш йил ичида ёзилган музикашунослик адабиётлари далолат беради. Музикашуносларнинг назар доирасида Ўзбекистон музыка маданиятининг турли-туман кўринишлари: композиторларнинг ижодий портретлари, муайян асарларнинг анализи, замонавий музыка айрим жанрларининг шаклланиш масалалари, композиторлик ижодиётининг турли аспектлари, инқилобдан аввалги музыка маданияти тарихини ўрганиш, миллий музыка меросини чуқур тадқиқ қилиш проблемалари туради. Монодиянинг назарий масалалари тобора диққатни ўзига жалб этмоқда.

Кейинги йилларда музикашунсоларнинг коллектив ишлари кенг амалга оширилмоқда.

Сўнгги йиллар мобайнида Тошкент бир неча муҳим музикашунослик анжуманини ўтказиш жойи бўлди. Музыка тафаккури ва идрок этиш масалаларига бағишланган конференция (1972), Ўрта Осиё ва Қозоғистон республикалари маданиятларининг ўзаро таъсири масалаларига бағишланган конференция (1975), айниқса «Мақомлар, мугомлар ва замонавий композиторлик ижодиёти республикалараро конференция» (1975), 1978 йили Самарқандда ўтказилган «Халқаро музикашунослар симпозиуми» шулар жумласидандир.

«Санъат халқникидир» ...Бу ленинча башоратли сўзлар Ўзбекистоннинг урушдан кейинги йиллардаги музыка ҳаётининг маъносини, йўналишини ҳамда буткул мазмунини ифодалайди.

Замон билан ҳамқадам юришга интилган композиторлар ижодиёти, тингловчилар аудиторияси билан узвий боғланишнинг янги, демократик шаклларни қидираётган республика композиторлар Союзининг фаолияти, театр концерт ҳаёти, музыка таълими соҳаси, музикашунослик—буларнинг ҳаммаси кенг меҳнаткашлар оммаси, қолаверса, ҳаётнинг ўзи билан бўлган муносабатда мустаҳкамланмоқдаки, булардан четда туриб тўлақонли ижодни тасаввур қилиш ўринсиздир. Худди шунинг учун мазкур даврга назар ташлаётиб, фақат унинг умумий характеристикаси билан чекланиш мумкин эмас (олдинги бобларда кузатилганидек), зероки у вақт жиҳатдан энг узоқ, сифатли ютуқларга бой, аслида ўзбек совет музыкаси ва унинг муҳим жанрлари шаклланишидаги ёрқин лавҳаларни ўз ичига олган. Бу эса ана шу давр чуқурроқ кўрилишини тақозо этади ва унга кейинги бўлимлар бағишланади.

### Вокал музыка

Урушдан кейинги йилларда вокал музыкаси янги жанр турлари билан бойиди. Ривожланишини давом эттираётган қўшиқ (якка-хон ва хор) ва романсдан ташқари а capella (жўрсиз) хорлари пайдо бўлди, йирик вокал шакллари соҳасида эса кантата, сюита, оратория юзага келди. Мавзу ва образлар доираси кенгайди; замонавий мавзу композиторларнинг вокал ижодиётида етакчи ўрнини эгалладди.

Ўзбекистон музыка санъатининг бошқа турларидагидек замонавий вокал музыкасининг интонацион замини ҳам серқиррадир. Унда ҳар хил манбалар, бир томондан, ўзбек халқининг кўп асрлик музыка маданияти анъаналаридан келувчи илдиэ, иккинчи томондан, давримизни акс эттирадиган янги музыка интонацион тузилмалар узвий боғланиб кетган. Вокал музыкада чолғу музыкага нисбатан композиторнинг ўзига яқин бўлган интонацион тузилмаларга таяниши яққолроқ кўринади. Республиканинг рус композиторлари асарларида рус қўшиқ-романс анъаналари устун туради. Бошқа авторларнинг асарларида биринчи планга татар



(Я. Шерфединов) ёки корейс (Пак Ендин) музыкаси элементлари чиқади. Бироқ республика композиторлари вокал ижодиётини таъминлаб турувчи бошланғич манба миллий халқ оҳанглари, ўзбек халқининг сержанр музыка меросидир. Мана шу серурум заминда замонавий вокал музыкаси юзага келади.

### Қўшиқ

Ижоднинг бу жанрида урушдан кейинги биринчи йилларда қўшиқ-марш ва қўшиқ-гимн олдинга чиқди. Бунга кўп жиҳатдан энг яхши қўшиқ па Ўзбекистон ССР гимнини яратиш учун уюштирилган конкурслар (1946) омил бўлиб хизмат қилди. Шу йилларнинг энг яхши асарлари аввалги даврнинг ўзбек совет оммавий қўшиқларини яратишдаги тажрибасини яқунлади.

М. Бурҳоновнинг Т. Фаттоҳ сўзига ёзган ва Ўзбекистон ССР Давлат гимни сифатида қабул қилинган асари ўзининг ёрқин бадий фазилатлари билан ажралиб туради. Композитор ижодий қўллаган ўзбек музыкасининг анъанавий интонацион-ритмик элементлари асарнинг гоёвий эмоционал сазмунига бўйсуниб, янги сифатга эга бўлди. Уртача суръатдаги салмоқли ҳаракат, умумий тузилманинг улуғвор ва жиддийлиги, тантанавор гимнининг характерига монанд тушади.

Ленинга, Коммунистик партияга, Ватанга бағишланган замонавий қўшиқларнинг аксарияти оҳангида анъанавий ўзбек фольклори элементлари янги музыка услуби элементлари (кварта интонацияларининг активлиги, ритмнинг шахдамлиги) билан уйғунлашиб кетади. Масалан, М. Бурҳоновнинг «Ватан ҳақида қўшиғи», С. Юдаковнинг «Партия ҳақида ёшлар қўшиғи» шулар жумласидандир.

Республика композиторларининг қўшиқ ижодида тинчлик учун кураш мавзуи муҳим ўринни эгаллайди. В. Князев, С. Варелас, А. Берлин асарлари рус совет қўшиғи анъаналарида ёзилган. М. Левиеннинг тинчлик ҳимояси мавзусига бағишланган «Ўзбек қизининг овози» (А. Мухтор шеъри) қўшиғи ҳам тинчликни ҳимоя қилиш темасига бағишланган.

Ўзбек композиторларининг кўплаб асарлари ялла, лапар ва қўшиқ каби фольклор жанрлари заминда юзага келди. Масалан, С. Юдаковнинг А. Мухтор шеърига ёзган «Жон Ўзбекистон» асари қўшиқ жанри анъаналарини ривожлантирди. Бу—музыка жумлаларининг лўндалиги, аниқ ритми ва шаклнинг банд тузилмасида намоён бўлади. Буюк Ватанимизнинг гуллаган ўлкасини мадҳ этадиган, ёрқин ҳаётбахш характерли «Жон Ўзбекистон» қўшиғи кенг шуҳрат қозонган (23- мисол).

Миллий фольклордан ижодий фойдаланиш ва замонавий интонацион муҳитни зукколик билан ажрата олиш қўшиқчи-композиторларнинг ютуғини белгилайди. Энг яхши қўшиқлар республикамизнинг ҳамма бурчакларига тарқалиши бежиз эмас. Шулар

23 *Allegro moderato*

Бе- по- ён юр- тим-нинг бир гул- бо- ги,  
 Моск- ва- дан нур ол- ган бахт сэй ро- ан,

қаторида А. Муҳамедовнинг П. Мўмин шеърига ёзган «Жон қизлар» қўшиғи ҳам бор:

24 *Allegro moderato*

Жон қиз- лар, жо- ном қиз- лар, код хоз- чи деҳ- қон қиз- лар,

Республикада қўшиқ жанрининг юксалишига мамлакатимизда таптанади нишонланган Октябрнинг 50 йиллиги, В. И. Ленин та-валлудининг 90 йиллиги, кейинчалик 100 йиллиги сингари буюк юбилей саналари ёрдам берди. Ленинча мавзу турлича жанр йўналишига мансуб қўшиқларда талқин этилмоқда. Булар—қўшиқ-гимн (Д. Зокировнинг «Ленинга катта ташаккур»), қўшиқ-марш (А. Берлиннинг «Ленин биз билан»—«Ленин с нами», Т. Тошма-товнинг «Ленин комсомоли») ва лирик қўшиқ (А. Муҳамедовнинг «Шоҳи сўзана», Ҳ. Изомовнинг «Ленин ҳақида қўшиқ») ҳамда тетик, тантанавор оммавий қўшиқ (В. Князевнинг «Фақат Ленин номи, фақат партия иши» — «Только Ленина имя, только партия дело») лардир.

Кўрилаётган даврда Ўзбекистонда эстрада қўшиғи жанри шакл-лана бошлайди. Бу борадаги биринчи қадамлар Европа вальс анъаналарининг қайта англаниши, унинг услуб ва образ хусусият-лари ўзбек музыкасига бўйсундирилиши билан боғлиқ. М. Бурҳо-новнинг «Мафтун бўлдим», С. Юдаковнинг «Карнавал вальси», С. Бобоевнинг «Тошкент оқшоми» қўшиқлари шу тарзда яратил-гандир.

## Романс

Урушдан кейинги даврда ўзбек совет музыкасининг жанрлари-дан бири сифатида романс юзага келди. У рус камер-вокал лирик-касининг сезиларли таъсирида, лекин асоси миллий заминга бо-ланган ҳолда шакллана борди. Замонавий романслар ўзбек хал-қининг музыкали-назмий мероси билан мустаҳкам алоқада. Халқ лирик қўшиғидан ашула жанрининг типик белгилари (қуй нафаси-

нинг кенглиги, музика фикрининг жадал ёйилиши, ёрқин авжли шаклнинг ривожланганлиги) романс жанри спецификасига ҳамроҳанг келади. Романс жанри совет кишининг янгича дунёқарашига бўйсундирилган, ўзбек музикаси учун янгича бўлган музика баёни воситалари билан бойитилган (куй-интонацияли, гармоник услуб) бўлиб, замонавий ўзбек романси юзага келиши учун асосий замин вазифасини ўтади.

Романс ижодиётининг активлашишига муҳим саналар—Пушкин таваллудининг 150 йиллиги ва айниқса, Навоий таваллудининг 500 йиллиги ёрдам берди. Лекин юбилейлар фақат турткигина бўлди. Жаҳон адабиётининг буюк классиклари меросига бўлган қизиқиш кейинги йилларда ҳам ўсиб ва чуқурлашиб борди.

Д. Зокировнинг А. Навоий ғазалига ёзган «Қўрмадим» романси замонавий романс лирикаси фольклор манбаларига алоҳида яқинлигига мисолдир. Музиканинг ифодалилиги, майин лирикаси романснинг шуҳратига, ижрочилар репертуарида мустаҳкам ўрин эгаллашига сабаб бўлди. С. Юдаковнинг «Басандаст» романсида Навоий ғазалининг образли мазмунини ифодалашда речитатив бош восита бўлиб хизмат қилади. Вокал речитацияси фортепианонинг ёрқин гармоник жўрлиги ёрдамида шеърнинг драматик ҳаяжонини кучайтиради.

М. Бурҳонов вокал лириканинг ажойиб намуналарини яратган: А. Навоий сўзига ёзилган «Табассум қилмадинг ҳеч» ва тожик шеърини классиги Ҳофиз сўзига ёзилган «Намедонам чи ном дорад» («Мен номингни билмайман») романслари шулар жумласидандир. Киши ички дунёсини теран ифодалаш мазкур асарларга хосдир. Уларнинг музикаси эмоционал тўлиқ, оҳанглари куйчан, куй ва ритмик тузилишлари ўзгачадир. Мисол сифатида ўзбек шоири Уйғун шеърига ёзилган «Ишқида» романсидан бир лавҳа келтирамиз. Бунда М. Бурҳонов ижодига хос хусусият—чолғу жўрनावозлигини куйчанлаштиришга интилиш намоён бўлади (25-мисол).

Бурҳонов танланган мавзуга содиқлигини кейинги асарларида ҳам сақлаб қолади. Бунга 70-йилларнинг бошида ёзилган «Келса ногоҳ» романси мисол бўла олади. Н. Комилов шеърида акс этирилган эришилмайдиган бахт қайғуси музикада теран ифодаланади. Романс куйи маъноли ва оҳангдор бўлиб, тузилиши чинакам ашулага мосдир. Жўрनावоз чолғулар (виолончель ва фортепиано) вокал партияни энгил ҳамроҳанг товушлар билан «ўраб олишади». Бурҳоновнинг мунгли садолар ила гавдаланган романси ўзининг кўтаринки ҳиссиёти ва теран психологизми билан диққатни жалб этади.

Шақлланишни классик шеъринг образларидан бошлаган ўзбек романси аста-секин замонавий мавзу билан мустаҳкам боғлана борди. 60-йилларнинг ўрталарида ўзбек шоирлари Ҳ. Олимжон, Зулфия, С. Зуннунова шеърларига ёзилган романслар пайдо бўлди. Улар орасида С. Бобоевнинг «Қалб» ва Ик. Акбаровнинг «Юлдуз» романслари ажралиб туради.

Ўзбекистондаги рус композиторлари замонавий ўзбек ҳамда

25 *Allegro moderato*  
*p*

Иш-қи-да куй-дим не-тай

*pp*

де-во-на-дур-ман, ай-ри-либ,

рус шоирлари ижодига мурожаат қилишади. Б. Гиенконинг Ҳ. Олимжон шеърларига, Г. Мушелнинг Зулфия ва С. Шчипачёв, С. Вареласнинг С. Шчипачёв шеърларига ёзган романслари шундай пайдо бўлди. Образ доираси ва музыкали ифода воситалари турлича бўлган мазкур асарлар, барча авторлар учун умумий бўлган совет кишиларининг фикр ва туйғуларини вокал лирикасида ифодалашга интилишлари билан муштараклашган.

### А саррелла (жўрсиз) хорлар

Ўзбек музыкасида мазкур жанрнинг юзага келиши М. Бурҳонов номи билан боғлиқдир. Унинг бу соҳадаги илк тажрибаси — жўрсиз хор учун қайта ишлаган (1952) олти халқ қўшиғи тез орада шухрат қозонди.

Бурҳонов хорлари заминида Ўрта Осиёдаги турли халқларнинг куйлари ётади. Миниатюраларнинг ҳар бири ёрқин, узоқ эсда қоларли образ яратади. Ихчам, жилвали «Ёрларим», шўхчан «Бибигул», эҳтиросли ва нозик «Сари кўҳи баланд», орзубахш «Заррагул», ажойиб ўзгарувчан кайфиятли «Гўзал қизга» ва ниҳоят, қизгин қувшоқликка тўла «Сайра» бирин-кетин алмашиб келади.



М. Бурҳонов.

Композиторнинг азалдан бир-бирига яқин бўлган халқлар куйлари (2 та ўзбек, 2 та тожик, 1 та қорақалпоқ ва 1 та уйғур)га мушоаат қилиши тасодифий бўлмаса керак. Бу цикл яхлитлигини таъминлайди.

Бурҳонов қайта ишлаган қўшиқлар фактураси икки хил ўслуб—полифоник ва гомофонияли-гармоник услубларнинг ўзаро боғланиши орқали ташкил топади. Полифоник услуб кичик тузилма (фраза) ларда кўпроқ ишлатилади; буткул шакл эса қаданслар ёрдамида бўлимларга бўлиниб, гомофоник музика услубларилан тузилади.

26 Moderato con anima

С. Са-ри кў- хи ба- ланд то кай би- ши- нам

А. (Закр. р:оя)

Т. Са-ри кў- хи ба- ланд то кай би- ши- нам

Б. (Закр. р:оя)

Бурҳоновнинг полифоник услублари хилма-хилдир. Композитор имитацион полифония, хусусан, канон воситаларидан унумли фойдаланади. Мисол тариқасида «Сари кўҳи баланд» хоридан парча келтирамиз (26- мисол).

«Бибигул» ва «Сайра» хорларида, биринчи планга шу қўшиқларнинг шўх, ҳаракатчан мазмунига монанд овозларнинг айтишув услуби устулик қилади.

Бурҳонов хорларида ўзбек халқ ижодиётининг қатор услублари қўлланилади ва бойитилади. Шулардан бири кўп овозли хор воситалари орқали садолаштирилган усулдир. Бутун асар давомида ягона ритмик тузилмани такрорлайдиган «Ёрларим» даги баслар партияси айнан шундай тузилган:

27 [Allegro con anima]

Эн-ди сен-дек жо-на жо-нон қай- да - дур,  
 Эн-ди сен-дек жо-нон қай - да - дур,  
 Эн-ди сен-дек жо-на жо-нон қай- да - дур,  
 Эн-ди сен-дек жо-нон қай- да - дур,  
 Ли, ля.

«Зиррагул» ҳамда «Гўзал қизга» хорида овозлар кварта ва квинта параллелизмлари ёки силжимас пастки овоз фонида юқори овознинг ҳаракатланиши дутор жўрнавозлигига тақлидан ёзилган.

Алоҳида ўзига хослик халқ ладлари, айниқса, эолий ҳамда миксолидий ладларидан моҳирона фойдаланишда юзага келади. Уйғур қўшиғи («Сайра») ни қайта ишлашда композитор унинг пентатоник лад асосини, тожик қўшиғи («Сари кўҳи баланд») ни қайта ишлашда эса Помир фольклорига хос (II паст ва III баланд погонали) лад йўналишини сақлаб қолади.

Бурҳонов Урта Осиё халқлари миллий музыкаси хусусиятлари (лад, интонация, ритм, фактура) ни Европа халқларида юксак ривожланган кўп овозли профессионал музыка элементлари би-

лан уйғунлаштириб, барча ифода воситаларининг услубан яхлитлигига эришади. Унинг хорларидаги полифоник ва гармоник ривожлантириш услублари табиатан бир овозли куйдан шу қадар узвий чиқариладики, гўё улар бу куйга азалдан хосдек туюлади.

Бурҳонов кейинги йилларда ҳам хор жанрида ишлашни давом эттирди. Унинг жўрсиз хорлари орасида қайта ишланган иккита эрон халқ куйи ажралиб туради. Бу икки асар «Осиё музика минбари» (Олма-Ота, 1973) концертларида ижро этилиб, ҳар хил мамлакат ва континентларнинг халқлари орасида бадиий тажрибаларнинг ўзаро алмашуви унумли эканлигини намойиш қилди.

Ўзбекистоннинг бошқа композиторлари ҳам Бурҳоновдан ибрат олиб, унинг ишини давом эттирдилар. Ик. Акбаров, С. Бобоев, А. Муҳамедов ва ўзбек радиоси хори дирижёри Б. Умиджонов қатор жўрсиз хорлар яратишди.

### **Вокал-симфоник жанрлар**

Урушдан кейинги йиллар совет воқелигининг мавзу ва образлари билан боғлиқ бўлган вокал-симфоник асарлар яратилиши билан нишонланди. Булар М. Левиеннинг «Ерқин йўл» ва «Оқ олтин», Д. Соатқуловнинг «Пахтакорлар тинчлик учун», С. Бобоевнинг «Ҳосил байрами» кантаталари, С. Юдаковнинг «Мирзачўл» сюитасидир. Бу дастлабки асарларга баъзи бир муштарак белгилар: бир бутун ва уни ташкил этган қисмлар асосининг қўшиқбоплиги, кўпроқ жўрлик ролини бажарадиган оркестрнинг иккинчи даражадаги ўрни, сюита принципида келадиган хор ва яккахон-вокал номерларнинг мустақиллиги хосдир. Айтиб ўтилган асарлар ичида республика профессионал ва ҳаваскор хорлар репертуаридан мустаҳкам ўрин олган С. Юдаковнинг «Мирзачўл» вокал-симфоник сюитаси ажралиб туради.

«Мирзачўл» сюитаси (Ғ. Фулом шеърлари) олти қисмдан иборат. Уларнинг ҳар бири ўтмишда чўл бўлиб ётган Мирзачўлни ўзлаштириб, яшнаган бўстонга айлантирган чўлқуварлар ҳаётидан муайян бир лавҳадек кўрилади.

Биринчи қисм (яккахон ва аралаш хор учун) «Мирзачўл комсомоллари марши». Унинг музыкасида жиддий колорит саботли ҳаракат энергияси билан муштараклашиб кетади. Сюитанинг иккинчи—«Гулла, Мирзачўл!» қисмига ҳам қўшиқбоплик хосдир. Асосий тексти ижро этувчи мецце-сопранонинг солоси эркаклар хорининг «Сирдарёга очиб текис йўлларни, нурга кўмдик, сувга чўмдик чўлларни!» овозлари билан тўхтатилади. Арфаларнинг кенг арпеджиоси сувларнинг тинимсиз оқимини ифодалайди.

Учинчи—«Ватандир бу» қисмида лирик туйғулар (тенор солоси) асосий ифода воситаси бўлиб чиқади. Куйнинг оҳангдорлиги, ритмик тузилманинг синкопалилиги, жумла тузилишининг ноквадратлиги (7/8 ўлчови)—буларнинг ҳаммаси музыкага алоҳида раванлик ва майинлик бахш этади. Композитор тўртинчи қисм



«Теримчилар қўшиғи»да фольклорнинг лапар жанрига хос баён этишининг диалогик принциpidан моҳирлик билан фойдаланади. Ҳар сафар қисқа, ёрқин тема билан бошланадиган хордаги қиз ва йигитлар группасининг айтишуви бу шодон, хушчақчақ пьесанинг умумий мазмунига ўринли жавоб беради:

**Moderato**  
28 (девушки) *tr*

Биз сиз- лар- дан ў- зиб кет- дик.

**mf** (юноши)

Биз сиз- лар- дан қол- май- миз. Биз те- рим- дан қол- май- миз.

Бешинчи—«Мирзачўлда байрам» қисми вокал дуэтини ташкил этади. Унинг иштирокчилари юқори ҳосил устаси (баритон) ва моҳир теримчи қиз (меццо-сопрано)дир. Сюитанинг «Офарин!» номли хотимаси (олтинчи қисми) циклни тантанавор апофеоз руҳида яқунлайди.



50-йилларнинг ўртасидан вокал-симфоник музыка шаклан кенгая борди. Етакчи ўринни эгаллаган кантата билан бир қаторда замонавий воқеабанд мавзуларни акс эттирувчи илк ораториялар пайдо бўлди. Поэма, баллада, одалар яратилди. Мавзу борасида ҳам хилма-хиллик кўзга ташланади. Композиторлик маҳоратининг ўсиши ўтган даврда эришиб бўлмаган янги ижодий масалаларни ўртага ташлаш имконини туғдиради.

Жамият аҳамиятига молик йирик мавзулар композиторлар диққатини жалб этади. Р. Вильданов совет ва чет эл шоирлари (Р.Рождественский, П. Неруда ва бошқалар)нинг шеърлари асосида Хиросима ва Нагасаки қурбонлари хотирасига бағишланган «Тишчликка одатланинг» номли поэма-кантата яратди. Мазкур асар бошқа қатор асарлардан композициясининг монументаллиги, образлари мазмунан ифодалилиги, драматик ривожланишининг кескинлиги билан ажралиб туради.

Вокал-симфоник асарларнинг кўплари В. И. Ленинга бағишланган. Улар орасида энг етуқларидан бири ҳис-туйғуларининг самимийлиги билан ажралиб турувчи М. Бурҳоновнинг «Ленин партиясига қасида» (1959) сидир.

Оркестрнинг ихчам муқаддимасидан сўнг хонанда овози (баритон солоси) салобатли ва улғувор мадҳиясини бошлайди:

29 Tranquillo grandioso (Спокойно, величаво)

Мар-до-на на-жот-кор, у-луғ ха-лос-кор, аз-минг-дан пор-  
 -ла-ди а-ба-дий машъ-ал. Совет-лар ди-ё-ри бўлдишў,па-дор,  
 халқ-лар иқ-бо-ли-ми топ-ди му-кам-мал.

Бу куйнинг илдизлари ўзбек халқ ижодиётидадир. Куй йўналмасининг ўзига хослиги (секундали силжиш устунлиги, квартали сакрамаларнинг тўлдирилиши) ва ритмик тузилмасининг синкопалашганлиги бунинг далилидир.

Хорга топширилган нақорат бошланғич куйга оҳангдошдир, лекин шу билан бирга унда рус революцион қўшиқлари таъсири (юқорига йўналган кварта интонацияси, марш ритми) сезилади (30- мисол).

Қода пировардида оркестр ва хорнинг барча овозлари муштараклашиб, кучли тантанавор оҳангда қасиданинг: «Ленин партиясига шон-шараф! Шон-шараф!»—сўзларидаги бош ғоясини таъкидлайди.

С. А.

Т. Б.

*mf* Я - шай-ди о - мон, сен-дан бу ди- ёр- лар,

Ик. Акбаров ўзининг «Тошкентнома» (Шайхзоданинг достони асосида) ораториясини Тошкентга бағишлади. Бу циклнинг етти қисми пауза билан айрилиб, икки бўлимга группланади. Биринчисида революцияга қадар ўтмиш образлари гавдаланади. Биринкетин азоб-уқубат ва кураш манзаралари (биринчи қисм «Асрлар қаъридан»), жанг ва қаҳрамонлик эпизодлари (иккинчиси «Ботирлар диёри», учинчиси «Янги тақдир бўсағасида») бир-бирини алмашлаб келади. Тўртинчи қисми—«Советлар машъалини биз ёқдик»—Улуғ Октябрь воқеаларига олиб келади.

Мазкур қисмлар музикасининг жалб қиладиган томонлари кўп. Эпик ҳикоянинг характерли оғир суръатдаги бошланғи теми (скрипкалар тремолоси фониди флейта солоси) ва биринчи қисми яқунловчи хорнинг (ёпиқ оғиз билан) оҳиста садолари ифодали чиққан. Ҳамзанинг инқилобга оид қўшиқлари аънаналари (иккинчи қисмнинг хор эпизодлари ва учинчи қисмда яққохон ашулачининг нотикларча речитациясида)ни композитор ижодий қўллаган. Оташин нотик—Ҳамза образи инқилобий қўшиқларнинг нитонациялари билан суғорилган тўртинчи қисмда намоён бўлади.

Ораториянинг иккинчи бўлими замонавий Тошкентга бағишланган ва «Тошкент—Шарқ машъали» деб номланган тантанавор, гимнли финал билан яқунланади. Бу бўлимда ҳам қатор ижобий томонларни таъкидлаш мумкин, лекин умуман олганда иккинчи бўлим биринчисига ҳам мазмунан (унинг программаси унчалик бой ва хилма-хил эмас), ҳам музикада тенглаша олмайди.

Инқилоб йиллари воқеалари М. Ашрафийнинг «Наташахоним» кинофильми музикаси асосида яратилган «Даҳшатли кунларда» вокал-симфоник поэмасида, С. Жалилнинг «Октябрнинг 50 йиллиги» ва Н. Зокировнинг «Октябрь» поэмаларида ўз ифодасини топди.

Замонавий мавзуга етакчи ўрин ажратилган ҳолда узоқ ўтмиш образлари ҳам четда қолмайди. М. Бурҳоновнинг муталаачи, яққохон ашулачи, хор ва симфоник оркестр учун ёзилган «Алишер Навоийга қасида» (1968) си (А. Орипов шеъри) ўзбек вокал-симфоник музикасида муҳим ўринни эгаллади. Бурҳоновнинг бошқа асарлари каби «Қасида» ўзининг илиқ лиризми, музиканинг эмоционал тўлиқлиги, юқори этник туйғулар мажмуаси билан мафтун этади. Тема сифатида Наво мақоми ашула бўлимининг биринчи қисмидан бошланғич жумлани олиб, композитор уни кенг ривожлантиради ва кенг қўламли яхлитликка эришади. Бурҳоновнинг

«Қасида»си А. Навоий таваллудининг 525 йиллик юбилейида яратилиб, улуғ шоир хотирасини ўзгача эъозловчи асар сифатида ўрин олди.

Навоийнинг адабий меросига Ик. Акбаров ва Н. Зокировлар ҳам ўзларининг вокал-симфоник поэмаларида мурожаат қилдилар.

Ик. Акбаровнинг «Хамса» (1972)си Навоийнинг гениал «Хамса»си таассуротлари асосида юзага келган. Лекин композитор бу монументал цикл таркибига кирган бир дostonдаги воқеалар кетма-кетлигини акс эттиришга интилмайдн. Уни Шарқ тарихининг даҳшатли даврларидан бирида яшаган шоир, файласуф, гуманист ва олим образи ўзига жалб этади.

Композитор ўз ижодий ниятини ифодалаш учун уч қисмли композиция (шакл)ни танлаган. Биринчи ва учинчи қисмлар шоирнинг чуқур қалб иқрори бўлган шеъриятига асосланган, ўрта қисмида эса «Фарҳод ва Ширин» дostonи текстидан фойдаланади. Ик. Акбаров асаридаги Фарҳод образи ҳақиқат ва адолат учун дадил курашган Навоийнинг образи билан уйғунлашиб кетади. Фарҳоднинг музикали характеристикаси хор ва оркестрга топширилган қаҳрамонлик руҳидаги тема воситасида шаклланади. Бунга зид бўлган ёвуз кучлар шоҳ Хисрав образида ифодаланади. Мис пуфлама созларда гўё мудҳиш хоралдек садоладиган унинг лейтмотиви синкопалаштирилиб, остинато тарзида ўтказилувчи дағал диссонанс комплексига асосланган.

Хор ва оркестр вазифаларининг оригинал тақсимланиши «Хамса»да драматик икки планлиликини ҳосил қилади. Хорга жуда муҳим роль топширилган — у шоирнинг фикрларини баён қилади, Фарҳоднинг газабли ва ботирона нутқини акс эттиради, унинг Хисрав билан бўлган курашини (халқ номидан) шарҳлайди. Унинг ҳаммаси хор партиясининг ифодаси тўлиқ бўлишига олиб келади. Гарчи у поэманинг марказий қисмидан аниқ юриш марши интонациялари, ёрқин, илдам мотивлар билан сингдирилган бўлса, чекка қисмларда эса негизи катта ашулаларга тақаладиган, эркин ҳаракатланувчи оҳангдор речитативдир. Бу ерда шоир фалсафий фикрлари образи гавдаланади.

Ик. Акбаров ўзбек вокал-симфоник музикасининг шаклланиш жараёнида вужудга келган тематизмни бирмунча янгилаб, симфоник ривожлантириш усулларини халқ профессионал музикасига хос шаклланиш усуллари билан уйғунлаштириб, эпик-драматик йўналишдаги хор поэма жанрини келажакда эгаллаш ва ривожлантириш йўлини белгилаб берди.

Н. Зокировнинг «Истадим» поэмаси бошқачароқ, кўпроқ камер планда, яккахон-солист (баритон) ва симфоник оркестр учун ёзилган асардир (1974). Поэмага асос қилиб Навоий ғазалларидан бири олинган. Унинг бадий мазмунини умумлаштириб композитор юксак туйғу ва теран қайғу куйчиси бўлган шоир образини яратишга интилади. Эркин композиция (бир қисмли ва циклли шакллар умумлашмаси) га таянилган ҳолда миллий мероснинг ривож-

ланган жанрларига хос ритм ва интонациялар билан суғорилган программали оркестр ҳамда вокал фрагментлар контраст равишда таққосланади.

1975 йили М. Ашрафийнинг «Рустамнома» ораторияси пайдо бўлди. У. Фирдавсийнинг шоҳ асари — «Шоҳнома» дostonи мотивлари асосида ёзилган монументал композиция яратишдаги ижодий тажрибадир.

Ашрафий асарининг мазмуни Рустам ва Сухроб ҳақидаги афсонада<sup>1</sup> баён қилинган икки паҳлавоннинг фожиали жанги (фақат Сухроб ҳалок бўлаётганидагина Рустам у ўзининг ўғли эканлигини билганлиги) билан боғлиқ. Фирдавсийнинг тексти, асосан, декламацион эпизодларда, муаллиф номидан мутолаачи сўзлаётганида ишлатилади. Айрим вокал номерлар замонавий тожик шoirи Л. Шерали шеърларига ёзилган.

Етти қисмдан иборат ораториянинг асосий ғояси халқ баҳодир Рустамнинг мардликларини, унинг афсонавий севгилиси Тахминани мадҳиялаш, дostonнинг кўркем манзараларини ифодалашдир.<sup>2</sup> Ораториядаги Рустам ва Сухробнинг жанги, ифодали «Сенинг падарғушанг, баҳодир, бўлди ҳалок» канони киритилган финал, Рустам ва Тахминанинг лирик дуэти каби парчалар диққатга сазовордир.

Шундай қилиб, кўрилатган даврда ўзбек вокал-симфоник музикаси сезиларли ютуқларга эришди. Сержанрликка интилиш, типик бўлмаган музикали драматургик ечилмаларни излаш — 60—70-йиллардаги вокал-симфоник музиканинг қимматли фазилатларидан ҳисобланади. Гарчанд йирик шаклдаги асарларда «пэчил ривожлантириш» масаласи ҳамма вақт ҳам ишонарли равишда ҳал этилмаган бўлса-да, бу борада ўзлаштирилган ижодий ютуқлар тапланган йўл тўғри ва истиқболли эканлигига шубҳа қолдирмайди.

## Музикали театр

1945-75 йилларда ўзбек театр музикаси уч асосий жанр — музикали драма, опера ва балет жанрларида ривожланиб борди. Буларнинг ҳар бири бир қанча янги асарлар билан бойиди. Агар урушдан кейинги дастлабки йилларда кўпроқ музикали драма ривожланган бўлса, 50-йилларнинг иккинчи ярмидан бошлаб композиторларнинг опера, сўнгра балет жанрига қизиқиши сезиларли даражада кучайди.

<sup>1</sup> Кўп қисмли «Шоҳнома» дostonининг бобларидан бири.

<sup>2</sup> Ораторияда номерларнинг кетма-кетлиги қуйидагича: I Муқаддима; II Тахмина ва Рустам дуэти; III Жанг. Тахминанинг речитативи ва ариозоси; IV Жангчилар даврасида. Рустамнинг ҳазил қўшиғи; V Сухробнинг вояга етиши. Жангчилар юриши; VI Рустамнинг ариозоси ва кураш; VII Хотима.

## Музикали драма

Кўрилатган даврдаги музикали драма жанрини характерлар эканми, икки муҳим томонни айтиб ўтиш керак. Биринчидан, драматургия мазмуни воқеликнинг муҳим томонларини акс эттиришга интилиши натижасида замонавий мавзуда кескин бурилиш кашф этади. Иккинчидан, ўзбек композиторлари мустақил ижод қилишининг бошланиши эса мазкур даврда музикали драма яратиш процессини авваллари асар икки ижодкор, яъни куй басталовчи ёки меросдан танлаб берувчи бастакор ҳамда партитурани яратувчи рус композитори томонидан ҳамкорликда юзага келишдан фарқлантиради.

Аксар асарлар орасидан мазкур давр учун намуна бўладиган учтасини ажратамиз: «Олтин кўл», «Ватан ишқи», «Момо ер». «Олтин кўл» (Уйғун асари, М. Левиев музикаси<sup>1</sup>) қишлоқ меҳнаткашларига бағишланган спектаклдир. Илғор колхозчиларга дангасалар, текинхўрлар ва шулар таъсирига тушиб қолган ҳалол меҳнаткаш Турсунали қарши қўйилган. Бемаъни хатти-ҳаракатлари туфайли колхозчиларни ва ҳатто севимли қайлигини ўзидан юз ўгиртирган Турсунали айбига иқроор бўлиб, фидокорона меҳнати билан ўзини оқлайди.

«Ватан ишқи» музикали драмаси (пьесанинг авторлари З. Фатхуллин, Ш. Саъдулла, композитор С. Бобоев) Ўзбекистонда граждандарлар уруши тарихидан муайян лавҳани жонлантиради.<sup>2</sup> Драма воқеалари республиканинг жанубий чегаралари яқинида рўй беради. Қишлоқларда хўжаликни коллективлаштириш муносабати билан синфий кураш кескинлашади. Совет ҳокимиятининг душманлари — босмачилар бундан фойдаланишга интилади. Қишлоқ советига актив жамоатчи Нарзи хола раислик қилувчи тоғ бағридаги кичик қишлоқ кураш майдонига айланади. Босмачилар томонидан зўрлаб олиб кетилган Нарзи холянинг эри Субҳонқул босмачилар тўдасига қўшилади. Оғир кулфатларни бошидан кечириб, у Ватансиз, оиласиз ва дўстларисиз яшаш фожиясини тушунади. Субҳонқул ўз ҳаётини қурбон қилиб, душман енгилишига ёрдам қилади ва Совет ватани олдидаги гуноҳини ювади.

Пьеса асосидаги конфликт музикада ўз ифодасини топади. Қатор асарлар орасида бу музикали драма ўзининг музикали драматургияси ривожланганлиги билан ажралиб туради. Қарама-қарши кучларнинг ўринли топилган характеристикалари бунга ёрдам беради. Совет кишилари образларини, уларнинг ҳаёти ва ишларини акс эттирувчи музика хилма-хил, эмоционал ифодалидир. Унда ҳам нозик лирика, ҳам қаҳрамонлик, ҳам кўтаринки туйғулар ўз ифодасини топади. Қўшиқбоп куйларнинг ривожланганлиги ижо-

<sup>1</sup> Биринчи редакцияси Муқимий номи театр саҳнасида 1949 йилда, иккинчиси 1952 йилда қўйилган.

<sup>2</sup> Спектакль премьераси Муқимий номи театрда 1957 йилнинг 7 ноябрида бўлиб ўтди.

бий қаҳрамонларнинг вокал партияларини миллий мероснинг профессионал жанрларидаги вокал шаклларга хос анъаналар билан боғлайди. Қарама-қарши куч — босмачиларни характерловчи музика бир йўналишда сақланган: ундаги бир хиллик, кетма-кет такрорланувчи интонациялар фанатизми уларнинг тафаккури тор, ҳатто калтафаҳм эканлигини ифодалайди. Ўзбек фольклорида учрайдиган энг оддий куйларга мурожаат қилиб, оркестр ҳамда интонацион-ритмик ифода воситаларидан унумли фойдаланиб (масалан, босмачиларнинг базм эпизодида суръати аста-секин тезлаштирилган уриб чалинадиган асбобларнинг кескин ритмик пульсацияси, торли асбобларнинг пастга йўналган кескин секундлари, пуфлама созлар садолари), композитор босмачиларнинг ички вайронликларини, ваҳшийлик ва шафқатсизлигини ишонarli даражада кўрсата олган.

Асар музикали драматургиясида муҳим ўринини хорлар эгаллайди. Ҳамзанинг «Яша, Шўро!» инқилобий қўшиғига асосланган муқаддима хори лейттема аҳамиятига эга. Муқаддимада тема тантанавор гимн характерида садоланиб, кейинчалик унинг ўзига хос оҳанглари драматик воқеанинг кескин нуқталарини эмоционал кучайтириб, оркестрга ўтади.

«Ватан ишқи» ўзининг янгича интонациялари, кенг кўламли ансамбли саҳналари билан ўзбек музикали драмаси ривожидида муҳим босқич қўлга киритилганлигидан хабар беради.

Мазкур жапндаги яна бир босқич даражасидаги асар — Ч. Айтматовнинг машҳур повести асосида яратилган Ик. Акбаровнинг «Момо ер» музикали драмасидир.<sup>1</sup> Юқорнда таъкидланган асар сингари бу ерда ҳам музика адабий текст билан тенг даражада спектаклнинг гоаявий мазмунини очишда иштирок этади. Лекин «Момо ер» партитурасида мазмун оғирлигининг кўп қисми оркестр зиммасига тушади. Оркестр партиясининг ривожланганлиги, унинг музикали драматургияда тутган муҳим роли Акбаров асарини бошқа қатор музикали драмалардан ажратиб туради.

Ик. Акбаров партитурасида ўзбек музикали драмасининг сезиларли профессионаллашганлиги ўз аксини топди, бу хусусиятни авваламбор барча компонентлари (яккаҳо) номерлар, вокал ансамбллар, хор ва оркестр) пьесанинг асосий гоаясини ифодалашга қаратилган музикали драматургиянинг ривожланганлигида кўришимиз мумкин. Ик. Акбаровнинг миллий ўзбек музикаси мазкур босқичи ривожланишидаги намояндаси эканлигини ҳамда буткул шаклланган санъаткор сифатидаги ижодий ёзувини турли музикали маданият элементларини ўзида мужассамлаштирган «Момо ер» музикасининг услуб хусусиятлари тўла ифодалайди.

М. Левиев, С. Бобоев, Ик. Акбаров ва бошқа композиторларнинг музикали драма соҳасидаги ютуқлари мазкур жанр ўзбек музикали театрининг мустақил жанри сифатида яшашга ҳақли

<sup>1</sup> Муқимий номли театрда 1965 йилининг июнь ойида саҳналаштирилган.

эканлигини исботлайди. Замонавий ҳақиқатни ҳар томондан акс эттиришда алоҳида моҳиятга эга бўлган музикали драманинг келгусида мукамаллашишига барча асослар мавжуд.

### Опера

Кўрилаётган даврда опера театрининг миллий репертуари анча бойиди. Бу бирданига бўлмаган, албатта. Давр бошида репертуарда қайта таҳрир қилинган эски асарлар (С. Василенко ва М. Ашрафийнинг «Буюк канал», В. Успенский ва Г. Мушелнинг «Фарҳод ва Ширин», Т. Жалилов ва Б. Бровциннинг «Тоҳир ва Зухра») устунлик қилган. Бироқ 1958 йилдан бошлаб деярли ҳар сезонда театр ўз репертуарига янги ўзбек опера постановкасини киритди.

Мавзу ва бадий савияси турлича бўлган мазкур асарлар томошабинлар томонидан ҳам турлича қабул қилинди. Баъзилари саҳнадан тезда тушиб кетди, бошқалари эса театр репертуарида муҳим ўрин эгаллади. Биз шулардан аҳамиятлороқларини ажратиб, авваламбор совет замонавийлигидек муҳим мавзуга бағишланган асарларни кўриб чиқамиз. Шунақа асарлар «Гулсара» ва «Ҳамза» дир.

«Гулсара» операси авваллари ёзилган шу номли музикали драма сингари ўзбек аёлининг озодликка чиқиши мавзуси билан боғлиқдир. Албатта, спектакль мазмунини 40-йиллар охирининг томошабини «Гулсара» музикали драмаси ўн икки йил аввал биринчи бор саҳналаштирилгандагидан бошқачароқ қабул қилади. Ваҳшиёна мутаассиблик ҳам, паранжи ташлагани учун қонли ўч олиш ҳам узоқ ўтмишда қолиб кетган эди. Лекин эски идеология эътиқодлари, хусусан, аёлларга нисбатан бой-фсодалларча муносабат ҳали ҳаётда учраб турарди. Шунинг учун уларга қарши кураш ўз кескинлигини йўқотмаган эди. Кўпгина ўзбек аёлларининг ҳаёти, кураши, орзулари билан чамбарчас боғлиқ бўлган Гулсаранинг тақдир томошабинлар қалбига акс садосини топар эди. «Гулсара» нинг оммабоплиги, ҳаётийлиги ҳам шундадир.<sup>1</sup>

Либретто авторлари К. Яшин ва М. Муҳамедов яхлит, изчил ривожланган воқеликни яратишга муваффақ бўлдилар. Айниқса бош қаҳрамон образи тўлақонли чиққан. Спектаклнинг бошланишида у заиф ва итоаткор, онгида аёлни қулларча итоаткор бўлишга маҳкум қиладиган эски мусулмон ақидалари устунлик қилади. Лекин аста-секин, чуқур жафолар туфайли Гулсара ўтмиш сарқитларига қарши очиқ, шиддатли курашиш зарурлигини англайди.

<sup>1</sup> Спектаклнинг қаҳрамони, ёш жувон Гулсара ўз эри — илғор ишчи Қодир таъсирида паранжисини ташлаб, ўқишга киришга қарор қилади. Лекин бу режаси реакцияни дин хурофотчиларининг қуролига айланган Гулсаранинг отаси — Иброҳимнинг қаршилигига учрайди. Драма қизини отасининг зулмидан ҳимоя қилмоқчи бўлган қаҳрамонининг онаси — Ойсаранинг ўлими билан тугайди. Гулсара Иброҳимнинг қўлидан қутулиб чиқиб, майдонга чопади ва барча аёлларни янги ҳаёт учун курашга чорлайди.



Р. Глиэр ва Т. Содиқовнинг «Гулсара» операсининг биринчи пардасидан кўришини  
Ижрочилар Ҳ. Носирова (Гулсара), К. Зокиров (Иброҳим).



Опера асосига Т. Жалилов йигиб, қисман яратиб берган Т. Со-  
диқов ёзиб олган ва Р. Глиэр қайта ишлаган куйлардан ташкил  
топган «Гулсара» музыкали драмасининг материали олинган.  
Драманинг аксар музыкали номерлари операга барча гармоник  
ва оркестр фактураси деталлари билан кўчирилган. Шу билан  
бирга опера партитурасида янгиликлар ҳам оз эмас. Диалоглар  
ўрнига речитативлар киритилди, баъзи саҳналар янгидан ёзилди.  
Илгарилари фақат драматик ролда чиққан персонажлар (хотин-  
қизлар бўлимининг бошлиғи Рузвон опа ва унинг ёрдамчилари —  
комсомол қизлар) энди ўзларининг партияларига эга бўлдилар.  
Баъзи бир ария ва ансамблларнинг куйлари етакчи музика тема-  
лари даражасигача кўтарилди. Опера шаклининг лейтмотив ва  
лейттема каби муҳим элементлари киритилди.

Мисол тариқасида шундай темалардан бири — Т. Жалилов  
яратган темани келтирамиз. Шартли равишда уни ўзбек хотин-қиз-  
ларининг «Озодлик темаси» деб номлаш мумкин:



Бу ёрқин ва иштилувчан куй операнинг биринчи кўринишидаги  
марказий эпизод—Гулсаранинг паранжи ташлашга розилик бери-  
ши билан якунловчи икки ёшнинг севги дуэтида пайдо бўлади.  
Теманинг миллий негизлари аниқ эшитилади, лекин шу билан  
бирга, бу энди фольклор цитатаси эмас, балки муҳим драматур-  
гик функцияни бажарувчи тема-образдир. Тема куйининг тузилиши  
хилма-хил ривожлантириш усулларини қўллашга имкон беради.

Бош қаҳрамонлар—Гулсара ва Қодирнинг партиялари ашула  
характеридаги куйларга асосланган. Баъзи ария (қўшиқ)лар  
миллий фольклорнинг асл намуналаридир. Т. Жалилов яратган куй-  
ларнинг аксарияти уларга ҳамоҳангдир. Бироқ бастакор миллий  
мерос намуналарини айнан кўчирмайди. Фольклор куйи Жалилов  
учун фақат намуна бўлиб, унинг асосида сифат жиҳатидан янги



бадий ҳодиса юзага келади. Бу борада Қодир арияси (тўртинчи парда) нинг илиқ, қалбга яқин, ифодали куйи ибратлидир (32-мисол).

Рўзвон опа ва Гулсаранинг дугонаси — қувноқ, шўх Асалнинг музикали тили ўзгачадир. Хотин-қизлар бўлими бошлиғининг иродали, ҳаракатчан образини ифодалашда композиторлар совет оммавий қўшиқларининг интонацион доирасига мурожаат қилишди. Асал образини ифодалашда эса тарихан операда шаклланган колоратурали сопрано партиясига хос воситалардан фойдаланишган. Шунга қарамай, Рўзвон опа ва Асал партиялари интонацион тузилиши жиҳатдан янги ҳаёт курашчиси бўлиб етишиш жараёни музикада акс эттирилмаган. Тугал, яқунланган музикали номерларнинг кўплиги воқеалар драматизмининг бўшаштиради. Саҳна воқелиги тобора кескинлашган сари музикали ривожланиш гўё унга тўсқинлик қилаётгандек туюлади.

«Гулсара»да муаллифларнинг музикали образларни индивидуаллаштиришга интилиши сезилиб туради, опера драматургияси элементлари пайдо бўлади. Лекин бу тенденция ҳамма вақт ҳам билинавермайди. Айниқса операнинг марказий драматик кульминацияси — тўртинчи кўриниш бирмунча заиф. Гулсаранинг лоқайд жафокашлиқдан янги ҳаёт курашчиси бўлиб етишиш жараёни музикада акс эттирилмаган. Тугал, яқунланган музикали номерларнинг кўплиги воқеалар драматизмининг бўшаштиради. Саҳна воқелиги тобора кескинлашган сари музикали ривожланиш гўё унга тўсқинлик қилаётгандек туюлади.

Хотиманинг оммавий саҳналарида (шаҳар майдонида 8 Мартни нишонлаш) хорлар муҳим роль ўйнайди. Улар турлича услубда ёзилган. Баъзилари услубан рус совет оммавий қўшиқларига яқиндир (масалан, «Рўзвон опа даъвати», «Партияга гимн»). Бошқалари ўзбек куйларининг анъанавий тузилишига таянади («Қаринаво» рақси ва хори).

«Гулсара» партитурасининг музикаси серуслуг, шакли заиф. Лекин бундан қатъи назар операнинг постановкаси катта маданий аҳамиятга молик воқеа бўлди.<sup>1</sup> Совет ҳаёти каби муҳим мавзунини нишонларли даражада акс эттириб, опера оммавий томошабин олқиши ва меҳрига сазовор бўлди. 1951 йилда А. Навоий номли опера ва балет театрининг «Гулсара» спектаклига СССР Давлат мукофоти берилди.

Агар «Гулсара» ўзбек музикали театри ютуқларининг дастлабки босқичини яқунлаган бўлса, «Ҳамза» операси эса совет даврининг муҳим мавзуларини эгаллашдаги янги босқични бошлаб берди. Бу босқич (50-йилларнинг иккинчи ярмидан бошланган) фольклор меросига активроқ ва ижодийроқ ёндашиш, замонавий ҳақиқатнинг мавзу ва образларини бадий ифодалашнинг теранроқлиги билан характерланади. Бу давр асарларининг (уларнинг мазмунидан қатъи назар) характерли хусусияти ўтган йиллар учун одат бўлган кўп авторликдан кечишдир. Энди деярли ҳар бир янги опера ўзбек композиторининг мустақил ижодий фаолияти натижа-

<sup>1</sup> А. Навоий номидаги опера ва балет театрида 1949 йил 25 декабрда «Гулсара» операсининг премьераси бўлди.

сида юзага келади («Зайнаб ва Омон» бундан истисно)<sup>1</sup>. Асарларнинг услубан яхлитлиги шу сабабдандир.

С. Бобоевнинг «Ҳ а м з а» операси (К. Яшин либреттоси) А. Умарий ва К. Яшиннинг шу номдаги драмаси асосида ёзилган.<sup>2</sup> Операнинг марказида революция ишига чексиз садоқатли инсон Ҳамза Ҳакимзода Ниёзий туради. Унинг рафиқаси Саодат қарама-қарши хусусиятлар билан ифодаланган. Саодат эрини севади, лекин унинг онги хурофий ривоятлар билан қопланган. Ҳамзанинг шогирдлари орасида икки севишган — Санобар ва Алижон ажралиб туради. Ёш Санобарнинг отаси камбағал Шодмон ота «муқаддас» шайхларнинг чаққонлик билан ўрнатган тўрларига тушиб, тайёрланаётган жинойтнинг беихтиёр иштирокчиси бўлиб қолади. Унинг кўзи анча кеч, жинойт содир бўлганидан кейингина очилади.

Салбий персонажлар группаси бунчалик шахслантирилмаган. Шайхлар, дарвишлар ва бойлар халқ ва революциянинг умумлаштирилган душмани образини ташкил қилади. Ана шу умумий фонда икки киши: муқаддас мазорнинг бош хизматчиси шайх Исмоил ва совет муассасасининг масъул ходими ниқо-бида юрган буржуа миллатчиси Назирийнинг шахсияти бирмунча бўрттирилган.

С. Бобоев дунё музыка классикасида юзага келган опера шакллари (ария, дуэт, ансамбль ва ҳоказо) ни ишлатади. Вокал номерларнинг аксарияти сахна воқеасидан келиб чиқиб, қаҳрамонларнинг кечинмалари билан боғлиқдир.

Операнинг музикали интонацион замини ўзбек фольклори билан узвий боғлиқдир. Олдинги ўзбек операларининг авторларидан фарқли ўлароқ С. Бобоев асл халқ куйларидан деярли фойдаланмайди. Лекин композитор ёзган бутун куй материали миллий мероснинг ривожланган ашула йўлларида яратилган. Операда Ҳамза куйлари муҳим роль ўйнайди. Муқаддимада «Яша, Шўро!», «Йшчилар, уйғон!» қўшиқларининг даъватли интонациялари янграйди. Булардан биринчиси Ҳамзанинг финалдаги марказий ариясига асос бўлиб хизмат қилади. Лирик куйлар доираси аёллар — Саодат ва Санобар образлари учун характерлидир.

Композитор сюжет ривожига мослаб мазмунан қарама-қарши бўлган кўринишларни бир-бирига таққослайди. Майин оҳанглардан (Ҳамзанинг арияси, унинг Саодат билан учрашуви, ёш севишганлар — Санобар ва Алижон дуэти) иборат биринчи кўринишга Ҳамзанинг душманлари характерланадиган иккинчи кўриниш

<sup>1</sup> «Зайнаб ва Омон» операси (1958) тўрт композитор — Т. Содиқов, Ю. Ражабий, Б. Зейдман ва Д. Зокировларнинг ҳамкорлигида юзага келди.

<sup>2</sup> Уч парда, олти кўринишдан иборат опера воқеалари 20-йилларнинг охирида бўлиб ўтади. Гражданлар уруши тугаган. Фарғона водийсининг гўзал бурчакларидан бири Шоҳимардонда Ҳамза, унинг дўстлари ва фикрдошларининг фаоллиги авж олади. Омма онгини уйғотишга, унинг иродаси ва ҳаётни қайта қуришга қаратилган Ҳамзанинг революцион ҳаракатлари Совет ҳокимияти душманлари — шайх Исмоил ва унинг маслакдошлари қаршилигига учрайди. Жинойтчилар уюштирган фитна натижасида Ҳамза ҳалок бўлади.

таққосланади. Хира колоритли садолар қоронғи мақбара гумбази остида содир бўлаётган воқеаларга мос тушади. Бу кўринишнинг музика маркази зикр саҳнасида. Музика бу ерда жазавога тушган дарвишларнинг экстатик ҳолатини ифодалаб, алоҳида экспрессивликка эга бўлади.

Бу кўринишнинг бутун иккинчи ярми катта хор-ансамбль саҳналари тарзида тузилган. Ҳар хил мелодик йўналмалар (ибодатчилар хори, батраklar хори, шайхларни айбловчи Ҳамза речитативлари ва осмон жазоси билан диндан қайтганни қўрқитаётган шайх Исмоилнинг луқмалари)нинг ўзаро эркин боғланиши, ички динамизми кучли кўринишни яратади.

Дастлабки икки кўриниш эмоционал доирасининг кескин контрасти кейинчалик ҳам муҳим драматургик роль ўйнайди. Воқеа шайх Исмоил уйда ўтадиган учинчи («Душманлар орасида») ва ертўлада бўлиб ўтадиган бешинчи («Фитна») кўринишлар ўзларининг хира, қоронғи колорити, устун турувчи речитативи билан Ҳамзанинг уйда ўтувчи ниҳоятда «илиқ» тўртинчи кўринишга қарама-қарши таққосланган. Кенг кўламдаги қўшиқбоплик бу кўриниш музикасини характерлаб, унга алоҳида эмоционал ифодалик бахш этади.

Ҳамзанинг тўртинчи кўринишдаги ария монологи шоирнинг огир кулфат онларидаги иқроридир. Ҳамза гамга тўла (ҳатто яқин кишилари ҳам уни ҳамма вақт тушунавермайди), унинг огир ички кечинмалари чуқур қайғуга тўла музика орқали ифодаланган. Куй-

33 Moderato

pp

Ни-го-ро-фур-қа-тинг-да бор-ми-мен-дек-муб-та-

ло ёл-ғиз.

pp

нинг бадиҳали речитатив тузилиши, аҳён-аҳён, гўё тасодифан олинган жўрнавон аккордлари қаҳрамоннинг саҳнадаги ҳолатини акс эттиради (Ҳамза фортепиано жўрлигида бадиҳагўйлик қилади): (33- мисол).

Опера хотимаси икки кескин контрастли бўлимлардан иборат. Биринчисида канал қурилиши якунланганлиги муносабати билан уюштирилган байрам нашидаси ҳукм суради. Иккинчисида Ҳамза ўлдирилади. Бироқ сюжетнинг фожиали ечилиш дақиқасида музика воқеани фақат иллюстрациялайди, холос. Унинг моҳияти саҳнадаги воқеаларни товуш фони даражасигагина келтирган.

Опера хотимаси («Халқ қайғуси») тўхтовсиз ривожланувчи саҳна сифатида тузилган. Саодатнинг Ҳамза жасади устида марсия-ариозоси хорнинг қайғули ноталарига қўшилиб кетади. Гоҳи оркестр тўхтатилиб, ҳам чекаётган хор ноталари орасидан қаҳрамон хотирасини абадийлаштирувчи даъватлар эшитилади. Қайғули марсия саҳнасини оркестр якунлайди. Музика Ҳамза билан видолашаётган халқ ҳис-туйғуларини ифодалайди.

«Ҳамза» музыкали драматургиясида турлича характерларни интонацион донраларда таққослаш орқали кўрсатиш тенденцияси белгиланади. Бироқ бу тенденция ҳамма вақт ҳам етарли натижаларга олиб келавермайди. Чунончи, речитативлар кам индивидуаллаштирилган. Уларда ария ва қаҳрамонларнинг бошқа вокал партияларига оҳангдошлик сезилмайди.

Айрим камчиликларни ҳисобга олмаганда С. Бобоевнинг «Ҳамза» операси совет даври қаҳрамони образини ифодаловчи, вазиятлар драматизми ва музыкали ривожланишининг ўткирлиги билан ажралиб турувчи асар сифатида диққатга сазовордир.<sup>1</sup>

Кўрилатган даврнинг муҳим воқеалари қаторида А. Козловскийнинг «Улуғбек» операсининг қайта ишланган нусхасини<sup>2</sup> (либретто авторлари Г Герус ва А. Козловский) кўрсатиш лозим.

Опера сюжетининг асосига Мовароуннаҳр ҳокими — Улуғбекнинг давлат ва илмий фаолияти, буюк олимнинг фожиали ҳалок бўлиши билан боғлиқ чин тарихий воқеалар олинган.<sup>3</sup> Маҳорат билан ёзилган либреттода барча сюжет йўналмалари изчиллик билан очиловчи драматургик мақсадга бўйсунди, айрим эпизодлар ўткир драматик «туғунлар»га бирлаштирилади.

Асосий конфликт социал тарздаги конфликтдир. У Улуғбек тарафдорлари — гуманистлар ҳамда Улуғбекнинг меросхўр ўгли Абдулатиф атрофида тўпланган ва шайх Хомуш бошчилик қилаётган ислом мутаассибларининг ўткир тўқнашувида очилади.

Сюжетнинг лирик йўналмаси Хитой императори Улуғбекка тор-

<sup>1</sup> «Ҳамза» операсининг премьераси 1961 йил 27 майда А. Навоий номидаги Опера ва балет театрида бўлиб ўтди.

<sup>2</sup> «Улуғбек» операсининг иккинчи авторлик таҳрири (рус тилидаги) премьераси 1958 йил 29 майда А. Навоий номидаги Опера ва балет театрида бўлди.

<sup>3</sup> Фақат Улуғбек, Абдулатиф, шайх Хомуш каби операнинг бош қаҳрамонларигина эмас, балки иккинчи даражали қаҳрамонлар — Улуғбекнинг тарбиячиси Алика Кўкалдош, гуманист Оловуддин Шоший ва бошқалар Улуғбек даврининг тарихий шахсларидир.

тиқ қилган ва у ярашиш пайтида Абдулатифга ҳады этган гўзал қиз Син Дун-Фан образи билан боғлиқдир. Улуғбекнинг маънавий гўзаллиги ва улугворлигига мафтун бўлган Син Дун-Фаннинг Абдулатифга нафрати ошади ва оқибатда унда отасига нисбатан рашк уйғотади.

Опера музикаси ёрқин ва ранг-барангдир. Партитуранинг энг кучли томони музикали драматургик ривожланишнинг таъсирчан ва кучайчанлигидадир.

Асарнинг драматик конфликт музикада интонацион конфликт сифатида амалга оширилади. Операдаги бош саҳналар музикаси иштирокчиларнинг тўқнашаётган гуруҳларига мос контраст интонацион комплексларни қарама-қарши қўйиш йўли билан шаклланади. Улуғбек тарафдорлари — гуманистларни ифодалашда Қозловский халқ ашула йўлларининг куй тузилмаларига таянади, баъзан фольклорнинг асл намуналаридан фойдаланади. Реакционерларнинг музикали характеристикаси қадимги диний музика, хусусан, зикрлар асосида юзага келади. Композитор уларни бевосита кўчирмайди, узоқ ўтмишда шаклланган жанр хусусиятларига асосланади. Бунда ритмик план алоҳида аҳамиятга эгадир: реакционерларнинг ҳар бир чиқишига «ёвуз ритмлар» ҳамроҳ бўлади.

Контраст интонацион комплексларнинг бир-бирига қарама-қарши қўйилиши экспозициядаёқ белгиланади. Опера бошланғичидаги базм ёрқин бўёқлар билан кўрсатилган. Халқ рақс куйи асосида композитор байрам ҳаяжони билан сингдирилган кенг кўламли опера саҳнасини яратади. Бу саҳнага кескин диссонанс сифатида Абдулатифга ҳамроҳ бўлмиш дарвишлар хори киритилади. Хорнинг бир хилда такрорланаверадиган куйи «Сен, жазо берувчи худо» («Ты казнящий аллах») уриб чалинадиган асбобларнинг зарбли ритмлари, карнайларнинг (саҳнада) кескин товушлари реакционерларнинг мудҳиш «огир» образини ифодалайди (34-миқол).

Биринчи драматик кульминация янги мадраса — диний академия бошлигинин сайлашда Девон (Давлат кенгаши) доншмандлари ўртасидаги жанжал саҳнасига тўғри келади (иккинчи парда). Бутун саҳна бетўхтов ривожланишга асосланган; драматик тараңлик кучая бориб, пировардида кескин ўзгаришга олиб келади. Улуғбекнинг ариозоси ҳам «Юксак илм аҳли бу ерга тўплашганини кўряпман» — («Я вижу, свет учёности здесь собрался»), шайхлар хори ҳам кенг кўламли опера шакли анъаналарида ёзилган, лекин уларнинг ҳар бири умумий ҳаракат оқимида қўшилиб кетади.

Учинчи парда — операнинг марказий драматик кульминацияси. Воқеа Улуғбек аскарлар билан давлат чегараларини мудофаа қилишга кетганида унинг йўқлигидан фойдаланган реакционерлар қўлга ўтиб қолган Самарқанд деворлари олдида содир бўлади. Бу ерда асосий конфликт жамиятнинг ҳамма табақаларини ўзига жалб этган умумхалқ конфликт сифатида кўрсатилади.

Учинчи парданинг кульминацион эпизодлари иштирокчилар-

## 34 Allegro moderato

Тенора и басы

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий тенора и баса, а также фортепианного сопровождения. В вокальных партиях присутствуют следующие тексты:

Ты, каз -

Карнай

ня - щий ал - лях

В фортепианном сопровождении используются цифровые обозначения (5, 6, 8), указывающие на конкретные пальцы или ноты на клавиатуре.

нинг контраст эмоционал ҳолатини акс эттирувчи партияларнинг ўзаро мураккаб бирикиш йўли орқали кўрсатган оммавий саҳналар тарзида тузилган. Масалан, халқ ноласи қатл қилинганларни таҳқирлаётган дарвишларнинг бақирғи билан бўлинади. Халқнинг «Ийланг, одамлар» («Плачьте, люди») хори мутаассибларнинг «Барча динсизларга ибрат бўлсин» («В назиданье всем неверным») деган хорига қўшилиб кетади, худо номини бақириб тилга олаётган дарвишларнинг унисони эса ўзига хос ритмик контрапункт ҳосил қилади. Бу саҳнада оркестр ҳам актив роль бажаради: оркестрнинг қарама-қарши йўналтирилган овозлари шу дақиқанинг драматик таранглигини кучайтиради. Учинчи парда Улуғбекни саройдан ҳайдаш саҳнаси билан якунланади: ўғлининг буйруғи билан у ўзига яқин бир неча кишилар ҳамроҳлигида шаҳардан чиқиб кетади.

Охирги икки парда мудҳиш образларнинг тобора чуқурлашиши ва кучайиши йўлидан ривожлана боради. Шайхлар буюк олимни сиртдан ўлимга ҳукм этадиган тўртинчи парданинг суд саҳнаси Козловскийга хос вокал партияларнинг ўзаро бирикишида тузилган. Абдулатифнинг шайхларга мурожаати, мутаассибларнинг Улуғбекни лаънатловчи бақриқлари «Имонсизлик таянчи» («Оплот безверья»), «Манфур» («Презренный лёс») айрим луқмалар билан мудҳиш ҳукми таъкидловчи шайхлар хори — буларнинг барчаси оркестрнинг қўрғошиндек оғир садолари фонида тараққиёт душманларининг даҳшатли образини гавдалантиради.

Бешинчи парда Улуғбек образига сўнги хислатлар қўшади. Унинг Наво мақомидан олинган куйга асосланувчи «Елғиз эдим, улар эса кўпчилик» («Один я был, их было слышком много») ариозоси кувғиннинг оғир кечинмаларини ифодалайди.

Улуғбек ўлдирилган бўлса ҳам хотиманинг охирги кўриниши чуқур оптимистикдир. Оркестр гўё вокал партияларда маромига етказилмаган фикрларни тўлдиради. Саҳна ортидаги (кўринмай диган) хор буюк олим жонини фидо қилган мангу гоғларни тасдиқлаб «Юлдузлар боқий — боқий Улуғбек» («Звезды вечны, вечен Улуғбек») деб улусвор ва тантанавор куйлайди.

«Улуғбек» операсининг автор томонидан қайта ишланган нусхаси Ўзбекистон жамоатчилиги томонидан яхши қабул қилинди. Москвада, Ўзбек санъати декадаси (1958) да ҳам у ижобий баҳоланди.

Кўрилаётган даврда М. Ашрафийнинг яна иккита операси «Дилором» (1958) ва «Шоир қалби» (1962) саҳналаштирилди.

«Дилором» либреттоси К. Яшин ва М. Муҳамедов томонидан А. Навоийнинг «Сабъан сайёр» достони мавзuida ёзилган. Операнинг бош қаҳрамонлари — рассом Моний ва созанда Дилором бир-бирларини севадилар, лекин гўзал чангчини сотиб олган ва Монийни зиндонга ташлаган шоҳ Баҳром севишганлар бахтини поймол қилади. Мамлакатимизнинг шарқий республикалари музикали театри ривожланишининг маълум босқичи учун характерли тарихий мазмундаги бундай асар Навоий достонининг бош мазмуни ва социал гоғси билан кам умумийликка эга.<sup>1</sup>

Музикада қаҳрамонларнинг ишқ драмаси ўзининг нисбатан тўлиқ ифодасини топди. Бош қаҳрамонлар миллий мероснинг ноёб намуналари воситасида ифодаланган. Масалан, Моний характеристикасида қадимий лирик куйлардан «Қаримқулбеги» му-

<sup>1</sup> Навоийнинг «Сабъан сайёр» достонида шоҳ Баҳром ўзининг гўзал асираси Дилором («эркатой шайтон») га шунчалик бериладики, уни деб ҳатто давлат ишларини унутади. Бугун баён давомида муаллифнинг асосий фикри таъкидланади: баэм, ов, айш-ишратни мамлакатни бошқаришдан устун кўрган ҳар қандай ҳоким қораланишга лойиқдир. Достоннинг охирида Навоий шоҳга даҳшатли ҳукм чиқаради: Сосонийлар давлатининг қудратли ҳокими шоҳ Баҳром, Дилором ва лабдабали ҳамроҳлари билан биргаликда ботқоқлик ва шафқатсиз ўлдирилган ҳайвонлар қонидан ташкил топган ифлос лойга чўкиб кетади.



ҳим роль ўйнайди. Монийнинг ҳар бир чиқишида мазкур куй янграб, қаҳрамон лейттемаси даражасига кўтарилади.

Дилоромнинг музыкали партияси ҳам шу эмоция доирасида тузилган. Дилоромнинг «Қалб ёнар» (биринчи кўриниш) арияси, «Жоним менинг» (иккинчи кўриниш) романси, Баҳром қасрига тушган Дилором қайғусини ифодаловчи музыка (тўртинчи кўриниш), поймол этилган севги ҳақидаги мунгли қўшиғи (олтинчи кўриниш) буни тасдиқлайди. Деҳқонлар шоҳ аскарлари билан айна тўқнашган пайтда пайдо бўлган Дилоромнинг вокализлари (учинчи кўриниш) ифодалидир.

Салбий қаҳрамонлар шу даражада ишонарли кўрсатилмаган. Ёвузликнинг бош намоёндаси шоҳ Баҳром лейтмотив тилидаги характеристикага эга. Лекин куй тузилиши бетаараф бўлган мазкур лейтмотив қаттиққўл ва даҳшатли шоҳ хислатларини очиб беролмайди. Баҳромнинг вокал партияси эса ижобий қаҳрамонларнинг партияларига оҳангдошидир. Композитор томонидан сарой аҳлининг хорлари ва қулла савдогари Улуғқожи партиясида фойдаланилган халқ куйлари жаҳолат ва зўрлик дунёсини кўрсатиш омили бўлмайди.

Ёрқин музыкали характеристикаларнинг йўқлиги ва шу билан бирга музыкали образларнинг бир оз статик (турғун) лиги опера музыкали драматургиясига салбий таъсир етказди. Айниқса хотимадаги бахтсиз севишганлар тарихининг фожиали ечими (шоҳ томонидан саҳрога ташланган ва ўлаётган Дилоромни Моний топиши; қумли тўфонда унинг ўзи ҳам ҳалок бўлиши) ўзининг нисбатан ёрқин ифодасини музыкада эмас, балки саҳнада топади.

Шу билан бирга опера музыкасида ўзига жалб қилувчи томонлар ҳам оз эмас. Шулар жумласига, масалан, «Бозор» (иккинчи парданинг бошланиши) саҳнаси кирди, бунда хор ва оркестр бир-бирини тўлдириб, шовқинли, гавжум Шарқ бозорининг ёрқин манзарасини яратади. Турли Шарқ халқларининг ифодали куйлари бой, рангдор безакда янграган шоҳ саройи (тўртинчи кўриниш бошланиши) даги рақслар таъсирчандир.

Опера партитурасида профессионализм белгилари сезилиб туради. Буни опера шакли ривожланганлиги, оркестр воқеанинг тенг ҳуқуқли иштирокчиси сифатида ишлатиши ва, айниқса, ансамбллар ролининг муҳимлигида кўриш мумкин. Спектаклнинг ҳашаматли, қизиқарли ва томошабол (серҳашам постановка, чиройли костюмлар ва ҳ. к.) лиги, бош партияларнинг истеъдодли талқини, чиройли Шарқ рақслари ҳамда партитуранинг юқориди таъкидланган хислатлари «Дилором» операсининг оммавий томошабинлар орасида шуҳрат қозонишига сабаб бўлди.

Жамоатчилик ўртасида С. Юдаковнинг «Майсаранинг иши» операси катта воқеа бўлди. Бу ҳажвий жанрнинг барча типик хусусиятлари — тез ривожланувчи ҳажвий эпизодларга бой фабула, енгил, хушчақчақ музыка, сўзлашув диалоглари ўз таркибига олган ҳажвий операдир. Шу билан бирга, С. Абдулла ва М. Муҳамедовлар либреттога асос қилиб олишган Ҳамза-

нинг шу номдаги пьесасининг социал фoш қилувчи ғояси бу ҳажвий операга алоҳида аҳамият бахш этади.<sup>1</sup>

Музыкада операнинг бош қаҳрамони, айниқса, тўлиқ ифодасини топади. Арнозо ва ансамбль шакллари воситасида композитор Майсаранинг яқинлар даврасида дилхуш ва очик юз (биринчи пардадаги триода), оғир синов дамларида букилмас иродали (иккинчи парда бошланишидаги ария), серҳаракат ва ғайратга тўла (учинчи парда бошланишидаги ансамбль) кўп қиррали образини яратади. Майсаранинг бош темаси Ҳамзанинг «Ҳой, ишчилар!» кўшиғи қуйи саманида вужудга келган.

Музыкада Майсара образининг бошқа қирраси, яъни унинг «ишлари» билан боғлиқ томонлари ҳам тўлиқ ифодаланган. Буида энгил, ҳаракатчан рақс ритмлари билан сугорилган лапарсимон қисқа куйлар бош ифода воситаси сифатида хизмат қилади. Улар ҳазил ёки истеҳзоли ансамбль саҳналарининг асосини ташкил қилади. Узининг ўткир ҳажвийлиги билан завқлантирадиган Майсара ва Дарганинг ёки Майсара ва Қозининг хизматкори Мулладўст дуэтлари (иккинчи парда) ҳамда хушчақчақлик билан тўлиб тошган Майсаранинг «Ҳаммаси яхши бўлур, болаларим» бош жумласидан бошланувчи трио (финалнинг боши) си шулар жумласидандир.

Агар ижобий қаҳрамонлар — Майсара, Чўпонали, Ойхон образларини ифодаловчи музыка хушоҳанглиги, самимийлиги билан мафтун этса, буларга қарама-қарши қўйилган қозининг музыкали образи бағритош қилиб таъкидланган. Унинг партиясига асос қилиб речитатив олинган. Қозининг ягона яккахон номери — унинг «Му-у» кўшиғи (огилда, учинчи парда) ҳўкиз маърашига тақлидан интонацияларга асосланган. Қози лейтмотиви пастга тушадиган товушқатор бўлаги (ярим тон-тон-ярим тон) да тузилган.

Қози ҳамроҳларининг вокал партияларида умумий томонлар кўп. Улар, одатда, куплет шаклидаги қисқа кўшиқсимон куйларга асосланган. Бу куйларнинг илдизи ҳазил ёки сатирик, баъзан севги мазмунидаги содда оммабop кўшиқлардандир. Музыка бу «қаҳрамонлар»нинг саҳнадаги феъл атворининг бир томонини — Ойхон севгисига беўрин даъвогарликларини очиб беради. Мисол тариқасида Ҳидоятнинг кўшиғини келтирамиз (35-мисол).

Ҳожи Дарға характеристикасида рақсли кўшиқ темаси етакчи аҳамиятга эга. Қисқа бўлган куйнинг қайта-қайта такрорланиши, унинг тўсатдан, гўё кесилгандек яқунланиши миршабнинг маиманлиги ва ўзига бино қўйганлигининг рамзидир. Дарганинг

---

Операдаги воқеа революциядан аввал бўлиб ўтади. Операнинг бош қаҳрамони ёш бева хотин Майсарандир. У ақл-заковатда ва маънавий тозаликда бойфеодал намояндalarидан анча юқори туради. Пухта ўйланган режа ёрдамида Майсара тўймас Қози, баджаҳл миршаб Ҳожи Дарға, ахлоқан бузуқ қонунчи Ҳидоятхонларни лақиллатади. Шахватпарастларнинг заиф юрак торларида ўйнаб, ўта ноқулай вазиятларга солиб, Майсара уларни халқ олдида кулгига қолдиради ва шу йўл билан ёш севиганлар—жания Чўпонали ва унинг севгилиси Ойхоннинг бахтини сақлаб қолади.

35

Allegretto giocoso



«азаматлиги» ни вокал жумлалари билан навбатлашиб келадиган оркестр фанфаралари ҳам таъкидлайди:

36

Allegro tranquillo



Мулладўст партияси ҳам содда, куплет тузилишидаги қатор фольклор намуналарини эслатувчи куйлар заминда юзага келган. Бироқ фольклор темаларидан фақат айрим интонация ва жумлаларгина олинган. Уларга таяниб С. Юдаков шаклни асосий оҳангнинг вариант такрорланиши ёки шу интонацияларни ривожлантириш йўли билан тузади. Композитор ҳазил, пародияли образлар яратишда музиканинг ҳажвий жанр хусусиятларига жавоб бера олувчи имкониятларини яхши сезади. Масалан, қарилик чоғида бўлса ҳам уйланиш орзусида юрган Мулладўстнинг ҳазил кўшиқлари («Қарилик юки эзди елкамни») куйи биринчи бор опера муқаддимасида пайдо бўлиб, бутун асар учун музикали эпиграф аҳамиятига эга бўлади (37-мисол).

Ҳар бир тактнинг охириги чорагига оркестр акценти тушадиган беш чораклик ўлчов музикага ҳазил, кулги тусини бахш этади.

## 37 Allegro non troppo

Стал се-дым во- лос, стал глу-хим го- лос

*p* *p* *f*

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, written in a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes: "Стал се-дым во- лос, стал глу-хим го- лос". The middle staff is the piano accompaniment, written in a treble clef, and the bottom staff is the piano accompaniment, written in a bass clef. Dynamics markings *p* (piano) and *f* (forte) are present in the piano parts.

Операнинг музикали драматургиясида муҳим ролни ансамбллар, ва, айниқса, хорлар эгаллайди. Масалан, биринчи парда хотимаси солистлар (Майсара, Дарға) ва икки хор (халқ хори ва соқчилар хори) иштирокидаги оммавий саҳна сифатида тузилган. Музика конфликт вазият: Майсаранинг уйига Дарға соқчилари билан Чўпонали ва Ойхонни қидириб бостириб келишини тўлақонли акс эттиради. Иккинчи пардадаги Майсара монологида халқ кўзга кўринмасдан иштирок этади: «Бордир ҳар кечанинг ёруғ бир кундузи» арияси куйини саҳна ортидаги хор қўшилиб давом эттиради. Опера хотимасида фош этилган ва омма олдида кулгига қолган Қози, Дарға ва Ҳидоятларни бир арқон билан боғлаб от-аравага қўшиш саҳнасида ҳам хор етакчи роль ўйнайди.

Опера музикали тилининг фольклор билан уйғунлиги фақат куй-интонация доираси билан чекланмайди. Бу бирлик асарнинг образли тузилмаси: куйларни ривожлантириш усуллари ансамбль саҳналарининг тузилишида ҳам яққол сезилади. Хусусан, кўп ансамблларнинг диалогик услуби, шубҳасиз, ўзбек халқ ижрочилигидан олиниб, Юдаков томонидан моҳирона ривожлантирилган.

«Майсаранинг иши» операсининг халқчиллиги, асл ҳажвийлиги, бадий воситалари ўзига хослиги унинг фақат Ўзбекистондагина эмас, балки Иттифоқда ва чет элларда ҳам кенг шуҳрат қозонишига сабаб бўлди. Биринчи бор А. Навоий номидаги опера ва балет театри саҳнасида кўрсатилган С. Юдаковнинг бу операси<sup>1</sup> бошқа республикалар (Туркменистон, Қирғизистон, Бошқирдистон ва б.) театрларида ҳам муваффақиятли саҳналантирилди. Опера Москванинг «Ромэн» театри саҳнасида музикали комедияга айланди ва Бутуниттифоқ ёзувчилар ва композиторлар асарлари кўриги (1961) да мукофотга сазовор бўлди. С. Юдаков операсининг шуҳрати чет мамлакатларга ҳам ёйилди. Композитор томонидан опереттага айлантирилган бу асар «Майсаранинг найранглари» («Фигли Майсары») деган янги ном билан Лодзь театри (Польша) да намойиш қилинди.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «Майсаранинг иши» операсининг премьераси 1959 йил 9 январда бўлди.

<sup>2</sup> 1975 йил 26 октябрда асар премьераси катта муваффақият билан ўтди.

60- йиллар охири — 70- йиллар бошида республика музыкали театрга ёш композиторларнинг қизиқиши тобора ортиб борди. Опера ижодиётида Р. Ҳамроев, У. Мусаев, Н. Зокировлар кўрнарли натижага эришди.

Р. Ҳамроевнинг «Зулматдан зин» операси либреттосини революциядан олдин Туркистон ҳаётини акс эттирувчи Ойбекнинг «Қутлуг қон» романи мотивлари асосида Туроб Тўла ёзди. Либретто бошдан ўтган хотираларнинг саҳнадаги воқеалар билан занжирсимон боғланишидан иборат. Биринчи кўриниш муқаддима функциясини бажаради: чор қамоқхонасининг тошли ертўласида рус революционерни Петров ва ўзбек батраги Йўлчи азоб чекмоқда. Йўлчи ҳикояси кейинги беш кўриниш мазмунини ташкил қилади.<sup>1</sup> Буларда бой ва унинг оиласи кечираётган ҳашаматли ҳаёт ҳамда унинг батрақларининг тутқун ва оғир меҳнатини кўрсатувчи кўринишлар бир-бири билан алмашиб келади. Еттинчи кўриниш яна томошабинни энди Ермат билан кўпайган қамоқхона камерасига қайтаради. Саккизинчи ва тўққизинчи кўринишлар — халқ қўзғолони.

Операда кино санъати таъсири сезилиб туради. Буни кўп кўринишли, ёпирилиш принциpidан фойдаланганлик, иштирокчиларнинг кўплиги (баъзилари вокал партияларга эга эмас) ва, ниҳоят, айрим чин операбоп эпизодларнинг саҳна ўйини характерига эгаллиги (масалан, бойнинг қизи Нурининг Йўлчининг ўзинга ром қилиш саҳнаси) яққол кўрсатади. Р. Ҳамроев асарининг дастлабки ўзбек операларидан фарқи шундаки, ундаги воқеалар жадал, тез суръатда содир бўлади.

Бадий ниятнинг ўзига хослиги музыкали ифода принципларини белгилаб берди. Ҳатто бош қаҳрамонлар ҳам тугал вокал номерларга эга эмас. Айрим ариозолар умумий музыка ҳаракатига қўшилиб кетади. Операда одатдаги парда охиридаги хотималар ҳам (сўнггисидан ташқари) йўқ. Қисқа давом этувчи кўринишнинг кетма-кетлигини таъминлаб туради.

Музыкали драматургиянинг бундай типиде оркестрнинг ролни ошади. Бу ерда у спектаклнинг тенг ҳуқуқли иштирокчисидир. Унга инқилоб арафасидаги серташвиш ва даҳшатли муҳитни ифодалашда стакчи ролни ўйнаш топширилган. Шунингдек, оркестрдан образли характеристикалар яратиш ва сюжетнинг муайян фурсатларини ифодалаш учун ҳам фойдаланилади.

<sup>1</sup> Операнинг бош қаҳрамони — содда қишлоқ йигити Йўлчи иш қидириб шаҳарга, бой тоғаси Мирзакаримбойниқига келиб, унинг батраги бўлиб қолади. Бойнинг хизматкори Ерматнинг қизи Гулнорни севиб қолган Йўлчи унга уйлаштириб қўйиш тўғрисидаги тоғасининг сохта сўзига ишонади. Аста-секин Йўлчининг кўзи очилади. У бойнинг қизи Нурининг фахш йўлига бошлагани ва сурбетлигини кўради, унинг ўғли — қўрқоқ, ишқмас Салимбойвачча билан тўқнашади. Гулнорни ўғирлашда айбланган Йўлчи (аслида уни Салимбойвачча ўғирлаган) қамоққа тушади ва бу ерда большевик Петров билан танишади ва инқилобий кураш йўлига киради. Қари бойга хотинликка берилган ва унинг болалари томонидан заҳарлаб ўлдирилган севгилис Салимбойвачча билан Йўлчи халқ қўзғолони байроғини кўтаради.

Операнинг етишмовчиликларидан бири асарда мавжуд икки: лирик (севишганларнинг бахтсиз тақдири) ва социал (Йўлчининг халқ қаҳрамони сифатидаги тақдири) қатлам орасида узвий боғлиқлик йўқлигидадир. Либреттода лирик мавзу тўла келтирилган. Оркестр музыкасида ҳам Йўлчи ва Гулнорнинг севиги темаси ўзининг майин оҳанги билан Мирзакаримбойнинг руҳсиз қуруқ лейтмотивига қарама-қарши туради. Лекин ижобий қаҳрамонларнинг вокал характеристикалари кам ёқимли ва ифодалидир, уларда интонациялар куйчанлиги етишмайди.

Опера хотимаси, айниқса, композиция жиҳатидан заифдир. Аслида воқеа Йўлчи ва Петров халқни қўзғолонга кўтарган тўққизинчи кўришида тугалланади. Қўзғолонни акс эттирган ўшинчи кўриниш эса оркестр гулдуролари, хорнинг бақирлиқлари, пистолет отишмалари билан кераксиз бўлакдек туюлади.

Лйрим камчиликларига қарамай, «Зулматдан зиё» операси ўзбек музыкали театри ривожланишида янги босқичдир. У катта мавзу дадиллик билан қўйилганлиги, унинг ўзига хос ечилиши, авторнинг ўсаётган профессионализи билан хурсанд қилди.

У Мусаевнинг «Мангулик» операси тарихий-қаҳрамонлик жанри аъналарида ёзилган. Гражданлар уруши йилларида Хива комсомолларининг кўрсатган қаҳрамонликларини ушга мавзу қилиб олишган. Э. Раҳим либреттосида совет тузуми тапталмаси учун кураш тарихидан бир лавҳа ривожлантирилади. Мавзу ва жанрга мувофиқ операда муҳим ўринни хор саҳналари ва ансамбллар эгаллайди. Воқеликни ривожлантиришда оркестрга актив роль топширилган.

Оммавий саҳналар энг кучли таассурот қолдиради. Опера бошланишидаги шаҳар майдонида ўтаётган мотам митинги, марказига онанинг ўлдирилган комсомол қизи устида айтган фожиали арпозоси киритилган иккинчи парданинг драматик финали шулар жумласидандир.

Бироқ, хор саҳналари қизиқарли ва ранг-баранг бўлса ҳам персонажларнинг индивидуал характеристикаси анча бўш чиққан. Асосан речитатив воситаларидангина фойдаланиб, композитор музыкали образларнинг аниқ ва бўртиқ бўлишига эришолмаган. Бунда — либреттода жонли кишилар, ўткир характерлар йўқлиги муҳим роль ўйнади. Натижада асар музыкали драматургияси суст чиқди.

Қирғиз ёзувчиси М. Бойжиевнинг «Соҳилдаги тўқнашув» драматик новелласи асосидаги Э. Охунова либреттосига Н. Зокиров ёзган шу номдаги опера («Беш эпизодли опера-мунозара») қизиқарли ўйланган. Мазкур асарда ўзбек музыкали театри учун кўп нарса, авваламбор, камер опера жанри янгидир. Бойжиев пьесасида тараннум этилган инсоннинг юқори этик қиммати, унинг атрофдаги воқеаларга дахлдорлиги, одамлар тақдири учун жавобгарлик гоёси опера сценарийсига асос бўлди.

Воқеа беш кун давоми («беш лавҳа») да Иссиққўлнинг қум қирғоқларидан бирида содир бўлади. Бу ерда манманликка берилган, ўз манфаатини кўзлайдиган Искандар билан қалби пок, мард Азиз ўртасида психологик баҳс бўлиб ўтади. Баҳсчилар бирор маротаба ҳам юзма-юз учрашмайдилар, лекин бундан улар тўқнашувни ўз кескинлигини йўқотмайди. Қураш қийинчилик натижасида кўнгли вайрон қилинган ёш Нозин учун боради, бунда баҳсчиларнинг ҳар бири ўз қуроли билан олишади: Искандар энгил ҳаёт, моддий бойликлар билан Нозинни йўлдан урмоқчи бўлса, Азиз унинг одамларга, яхшилик ва адолатга ишончини тиклашга интилади. Опера фожиали тугалланади (Азиз огир касалликдан ҳалок бўлади), лекин унинг охири Азизнинг ҳаёти бсиз кетмаганлиги ҳақида ёруғ ҳиссиёт қолдиради.

Либреттони музикали ифодалашда композитор ривожланишнинг кетма-кетлигига интилади. Сюжетнинг ўзига хослиги бунга муайян омил бўлиб, композитор ўз мақсадига маълум даражада эришди. Хор оригинал тарзда талқин қилинади: у саҳна ортида жойлашиб, кўзга кўринмай куйлайди ва унинг (сўзсиз) садолари оркестр товушига майин, ўзгача бўёқлар қўшади. Оркестр партияси анча ривожланган, у ёш муаллиф оркестрнинг воситаларини яхши сезиши, мустаҳкам технологик тайёргарлиги мавжудлигидан далолат беради.

Вокал партиялари эса бунчалик ифодали эмас. Авторнинг асосий диққати оркестрга берилиб, вокал овозларнинг таъсирли имкониятларига етарли баҳо бермаганлиги сезилиб туради. Вокал партиялари, асосан, речитативли, ариозо шакллари кам, бундан ташқари, уларнинг куйлари етарли ривожланмаган. Қолаверса, опера ғояси, шунингдек, образлар характери — Азизнинг романтиклиги, Нозиннинг психологик мураккаблиги музиканинг самимий, эмоционал тўлиқ, ҳиссиёт қирралари хилма-хиллигини тақозо қилар эди. Пьесанинг мазмуни ҳам музикаси ёқимли, интонацион эгилувчан, оҳанги майинроқ бўлишга мойил эди.

Юқорида кўрганмиздек, аксар ўзбек операларининг камчиликлари маълум даражада либреттонинг сустлигидан келиб чиқса, «Соҳилдаги тўқнашув» операси бундан мустаснодир. Либреттодаги драматургик материал бадийлик томондан ўзининг музикали ифодасидан анча баланд туради.

Охириги ўн йилликларнинг ижодий якуни шундан далолат берадики, ўзбек операси ривожиди келажак сари катта қадам ташланган. Мавзу кенгайди, жанрлар доираси бойиди, айрим асарлар фақат республикадагина эмас, балки Иттифоқимизда ва чет элларда ҳам шуҳрат қозонди.

## Балет

Ўзбекистон композиторларининг балет жанрига қизиқиши айнан урушдан кейинги йилларда анча кучайди.<sup>1</sup> Агар 50-йилларда замонавий ёки эртак мавзуида ёзилган балетларнинг музыкали саҳна ривожига эпик қиссалар характери устун турган бўлса, 60—70-йиллар балетларида, шубҳасиз, 50-йиллар охирида бошланган совет хореографик санъатининг умумий юксалиши билан боғлиқ бўлган йирик, драматик тўлиқ спектакллар яратишга, кескин, кўпинча фожиали сюжетлар ифодалашга интилиш сезилади. Хилма-хил мавзу ва сюжетларда балет учун анъанавий мавзу бўлган севишганлар тақдири ҳақида (М. Левиеннинг «Сухайл ва Мехри», Ик. Акбаровнинг «Лайли ва Мажнун», М. Ашрафийнинг «Севги тумори», Г. Мушелнинг «Бибихоним» балетлари), қаҳрамонлик ва ватанпарварлик (М. Ашрафийнинг «Севги ва қилич» балети), социал-оммабоп мавзуда (А. Козловскийнинг «Тановар» балети) асарлар яратилди.

Урушдан кейинги давр балет санъатида Г. Мушелнинг «Раққоса» балети катта аҳамиятга моликдир.<sup>2</sup> Балет Совет Ўзбекистонининг санъаткор ёшларига бағишланган. Ёшларнинг «катта» санъатга чиқиши, саҳнага интилишига катта ёшли авлод, кўпинча, эътироз билан қарар эди. Балет сценарийсининг асосига ана шундай ҳаётий конфликт олинган. Асар марказида дастлаб қишлоқ ҳаваскорлик тўғарагининг энг яхши раққосаси, сўнг хореография билим юртининг талабаси Гулнора образи туради. Унинг интилишларига отаси қарши чиқади. Лекин бу конфликт воқеликнинг бош «пружинаси» бўлиб қолмайди, у оқоликча счилиб, воқеликка ҳикоя характерини бахш этади.

«Раққоса» нинг музыкали-хореографик композицияси ўзининг умумий хусусиятларида классик балет спектакли тузилишига таянади. Буни кам воқелилик, рақс ва пантомима эпизодларининг алмашиши, яхлит композициянинг асоси сифатида классик сюита ва халқ рақс сюиталари мавжудлигида кўриш мумкин. Биринчи акт икки сюита, иккинчи акт битта (хореографик билим юртида дарс жараёни), учинчиси — хилма-хил миллий рақслардан тузилган сюитани ташкил этиб, ниҳоят, финал бутун воқеани байрам руҳи (ёшлар ва студентлар фестивали) да якунловчи апофеоз сифатида берилган.

Балет музыкаси ёруғ лирик оҳангларда ифодаланади ва, асосан, драматик таранг эпизодлардан холидир. Балет партитурасида етакчи музыкали образ бўлиб ўзбек халқ лирик қўшиқлари «Қалъа банди» ва «Бўлмаса» воситасида ифодаланган Гул-

30-йиллар охири — 40-йиллар бошида учта балет яратилди: Ф. Талнинг «Шоҳида», Е. Брусиловскийнинг «Гуландом» ва С. Василенконинг «Оқ билак» балетлари. Ўзбек рақс куйлари ва ритмларини симфоник оркестр учун қайта ишлаган сюита принципларига таяниш мазкур партитураларни яқинлаштирди.

<sup>2</sup> Премьераси 1952 йилнинг 30 апрелида А. Навоий номидаги Опера ва балет театрида бўлиб ўтди.





Г Мушелнинг «Раққоса» балетидан финал кўриниш. Гулсара роли.  
(олдинги планда ўнг томонда) Г. Измайлова.

нора образи туради. «Қалъа банди» нинг куйи Гулноранинг асосий лейтмотиви бўлиб, қаҳрамоннинг юмшоқ шоирона ва поэтик музыкали портретини ифодали гавдалантиради:

38 *Andantino cantabile*

V-ni

Fag.

*p*

Arpa

V-c.

C-b.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violins (V-ni), Bassoon (Fag.), Piano (p), Harp (Arpa), Violoncello (V-c.), and Double Bass (C-b.). The second system continues the same instrumentation. The music is in a 3/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'p' (piano).

Бу лейтмотивнинг ўзгартирилиши ёрдамида балетда Гулнора-нинг ҳар хил эмоционал кайфияти, унинг воқеаларга муносаба-ти ифодаланган. Музыка ҳамда сахна жиҳатдан қаҳрамон отаси-нинг образи ҳаракатсиз чиққан.

Балет воқеаси давомида оммавий сахналарда пайдо бўладиган байрам, шодиёна дақиқалари билан боғлиқ лейтмотив композитор томонидан ифодали ва аниқ топилган.

Умуман шодон характердаги спектакль ва унинг жозибали қаҳрамони томошабинлар олқишига сазовор бўлди. Балет кўп жиҳатдан сахна ва томошабин талабларига жавоб беради: музыкали-хореографик драматургия асосига қўйилган хилма-хил сюиталар миллий рақсларнинг ёрқин гулчамбарларини, классик ва ўзбек хореографиясининг контраст алмашувини ўз ичига олди. Ҳозирги кунга қадар «Раққоса» замонавий сюжетда ёзилган энг юксак балет ҳисобланади.

Балет спектаклининг ўзгача жанрини Ик. Акбаровнинг «Лайли ва Мажнун» балети ташкил этади.<sup>1</sup> Балет хусусияти, авваламбор, композитор Навоийнинг машҳур достонини ўқиши ва ундаги образларни ижодий талқин этишига боғлиқдир.

Бир акти балет доирасида музыка мазкур позманинг конкрет сюжетини эмас, балки унинг эмоционал моҳиятини: икки дил севгиси, бу севги севинчи ва бахти, ҳижрон фожиаси ва ўлимни ифодалайди. Дунё адабиёти ушбу мазмундаги афсоналарнинг жуда кўпига эга. Акбаров айнан шу нуқтан назардан бу абадий сюжетга ёндашади: «Лайли ва Мажнун» балетни ўзбек ижодкори музикасида акс эттирилган умуминсоний афсона сифатида қабул қилинади.

Балет автори томонидан адабий сюжет умумлаштириб талқин этилиши сабабли музыкали тўқимаси ёрқин намён бўлувчи симфонизацияли музыкали-хореографик поэма яратилди. Сюжет роли бўшаштирилган ва балет замонавий хореографияда кенг тарқалган «балет-симфония»<sup>2</sup> жанрига яқинлашади. «Лайли ва Маж-



<sup>1</sup> Премьераси 1968 йилнинг 14 ноябрида А. Навоий номли Опера ва балет театрида бўлиб ўтди.

<sup>2</sup> Эслатамизки, «балет-симфония» ибораси (20- йилларда таниқли совет хореографи Ф. Лопухов томонидан киритилган) сахнада қўйишга мўлжалланмаган у ёки бу симфоник асар музикасига сахналаштирилган балет спектаклининг тури: Чайковскийнинг «Ромео ва Жульетта»си, Прокофьевнинг «Классик симфония»си, Шостаковичнинг «Ленинград симфония»си, мамлакатимизнинг ҳар хил театрларида қўйилган шундай асарлардир.

нуи» музыкаси баённинг қизғинлиги билан ажралиб, бунга рельефли ифодали куйнинг етакчилигида симфоник ривожни тарақлатириш ва кучайтириш натижасида эришилади. Балетда бош аҳамиятга қуйидаги тема-тезис эга (39- мисол).

Овознинг баланд-пастлиги жиҳатидан мазкур тема ўзбек монодияси учун типикдир. У бутун балет музыкасидан ўтибгина қолмай, балки ривожланиш жараёнида янги тематик тузилмаларни яратишда серимконият «манба» сифатида ҳам ўзини кўрсатади. Ижодий ниятга кўра асар музыкаси образларнинг индивидуал характеристикаларига эга эмас, лекин ғоявий ниятни у образли-симфоник умумлашмада ифодалайди. Тема-тезиснинг мавжудлиги ва ривожланиши туфайли лирик доира бирлигига душман кучлари характеристикаси қарама-қарши қўйилган, бироқ бу кучлар одатдан ташқари қўрқинчли ҳужумкорлик оҳангида эмас, балки активлик ва ҳаракат манбаига эга бўлган оммавий рақсли образ сифатида талқин қилинади.

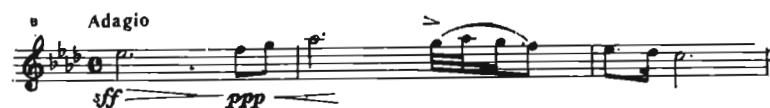
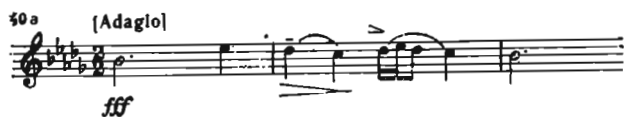
«Қатта» сюжетли балет жанрига 60-йиллар охирида М. Ашрафий мурожаат қилди. Унинг «Севги тумори»<sup>1</sup> балетни замонавий ҳинд драматурги Б. Гаргининг «Суханни ва Мохивал» поэмаси мотивларига ёзилган. Бу романтик ривоят бухоролик йигит Мирзонинг Ҳиндистонга қилган сафари ва унинг ҳинд қизи Суханнига бўлган севгиси, севишганлар йўлидаги тўсиқлар ва уларнинг фожиаи ҳалокати ҳақида ҳикоя қилади. Мелодраматик мазмуни, бош қаҳрамонларнинг ҳаяжонга солувчи тақдири, драмага фон бўлиб хизмат қилувчи маиший саҳналар мавжудлиги мазкур балетни лирик-маиший драма деб ҳисоблаш имкониятини беради.

«Севги тумори» уч парда, муқаддима ва хотимаси билан олти кўриниш, кўп персонаж ва алмашиб турадиган эпизодлардан ташкил топган. Балетнинг музыкали-хореографик драматургияси тугалланган номерлар принципига таянади, у учун қарама-қарши кучларнинг бир-бирига муносабати эмас, балки уларни таққослаш характерлидир. Балет музыкасидаги уч интонацион доира асарнинг асосий уч образли сюжет чизмасига монанд туради: бош, лирик қаҳрамон (Суханни ва Мирзо) лар, характерли персонаж (лўли қиз Чундари) ва қаршилик кучлари (Суханнининг қаллиги Чанду ва унинг одамлари).

Бош лирик қаҳрамонлар балетда кенг ва турлича характерланганлар: Суханни ва Мирзонинг индивидуал лейтмотивларидан ташқари музыка улар севгисининг яна бир нечта мотивларига эга (мазкур балет драматургияси умуман кўп темалилиги билан ажралиб туради) (40- мисол).

Балетга характерли персонаж — лўли қиз Чундари киритилган. Мазкур шахснинг асосий драматургик функцияси ўзининг ёрқинроқ темпераменти, қизғинлиги, умумий колорити билан Суханнининг лирик моҳияти, мунгли образига контрастлик киритишидир.

<sup>1</sup> Премьераси 1969 йил 21 июнда А. Навоий номидаги Опера ва балет театрида бўлиб ўтди.



Бош қаҳрамонларга қарши турадиган образлар орасида ўзбек балетида моҳирона ифодаланган салбий персонажлардан бири Суҳаннинг қаллиғи Чандуни эслатиб ўтиш керак. Кези келганда шунини айтиш керакки, бу биринчи бор гротеск йўналишда кўрсатилган салбий образдир.

Балетнинг музыкали тили ўзбек, ҳинд, афгон музыкаларига хос турлича куй ва ритмик хусусиятлар билан суғорилган. Музыка тўқимасининг барча компонентлари орасида фақат пластик очилма учун асос бўлиб қолмай, балки музыка ривожининг динамик воситаси сифатида ҳам хизмат қилувчи ритм, айниқса, кўзга ташланиб туради. Спектакль ёрқин ва томошабинбоплиги, ҳодисалар чизмаси қизиқарлилиги ва унда рақс руҳиятининг ҳукмронлиги балетни кенг томошабинлар олқишига сазовор қилди.

1970 йилда Самарқанднинг 2500 йиллик тўйига Г Мушель уч пардали «Бибихоним» балетини ёзди.<sup>1</sup> Сценарийга Темурнинг тўнғич хотини Бибихонимнинг уста Баҳромга бўлган севгиси ва бу севгининг фожиали тугалланиши ҳақидаги ривоят асос қилиб олинган. Доимо лирик образларни талқин қилувчи ва ривожлантирувчи Мушелнинг балетлари қаторида «Бибихоним» балети ҳам музыкали ифода ҳамда спектакль пропорцияларининг уйғунлиги нуқтаи назаридан энг етук асардир.

Бу балетда лирика ўзига хос ифодаланади: саҳна ва музыкадаги воқелик Бибихоним образининг тўхтовсиз ривожланишидан иборат.

Балет партитурасида Бибихоним образини гавдалантирувчи интонацион доира ҳукмронлик қилади. Дуэтли ва яккахон балет номерлари етакчи аҳамиятга эга. Лирик самимийликда севишганларнинг иккинчи актдаги учта Adagiosi айниқса таъсирчандир.

<sup>1</sup> Иккинчи таҳрирда Самарқанд Давлат опера ва балет театри томонидан саҳналаштирилганда балет «Самарқанд афсонаси» номини олди. Премьераси 1970 йилда Самарқандда бўлиб ўтди.

Оммавий ва ансамблли сахналар жуда кам ишлатилган, улар воқсанинг тўхтовсиз ривожланишига сингиб кетади.

Шундай қилиб, «Бибихоним» партитураси спектаклнинг ички тузилиш шакллари аниқ сақланган тўхтовсиз музикали ривожланиш драматургияси намунасидир. Бунда «Бибихоним» балети рус классик балети анъаналарини давом эттирганлиги сезилади. Мушелъ рус балетига хос оҳангда образлилиқни гавдалантиришни ҳам, балет шаклларини шарҳлаш хусусиятларини ҳам қўлайди.

А. Козловскийнинг уч пардали «Тановар» балети романтик жанр анъаналарида ёзилган.<sup>1</sup> Балетнинг номи, асосан, аёллар ижро этадиган қадимий ўзбек қўшиғи номидан олинган. Қўшиқда мужассамлашган психологик мазмун бахт ва гўзаллик томон интилишни ифодалайди. Балет ёш Нурхоннинг раққоса бўлиш орзусида ота уйини ташлаб чиқиб кетишини ҳикоя қилади. Ўзбек қизининг янги ҳаётга ёндашиши, унинг санъатга кириб келиш мавзуси ҳаётдан олинган. Кўпчилиқ ўзбек актрисаларининг тақдирини ана шундай бўлган.

Балет авторларининг нияти бўйича бу мавзу фожиали тугалланади: Нурхон ҳалок бўлади. Афсуски, лирик-фожиали ниятни музикали партитура ҳар доим ҳам етарлича ишонарли ва яхлит ифодаламайди. Масалан, бош қаҳрамонларнинг Adagio си сифатида ўринли ишлатилган «Тановар» куйи (аввал «Тановар» номли поэма бўлган) ўзга услуб йўналишидаги импрессионистик, умумромантик парчалар билан қўшилиб кетади. Миллий ва классик хореографиянинг уйғун қўшилиши, масалан, Adagio («Тановар») да, шунингдек, товуш колоритининг ўзига хос нафислиги билан диққатни жалб қиладиган (бунда авторнинг оркестр воситаларидан маҳорат билан фойдалана олиши ва серҳашам Шарқ ритмларини ишлатишдаги сезгирлиги) жанрли сахналарда спектаклнинг қўлга киритган ютуғи бўлди.

М. Ашрафийнинг «Севги ва қилич»<sup>2</sup> номли янги «катта» уч пардали балетининг юзага келишига композитор томонидан аввал ёзилган ва бўлажак балет тематизминини шакллантирган «Темур Малик» симфоник поэмаси асос бўлди. Иккала асар ҳам Ўз халқининг Чингизхон ўрдасига қарши курашига раҳбарлик қилган Хўжанд ҳокими — мардонавор лашкарбошига бағишланади. Биринчи бор ўзбек балет сахнасида реал тарихий шахслар пайдо бўлди, қаҳрамонлик мавзусини акс эттиришда илк тажриба қилинди.

Балет санъати хусусиятига жавобан асарда Темур Малик образига шонрона тус берилган: бош сюжет чизиғи (икки қарама-қарши кучларнинг кураши)дан ташқари севишганлар Темур

<sup>1</sup> Премьераси 1971 йилда А. Навоий номли Опера ва балет театрида бўлиб ўтди.

<sup>2</sup> Балет биринчи таҳририда «Темур Малик» номи билан 1971 йилда Душанбада қўйилди, иккинчи таҳририда эса 1974 йилда Тошкентда сахналаштирилди.

Малик ва Заррина образи орқали лирик севги чизиги ҳам киритилган.

Балет музыкаси ўз асосида симфониялаштирилган. Бу баъзи сахналарнинг шаклланиш принципларида, бошланғич тематик материални ривожлантириш ва ўзгартириш услубида ва, ниҳоят, тембр бўёқларидан фойдаланишда намоён бўлади. Балет драматургиясининг ўзида эса ифодали воситалари хилма-хиллиги, шаклларнинг кенглиги, материал динамизациялаштирилиши билан ажралиб турадиган салбий образлар доираси нисбатан жўшқинроқ чиққан. «Чингизхон шийпони» (тўртинчи кўрinish), «Хужум» (бешинчи кўрinish) каби сахналар юксак бадний ифодали даражага кўтарилди. Балет музыкаси ўзбек музыка санъатининг миллий хусусиятлари билан узвий боғлиқ. Бу овоз оҳангдорлигига ҳамда Ашрафий балетларида музыкали драматургиянинг муҳим воситаси бўлган ритмик томонга ҳам тааллуқлидир (жанр талабларига жавобан асар ритмик формулаларга бой, ритм динамикасига эга).

Ўзбек балети босган тарихий йўлга назар ташлар эканмиз, бу жанр ривожланиши юксалиш йўлидан бораётганлигини таъкидлашга ҳақлимиз. Анъанавий маданияти кўп овозлилиқ, симфоник оркестр, тўла хусусиятларга эга миллий театрни билмаган республикада миллий балет яратиш масаласи қийин муаммолардандир. Ўзбекистонда балет яратилишида муҳим омиллардан бири ривожланган қадимги миллий рақс санъати бўлди. Агар дастлабки партитуралар ўзида фольклор материални сюнта принципида мужассамлаштирган бўлса, охириги ўн йилликка мансуб асарларда фольклор манбаларини эркинроқ талқин этишга ва воқеани музикали сахна ифодасида замонавий усулларга асосланиб, спектакль музика драматургиясининг яхлитлигига эришилди. Республикада балетнинг келгусида ривожланиши, фикримизча, образларни тобора индивидуаллаштириш, уларни совет балетининг етакчи тенденциялари йўналишида психологик чуқурлаштириш йўлидан бориши керак.

### Чолғу музика

#### Камер-чолғу музика

Урушдан кейинги йилларда ўзбек камер-чолғу музыкаси ўзининг илк мустақил қадамларини ташлади.<sup>1</sup> 40-йилларнинг иккинчи ярмидан бошлаб сюнттали асарлар — камер музиканинг бошқа жанр намуналари, хусусан, сонаттали циклик асарлар томонидан иккинчи планга сурилди.

<sup>1</sup> Эслатиб ўтамизки, Ўзбекистонда циклик камер-чолғу музиканинг асосчиси М. Бурҳонов эди. Г. Мушель, С. Юдаков ва бошқаларнинг сюнтталарини ҳисобга олмаганда унинг фортепьяно, скрипка ва виолончель учун ёзилган триоси (1940) узоқ вақтгача биринчи ва ягона асар бўлди.

Якка фортепиано (соло) музыкасида қатор миниатюралар («Ария», «Скерцо», «Куй», «Токката» ва бошқ.), алоҳида тўпламлар (булар орасида «Енгил пьесалар альбоми», «Концертли этюдлар», «Музыкали силуетлар») ва циклик асарлар («Пушти ранг сонатина», «24 прелюдия ва фугалар») яратган Г Мушель айниқса актив ижод қилмоқда.

Айтиб ўтилган асарлар мисолида композиторнинг ўзбек миллий меросига муносабатида маълум эволюцияни кузатиш мумкин. Агар 30 — 40-йиллар чегарасида яратилган дастлабки асарларига Мушель, халқ музыкасининг оммабоп намуналарини «сўз-ма-сўз» (яъни музыкали цитата шаклида) киритаверган бўлса, ҳозирги кунда у кўпроқ халқ музыкаси хусусиятларини характерли лад-интонациялар, метр-ритм ва ҳ. к. га таяниш йўли билан акс эттиришга интилмоқда.

Цитата қилинаётган намуналарнинг ўзи ҳам жанр муносабатида огзаки профессионал ижодиёт (мақом ва бошқа жанрлар) ёки мероснинг камёб асарлари ҳисобига бойиди. Масалан «Пушти ранг сонатина»да тема негизи сифатида такомилли метр-ритмга эга «Рамазон» маросим куйининг варианты хизмат қилади:



70-йиллар ўрталарида Ўзбекистонда биринчи 24 прелюдия ва фугалар цикли Мушелнинг фортепиано музыкасига қўшган улкан ҳиссаси бўлди. Мазкур пьесаларнинг аксарияти мустақил тематизмга асосланган. Энг таъсирчан прелюдия ва фуга (до минор) А. Навоий хотирасига бағишланган. Элегик прелюдияда пинҳона мотам юриши белгилари сезилади. Фугадан олдин келадиган речитативдаги аккорд комплекслари гўё «омма овоз»лари билан бўлиниб турган «нотиқ сўзи» дек қабул қилинади. Секин-аста бу ники қатлам қўшилиб, темаси речитативнинг бошланғич жумлаларидан «оҳанг топган» фугага олиб келади (42- мисол).

Речитатив дастлабки кўринишда, лекин нисбатан тўлароқ (*marcato*) фуга экспозициясидан сўнг, фуга охирида стреттадан олдин такрорланади. Погоналари (II, IV, VIII) пастлантирилган ладларга таяниши, до минор фугасига хос катта драматизм ва теранлик Мушелга, шубҳасиз, Шостаковичнинг камер музыкаси таъсир этганлигидан далолат беради. Циклда цитатага асосланган прелюдия ва фугалар ҳам мавжуд: бу фуга Т Жалилов куйига асосланган до-диез минор прелюдия, «Каримқулбеги — VI» куйига асосланган Ре мажор фугаси, «Холайло» куйига асосланган

The image shows a musical score for a piece in Moderato tempo. It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff (treble and bass clefs) and a single treble clef staff below it. The grand staff contains a recitative section, indicated by the word 'Речитатив' above it. The single staff below contains a fugue section, indicated by the word 'Фуга' above it. The second system also has a grand staff and a single treble clef staff below it. The grand staff contains a section with complex chords and some notes with fermatas. The single staff below contains a section with a melodic line and some notes with fermatas. There are markings '8' and '8' at the beginning and end of the second system, possibly indicating measures or sections.

Ми мажор прелюдияси, «Бўгмача билагим» куйидан фойдаланилган Ми-бемоль мажор каби прелюдия ва фугалардир. Айримлари мероснинг муайян намуналарини эслатади, холос. Умуман Мушель бу гал ўзбек ашула йўлларига қараганда кўпроқ чолғу куйлар табиатига таянади. Чолғу ва ашула оҳангларини уйғунлаштириш асосида ГАМ (композитор инициаллари) темалик минор прелюдия ва фугаси ҳамда яна бир нечталари ёзилган.

Б. Гиенконинг «24 прелюдия», «Аквареллар» ва «Рубойилар» каби туркумлари ўқув репертуари сифатида тарқалди. «Рубойилар» 70-йиллар ўрталарида ёзилиб, ўн икки пьесадан иборат циклни ташкил қилади. Бу циклнинг назмий номланиши тасодифий эмас. Фортепиано миниатюраси доирасида (шаклан бир қисмликлдан—оддий уч қисмликлкача) композитор афористик Шарқ рубойиларининг ўзига хос музыкали адекватларини яратмоқчи бўлган. Бошқа авторлар асарлари орасида Ик. Акбаров («Алла», «Қарвон», «Ноктюрн», «Токката»), Ҳ. Изомов («Токката», «Музыкали қутича»), С. Абрамова («Полифоник пьесалар»), С. Жалил («Сўзсиз қўшиқ») ларнинг турли жанрлардаги миниатюралари ажралиб туради. Сўнги йилларда кичик шакллардаги асарларни А. Берлин, П. Холиқов, Д. Сайдаминова ва бошқа композиторлар яратдилар.

Э. Солиҳов, С. Абрамова ва Н. Зокировлар 60—70-йилларда ўзбек интонациялари асосида дастлабки тажриба сифатида фортепиано сонаталарини яратишди. Солиҳов сонатаси талабалик даври (1961) да ёзилган. Шунга қарамай асар цикли ўзига хос талқин қилиниши ва интонацион изланишлари билан диққатга сазовордир. Цикл уч қисмлилиги, икки контрастли тема (биринчи



ва учинчи қисмларда) мавжудлиги ва, одатда биринчи темаларга ҳамда уларнинг ривожланишига асосий аҳамият берилганлиги билан Солиҳов асари классик сонатага ёндашади. Шу билан бирга, композитор мазкур жанрда биринчилар қатори Европа сонатаси аъёналарини ўзбек чолғу мероси шакллари билан уйғунлаштиришга ҳаракат қилиб кўрди. Масалан, биринчи қисмда одатдаги соната *allegro* си ўрнига вазмин суръатли қадимий модиянинг пешрав<sup>1</sup> шакли (шу билан бирга куйни ривожлантириш услуби) га тузилиш жиҳатдан яқин бўлган икки темали композиция берилади. Бетўхтов ривожланувчи хона сифатида бошланғич жиддий тузилма келса, ўзгармас бозғўй сифатида эса биринчиси билан контраст турган лирик характерли иккинчи тузилма келади:

43a *Andante*

Фортепиано дуэти борасида Г. Мушелнинг «Самарқанд сюитаси» ва С. Юдаковнинг «Рақс сюита» лари (50-йиллар охири—60-йиллар боши) кенг шухрат қозонди. Биринчиси шакли ва мазмунининг эпиклиги билан ажралиб туради. Унинг олти қисмидан ҳар бири кўҳна Самарқанднинг ўтмиши билан боглиқ программага эга:

I «Қадимги Самарқанд усталарига қасида», II «Афросиёбнинг кимсасиз тепаликларида», III «Зарафшоннинг гуллаган водийси», IV «Мадраса пештоқларидаги ой шуълалари», V «Шоҳи Зинда дахмалари қоронғилигида», VI «Кўтарилаётган қуёш нурлари остидаги Самарқанд». Импрессионистик аломатлар на фақат қисмларнинг номларида, балки музыканинг ўзида (кўп фрагментлар тематизи хусусиятида, гармония ва фактуранинг назокатлилигида) ҳам сезилиб туради.

С. Юдаковнинг уч қисмли «Рақс сюита» си ширадор колорити

<sup>1</sup> Пешрав—мақом ва уларга яқин ўзбек оғзаки-профессионал меросидан ўрин олган чолғу музыканинг асосий шаклларида бири. Бу шакл, эслатиб ўтганимиздек, икки тузилма — ўзгарувчан хона ва ўзгармас бозғўйларнинг алмашувига асосланади.

билан ажралиб туради. Унинг биринчи қисми («Хоразмча байрам юриши») шу ном билан аталувчи ва «Норим-норим» Хоразм халқ куйига асосланган симфоник партитура асосида юзага келган. Иккинчи қисми («Озарбайжонча лирик рақс») якка рақс бўлиб, икки четдаги қисмлар оммавий, рақсларга таққослантирилгандек улар орасида кескин контраст ҳосил қилади. Учинчи қисми («Фарғонача рақс»), шубҳасиз, сюитанинг энг ёрқин қисмидир. У машҳур оммабоп «Қайларга борай?» халқ қўшигининг икки вариантыга таянади. Унга хос бой ижодий тасаввури билан композитор ривожланган чолгу куйлар руҳида оригинал муқаддима ва боғловчи бўлимлари билан мазкур куйнинг шахсий вариантини яратади:

44a Andante.  $\text{♩} = 92$



Қашмиғниқо-ра қил-ган, жо-ни-м(а), тоғ-да-ги бар-ра ўс-мв.

6  $\text{♩} = 108$



тоғ-да-ги бар-

[Allegro con fuoco]



*mp staccato*

Юдаковнинг қолган камер асарлари орасида скрипка ва фортепиано учун ёзилган «Шарқ поэмаси» ва фортепиано трио учун «Фантазия» асарлари кенг тарқалган. Мазкур икки асар йиғирма йилдан зиёд (40 — 60-йиллар) давр оралигида яратилган бўлса-да, улар ўртасида умумийлик кўп. Шаклан иккиси ҳам ўрта қисми контраст бўлган уч қисмли композициядир, икковида ҳам чекка қисмлар лирик-романтик характерга эга. Асарлар тематизмини шартли равишда умумшарқий, яъни турли Шарқ халқлари музикаси хусусиятларини мужассамлаштирган тематизм деб аниқлашимиз мумкин, зероки, унда ўзбек, тожик (Помир) ва эрон куйларига хос лад-интонациялар, метр ва усуллар муштараклашиб кетган.

Ансамбль соната цикллар орасида Г Мушелнинг флейта ва фортепиано учун сонатина, виолончель ва фортепиано ҳамда скрипка ва фортепиано сонаталари алоҳида ўрин тутди. Охириги асар композитор томонидан (1952 йилда яратилган) халқ музикаси хусусиятларининг ўзлаштирилиши нуқтаи назаридан қизиқиш тугдиради. 1940 йилларда Мушель трио учун «Беш

пъеса» номли сюита яратиб, унинг хотимасида «Фарғонача» лирик халқ куйига мурожаат қилган эди. «Фарғонача» қўшиғи скрипка ва фортепиано сонатасида иккинчи қисм куй манбаи бўлиб хизмат қилади. Бу икки асарнинг лад табиати, гармония, фактура ва метр-ритмикасида остинатонинг кенг қўлланиши, полиладли<sup>1</sup> замнига гармоник комплексларнинг қатламлаштирилиши ва бошқа муштараклик белгилари мавжуд. Ўхшашлик белгилари соната хотимасида ҳам бўлиб, унинг темасининг прототиби сифатида меросдаги ривожланган чолгу куйлар ва ашула йўлларидаги уфларларни кўрсатиш мумкин.

Бошқа композиторларнинг скрипка сонаталари орасида Н. Зокировнинг бир қисми «Соната-бадиҳа» си (1975) диққатга сазовордир. Асар эркин талқин қилинган соната шаклида монотематизм принципларига таянган ҳолда ёзилиб, кириш бўлимининг темаси унга асосий манба хизмати ўтайди. Бош партия тузилишида (у темасиз предъиктга эга) ўзбек халқ ижрочилиги элементлари (масалан, асосий куй чолгу кириш муқаддимасидан бошланиши) таъсир этган. Ермакчи партия темаси бир вақтда ҳам йириклаштирилган (скрипка партиясида), ҳам қисқартирилган (фортепиано партиясида) тарзда ўтади. Зокиров ўз асарида фақат миллий ва ўтмиш Европа анъаналарини бирлаштирибгина қолмай, балки замонавий композиторлик техникаси ва ижрочилигининг айрим усуллари (бир нота чўзилишидан секин-аста бошқаларига ўтиш, айрим пассаждларни регламентсиз тақорлаш, муайян бир неча нота асосида бадиҳа қилиш ва б.)ни қўллашга интилади.

Фортепиано триоси жанрида айтиб ўтилган М. Бурҳоновнинг асаридан ташқари 70-йиллар бошида яна икки асар — Г. Мушелнинг «Т. Жалилов хотирасига трио» ва У. Мусаевнинг «А. Навоий хотирасига трио»лари ёзилди. Мушель триоси машҳур ўзбек халқ созандаси ва бастакори ҳақидаги ёрқин хотира сифатида қабул қилинади. Биргаликда ёзилган музикали драма «Равшан ва Зулхумор» (1958) дан учта куй триога асос қилиб олинган. Асар бошдан охиригача ашула йўллари билан суғорилган, шу жиҳатдан мазкур триони ўзбек совет қўшиғи ва музикали драмаси усталиридан бири Т. Жалилов ижодиёти билан кенг маънода ҳам боғлаш мумкин. Ашула тематизми ўзига монанд услубли гармоник воситалар ҳар бир қисмининг бир темали шаклини белгилаб берди. Буларнинг ҳаммаси триони мерос намуналарига тўла-тўқис асосланган Мушелнинг скрипка ва фортепиано учун «Ғазаллар» сюитаси, трио учун «Беш пьеса» сингари асарларига яқинлаштиради.

Бошқа камер жанрлардан Ўзбекистонда, айниқса, торли кватрет мустаҳкам ўрин эгаллади. Бунинг сабабларидан бири Ўзбекистон композиторларининг мазкур жанрдаги ижодини

<sup>1</sup>Полилад — бир неча ладлар хусусиятини ўзида мужассамлантирган асар ёки унинг парчасига хос лад замини.

жонлантириб турган республикада юқори малакали коллективларнинг мавжудлигидадир.<sup>1</sup>

Ўзбекистонда кватрет жанри мерос намуналарини оддий қайта ишлашга асосланган сюиталардан мураккаб циклли асарларгача бўлган йўлни босиб ўтди. Дастлабки сюиталардан М. Левининг халқ куйларига ва С. Юдаков, Г. Собитовларнинг оригинал темаларига ёзилган асарларини айтиб ўтиш мумкин. 40—50-йиллар атрофида сонатали ва циклли асарлар яратишга ҳаракат қилиниб, илк торли кватретлар ёзилди. Буларнинг аксарияти кейинги (60-йиллар бошларида яратилган) асарлар сингари рақсбоп қўшиқ, баъзан фольклор куйларига асосланган.

Масалан, Д. Соатқулов ўз кватретини «Фарғона кватрети» деб тасодифан номлаган эмас. Мазкур кватретнинг интонацион мазмуни Фарғона водийсида кенг тарқалган ашула ва чолгу куйларига асосланган. Асарнинг тўрт қисмидаги темаларни музикали мерос намуналари билан таққослаб, «Фарғона кватрети»да уч хил тематизмни белгилаш мумкин: а) меросда битта аниқ манба (куй) га эга темалар; б) бир неча манбали темалар; в) конкрет манбаларга эга бўлмаган, лекин мероснинг характерли элементларига таянган темалар.

Биринчи хил темаларга, хусусан, биринчи қисм (манбаси «Та-

45а  $\text{♩} = 104 = 108$  «Мўсулчан Муножат»

б) *Allegro non troppo* Тема финала

<sup>1</sup> Бу тўғрида яна қараи: Юденич Н. Струнные кватреты композиторов Узбекистана.—«Вопросы музыкальной культуры Узбекистана» тўпламида, Т., 1961.

новар» ашула варианты) ва финал (манбаси «Мўгулчаи Муно-  
жот») бош партияларини киритиш мумкин (45- мисол).

Иккинчи хилдаги тематизм сифатида кватретнинг иккинчи қисмидаги асосий темани намуна қилиб кўрсатиш мумкин. Мазкур темада мерос намуналаридан аксариятининг (кўпроқ лирик «Найларам», «Сайёра» каби) интонацияларини эшитиш қийин эмас.

Б. Гненко беш кватрет автори. Диққатни жалб қиладиганлари ўзаро бир-бирига яқин бўлган (50- йиллар охири — 60- йиллар бошида яратилган) иккинчи, учинчи ва тўртинчи кватретлардир. Уларнинг биринчи қисмлари соната *allegro* си хотимлари рондо шаклида, иккинчи қисми жанр характерида (ноктюрн, романс каби), учинчи қисмлари скерцо руҳида ёзилган тўрт қисмли цикллардир. Кватретлар ва уларнинг тематизми, ривожлантириш услублари ҳам бир-бирига яқин.

1964 йилда Гненко Ўзбекистоннинг 40 йиллигига бағишлаб фор-  
тпиано квинтетиши, 1969 йилда эса Ленин таваллудининг 100 йиллигига бағишлаб бешинчи кватретини ёзди. Кватрет тўрт қисмининг ҳар бири жанр программали сарлавҳаларга эга: «Кураш», «Пассакалья», «Баллада» ва «Апофеоз». Асар ўзбек миллий музика колорити билан деярли богланмаган. Шу жиҳатдан у анча ютқизади, негаки, айнан ўзбек куйларининг рус ва совет камер музикасида юзага келган ривожланиши ва шаклланиш анъаналари билан муштараклашиши композиторнинг музикали тилга жило ва ўзига хослик бахш этар эди.

Ўзбек камер музикасига Ик. Акбаров ўзининг (1963, 1966, 1975 йилларда ёзилган) кватретлар триадаси билан катта ҳисса қўшди. Биринчи кватрет тўрт қисмли циклни ташкил қилади. Асар лирик жанрли тематизмининг самимийлиги, ифодаланаётган образларнинг аниқ ва конкретлиги билан ажралиб туради. Иккинчи кватрет аввалгисига нисбатан олдинга томон катта қадам бўлди. Ерқин индивидуаллаштирилган тематизм тўрт қисмли цикл ҳамда ҳар бир қисм шаклининг мантиқан тузилганлиги ва, инҳоят, аниқ белгиланган драматургик акцентлар диққатни ўзига жалб этади. Мазкур асарда камер чолғу музикасида биринчи бор бўлса керак Акбаровнинг «симфоник саси» салмоқли янгради. Симфоник принциплар фақат темаларни намойиш этиш ва ривожлантириш маҳоратидагина эмас, балки темалар тузиллишининг ўзида ҳам билинади. Ташқаридан содда бўлиб кўринган бош партия темаси аслида бирмунча мураккаб генетик тузилишга эга. Бу — бош мотив-негизнинг хилма-хил нусхаланиш мисолларидан бири (46- мисол).

Мазкур тема биринчи бор скрипка партиясида ўтказилишида теманинг айрим элементларидан қурилган альт ҳамда виолончель партиялари ҳам шунга қўшилиши натижасида контрапунктнинг қизиқарли мисолини яратди. Тема барча «рационализмгида» ўзининг меросдаги аниқ илдизларига эга. Чунинчи, у кенг тарқалган ўзбек халқ болалар қўшиқларига, шунингдек, 20 — 30-йилларнинг



оммавий қўшиқ ва куйларига таянади. Биринчи ўтказилишидаёқ ёрдамчи партия бошланишига тўғри келадиган ўзининг локал авжига эга эканлигидан теманинг ички ривожланганлиги ҳақида фикр юритиш мумкин. Ёрдамчи партия темаси Шостаковичнинг кенг кўламли кантилена (хушоҳанг) темалари руҳи билан сурриланган. Одатда бундай темаларда образли ифода функциялари фақат қуйидагиларга эмас, балки аниқ метр-ритмлик осинато фактурасида ҳам мужассамлашади.

Композитор маҳорати цикл композициясини тузишда ҳам намоён бўлди. Унинг драматургик маркази биринчи ва учинчи (скерцо) қисмлари, иккинчиси эса улар ўртасидаги интермеццо ўрнини олади. Финалда XX аср йirik композиторлари (масалан, К. Шнмановский, кейинчалик В. Лютославский — «Мотам музика» сида, «А. Мишонинг уч поэмаси»да) кенг қўллаб келатган шаклини ихчамлаштириб бериш усули моҳирлик билан қўлланган. Ниҳоят, иккинчи кватрет ўзининг суръат драматургиясига эга: у иккита бир типдаги суръатлар зонасига бўлинади — биринчи тез қисми (*Allegretto*) иккинчи секин (*Andante*) қисм билан алмашади ва шунга ўхшаш учинчи тез қисм (*Allegro molto*)дан кейин оғир суръатли финал (*Lento*) келади.

Учинчи кватретда композицион ва ифодали воситаларнинг янада ривожланиши ва теранлашиши, композиторлик маҳоратининг ўсганлиги яққол намоён бўлади. Мазкур кватретнинг ўзига хос белгиси ривожланишга мойиллигидир. Ҳатто секин суръатли (биринчи ва учинчи) қисмлар ҳам асосий темани кенг кўламли ўтказиши ва ривожлантиради.

Циклда марказни иккинчи тез (*Allegretto*) ва тўртинчи (*Allegro molto*) суръатли қисмлар ташкил этади. Улар улкан гоявий-мантқиқий вазифани мужассамлаштирганликлари билан оғир суръатли қисмлардан юқори турадилар. Бу, ўз навбатида, тематик ривожлантириш динамикаси ва кенг масштаблиликни белгилаб беради. Барча воситалар — куй, гармония, фактура, дина-

мика ва, қолаверса, тембр воситалари ёрдамида ниҳоятда интенсив ривожлантиришга эришилади.

Хотимада тема ривожда қизиқарли усул — монодия ва полифония аънаналарини ижодий умумлаштириш принципи қўлланилган. Мақом чолғу бўлимларидаги ривожланувчан хоналарга тузилиши ва куй йўналиши жиҳатдан яқин бўлган бош тема ўзининг илк келишидаёқ монодия табиатига хос интонацион ҳамда фугасимон ривожлана бошлайди:

47 Allegro molto

V- no I

*mp*

V- no I

V- no II

Шундай қилиб, ўттиз йилдан зиёдроқ вақт мобайнида Ўзбекистонда камер музика ўзининг маълум ривожланиш йўлини босиб ўтди. Г. Мушель, М. Бурҳонов, Б. Гненко, Ик. Акбаров, С. Юдаков ўз ижодлари билан талайгина тажрибани қўлга киритдилар. Барча чолғу камер жанрлари орасида торли кватретадагина нисбатан яхши натижаларга эришилди. Шу билан бирга якка-хон ҳамда ансамбль сонаталари, кўп қисмли туркумлар, хусусан, циклли (айниқса полифоник) асарлар, фортепиано ансамбллари каби муҳим жанрларнинг ижодий-бадиий имкониятлари ҳали тўла очилганича йўқ. Чолғу миниатюралари ҳам жанран чегараланганлиги ва фактурали-гармоник тузилмаларининг бир хиллиги билан характерлидир. Ўзбек халқ чолғу асбобларига мўлжалланиб, уларнинг табиатан бой ижрочилик имкониятларини очиб берувчи, миллий чолғу мерос аънаналарини ривожлантирувчи камер асарлар яратилмаётир.

Қамер чолғу ижодиётининг ривожланиши учун дунё музыка санъати ютуқлари ва кўп асрли ўзбек монодиясининг бой анъаналарини уйғунлаштириб ижодий боғлаш масаласи алоҳида аҳамиятга моликдир.

### Симфоник музыка

Урушдан кейинги композиторлик ижодиётида симфоник музыка стакчи соҳа бўлиб қолди. Унинг жанр доираси сезиларли кенгайди, услубан бойиди. Сюита, поэма, увертюра, концерт, симфония — бу жанрларнинг ҳар бири ўзбек заминида янги ҳаётини бошлади.

Бу даврнинг симфоник асарга ҳаддан ташқари бойлиги ушбу бўлим муаллифини тавсифланаётган асарлар доирасини атайин чеклаб, улардан ўзиде муайян гоияни илгари сурганлари устидегина тўхталишга мажбур қилади.

#### *Сюита*

Урушдан кейинги биринчи йиллардаёқ сюитага янгидан қизиқиш бошланиши айнан шу даврда ўзбек композиторларининг ёш авлоди ўз ижодий йўлига қадам қўйганлиги билан боғлиқдир. Чунки, сюита ўзининг экспозицион барқарорлиги, халқчил жанр хусусиятининг афзаллиги билан ўз ижодини бошлаётган композиторлар учун ўзига хос симфоник музыка лабораторияси, миллий услубни ўзлаштириш мактаби бўлиб қолди. Мазкур жанрда аниқ қонуният ҳам кўзга ташланади: ўзбек композиторлари халқ куйларини бевосита кўчирмай, кўпроқ оҳангдан тематизм яратишга, иштилади, шунда рус музикачилари эса асл халқ куйларига бажонидил мурожаат қилади.

40-йиллар ва 50-йилларнинг биринчи ярмидаги сюиталарда куй асосининг янгилиги, ёқимлилигига қарамай, журъатсизлик, тематик материални ривожлантира билмаслик сезилади. Бироқ бу босқичда ҳам ривожлантириш нуқтаи назаридан диққатга сазовор сюиталар учрайди. Масалан, Д. Зокиров ўзининг иккинчи сюитасида цитатага мурожаат қилмай ва халқ куйларидан нусха кўчирмай яхлит, шу билан бирга жонли, ривожланувчи образ яратишга эришди. Бу фикр, айниқса, сюитанинг жуда таъсирчан ва умумлашган лирик тематизмга эга иккинчи (ўрта) қисмига нисбатан ўринли, одилонадир. Куй нафаснинг кенглиги, ривожланишнинг жадаллиги, шаклнинг тугалланганлиги сюитанинг унча катта бўлмаган қисмини мустақил «Лирик поэма» га айлатирди. Характерлики, у худди шу ном билан музикали амалиётда кенг ёйилди.

Композиторнинг ижодий фантазиясида туғилган куйчан образ бу ерда қадимги миллий куйларга оҳангдошдир (интонацион-ритмик тузилмалар изчиллигининг ўзига хослиги, ҳаракат типлари, ривожлантириш усуллари ва б.). Шу билан бирга, бой жўровоз товушлар куй имкониятидан органик «чиқарилган»лиги,



оркестр тўқимасидаги товуш чегаралари кенглиги мазкур образга замонавий жило беради:

48 *Andantino con moto.*  
C. ingl.

Агар Д. Зокиров сюитасида энг қизиқарлиси иккинчи, лирик-қисм бўлса, Д. Соатқуловнинг сюитасида финал алоҳида эътиборга лойиқ. Бу ўринда худди «Лирик поэма»дагидек оригинал тематизмни ва унинг ривожланиш воситасини (таскил энди маънавий тасвирлаш шароитида) сабот билан излаш сезиладиган (финал «Сайлга намоиш» деган программали сарлавҳага эга). Бу ўртаси лирик мураккаб уч қисмли шаклда ёзилган ёрқин, колоритли пьесадир. Четқи қисмлари асосида аниқ, равшан тасвирланган тема ётади. Ундаги марш ва рақс хислатининг устуналиги уни марказий — ёрқин, шодиёнали кўтаринки образни ифодаловчи кучга айлантиради (49- мисол).

40—50-йиллар сюиталарига хос маънавий йўналиш, программали тасвир яратиш ва халқчил маънавий манзараларни акс эттиришда кенг қўлланилиши диққатга сазовордир. Масалан, А. Козловскийнинг асар асарлари: «Тоғ сюитаси» (1948), «Ҳосил байрами» (1950), «Ўзбек хореографик сюитаси» (1954), қорақалпоқ куйларига асосланган иккита сюита (1956, 1962) шулар жумласидандир. Уларда Козловский бутун етук маҳоратини ишга солади. Деярли барча асарларига халқ материали асос бўлиб хизмат қилгани учун композиторнинг ижодий ғайрати мавзу излашга эмас, мавжуд куй-оҳанг материалини гавдалантириб кўрсатиш воситасига йўналтирилган. Гармония, фактура, оркестр колорити, симфонизациялаш усулларининг батафсил ишлаб чиқирилиши шундан. Ғарб ва рус классикасининг «колористик» анъаналари, ёрқин вариантли элементларига алоҳида урғу берилган. Муҳими шуки, бунда халқ қўшиғи драматургик ривожланиш омили, программали фикрни гавдалантириб кўрсатиш воситаси бўлиб хизмат қилади. Айниқса «Қорақалпоқча сюита» (1956) диққатга са-

49 Tempo di marcia

Ob.

V.c.

T-ro

V. ni I

завор. Сюитанинг халқчил жанр материали программали асар шаклида ифодаланган. Биринчи қисмидан ташқари қолган тўрт қисми сарлавҳага эга: «Шўр кўллар олдида», «Қорақалпоқча марш», «Кекса чўпон ҳикояси», «Байрам тонги». Бунда «сюжет»ни чуқурлаштирувчи қарама-қаршиликнинг аҳамияти катта. Шундай қилиб, халқ куйларини аниқ ва ўйлаб танлашда, муаллифнинг халқ куйларида яширинган бой образли ифодаларни кўра олишида, музиканинг чуқур мазмундорлигида<sup>1</sup> асарнинг қиммати таъминланган.

Козловскийнинг «Қорақалпоқча сюита»сида белгиланган халқ жанри тематикасидан четга, эмоционал бой образ томонга чиқиш бундан кейин ривожлана боради. Масалан, С. Жалилнинг «Тошкентнинг симфоник манзараларида» (1969) ижтимоий-гражданлик мотиви киритилган: қисмларидан бири «Ун тўрт комиссар

<sup>1</sup> Бу ҳақда қаранг: Ю денич Н. Симфонические миниатюры А. Козловского — В кн.: «Вопросы музыковедения». Т., 1967, с. 79, 90.

ҳайкали олдида» деб номланиб, чуқур психологик таъзияномадек шарҳланади.

Сюита жанрига уруш ҳақида хотира билан боғлиқ фожиали тематика ҳам кириб келмоқда. Б. Гиенконинг «Торли созлар ва фортепиано учун драматик эскизлар» (1972) асари вазмин реқвием характерида бўлиб, урушда ҳалок бўлган тенгқурларнинг ёрқин хотирасига бағишланган. Асарнинг беш қисми ҳам умумлашма-чолғу образли планда берилган. Сюиталар учун типик бўлмаган қисмларнинг номи диққатга сазовордир: I Интрада; II Прелюдия; III Интерлюдия; IV Пассакалья; V Речитатив ва постлюдия.

Ёш композитор М. Маҳмудовнинг «Симфоник эскизлар»и (1969) худди ўзбек манзараларидан лавҳалардек ўйланган. Бироқ бу ерда табиат темаси ўзбек музыкаси учун одатланилмаган йўналишда — импрессионистик нафис образли планда ифодаланган. Музыка табиат билан муносабат натижасида юзага келувчи гоҳ қўзғалмай тинч, гоҳ исён кўтарувчи ва жўшқин ҳар хил ўзгарувчан кайфиятлар чамасини беради.

Музыка амалиётида мустақил сюиталардан ташқари музикали театр жанрлари ва кино музыкаси асосида пайдо бўлган сюиталар қарор топди. Масалан, Г Мушелнинг «Раққоса», «Кашмир қўшиги», «Бахт гули» балетларидан сюиталар шундайлардан. Уларнинг ҳар бири миллий характерли муайян интонацион материал — биринчиси ўзбекча, иккинчиси ҳиндча, учинчиси хитойча оҳанглар асосида тараққий қилиши диққатга сазовор. Б. Зейдманнинг «Қулаётган одам» ва «Граф Монте-Кристо» балет-сюиталарида музыка театрдагидек ёрқин ва ифодали. Уларни романтик интонация бирлиги яқинлаштиради.

Ик. Акбаровнинг кейинроқ ёзган асари «Почта»нинг (1967, Р. Тагорнинг шу номдаги пьесаси асосида) симфоник манзаралари ҳам ибратлидир. Мазкур сюита театрдаги бош манбага бутунлай бошқача муносабат натижасида вужудга келган. Бу моҳияти жиҳатидан мустақил асар, фақат илгариги тематик материал (60- йилларнинг бошларида Ҳамза номидаги Давлат академик драма театрида қўйилган пьеса музыкаси)дан қисман фойдаланилган. Колоритнинг нозиклиги, нафис миниатюризм, услубнинг тиниқлиги, гоҳ ва уни гавдалантириш орасидаги бирлик, гармонияга, оркестр услуби деталларига жиддий эътибор, сюита жанрида кам учрайдиган музиканинг психологик тўлиқлиги — буларнинг ҳаммаси, шубҳасиз, асарнинг қиммати.

Р. Тагорнинг «Почта» пьесаси тўшақда қимирламай ётган бемор бола Омол Гупто ҳақида ҳикоя қилади. Пьесада «болалар» мавзудан ташқари ҳаёт ва ўлим, инсоннинг яшашдан мақсади, адолат ва ёвузлик ҳақида катта ва чуқур фалсафий фикрнинг тўхтовсиз нафаси сезилади.

Бу икки мавзу у ёки бу даражада Акбаров музикасида ҳам ўз аксини топди. Омол образи ёки унинг хаёлотини билан боғлиқ бўлган ёруғ жаҳон, шодон туйғулар, учинчи, бешинчи, олтинчи

ва еттинчи қисмлар («Чол ва бола», «Омол ва Шудҳа», «Сузма сотувчи», «Билагузуклар жаранги») да гавдалантирилган. Теран кайфият ва мулоҳазалар доираси бир хил номланган («Бола дераза олдида») биринчи ва тўққизинчи ҳамда иккинчи («Ўйга чўмиш») ва тўртинчи («Булут») пьесаларида ўз ифодасини топган. «Жаҳолат», образлилик саккизинчи пьеса («Айш-ишрат рақси») га тўпланган. Сюита жанри ривожланиши нуқтаи назардан қараганда Акбаровнинг «Почта» симфоник манзаралари ўзбек музикаси учун катта ҳодисадир. Бир қаҳрамоннинг шартли қатнашиши орқали эришилган циклнинг узвийлиги ва бутунлиги, бадий образларнинг ёрқин характерли нуқтада умумлаштирилиши шундан гувоҳлик беради.

Сюита жанри ривожланиши ҳақидаги қисқача обзорни тугаллаётиб, энг муҳим омиллар сифатида қуйидагиларни санаб ўтамиз: биринчидан, композиторларнинг асардан асарга аста-секин профессионал ўсиши, иккинчидан, образлиликни, халқ маънавий мавзусидан четга чиқиш томон мураккаблаштириш тенденцияси, учинчидан, авторлик тематизми ролининг кучайиши, миллийликни ҳаётга татбиқ этишда янги ёрдамчи шакллар юзага келиши.

### *Поэма ва увертюра*

Урушдан кейинги йилларнинг деярли ҳамма босқичларида композиторлар томонидан бир хил қадрланган поэма Ўзбекистонда энг кенг тарқалган жанрлардан биридир. Поэманинг ҳар хил турлари жорий этилди: поэма-баллада, поэма-рапсодия, поэма-манзара. Поэмада мавзулар доираси етарлича кенг. Бу инқилобий-озодлик кураши ва уруш даҳшатини хотирлаш, фидокорона меҳнат ва халқ байрамлари, эпос ва чуқур шахсий кечнималардир.

Ик. Акбаровнинг «Шоир хотирасига» (1954) симфоник поэмаси ўзбек маданиятининг атоқли арбоби Ҳамза Ҳакимзода Ниёзийга бағишланган. Унинг тақдири рамзийдир: у революцион даврнинг ҳаётбахш пафосини ҳам, фожиаги коллизияларни ҳам акс эттиради. Композитор бу мураккаб образни гавдалантиришга уриниб, кенг эмоционал диапазонли музика яратди: ёрқин лирикадан жўшқин драматизмгача ва мардонавор қаҳрамонликкача. Поэманинг энг қимматли хусусияти композиторнинг умумлашган программали ниятини мантиқан очиб берувчи кучли симфоник драматургиянинг мавжудлигидадир.

Ик. Акбаровнинг «Шоир хотирасига» поэмаси соната шаклидан ишонарли даражада фойдаланилган ўзбек музикасининг илк асарларидан биридир. Унда Глинка, Чайковский, Шостаковичлар симфонизмидан ниҳол топган турлича аънаналар ўзига хос узвий боғланган. Аммо бу аънаналар Акбаров поэмасида аниқ программа туфайли оригинал ижодий англади, бу программа, ўз нав-

батида, миллий образли тематик материалининг мавжудлигини шарт қилиб қўяди; масалан, Ҳамзанинг «Яша, Шўро!» куйига асосланган ва бутун асар ривожланишига қараб бош партия темаси функцияларини ўзига олувчи муқаддима темасининг «по-стандарт» ривожланиб бориши бунга мисол бўла олади.

Экспозициянинг ҳар иккала асосий темаси ҳам ифодали ва миллий характерли чиққан. Фаол ва иродали ритмлар, қаҳрамонона кўтаринки интонациялар билан сингдирилган бош тема ҳамда ёрқин, нурафшон эркин садоланувчи лирик ёрдамчи темалар шундайлардандир.

А. Козловскийнинг «Ҳиндча поэма»си (1955) хорижий Шарқ мавзуи ва куйларига мурожаат қилишдаги биринчи тажрибалардан бири сифатида қизиқ. Композитор ўзига хос ва истеъдодли ҳинд халқи ҳамда бу мамлакатнинг ажойиб, экзотик ва ҳашаматли табиати ҳақидаги ўз тасаввурини умумий планда ифода-лашга интилди.

«Ҳиндча поэма»нинг услуб илдизлари аниқдир — улар импрессионизмга бориб тақалади. Оркестрнинг экзотик саҳийлиги, характерли лад-гармоник восита (натурал лад тузилмалари, бутунтонлик, аккорд параллелизмлари, ёрқин тонал силжиш) лар ҳам, ривожланганлик ҳам, фактуранинг майда деталларида ўзининг жонли нафасини сақлаган пегизнинг кўп қатламлиги ҳам бунинг тасдиқлайди. Козловский бу ерда ҳам ўз принципага содиқ қолади: асарни ҳақиқий ҳинд куйлари асосида яратиб, оҳанг ривожланишининг ҳамма мантигини унга бўйсундиради.

50 — 60-йиллар чегарасида Ик. Акбаровнинг янги асари — «Эпик поэма» пайдо бўлди. У кўп жиҳатдан «Шоир хотирасига» поэмаси билан яқиндир. Бу — тематизм характери, ривожлантириш усуллари, тузилишининг бутунлиги, рус симфонизми аъён-аналарига содиқлигида сезилади.

Поэманинг образ доираси кенг ва кўп планли: бу ерда қаҳрамонона фазилатлар, нозик лирика, тасвирлаш эпизодлари (ривожлантириш қисмидаги жанг манзараси) қайгули ўйга чўмиш онлари мавжуд. Лекин энг муҳим хусусияти—реал ва афсонавий-эпик элементларнинг доимо чатишиши (кейингиси таъкидланган «фантастик» тембрларда, темаларнинг баъзан «потўғри» янграшида, «хайрли» образларнинг махсус равшанлаштирилган колоритида) намоён бўлади.

Ик. Акбаровнинг марказида умумлашган жамловчи образ бўлган «Эпик поэма»сидан фарқли ўлароқ М. Ашрафийнинг «Темур Малик» поэма-рапсодияси (1963) аниқ қаҳрамонга, муайян тарихий шахсга бағишланган (асар С. Айнийнинг шу номдаги китоби таассуроти остида ёзилган).

Бир томондан рус эпик симфонизми аъён-аналарига, бошқа томондан халқ миллий маданиятининг илдиз хусусиятларига суяниб, Ашрафий драматизм ва образлар ривожланиши ёрқин театр-боп чизиги билан бирга қўшилган ифодали фреска яратди. Му-

Ик. Акбаров



зика қадимги Хўжанд аҳолисининг Чингизхон галалари билан курашн ҳақида, ҳоким ва саркарда Темур Маликнинг мардлиги ва қаҳрамонларча ўлими ҳақида ҳикоя қилувчи халқ тарихи саҳифаларини акс эттиради.

Бу ерда экспозиция батамом Темур Малик образининг турли томонларини тасвирлашга йўналтирилган. Ривожлантириш ва эпизодни ўзида уйғунлаштирган ўрта қисм зиддиятли тўқнашув арасисига айланган.

С. Юдаковнинг «Поэма-рапсодия»си (1965) ҳам шу жанрга тегишли. Бироқ унинг асари шахсан бошидан кечирган воқеалар ҳақида ҳикоядир. Рапсодия авторнинг онаси хотирасига бағишланганлиги асарнинг умумий лирик-драматик характерини белгилаб беради. У уч бўлимдан иборат. Биринчиси («Ёшлик») да икки тема солиштирилади: аллага яқин шўх ўйноқ ва юмшоқ лирик темалар. Унча катта бўлмаган иккинчи бўлим («Балогат») чуқур ўйга ботиш ҳолатини баён қилади. Учинчиси («Сўнги йўл») ўзида асарнинг мотамсаро авжини ташкил этади. Музика ўзи ифодалаган ҳис-туйғунинг жўшқинлиги билан таассурот қолдиради. Композитор асосий образни очишга содда, лекин фойдали воситаларни бўйсундиради: басларнинг мотамсаро марш қадамлари, якканавоз асбобларнинг ҳаяжонга соладиган жумлалари (кларнет ва флейта), равшанлашган тап-тапалл охириг хорал шулар жумласидандир.

60—70-йиллар чегарасида М. Тожиёвнинг «Шоир севгиси» деб номланган ажойиб симфоник поэмаси пайдо бўлди. Мақомга, асрлар қаъридан бизгача етиб келган оғзаки ижоднинг классик асарларига қизиқиш Тожиёв музыкасининг баъзи тузилиш йўлларини белгилабгина қолмай, балки энг муҳими унинг

образли мазмунининг ўзига хос хусусияти: колоритнинг вазмин ва жиддийлиги, лирик-фалсафий ва драматик теранликни белгилайди.

Бадий мутолаачи ва оркестр учун «Шоир севгиси» симфоник поэмаси Уйғун ва И. Султоннинг «Алишер Навоий» драмаси асосида яратилган. Унинг асосида буюк шоирнинг Гулига бўлган фожиали муҳаббати ҳақидаги афсона ётади. Бироқ поэма мазмунни ҳикоя қилибгина қолмай, инсон тақдирининг бевафоллиги борасидаги, умуман, ҳаёт борасидаги фалсафий ўйларга айланади.

Соната Allegro си қайғули муқаддима — фожиали хорал (тромбонлар, валторна, сўнгра ёғоч асбоблар) билан бошланади. Бу гўё гўзал Гулининг қабри устида таралаётган мотамсаро куйдек янграйди. Хорал классик чолғу куй—Сегоҳнинг ифодали оҳангига асосланган:

50 Andante  
Ottoni

The image shows a musical score for the beginning of an Andante section. It is marked '50 Andante' and 'Ottoni'. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and a Timpani (Timp.). The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The music consists of several measures of chords and melodic lines, with some notes tied across measures.

Бош ва ёрдамчи партиянинг темаси қаҳрамонлар образи билан ассоциацияланади: Навоий (бош) ва Гули (ёрдамчи). Бош партиянинг интонация асосини ҳам Сегоҳ оҳанги ташкил қилади. Бироқ агар муқаддимада унда эсанкираб қолган, мунгли, бедаво образ туғилган бўлса, бу ерда мазкур оҳанглардан фаол, қаҳрамонона, ўткир, таъсирчан тема рўёбга чиқади. Ёрдамчи партиянинг темаси ёрқин ва шоирона гўзалдир. Ундан кенг лирик авжлар юзага келади.

Очиқ ва газабли курашнинг маркази кескин ривожлантириш бўлимидир. У бош партиянинг ритмик қисқартирилган куйининг драматик фугатосидан бошланади. Бошланғич тузилманинг узук-юлуқлиги, янграшнинг умумий характери ва ҳаракатнинг остинатолилигида Шостаковичнинг баъзи асарларидаги ривожлантиришга ўхшашлик сезилади. Экспозиция ва ривожлантириш ўртасидаги зиддиятнинг урғуланиши ҳам Шостакович симфонизмига бориб тақалади.

Шуни таъкидлаш керакки, урушдан кейинги даврда поэма ривожига жараёнидаги ижодий изланишлар ва ютуқлар 70- йиллар

бошида миллийликни англашда, муаллифларнинг мустақил ҳаракатларида, янгича ниятларида сезиларли силжиш кашф этди. Яна бир қонуниятнинг таъсири ниҳоятда сезилади: биз «...кўтаринкилик, шоирона юқори кайфиятлилик, илҳомлиликнинг ўзгача ҳис-туйғулари, ҳис-туйғулиликнинг контрастлари ва уларнинг кетма-кетлигида эркинлик»<sup>1</sup> мавжуд бўлган баъзи асарлардаги асл поэмаликни назарда тутамиз. Дастлабки драмаларда (буни очиқдан-очиқ айтиб ўтиш зарур) поэма, кўпинча, материални ривожлантиришдаги мантиқсизлик, академик ёзувнинг қатъий қонунларини билмаслик, шаклдаги нуқсонларни беркитувчи сохта поэмаликка олиб келар эди.

Айнан урушдан кейинги даврда Ўзбекистонда театр музыкаси билан боглиқ бўлмаган мустақил увертюра жанри ривожланди. Республика композиторлари мазкур жанрнинг мухабили драматургиясига хос бўлган фаоллик, ҳаракатчанликка асосланиб, ундан замонавий мавзуларни акс эттиришда, совет кишининг оптимистик кайфияти, ўз мақсади сари интилувчанлигини ифодалашда кўпроқ фойдаланишган. А. Берлиннинг «Ёшлик», «Байрам», «Қувноқ байрам» увертюралари, Ю. Николаевнинг «Қолхозда байрам» увертюраси яхши профессионализи, рус қўшиқларига асосланганлиги билан ажралиб туради. А. Малаховнинг ўзбек халқ куйларига мурожаат қилинган «Қолхоз увертюраси», Г. Қодировнинг миллий колоритнинг ёрқин бўёқларига тўлган «Ёшлик увертюраси», К. Кенжаевнинг «Ёшлик увертюраси», С. Юдаковнинг «Хоразмча тантанали юриш», «Тантанали увертюра» каби ёрқин темпераментли пьесалари бунга мисол бўла олади.

А. Козловскийнинг «Шодиёна» (1964) увертюраси республикамизнинг 40 йиллигига бағишланган. Шодонлик ва хушчақчақликка тўлган бу асар Глазунов, Глиэр, Шостакович сингари рус авторларининг тантанали увертюраларини эслашга мажбур этади: уларга хос мелодик образлар кенглиги, соғлом, оптимистик тўнус, оркестр садолари тўлаллиги Козловский асарига ҳам мавжуд.

Урушдан кейинги даврда увертюра ривожиди соната принциплари (уч қисмли шакл ўрнига) ролининг ўсиб бориши кўзга ташланади, бу эса шакл динамикасини кучайтириш, фаол тематик ривожлантириш услубларига интилишдан дарак берди.

---

<sup>1</sup> Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964, с. 84.



## Чолғу концерт

Урушдан кейинги давр мобайнида ўзбек композиторларининг чолғу концерт соҳасидаги ижоди ҳам борган сари жадаллашиб борди.

Ўзбекистонда концерт жанрининг асосчиси Г Мушель ҳисобланади. Ўз концертларида у рус ва совет классикаси (Рахманинов-Прокофьев йўли) давомчиси сифатида танилган. Лекин Мушель асарлари ўзбек музика меросига боғлиқ тематик материалга таянади. Ушбу икки миллий заминнинг мавжудлиги ва ўзига хослиги Мушель музикасининг характерли хусусиятини ташкил этади, унинг лад-интонацион табиатига янгилик бахш этади, бу эса пировардида унинг концертлари республикадан ташқарида ҳам севиб тинглатилишига муҳим асос бўлиб хизмат қилади.

Мушелнинг энг диққатга сазовор асарлари учинчи ва тўртинчи фортепиано ҳамда скрипка концертларидир. Фортепиано ва оркестр учун учинчи концерт урушдан кейинги биринчи йилда яратилган. Ғалабадан кейинги байрамона-кўтаринки кайфият 1-қисм ва хотимада акс эттирилган. Уруш билан боғлиқ бўлган оғир кечинмалар чуқур қайғуга тўлган 2-қисмда ифодаланган.

1-қисмдаги бош партия темаси Прокофьев темалари каби фаол ва ҳаракатчандир. Жанр жиҳатдан халқ рақсларига яқинлигининг тоққатасимон ҳаракат билан боғланганлиги учун алоҳида мускулли энергия бахш этади, овозлараро кенг регистр (тема икки октава билан бўлинган параллел квинталарда баён этилган) эса куйга кенг кўламлилиқ киритади. Шу теманинг ўзида композитор учун типик бўлиб қолган турлича элементларнинг генетик қўйилмаси намоён бўлади. Бўрттирилган куйнинг кваттали ўзаги (ва квинтали гармонияси), поғонама-поғоналик, улар билан алмашлаб турадиган куйдаги тўлдирилиб борувчи сакрашлар юқори ва пастга томон ҳаракатнинг қатъий мувозанати, жўровозлардаги такрорланувчи ритмик тузилма (усул) — буларнинг ҳаммаси, шубҳасиз, ўзбек миллий музикасидан келиб чиққан. Ўз айланмасида ҳам қатъий такрорланиб борувчи кичик оҳанглардан теманинг ўсиб чиқиши, ёрқин пульсланувчи урғулар, гармоник қатламнинг мураккаблиги Прокофьев музикасидан ниҳол топган.

Ёрдамчи партия образи бош партиёга нисбатан, сезиларли контраст ташкил этади. Унинг майин, осойишта куйи тўлқинсимон ҳаракатланади, бу эса бир хилда тебранувчи ритмик фон билан қўшилиб, темага нозик алла характерини бахш этади. У ўзбек халқ куйларидан «Дилбари жонон»га асосланган.

2-қисм қайғули туйғунинг чуқурлиги, куйнинг олижаноб ва чиройлилиги, лад-гармоник садоларнинг ифодалилиги билан таъсирчандир. Хотиманинг асосий образи таъкидланган рақсбоп, ҳаракатчан тема орқали акс эттирилади. Куй чизманинг содда, «айланувчан» оҳанглар такрорига асосланган мазкур тема политоналлик усуллари ёрдамида ўткир ва жўшқин янграйди. Бундай

усуллар ҳамда жўрнавот тузилмалар орқали (хотима темасида унисонлар роли улқандир) 1-қисм бош партияси темасига, гўё кўприк улангандек туюлади.

Мушелнинг тўртинчи концерти (1950) композиторнинг ва умуман Ўзбекистондаги концерт адабиётининг энг етук асарларидан биридир.

1-қисм экспозицияси уч темадан тузилади. Уларнинг характери, жойлашуви ва ўзаро ҳаракати музикали драматургия ўйлаб тузилганлигидан дарак беради. Характерли «ўзбекча» синкопаларда ва интонацион силжишларда қаттиқ (урғули) унисонларда садоланувчи муқаддима темаси эпик образларни (у гўё бўлгуси баённи бошловчи бош лавҳадек қабул қилинади, ҳукмрон доминанта бўёқлари бундан дарак беради) ифодалайди:

Қолган икки (бош ва ёрдамчи) тема худди одатдаги ўринларини алмашгандек: бош партия темаси умумий лирик йўналишга бўйсуниб, қўшиқбоп куйчан характерда, ёрдамчи тема эса ҳаракатчан, рақсбопдир.

Айниқса, бош партия темаси жозибалидир. Унинг заминида кенг, ўйчан ва таъсирчан куй ётади. Унда дорий ва эолий секталарнинг (соль минорда *ми-бемоль* ва *ми-бекар*) алмашишундан ҳосил бўлувчи эгилувчан лад йўналишлари ёрқин ва ифодалидир. Ундаги лиризм ўнг қўлдаги дуоль ва чап қўлдаги триолларнинг полиметрик бирлашиши натижасида четлантирилади (тема солист томонидан оркестрнинг осойишта аккордлари фониди баён этилади) (52- мисол).

## 52 Moderato

Бироқ мазкур образда бошқа илдишлар — ўзбек қўшиқларининг колоритли белгилари ҳам сезилади. Улар қуйи томон йўналган характерли куй каданслари, специфик лад оттенкаларининг бойлиги, тургун товушлар ўзгарувчанлигидан келиб чиқадиган куй чизигининг ривожланганлиги ва оқувчанлигида ўз ифодасини топади.

Концертнинг 2- қисми олижаноб, салобатли лирикага тўла. Унинг замида аста-секин ривожланувчи, ифодали тема ётади:

## 53 Andantino con moto

Мазкур музиканинг чуқур ўзгачалиги унинг икки илдиш билан боғлиқдир. Теманинг илдиши, биринчидан, бу классик сонатали симфоник туркумлардаги Andante — ўзига хос чолгу арияларда, иккинчидан, ўзбек миллий куйларида.

Цикл ёрқин темпераментли хотима билан якунланади. Фортепианонинг остинатоли-тоққатасимон импульсив фонда ҳаётбахш куч ва динамизмга тўла тема пайдо бўлади. Унинг олдий, кўполроқ чизиги (кичик диапазони, бош интонацияга қайтавериши) да, халқчил содда тузилишида (жуфт даврийлик), дағал рит-

мик кадансида (икки ҳиссали ўлчовдан уч ҳиссалига силжиш) Прокофьев музикасига хос хайрли юмор элементлари сезилади.

Мушелнинг скрипка ва оркестр учун концерти (1956) композитор авваллари ривожлантирган услубларга таянади. Айниқса 4-фортепьяно концертининг кучли таъсири унда яққол кўринади (бу ерда ҳам лирик қўшиқ аломатлари кучли). Шу билан бирга образ талқини ва ривожда, скрипка концертида янги белгилар мавжуд. Айтайлик, аниқ тонал силжишларга, куй нафасини узайтирувчи синкопаларга эга бўлган бош партия темасида фақат Прокофьевнинггина эмас, балки совет оммавий қўшиқларининг таъсири сезилади.

Концертнинг 2-қисми «Интермеццо» классик чолғу тематизмининг ўзбек оҳанглари давраси билан боғланиши пуқтан назаридан қизиқ. «Интермеццо» (у шаклан эркин жуфт варнацияларга яқин) биринчи темасининг колорити ниҳоятда янгила, ажойибдир. Унда икки йўналиш: қадимги классик рақс (тугал кадансли, тузилмалари тенг, гомофоник фактураси аниқ ва ёрқин бўлган менуэт) ва ўзбек куйларига хос лад-интонацион хусусиятлар ўзаро боғланиб, янги бадийий натижага эришилади:

54 Allegretto grazioso



Яна шунини қўшимча қилиш керакки, концерт жанри Мушелнинг ижодий тафаккурига ниҳоятда мос бўлса керак. Зероки, айнан шу жанрда (бошқаларга нисбатан) композитор услуби тўла-тўқис ва тугал намоён бўлмоқда.

Ик. Акбаровнинг скрипка концерти (1962) аксар фазилатларга эга. Улар қаторига, шубҳасиз, миллий заминлик, ўзбек фольклорининг куй-ритмик бойликларини (цитатасиз) кеиғ ва эркин талқин қила олиш, Акбаровга хос тематик материални ишонarli даражада ривожлантириш, унинг заминида йирик шакллар яратиш киради. Концерт уч қисмдан иборат бўлиб, 1-қисмида ёрқин лирика устунлик қилади, 2-қисми Adagio драматик образларни ўз ичига қамраган ва, ниҳоят, 3-қисми — шиддатли жанр характерли хотимани ташкил этади.

Циклнинг энг ёрқин ва ўзгача қисми хотима бўлиб, унда композиторнинг ҳазил-мутойиба, ўткир жанр характерли, беғам байрам шодлиёнага мойил эканлиги илк бор намоён бўлади. Рондосимон хотима асосида таранг ҳаракатчан тема бўлиб, у бир томондан, ўзбек рақс куйларига, иккинчи томондан эса классик рондо «қонун»ларига яқин:



60- йилларнинг ўрталарида ёш композиторларнинг чолғу концертга бўлган изчил қизиқиши аниқланди. Уларнинг асарлари баъзан унчалик етук ва услуби ривожланган бўлмаса-да, мазкур жанрда ижодий изланишлари фаоллиги ва ранг-баранглигидан дарак беради. Р. Ҳамроевнинг фортепьяно ва оркестр учун концертида, шубҳасиз танланган жанр авторга таниш бўлганлиги, тематизм ва шаклнинг ўзгача тузилишини тушуна олиши, ўзбек музика услубини талқин қилишга интилиши сезилади. Уйғур ритм-оҳангларига асосланган Ш. Шоймардоновнинг скрипка концерти миллий қиёфасининг ўзига хослиги билан қизиқдир. А. Малаховнинг фортепьяно концерти Р. Вильдановнинг фортепьяно ҳамда скрипка концертлари, Ф. Янов-Яновскийнинг скрипка концертиноси — бу асарлар ўзбек оҳанглари давраси билан боғлиқ эмас, аммо уларнинг ҳар бири классик ёки совет музикасидаги муайян анъанани ривожлантиради, улар биргаликда эса изланишлар кенг ва ранг-баранглигидан хабар беради.

С. Жалилнинг скрипка концерти (уч қисмли) миллий бўёқли тематизм заминиде юзага келган. Унинг 1-қисмида анъанавий сонатали allegro лардаги фаол ва лирик образлар таққосланиш ўрнига халқ маиший қўшиқларининг лирик ва рақсбоп элементларини бир-бирига қарама-қарши қўйишга интилиш сезилади. 2- ва 3-қисмлари муваффақиятли чиққан. 2-қисм изчил ривожланувчи, ифодали лирик темага асосланган. Шиддатли рондосимон финалда, айниқса, жўшқин эркаклар рақсини акс эттирувчи марказий эпизод эса қоларлидир.

Композитор С. Каримжўхаевни труба яккановоз соз сифатида ўзига жалб этади. Жанрни яхши ҳис қилиш, тематизмнинг танланган тембрга мослиги, шубҳасиз, унинг иккинчи (бир қисмли) концертига тааллуқлидир. Концертда юриш-маршсимо романтика муҳити устунлик қилади. Бош ва боғловчи тема, ри-

вожлантириш бўлими ҳарбий садолар, жарангдор фанфаралар билан суғорилган, айрим саҳифалари суворийларнинг шиддатли ҳаракатини эслатади. Бу қаҳрамонона-романтик тонус ёрдамчи партия ва эпизоднинг майин лиризми билан узоқлаштирилади, уларда автор орттирилган секундали тожик куйларига мурожат қилади.

Б. Гиенконинг овоз (сопрано) ва оркестр учун қисмли концерти (1971) Р. М. Глиэр хотирасига бағишланган. Бу эса концертнинг образли-эмоционал йўналиши, музикали-услуб хусусиятларини асосан аниқлаб берди. Композитор рус музика аънаналаридан деярли чиқмаса-да, баъзан ўзбек оҳангларидан ҳам фойдаланишга интилади.

Ўзбекистондаги илк оркестр концертлари Б. Зейдман томонидан яратилган. Оркестр техникаси ва тембр бирлашмаларининг ҳар хиллиги, вариацион ривожнинг моҳироналиги, умумий оптимистик тонус унинг концертларининг ҳаётчанлигини таъминлади. Шунингдек, қўшиқий-маиший куйларга асосланган тематизмнинг демократиклигини ҳам таъкидлаб, бу нарса композитор ижодига умуман ҳослигини айтиб ўтиш зарур.

Бунга қарама-қарши, шундай жанрлар автори Ф. Янов-Яновский ўз музикасида қатъий, академик аънаналарга қайтади. Ўзининг концерто гроссосида (1972) композитор қадимги жанрнинг аънаввий қонунларини: соло ва «тутти» галма-галлиги, сонатали *allegro* чегарасида рефренлик элементлари, тематизмнинг ўзига хос (неоклассик) бўёқларини (шу билан бирга, замонавий оҳангларга яқин бўлган) тиклашга интилади. Лекин концерто гроссо ўзбек музикаси билан боғлиқ бўлмаган оҳанглар доирасида юзага келган бўлса, Янов-Яновскийнинг бошқа асари — оркестр концерти (1973) концерто гроссо жанри маҳаллий материал заминида юзага келганлиги билан диққатга сазовордир. У қадимги классик шакллари замонавий талқин қилувчи беш қисмли (Прелюдия, Интермеццо, Токката, Интермеццо, Бассо остинато) циклдир. Бундай ният ўзбек музика услубияти (хусусан, мақомлар услуби)да амалга оширилиши диққатга сазовордир.

### Симфония

Чолғу музикасининг барча соҳалари орасида энг сифимли ва мураккаб бўлган симфония Ўзбекистонда 60—70-йиллар атрофидагина ўз ҳуқуқини тасдиқлай олди. Лекин шубҳасизки, симфония бошқа, нисбатан кичик шакллар заминида етила бошлади ва шунинг учун ўтган йиллар ижоднети билан узвий боғлиқ бўлган воқеа сифатида юзага келди.

Р. Ҳамросовнинг биринчи (тўрт қисмли) симфонияси маърифат душманлари қурбони бўлган илк ўзбек актрисаларининг фожнали тақдири, инқилобдан аввалги Ўзбекистон хотин-қизла-

рининг хуқуқсиз қисмати ҳақидаги ўйлар билан суғорилган. Шу боисдан музика алоҳида драматик характерга эгадир.

Бу ижодий ният ишонарли ифодасини топади. Асосий музикали тема (ўзига хос лейттема) ўзбек қизи образи билан боғлиқ. Ифодали, ёрқин куйли мазкур тема деярли бутун асар орқали ўтади. Автор қаҳрамоннинг турли ички кайфиятларини акс эттиради. Биринчи қисмининг кичик «камер» муқаддимасида у гўё бўлгуси фожиани сезиб турган маънос, нозик, таъсирчан образни гавдалантиради. Куйнинг алоҳида эмоционал сифимлигининг сабаби декламацион ҳамда ашулабоп оҳанг тузилмаларининг уйғунлигида:

56 Adagio

V-c.  
C-b.

Archi

Биринчи қисм экспозициясидаги қизгин драматик ривожланиш (бош партия) дан сўнг лейттема яна пайдо бўлади, лекин бу гал осойишта, ёруғлашган вариантда (ёрдамчи партия) келади. Энди майин ашула оҳанглари таъкидланган мазкур куй гўё ёрқин орзун ва унга эришиш йўлидаги курашни ифодалаётгандек туюлади.

Симфониянинг иккинчи қисми (скерцо) да қаҳрамонлик образлари ифодаси давом эттирилади. Ҳамроев фольклорнинг қўшиқли-рақсбоп оҳанг тузилмаларини кенг ишлатиб, ҳатто характерли 6/8 ўлчовни ҳам сақлаб, уларни қаҳрамонона мардонавор туйғуларни ифодалашга бўйсундиради.

Учинчи қисм шиддатли ва ғамгиндир. Унинг асосидаги лейттема қайғуга тўла. Юқоридан пастга йўналувчи ҳазин оҳанглари

бу ерда алоҳида ифода кучига эга бўлади. Яқин кишиси учун мотам тутиш, мудҳиш туйғуларнинг кўнгилга келиши бу музиканинг мазмунини ташкил этади. Образни гавдалантиришда бутун қисм давомида сақланиб келадиган мотамсаро остинатоли ритмик фон муҳим роль ўйнайди.

Тўртинчи қисм (финал) музика ривожини яна ҳаракат доирасига қайтаради. Бу ерда гўё ҳаётини кучлар, ғалабага бўлган жўрват ва ишонч қайтадан тиклангандек туюлади. Мазкур музикада илдам ҳаракат, маршсимон оҳанглар ҳукм суради. Ўзига хос таъзиянома сифатидаги кода жўшқин, финалга кескин контраст ҳосил қилади. Оркестрнинг улкан *tutti*си ўрнига фақат торли созлар катта ички экспрессия билан *divisi* тарзида симфония лейттемаси — қизнинг темасини ижро этадилар.

Барча ютуқларга қарамай, асарнинг симфоник драматургияси деярли одатдаги (образларнинг маълум қарама-қаршичилигига асосланган анъанавий сонатали *allegro*) доирасида қолади.

Бу борада Ик. Акбаровнинг цикли бутунлай ҳамда унинг таркибий қисмларини алоҳида оригинал талқин этувчи «Самарқанд ҳикоялари» (1972) индивидуалроқ кўринади.

Бу монументал асар Самарқанднинг 2500 йиллик юбилейига бағишланган бўлиб, унинг тарихий ўтмишини акс эттириш билан боғлиқдир. Қадимий меъморчилик ёдгорликлари композиторнинг ижодий фантазиясига туртки бўлиб хизмат қилди ва қисмлар номида ўз аксини топди: «Бибихоним», «Регистон», «Улуғбек мадрасаси», «Шоҳи Зинда», «Гўри Амир». Бу ерда музика ноёб тарихий ёдгорликлардан олинган таассуротларни акс эттиради.

57 *Andante cantabile*



Шу бондан образлар характери ва программа талқини умумлаштирилган.

«Бибиҳоним»нинг биринчи қисми кенг октавали силжиш (уни дастлаб торлилар, арфа ва фортепьянонинг кварта оҳангдошлиги садолари фониди валторна ижро этади) билан бошланиб, ифодали, қайғули ва ёлғиз янговрчи темага асосланган (57- мисол).

Катта кодага эга бўлган ҳаракатчан, жўшқин пьесанинг иккинчи қисми «Регистон» ажойиб контраст сифатида идрок қилинади. Умумий кайфиятни бу ерда секстаси (миксолидний до мажорда *ля-бемоль, ля-бекар*) колоритли ўзгарувчан, репетицияли *crescendo* кучайтириш эффектига эга бўлган скерцоли рақсбop характердаги асосий тема яратди:



Учинчи қисм — «Улуғбек мадрасаси» кенг қулоч ёзган уч қисмли композицияни ташкил қилиб, тузилиши билан динамик ривожланадиган уч лавҳадан иборат программали ниятди. Буюк олимнинг мадрасадаги фалсафий ўйлари — реакциянинг бостириб келиши ва Улуғбекнинг фожиали ҳалокати, яна ўтмиш ва келажак ҳақида теран ўйга чўмиш, лекин энди бўлиб ўтган оғир хотиралар драматик из қолдирган ўй-фикрларга чўмишни акс эттиради.

Тўртинчи қисм — «Шоҳи Зинда» да дахма мақбараларидан олинган таассурот акс эттирилган. Жиддий, тантанавор, улуғвор ибодат қайфияти ҳам, полифоник ривожланманинг алоҳида роли ҳам шундандир. Қисм бошидан икки ифодали куй қатлами: скрипкалар, партияси ҳамда виолончель ва контрабасларнинг тўлиқ теран овози янграйди. Лекин композитор мазкур қисмнинг кўтаришчи мағрур образларига мос келувчи полифоник услуб билан бир қаторда гармоник вертикалнинг ифодали воситаларидан, жумладан, аккордлар ва бас овознинг линеар (горизонтал) йўналиши билан қўшиб (айниқса авжларида), улар бирлашмасидан моҳирона фойдаланади.

Бешинчи қисм — «Гури Амир» ғалаба марши характерида ёзилган бўлиб, Темирнинг жанговар-психологик образини тингловчининг кўз олдига келтиради.

Программасиз симфония Ўзбекистон симфоник музыкаси жанрлари орасида энг кенжасидир, унинг пайдо бўлиши ва шаклланиши ҳозирча бир ўн йилликка сиғади, холос. Шунга қарамай, бу жанрда ҳозирги кунгача нисбатан кўп асарлар ёзилди.

Бир қарашда ранг-баранг бўлиб кўринган мазкур жанр йўналишида программали симфония ривождаги каби аниқ тенденцияни кўриш мумкин: дастлаб ўзбек мавзуси билан боғлиқ бўлмаган, лекин миллий симфонизм учун омил бўлган асарлар, сўнгра маълум даражада ўзбек миллий элементларидан фойдаланган асарлар пайдо бўлди; ва, ниҳоят, асосан ёш ўзбек композиторлари ижодида услубан ўзбекча симфониялар яратилди.

Симфониянинг замонавий миллий музыка жанри сифатида қайта тикланиши учун манбалар энди ўзбек миллий маданиятининг ривожланган анъанавий жанрларида топилмоқда. Хусусан, ёшлар ўз ижодида халқ оммавий қўшиқ жанрларига нисбатан кўпроқ озгаки анъанадаги профессионал музиканинг жиддий жанрлари — мақом ва унга услубдош ривожланган чолғу асарларга мурожаат қилмоқда. Сўнгги йилларда ёзилган қизиқарли асарларнинг аксарияти музыка меросининг мазкур қатламлари билан боғлиқлиги тасодифий эмас. Булар Т. Қурбоновнинг симфониялари, «Фуга»си, ва «Торли созлар учун вариациялар»и ва, айниқса, М. Тожиёвнинг биринчи ҳамда учинчи симфонияси, М. Маҳмудовнинг «Наво» симфониясидир.

Тожиёв ва Маҳмудов асарларида мақомларнинг айрим хусусиятларини янги, замонавий савияда кўрсатишга ҳаракат қилнади. Бу асарнинг образли ва куй-интонацион мазмунида, темаларни ривожлантириш усулларида ва, энг муҳими, янгича шарҳланган драматургиянинг ўзига хос белгилари стереотип бўлмаганлигида ўз ифодасини топади. Сўнггиси бутун цикл қайта кўрилишида, вазмин суръатли қисмларининг роли ошиб, цикл сезиларли «лириклашиши»да, бошланғич сонатали *allegro* шонилмай, аста-секин ривожланувчи, лекин ўзининг цикл бош ролин йўқотувчи лирик композициялар билан алмашилишида кўринади. Бундай хусусиятлар ўзбек музыкасидан ташқарида ҳам учрайди. Лекин мазкур омиллар чуқур ўйланган бадий ниёт ва муҳими, конкрет интонацион мазмун билан биргаликда аниқ ва ишонарли тус олади.

Юқорида тилга олинган симфониялар драматургиясининг ўзига хослиги, айниқса, биринчи қисмларда намоён бўлади.

Тожиёвнинг биринчи симфониясида биринчи қисм бирдангина ўзининг жиддий оҳанглари билан диққатни тортадиган секин муқаддимадан бошланади. Тема торли созлар *divisi* нинг ўн икки тонли «қўзғалмас» гармонияси фонидан урта флейтанинг паст регистрида бошланади. Мазкур тема мақом чолғу йўлларида икки қадимий классик куй: Дугоҳ (сурнай варнапти) ва Чоргоҳ I га асосланади.

Биринчи қисмнинг асосий бўлими кенг қўламли пассакалья бўлиб, унинг темаси муқаддима темасининг бир оз ҳаракатчанроқ вариантини ташкил қилади. Мазкур бўлимнинг характерли томони пассакальяга ҳамроҳ бўлган остинатоли ритмик тузилма усул билан боғлиқдир.

Пассакалья куй тўқимасининг аста-секин «ўсиши», теманинг ҳар бир янги вариантыни «ўраб олувчи» овозларнинг кўпая бо-риш услубида ривожланади. Ташқи динамиканинг йўқлигига қа-рамай, шаклнинг барча босқичларида ички катта таранглик сақ-ланиб (ва юксаклашиб) туради. Бу ерда автор ўзбек лирик му-зикасининг ички хусусияти — ривожланишнинг унча сезилмас экспрессияси, узоқ давом этувчи куй ўсиши, аста-секин ва шу-нинг учун айниқса ёрқин эшитиладиган авжга томон ҳаракат қилишдан ўринли фойдаланган. Пассакальяда гавдаланаётган образ чуқур, яхлит ва мазмундордир. Қадимий полифоник шакл бўлган пассакальянинг остинатоли вариацион асоси, аста-секин куй қатламланиши, монотематизм асосида секин ривожланув-чи услублари кутилмаганда ўзбек лирик куйининг ривожланиш анъаналарига яқинлиги кўзга ташланади. Бундан ташқари, тема-нинг навбатдаги ўтказилишлари ривожланган ўзбек халқ ашула жанрларига хос бўлган кадансли оҳанг қайтишини эслатади.

Маҳмудовнинг «Наво» симфониясидаги биринчи қисм ҳам одатдаги соната қонуниятларидан холироқ ёзилган. Циклда соната шакли бор, лекин у бу ерда ўзининг одатдаги вазифасида ишлатилмайди: бош драматургик марказ жойидан иккинчи план (иккинчи қисм, скерцо)га ўтиб, симфония учун анъанавий бўлма-ган ўзгача ривожланиш услубларига ўрин беради.

Биринчи қисм асосида бир-бирига тамоман қарама-қарши бў-лаган икки образ полюслари конфликтли эмас, балки яратилиш, шаклланиш, ўсиш жараёнларида умумлаштирилувчи бошланғич образнинг жиддийлашган ривожини туради. Соната принциплари йўқ бўлса-да, унга хос тематизмнинг сифат янгиланиши, узлук-сиз ўзгаришлар натижасида юзага келувчи эмоционал ҳолатлар-нинг контрасти, ички динамикасининг донмий жамланиши мав-жуддир. Шу боисдан биз соната схемасидан холи пайдо бўлган симфонизм ҳақида, циклда сонатали *allegro* вазифасига яқин функцияларни бажарувчи ўзига хос эквиваленти тўғрисида гапи-ришга ҳақлимиз. Биринчи қисм драматургик марказ эканлиги бутун бир симфония «Наво» номини (айнан шу ерда фойдала-нилган мақом номидан) олиши, унинг куй материали охириги икки қисмнинг якунловчи бўлимларига киритилиши ва, ниҳоят, бутун симфония шу бошланғич *Andante* музыкаси билан тугалла-ниши орқали ҳам таъкидланади.

Кўриб турганимиздек, Тожиев ва Маҳмудов симфониялари-нинг биринчи қисмлари миллий музыканинг чуқур шаклланув-чан қонуниятларига таянган ҳолда сонатасиз драматургиянинг янги индивидуал турларини илгари суради.

Бироқ сонатасиз симфонизм гоёси миллий симфониянинг из-ланишларида ягона ечилма, ягона йўл бўлиб қолмайди. Соната шакли имкониятлари ҳали тўла ҳал этилганича йўқ, аксинча, ҳозирги вақтда, маданиятнинг муайян етуклик даврида мазкур принципнинг эркин ва ижодий ишлатилишига катта истиқбол очилади. Тожиев учинчи симфониясида ўзига хос муросали йўл

танлаб, ҳам соната принциплари, ҳам специфик миллий ривожлантириш усулларини уйғунлаштириб, оригинал драматургия ҳосил қилади.

Биринчи қисм (биринчи бўлими — Adagio) характери ва ҳаракат йўналиши билан анъанавий ўзбек лирик куйларига яқин, дастлаб, бас кларнет чаладиган чуқур, ўйчан куйнинг аста-секин ривожланиши йўлидан боради:

59 Adagio

Торли созлар чаладиган иккинчи ҳаяжонли ва таъсирчан тема ёрқин лирикани ифодалайди:

60 [Adagio]

Мазкур темаларнинг ҳар бири ривожланиш жараёнида секин-аста, сезилмасдан янгиланиб бориб, ўзининг жўшқин авжига етади. Бироқ торлилар тремолоси фоида трубаларнинг экспрес-

снв монологи билан бошланувчи марказий кескин драматизациялашган контраст эпизод (иккинчи бўлими — Allegro) га қадар музиканинг фалсафийлаштирилган лирик образлари сақланиб келади.

Монолог кетидан келадиган авжнинг янги босқичида торли ва ёғоч-пуфлама созлар ҳамда валторналар ижросида тўлиқ кўтаринки руҳда, қиёфаси бирмунча ўзгарган биринчи тема ёрқин ва қудратли янграйди. Музиканинг жўшқин ҳарорати пасаяди ва яна шу тема, фақат энди бошқача, майин ва нозик бўёқларда янграйди. Унинг кетидан иккинчи теманинг нозик садолари эшитилади. Музыка флейтанинг ёлғиз «хайрлашув» оҳанглари билан яқунланади.

Шундай қилиб, бу ерда музыка амалиётига маълум бўлган контрастга эришишнинг ҳар иккала принципи мавжуд: ўзгаришларнинг секин-аста жамланиши натижасида келиб чиқадиган эволюцион контраст принципи ва музыка жараёнига сезиларли ўзгариш, янгилашиш киритувчи кескин сакрашлар натижасида рўй берадиган контраст принципи (биринчи қисмнинг ўзига хос икки қисмли композициялилигини таъкидловчи Adagio — Allegro суръат белгиси тасодифий эмас).

Муҳими шуки, бундай драматургик ният соната (Шостаковичдан олинган) ҳам специфик миллий, анъанавий ўзбек халқ музикасида кенг тарқалган репризали икки қисмли шакл кўринишлари мавжуд шакл орқали ўв ифодасини топади.

Яна бир хусусиятни қайд қилмоқ керак: тематизм ривожланишида куйчанлик асосий ва ҳал қилувчи восита бўлиб хизмат қилади. Фактура ва гармония интенсивс куй жараёнига нисбатан гўё нейтраллик сақлаётгандек туюлади.

Ўзбек симфоник музикаси обзорини яқунлар эканмиз, унинг миллий санъат сифатида шаклланиш жараёни изчилликда, мантиқан тўғри ва мақсадга интилувчан ҳолда бораётганлигини таъкидлаш лозим: миллийликни сақлаб қолишга уринишлардан (бошланғич босқичларда) уни ривожлантиришдек мураккаб масалага ўтилди, шу билан замонавий миллий анъаналарга асос солинди. Шу боисдан шакл борасида ҳам шунга ўхшаш эволюцион жараён содир бўлди. Аввалига бор диққат шакл ва материал ўртасидаги яққол тафовутни йўқ қилишга, бирини иккинчисига «мослаштиришга» қаратилган эди. Эндиликда европача шакл элементларини эркин қўллайдиган, миллий бадий фикрлашнинг ўзига хослиги туфайли унинг драматургик акцентини ўзгартира оладиган шакллар интенсивс изланяпти. Монодия — янги (кўп овозли) жанрларни тезлик билан ўзлаштиришда халақит берувчи бадном бир овозлик эмас, балки замонавий композитор учун қизиқарли бадий конструктив счилмаларни топнишга ёрдам бера олувчи, анъанавий симфоник драматургияни бойишта оладиган ва янгилай оладиган ишончли манба эканлиги аниқлаиб бормоқда.

## ХОТИМА

Шундай қилиб, 1917-75 йиллар ичида Совет Ўзбекистони музика санъати катта ривожланиш йўлини босиб ўтди. Кўп миллатли совет бадний маданиятининг таркибий қисми бўлган ўзбек санъатининг биринчи галдаги олижаноб вазифаси социалистик гуманизм гоёларини тарғиб этишдан иборат эди. Кўп қийинчиликлар, айрим муваффақиятсизликларга қарамасдан ўзбек совет музикаси доимо олдинга қараб ривожланиб борди. Халқ ҳаёти билан яқиндан боғлиқ бўлиб, у совет жамиятининг коммунизм сари олға юришини акс эттирди.

Улуғ Октябр социалистик революциясининг ғалабаси туфайли ўзбек санъати тез ривожланди, ижоднинг турли соҳаларида ёрқин ютуқларга эришишда халқларнинг ижодий кучлари равнақи учун барча шароитлар яратиб берилди. Ленин 1923 йилдаёқ маданий фронтда олиб борилаётган ишларга яқин ясар экан: «...бошқа ҳеч ерда халқ оммаси маданиятдан биздагидек манфаатдор эмас; бу маданият масалалари бошқа ҳеч қаерда биздагидек чуқур ва изчил бир йўсинда қўйилмайди»,<sup>1</sup> — деб ёзган эди. Революция доҳийсининг бу сўзлари барча Совет Шарқи халқларининг бадний маданиятдаги ажойиб муваффақиятларида ўзининг ёрқин ифодасини топди.

Ўзбек совет музикасининг 1917-75 йиллардаги ривожланиш жараёни изчилликда кўриб чиқилиши ушбу ривожланиш даврининг ҳар бир босқичи учун хос бўлган ташкилий ҳамда ижодий масалаларни белгилаб берган қатор муҳим масалаларни олдинга суради.

ЎзССР композиторлар Союзида ҳар хил авлод, мамлакатимиздаги турли миллат намояндалари қўлни-қўлга бериб ижод қилиб келмоқда. Уларнинг ҳаракатлари туфайли жанрларга бой ва хилма-хил замонавий профессионал музика санъати шаклланиб, ривож топиб бормоқда. Республика композиторлари ижодининг типик белгиси кўп миллатли бутун совет маданиятига хос бўлган бадний бойликлар билан ўзаро ўртоқлашиш жараёнини акс эттирувчи хилма-хил услубли тенденцияларнинг бирига актив боғланишидадир.

Ҳаётий ўрни ва методологик принципларининг яқдиллиги Совет мамлакатидagi барча миллий композиторлик мактабларини бирига яқинлаштирди. Ўзбек музикачиларининг замонавий профессионал (кўп овозли) санъатнинг ифодали воситаларига мурожаат қилишлари ҳам бу яқинлашишга сабаб бўлди. Бироқ яқинлашиш ва ўзаро бойиш миллийликни сусайтирмайди. Босиб ўтилган ижодий йўлнинг яқунлари шуни кўрсатадики, ўзбек композиторларининг барча жанрлардаги асарларини қўшни рес-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Кундалик дафтардан саҳифалар. Тўла асарлар тўплами, 45- том, 409- бет.

публикалар (Қозоғистон ёки Қирғизистон, Тожикистон ёки Туркманистон) композиторлари асарларидан осонликча ажратиб олиш мумкин, нисбатан узоқ музикали «зона»лар орасидаги фарқ тўғрисида (масалан, Урта Осиё ва Балтика бўйи республикалари музикаси ўртасида) сўзламаса ҳам бўлади.

Ушбу ўқув қўлланманинг айрим бобларида келтирилган анализнинг кўрсатишича, ўзбек композиторларининг кўп асарларида изланиш билан бир қаторда, асрлар давомида йиғилиб келган халқ бадний тажрибаси билан узвий боғлиқлик мавжуд бўлиб, у ҳамisha сезилиб туради. Бу уйғунлиқнинг кўриниши ҳар хил. Масалан, музикали фикрнинг текис, равон йўналиши, шу билан бирга, унинг таранглиниш ва авжига ўтиш усуллари, шакл тузилиши, ритмика ва, айниқса, лад-интонация табиатининг ўзига хослиги. Европа музикасида шаклланган гармоник системани пухта ўзлаштириб олиб, Ўзбекистон композиторлари уни халқ музикасидаги лад тузилмалар (кўпроқ субдоминанта доирасини ишлатиш, мажор-минор системасига халқ ладлари элементларини киритиш) билан бойитиб келдилар. Халқ музикасининг лад-интонация элементлари билан сугорилган гармония, ўз навбатида, миллий куйнинг тузилишига таъсир эта бошлайди. Ўзбек музикаси учун янги услуб хусусияти—куйнинг гармоник «тўлиқлиги» юзага келиб, анъанавий куй йўналиши ўзига хос куй жумлалари билан уйғунлашади. Дарҳақиқат, замонавий ўзбек санъати диалектик равишда ривожлана бориб, янги, ҳақиқатан ўзбек миллий музикасининг чинакам замонавий услуби шаклланмоқда.

Ижодий етуқлиги урушдан кейинги йилларга тўғри келган ўзбек композиторларидан М. Ашрафий, М. Бурҳонов, Ик. Акбаров, С. Бобоев, М. Левиев, Ш. Рамазонов, С. Юдаков, Э. Солиқовларнинг асарлари буни тасдиқлайди.

60-йиллар охири — 70-йиллар бошида ёш композиторларнинг мустақил ижодий йўлга чиқиши ўзбек санъатига янги оқим киритади. Айниқса симфоник музика жанрида сезиларли силжиш рўй берди. Т. Қурбонов, Р. Ҳамроев, М. Тожиёв, М. Маҳмудов каби ёш композиторларнинг асарлари ўзбек симфонизмининг юксалиб бораётганлиги, унинг образ доирасининг кенгайганлиги, композиторларнинг киши ички дунёсини янада чуқурроқ ифода этишига, кўп асрлик миллий маданият анъаналари билан ижодий «алоқа» да бўлишига қаратилган интилишларини кўрсатади.

Композиторлик ижодиётининг бошқа жанрларида ҳам олдинга силжиш сезилиб туради, музикали театр учун (Р. Ҳамроев, У. Мусоев, Н. Зокиров опералари, М. Ашрафий балетлари), хор ва оркестр учун (Ик. Акбаров, М. Бурҳонов, С. Юдаков ва бошқаларнинг кантата, оратория, поэмалари) ёзилган асарлар, Ик. Акбаров, М. Бурҳонов, С. Жалил, С. Қаримхўжаев, Д. Сайдаминова ва бошқалар ёзган жуда кўп камер, вокал ва чолғу асарлар бундан далолат беради. А capella (жўрсиз) хорлар учун маҳорат билан қайта ишланган халқ куйлари хор музикасини анча бойитди. 70-йилларнинг ўрталарида ўзбек музикаси

кўп жанрли, ифода воситалари хилма-хил ва мазмунан бой, руҳи ва характери чинакам замонавий, шу билан бирга, ўтмишнинг энг ноёб, илғор анъаналарига мустаҳкам таянган санъатни ташкил этади.

Ўзбек санъатининг босиб ўтган олтинчи йиллик йўлига яқин ясар эканмиш, унинг ниҳоятда интенсив суръатда ривожланганлигини таъкидлаш лозим. Бироқ, табиийки, бу вақт ичида муаммоларнинг ҳаммаси ҳам ижобий ечилганича йўқ, ижодий ҳодисаларнинг барчаси ҳам бадий ишонарли бўлолмади. Музикали асарларда янги жамият кишиси образини кўрсатиш, унинг руҳий дунёсини очиб бериш ниҳоятда мураккаб масаладир. Бу масала Ўрта Осиёдаги бошқа республикалар қатори Ўзбекистонда ҳам ечилишининг мураккаблиги Россия ва Европанинг бошқа мамлакатларида азалдан йиғилиб келган профессионал (кўп овозли) санъат тажрибасини қисқа муддат ичида эгаллаш зарурияти билан янада чуқурлашди.

1976 йил кўп миллатли совет санъати, шу қаторда музика санъатида ҳам янги саҳифа очди. Партиямизнинг XXV съезди қарорлари актуал ижодий масалаларни ечишда мамлакатимизнинг кўп миллатли бадий маданият арбобларини бир-бирлари билан янада жипслаштирди. Совет Ўзбекистони музикачилари бошқа иттифоқдош республикалар санъати намояндалари билан ҳамкорликда янги ижодий марраларни қўлга киритиш учун илгари томон дадил қадам ташламоқдалар.



### Фойдаланилган адабиётлар рўйхати

- Акбаров Ил. Донра зарблари, Т., 1952.  
Ашрафи М. Музыка в моей жизни. Т., 1975.  
Беляев В. Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933.  
Очерки по истории музыки народов СССР, вып. 1, 1962.  
Бобир. «Бобирнома», Т., 1960.  
Брагинский И. Из истории таджикской и персидской литератур. М., 1972.  
Вахидов С. Узбекская советская песня. Т., 1976.  
Векслер С. Очерк истории узбекской музыкальной культуры до Великой Октябрьской социалистической революции. Т., 1965.  
Виноградов В. Музыка Советского Востока (от унисона к полифонии). М., 1968.  
Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. Т., 1976.  
Вопросы музыкальной культуры Узбекистана, вып. I, II. Т., 1961, 1969.  
Вопросы музыкознания, вып. I, II, 1967, 1971.  
Вызго Т. Алексей Козловский. М., 1967.  
Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой, М., 1970.  
Вызго Т., Петросянц А. Узбекский оркестр народных инструментов, Т., 1962.  
Григорян С. Из истории философии Средней Азии и Ирана (VII—XII вв). М., 1960.  
Джабаров А., Соломонова Т. Композиторы и музыковеды Узбекистана. Т., 1975.  
Джамн А. Трактат о музыке (Пер. с перс. А. Болдырева, ред. и коммент. В. Беляева). Т., 1960.  
Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М., 1975.  
Жирмушский В., Зарифов Х. Узбекский героический эпос. М., 1947.  
Из истории великого города. К 2500-летию Самарканда. Т., 1972.  
История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972.  
История узбекской советской музыки, в 2-х томах, Т., 1972, 1973. История Узбекской ССР. С древнейших времен до наших дней. Т., 1974.  
Караматов Ф. Узбек чолгу музикаси, Т., 1972.  
Хамза и узбекская советская музыка. Т., 1959.  
Кары Ниязов Т. Очерки истории культуры Узбекистана, М., 1955.  
Культура и искусство Советского Востока, Л., 1963.  
Мец А. Мусульманский Ренессанс. (Пер. с нем.) М., 1973.  
Миронов Н. Музыка узбеков. Самарканд, 1928.  
Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока. Самарканд, 1931.

- Музыкальная культура Советского Узбекистана. Т., 1955.  
 Музыкальная эстетика стран Востока, Л., 1967.  
 Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Т., 1963.  
 Наршахий. Бухоро тарихи, Т., 1966.  
 Навоий А. Асарлар, 15 жилдлик, 1—15-жилдлар, Т., 1961—1968.  
 Олимбоева К., Аҳмедов М. Узбекистон халқ созандалари, Т., 1959.  
 Олимбоева К., Аҳмедов М., Мирзаев Т., Йўлдошбоева Т., Узбекистон халқ созандалари, 2-китоб, Т., 1974.  
 Очерки истории музыкальной культуры Узбекистана. Т., 1968.  
 Пеккер Я., Успенский. М. 1953; Т., 1959.  
 Георгий Мушель. М., 1967.  
 Узбекская опера. М., 1963.  
 Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Т., 1973.  
 Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане. Т., 1976.  
 Пугаченкова Г., Ремпель И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины XIX века. М., 1965.  
 Пути развития узбекской музыки. М.—Л., 1946.  
 Ражабий Ю. Музика меросимизга бир назар, Т., 1978.  
 Ражабов И. Мақомлар масаласига доир, Т., 1963.  
 Романовская Е. Статьи и доклады. Запись музыкального фольклора. Т., 1957.  
 Среднеазиатские миниатюры XVI—XVIII вв. М., 1964.  
 Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969.  
 Теоретические проблемы узбекской музыки, вып. I, II. Т., 1968, 1976.  
 Узбекская музыка на современном этапе. Т., 1977.  
 Фирдавсий. Шоҳнома, 1—2-томлар, Т., 1975, 1976.  
 Форобий. Рисолалар, Т., 1975.  
 Хамраев М. Основы тюркского стихосложения. Алма-Ата, 1963.  
 Т. Е. Соломонова тузган.

#### Халқ қўшиқлари манбалари рўйхати

- № 2<sup>1</sup>. (Ер-ёр), 3 (Пиғи). Ф. Қароматов ёзиб олган. Нашри: Қароматов Ф. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен. — «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана» китобида. Т., 1963.  
 № 4. (Майда), 5 (Терма). Ф. Қароматов ёзиб олган. Биринчи нашри.  
 № 6. (Қўшиқ). М. Четвертаков ёзиб олган.  
 № 7. (Лапар). М. Ашрафий ёзиб олган.  
 № 8. (Ялла), № 9 (Ашула). Ю. Ражабий ёзиб олган.  
 № 6—9. Е. Романовская янинг (тузувчи) «Узбек халқ қўшиқлари» тўпламида. 1-том, Т., 1939.  
 № 10. (Катта ашула). В. Успенский ёзиб олган. Қўлёзма. Ҳамза Ҳакимзода Ниязий номидаги Сапъатшунослик институти фонди.  
 Узбек халқ музикаси, 1—5-томлар, Т., 1955—1959, тўпловчи ва нотага олувчи Ю. Ражабий.  
 Шашмақом, 1—6-томлар, Т., 1966—1975, тўпловчи ва нотага олувчи Ю. Ражабий.

Ф. М. Қароматов тузган.

## ИСМЛАР КЎРСАТКИЧИ

- Абдулла Собир (ҳақиқий исми-фамилияси Абдуллаев Собиржон)—  
 Абдулла Шоир —40  
 18  
 Абдулқодир —13, 15  
 Абдуқаюмов А.—105  
 Абдурахмонова Д.—105  
 Абрамова С. П.—151  
 Азимов А.—105  
 Айний Садриддин —24, 165  
 Лйтматов Ч.—125  
 Акбаров Ик.—86, 103, 114, 118, 120,  
 122, 125, 143, 145, 151, 156, 158,  
 162—165, 171, 175, 182, 183  
 Акбаров Ил.—69, 86, 108, 110  
 Александр Македонский—6  
 Александр Невский —87  
 Алексей Михайлович, рус подшоши—5  
 Алиев С.—107  
 Амиров Ф.—106  
 Арапов Б. А.—86, 97  
 Аристоксен —17  
 Аристотель —15  
 Аҳмад Дониш —21  
 Аҳмадий —14  
 Аҳмедова Н.—105  
 Ашрафий М.—63, 65, 74, 76, 80, 83,  
 85, 86, 99—102, 104, 106, 121, 123,  
 126, 135, 143, 146, 148, 165, 182, 183  
 Бобоев Собир —113, 114, 118, 124,  
 125, 130, 132, 183  
 Бобир Заҳриддин Муҳаммад—13  
 Бойжиев М.—141  
 Барбад —8  
 Бедил Мирза Абдулқодир —37  
 Беляев В. М.—3, 16, 64, 70  
 Беньяминов С.—105  
 Берлин А. Л.—104, 112, 113, 151, 168  
 Берлиоз Г.—106  
 Бизе Ж.—87, 105, 107  
 Беруний Абу Райҳон Муҳаммад —10  
 Богоявленский С. Н.—87  
 Бородин А. П.—95  
 Бострем Г.—107  
 Брик Е.—87  
 Бриттген Б.—106  
 Бровцин Б. В.—104, 126  
 Брусиловский Е. Г.—75, 80, 143  
 Бунимович — Музалевский В. қаранг:  
 Музалевский В. И.  
 Бурҳонов М. М.—66, 81, 83, 86, 89, 90,  
 103, 112—118, 120—121, 149, 154,  
 158, 183  
 Буюкли В. И.—62  
 Вагнер Р.—106  
 Валенков С.—107  
 Варелас С. А.—104, 112, 115  
 Василенко С. Н.—64, 68, 75, 80, 83,  
 85—87, 99, 126, 143  
 Векслер С. М.—3  
 Верди Ж.—66, 105  
 Вильданов Р. Д.—103, 120, 173  
 Волошинов В. В.—87, 97  
 Восифий Зайниддин —13  
 Визго Т. С.—95, 104  
 Гарги Б.—146  
 Герус Г. Л.—92, 132  
 Гершвин Ж.—106  
 Гиенко Б. Ф.—86, 88, 104, 115, 151,  
 156, 158, 162, 173  
 Гизлер (Арский) Г. И.—66  
 Гинзбург С. Л.—88  
 Гисин Л.—104  
 Глазунов А. К.—101, 168

Глинка М. И.—25, 62, 107, 163  
Глизэр Р. М.—62, 68, 75, 79, 84, 85,  
101, 105, 126, 127, 168, 173  
Горький А. М.—25  
Готовицкий М. В.—25  
Григ Э.—107  
Давидов К. Б.—105  
Дарвишали Чангнй —13, 14, 17, 18  
Даргомижский А. С.—66  
Дворжак А.—106  
Дебюсси К.—84  
Дешевов В. М.—83  
Дзержинский И. И.—71, 105  
Должанский А. Н.—87  
Домла Ҳалим Ибодов—53, 63, 65, 70  
Жабборов К.—58, 85, 98  
Жалил Сайфи —121, 151, 161, 173, 183  
Жалилов Т.—53, 58, 59, 69, 74, 85, 89,  
90, 91, 99, 126, 128, 150, 154  
Жомий А.—15, 16, 37  
Жумаев Т. Д.—108  
Жуманбулбул ўгли Эргаш —40  
Зокиров Б.—107  
Зокиров Д.—66, 86, 104, 113, 159, 160  
Зокиров К.—76, 127  
Зокиров Н.—121, 122, 140, 141, 151,  
154, 183  
Зафарий Ф.—63, 66  
Зейдман Б. И.—162, 173  
Золотарёв В. А.—83  
Зулфия (ҳақиқий исми-фамилияси  
Зулфия Исроилова)—114, 115  
Зуннунова С.—114  
Ибн Муҳриз —9  
Ибн Сино —15, 16  
Иброҳимов И.—108  
Игнатъев Н. П.—18  
Измайлова Г. Б.—105  
Изомов Хайри—104, 113, 151  
Икромов И.—58  
Ипоятов Б.—105  
Ипполитов — Иванов М. М.—64, 83  
Исмоилов Абдуқодир —53, 65, 69  
Исфажоний А.—9  
Иўлдошхўжаева Нурхон —91  
Кабалевский Д. Б.—105  
Қалопов С.—85, 98  
Қаримхўжаев С. И.—173, 183  
Қароматов Ф. М.—110  
Қавқабий Нажмиддин —17  
Кенжаев К.—168  
Кленовский Н. С.—25  
Князев В. Е.—88, 104, 112, 113  
Комилов Н.—114  
Комилова Ҳ.—105  
Козловский А. Ф.—68, 81, 82, 83, 84,  
85, 86, 89, 91, 92, 102, 103, 104, 106,  
132, 143, 148, 160, 161, 164, 168  
Коральский А. Я.—104  
Котляревский А. Н.—87

Крейи Ю. Г.—97  
Кучликова О.—105  
Кучликова Р.—105  
Қушнарев Х. С.—88  
Лавров П. Л.—22  
Лапутни Л. А.—105  
Лаут Р.—105  
Левиев М. Б.—66, 83, 86, 88, 89, 104,  
112, 118, 124, 125, 143, 155, 183  
Лейсек Ф.—20, 25  
Ленин В. И.—19, 22, 57, 113, 120, 184  
Липаев И. В.—25  
Листов К. Я.—105  
Литинский Г. И.—64  
Лопухов Ф. В.—145  
Лоҳутий А.—81  
Лутфуллаев Л.—60  
Лютославский В.—157  
Магамаев М. М.—79  
Майборода Г. И.—105  
Макаренко А. С.—60  
Максимович К. К.—22  
Малахов А. А.—107, 168, 173  
Малер Г.—106  
Мамаева Г.—105  
Массон М. Е.—5, 7  
Махашь Г.—25  
Маҳмуд Кошгарий —12  
Маҳмудов М.—103, 162, 177, 178, 179,  
183  
Машраб Б.—18  
Мейен В. А.—86  
Меллигайлс Э. Я.—20, 63  
Мерович А. Б.—87  
Мирза Байрам —14  
Миронов П. П.—20, 61, 62, 63, 64, 65,  
69, 86, 91  
Миртемир —87  
Михалек В. И.—20  
Музалевский (ҳақиқий фамилияси Бу-  
нимович) В. И.—87  
Муқанна —9, 93  
Муқимий М. А.—21, 37  
Мўмин Пўлат —113  
Мусажиқ —9  
Мусаев М.—105  
Мусаев У.—140, 141, 154, 183  
Мусин И. А.—87, 88  
Муҳамедов Абдураҳим —113, 118  
Муҳаммедов Музаффар —74, 113, 126,  
135, 136  
Муҳамедова Ҳ.—70  
Мухтор Асқад —112  
Мүшель Г. А.—68, 72, 84, 85, 86, 88,  
89, 93, 94, 96, 102, 103, 104, 115,  
126, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151,  
152, 154, 158, 162, 168, 169, 171  
Навойи Алишер —13, 14, 37, 67, 71,  
73, 79, 80, 90, 94, 114, 121, 122, 132,  
135, 139, 166

- Надеждин Б. Б.—86, 91  
 Насимов М.—106  
 Носиров Ота Жалол—55, 63, 64, 65  
 Носирова Ҳалима—67, 69, 74, 81, 127  
 Нежданова А. В.—66  
 Нейгауз Г. Г.—69  
 Неруда П.—120  
 Низомий Ганжавий—8  
 Николасв Ю. В.—168  
 Ниёзий қарапг: Ҳамза Ҳакимзода —  
 Ниёзов М.—90  
 Огаҳий—37  
 Ойбек М. (ҳақиқий исми-фамилияси  
 Мусо Тошмуҳаммедов)—92, 140  
 Олимбоева (Аҳмедова) Карима—110  
 Олимжон Ҳ.—93, 114, 115  
 Олимов Н.—106  
 Орипов А.—121  
 Олсеггер А.—106  
 Ота Ғиёс Абдуғаннес—53, 63, 64  
 Охупова Э.—141  
 Пазухин—17  
 Пак Ендин—86, 112  
 Перельман Н. Е.—87  
 Петросянц А. И.—69, 104, 106  
 Пирогов Г. С.—66  
 Пифагор—15  
 Плеханов Г. В.—19  
 Повер Н.—107  
 Полякин М. Б.—69  
 Прокофьев С. С.—106, 145, 168, 169,  
 171  
 Пулкап—40  
 Пүшкин А. С.—90, 114  
 Пфеннинг Р. А.—25  
 Равель М.—84, 106  
 Ражабий (Ражабов) Юнус—53, 58,  
 59, 85, 91, 104  
 Ражабов И. Р.—3  
 Ралищев А. Н.—19  
 Рамазонов Ш.—65, 66  
 Расулев Ҳожии Абдулазиз—53  
 Раҳим Эгам—141  
 Раҳимов Ҳ.—104  
 Раҳманинов С. В.—62  
 Ревуцкий Л. Н.—86, 97  
 Римский-Корсаков Н. А.—62, 84, 98,  
 105  
 Рождественский Р. И.—120  
 Романовская Е. Е.—69, 70  
 Рудакий Абу Абдулло—10, 11  
 Руставели Шота—81  
 Рутберг А.—107  
 Сабзанов Я. Р.—105  
 Саид Аҳмад—14  
 Сайдаминова Д. А.—151, 183  
 Самарқандий Мовлоно Ризо—17  
 Сафиуддин ал-Урманий—16  
 Саъдулла Шукур—124  
 Свиридов Г. В.—106  
 Седлячек Ф.—62, 66  
 Серебряков П. Н.—87  
 Сметапа Б.—106  
 Соатқулова Д. А.—118, 160  
 Собиннов Л. В.—66  
 Собитов Г. Г.—155  
 Содиқов Т.—65, 66, 74, 75, 79, 85,  
 86, 90, 91, 102, 126, 127  
 Содиқов Ф. Ш.—42, 58, 59, 85, 90, 107  
 Солиқов Э. Ш.—151, 152, 183  
 Соломонова Т. Е.—104  
 Соримсоқова Лутфи—70  
 Софроницкий В. В.—69  
 Соҳибов Ш.—63  
 Спендиаров А. А.—105  
 Сток Ф.—84  
 Стравинский И. Ф.—106  
 Струве Б. А.—88  
 Суворов А. В.—87  
 Султонов И. О.—166  
 Султон Ҳусайн—13  
 Тагор Р.—162  
 Таль Ф.—143  
 Тамарахоним (ҳақиқий исми-фамилия-  
 си Тамара Артемьевна Петросян)—  
 67, 68, 80, 107  
 Таранов Г. П.—87  
 Тимур (Темуруланг)—12, 13  
 Темура Малик—148, 149  
 Тожиев М. М.—103, 166, 177, 178, 179,  
 183  
 Толстов С. П.—5  
 Тошматов Тўлқин—113  
 Тошматов Ғани—58  
 Тошмуҳаммедов Мулла Тўйчи—53, 67  
 Тўйғун Ш.—91  
 Тўла Туроб—140  
 Турди—18  
 Турғунбоева М.—105  
 Тўхтасинов Х.—91  
 Тюлин Ю. Н.—86, 88, 97  
 Уйғун—80, 124  
 Улуғбек Муҳаммад Тарағай—13, 92,  
 132, 133, 135  
 Умарий Амин—91, 130  
 Умаров Қурбон—91  
 Умиджонов Б.—118  
 Умурзоқов Аҳмаджон—53, 65, 85  
 Успенский В. А.—61, 62, 63, 64, 65, 68,  
 69, 71, 72, 85, 86, 88, 89, 93, 94, 126  
 Фарғоний Аҳмад—10  
 Фаттоҳ Т.—112  
 Фатхуллин З. Р.—124  
 Фаҳриддин Муборақшоҳ—12  
 Фаҳриддин ар-Розий—12  
 Фейгин Л. В.—105  
 Фельдгуи Г.—107

Финдейзен Н. Ф.—25  
Фирдавсий Абулқосим —11, 123  
Фозил Йўлдош ўгли—40  
Фурқат (асли исми Зокиржон)—21  
Харратов М.—65, 70, 85, 90  
Хачатурян А. И.—106  
Хиёл Х.—108  
Хисрав Парвиз—71, 73, 122  
Холиқов П.—151  
Хўжа Абдулла Марварид—14  
Хожи Муҳаммад—17  
Цвейфель (Горчаков) С. Н.—72  
Цуккерман В. А.—167  
Цесевич П. И.—66  
Чайковский П. И.—66, 105, 106, 145, 163  
Чернявский А. Е.—61  
Чингизхон—148, 165  
Чишко О. С.—71, 89, 92, 97  
Чулаки М. И.—105  
Чустий—91  
Шайхзода М.—120  
Шайх пайи—14  
Шамсиддинов Ф.—105, 106  
Шарафиддин—13  
Шерфединов Я. Ш.—112  
Шаҳобов Ф.—63  
Шайбонийхон—17  
Шоймардонова Ш. А.—173  
Шохруҳ—13  
Шер В. И.—87  
Шерали Л.—123  
Шимановский К.—157  
Шостакович Д. Д.—88, 106, 150, 163, 168  
Шоумаров Шораҳим—53, 60, 67, 70  
Шперлинг Г.—91  
Шпитальный П. Л.—106  
Штейнберг М. О.—86, 89, 97, 98, 99, 102  
Штраус Р.—106  
Шуберт Ф.—107  
Шchedрин Р. К.—105  
Шчипачев С. П.—115  
Эйхгорн А. Ф.—25, 50

Юдаков С. А.—89, 90, 103, 112, 113, 114, 118, 136, 138, 139., 149, 152, 153, 155, 158, 166, 168, 183  
Юденич Н.—155, 161  
Юсуфий Х.—90  
Янов-Яновский Ф. М.—173  
Ярашев С.—105  
Ясавий Аҳмад—12  
Яшин (ҳақиқий исми-фамилияси Комил Нуъманов)—74, 75, 91, 126, 130, 135  
Қобулова Саодат—105  
Қораев Қора—105  
Қориева Б.—105  
Қориеқубов М.—67, 69  
Қўжамёров Қ. Ҳ.—106  
Қулмуҳаммад—14  
Қурбонов Т. У.—103, 177, 183  
Қурбон шоир—24  
Қутбн Найи—13  
Ғулом Ғафур—118  
Хоразмий Муҳаммад Мусо—10  
Хренников Т. Н.—104, 105  
Ҳалилов Н.—106  
Ҳалимов О.—63, 66  
Ҳамза Ҳакимзода (тахаллуси Инёзий)—23, 55, 56, 66, 76, 125, 130, 131, 137, 163, 164  
Ҳамзани И.—86  
Ҳамроев И. Ҳ.—86  
Ҳамроев Р. У.—140, 172, 174, 183  
Ҳасанов Н. А.—104  
Ҳақназаров З.—106  
Ҳидоятова Р.—105  
Ҳилолий—17  
Ҳиндсмит П.—106  
Ҳожибеков У.—105  
Ҳофиз (ҳақиқий исми Шамсиддин Муҳаммад)—11, 37, 114  
Ҳофизи Абу—12  
Ҳошимов Н.—105  
Хуршид Шамсиддин (ҳақиқий фамилияси Шарафиддинов)—71, 73, 79  
Ҳусайн Удий—14  
Ҳ. Н. Григоревич тузган.

## МУНДАРИЖА

Тузувчидан

3

### I БУЛИМ

#### Ўзбекистоннинг Улуғ Октябрь социалистик революциясигача бўлган даврдаги музика маданияти

##### 1- б о б

Музикали-тарихий очерк	5
Ўрта Осиё халқлари қадимги аجدодларининг музикали-поэтик ижоди	5
Илк ўрта аср санъати (IV—IX асрлар)	8
Сомонийлар давлатида музикали ҳаёт (IX—X асрлар)	10
Ўзбек халқининг ташкил топиш даври музика маданияти (XI—XV асрлар)	11
Муסיқий-назарий мерос	15
Ўзбек халқининг XVI—XIX асрлардаги музика маданияти	17
Ўзбекистоннинг Ўрта Осиё Россияга қўшиб олингандан кейинги музика ҳаёти	19

##### 2- б о б

Ўзбек музика фольклори ва оғзаки анъанадаги профессионал музика	27
Халқ музикаси	27
Оғзаки анъанадаги профессионал музика	35
Ўзбек дostonлари	40
Музика асбoblари	41
Чолғу асбoblари анъанавий ансамбллари	49
Локал (маҳаллий) услублар	50
Ўзбек созанда ва хонандалари	52

### II БУЛИМ

#### Совет Ўзбекистонининг музика маданияти

##### 3- б о б

Халқ қўшиқлари

57

Бастахорлар .	58
Музика ҳаваскорлиги	59
Дастлабки музика билим юртлари	61
Миллий музика меросини ёзиб олиш ва қайта ишлашга доир ишлар	63
Биринчи музикали театрлар	66

#### 4-б о б

#### 1933-41 йиллар музика ҳаёти

Умумий характеристика	68
Музикали театр. Ўзбек музикали драмаси	71
Вокал музика	81
Чолғу музика	82

#### 5-б о б

#### 1941-45 йиллар музика маданияти

Театр ва концерт ҳаёти	85
Қўшиқ ва романс	88
Музикали драма	91
Опера	92
Симфоник музика	93

#### 6-б о б

#### 1945-75 йиллар музика маданияти

Музика ҳаёти	102
Вокал музика	111
Қўшиқ	112
Романс	113
А capella (жўрсиз) хорлар	115
Вокал-симфоник жанрлар	118
Музикали театр	123
Музикали драма	124
Опера	126
Балет	143
Чолғу музика	149
Камер-чолғу музика	149
Симфоник музика	159
Сюита	159
Поэма ва увертюра	163
Чолғу концерт	168
Симфония	173
Хотима	181
Фойдаланилган адабиётлар рўйхати	184
Халқ қўшиқлари манбалари рўйхати	185
Исмлар кўрсаткичи	186



*На узбекском языке*

## ИСТОРИЯ УЗБЕКСКОЙ МУЗЫКИ

**Составитель Тамара Евгеньевна Соломонова**

Допущено Управлением учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для студентов музыкальных вузов

*Ташкент «Ўқитувчи» 1981*

**Таржиманинг махсус муҳаррири Т. Гафурбеков**

**Таржимонлар: С. Нишонова, Х. Гафурбекова**

**Редактор Н. Ғозиев**

**Муз. редактор С. Юлдошева**

**Бадний редактор П. Бродский**

**Рассом К. Рудов**

**Тех. редактор О. Пожогина**

**Корректор Ж. Нуриддинова**

**ИБ № 1484**

Теришга берилди 16. 07. 1980 й. Босишга рухсат этилди 1. 04. 1981 й. Формати 60×90<sup>1/16</sup>. Тип. қоғози № 1. Кегли 10 шпонсыз. Юқори босма усулида босилди. Шартли б. л. 12,0. Нашр. л. 11,66. Тиражи 4000. Зак. № 200. Баҳоси 50 т.

«Ўқитувчи» нашриёти. Тошкент, Навоий кўчаси, 30. Шартнома № 26—80.

Ўзбекистон ССР нашриётлар, полиграфия ва китоб сандоси ишлари Давлат комитети Тошкент «Матбуот» полиграфия ишлаб чиқариш бирлашмасига қарашли 2-босмахона. Янгийўл ш., Самарқанд, 44. 1981 й.

Типография № 2 Ташкентского полиграфического производственного объединения «Матбуот» Государственного комитета УзССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Янгийўль, ул. Самаркандская, 44.

50 т.

«УКЛУВЧНА»

