

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ МАДАНИЯТ ВА СПОРТ ИШЛАРИ
ВАЗИРЛИГИ

АБДУЛЛА ҚОДИРИЙ НОМИДАГИ
ТОШКЕНТ ДАВЛАТ МАДАНИЯТ ИНСТИТУТИ

ЭРГАШ ТОШМАТОВ
«ДИРИЖЁРЛИК САНЪАТИ»
фанидан дарслик



ТОШКЕНТ–2005 йил

Ушбу дарслик мусиқа, санъати йўлига қадам қўйган талабаларга дирижёрлик санъати сирларини ўргатишга қаратилган бўлиб, унда назарий билимлар билан биргаликда амалий кўникмаларни эгаллашга катта аҳамият берилган. Дирижёрликнинг дастлабки ҳолатидан бошлаб, босқичма — босқич маҳоратини оширишга хизмат қилувчи мавзулар, мусиқий намуналар, Ўзбекистоннинг таниқли дирижёрлари ижодий фаолиятлари кенг ёритилган. Мазкур дарслик маданият ва санъат олий таълим муассасалари талабалари учун мўлжалланган, шунингдек, ундан ўрта махсус таълим муассасалари ўқувчилари ҳам фойдаланишлари мумкин.

Масъул муҳаррир:

— **Б.Азимов** п.ф.н.

Такризчилар:

— **Ф.Содиқов**, Ўзбекистон халқ артисти, профессор.

Х.Шамсуддинов, Ўзбекистон халқ артисти, доцент.

Б.Расулов, Ўзбекистон санъат арбоби, доцент.

А.Ливиев — Ўзбекистонда хизмат кўрсатган маданият ходими, профессор.

1. МАХСУС МУҲАРРИРДАН

Ёш авлод тарбияси, келажак ворисларини тайёрлаш долзарб масала эканлиги «Таълим тўғрисида»ги, ҳамда «Кадрлар тайёрлаш миллий дастури»и Қонунларида эътироф этилган. Қобилиятли ва истеъдодли ёшларни тўғри тарбиялаб, жамиятда ўз ўрнига қўя билиш устоз санъаткорлардан катта масъулиятни талаб этади. Шу боис соҳа мутахассислари замон талаби даражасида иш юритиб вазифаларига жиддий қарашлари лозим. Шу билан бирга таълим-тарбияни бирга олиб бориш учун дарслик ҳам муҳим ўрин тутди. Санъат йўлига қадам қўйган талаба-ўқувчилар назарий ва Амалий билимларини дарслик орқали эгаллайдилар. Шулардан бири дирижёрлик санъати ўзининг кўпқирралиги билан ажралиб туради. Бу санъат йўналиши бошқа санъат турларидан анча ёш бўлишига қарамай (Ўзбекистонда ХХ асрдан ривожлана бошлади), кўпчиликда қизиқиш уйғота олди. Шунинг учун бу соҳани ўзларига касб қилиб танлаган ёшларга енгиллик яратиш мақсадида республикамызда таниқли, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист, дирижёр Эргаш Тошматов дарслик яратишга қўл урди. Эргаш Тошматов фаол ижодкор, мусиқали театр тарғиботчиси (1961 йилдан шу кунгача Муқимий номидаги Республика мусиқали театрида дирижёрлик фаолиятини намоён этиб келувчи), катта тажрибага эга бўлган санъаткор сифатида халқимиз орасида кенг танилган. Мусиқали театр дирижёри бўлиш ижодкордан кўпқирралик билимни талаб этади, чунки спектаклни тайёрлаш жараёнида у фақат оркестрга эмас балки бутун сахна асарига бошидан охиригача раҳбарликни ўз қўлига олади. Эргаш Тошматов ўз касбига, ижодига талабчанлик билан қарайди, тинимсиз изланади, бошқа санъаткорлар ижодини синчиклаб кузатади ва ўзига хос услубни яратишга эришди. Театрдаги биринчи ижодий иши Ҳ. Ғуломнинг қаламига мансуб «Тошболта ошиқ» спектакли билан бошланган (мусиқа муаллифи Манас Левиёв) бўлса, ҳозирги кунгача 80 дан ортиқ спектакл сахна юзини кўришида Э. Тошматовнинг хизматлари катта.

Дирижёр — асар музикасини ижодий ривожлантирувчи, унинг руҳи билан яшовчи, ўта меҳнат талаб, машаққатли, сабр-бардош талаб қилувчи масъулиятли касбдир. Бир қараганда осондек кўринган дирижёрлик санъатининг нақадар мушкул эканлигини ҳамма ҳам тушуниб етавермайди. Бу касбнинг мураккаблиги шундаки. оркестрдаги чолғуларнинг нафақат мукамал ижроси, балки унинг сирларини ҳам билиши керак. Чунки ана шу чолғулар уйғун бўлгандагина ажойиб куйлар дунёга келади.

Э. Тошматов оркестр созандаларини бир маромда ушлаб туриш, бир вақтнинг ўзида спектакл жараёнини ҳамда томошабинларнинг муносабатини кузатиб бориш маҳоратига эга бўлган санъаткордир. Дирижёрнинг репертуари кенг ва рангбаранг: «Нурхон» (Т. Жалилов, Г. Собитов музикаси).

«Равшан ва Зулхумор» (Т. Жалилов, Г. Мушель музикаси), «Паранжи сирлари (Х. Тўхтасинов музикаси), «Гули сиёҳ» (Д. Соатқулов музикаси), «Муқимий» (Т. Жалилов ва ўғли Х. Тўхтасинов музикаси). «Махтумқ ули» (Д. Соатқулов, Б. Гиенко музикаси, «Тошболта ошиқ» (М. Левиёв музикаси). «Алпомиш» (Т. Жалилов, Г. Собитов музикаси). «Фарҳод ва Ширин» (Ю. Ражабий, Г. Мушель музикаси). «Кумуш тўй» (Ик. Акбаров музикаси), «Ёшлиқда берган кўнгил» (Д. Зокиров музикаси), «Мушкул савдо» (Ҳаб. Раҳимов музикаси, «Бағри тош» С. Ҳайитбоев музикаси). «Тўйдан кейин томоша» (Н. Норхўжаев музикаси). «Сойибхўжа операцияси» (Ф. Алимов музикаси). «Қудуқ тубидаги фарёд» (Б. Лутфуллаев музикаси) ва бошқалар ижодидан жой олган.

Эргаш Тошматов театрдаги ижодий фаолият билан чекланиб қолмай, ёш мутахассислар тайёрлашда ҳам самарали меҳнат қилиб келади. 1954–1974 йилларда Р. Глиэр номидаги Республика ўрта-махсус музика мактаб-интернатида (ҳозирги академик лицей, 1968–1975 йилларда Тошкент Давлат консерваториясида (ҳозирги Ўзбекистон Давлат консерваторияси), 1975 йилдан шу кунгача Абдулла Қодирий номидаги Тошкент Давлат маданият институтида ишлаб юздан ортиқ малакали шогирдлар тайёрлашга муваффақ

бўлди. У 1974 йилда Ўзбекистонда хизмат кўсатган артист, 1981 йилда доцент илмий унвонига сазовор бўлди. Шогирдлари орасида: дирижёрлардан Ф. Содиқов — Ўзбекистон халқ артисти, профессор, Б. Расулов — Ўзбекистон санъат арбоби ва бошқалар бор.

Э. Тошматов 1965 йилдан бери Ўзбекистон радиоси орқали жаҳон мумтоз мусиқаси намоёндалари, ўлмас мусиқа дурдоналари. таниқли ижодкор-дирижёрлар ҳаёти ва ижоди ҳақида қизиқарли, мазмунли эшиттиришлар олиб боради. М.: Мухтор Ашрафий, Алексей Козловский, Баҳром Иноятов, Наримон Олимов, Фазлитдин Шамсутдинов. Зоҳид Ҳақназаров ва бошқалар ҳақидаги эшиттиришлар юқори савияда тайёрланганлиги билан ажралиб туради. Шуларнинг ҳаммаси Эргаш Тошматовнинг меҳнатсеварлиги, барча ижодий ва жамоат ишларида фаоллиги туфайли амалга ошди. Унинг тўплаган билими, маҳорат даражаси, кўп йиллик тажрибаси маҳсули сифатида ушбу дарслик юзага келишига замин бўлди. Мақсад — талаба ёшларни дирижёрлик сир-асрорлари билан яқиндан таништириш, назарий ва амалий билим олиш имкониятларини енгиллаштириш, иккинчидан тўпланган бой тажриба билан ўртоқлашишдан иборатдир.

Э. Тошматов қатор йиллар давомида Ўзбекистон Давлат консерваторияси, А. Қодирий номидаги Тошкент Давлат маданият институтида битирув давлат назорат комиссияси раиси бўлиб келди. Бу тажриба унга талабаларнинг билим даражаси ҳақида маълум тасаввур берди. Шу сабабли талабалар учун ушбу дарсликка Ўзбекистонда таниқли ва машҳур бўлган дирижёрларнинг бир гуруҳини киритишни лозим топди.

Э. Тошматовнинг ушбу касбга бағишланган дарслиги эса дирижёрлик санъатининг дастлабки поғонасидан ҳозирги кунгача бўлган тарихи, дирижёрлик касбини эгаллаш учун зарур бўлган билим, малака ва кўникмалари ҳосил қилишни босқичма-босқич ёритиб беради. Хар бир мавзуларга мусиқали намуналар орқали ёндашилганлиги ҳам дарсликнинг

салмоғини оширади, маданият ва санъат олий ўқув юртлари талабалари учун керакли қўлланма бўлишини таъминлайди.

Б. Азимов пфн

2. МУАЛЛИФДАН

Мазкур дарсликнинг яратилиши анча вақт меҳнатни талаб этишини инобатга олсак, бунда ўзининг амалий ва ижодий маслаҳатлари билан ёрдам берган бир қатор санъаткор олимлар ва хожатбарор инсонларга миннатдорчилигимни изҳор қилишни лозим деб ҳисоблайман:

1. Феруз Ашрафий — М. Ашрафий уй-музеи раҳбари
2. Қахрамон Обиджонов — шу музей ҳодими
3. Форуқ Содиқов — Ўзбекистон халқ артисти, профессор, Т. Жалилов номидаги академик халқ чолжулари оркестрининг бош дирижери ва бадиий раҳбари
4. Ботир Расулов — Ўзбекистон санъат арбоби, оперетта театрининг бош дирижери, доцент
5. Анвар Ливиев — Ўзбекистонда хизмат кўрсатган маданият ҳодими, профессор
6. Фазлитдин Ёқубжонов — Ўзбекистон санъат арбоби, А. Навоий театрининг бош дирижери
7. Хайдарали Қосимов — А. Навоий театрининг режиссёри.
8. Раҳматжон Турсунов — профессор
9. Нозимжон Қосимов — Филология фанлари номзоди, доцент
10. Нўъмонжон Шарипов — Республика методика ва ахборот маркази раҳбари, доцент

Шунингдек ушбу дарсликнинг салмоқли ва мукаммал бўлишига бевосита қўшган ҳиссаси учун педагогика фанлари номзоди, доцент Бахтиёр Азимовга алоҳида ташаккур билдираман.

3. КИРИШ

Дирижёрлик фанининг мақсад ва вазифалари

Жамият маънавиятини юксалтириш — давлат сиёсатининг устувор йўналиши ҳисобланади. Маънавият эса узлуксиз, ҳаракатдаги жараён. Санъатга алоқадор бойликлар маънавий бойликни ташкил этади. Санъатсиз ҳаёт нурсиз, жилосиз, мантиқсиз ва зерикарли бўлиб қолар ди.

Санъат нима? Санъат деганда бадиий ижодни тушунамиз, ҳар бир санъат асари ўз жанр хусусиятларига кўра ҳаёт манзарасини ифодалайди. Олам ҳодисаларини ёрқин образи орқали ёки тасвирини мусиқа орқали ифодалашга эришади. У (мусиқа) инсоннинг маънавий камолотида фаол иштирок этади, гўзаллик, дид ҳақидаги тасаввурларининг шаклланишига самарали таъсир кўрсатади. Неча минг йиллардан бери инсоният мусиқага, унинг гўзал оҳангларига мафтун бўлиб келади, устоз-шогирд анъаналари орқали ижрочилик маҳоратларини эгаллаш борасида изланишлар олиб боради. Бунда мусиқавий мерос асарларининг маънавий тарбия воситаси сифатида ўргатиш услублари катта аҳамият касб этади.

Санъатлар ичида энг ёши ва кам ўрганилгани дирижёрлик санъати ҳисобланади. Дирижёрлик амалиёти унинг назариясини анча ортда қолдирди. Бироқ айнан назарияга бўлган эҳтиёж тобора ортиб бормоқда. Айниқса дирижёрликка ўргатиш ишида унга эҳтиёж катта. Дирижёрлик соҳасида таълим бериш учун назарий негиз яратишга доир изланишлар тинимсиз давом этаяпти, бироқ шу пайтгача ҳатто энг фундаментал тушунчаларнинг умумқабул қилинган ва барча учун тушунарли бўлган таърифлари йўқ. Терминологияни таърифлашда ҳам турли, баъзан бир-бирига зид фикрлар мавжуд. Баъзилар дирижёрлик — бу санъат эмас, унга ўқитишнинг ҳожати йўқ, шунчаки оркестр ёки хор олдида туриб, тактга солиш ёки метрономлаши кифоя, яъни ижро этилаётган асар тактининг алоҳида қисмларини қўл билан кўрсатса бас ва дирижёрнинг вазифаси шу билан тугайди, деб ҳисоблайдилар. Бошқалар эса, дирижёрлик — фақат ички ҳис туйғуларга асосланади, бу қандайдир сеҳргарлик ва шунга алоҳида қобилиятли инсонлар

қодир, шу сабабли дирижёрликка ўрганиб бўлмайди, деб ҳисоблайдилар. Хар иккала фикр ва унга ўхшаш мулоҳазаларнинг хато эканлигини исботлаб ўтириш шарт эмас. Дирижёрлик санъатига бу каби қарашларни рад қилувчи мисоллар ҳаётимизда кўплаб учрайди. Дирижёрлик — бу кўшиқ айтиш, рояль, скрипка ёки бошқа чолғуни чалиш каби ижрочилик санъатидир. Шу билан бирга дирижёрлик ижрочилик санъатининг бошқа турларидан жиддий фарқ қилади: агар муסיқачилар жонсиз жисмда муסיқа ижро этсалар (фортепиано, скрипка, труба, най, рубоб ва х. з.). ва уларнинг ижролари чолғунинг сифати ҳамда ўзларининг маҳоратларига боғлиқ бўлса, дирижёр кўплаб бир-биридан фарқ қилувчи инсонлар билан ишлайди. У ўз олдида турган хор ёки оркестр аъзоларини бир жамоада тўплаб, уларни шундай бирлаштириши керакки, бу жамоа унинг бошқарувида худди яхши созланган муסיқа чолғусидек янграши лозим. Айтиш жоизки, дирижёрга ўз санъати ҳақида ёзишдан кўра, дирижёрлик қилиш осонроқ: дирижёрлик фаолиятининг кўзга кўринувчи қисмини умуман таърифлаш қийин. Зеро, у ёки бу қўл ҳаракатини муסיқасиз, сўзлар билан тавсифлагандан кўра, уни муסיқа фонида кўрсатиб берган осонроқ. Шу боис. дирижёр ишининг ўзига хослиги, оркестр ёки хор раҳбари сифатида унинг зиммасига юклатилган вазифанинг нақадар мураккаблигини ҳисобга олган ҳолда айтиш мумкинки, бўлажак дирижёр ушбу мураккаб ва масъулиятли ишда муваффақият қозониш имконини берувчи махсус қобилиятга, катта муסיқий -назарий ва амалий тайёргарлик билимларига эга бўлиши шарт.

I БОБ

ДИРИЖЁРЛИК САНЪАТИ

4. ДИРИЖЁРЛИК САНЪАТИ ТАРИХИДАН

«Дирижёр кўриш ва эшитиш санъатига эга бўлмоғи лозим, у енгил ва айни пайтда кучли бўлиши даркор, у созлар композициясини, уларнинг табиати ва қамровини ҳис қилиши, партитурани ўқий олиши, шулар баробарида алоҳида истеъдод эгаси бўлиши муҳим... У яна ўзи ва оркестр ўртасида кўзга кўринмас алоқа ўрнатилиши учун керак бўлган яна бошқа, деярли ноаниқ хусусиятларга ҳам эга бўлиши шарт. Агар дирижёр оркестрга ўз хиссиётларини етказиш хусусиятига эга бўлмаса, унда у оркестр устидан «хукмронлик» қила олмайди, унга ўз таъсирини ўтказишдан махрум бўлади. Бу ҳолда у оркестрнинг дирижёри эмас, балки оддийгина «такт урувчи» га айланиб қолади, шунда ҳам агар умуман тактни тўғри белгилаш ва ажратишни урдалай олса!»

Гектор Берлиоз.

«Кўп йиллар аввал, сокин қиш оқшомида, концертдан сўнг Страсбург кўчаларида кезиб юрган эдим. Концертдан олган таассуротларим таъсирида мен худди сармаст одамдек, ҳозиргина Брамс симфониясини кашф этиб берган дирижёр маҳоратига тан бериб, сайр қилишда давом этдим. Залдан чиқиб келаётган одамлар орасидан ўтар эканман, мен кейинчалик ҳам унута олмаган суҳбатни эшитиб қолдим:

— Ажойиб концерт, — деди кимдир ёқимсиз овоз билан.

— Бўлмаган гап! — деб жавоб берди ўзига хаддан зиёд ишонган кишининг овози. Унинг овозидаги ишонч мени жойимга михлаб қўйди. — Оркестр ажойиб. Бироқ нима учун унинг олдида доимо дирижёр қаққайиб туриши мени таажублантиради.

— Мен ҳам Брамс симфонияси янграган пайтда фақат шу ҳақда ўйладим, — дея киноя билан жавоб берди ёқимсиз овоз».

Таниқли дирижёр Шарль Мюнш ўзининг «Мен дирижёрман» китобини шундай бошлайди. Балки, ўша пайтларда ёш созанда бўлган Шарль

Мюншнинг аччиқланишига сабаб бўлган ушбу суҳбатда берилган саволлар вақти-вақти билан бошқа тингловчиларда ҳам туғилиб турса ажаб эмас.

Ҳақиқатан ҳам, фрак кийиб, оркестр тепасида турган ва мусиқа янграётган бир пайтда қўлларини силкитиб турган одамнинг ҳақиқий роли нимадан иборат?

«Дирижёр» сўзи турли тилларда турлича талаффуз қилинади: немислар «Диригент», италянлар «Диригенте», французлар «Шеф оркестре», инглизлар «Кондуктор» дейдилар.

Ҳар қайси тилда ҳам бу сўз раҳбар, бошлиқ, директор маъносини англатади. Шундай қилиб, дирижёр бу — оркестр жамоасининг раҳбаридир. Унинг асосий вазифаси — бу жамоанинг ҳаёти фаол ва яхши ташкиллаштирилган бўлишини назорат қилишдан иборат. Дирижёр созандалар мусиқий асарни уйғунликда ижро этишлари, улар асарни бирга бошлаб, бирга тугатишлари, ўз чолғуларини бир маромда чалишлари, паузаларни вақтида ушлаб, бир маромда куй бошлашларини таъминлайди. Дирижёр созандалар ижросини ягона ритм ва темпга мослаштиришни, уларни ижрога йўналтириш учун белги бериши лозим.

Дарвоқе, узоқ вақт давомида кўпчилик, дирижёр вазифаси фақат оркестрнинг ягона ритмдаги ижросини таъминлашдан иборат, деб тушунар эди. Аслида эса дирижёрлик касби жуда мураккаб ва қийиндир. У жуда катта ақлий ва асабий меҳнат, доимий жисмоний қувват талаб қилади. Демак, дирижёр мустаҳкам саломатликка ва чидам ҳамда бардошга эга бўлиши зарур. Унинг учун зарур бўлган ўзини қўлга ола билиш хусусияти ҳам саломатлик ва асаб тизимининг аҳволига боғлиқ.

Дирижёр 100 дан ортиқ мусиқачилар фаолиятининг асосий мувофиқлаштирувчисидир. Унинг роли қисман режиссёр ролига ўхшаб кетади. Режиссёр — театрдаги сахна асарининг бадиий раҳбари, спектаклни тайёрлаш борасидаги барча ишларнинг бошини бирлаштириб туради. Дирижёрнинг ҳам бевосита оркестрнинг режиссёри дея қараш мумкин.

Лев Толстойнинг «Санъат ўзи нима? » деб номланган машҳур мақоласида шундай сўзлар бор: «Санъатнинг фаолияти — бир маротаба бошдан кечирган ҳиссиётни ўзида тиклаб, сўз орқали ифода этилган ҳаракат, бўёқ, товушлар, тимсоллар ёрдамида ушбу ҳиссиётни бошқалар ҳам бошдан кечири оладиган тарзда етказиб беришдан иборат.

Санъат — бу инсонга хос шундай фаолият турики, унинг воситасида бир инсон ўз бошидан кечириётган ҳиссиётларни ташқи белгилар орқали бошқаларга етказди, улар эса бу ҳиссиётни ўз қалбларига кўчирадилар, дилдан хис этадилар». Бу эътироф дирижёрлик санъатига бевосита тааллуқлидир. Бунда дирижёрнинг эмоционал таъсир кучи, унинг бошқаларга ҳиссиётларни етказа билиш қобилияти муҳим аҳамият касб этади. Аввало у ўз ҳиссиёти билан оркестрни ром этиши, сўнг эса у билан бирга тингловчиларни сеҳрлаб қўйиши даркор. Айнан эмоционал таъсир кўрсата олиш хусусияти кўп жиҳатдан дирижёрнинг истеъдоди, унинг артистлик маҳорати ва иши сифатини белгилайди. Бошқаларга ўз ҳиссиётини етказа билиш қобилияти дирижёр ижодининг мустақиллиги, қолаверса — илҳом белгисидир. Том маънодаги илҳом — бу эмоционал самимийлик, чуқур интеллект, санъаткорона темперамент, идрок, эркинлик ва интизом, ўзини бошқариш, юксак маҳорат, ва ниҳоят бу ҳақиқий ёрқин истеъдод ҳамда ақлий меҳнат демакдир. Шу ўринда ажойиб дирижёр А. М. Пазовскийнинг «Дирижёр қайдлари» китобидан Артур Тосканини ҳақидаги қуйидаги мулоҳазаларни келтириш жоиз:

«Шахсан менинг фикримча, Артуро Тосканини замонамиз дирижёрлик санъатининг энг юксак чўққисига эришган инсондир. Унинг даҳолиги, улкан ирода кучи, романтик инсонга хос индивидуаллик ва ҳиссиётчанлиги, муаллиф матнини ёрқин ва ўзига хос тарзда ўқий билиши, ўзининг артистлик қобилиятини композитор шахсияти ва мусиқаси билан уйғунлаштири олиши, бу мусиқанинг образлигини янада чуқурлаштириб, унинг шаклини камол топтиришдан иборатдир».

Шу боис дирижёрнинг ўзи аввало муסיқий асарнинг ғоя ва моҳиятини чуқур англаши, шундан сўнггина уни оркестрга етказиб, муסיқачилар унинг мақсадларини амалга оширишларига эришиши лозим. Дирижёр партитурадаги унсиз нота белгиларига ҳаёт ато этиши лозим. Бунда у муסיқани тўғри талқин этиши зарур. Ўз ишини яхши билмайдиган ёки истеъдодсиз дирижёр томошабин олдида ҳаттоки энг ажойиб муסיқий асарни ҳам барбод қилиши мумкин. Айниқса, асар янги, хали кўпчиликка нотаниш асар бўлса. Шунинг учун янги асарни ижро этишда дирижёр жуда эҳтиёт бўлиши керак. Чунки уни аввал эшитмаган тингловчи дирижёр хатоларини бастакорники деб ўйлаши мумкин.

Албатта, ҳар қандай энг маҳоратли, юксак иқтидор соҳиби бўлган дирижёр ҳам ёмон муסיқани яхши қилолмайди. Бироқ муסיқий асарнинг ноёб томонларини очиб бериш, ёки муаллиф ғоясини бузиб кўрсатган ҳолда, бундай хусусиятларни яшириш — фақат дирижёрга боғлиқ. Шу боис Римский-Корсаковнинг «Дирижёрлик — қоронғу иш» деган ибораси қайсидир маънода шу кунгача ўз долзарблигини йўқотмаган. Гарчи ўша пайтлардаёқ Римский-Корсаковга жавобан, Ипполитов-Иванов «Бу иш фақат дирижёрлик техникаси асослари билан таниш бўлмаганларгагина «Қоронғу эканлигини» айтган бўлсада, бундай асосларни назарий жиҳатдан ишлаб чиқиш иши тўлиқ якунланган дейиш қийин. Барча муסיқачилар каби, дирижёр ҳам муסיқа нинг элементар назариясини, сольфеджио, гармония, полифония, муסיқий асарлар таҳлилини яхши билиши керак. Шунингдек у инсон овози ҳақида умумий маълумотларга эга бўлиши, чолғушунослик, муסיқа тарихи, эстетика ва бошқа керакли соҳалардан боҳабар бўлмоғи лозим. Дирижёр оркестр ёки хорга нисбатан раҳбар, ўқитувчи, инструктор бўлишини ҳам унутмаслиги керак. Бу мезонлар дирижёр ҳоҳ ёш, ҳоҳ қари, тажрибали ёки ўз фаолиятини энди бошлаётган бўлсин — барчасига баробар тегишлидир. Албатта, дирижёрлик тажрибасини амалий фаолиятсиз тўплаб бўлмайди. Бироқ, бу фаолиятдан олдин, яъни бошловчи дирижёр оркестр ёки хор қаршисида туриш ҳуқуқини қўлга киритгунча қилиниши лозим бўлган

ишлар кўп. Бунинг учун энди фаолият бошлаётган дирижёр алоҳида қобилиятга эга бўлиши керак, бу — ўта муҳимдир. Бундан ташқари у яхши муסיқачи бўлиши, яъни муסיқий маданият ва билимга эга бўлиши лозим. Муסיқа садоларини яхши илғаш, ритм ва темп ҳисси, муסיқий шакл ва услубни тушуниш қобилияти, муסיқий дид, меъёр ҳисси, муסיқий хотира, темперамент ва тасаввур каби ижрочи-муסיқачиларга хос хусусиятлардан ташқари дирижёр яна бир қатор алоҳида жиҳатларга ҳам эга бўлиши даркор. Бу аввало қўлларнинг мақсадга мувофиқ ва оҳиста ҳаракатлари ҳамда шунга яраша юз ифодаси ёрдамида оркестр ёки хор аъзоларига муסיқий асарнинг моҳиятини етказа олишдир. Бунда дирижёр ўзини назорат қила билиши, ҳар қандай вазиятда тезкор ва ифодали бўлиши лозим. Буларнинг бари дирижёрга муסיқа асарларини тингловчи олдида ижро этилаётган пайтда юзага келиши мумкин бўлган оғир вазиятлардан муваффақият билан чиқиб кетиши учун керак бўлади. Дирижёрда ташаббускорлик, қатъиятлилиқ, интизомлилиқ, ташкилотчилиқ истеъдоди уйғунлашган бўлиб, шу билан бирга жамоага нисбатан ҳушмуомалалиқ, осойишталиқ ва чуқур ҳис эта билиш қуввати намоён бўлиши керак. Оркестр ёки хор билан яхши ишлаш учун дирижёр зийрак ва оқил педагог-тарбиячи бўлиши лозим. Бунга қўшимча қилиб шуни айтиш мумкинки, мардлик, ҳалоллик ва принципааллик каби хусусиятларсиз, ҳақиқий дирижёрни тасаввур қилиб бўлмайди.

Репетицияларда дирижёр оркестрни у ёки бу муסיқий асарни ижро этишга тайёрлайди. Бунда ҳар бир оркестр ёки хор жамоаси ўзига хос хусусиятларга эга эканлигини ҳисобга олиш зарур. Шу боис дирижёр олдида турган вазифалар кўп бўлади-ю, унга ажратилган вақт эса кам бўлади. Қисқа вақт ичида оркестрга керак бўлган ҳамма нарсага улгуриш лозим. Бироқ, дирижёрнинг ўзи ҳам репетицияга мухтож-ку, айниқса агар оркестр билан янги муסיқий асарни биринчи бор машқ қилаётган бўлса. Агар дирижёр фақат оркестр учун қайғуриб ўзи устида ишлаш ҳақида унутиб қўйса, яъни ўзини назорат қилишдан тўхтаса бу унинг хатосидир. Агар дирижёр ўзи

ҳақидагина ўйлаб, оркестрни ташлаб қўйса, ундан-да нотўғри йўл тутган бўлади. Борди-ю, дирижёр оркестр ҳақида ўйламаса, ўзининг дирижёрлиги ҳақида унитиб қўйса ва фақат шундай бўлиши кераклиги учунгина, мажбуран ишласа ёки хотирасини синаш мақсадида ёддан дирижёрлик қилиб, ўз ҳаракатларининг «ғўзаллиги»га маҳлиёлик туйғуси билан яшаса бундан ёмони бўлмайди.

Ҳикоя қилишларича, Рихард Вагнердан кейинги даврларнинг энг буюк дирижёрларидан саналган Ганс Рихтер (1843–1913), Вена опера театрининг бош дирижёри пайтида, репетиция вақтида контрабасчининг хатосини кўриб, унга қўпол тарзда танбеҳ берган. Шунда мусиқачи: «Сиз ҳақсиз, мен хато қилдим, бироқ бунга қўпол танбеҳ бер масангиз бўларди. Агар сизнинг таёқчангиз учида қўнғироқчаси бўлганда борми, биз ҳам баъзида нотўғри ҳаракат товушларни эшитган бўлардик!» Дарҳақиқат, оркестр аъзолари дирижёр хатоларини «эшитиб» турадилар, лекин доим эмас. Дирижёр хатосини фақат уни кузата туриб, нотўғри ҳаракатини кўриб қолган кишигина англаши мумкин.

Ўз вақтида Гектор Берлиоз уқувсиз пианиночи ёки хонанда ижросига чидаш мумкин, лекин асар маромини ва оркестр жарангини ҳис қилмаган, уйғунликни англамаган, мусиқачиларга ҳалал бераётган дирижёр қанча ташвиш орттиришини тасаввур қилиш қийинлигини таъкидлаб ўтган эди. Шу боис, мусиқий ва касбига хос қобилиятлардан ташқари дирижёр тартибли инсон бўлиб, режа бўйича ишлаши, репетиция мароми ва мухитини тўғри ташкил эта билиши лозим.

Кўриниб турибдики, дирижёрнинг вазифалари жуда кўп ва масъулиятли, Ҳўш, мусиқа санъати олдида шунчалик катта масъулиятли бўлган санъаткор қандай фазилатлар эгаси бўлиши керак? Дирижёр ва оркестр ўртасида «кўзга кўринмас алоқа» вужудга келиши учун зарур бўладиган интеллектуал, бадий-ижодий, профессионал ва инсоний фазилатларнинг кўпқиррали мажмуаси нималардан таркиб топади?

Бу аввало — кенг кўламли муסיқий билимлардир. Дирижёр кўп муסיқий асарлар — уларнинг шакли, турли даврларга хос муסיқий тилнинг хусусиятларини билиши керак. Оркестрнинг ҳар бир муסיқачиси қандай муаммога дуч келиши ва уни бартараф этиш йўлини тушуниш учун оркестрнинг ҳар бир муסיқа чолғусини яхши билиши шарт. Дирижёр оркестр партитурасини эркин ўқий олиши, муסיқа тарихи соҳасида кенг билим ва дунёқарашга эга бўлиши керак. Бундан ташқари, агар тартиб билан санаб ўтсак, «истеъдод» деб аташга ўрганганимиз — асосий ифода воситаларига кирувчи муסיқий эшитиш, хотира, темперамент, тасаввур қилиш қобилияти, муסיқий шакл ва ансамбл ҳисси, урғу сезгирлиги, кўлар ва юзнинг табиий ҳаракатчанлиги, буларнинг ҳаммаси дирижёрга оркестр аъзоларига ўзининг бадиий мақсадларини етказишга ёрдам берувчи воситалардир. Худди шу фазилатлар каби, дирижёр қалбида доимо метроритм ҳиссиёти яшайди. Бу ҳиссиёт муסיқага шакл, ҳаёт, ҳаракат ва ривожланиш беради. Агар дирижёрда техника истеъдоди бўлса, унда унинг эгилувчан кўллари ва юзининг, айниқса кўзларининг маънодор ифодаси билан уйғунлашса, дирижёрнинг ажойиб ва бетакрор «тили»га айланади. У ана шу тилидан қанчалик унумли фойдаланса, ўзининг бадиий мақсадларига шунчалик тез ва аниқ етаолади. Агар дирижёрнинг техникаси ёмон бўлса, дирижёрга муסיқанинг нозик қочиримларини, ўзгаришларини ифода этишга ҳалал берибгина қолмай, унга тактни бир маромда чалишга имкон ҳам бермайди.

Баъзи дирижёрларнинг кўл ҳаракатлари эркин ва пластик бўлсада, ижрочилар уларни барибир тушунмайдилар. Буни шундай изоҳлаш мумкин, улар ўзларининг чиройли кўл ҳаракатлари билан маъно ифода эта олмайдилар. Шу боис дирижёрга кўл ҳаракатларининг ташқи чиройи эмас, балки уларнинг маънодорлиги ва ишонтирувчанлиги муҳим. Бунинг энг яхши исботи сифатида буюк рус композитори Пётр Чайковскийнинг ажойиб дирижёр Артур Никиш ҳақида қуйидаги сўзларини келтириш жоиз: «Унинг дирижёрлиги, — деб ёзади П. И. Чайковский, — Ганс Фон Бюловнинг таъсирчан ва ўзига хос усулига мутлақо ўхшамайди, Фон Бюлов қанчалик

ҳаракатчан, нотинч ва кўзга ташланувчи ҳаракатлари таъсирчан бўлса, жаноб Никиш шунчалик хотиржам ва нафис, ортиқча ҳаракатлардан холидир. Шу билан бирга жаноб Никиш ҳайратланарли даражада кучли, ҳукмронлик туйғусига тўлиқ ва ўта иродалидир. У бамисоли дирижёрлик қилаётгандек эмас, балки қандайдир сирли илҳом таъсирида ҳаракатланаётгандек, оҳанглар оғушида сузаётгандек туюлади кишига. У диққатни кўп ҳам жалб қилавермайди, чунки эътиборни ўзига тортмасликка ҳаракат қилади. Ваҳоланки, оркестрнинг улкан жамоаси, маҳоратли устанинг қўлидаги бир чолғудек, унинг ҳукмида эканини, тўлиқ бўйсунётганини сезасиз. Оркестрни бошқараётган бу раҳбар — 30 ёшлар чамасидаги рангпар, чақноқ кўзли йигит сеҳрли кучга эгадек туюлади. Бу куч таъсирида оркестр, гоҳ минглаб Иерихон карнайларидек гумбурлайди, гоҳ каптардек майин овоз чиқаради, гоҳида эса сеҳрлаб қўювчи сирлилиқ оғушига сизни батамом боғлаб қўяди. Буларнинг барчаси тингловчилар ўзига бўйсинувчи оркестр устида хотиржам ҳукмронлик қилаётган бу кичкинагина капелмейстерга эътибор ҳам бермайдиган тарзда амалга оширилади. Менимча, бу — идеал!».

Замонавий дирижёрлик тили — юз ифодаси ва қўл ҳаракати тили сифатида инсоннинг кўп асрлик тажрибаси билан синалган мулоқот воситасидан фойдаланиб, шаклланган. Қўл ҳаракати ва юз ифодаси тили ҳаммага тушунарли, сермаъно ва бойдир. У дарҳол қайтарилувчи эмоционал жавобга сабаб бўлади. Қўл ҳаракатлари катта ҳиссий — образли ифода кучига эга: улар жахлдор ёки мулойим, сўроқ ёки тасдиқловчи, илтимос қилувчи ёки рад этувчи, даъваткор ёки таклиф қилувчи, кутиб олувчи ёки ҳайратланувчи, огоҳлантирувчи ёки таҳдид қилувчи бўлиши мумкин ва хоказо. Ижро этилаётган мусиқанинг образли — эмоционал моҳиятига қараб, у ёки бу маъноли ҳаракат танланади.

Турли дирижёрларда қўл ҳаракатлари ва юз ифодаси (мимика) нинг нисбийлиги турлича. Айтиш мумкинки, мимика асосан керакли эмоционал (ҳиссий) ҳолатни, қўл ҳаракатлари эса ижронинг техник деталларини бошқаради. Мимика — дирижёрнинг образли фирклаши нақадар ёрқин ва

аниқлигини намоён этувчи омилдир. У — маънодор қўл ҳаракатининг доимий ҳамроҳидир. Зеро, қўл ҳаракатига ҳамроҳ бўлган нигоҳ уни руҳлантирибгина қолмай, унинг таъсирини кучайтириб, биринчи навбатда бу ҳаракат мўлжалланганини ҳам билдиради. Агар юз ифодасиз бўлса, хатто энг аниқ ва нозик қўл ҳаракати ҳам керакли бадий таъсирга эга бўла олмайди. Ҳаттоки баъзи ҳолларда мимика қўл ҳаракатини ортда қолдириб, асосий маъно касб этади. Шу ўринда «Ёш гвардия» («Молодая гвардия») журналида келтирилган бир қизиқарли фактни эслаш жоиз (1966, 10—сон 180 бет): Америкалик Дин Диксон исмли дирижёр бир куни чап қўли ва ўнг елкасини шикастлаб олибди. Навбатдаги концертни қолдирмаслик учун у фақат кўз ва қоши ҳаракати ёрдамида дирижёрлик қилган. Концертдан сўнг муסיқачилар ўз дирижёрининг юз ифодасини яхши тушунганликларини билдирганлар. Ана шу нарсаларнинг барчасини билиш учун қанча ўқиш керак? Одатда дирижёрлик касбини бирон бир муסיқий чолғуни яхши чала оладиган муסיқачилар эгаллайдилар. Баъзида эса дирижёрликка оркестр артисти ёки яккахон созанда сифатида узоқ йиллар фаолият кўрсатган тажрибали кишилар мурожаат қиладилар. Гоҳида эса дирижёрликка бастакорлар қўл урадилар. Бунинг учун дирижёрга табиатдан берилган муסיқани тинглаш қобилияти ва муסיқа хотираси ниҳоятда зарур бўлади. Зеро, пультада турар экан, у муסיқий асарнинг ҳар бир нотасини эшитиши керак бўлади. Агар оркестр аъзоларидан қайси биридир нотўғри чалса, юз кишидан айнан қай бири нотўғри чалаётганини айтиб бериш — дирижёрнинг бурчидир.

«Оҳанг мазмунини олдиндан илғаб, маъзини чақиб, ҳар бир муסיқий чолғунинг товушини яхши тушунишга, қулоғингни уларга хос пардаларни ажрата билишга ўргат», — Роберт Шуманнинг бу ўғитини ҳар бир дирижёр доимо эсда тутиши керак. Нозик, яхши «созланган» тембрал эшитиш қобилияти (тембральный слух) дирижёр касбида жуда катта аҳамият касб этади. У дирижёрни ҳар бир ижрочининг ижодий саъйи ҳаракатини нафақат улардаги маҳорат ва иқтидордан, балки сознинг муайян имкониятларидан

келиб чиқиб аниқ ва тўғри йўналтири билишга қодирлик даражасини кўрсатади. Шунини билиш қобилияти ўта муҳим жиҳатлардан биридир.

Оркестр чолғуларининг табиатини пухта ўзлаштириш орқали яхши дирижёр эшитиш қобилиятини ва ҳар қандай чолғуларга хос жилваларни чуқур ҳис этиш ҳусусиятини ўзида шакллантириш мумкин. Инсон овозлари каби, ҳар бир муסיқий асбоб ўзига хос интонацион — колористик ифода кучига эга, унинг техник ҳусусиятлари қамрови бор, ўзига хос овоз кўлами ва тезлик чегараси мавжуд. Шу боис дирижёр буларнинг ҳаммасини яхши билиши даркор. Акс холда у репетицияларда бажариши мумкин бўлмайдиган ёки техник ноқулайликлар туғдирувчи нарсаларни талаб этаётган ноҳақ ўқитувчи ҳолатига тушиб қолиши мумкин. Ижрочи учун ноқулай ва ўзини оқламаган ҳар бир нарса ижронинг бадийлигининг пасайишига олиб келади. Баъзан ижрочилар, айрим ёш дирижёр билан унинг талабчанлигига қарамай, ишлаш қулайлигини, бошқа дирижёр билан эса, гарчи у талабчан бўлмасада, ишлаш ноқулайлигини айтадилар. Бунинг сабаби нафақат муסיқа талқинларини турлича эканида, балки бир дирижёр ижрочилик санъатининг ҳар бир турига хос ифодали ва техник имкониятларини яхши тушуниши, ижодий маҳорат чўққиларига эришиш йўллари билиши, бошқаси эса, буларни тушунмаслиги ва билмаслигига бориб тақалади. Ана шу «бошқаси» ўзининг «бетакрор ижодий мақсадлари» ҳақида жимжимадор тарзда фикр юритиши мумкин-у, аммо бу мақсадига қандай ижрочилик воситалари ёрдамида эришиш мумкинлигини тасаввур ҳам қилолмайди. У бадийликни ижро техникасидан айриолади, бу эса санъатда ҳунарбозликка олиб келади.

Яхши дирижёр бўлиб етишиш учун кўп нарсани билиш керак, аввало, ҳақиқий муסיқачи бўлиши керак. Таниқли дирижёр Оскар Фрид айтганидек, «энг нозик муסיқий тасаввурларни илғашга қодир юрак билан туғилиш керак, ана шу тасаввурларни ғояларга айлантиришга қодир ақлни тарбиялаш зарур, бу ғояларни оркестрга етказиш учун эса кучли қўлга эга бўлиш лозим». Моҳир дирижёрнинг санъатини оркестрдан ажратиб бўлмайди деганимизда, биз аввало унинг ижрочилар жамоасини кўптовушли ва ранг-

баранг ягона мусиқа асбоби сифатида қабул қи ла олиш қобилиятини назарда тутамиз. Ана шу ягона мусиқий асбоб — тирик, ўзига хос тарзда фикр юритувчи, ҳис қилувчи ва яратувчи ижодкор — мусиқачилар гуруҳидан иборат эканлигини доимо эсда тутиш керак. Оркестр жамоасига уйғунлашиб кетиш, бутун вужуди ила у билан нафас олиш, куйлаш, ижро этишга қодир бўлмаган мусиқачи моҳир дирижёр бўла олмайди.

«Яхши хотира — дирижёрнинг асосий ва энг яхши фазилатларидан биридир», — деган эди Шарль Мюнш. Бу борада Николай Аносов Балакирев билан содир бўлган воқеани мисол қилиб келтиради: «Ўз навбатида ажойиб пианиночи ҳам бўлган Балакиревнинг дирижёрлик фазилатлари унинг замондошлари бўлган бастакорларнинг рус мусиқа шинавандалари орасида оммавийлашувиغا кўп жихатдан кўмаклашди. Балакирев томонидан М. И. Глинканинг «Руслан ва Людмила» операсини Прагада сахналаштирилганлиги ҳам бу борада катта аҳамият касб этди. Бу постановка билан боғлиқ қизиқарли воқеани эслаб ўтмасдан илож йўқ. Премьера арафасида «Руслан ва Людмила» партитураси ғойиб бўлди ва умуман топилмади. Бироқ бу спектакль муваффақиятига заррача путур етказмади — Балакирев бутун операни ёддан билгани учун бемалол ўтказа олди.»

Оркестр олдига чиқишдан аввал, дирижёр партитурани биринчи нотадан сўнгги нотасигача, синчиклаб ўрганиб, уни ёдлаб олади. Шунга қарамай, пультада жуда кўп буюк дирижёрлар партитурадан фойдаланадилар. Баъзилар эса, ёддан дирижёрлик қилиб, мухлисларнинг алоҳида эътиборини тортиб, олқишига сазовор бўлади. Шу муносабат билан XIX асарнинг таниқли дирижёри Ганс Фон Бюлов, «дирижёрларни — калласи партитурада ва партитура калласида бўлганларга» ажратар эди. Бу — энг асосий ва тўғри айтилган гап.

Дирижёр наво, хиргойи ва ритм ҳиссига эга бўлиши лозим. Қачонлардир Вагнер мусиқий жумлани мантиқан хиргойи қилиб беришни билмаган дирижёр, тўғри темпо-ритмни ҳам топа олмаслигини, мусиқанинг ўзи эса унинг учун қандайдир мавҳум, грамматика, арифметика ва гимнастика

ўртасидаги қандайдир мужмал нарса эканлигини қайд этганди. Бу жуда тўғри. Муסיқий асарнинг навосини ҳис қилиш – мусиқанинг гўзаллигини англаш ва унинг барча нозик ҳаракатлари пластикасини илғаш, асарнинг образлилик руҳияти ва услубига сингиб кетишнинг энг қисқа йўлидир. Айнан навони ҳис қилиш орқали дирижёр енгил ва табиий тарзда жамоавий ижод жараёнига сингиб кетади. Дирижёрнинг образли тасаввури кучли бўлиши ҳам жуда муҳим, негаки битта мусиқа турли инсонларда ҳар хил тасаввурларни вужудга келтиради. Композитор яратган мусиқа ўзида мужассам этган барча нарсаларни қандай қилиб англаш ва тасаввурда тиклаш мумкин? Мана шунда дирижёрнинг ижодий фантазияси ва унинг образли-шоирона фикрлаш қобилияти қўл келади. Муаллифга ишонган холда унинг кетидан борар экан, ижро этилаётган асар ғоясига таяниб, дирижёр ўз тасаввурида унинг моҳиятини тиклайди, уни аниқ образлар орқали кўра олади. Албатта, турли ижрочилар асар моҳиятини бошқа -бошқа образларда тасаввур этишлари мумкин. Композитор услубини яхши билиш, муаллиф ғоясини англаб етиш, ниҳоят яхши ва нозик дид, мусиқачини асарга хос бўлмаган моҳиятини тикиштиришдан сақлайди, мусиқий асар талқини табиий ва ҳаққоний бўлишини таъминлайди.

Ирода кучи ва ижодий интилиш –ана шу икки фазилат шунчалик муҳимки, уларсиз мусиқачи қанчалик буюк бўлмасин дирижёр бўла олмайди. Яхши деганда оркестрни бирлаштириш ва унга халал бермаслик учун дид билан такт белгилаб бериши мумкин, бу ҳам бўлмаса мусиқанинг ифода кучига батамом путур етказиб, фақат унинг кучли қисмларига урғу бера олади холос. Ҳар иккала холда ҳам дирижёрлик «кўрсатиб туриш» санъатига айланиб қолади, бу эса хали оркестрни бошқариш дегани эмас.

«Ажойиб, юксак даражада иқтидорли, хатто буюк мусиқачи — композитор, пианиночи, скрипкачи ёки бошқа ижрочи бўлиш мумкин-у, истеъдоднинг илғаш қийин бўлган ва фақат айрим мусиқачиларнинг дирижёр бўла олишига сабаб бўлувчи алоҳида фазилатларга эга бўлмаслик мумкин. Бунга мисоллар талайгина: хусусан, Чайковский, Танеев, Дебюсси,

Римский-Корсаков каби бастакорлар, Изаи, Венявский, Казанье каби ижрочилар ва бошқаларни санаб ўтиш мумкин-ки, уларнинг композиторлик ёки ижрочилик маҳоратини дирижёрлик санъати билан таққослаб бўлмаслигини кўришимиз мумкин. Шу билан бирга Вагнер, Берлиоз, Рахманинов, Малер каби ажойиб композиторлар, Бюлов, Карло Цекки каби пианиночилар ўзларида алоҳида дирижёрлик қобилияти бўлгани учун моҳир дирижёр бўла олдилар», — деб ёзган эди Николай Аносов.

Дирижёр, бошқа ҳар қандай ижрочи-муסיқачи каби артист, ижодкордир. Бироқ дирижёр ҳолати бирмунча мураккаб. Яккаҳон-муסיқачининг чолғуси рояль, скрипка, виолончель ёки труба бўлиши мумкин. Дирижёрнинг чолғуси эса юзлаб созандалар ва чолғулардан иборат бутун бошли оркестрдир. Бир эмас бир қанча чолғуларни дирижёрнинг ўзи чалмайди, балки бошқалар қўли билан чалинади. Уларнинг ҳар бири ўз характери, табиати, феълига эга, улар муסיқани турлича тарзда тушунишлари, идрок қилишлари мумкин.

Дирижёрнинг вазифаси — оркестрни ўз иродасига бўйсундирган ҳолда барча муסיқачиларнинг муסיқани яқдил ҳис қилишини таъминлаш, уларни бирлаштириб, юзта турли шахсдан ўзининг ҳар бир ҳаракатига қараб иш тутувчи ягона жамоа, организм яратишдан иборат. Бунда қувончли ижод ҳаяжони, ижодкорга хос ва уни санъатга руҳлантирувчи кўтаринкиликни асабийликдан фарқлаш жоиз. Зеро ижодий ҳаяжонда доимо ўзини тута билиш, яхши кайфият, ижодга берилиб, шўнғиб кетиш ҳамроҳ бўлса, асабийлик ўзига ишонмаслик, қуюшқондан чиқиб кетиш каби салбий оқибатларга олиб келади.

Ўзини қўлга ола билиш қобилияти, бор маҳоратни ишга солиш, мавжуд билимлардан тўғри фойдаланишнинг биринчи шартидир. Шу боис ижрочининг ижодий ҳарорати, яъни унинг артистик темпераменти хусусиятлари ва ундан фойдалана олиш қобилияти муסיқа ижрочисига таъсир қилмай қолмайди. Ижро жараёнида ана шу «ижодий ҳарорат чегаралари» жуда аниқ белгиланиши лозим. Ҳаддан зиёд юқори ҳарорат асабийлашувга, бадий пульснинг ноаниқ бўлишига, жуда паст ҳарорат эса

ижодий жараённинг жонсизланиб, самарасиз бўлишига олиб келади. Булардан биринчиси ижрочини ижодий жиҳатдан ўзини қўлга ола билишдан маҳрум қилади, иккинчиси эса ҳиссиётларни йўққа чиқаради.

Ўз вақтида Шарль Мюнш: «Агар дирижёр ички ҳиссиёт кучига, оркестр аъзолари ва тингловчиларни сеҳрлаб қўйишга қодир оҳанр абога эга бўлмаса, унда хатто 15 йиллик меҳнат ва ўқиш жараёни ҳам инсоннинг дирижёр бўлишига ёрдам бера олмайди», — дея эътироф этганда мутлақо ҳақ эди.

Дирижёр ижро этилаётган асарни жуда яхши билиши, нота материалини яхши ёдлаб ва ўрганиб олиши керак. Бироқ, композиторнинг бадиий маслағи ва мақсадларини тушуниб, очиб бериш учун унинг нота ёзуви замирида ётган туб маънони чуқур англаши лозим.

Асарни кўз билан ўрганиш мақсадга мувофиқ эмас, уни ички эшитиш қобилияти билан идрок қилиш, ҳис этиш ва урғу бе ра билиш керак. «Партитурани ижро этишдан олдин уни ички ҳиссиёт билан ўрганувчи ва оркестр репетицияси бошлангунча тингланадиган нарсани аниқ билувчи дирижёр — жуда чуқур ижодий ҳодисадир. Зеро, бундай дирижёр мусиқани ижодий тафаккур ёки фикр сифатида намоён этади, у дирижёрлик техникасини пухта ўзлаштирган бўлади. Дирижёрлик техникаси эса, моҳияти, ижрочилар жамоасига маълум ташқи белгилар орқали ўзининг ниятлари ва мақсадларини етказиш ва уларда ўзиникидек ҳиссиётлар уйғотишдан иборат», — дея таъкидлаганда янглишмаган эди Б. В. Асафьев. Пультда турган дирижёрнинг ўзини тутиши, қўл ҳаракати, юз ифодаси, кўз нигоҳининг маънодорлиги, табиийлиги ёки аксинчалик — буларнинг барчаси ижрочилар жамоаси томонидан ажойиб сезгирлик ва аниқлик билан қабул қилинади. Буларнинг бариси дирижёрнинг ижрочиларга ташқи таъсир воситалари — унинг техникаси ва том маънода чегарасиз бўлган ифода имкониятларини ташкил қилади.

Мусиқа соҳасидан йироқ бўлган тингловчига дирижёр меҳнати баъзида осон, техникаси эса жўн ва оддийдек туюлади. У «дирижёр бўлиш учун мусиқа жўрлигида таёқчани пастга — тепага кўтарса, бас», деб ўйлаши

мумкин. Ваҳоланки, дирижёр таёқчасининг ҳаракати, унинг ўз мақсадларини ижрочиларга етказишнинг асосий воситасидир. Бу — бутун дунё дирижёрлари ўз мамлакатлари ва хориж оркестрларининг ижрочилари билан мулоқот қилувчи ўзига хос тилдир. Уни барча оркестр, хорнинг бирдек тушунишлари учун эса дирижёр бу тилни мукаммал билиши лозим. Дирижёр қўл ҳаракати мукаммал даражада маънодор бўлиши учун ўнг қўл ва унинг «давоми» бўлган таёқчанинг барча ҳаракатлари ўзаро мутаносиб бўлиши керак. Чап қўлга келсак, у асосан ўнг қўл ҳаракатини маъно жиҳатдан тўлдириб туриши лозим. Таёқча эса дирижёрнинг билагини, кафтини ва бармоқларининг табиий давоми бўлиши даркор. Уларга бўйсунар экан, таёқча дирижёрнинг нозик ички кечинмалари, унинг ақл идроки, иродаси ва ҳиссиётларини акс эттирувчи ўзига хос ойна сифатида намоён бўлади. Эркин ва қулай қўл ҳаракати шубҳасиз дирижёр маҳоратининг белгисидир. Уни турли мамлакат дирижёрлари кўп йиллар давомида ишлаб чиққанлар. Унинг самарасида айни пайтга келиб дирижёр қўл ҳаракатларининг ривожланган тизими шаклланиб улгурди. «Дирижёрнинг қўл ҳаракати» — деб ёзганди Николай Малько, — ҳамма нарсани билдириши, биринчи навбатда тактлаш, яъни такт ҳиссаларини қўл ҳаракати ёрдамида ифодалаш керак. Шунингдек, дирижёрнинг қўл ҳаракати мусиқий чолғуларнинг чала бошлашини ва ижронинг тўхталишини ҳам кўрсатиб беради. У шунингдек турли чолғуларнинг ёки оркестр гуруҳларининг товуш кучи қандай бўлиши ва қачон суръат ўзгариши, ҳаракат тўхтатиш — яъни фермата бўлиши ва ҳоказоларни кўрсатади.

Томошабинлар дирижёр ўнг қўлида таёқча ушлашини, чап қўли эса эркинроқ ҳаракат қилишига эътибор берган бўлишса керак. Дирижёрнинг ҳар бир қўли гўёки ўз ҳаёти билан яшайди. Дарҳақиқат, дирижёрнинг ўнг ва чап қўли алоҳида-алоҳида аҳамиятга эга.

«Ўнг қўл такт белгилайди, — деб ёзган эди Шарль Мюнш, чап қўл эса ўзига хос хусусиятлар ва ўзгаришларга ишора қилади. Ўнг қўл — ақлиники,

чап қўл юракники ва ўнг қўл доимо чап қўл нима қилаётганини билиши керак».

Артур Никиш эса: «Ўнг қўл кесади, чап қўл эса — чизади», дер эди.

«Ўнг қўл метрни кўрсатади... Чап қўл эса оркестр ҳиссиётларига мурожаат қилади. Қайси қисмни шўхроқ, қай бирини эса хотиржамроқ, кенгроқ, юмшоқроқ ёки мойилроқ ижро этиш ке раклигини кўрсатади», — деб ёзган эди Шарль Мюнш.

Қўлларида ташқари дирижёрнинг кўзлари, юз ифодаси, унинг тана холати ҳам алоҳида маъно билдиришда ёрдам беради. Баъзан мусиқада мавжуд бўлган қувонч ёки қайғу, ғазаб ёки хотиржамлик каби туйғуларни билдириш учун дирижёрнинг биргина нигоҳи кифоя бўлади.

Демак, дирижёрлик касби — оғир жисмоний меҳнат ҳамдир. Ҳар бир репетиция, айниқса концерт дирижёрдан улкан жисмоний ва руҳий куч ҳамда матонат талаб этади. Шу боис дирижёр, спортчи ёки балет артисти каби мустаҳкам саломатлик, жисмоний қувват, ирода кучи, ўзини тута билиш қобилияти ва ўз танасини мукаммал бошқара олиш хусусиятига эга бўлиши лозим. Ҳақиқий санъаткор, аввал ўзи ижро этган асарларни бошқатдан ижро этганида ундаги бадиий образга янги бўёқлар бахш этувчи қирралар олиб киради. Шу ўринда буюк Артур Никишнинг қуйидаги сўзларини келтириш жоиз: «Агар сиз битта асарни бир йил давомида ҳар куни репетиция қилсангиз ҳам, унинг ҳар бир ижроси катта импровизация бўлиши кераклигини унутманг». Шу боис ҳар бир дирижёр ўз мусиқий фаолияти давомида мусиқий адабиётларни чуқур ўрганиб бориши керак. Шахсан ўзига нима ёқишидан қатъий назар, дирижёр ҳар қандай миллатга, услубга, даврга мос мусиқий адабиётни, айниқса замонавий мусиқий адабиётни яхши билиши лозим. Концертлар, опера театрларига бориб туриш ва танишиш, дирижёрларнинг ижро маҳоратини таҳлил қилиш — мусиқий дунёқарашни кенгайтиришга хизмат қилади. Мусиқадан илҳомланувчи ҳақиқий уста санъаткор шахсий нарсалардан мутлақо йироқдир: у ўзининг муваффақияти — мусиқа муваффақиятида эканлигини тушуниши кеарк.

Муסיқага сингиб кетиб, унинг образлари билан яшар экан, дирижёр барча ички кучлари — фикрлари, ҳиссиётлари, тасаввури, темпераменти билан оркестрга таъсир кўрсатади ва у билан биргаликда умумий интилиш самарасида муסיқий асарни ҳаққоний талқин этади. У тингловчиларга муסיқадан бошқа нарса билан таъсир кўрсатиш фикридан ниҳоятда узоқ бўлиши керак. Дирижёрдан тарқалиб турадиган ички қувват тингловчига ортиқча ҳаракатчанликдан ва беҳуда сарфланган кучдан кўра кўпроқ таъсир этади. Ташқи хотиржамлик, лўндалик ва шу билан бирга туйғулар самимийлиги ҳам оркестр, ҳам тингловчиларни ўзига ром этади. Муסיқа оғушига, асарнинг драматургик мантиқи таъсирига тушиб қолган тингловчилар дирижёрга эътибор бермай қўядилар, зеро улар учун муסיқа — дирижёр оркестрдан иборат ягона уйғунлик, яхлитлик бор. П. И. Чайковскийнинг буюк Артур Никиш ҳақидаги иборасини эсга олинг. Муסיқа ҳақида эмас, ўзи ҳақида, ўзининг муваффақияти тўғрисида ўйловчи, тингловчига таъсир қилиш учун ташқи эффект қи дирувчи дирижёр муסיқанинг ва қолаверса ўзининг вазифаларини тушунишдан нақадар йироқдир!

Ҳиссиётга ҳаддан зиёд, «хўжакўрсинга» берилиб кетиш, «Фракга сиғмай кетаётган» дирижёрнинг ортиқча «темпераменти» унинг ўз вазифаларини чуқур англамаслигини кўрсатади. Қолаверса, муסיқани улкан санъатга хизмат қилишдан иборат бўлган бурчини ҳис этмаслигини англатади. Зийраклик, соддалик, аниқлик ва мақсад сари интилиш, қўл ҳаракатининг ўта маънодорлиги — буларнинг барчаси оркестр концерт вақтида бажариши учун ундан репетицияларда талаб қилинган нарсаларни юзага келтирадиган муҳим омилдир.

«Дирижёр, оркестрни ғафлат чангалидан юлиб олиб, бадий ижро чўққиларига олиб чиқиш учун ирода кучи ва алоҳида қобилиятга эга бўлмоғи лозим», — деган эди Бруно Вальтер. Демак, дирижёр ҳар бир муסיқачида юксак маъсулият хиссини уйғотиб, ана шу туйғу туфайли улар ўзларини маълум маънода яккахон ижрочи сифатида ҳис қилишларини таъминлаши

лозим. Ундан ташқари, дирижёр оркестрга ўзига хосликдан йироқ бўлган овоз ва тембрларнинг йиғиндисига қарагандек муносабатда бўлмаслиги, балки қатор бетакрор шахсларни бирлаштирувчи мураккаб тизимга ёндошган каби эътиборли бўлиши лозим.

Жамоадаги ҳар бир ижрочининг қобилиятини билиш ниҳоятда муҳим. Агар дирижёр ўзини хаёлан ҳар бир муסיқачининг ўрнига қўйиб кўриб, унинг руҳий ҳолатини тушуна билса, унда оркестр билан тил топишиш анча осон кечади.

«Агар оркестрнинг ҳар бир муסיқачисига, сиз фақат унинг ўзи учун дирижёрлик қилаётгандек таъсир қила билсангиз, демак сиз яхши дирижёрлик қилаяпсиз», — дейди Шарль Мюнш. Дирижёр ва ижрочилар жамоаси ўртасидаги муносабатда дирижёр ҳамма тан олган раҳнамо, йўлбошчи мавқеида бўлиши керак. Дирижёр доим барчанинг кўз ўнгида бўлади. Уни доимо муסיқачиларнинг ўткир нигоҳи кузатиб туради. Гарчи улар дирижёрга дўстона муносабатда бўлсаларда, унинг тайёргарлиги ва маҳорати қай даражада эканлигини дарҳол илғаб оладилар. Масалан, таниқли бастакор ва дирижёр Рихард Штрауснинг отаси, ўз вақтида машҳур бўлган валторначи шундай деган эди: «Сиз, дирижёрлар, доимо эсда тутингки, биз сизни ҳамиша кузатиб турамиз. Сизни пульта қандай кўтарилиб, партитурани қандай очишингизни, билишингизни кўздан қочирмаймиз, таёқчангизни кўтармасингизданоқ, бу ерда ким ҳукмронлик қилишини — сизми ёки бизми — дарров ажратиб оламиз». Раҳнамо бўлмасидан, ўзини «йўлбошчи ва ҳақиқий раҳбардек ҳис қилмасдан» туриб дирижёрлик қилиш мумкин эмас. Бироқ, етакчилиқни турлича тушуниш мумкин. У мажбурийликда ҳам, ишонч қозона билишда ҳам юзага келади. Шундай дирижёрлар ҳам бор-ки, улар ижрочиларга фақат буйруқ бер адилар. Бундай дирижёр бутун ижро давомида ўзининг мутлоқ ҳукмини ўтказади. Таниқли дирижёр Геннадий Рождественский қаттиққўлликни мана бу тарзда изоҳлайди, «бу нарсa техник жиҳатдан мукамалликка, дирижёр талабларининг аниқ бажарилишига олиб келиши мумкин-у, лекин бунда ҳеч

қачон алоҳида муסיқачилар ва яхлит оркестр илҳомланиши мумкин бўлган муҳит, эркин ижод жараёни вужудга келмайди. Албатта, агар бу — ҳақиқатан ҳам юксак даражадаги оркестр бўлса».

Шу боис ижрочиларга ўз истакларини ҳаддан зиёд қаттиққўл лик тарзида эмас, балки ишонтириш йўли билан мулойим, бироқ айна пайтда етарли даражада жиддий ҳолатда етказиш мақсадга мувофиқдир. Айнан шу усул санъаткорларни ижро этаётган муסיқани яқдил тушунишларига хизмат қилади ва ҳамнафасликка асос солади. Ана шунда дирижёр ва оркестр ўртасида чинакам мулоқот бошланиб, улар биргаликда ижод қила бошлайдилар. Г. Рождественский айтганидек «дирижёр муסיқага ўз ёндошув тарзини оркестрга таклиф этган ҳолда бунинг эвазига оркестрдан ўзига хос жавоб, ёки тўлдирувчи айрим қўшимчалар олса ана шунда мукамал ижрога эришилади». Дирижёр ижрочиларга муסיқа ҳақидаги ўз тасаввурларини қанчалик аниқ етказа олса, уларнинг амалга оширилиши учун имкониятлар шунчалик кўп бўлади.

Энди, дирижёрлик санъати тарихи билан танишганимиздан сўнг, биз бир қарашда жўн туюлган таёқча ҳаракатлари аслида муסיқий ижронинг энг мураккаб ва қийин тури эканлигини тушундик

5. ОРКЕСТР ВА ХОРГА ИЛГАРИЛАРИ ҚАНДАЙ ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛГАНЛАР?

Бу санъат узоқ тарихга эга. Одамлар биргаликда қўйлай бошлаганларидан бери уларда умумий ритм ва суръатга риоя қилиш зарурияти пайдо бўлган. Ибтидоий халқларнинг рақс ва қўшиқларида ритмни қарсак чалиб бериб турганлар, шунингдек, дўпирлатиб ёки дўмбира чертиб уриб турганлар. Қадимги Грецияда хор раҳбарлари бўлиб, улар оёқларини дўпирлатиб, ритм белгилаб берганлар. Яна шу ҳам маълумки, Рим қўшиқ мактабида хорни бошқариб туриш учун маълум қўл ҳаракатларидан фойдаланишган. Дирижёрликнинг мазкур икки усули оркестр бошқарувига

асос солди, биргаликдаги аниқ ижрони йўлга қўйиш учун дири жёр тактни оёғи билан уриб, таёқча билан пулт ёки полни тақиллатиб, яна шунингдек, карнай қилиб ўралган нота дафтари билан пултни уриб кўрсатиб турарди.

Хуллас, тактни оёқ билан уриб кўрсатиш узоқ вақт давом этди. Шу боис бу нарсани кўпчилик ғаш келиб эслайди. Хусусан, немис бастакори Маттесон (1731 й) киноя билан шундай деган эди «Баъзилар тактни оёқ билан уриб кўрсатиш ҳақида ижобий фикр билдиришлари таажжубланарли, балки улар ўз оёқларини бошларидан кўра ақлироқ деб ҳисобласалар керак. Шу боис оёқга бўйсундилар».

Дирижёрлик таёқчаси эса у пайтда турли узунликда ясалар эди. Баъзан, унинг узунлиги 180 смга етарди ва у «Қироллик жезли — ҳассаси» деб юритиларди, ҳамда уни ерга уриб, такт белгиланарди.

Опера театрида, концерт залида, черковда полга урилган зарб товуши нақадар катта шовқин чиқаришини тасаввур қилиш қийин эмас. Оркестр бошқаришнинг бундай усули айниқса Франция, хусусан Париж шаҳрида кенг тарқалган эди. У Люлли деган композитор томонидан олиб кирилган ва тарқалган. Бир куни, у мусиқага берилиб кетиб, дирижёрлик қилаётган пайтда «хасса» таёғининг ўткир учи билан оёғи жароҳатланган. Бу жароҳат эса унинг ўлимига сабаб бўлган. Бироқ ушбу фожеа ҳам аллақачон ниҳоятда чуқур илдиз отиб кетган бу анъанага соя солмади. Бир сўз билан айтганда, XVII ва XVIII асрларда дирижёрлик вазифасини асосан клавесин, орган кабиларни чалувчи композиторлар, баъзида эса бугун биз оркестр концертмейстери деб атаб келаётган асосий скрипкачи бажарарди. Улар асосан ўзларининг, баъзида эса ўзгаларнинг асарларини оркестр жўрлигида ижро этишарди.

Мусиқа санъати жадаллик билан ривожлана бошлаган даврларга келиб, илк бор аҳамиятга молик бўлган опералар пайдо бўлган. Композиторлар турли ансамбл ҳамда овозлар учун мусиқа ёза бошладилар. Ана шундай гуруҳлар ижросидаги суръатнинг ягона бўлишига эришиш учун буларни бошқаришга эҳтиёж туғилди. Яратган мусиқий асарлар мураккаблашгани

сари, қўшиқчиларни ва оркестрни бошқаришга бўлган эҳтиёж янада кучая борди. Ижрода яқдиллик ва суръатга риоя қилиш зарурияти бу муҳим вазифани энг масъул ва малакали мусиқачилар зиммаларига юклашни талаб этар эди. Бундайлар эса оркестрнинг биринчи скрипкачиси ёки оркестрда уйғунликни таъминловчи чембало партиясини ижро этувчи созандалар бўлган. Баъзан бу вазифани уларнинг ҳар иккаласи биргалашиб бажарганлар. Яъни чембалачи яккахонлар ва хорни бошқарса, биринчи скрипкачи эса оркестрни бошқарарди. Бу тарздаги бошқарув ҳам дирижёрлик эди, бироқ унда бу иш ҳозирги аҳамияти ва шаклига эга эмасди. Дирижёрлик санъати ривожланишининг бу босқичидаги ўзига хослик хусусияти — оркестрнинг аъзоси бўлган мусиқачилар бошқаришидан иборат эди. Дирижёрлик қилар эканлар, улар ўзларининг асосий машғулотларини ҳам давом эттирганлар: биринчи скрипкачи, биринчи скрипка партияларини чалган, органчи — орган чалган, чембалочи-чембало чалган. Бу тарзда бир неча вазифани биргаликда олиб бориш ҳолати узоқ яшай олмаслиги аниқ эди. Бу ҳолат мусиқий асарлар фактурасини айтарли даражада содда ва барча ижрочиларга етарлича маълум ва тушунарли бўлган пайтгача яшади, уларнинг аксарияти тушунарли бўлгани учун ҳам сақланиб турган эди. Мусиқий санъатнинг ривожлангани сайин асарлар таркиби ва мусиқий тил ҳам мураккаблашиб борди. Бир вақтнинг ўзида оркестрда ишлаб, ҳам уни бошқариш мураккаб, кейинчалик эса мутлақо бажариб бўлмайдиган ишга айланди. Мусиқий асар таркиби, тили, фактураси мураккаблашиб кетиб, мусиқанинг жамоавий ижросини бошқариш мумкин бўлмай қолганда, ижрони бошқариш вазифасини айни вақтда оркестрда банд бўлмаган шахс ўз зиммасига олди. Ана шу даврни дирижёрликнинг вужудга келиши, яъни замонавий тушунчамиздаги дирижёрликнинг бошланиши дейиш мумкин. Дирижёр, оркестрни ичкаридан туриб эмас, балки ташқаридан қараб бошқариш лозим эканлиги учун ундан ажралиб чиқди.

Бу вазият ижрони бошқариш имкониятларини анча кўпайтириб, дирижёрнинг бошқа мусиқачиларга таъсир кучини оширди. Эндиликда

дирижёр мусиқий асарни талқин этувчи ягона шахсга айланди. Дирижёрлик техникасининг ривожланиши ва мукаммаллашуви жараёни бошланиб кетдики, бусиз мураккаблашган, турли ижро воситаларидан келиб чиқиб мусиқани талқин этувчи улкан ижрочилар жамоасини бошқариш мумкин эмасди.

Биринчилардан бўлиб бу касбни маълум дирижёрлик қобилиятига эга бўлган ижрочи-мусиқачилар ёки композиторлар маҳорат чўққисига олиб чиқдилар. Бу ўринда Люлли, Глюк, Моцарт, Мендельсон, Шпор, Вебер, Рихард Штраус, Вагнер, Берлиоз, Ф. Лист, Г. Малер ва бошқалар номларини санаб ўтиш мумкин. Номлари келтирилган дирижёрларнинг барчаси бу касб билан ўзларининг бошқа мутахассисликлари — композиция, скрипка чалиш ва ҳоказо билан бир вақтда, параллел равишда шуғулланганлар.

Бундай параллел фаолият кейинги даврларда ҳам сақланиб қолган. Масалан, композитор Вагнер, композитор ва пианиночи Ференц Лист, пианиночи Ганс Фон Бюлов, композитор Густав Малер, композитор ва пианиночи Сергей Рахманинов, пианиночилардан Зилоти ва Сафонов, Рихтер ва Мотльлар кўзга кўринган дирижёр бўлганлар. Улар композиторлик маълумотини қўлга киритганлар ва айти пайтда пианиночи ҳам бўлганлар. Никиш — альтчи ва композитор, Артуро Тосканини — виолончелист, Бруно Вальтер ва Отто Клемперер-пианиночи, Оскар Фрид — вальторначи бўлган ва ҳоказо.

Мусиқий санъатнинг кейинги ривожланиши дирижёрлик касби билан шуғулланувчи мусиқачилардан бошқа машғулотлардан воз кечиб, ўзларини айнан шу касбга бағишлашларини тақозо этди. XIX асрда дирижёрлик санъати айниқса Германия ва Австро-Венгрияда алоҳида ривож топди. Тарих тақозоси билан, Германия кўплаб маҳаллий давлатларга бўлиниб кетган эди. Бу «давлатчалар»нинг ҳар бири ўз пойтахтига эга бўлиб, уларда ўз опера театри ва концерт фаолияти билан шуғулланувчи оркестрлари бор эди. Бундай аҳвол дирижёрларга бўлган эҳтиёжни кучайтирди, бу эса ўз навбатида дирижёрлик санъатининг юксалишувига туртки бўлди. XIX

асрнинг иккинчи ярмида ўз мусиқасига дирижёрлик қилган композиторлар ўрнига янги типдаги — бошқа муаллифлар асарларига дирижёрлик қилувчи дирижёрлар келди. Бундайлардан биринчи сифатида Ганс Фон Бюловнинг номини тилга олиш жоиз.

«Таниқли дирижёр бўлиши билан бирга буюк композитор ҳам бўлган, мана шу инсондан миннатдор бўлишимиз керак. Зеро, у туфайли дирижёрликка ҳунар эмас, балки санъат сифатида муносабат шаклланди», деб ёзган Ганс Бюлов ҳақида таниқли дирижёр Ф. Вейнгартнер.

Ганс Фон Бюловнинг устози Рихард Вагнер, сўнгра Ганс Рихтер, Феликс Мотль, Густав Малер, Феликс Вейнгартнер, Артур Никиш кабилар дирижёрликни САНЪАТ дея баҳолашди. Бу худди яккахон мусиқачининг санъати каби буюк санъат деб ҳисобладилар. Рихард Вагнер ва Ганс Фон Бюловдан кейин немис дирижёрлик мактабини Ганс Рихтер, Антон Зейдль, Феликс Мотль, Карл Мук, Артур Никиш, Феликс Вейнгартнер, Густав Малер, Рихард Штраус ва бошқалар давом эттирдилар. Улардан кейинги дирижёрлар авлоди эса — Бруно Вальтер, Артуро Тосканини, Сергей Кусевицкий, Альберт Коутс, Виллем Менгельберг, Отто Клемперер, Оскар Фрид, Герберд Фон Караян, Шарль Мюнш ва бошқалар.

XIX аср охири XX аср бошларида Россияда М. А. Балакирев, ака-ука Антон ва Николай Рубинштейнлар, Э. Ф. Направник, С. Рахманинов, В. И. Сафонов ва бошқалар дирижёр сифатида фаолият кўрсатдилар.

Ўз фаолиятларини Давлат тўнтарилишидан сўнг (1917 йил) бошлаган кекса авлод усталари бутун масъулиятни ўз зиммаларига олдилар. Улар орасида — А. Глазунов, М. Ипполитов–Иванов, С. Василенко, И. Прибик, Хессин, У. Авранек, В. Сук, Н. Малько, А. Пазовский, Н. Голованов, А. Гаук, С. Самосуд ва бошқалар бор эди.

1938 йилда Москвада бўлиб ўтган Бутуниттифоқ дирижёрлар танлови лауреат ва дипломантларни кашф қилди: Е. Мравинский, А. Мелик–Пашаев, Н. Рахлин, К. Иванов, М. Паверман, К. Элиасберг ва бошқалар шулар жумласидандир.

II Жаҳон урушидан кейинги (1941-45) 10 йиллик дирижёрлик санъатининг гуллаб яшнаган даври бўлди. Бу даврда Б. Хайкин, Е. Светланов, К. Симеонов, Н. Ниязи, Г. Рождественский, О. Дмитриади, Н. Аносов, Л. Гинзбург, И. Мусин, М. Канерштейн, Н. Рабинович, К. Кондрашин ва бошқа номлар пайдо бўлди. Ҳозирги пайтда эса Ю. Темирканов, Д. Китаенко, Ю. Симонов, А. Федосеев, А. Журайтис ва бошқалар шу соҳада ном қозонганлар.

XX асрнинг 30 йилларидан бошлаб Ўзбекистон ҳудудида кўп овозли жамоаларнинг пайдо бўлиши, яъни мусиқали драма, 1939 йилда опера ва балет театри, халқ чолғулари оркестри ва оперетта театрларининг пайдо бўлиши натижасида дирижёрлик касбига бўлган эҳтиёж ва интилишлар сабабли бир қатор кўзга кўринган машҳур ва таниқли дирижёрлар етишиб чиқди. Булар М. Ашрафий, А. Козловский ва уларнинг жуда кўп шогирдлари, Баҳром Иноятов, Фазлиддин Шамсиддинов, Наум Гольдман, Георгий Дониях, Абдуғани Абдуқаюмов, Дилбар Абдурахмонова, Наби Халилов, Ғани Тўлаганов, Фаттоҳ Назаров, Саид Алиев, Мардон Насимов, Эргаш Тошматов, Зоҳид Ҳақназаров, Қувонч Усмонов, Ҳа мид Шамсуддинов, Форук Содиков, Наримон Олимов, Ботир Расулов, Фазлиддин Ёқубжонов, Элдор Азимов, Валентин Руденко ва бошқалардир.

II-БОБ. ДИРИЖЁРЛИК МАҲОРАТИНИ ЭГАЛЛАШ

6. ДИРИЖЁРЛИК ТЕХНИКАСИ

Мусиқий таълим муассасаларида ўқимоқчи бўлган ёшларимиз сони йил сайин кўпаймоқда. Шу жумладан бугунги кунда жуда мураккаб ва кўпқиррали санъатга айланган дирижёрликка қўл уриш истагида бўлганлар ҳам оз эмас. Халқ ва пуфлама чолғулар оркестрларининг кўпайиши ўз навбатида малакали раҳбарларга бўлган эҳтиёжни оширди.

Ҳозирда мусиқа ижрочилиги юксалди, замонавий муаллифлар яратаётган партитуралар ҳам ўта мураккаблашди. Буларнинг барчаси

дирижёрдан юқори меҳнат самарадорлигини қисқа вақт ичида асар устида ишлай билишни талаб қилади. Шундай экан бу ўринда дирижёр маҳора ти ўта муҳимдир. Бироқ, дирижёрлик касбига ўқитишни муайян кийинчиликлари борки, булардан бири бўлажак дирижёр ўзининг энг асосий «чолғуси» бўлган — оркестр билан узвий мулоқотда бўла олмаслигидир. Оркестр ўрнига фартепианодан фойдаланадилар, аммо унинг товуш чиқариш йўли буткул бошқача. Оркестрда ижрочилик имкониятлари кенг ва турли эканлиги боис, у ҳар қандай мусиқий чолғуга қараганда мураккабдир. Асосий мураккаблик шундаки, оркестрда малака ва истеъдоди турли хил бўлган одамлар ишлайдилар ва уларнинг ҳар бири ўзига хос феъл-атвор, эҳтирос ва бошқа руҳий ҳамда хиссий хусусиятларга эга бўладилар. Шу боис дирижёрлик бошқа ижрочилик мутахассисликларига нисбатан мураккаб ишдир.

Мазкур илмий иш ҳаваскор оркестрлар дирижёрлари, махсус мусиқий мактаб ва лицейлар юқори синф ўқувчилари, маданият институти ва консерватория талабалари учун мўлжалланган бўлиб, уларга дирижёрлик техникаси табиатини яхшироқ тушуниш, унинг оркестрни бошқаришдаги умумий жараёнида тутадиган ўрнини кўрсатиш, унинг кейинчалик оркестр билан мустақил ишлашида зарур бўладиган билим ва кўникмаларни ўзлаштиришга ёрдам беришга қаратилган. Яхши дирижёр истеъдод, билим, ирода кучи, эшитиш қобилияти ва тажриба каби кўплаб фазилатларга эга бўлиши лозим. Бироқ, агар дирижёр бу фазилатларини оркестрга хизмат қилдира билмаса у ёки бу асарнинг темпи, динамикаси ва бу борада ўз талқинини етказишдаги муайян йўлини оркестрга етказа билмаса кўзлаган мақсадига эриша олмайди.

XX асрнинг ярмидан бошлаб замонавий мусиқа анча мураккаблашди ва оркестрни бошқаришда юксак дирижёрлик техникасига эга бўлиш муҳимлигини кўрсатди. Шундай қилиб, дирижёрлик техникаси нима?

Яқин-яқингача дирижёрликка ўқиб бўлмайди, балки дирижёр бўлиб туғилиш лозим, бундай қобилиятни инсонга табиатни ўзи инъом этади, деб

ҳисоблаб келинган. Шунингдек «дирижёрлик техникаси» нима эканлигини ҳамиша ва ҳамма ҳам яхши англайвермайди. Бу тушунча ҳақида турли тасаввурлар бор. Баъзи муסיқачилар дирижёрлик техникасига муסיқий образнинг ва асар моҳиятини қўл ҳаракатлари орқали ифодалаш воситаси деб қарайдилар. Бундай фикрни С. А. Казачков, А. П. Иванов-Радкевич, И. А. Мусинлар қўллаб-қувватлаганлар. Хусусан И. А. Мусин шундай деб ёзган эди: «Қўл ҳаракати ўзига хос тилга айланиб, дирижёр нутқининг ўрнини босди. Унинг ёрдамида дирижёр оркестр ва тингловчилар билан муסיқа мазмуни ҳақида сўзлашади». Айримлар эса дирижёрлик техникаси деганда муסיқий асар ижро этаётган хор ёки оркестрни бошқариш усулларини тушунадилар. (М. И. Канерштейн, И. В. Разумний). Бошқалар эса дирижёрлик техникаси тушунчасини муסיқий асарни ижро этаётган хорни ёки оркестрни бошқаришнинг ўзи деб тушунадилар. (В. Г. Ражников, Ж. М. Дебелая).

Бизнинг фикримизча, дирижёрлик техникаси — аввало дирижёр томонидан унинг қўллари ҳаракатлари ёрдамида ижро этилаётган муסיқани талқин этишдир.

7. ДИРИЖЁРЛИК АППАРАТИНИ ЎРНАТИШ

Дирижёрлик аппарати деб унинг бутун жисмини олиш мумкинки, бу аппаратнинг самарали ишлаши учун тана қисми, бош, қўллар, елка ва оёқларга нисбатан тўғри вазият эгалланиши керак. Дирижёрлик аппаратининг барча қисмлари ўзаро боғлиқ ва маълум даражада бир-бирини тўлдиради.

8. ТАНА

Дирижёрлик қилиш пайтида тана тик, хотиржам ва шу билан бирга ҳаракатга тайёр ҳолатда кўкрак кафаси сал кўтарилган, елка эса тик тўғри

бўлиши лозим. Елкани жуда кўтариб юбориш мумкин эмас — бу бел мушаклари ҳаракатсиз ҳолатда бўлишига, тирсаклар икки томонга «тарвақайлаб» кетишига ва умуман бутун тананинг ноқулай вазиятга келишига сабаб бўлади. Ҳаддан ташқари эгилиш ва букилиш ҳам нотўғри. Бундай ҳолатда ҳаракатлар суст ва ишончсиз бўлиб қолади. Тананинг ҳаддан зиёд ҳаракатчанлиги, ижро пайтида тез-тез бурилиш, эгилиш ва бошқа ортиқча ҳолатлар шошқалоқликдек кўринади ва одатда дирижёрнинг техник кўникмалари яхши эмаслигини кўрсатади.

Умуман, дирижёрнинг бутун ташқи кўриниши эстетикага асосланиши керак: тана табиий ҳолатда, кўкрак қафаси керилган, елкалар тўғрилланган бўлмоғи лозим. Шунингдек дирижёр ҳеч қачон қаддини букиб турмаслиги даркор. Тананинг ҳолати дирижёрнинг нафас олишига ҳам таъсир этади. Елка ва бутун тана шундай ҳолатда бўлиши керакки, дирижёрни эркин нафас олишига халақит қилинмаслиги керак. Дирижёрнинг нафас олиши шу сабабдан табиий бўлиши керакки, у бутун мусиқа ва унинг қисмларини нафаси билан боғлайди. Шу боис ҳам «дирижёр мусиқа билан бирга нафас олади» деган ажойиб ибора бор. Дирижёрнинг нафас олиши кўшиқчилар ва созандалар нафаси билан ҳам табиий равишда боғланади. Дирижёрнинг бутун вужуди доимо оркестрнинг ҳар бир аъзоси ва қолаверса, тингловчиларнинг диққат марказида бўлишини инобатга олган ҳолда у ўзини ҳамиша назорат қилиб туриши, ортиқча ҳаракатлар қилмаслиги лозим. Дирижёрнинг бутун диққат эътибори оркестрга қаратилиб, унинг ҳаракатлари аниқ, ишончли ва айлани пайтда ўша-рўпарасидаги оркестрга кўмаклашишга йўналтирилган бўлиши шарт. Баъзи дирижёрлар қўл ҳаракатларининг таъсирчанлигини ошириш мақсадида оркестрантлар томон эгилиб, ўз танасини ноўрин ҳаракатларга йўналтиради. Амалда эса бу ҳол қўл ҳаракатларининг самарасини оширмайди, аксинча, ижрочиларнинг янглиштиришга олиб келиши ҳам мумкин. Таъсирчанликка тана ёрдамида эмас балки фақат қўл ҳаракатлари орқалигина эришиш лозим.

Бунга таниқли рус дирижёри Е. А. Мравинский ёрқин мисол бўла олади. Унинг танаси оркестрни бошқариш жараёнида деярли иштирок этмайди. Қўллари эса буткул эркин ҳолатда ишлайди. Тананинг ифода имкониятларидан аъло даражада фойдалана билиш, тана ҳолатининг маънодорлиги, ҳаракатларнинг юксак даражада пластик эканлиги унинг дирижёрлик услубини ниҳоятда эмоционал бўлишини таъминлаган.

9. БОШ ҲОЛАТИ

Дирижёр бошини шундай тутиши керакки, бунда даҳани сал тепага кўтарилиб, нигоҳи оркестрга қадалиб туради. Бошни тўғри ва эркин тутиб, уни керак пайтда оркестрнинг турли қисмлари томон буришга осон бўладиган ҳолатда ушлаш лозим. Бошни муסיқага ҳамоҳанг тарзда ўйнатиш ҳам, мудом бир нуқтага тикилиб туриш ҳам тўғри эмас. Бошни нг жуда эгик ҳолатда тутиш эса бўйин мушакларининг қисилиб қолишига олиб келиши мумкин. Агар бош эгик ҳолатда тутилса, дирижёр оркестрантларнинг ҳаммасини кўра олмайди, ўз навбатида уларни ҳам дирижёрнинг юзини кўриб туришлари қийинлашади. Зотан улар ўртасидаги мулоқотда дирижёр нигоҳи катта аҳамият касб этади. Дирижёр нигоҳи ижрочилар эътиборини жамловчи, уларни ижродаги қандайдир муҳим жиҳатдан огоҳлантирувчи, алоҳида чолғу ёки гуруҳлар қисмларини таъкид этиш воситасидир. Бунда юз ифодаси катта аҳамиятга эгаки, унинг маънодор бўлиши бадий образ яратишда муҳим рол ўйнайди. Асосийси — қиёфани кераксиз тарзда буриштирмасликдир. Дирижёрнинг тошдек қотиб қолган, маъносиз қиёфаси ижрочилар жамоасида завқ уйғотмайди, албатта, лекин ҳаддан зиёд маънодорлик, ифодавийликка эрк бериш ҳам тўғри эмас.

10. ОЁҚЛАР ҲОЛАТИ

Дирижёрлик пайтида оёқлар бутун тана учун мустаҳкам таянч вазифасини бажаради. Дирижёрнинг оёқлари бутун оёқ панжаси ёки

бармоқларига таяниб, тананинг барқарор ҳолатини таъминлайди. Асосийси — таянч товонга тўғри келмаса бўлгани. Оёқларни жуда кериб юбориш ёки бир-бирига жуда яқин қўйиш ҳам нотўғри. Дирижёр муסיқага ҳамоҳанг тарзда тиззаларини букиши, у ёқ, бу ёққа юриши, ёки бир жойда қотиб турган ҳолда танасини чайқатиши ҳам тўғри эмас. Дирижёрлик қи лиш пайтида тана ҳолатлари ўзгариб борар экан унга мувофиқ тарзда оёқлар ҳам ўз ҳолатини ўзгартириб туради. Шу муносабат билан тана оғирлиги у оёқдан бу оёқга ўтиб туради. Гарчи оёқларни бир ҳолатда тутиш қийин бўлсада, уларни тез-тез ўзгартириб туриш ҳам нотўғри, бу бир жойда депсиниш ёки бирор жойга шошиб турган киши ҳолатига ўхшаб кўринади.

11. ҚўЛЛАР ҲОЛАТИ

Дирижёрнинг қўлларига қўйиладиган асосий талаб — уларнинг тўла эркинлиги, яъни танага бўйсунмаслиги ва мушакларнинг бўш қўйилишидир. Эркинлик дирижёрга муסיқани осон ифода этиш имконини беради. Қўлларни эркин тутмаслик эса оркестрга ўз ниятларини тўлиқ ва аниқ етказишга ҳалал беради. Бундай қўллар эгилувчан ва пластик бўлмайди, улар муסיқани ифода этишга ожизлик қилади. Улар ҳатто нигоҳни ҳам чарча тиб қўяди, энг асосийси — эркин бўлмаган қўлларнинг ҳаракатлари тушунарсиз бўлиб, бу оркестр ишига ёрдам ўрнига, ҳалал беради. Одатда бундай қўлларнинг тирсаклари икки томонга керилиб, тепага кўтарилган бўлади. Ўз қўл ҳаракатларининг самарасиз эканини сезган бундай дирижёр қўлларига «ёрдам бериш» учун яна танаси, бошини ишга солиб, кераксиз ҳаракатларни кўпайтираверади.

Худди шунингдек, кимтиниб ишлайдиган дирижёр ўзи ижро этаётган концерт ёки спектакль «юки»ни кўтара олмайди.

Шу боис ўз фаолиятини энди бошлаётган дирижёрлар билан такт машқларини ўрганишни ва қўлларни «эркинлаштириш» ишидан бошлаганлари маъқул. Бугун қўллар — дирижёр аппаратининг асосий ва энг

муҳим қисми эканлигини унутмаслик керак. Қўлларнинг турли ҳолатлари — ҳаракатлари эркинлик, қулайлик, табиийлик ва муҳими ижрога тўғри келиш каби талабларга жавоб бериши керак.

Маълумки, қўл кафт, билак ва елкадан иборат. Дирижёрлик қилишда қўлнинг энг ҳаракатчан ва ифодали қисми бўлган кафт (кист) энг муҳим рол ўйнайди. Кафт билан органик равишда боғланган билак ва елка ёрдамчи қисмлар бўлиб, ҳаракатда фақат кафтнинг ҳолатлари учун хизмат қилади. Аксарият ҳолларда қўл қисмлари ўз ҳолатларида шунчалик ўзаро боғлиқки, кафтнинг энг кичик ҳаракати ҳам билак ва елка мушаклари иштирокини тақозо этади. Масалан енгил *staccato* дан *pianissimo* га ўтиш.

Дирижёрлик қилишда кафтни пастга қаратиб тутиш — унинг энг қулай ҳолатидир. Бунда кафт бўшашган ҳам қисилган ҳам, ортиқча кўтарилган ҳам бўлмасдан ҳамиша олдинга йўналтирилган бўлиши лозим. Бармоқларни табиий равишда биров думалоқроқ шаклда бўлиши бунинг баробарида уларнинг эркин ҳолати бутун кафтнинг етарли даражада эркинлигидан далолат беради. Кафтнинг ҳаракатчанлиги, эластиклиги ва етарли даражада эркинлиги мушакларнинг ҳар қандай тез ҳаракатга тайёр туриши билан мувофиқ бўлмоғи керак. Кафтнинг бу жиҳати дирижёрга қўл ҳаракати орқали ижронинг энг нозик томонларини ифода этиш имконини беради. Айнан кафт ҳаракатлари дирижёр қўл ҳаракатларига асосий динамик, эмоционал кўриниш беради.

Кафт эркинлигини ўрганишнинг дастлабки давриданоқ алоҳида назорат қилиб туриш керак. Шунга таяниб, аввал бошиданоқ, дарҳол таёқча билан дирижёрлик қилишга ўтиш маслаҳат берилмайди, чунки бу кафт мушакларининг зўриқишига сабаб бўлиши мумкин.

Дирижёрлик қилиш пайтида қўл ҳолати ўзгаришсиз қолмайди. Уларнинг жойлашув баландлиги, чўзилиш даражаси доимо ўзгариб туради. Бу кўп сабабларга боғлиқ. Жумладан, оркестр жарангдорлиги динамикасига, у ёки бу эпизод фактурасига, муайян чолғу ёки гуруҳларнинг ижрога киришишини кўрсатишга, асар жанрига, услубига, масштабига, қолаверса, оркестр

таркибининг катталигига, хор, яккахонлар сонига, шу билан бирга оркестр ямаси театрларда (оркестр жойлашадиган чуқурлик) ёки эстрада сахнасида дирижёрлик қилинишига боғлиқ бўлиши мумкин. Буларнинг барчаси дирижёр қўллари ҳолатида акс этади.

Ўқитиш жараёни аввалида талабалар дастлаб риоя қилиши мумкин бўлган ўртача қўл ҳолатини белгилаш тавсия этилади. Табиийлик, қулайлик мақсадида қўлнинг эркинлигини таъминлаш ва оркестрга кўринарли бўлиши учун қўлларни кўкрақдан сал пастроқ ҳолатда тутган маъқул. Агар қўл ундан юқорироқ бўлса — елка мушаклари зўриқади, аксинча пастроқ бўлганида эса оркестрга кўринмайди. Ўрганувчилар аввал бутун дирижёрлик аппаратини тўғри «ўрнатиш»ни билишлари лозим. Шундан кейингина дирижёрлик техникасини эгаллашга ўтиш мумкин. Дирижёрлик аппаратини «ўрнатиш» қўл, елка, бўйин, бош мушакларини бўшаштириш, эркин тутишдан бошланади. Дирижёрликни ўргатувчи педагогнинг вазифаси аввало ҳар бир талаба учун тана, бош, қўл ва оёқларнинг энг қулай ва табиий ҳолатини топишдан иборат. Бу билан талабани қадди қоматини тўғри тутиш, асосий дирижёрлик ҳолатини аниқлашга ўргатиш керак. Шунини унутмаслик керакки, қадди қоматни тўғри тутиш нафақат эстетик нуқтаи назардан муҳим, балки амалиёт учун ҳам зарур. Маълумки ҳаракатларни ўзлаштириш қобилияти ҳаммада турлича кечади. Баъзиларда осонгина уддаланса, бошқаларда жиддий кунт ва саботни талаб қилади.

Дирижёрнинг бесунақай, нотабиий, ёки қўпол ҳаракатлари ижрочиларда зўриқиш ва ноқулайлик хисларини тўғдириши мумкин. Муайян эстетик нормаларни ҳам мудом ёдда тутиш даркорки, дирижёрни бутун ижрочилар гуруҳи аввало кўриш орқали қабул қиладилар.

12. ҚЎЛЛАРНИНГ ЭРКИНЛИГИ

Баъзан концертларда иккала қўли билан такт белгилаб, муסיқанинг суръат ва метрини фақат механик тарзда кўрсатувчи дирижёрларни кўриш

мумкин. Уларнинг ҳар иккала қўли такт бериш билан банд бўлади. Шу боис, уларда бошқа вазифаларни бажаришга имконият йўқ. Асарнинг бадий жиҳатларини кўрсатишда чап қўлдан самарали фойдаланиш ўрнига у билан ўнг қўл ҳаракатларини қайтарар экан, дирижёр ўз техникасини қашшоқланишига йўл қўяди.

Параллел равишда чап қўлни ҳам такт беришга ишлатгач, ижро қилинаётган мусиқанинг бадий сифатларини кўрсатишга имкони қолмайди. Афтидан, баъзи дирижёрлар бундай аҳволнинг беъманилигини англаб, гоҳида фақат ўнг қўлларини такт кўрсатиш учун ишлатадилар. Бироқ, бу аҳволда чап қўл нима иш бажаради? Аввалига у партитура саҳифаларини варақлайди, сўнгра ноаниқлик билан суст тарзда тактлаш жараёнига қўшилади, у ёғига яна варақлаш учун пастга туширила ди, баъзи ҳолларда чап қўл дирижёр танасида ожиз бир аҳволда осилиб туради ва оркестрни бошқариш жараёнида умуман иштирок этмайди ҳам ёки — яна ўнг қўлга қўшилиб такт белгилашга тушади. Ҳар қандай алоҳида вазиятда ҳаракатнинг қандай турини қўллаш керак? Бу аввало мусиқанинг характери, динамикаси, фактураси, асарнинг ҳар қандай қисмидаги темпга боғлиқ. Бундан ташқари ҳаракатнинг уйғунлиги, унинг мутаносиблигини белгилашда дирижёр фақат ўзига қулай ва эркин бўлишини ва ниҳоят, ҳаракатнинг яққол кўзга ташланишини ҳисобга олиши керак. Шу боис дирижёрнинг қўл ҳаракатлари пластик, оддий, ифодали, мусиқага мувофиқ тушунарли ва аниқ бўлиши лозим. Қўл ҳаракатлари воситасида дирижёр ижрочилар жамоасига ўзининг қалб кечинмасини, ўй-фикрларини етказди. Қолаверса, ижродаги муҳим бўлган бадий вазифаларни юклайди.

Ўнг қўл ҳам, чап қўл ҳам исталган вазифани бажаришига қарамай, дирижёрлик амалиётида ҳар иккала қўлга алоҳида талаблар қўйилади. Шу боис уларни алоҳида жиҳатларини кўриб чиқамиз.

13. ЎНГ ҚЎЛ

Дирижёрликда бошқарув вазифасини бажарувчи ўнг қўл аввало тактлаш, яъни вазн қисмларини кўрсатиш, асарнинг вазн тузилишини намоён қилишга мўлжалланган. Шу билан бирга у чолжулар ёки овозлар ижросига навбат беради, акцентлар, ферматалар, синкопаларни белгилайди, темпни аниқлайди, ҳаракат ҳарактерини, динамикасини акс эттиради. Бундан кўриниб турибдики ўнг қўл механик равишда эмас, балки ижро этилаётган музиканинг хусусиятларидан келиб чиққан ҳолда ишлайди. Ўнг қўл — етакчи, ишончли, ташаббускор, «қатъиятли» қўлдир. Ва ниҳоя т, ҳамманинг диққат марказида бўлган, дирижёрнинг ритмик кўрсатмаларини акс эттирувчи таёқча ҳам айнан ўнг қўлда бўлади. Демак чап қўл тактни белгилашда муҳим ўрин тутмаслиги ўз-ўзидан аён бўлади. Замонавий дирижёрлик техникаси ҳар иккала қўллар ҳаракати билан белгиланишидек эскирган ва фойдасиз одатдан аллақачон воз кечган. Игорь Маркевичнинг қайд қилишича, параллел равишда такт белгилаш бамисоли пианиночи бир хил баландликдаги фақат унисон оҳангдошлигини чалишни билганидек маънисиздир.

14. ЧАП ҚЎЛ

Чап қўл чолжулар, овозлар, оркестр гуруҳларига, хор ва яккахон партияларни ижрога йўлловчидир. У ижронинг динамик қирраларини ифода этади. Бундан ташқари, асосан чап қўл ёрдамида музикаий баён ажратилади, жумлалар айрича кўрсатиб ўтилади, жарангдорлик, алоҳида паузалар ифодаланади, музикаий шакл уйғунлик, фактура ўзгариши кўрсатиб борилади. Юқорида айтилганлар ўнг қўл ёки ҳар иккала қўл билан бир вақтнинг ўзида бажариб бўлмайди дегани эмас. Биз фақат дирижёр қўллаши мумкин бўлган ҳаракатлар ва уларнинг хилма-хиллигини таъкидлаб, улар эркинлиги ва мувофиқлиги ҳақида, айтилиши ва вазиятда эса — қўллар мустақиллиги тўғрисидаги

масалани олға сураяпмиз. Дирижёр қўллари бир-бирига боғлиқ бўлсада, мутлақо эркин вазиятни тутиш лозим. Бир қўлни иккинчиси ҳаракатларини қайтариши, бу ҳаракатлар бой эмаслигини кўрсатади, дирижёрдаги бир хиллик йўлини ифодалайди. Бу албатта, симметрик ҳаракатларни қўллашдан воз кечиш керак дегани эмас, — кўп ҳолларда улардан қочишнинг ўзи қийин. Масалан, оркестр қудратли ва тантанавор янграган чоғда унинг характерини ёрқин ифода этиш учун дирижёрнинг қўллари ўз-ўзидан ҳолатга кириб, бир хил ҳаракатлар билан бири иккинчисини қўллаб-қувватлайди. Бироқ симметрик ҳаракатларни узоқ вақт қўллаш ҳаракатнинг камбағаллашувига, дирижёрликни бир хилликка олиб келади ва ижро этилаётган мусиқанинг эмоционал моҳияти ва унда дирижёрнинг ижодий хис туйғуси ва мақсадини ифодалашга кенг имконият майдонини яратиб беролмайди.

Ўнг ва чап қўл ўртасидаги асосий фарқ шундаки, тактни белгилашни ўнг қўл бажаради, қолган вазифаларни эса ўнг ва чап қўл бирга бажармоғи керак. Вазифаларни бу тарзда тўғри тақсимлаш дирижёрга асарнинг барча қирраларини тўлалигича очиб беришга имкон яратади. Шу билан бирга ҳар иккала қўл ҳаракати қатъий мувофиқлаштирилган ва уларнинг вазифалари хилма-хил бўлса ҳам ва ягона мақсад — мусиқани барча деталлари билан имкон қадар тўлиқроқ ижро этишга қаратилган бўлиши шарт.

Агар дирижёр чапақай бўлса, унда чап ва ўнг қўл вазифаларни алмаштириш мумкин, чунки бундай дирижёр асосий ритмни чап қўл билан (унинг учун етакчи қўл) олиб бориши, динамика ва қолган хусусиятларни эса ўнг қўли билан бемалол кўрсатиши мумкин. Оркестр ва мусиқа учун бунинг фарқи йўқ. Шундай қилиб, қуйидагича якуний фикрга келиш мумкинлигига амин бўлдик: Ўнг қўл тактни бошлайди, яъни мусиқанинг асосий ритми ва вазинини, унинг динамикаси ва характерини бошқариб боради. Чап қўл зиммасига эса мусиқа динамикаси ва характерини белгилаш, алоҳида овозлар ёки оркестр гуруҳлари, хор, яккагонларни ижрога ўтишини кўрсатиш вазифаси юклатилади: Бу айниқса опера ва мусиқий театрда тааллуқли ҳолатдир. Чап қўл мусиқий ижро деталларини кўрсатади, дирижёрнинг

хиссий — бадий жихатларини ифода этишига хизмат қилади. Исталган ҳаракатлар эркинлигига ва уларни мувофиқлигига, қўлларнинг мустақиллигига қандай эришиш мумкин?

Бу мақсадга эришишнинг дастлабки босқичи вазнга хос схемаларни ўзлаштиришдан иборат. Кўп ҳолда ушбу схемалар билан танишувда иккала қўл ишлатилади. Бунда талабада ҳар иккала қўлни симметрик тарзда ҳаракатлантириш одати шаклланади ва бу кейинчалик қўл ҳаракатларини эркинлигига эришишни қийинлаштиради. Кейинчалик воз кечиш лозим бўладиган ҳаракатларга ўрганишдан нима фойда? Чап қўл ўнг қўлни такрорлашга ёки такт белгилашга тайёр бўлади, аммо ўрганувчининг вазифаси айнан шундан қочишни тушунишидадир.

15. ДИРИЖЁР ТАЁҚЧАСИ

Дирижёр таёқчаси масаласи бугунги кунда жуда долзарб бўлиб турибди. Таёқча билан дирижёрлик қилиш қулайми ёки аксинчами? деган савол турибди. Бу биз ўйлаганчалик оддий савол эмас. Агар биз дирижёрлик санъати тарихига мурожаат қилсак, ушбу таёқча икки нарса — такт белгилаш учун ҳамда дирижёр оркестр ёки хорга ўз ниятларини етказиши учун мўлжалланганлигини кўришимиз мумкин. Яъни бунда таёқча билан мусиқа суръати, динамикаси, характери кўрсатиб берилади. Таёқча эса, биз билиб олишга улгурганимиздек турли катталиқда — оддий ва кичкинадан тортиб «қирол ҳассаси» деб аталувчи баҳайбатларигача бўлган. Хатто XIX асргача ҳам ёғоч тақиллатиш билан ритм белгиланган. Бу ҳол дирижёрларнинг инжиқлиги билан эмас, балки дирижёрлик эшитилмаса, ижрода яқдиллик бўлмаслиги билан изоҳланган. Такт чизигининг пайдо бўлиши ва ноталарнинг тактларга бўлиниши (XVII асрнинг иккинчи ярми) дирижёр вазифасини енгиллаштирди. Генерал — бас, яъни доимий гармоний жўрлик пайдо бўлди. Дирижёр чембало ёки роял ёнига ўтириб олиб, ансамбл билан биргалиқда ижро қилиб, дастлабки аккордлар билан темпни кўрсатиб,

ритмни урғулар билан ажратиб, кўзлари, боши, бармоғи билан ишора қилиб, хиргойи қилиб, баъзида эса оёғини тақиллатиб, товушларни бошқара бошлади. Бошқарувнинг бундай усули айниқса опера ва концертларда кенг тарқалди.

XVII асрда эса ёғочга боғланган даструмол ёки рўмолча ёрдамида дирижёрлик қилиш ҳолатларига ҳам дуч келамиз. Бундай воқеа Италияда бўлганди ва бу эшитилмас дирижёрликка интилишнинг бир ифодасидир. Бироқ таёқ ва оёқни дўпирлатиш давом этарди ва у ҳамон кўпчиликнинг ғашини келтирарди. Маттесон сўзларини эслаймиз: Айниқса Париждаги Француз операси бундай усулни ҳали ҳам қўллаб келаётгани учун кўп танқидга учради. (Композитор ва дирижёр Люлли билан бўлган воқеа). Шу пайтнинг ўзида Париждаги Италиян операсида эса дирижёрлар эшитилмас тарзда, роял ортида ўтирган ҳолда оркестрни бошқарардилар.

XIX асрнинг бошида Берлиндаги миллий театрда дирижёр Бернارد Ансельм Вебер ичи бузоқ юнги билан тўлдирилган чарм карнай билан дирижёрлик қилади. Вебер у билан партитурага шундай «ишлов» берардики, юнг ҳар томонга тўзиб кетарди. Албатта бу каби мисоллар талайгина эди. Бошқарувнинг бундай усуллари, яъни роял ортида ўтириб ва такт уриб дирижёрлик қилиш охир оқибат ўзаро зиддиятларга олиб келди. Ҳар иккала усул фаолиятга мустаҳкам ўрнашди ва ўзининг тарафдорлари ҳамда рақибларига эга бўлди. Энди замонавий дирижёрлик усули томон бир қадам қўйиш, яъни дирижёрлар фойдаланган барча нарсаларни ихчамгина таёқчага алмаштириш қолганди. Албатта, аввал бошида бу анъанавий дирижёрлик усули тарафдорларининг қизғин норозилигига сабаб бўлди. XIX асрда дирижёрлик таёқчасининг пайдо бўлиши мисли кўрилмаган бир янгилик бўлди. Инсон табиати шундай — биз ўрганиб қолган нарсаларимиздан воз кечишимиз жуда қийин. 1812 йилда Венада бўлиб ўтган мусиқий байрамда дирижёр қўлида таёқчанинг пайдо бўлиши барчанинг эътиборини жалб қилди.

1817 йилда эса Франкфурт Майн шаҳрида дирижёр Шпор илк бор ўнг қўлида таёқча билан дирижёрлик қила бошлади. Рихард Вагнер эса бир инчи бор тингловчиларга орқаси билан туриб, дирижёрлик қилди. У маҳалда концертларга оддий халқ эмас, балки олий табақали жаноблар ва ҳонимлар, подшо ва унинг амалдорлари келишарди. Уларга тескари туриб дирижёрлик қилиш у маҳалда катта гуноҳ ва хурматсизлик ҳисобланарди. Рихард Вагнер эса бу анъанани қатъий туриб бузди. Гап шундаки, бундан аввал дирижёрлар оркестрга тескари туриб, мухлисларга қараган ҳолатда дирижёрлик қилардилар. Шпор ўз хотираларида ўз концертларидан бирида таёқча билан ҳеч бир шовқинсиз ва юзини ортиқча тириштирмай дирижёрлик қилганини ва бу мухлисларга жуда ёққанини, бироқ дирекциянинг ташвишга солганини сўзлаб берганди. Шундан сўнг таёқча билан ҳамма жойда дирижёрлик қила бошладилар. У умуман дирижёрликнинг тимсолига айланди. Таёқчанинг пайдо бўлиши дирижёрлик усулининг алмашинувинигина эмас, балки бунданда каттароқ маънони англатади. Энди дирижёр таёқчани туғ сифатида олиб, «тахтга чиқди» ва ҳукмронлик қила бошлади. Дирижёр тимсолида эса энди ягона ижрога ҳукмронлик қилувчи шахс намоён бўлди, жамланди. Шу тариқа, XIX асрнинг 40 йилларига келиб, дирижёрликнинг янги усули тўла тўқис қарор топди.

Шундай қилиб, дирижёрлик таёқчаси тезда барча томондан тан олинди. Энди таёқча жуда керакли ёрдамчига айланди. Чунки у туфайли қўл узунроқ, эгилувчанроқ бўлади. Таёқча узоқроққа аниқроқ кўринади. У кафт ва бармоқларнинг ҳатто энг нозик ҳаракатларини ҳам аниқ етказа олади. Буларнинг барчаси фақатгина агар таёқча ҳақиқатдан ҳам қўлнинг давоми бўлиб, у билан органик тарзда боғланган бўлса, қўлнинг «ис тагини» билдирса ва ритмга ҳалал берувчи ортиқча нарса бўлмасагина тўғридир. Таёқча «жонли-уйғоқ» бўлиши керак. Шундагина у дирижёр ва оркестрга фойда келтиради. Оркестрнинг ҳар бир аъзоси буни яхши билади. Агар таёқчанинг учи билан дирижёрлик қилинса, у керакли ва фойдали асбобдир, агар дирижёрлик маркази бошқа жойда, кафтда, билакда ва бошқа ерда

бўлса, унда таёқчадан фойда йўқ. Таёқча ундан фойдаланишни билганларга керак. Акс ҳолда у фойдасиз, ҳаттоки зарарли деб саналади. Таёқча билан ишлаш яхшими ёки йўқми деган саволнинг моҳияти ҳам шунда. Бироқ дирижёр фақат кўзлари ёки қошлари билан бошқарадиган ҳоллар ҳам бўлади. Масалан, Артур Никиш баъзида кўзлари ёки қошлари билан дирижёрлик қилган пайтлари ҳам бўлган. У буни ниҳоятда уддаларди, ахир у — Никиш эди-да! Шу ўринда бутун бир концертни кўз ва қош ҳаракатлари билан бошқарган Америкалик дирижёр ҳақида ҳам эсланг — а!

Николай Мальконинг ёзишича, таниқли дирижёр Эрнст Ансерме қачондир унга, дирижёрликни бошлашдан аввал таёқчанинг учига қарабини, шунда оркестр ҳам ногаҳон шунга тикилиб қолишини айтган. Бу — яхши маслаҳат! Таёқчадан фойдаланиш самараси, уни қандай ишлаш ва ишлатишга боғлиқ. Бунинг учун таёқчани четга қаратиб эмас, балки қўл йўналишида ушлаш керак. Афсуски, тез-тез шундай ҳолат учраб турадики, бунда таёқча умуман дирижёрлик қилмайди, чунки оркестр олдида икки дирижёр — қўл ва четга қаратилган таёқча намоён бўлади. Бу икки «дирижёр» ҳар доим ҳам яқдилликда ҳаракат қилмайди. Шу боис таёқчани ўртасидан эмас, балки учидан тутиш лозим бўлади. Таёқча барчага яхши кўриниб туриши керак. Бу аввало қўл ҳолатига боғлиқ бўлиб, таёқчани дирижёрлик пульти тўсиб қўядиган даражада паст ушламаслик керак. Шунингдек, қўлни ёки иккала қўлларни ҳам бош устида кўтариб, тушунарсиз ва «сирли» айланма ҳаракатлар ҳам қилиб бўлмайди. Бундан ташқари бир томонга ўгирилиб, ўз гавдаси билан таёқчани оркестрдан тўсиб қўйиш ҳам нотўғри. Айниқса ўша қисм айна пайтда дирижёрга эҳтиёж сезиб турган бўлса. Хуллас шуни унутмаслик керакки, дирижёрлик таёқчаси эшитилмас, лекин кўзга кўринувчи ишоралар бериш учун қўлланиладиган яроқдир. Зотан оркестр ижрочилари ўз партиялари билан машғул бўлиб, улар таёқчани пауза пайтида кўрадилар ёки ижро давомида кўз кири билан илғайдилар ёхуд хис қиладилар. Шу боис ҳам дирижёр таёқчаси мусиқачиларнинг диққат марказида бўлишини ва уларга ишончли маёқ бўлиб хизмат қилишини

таъминлаши зарур. Таёқчанинг ўлчамлари оркестрнинг ва жойнинг катта-кичиклигига қараб белгиланади ва кўпинча у дирижёрнинг ўзига ҳавола бўлиб, ҳар ким ўзига қулай бўлган ва ўрганиб қолган таёқчаси билан ишлагани маъқул. Баъзиларга узун таёқча ёқади, баъзиларга калтаси, айримлари чарм ёки пўкак билан қопланган сопли таёқчани маъқул кўрадилар, бошқалар эса йўқ. Буларнинг ҳаммаси кишининг ўзига боғлиқ, зеро таёқча дирижёрга хизмат қилади, аксинча эмас.

Айтишларича, Феликс Мотль баланд бўйли бўлган ва кичкина, қисқагина таёқчадан фойдаланган, Артур Никиш эса пастаккина бўлган ва узун таёқча билан берилиб дирижёрлик қилган. Ҳар иккиси ҳам ўз ишини маҳорат билан уддалаган. Шундай қилиб, таёқча барча дирижёрлар учун зарур, деб айта оламиз-ми? Албатта, йўқ! Холбуки у бошқалардан ажралиб туришни истаган одамга эмас, балки усиз яхшироқ дирижёрлик қилиши мумкинлигига ишонганларга керак эмас дейиш тўғри бўлади.

Константин Сергеевич Станиславский шундай деган эди; Дирижёр кўлидаги таёқча нимага керак? Муסיқачиларни уруш учунми? Кўрсатиш учунми? Бироқ бизда айнан шунинг учун мўлжалланган бармоқ бор-ку».

Ҳақиқатдан ҳам, таёқча эгилувчан, маънодор, дирижёрнинг ҳар қандай фикри ёки ҳиссиётини акс эттиришга қодир бўлган қўлга тенглаша оладими?

Амалиётда таёқчасиз дирижёрлик қилиш холлари ҳам бўлган. Масалан, В. И. Сафонов (таёқча ишлатмаслик тарафдори), Г. Шерхен, Д. Митропулосъ, Л. Стоковский ва бошқа таниқли дирижёрлар таёқчасиз дирижёрлик қилганлар. Улар тажрибаси баъзиларнинг ўнг қўл кафти ва бармоқлари узоқда ўтирган ижрочиларга яхши кўринмайди, деган хавотирларни йўққа чиқарди. Дарвоқе, ушбу рисола муаллифи Муқимий номидаги муסיқали театрда 40 йилдан ортиқ вақтдан бери дирижёр бўлиб ишлаб, шундан 30 йилдан ортиқ вақти мобайнида таёқчасиз ишлаб келмоқда. Ўз тажрибасида оркестр ва сахнадаги ижрочиларнинг аксарияти уни шу тариқа ҳам яхши тушунишига амин бўлган, улар томонидан норозилик кайфияти сезилмаган. Дирижёрликнинг бундай усулда ўнг кафти ва бармоқлари кўпроқ эркинликка

эга бўлади ва бу ўз навбатида айниқса нозик ҳолатларни ифода этишда дирижёрлик техникасининг усуллари кенгайиб, бойитилишига хизмат қилади.

Дарҳақиқат таёқча қўл ҳаракатларини оркестрантлар ва сахнадаги артистларга аниқ кўринадиган бўлишини таъминлайди, бордию қўл таёқча ушлашдан озод бўлса, бармоқларнинг ифодавий имкониятлари кенгайиши аниқ. Масалан, симфоник дирижёрлардан биринчи бўлиб таёқчасиз ишлай бошлаган В. И. Сафонов шундай дер эди: «Мен энди бир эмас ўнта таёқчага эгаман, чунки ҳар битта бармоғимни таёқчадек ишлатишим мумкин. Шунда мен жонсиз тахтадан ясалган таёқчадан кўра ўз фикр ва истакларимни оркестрга қўлларим воситасида ифодали тарзда етказа оламан».

Дирижёр ҳаракатлари кўп таркибли бўлиб, ҳар бир алоҳида ҳаракат аниқ вазифага асосланганини мувофиқлаштириш талаб этилади. Ифода жараёнида эса қўл, оёқ, тана, бош ва бармоқлар ҳаракати нисбатан мустақил бўлади. Ҳар бир ҳаракат ўз вазифасини бажаради. Бундан ҳулоса қилиш мумкинки, дирижёрнинг ижрочилик воситасининг муҳим элементи — унинг танасидир. Мукамал дирижёрни тасаввур қилсак, у акработ танаси, мимикнинг қўллари ва актёр юзига эга бўлиши лозим бўларди. Тўғри, бундай таққослаш муболағали кўринадиган, лекин дирижёрлик санъати учун ҳаракат ва мимика қобилияти етарли даражада муҳим аҳамиятга эга эканлиги аниқ. Дирижёрлик ҳаракатларини эркин тутиш асосида жисмоний ва асабий, руҳий зўриқиш орасидаги мувозанатни сақлаш ётади. Бу жараён юрак уришидаги ўзгарувчанлик ҳолатини эслатади. Мушакларни кучланиши ва бўшаши бир маромда қўллаш эркинлик ҳиссини берибгина қолмай, балки ҳаракатнинг самарали бўлишини таъминлайди, чунки ҳаракат мушакнинг бўшашуви чоғида юз беради.

Таёқча ёрдамида дирижёрлик қилиш усулидан воз кечиш кенг тус олмаганлиги эса таёқчага сеҳрли куч деб қараш анъана сининг чуқур илдиз отганлиги билан изоҳланади.

III- БОБ. ДИРИЖЁРЛИК СХЕМАЛАРИНИ ЎЗЛАШТИРИШ

16. СХЕМАЛАРНИ ЎРГАНИШНИНГ ЭНГ САМАРАЛИ УСУЛИ ҚАНДАЙ?

Кўп йиллик педагогик тажрибамиздан шундай хулосага келдикки, даставвал фақат ўнг қўл билан схемаларни ўрган иш мақсадга мувофиқ бўлиб, бу кейинчалик қўлларнинг бир-биридан мустақил ишлатишга ёрдам берадиган ягона усулдир. Ўқув жараёнида, ўнг қўл вазифаларини ўзлаштириб олмагунча, чап қўлни ўрганишга ўтиш нотўғри бўлади. Икки қўлнинг ҳар хил ҳаракат усуллари алаштириш ўз олдига қўйган вазифаларни биронтасини ҳам умуман хал қилолмаслик деган сўздир. Шу боис ўқитишнинг дастлабки босқичи биргина ўнг қўл билан, таёқчасиз олиб борилади. Ўқитишни дастлабки давриданоқ кафт ва бармоқлар эркинлигини таъминлаш устида тинмай иш олиб бориш лозим. Шунинг учун аввал бошдан таёқча билан дирижерлик қилишга ўтиш яхши эмас, чунки бу нарса кафт мушакларининг зўриқишига олиб келади. Таёқча вазифаси эса кейинроқ ўргатилади.

Чап қўлга келсак, уни иш жараёнига дарров эмас, секин-аста киритиш лозим. Бунда чап қўлга схемалар ўзлаштиришнинг дастлабки босқичида ўрганиладиган соддароқ асарларда энг оддий, лекин албатта мустақил бажарилиши лозим бўлган вазифалар топширилиши лозим. Уларни бажариш вақтида у айни пайтда ўнг қўл бажараётган ва зифани қайтармаслиги керак.

17. ДАСТЛАБКИ ҲОЛАТ ВА ДИРИЖЁРЛИК СХЕМАЛАРИ

Ўз ишини бошлар экан, дирижёр ўзи учун муҳим ва зарур бўлган ҳолатга келади, бу дастлабки ҳолат деб аталади. У бир-биридан узоқроқ қўйилган оёқларга таяниб, тик ва эркин холда туради. Бир оёқни сал олдинга чиқариб, гоҳ унисига, гоҳ бунисига таяниб ҳам туриш мумкин. Бунда тактни оёғи билан уриб, мусиқага ҳамоҳанг тарзда тиззаларни букиб туриш

ярамайди, бу биринчидан кераксиз, иккинчидан эса, хунук кўринадиган ҳолатдир. Дирижёрлик пайтида тана нормал, оддий рефлекс тариқасида қўл ҳаракатлари таъсирида чайқалиши мумкин. Елкалар ортиқча зўриқишдан холи бўлиши керак. Қўл ва тирсак эркин ҳолатда бўлади. Дирижёр қўллари эркин ва унча баланд кўтармаган ҳолда тутиб тирсакларини танадан унча узоқлаштирмаган ҳолда тутиши мақсадга мувофиқ. Тирсакларни баланд кўтариш қўл ҳаракатларига халал беради, тактлашни қийинлаштиради. Юқорида айтиб ўтилганидек, такт беришда дирижёр асосан ўнг қўлини ишлатади. Тепа-пастга, ўнг ёки чапга ҳаракат қилганда у қўл кафтини пастга тутганича туриши керак.

Кафт ва бармоқларни чўзмасдан айна пайтда мушт қилиб букиб ҳам олмаган ҳолда енгил ҳамда эркин тутиш лозим. Ўрганишни бошланиши даврида бунга амал қилиш тавсия этилади.

Таёқчани ушлаганда дирижёрнинг кўрсаткич бармоғи бош бармоққа тегиб туради, қолган уч бармоғи эса, бир-бирига тегмаган ҳолда, сал эгилган бўлади. Бунда қўллар шундай ҳолатда туриши керакки, ундан ҳар қандай томонга (ўзидан, ўзи томон, тепага, пастга) ҳаракат қилиш қулай бўлсин. Кафтнинг такт беришда ва умуман дирижёрликдаги аҳамияти жуда муҳим, айниқса агар ижронинг ўта ифодали бўлишига эришишни ҳоҳласангиз, кафт доимо эркин, зўриқмаган ва эгилувчан бўлиши лозим. Бироқ бу эркинлик ва эгилувчанлик ясама эмас, балки табиий бўлмоғи керак.

Дирижёр такт беришда вертикал ва горизонтал қўл ҳаракатларидан фойдаланади. Уларнинг ҳар қайсиси жуда чегараланган ёки жуда кенг бўлмаслиги лозим. Дирижёр қўл ҳаракатларининг йўналишини билдирувчи бўлинишлардан ташқари уларни яна кучи бўйича ҳам ажратадилар. Улардан энг кучлиси — қўлнинг пастга (вертикал) ҳаракатидир, чунки уни бажараётганда ернинг тортиш кучини енгилсизга ҳолат қолмайди. Шунинг эса тутиш керакки, кучли ҳаракатда мушаклар зўриқади, кучсиз ҳаракатда эса бўшашади.

Қўл ҳаракатларини кучли ва кучсизларга ажратилиши такт белгилашда жуда катта аҳамият касб этади. Чунки кучли ҳаракатлар билан кучли, урғули, кучсиз ҳаракатлар билан эса кучсиз, урғусиз ҳиссалар кўрсатилади. Шунингдек кучсиз ҳаракатлар кучли ҳаракатга тайёрланиш учун ҳам хизмат қилади. Ундан ташқари, қўлнинг кучсиз ҳаракатлари мусиқий асарнинг хор ижрочилари ва дамли чолғучилар ўпкаларини ҳавога тўлдиришлари керак бўлган пайтга мос тушади. Ақсинча, кучли қўл ҳаракатларининг кучи ва қуввати нафас чиқариш, яъни хор ижрочилари куйлайдиган, дамли чолғучилар эса чаладиган пайтга тўғри келади.

Метрли схемаларни ўрганиш, умуман схемалар структураси билан танишиш давридаёқ бошланади. Дирижёрлик схемалари аниқ ва оддий ҳаракатларга асосланади. Бу дирижёр учун қулай бўлиб, ижрочилар жамоасига унинг истакларини яхши тушунишга имкон яратади. Бу асос қанчалик оддий, аниқ, лўнда ва маънодор бўлса, қўл ҳаракати ёрдамида партитуранинг турли талабларини етказиш имконияти шунчалик кўп бўлади, дирижёрнинг қўл ҳаракати эса шунчалик чуқур маънога эга бўлади. Юқорида айтилганидек, ҳар қандай ўлчамдаги тактни кучли ва кучсиз ҳиссалар ташкил этади. Мураккаб ва аралаш метрнинг тактида нисбатан кучли ҳиссалар ҳам бўлади. Уларнинг барчаси дирижёрнинг қўл ҳаракати билан кўрсатилади. Биринчи кучли ҳисса — тактнинг асоси бўлади. Ушбу ҳисса унинг ҳолати ва характериға мос ҳаракат билан, яъни бошқаларға нисбатан фаолроқ тарзда ифода этилиши билан ажралиб туради. Қўлнинг тепадан пастға кескин ҳаракати ана шу талабға жавоб беради. Қўлнинг пастға ҳаракати энг оддий ва кучлисидир. Унда қўлнинг ўз оғирлигига мушаклар қисқаришидан келиб чиқадиган куч ҳам қўшилади. Бундай ҳаракатда биринчи ҳиссанинг бошқалардан ажралиб турувчи кучи ва фаол характери алоҳида кўрсатиб ўтилади. Такт беришнинг кўргазмали бўлиши учун тактнинг кучли ҳиссаси етарли даражада чуқур, аниқ ва энг асосийси, у тактнинг бошқа ҳиссаларига қўшилиб кетмайдиган бўлиши лозим. Кучсиз ва нисбатан кучли ҳиссаларға келсак, улар у ёки бу метрнинг схемасига қараб қўлнинг чапға, ўнгға ёки

тепага ҳаракати билан берилади. Тактнинг барча кучсиз ҳиссалари кейинги ҳиссага тайёргарликни ўз ичига олади. Шу боис ҳар бир кейинги ҳаракат аввалгилари билан узвий боғлиқ бўлиши, улардан келиб чиқиши керак.

Бунга энг ёрқин мисол келтириш учун тактнинг охирги ҳиссасини олайлик. У ўз ҳолати бўйича тактдаги энг кучсиз бўлиб, шу билан бирга кейинги ҳаракатларга кучли тайёргарликни ўз ичига олади. Шундай экан, сўнгги ҳисса бу — кейин бошланадиган биринчи ҳиссанинг бошланиши десак ҳам хато бўлмайди. Ҳақиқатан ҳам, биринчи ҳисса характери ундан аввал бўлган сўнгги кучсиз ҳиссага боғлиқ. Шу боис тактнинг сўнгги ҳиссаси бошқа кучсиз ҳиссаларга нисбатан кескинроқ ҳаракат билан кўрсатилади ва доимо тепага йўналтирилади.

Шундай қилиб, мусиқий амалиётда шакланган ўлчамларни қўллаш тизимига мувофиқ, дирижёрлик оддий, мураккаб ва аралаш турларга ажратилади.

Оддий метрлар (простые метры). Оддий деб битта кучли ҳиссани ўз ичига олган метрлар қабул қилинган: $\frac{2}{2}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{2}{8}$; $\frac{2}{16}$; ёки $\frac{3}{2}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$; $\frac{3}{16}$.

Мураккаб метрларга эса кучли ёки нисбатан кучли ҳисобланган метрлар киради: $\frac{4}{4}$; $\frac{4}{2}$; $\frac{4}{8}$; $\frac{4}{16}$ ёки $\frac{6}{8}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{8}{4}$; $\frac{9}{4}$; $\frac{9}{8}$; $\frac{9}{16}$ ёки $\frac{12}{4}$; $\frac{12}{8}$; $\frac{12}{16}$.

Аралаш метрларга эса турли оддий метрларни ўзаро ёки бўлмаса мураккаб метрлар билан уйғунлашган кўринишлари киради: $\frac{5}{2}$; $\frac{5}{4}$; $\frac{5}{8}$; $\frac{5}{16}$; $\frac{7}{2}$; $\frac{7}{4}$; $\frac{7}{8}$; $\frac{7}{16}$; $\frac{10}{2}$; $\frac{10}{4}$; $\frac{10}{8}$; $\frac{10}{16}$; $\frac{11}{2}$; $\frac{11}{4}$; $\frac{11}{8}$; $\frac{11}{16}$. Мураккаб ва аралаш метр тактида бу ҳиссалардан ташқари яна нисбатан кучлилари ҳам бўлади.

Биринчи, юқорида айтганимиздек кучли ҳисса тактнинг асосини ташкил қилади. У бошқаларга нисбатан фаол ва кескинроқ ҳаракат билан кўрсатилиши керак. Метрик тизимида бу ҳаракатга «БИР», яъни тактнинг биринчи ҳиссаси тўғри келади.

Шундай қилиб, барча схемаларнинг кучли ҳиссалари тепадан пастга вертикал ҳаракат билан берилиши лозим.

Дирижёрлик схемаларни ўзлаштириш такт беришнинг оддий усулларидан бошланади. «Бирга», «Иккига», «Учга», «Тўртга» схемалари оддий деб юритилади. (Улар бир ҳиссали, икки ҳиссали, уч ва тўрт ҳиссали ўлчамларни тактга солишда қўлланилади). Баъзи дирижёрлар 4 қисмли схеманинг фақатгина иккинчи ҳиссаси нисбатан кучли бўлгани учун уни мураккаб деб ҳисоблайдилар. Бироқ, уни оддий деб ҳисоблаш тўғрироқ бўларди, чунки айнан 4 ҳиссали схема асосида «Бешга», «Олтига», «Еттига» ва бошқа мураккаб схемаларга асос бўлади.

18. «БИРГА» ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ

$\frac{3}{8}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{5}{4}$. «Бирга» схемаси дирижёрлик учун энг қийини деб ҳисобланади. Ушбу такт бериш схемаси бир қарашда оддий туюлсада, аслида жуда мураккабдир. Чунки у бошқа схемаларга хос техник қийинчиликларидан ҳоли бўлсада, худди бошқалардек ҳаракат нозиклигини талаб қилади. Айнан «нозик» техника яхши ижро учун омил бўлади. «Бирга» тактини берувчи схемада пастга томон ҳаракат тактнинг барча ҳисобли қисмларини бирлаштиради. Бу ҳаракат доимо кескин, лўнда. «Бирга» тактини бериш пайтида эса бу янада аниқ бўлиши керак. Дирижёр қўли вертикал бўйлаб тепадан пастга бир маромда тезлаштирилган ҳаракат билан пастдаги зарб нуқтасигача боради. Худди ўша вертикал чизик бўйлаб қўлни кўтариш эса бир вақтнинг ўзида тактнинг кейинги ҳиссасига ауфтакт бўлади. Қўлнинг ҳаракати тўхтовсиз, у чизган чизик эса — ёпиқ, яъни учма уч туташган бўлишига интилиши керак. Вальс зарбининг самараси кўпроқ дирижёрнинг ҳаракат эркинлигига боғлиқ. Агар зарб тўғри бажарилса, унда хатто оркестр янграшидан узилган холда, яъни кўз билан кўрганда ҳам ҳаракат билан чизилган ритмни вальс услубида эканлиги яққол сезилади. Тез суръатда ёзилган $\frac{3}{4}$ ёки $\frac{3}{8}$ уч ҳиссали ўлчамдаги мусиқий асарлар «Бирга» дирижёрлик тўри (сеткаси) билан тактга тушади.

«Бирга» тактини бериш $\frac{2}{4}$ ўлчамда тез суръатда ҳам қўлланилади (В. Моцартнинг «Прага» симфониясининг финал қисми, Л. Бетховеннинг «Афина ҳаробалари» асаридан «Турк марши», уч чоракли $\frac{3}{4}$ скерцо ва тез суръатли менуэтлар учун ҳам худди шундай бўлади. Бетховеннинг 5-симфониясидаги X белгиси бор финал қисми ҳам «Бирга» такт орқали ифодаланган.

«Бирга» дирижёрлик қилинган $\frac{5}{4}$ ҳиссали ўлчам мусиқий адабиётда жуда кам учрайди ва фақат жуда тез суръатда қўлланилади. А. Бородиннинг «Князь Игорь» операсидаги қизлар хори 1 п. 2 к. ва унинг «3 — чи симфонияси»нинг 2-қисми. Ушбу барча урғули вариантлар вальсдан кўра такт берилиши учун осонроқ, чунки бунда қўлнинг «пружинали» сакраши етарли ҳамда вальсдаги каби ҳаракатнинг рақсбоплигини акс эттириш керак бўлмайди.

М:

ВАЛЬС

М. Левигов мусиқаси

The musical score is for a waltz by M. Levigov. It is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system is marked 'Andante' and 'ppp'. The second system is marked 'mf' and 'clb.'. The third system is marked 'oboe' and 'ritornello'. The title 'ВАЛЬС' is written above the third system.

② *Violini*

③ *Fl. ob.*

④ *Corno*

The musical score is written for three instruments: Violini, Fl. ob., and Corno. The score is divided into three systems. The first system shows the Violini part with a melodic line and a bass line. The second system shows the Fl. ob. part with a melodic line and a bass line. The third system shows the Corno part with a melodic line and a bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

oboe

⑤

rit.

⑥ $\frac{8}{8}$ *a tempo*

⑦

1.

2.

⑧

The musical score is written for oboe and piano. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system (measures 1-4) features the oboe playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the piano provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A measure number '5' is placed above the oboe staff at the start of the second measure. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development, with a 'rit.' (ritardando) marking below the piano staff in measure 6. The third system (measures 9-12) is marked 'a tempo' and features a change to an 8/8 time signature. The oboe part is mostly rests, while the piano plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth system (measures 13-16) shows the oboe entering with a melodic line, and the piano continues its accompaniment. A measure number '7' is placed above the oboe staff at the start of the first measure. The fifth system (measures 17-20) includes a first ending bracket over measures 19 and 20. The sixth system (measures 21-24) includes a second ending bracket over measures 23 and 24, and a measure number '8' is placed above the oboe staff at the start of the second measure.

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff (bass clef) has a whole rest in measure 1. A first ending bracket labeled "1." spans measures 3 and 4.

Second system of musical notation, measures 5-8. Measure 5 is a repeat of measure 1. Measure 6 contains a second ending bracket labeled "2.". Measure 7 is a repeat of measure 5. Measure 8 is marked with a circled "9" and a *con sf* (con sordina, sforzando) marking.

Third system of musical notation, measures 9-12. The first staff features a sequence of eighth notes. The second staff has a whole note chord in measure 9, followed by a half note chord in measure 10, and whole note chords in measures 11 and 12.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The first staff continues with eighth notes. The second staff has a whole note chord in measure 13, a half note chord in measure 14, and whole note chords in measures 15 and 16.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Measure 17 is marked with *rit.* (ritardando) and contains a triplet of eighth notes. Measure 18 is marked with a circled "10" and a key signature change to one flat (B-flat). The first staff has a half note chord in measure 17, followed by whole note chords in measures 18, 19, and 20. The second staff has whole notes in measures 17, 18, and 19, and a whole note chord in measure 20.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Measure 21 is marked with a circled "11" and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The first staff has a half note chord in measure 21, followed by half notes in measures 22, 23, and 24. The second staff has whole notes in measures 21, 22, and 23, and a whole note chord in measure 24.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece in B-flat major (two flats) and 4/4 time.

- System 1:** The right hand plays a melody starting with a half note B-flat, followed by eighth notes. The left hand provides a simple accompaniment with chords and single notes.
- System 2:** This system includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a circled 12. The right hand features a melodic line with a repeat sign, and the left hand has a rhythmic accompaniment.
- System 3:** The right hand consists of a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a *sf* (sforzando) marking.

КАРНАВАЛ ВАЛЬСИ

П. Чайковский

**ЩЕЛКУНЧИК
ВАЛЬС ЦВЕТОВ**

М. Глинка

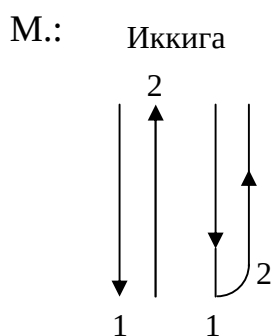
ВАЛЬС-ФАНТАЗИЯ**19. ИККИГА ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ**

$\frac{2}{2}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{2}{18}$. $\frac{2}{2}$ ўлчамдаги ҳар бир ҳаракатга яримталиқ (♩) нота тўғри келади. $\frac{2}{4}$ ўлчамда ҳар бир ҳаракатга чоракталиқ (♩) нота тўғри келади. $\frac{2}{8}$ ўлчамда ҳар бир ҳаракатга 8 талиқ (♩) нота тўғри келади ва х. к. $\frac{2}{4}$ такт бериш «Иккига» ҳисобланади. У иккита ҳисобли ритмик давомийликка эга — 2 та чорак бундан биринчиси — кучли, зарбли, иккинчиси — кучсиз, зарбсиз. Ҳар иккала чорак тегишли қўл ҳаракатлари билан белгиланиши керак. Аниқроқ қилиб айтганда қўл ҳаракатлари — биринчиси кучли, иккинчиси кучсиз ҳаракат билан белгиланади. Бироқ, икки ҳиссали тўр

(схема) ни бажаришда бир хусусият борки, унга жиддий эътибор бериш керак.

Маълумки, қўл ўзининг табиий хусусиятлари туфайли «Бир» деб пастга кескин туширилгандан кейин албатта тепага «сакраб» кетади, агар 2 ҳиссали тўрда у қайтиш чоғида жуда кескин ҳаракат қилса, унда иккинчи ҳисса пайтида тепага чиқиб қолиши мумкин, шу тариқа «икки» пастдан теп ага эмас, яна тепадан пастга, «Бир» сингари бўлиб қолади. Оқибатда тактнинг 1 – чи ва 2–чи ҳиссаси бир-биридан фарқ қилмай қўяди. Бунинг олдини олиш учун «Бирга» ҳаракатидан сўнг қўлнинг «сакрашга» интилишини босиб, «иккига» ҳаракатини пастдан тепага бошлаш керак. «Бир»дан сўнг қўлни вақтида тўхтатиш зарурати бошловчилар учун 2 –чи ҳиссани бажаришнинг қийин жиҳатидир. Тажриба шуни тасдиқлайдики, биринчи ҳиссанинг аниқлиги бўйича «Бирга» қўлнинг пастга ҳаракатини, «Иккига» тепага ҳаракатини талаб этувчи икки ҳиссали метр тўри энг қулайдир.

Икки ҳиссали ўлчамларда дирижёрлик сеткасини шакллантириш ҳақида айтилган барча нарсалар бошқа ўлчамларга ҳам бирдек тааллуқли. Бунга шуни қўшимча қилиш мумкинки, тактнинг кучли ҳиссаси кучсизига нисбатан кўпроқ урғу берилиши керак.



"ТОҲИР ВА ЗУҲРА" СПЕКТАКЛИДАН
ТОҲИР АРИЯСИ

Allegro

f

Ҳар қа - чон ким ил - ти - фо

тинг - га са - зо вор ўл - ми - шам

"АРШИН МОЛААН" СПЕКТАКЛИДАН АСҚАР ВА ГУЛЧЕҲРА ДУЭТИ

Piano

Moderato

Canto

Асқар:

f

Ой-ра-ниб пур - фэнг ол-гум, Ке-рэ-нэ риш - хэнг ол-гум

Хэр бир дэр - га мэн гол - гум, Сэ-ни кор-гум бэнг ол - гум

Хэр бир дэр - га мэн гол - гум, Сэ-ни кор-гум бэнг ол - гум

"ФАРҲОД ВА ШИРИН" СПЕКТАКЛИДАН
ФАРҲОД АРИЯСИ
Мискин

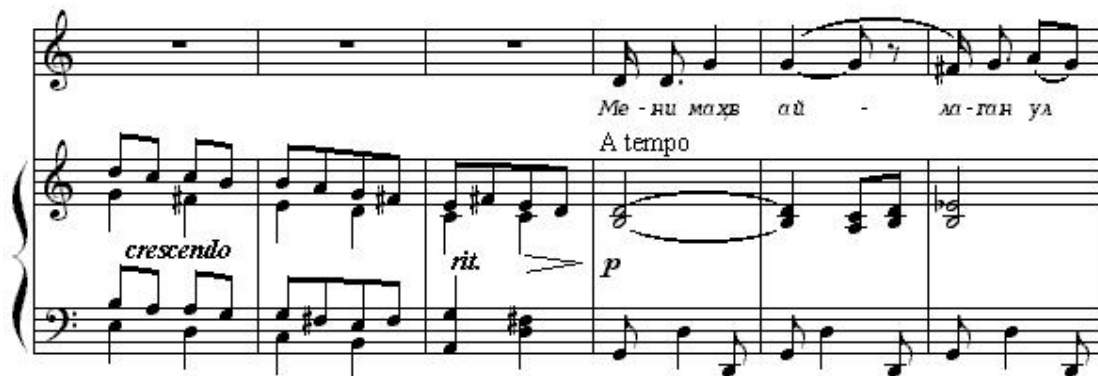
Moderato



Me - ni maхв ай - ла-ган уа

A tempo

crescendo *rit.* *p*



гуа - ба-рим-ни чаш - ми ша-ло - си кўн-гул ли



"КАРМЕН". Муқаддима.

Ж.Бизе.

Allegro giocoso ♩ = 116

ff



20. УЧГА ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ

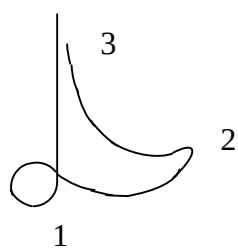
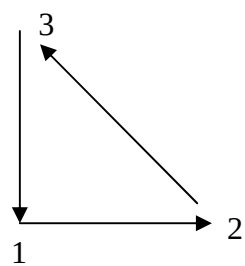
$\frac{3}{2}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$; $\frac{3}{16}$. Энг қулай ва мануал техника бўйича энг осони — уч ҳиссали тўр ҳисобланади. Оддий уч ҳиссали ўлчам уч ҳисобли ритмик давомийликка, уч чоракка эга. Энг кучлиси — 1-чи ҳисса, нисбатан кучсиз 2-чиси ва энг кучсизи — 3-чисидир.

Дирижёрлик амалиётида уч ҳиссали тўр (схемалар) ни такт беришнинг турли усулларида учрайди. Улардан баъзилари жуда ўзига хосдир, улар алоҳида ҳолларда қўлланилиши мумкин, лекин типик сифатида яроқсиз, чунки уларда ижро вазифаларига мослаш имконини берувчи нейтраллик (холислик) йўқ. Баъзида алоҳида вазиятларда яроқли бўлган ҳар қандай жимжимадор шакл бошқалари учун ҳалақит беради. Уч ҳиссали тўрда биринчи ҳисса аниқ ифода этилган ва вертикал тарзда пастга ёки сал чапга йўналтирилган бўлади. Кучли ҳиссани кўрсатишда ўзингизда «поршенни босгандек» тасаввур уйғотишингиз керак (Л. М. Андреева), худди қўлингиз қаршиликка дуч келаётгандек бўлсин. Иккинчи ҳисса юмшоқ қўл билан горизонтал ҳаракатда дирижёрдан ўнгга — 2-чи ҳисса нуқтасига олиб борилади. 2-чи ҳиссани кўрсатишда уни арк шаклидаги чизиқ бўйлаб олиб боришга, ҳамда бу чизиқни якунловчи нуқта 1-ҳисса баландлигидан (баландроқ ҳам эмас, пастроқ ҳам эмас) горизонтал юзада бўлишига аҳамият бериш керак. Н. А. Мальконинг образли ифодасига кўра, сўнгги ҳисса «худди қошиқ билан шўрва сузгандек» кўрсатилади.

«Такт олди бўлган учинчи ҳисса схемада катта аҳамиятга эга. Кучли ҳиссанинг сифати, демакки бутун схеманинг аниқлиги учинчи ҳисса пайтида тўпланади» — деб ёзганди Л. М. Андреева. Уч ҳиссали сетка секин вальс ритмида осонроқ ўзлаштирилади.

М.:

Учга



"АРШИН МОЛААН" СПЕКТАКЛИДАН АСҚАР ҚЎШИҒИ

Andante

Canto

Piano

p

Ap

p

шун

мола а - лаи,

Ap

p

шун

мола а - лаи,

БАҲОР

Т.СОДИҚОВ

Andante

mp

f

mp

"НУРХОН" СПЕКТАКЛИДАН НУРХОН ВА ҲАЙДАР АРИЯСИ

Allegro moderato

ум -

f

рим бо - ри - ча сев - ги - ли гул - до - рим - ни дер - ман Кўнг -

p

лим ху - ши - сен ё - ру ва - фо - до - рим - ни дер - ман Сен

mf

сан гў - за - лим сар - ви гу - лим бах - ту на - жо - тим

В.Моцарт.

СИМФОНΙΑ МИ-БЕМОЛЬ МАЖОР МЕНУЭТ

Allegretto



Т.Жалилов музыкаси

"РАВШАН ВА ЗУЛУХУМОР" СПЕКТАКЛИДАН Эронча рақс

Andante



① Хор



②

Ул сар-ви-ноз гул-ша-ни



П.Чайковский.

5-СИМФОНΙΑ, III қ.

$\text{♩} = 138$

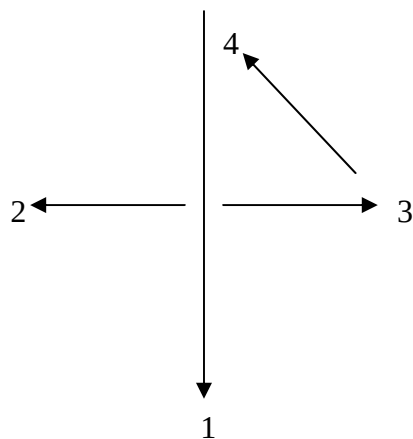


21. ТҶҢРТГА ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ

ТҶҢрт ҳиссали сетка қуйидаги ўлчамларга такт беришда қўлланилади: $\frac{4}{2}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{4}{8}$. Бу ўлчамларда дирижёрлик қилишга тайёргарлик қўрилганда қўллар орасидаги масофага эътибор қаратиш керак. Яъни 2—чи ҳиссани олиб кириш чизиғи билан тўлдириладиган бўлимига диққат қилиш керак. 4 ҳиссали (сетка) тўр тўртта ҳаракатдан иборат кучли — пастга, кучсиз — чапга, нисбатан кучли — ўнгга, энг кучсизи — тепага (бошланғич нуқтагача қаратилди): Тўрлардаги қўл ҳаракатлари баландлиги ва узоқлиги жиҳатидан бир хил бўлиши лозим. Истисно тариқасида баъзи кучли ҳаракатлар бошқа, кучсизроқлардан каттароқ бўлиши, ўз навбатида кучсиз ҳаракатлар кучлиларга нисбатан камроқ бўлиши мумкин, бироқ уларнинг давомийлиги бир хилда бўлиши лозим. Тўрларни қўл бир маромда ва узлуксиз ҳаракат билан, яъни алоҳида ҳаракатлар орасида тўхташ бўлмайдиган тарзда амалга ошириш керак. Такт беришдаги ҳаракатларнинг бундай узлуксизлиги муסיқанинг узлуксиз равонлигини акс эттиради. Тўрт ҳиссали метр сеткасини ўзлаштирар эканлар талабалар унинг доирасида қўл ҳаракатининг барча асосий турлари билан танишадилар. Бунда талаба тактнинг кучли ва кучсиз ҳиссалари билан бир қаторда нисбатан кучли ҳиссага ҳам дуч келади. Ундан ташқари, тўрт ҳиссали тўр бошқа тўрларни тузиш учун ҳам асос бўлиб хизмат қилади.

Биринчи кучли ҳисса қўлнинг чаққон ҳаракати билан тепадан пастга «Бирга» кўрсатилади, сўнг, қўл акс эттириш инерцияси таъсирида пастдан тепага ҳаракатланади, биринчи ҳаракатнинг ярмигача етказилади, сўнг эса чапга ҳаракат билан иккинчи ҳисса кўрсатилади. Учинчи ҳисса чапдан ўнгга бажарилган горизонтал ҳаракат билан кўрсатилади. Бу ҳаракат тактнинг нисбатан кучли ҳиссасини ифода этади. Ва ниҳоят, тўртинчи ҳиссани кўрсатиш учун қўл горизонтал бўйича чап томонга «ўртагача» боради, сўнг эса тепага камонсимон эгри чизиқ ясаб кўтарилади. Қўлнинг учинчи

ҳиссадан сўнг ўртага қайтарилиши кейин тўртинчи ҳиссанинг тепага йўналтирилганлигининг аниқроқ кўрсатиш учун бажарилади. Қолаверса, бундай ҳаракат қулайроқ ва силлиқроқ бажарилади.



"НУРХОН" СПЕКТАКЛИДАН ҲАЙДАР ҚҶШИҒИ

Allegro moderato $\text{♩} = 88$

Fl.
mp *Cl.* *Cor.*

Яй-ра-гил кўнг-лим бу кун, сев-ги-ли-жо-но - нинг ке-лур.

гил-ба-ринг бах - ти - га раъинг жам а-ро жо - нинг ке-лур

Ноз-ли ёр кў-зи ху-мор маъ-ли-ли-би ё - ку-ту-ноб.

"АЛПОМИШ" СПЕКТАКЛИДАН

Хор ва балет саҳнаси

Allegro moderato

Ша-раф - ли тўй - га ке -

линг гўст - лар қа - дур - дон - лар.

Се - вим - ли ё - ри қа - дур - дон қа - дур - ли меҳ - мон -

лар ви - со - ли боз - ми - га тўй

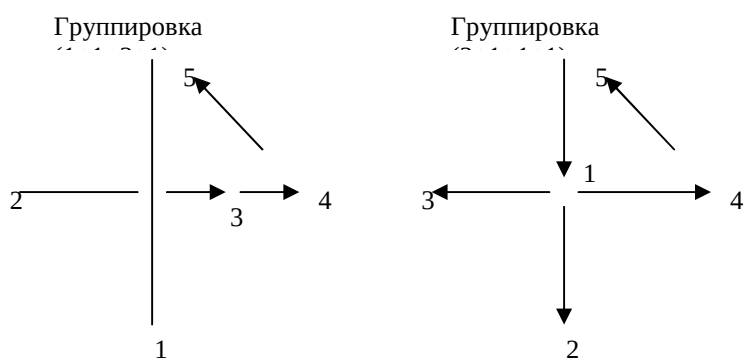
22. БЕШГА ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ

$$\frac{5}{4} \text{ ёки } \frac{5}{8}$$

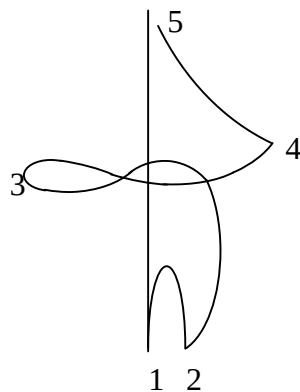
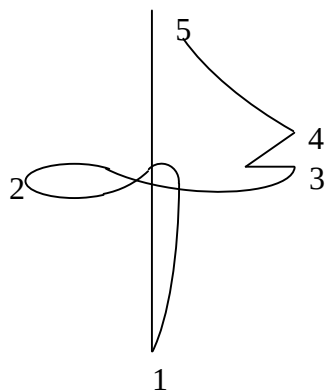
Беш ҳиссали тўрлар (Бештага) секин суръатда бошқарилади. Беш ҳиссали ўлчов турлари ўзида бешта ҳисоб бирлигини мужассам этади ва иккита оддий ўлчов $2 + 3$ дан иборат бўлади. Бу аралаш ўлчовда ҳиссалар гуруҳланиши $2 + 3$ ёки $3 + 2$ бўлиши мумкин. Бу схемалар кетма-кетлик таркиби мусиқанинг қурилиши, гармонияси (уйғунлиги) ва мусиқа маъносига кўра алоҳида ажратиб кўрсатиладиган ўринларга боғлиқ бўлади. $2 + 3$ ҳиссали метрлар узвийлиги мантиқий урғулар биринчи ва учинчи ҳиссаларга тўғри келганда қўлланилади. Агар биринчи ва тўртинчи ҳиссага урғу берилса, унда кетма-кетлик тескари бўлади, аввал 3, кейин 2 ҳиссали схема ($3 + 2$). Бунга мувофиқ равишда «Бештали» дирижёрлик сеткалари турлича бўлиши мумкин. $2 + 3$ гуруҳланишда биринчи ва учинчи кучли ва нисбатан кучли ҳиссалар бўлиб, иккинчи, тўртинчи ва бешинчилари эса кучсиз ҳисобланади. Бу сеткани «Бештага» тактлашда дирижёр қўли биринчи ҳиссада вертикал тарзда тўппа-тўғри пастга тушади, дирижёрнинг ўзига йўналтирилган вертикал ҳаракат билан иккинчи кучсиз ҳиссага ўтади. Иккинчи ҳиссадан катта, ўзидан тескари йўналтирилган ҳаракат билан учинчи, нисбатан кучли ҳисса кўрсатилади ва бу ҳаракат тўртинчи ҳисса билан худди шу йўналишда кафтнинг енгил ҳаракати билан белгиланади. Бешинчи ҳисса эса ҳар қандай ўлчовнинг охирги ҳиссаси каби бажарилади. $3 + 2$ гуруҳланишдаги беш ҳиссали тўр (тўртталиқ) тактлаш схемасидан иборат. Бироқ, бунда биринчи ҳисса икки маротаба кўпайтирилади. Бу схемадаги энг кучли ҳиссалар биринчи ва тўртинчи. Икки оддий схема йўли билан «бешталикка» дирижёрлик қилишнинг камчилиги шундаки, кучли (биринчи) ва нисбатан кучли (учинчи ва тўртинчи) ҳиссалар бир хил вертикал йўналишга эга: иккаласи ҳам пастга тушади. Бундай вазият тактнинг асосида қандай кетма-кетлик борлигини — $3 + 2$ ми ёки $2 + 3$ ми —

тезда аниқлаш имконини бермайди. Баъзида тактнинг бошланиши қаердалиги, кўлнинг пастки ҳаракатига тўғри келувчи биринчи ҳисса қаердалиги ноаниқ бўлиб қолади, чунки такт давомида пастки ҳаракат икки маротаба такрорланади. Шу боис дирижёрлар кўпроқ 2 ва 3 ҳиссали схемани навбатма-навбат алмаштириб туриш ҳолатини қўллайдилар. Бироқ, такт бошини кўрсатиш ва кучли ҳисса (биринчи) ҳамда насбатан кучлиси (учинчи ёки тўртинчи) ўртасидаги фарқни очиб бериш учун, биринчи ҳиссани кўлнинг чуқурроқ ва фаолроқ ҳаракати билан кўрсатадилар. Тез суръат талаб қилувчи асарларнинг беш ҳиссали тўрлари «Иккига» тактланади. Бунда битта ҳисса иккита давомийликни, бошқаси эса учта ($2 + 3$ ёки $3 + 2$) ни қамрайди. Беш ҳиссали ўлчамни «Иккига» тактлашда биринчи ва иккинчи ҳиссалар вақт жиҳатидан тенг эмас, зеро улар метрик ҳиссалар сони бўйича бир хилда бўлмайдилар. Бунда тактдаги бирликлар сони турлича бўлганлиги боис уни икки ҳиссалига бўлиш шартли равишдадир. Чунки схеманинг ҳар бир ҳиссаси тактнинг ўзида такт ҳиссаларининг турлича сонини қамраб олади: улардан бири саккиздан учтасини мужассам этса, бошқаси саккиздан иккитасини қамрайди. Шу боис беш ҳиссали тўрларни тез суръатда «иккига» дирижёрлик қилишда саккиздан учтали ҳиссани узайтириш йўли билан амалга оширилади ва сал оғирроқ қўл ҳаракати билан кўрсатилади.

Бундан ташқари жуда тез суръатда ижро қилинадиган асарлар «Бирга» дирижёрлик қилинади. М: А. Бородин «Князь Игорь» операсидан «Қизлар хори», Р. Глиэр «Мисли чавондоз» балетидан «Фол очиш», А. Бородин 3-симфония II-қисми ва бошқалар.



Бешга



СИМФОНИЯ №6. II к.

П. Чайковский



ИВАН СУСАНИН ХОР

М. Глинка

con moto (♩ = 120)



«БИРГА» ДИРИЖЕРЛИК ҚИЛИНАДИ

"КНЯЗЬ ИГОРЬ". ХОР ДЕВУШЕК. I д. 2 к.

А. Бородин.

Allegro vivo (♩ = 66)



МЕДНЫЙ ВСАДНИК
"ТАДАНИЕ" - ФОЛ ОЧИШ

Р.Глиэр



3-СИМФОНΙΑ, II қ.

А.Бородин.



НОКТЮРНЫ, "ПРАЗДНЕСТВА"

К.Дебюсси.



23. ОЛТИГА ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ

$$\frac{6}{8} ; \frac{3}{2}$$

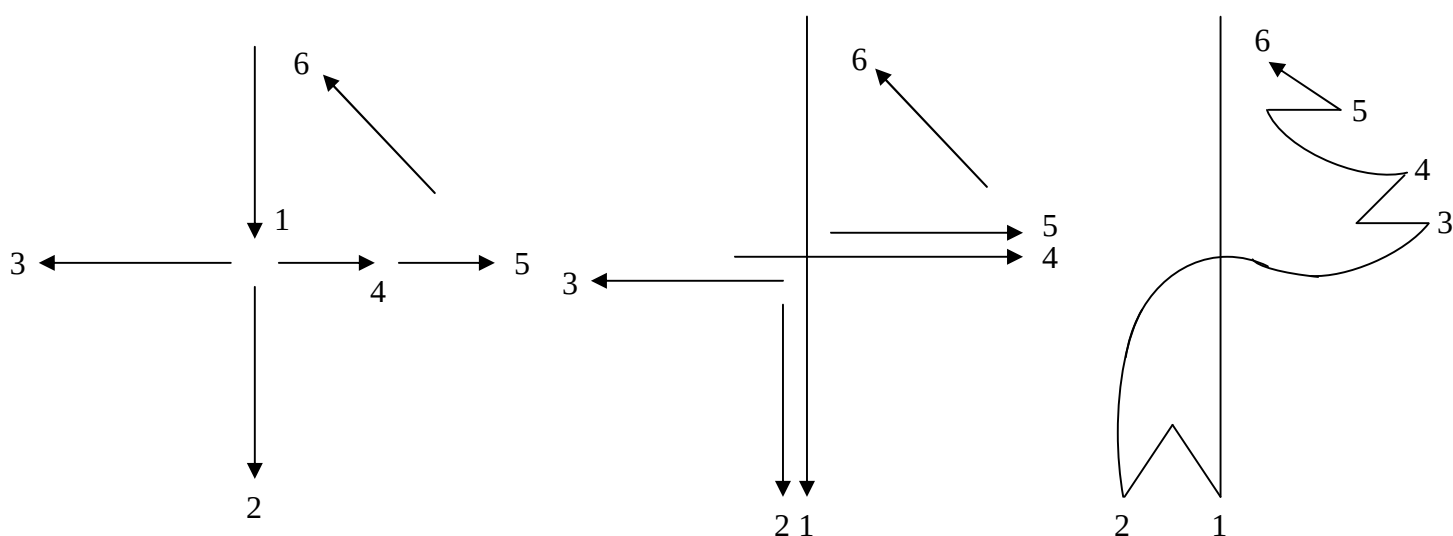
Олти ҳиссали метрни бошқаришда тўрт ҳиссали схема қўлланилади, ҳамда унинг биринчи ва учинчи ҳиссалари кўпайтирилади (ёки аввал қайд этилгандек, касрлаш — бўлиб ташлаш) орқали амалга оширилади.

Табиийки, дирижёрлик қилишда асосий ҳиссаларни кўпайтиришни англатувчи ҳаракат сўнгиларидан сустроқ бўлади. Олти ҳиссали метр такти ҳар бир ҳиссасини белгиловчи схема бўйича тактланиши, секин темпда қўлланилади. Тез суръатда эса олти ҳиссали метр «Иккига» дирижёрлик тўри

бўйича тактланади. Шу тарзда схеманинг ҳар бир ҳиссаси уч ҳис об бирлигини умумлаштиради: ()

3/2 лик оддий метрни секин темпда тактлаш учун уч ҳиссали тўрдан ҳар бир ҳиссани иккига кўпайтириб фойдаланилади. Бу билан ҳисса кўрсатишда ўта аниқликка эришилади: кучли ва нисбатан кучли ҳиссалар қўлнинг чуқурроқ кўтарилиши билан кўрсатилади.

Группировка (2+1+2+1)



Т.Жалилов музикаси

"НУРХОН" СПЕКТАКЛИДАН ДУЧАВА Хор ва рақс

Allegro

Хор: ①

Нур э - ма - муз гул э - ма - муз

②

уш - бу за - мон - га Бах - ту за - фар қу - ёш бо - қар

Зам.

③

биз - ни то - мон - га Шав - ка - ти - миз шух - ра - ти - миз

Зам.

"АРШИН МОЛААН" СПЕКТАКЛИДАН
ГУЛЧЕҲРА АРИЯСИ

Andante con moto

Piano

f *p* *espressivo* *mf* *p* *mf* *p*

М.ГЛИНКА

"РУСЛАН ВА ЛЮДМИЛА" ОПЕРАСИДАН
РАҚСЛАР

Allegro-moderato

p

**"АЛПОМИШ" СПЕКТАКЛИДАН
АЛПОМИШ АРИЯСИ
СУВОРА**

Moderato

Ба - лан-ган куй - ла-тинг-лар

э - лу юр-тинг зо-ра Ол-по-миш о-лар но-минг-ни тил-га

ёғ э-тар як бо-ра Ол-по-миш

БУЛАР «ОЛТИГА» ДИРИЖЕРЛИК ҚИЛИНАДИ

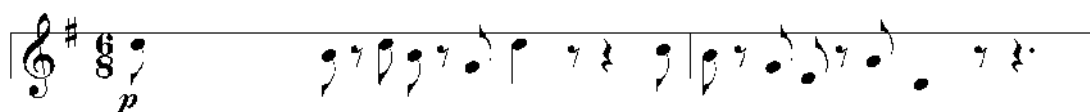
Adagio
Archi *pizz.*
p

СИМФОНІЯ №5. II қ.

Брукнер

Л.Бетховен

**"ФИДЕЛИО" ОПЕРАСИДАН
№3 КВАРТЕТ**



П. Чайковский

ОҚҚУШ КЎЛИ



Л.Бетховен

СОНАТА № 7. II қ.



24. ЕТТИГА ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ

$$\frac{7}{4}; \frac{7}{8}$$

$\frac{7}{4}$ ўлчами одатда $\frac{3}{4}$ ва $\frac{4}{3}$ ёхуд тескарисидан иборат комбинацияни ташкил қилади. Етти ҳиссали тўрлар тактдаги метрик ҳиссалар гуруҳланишининг турли вариантларига эга бўлиши мумкин: $2 + 3 + 2 + 1$;

$2 + 1 + 2 + 2$; $1 + 2 + 2 + 2$; $2 + 2 + 1 + 2$; уларнинг алмашилиш таркиби мусиқий жумла тузилишига қараб белгиланади. Тактнинг нисбатан кучли ҳиссалари сустроқ ҳаракат билан кўрсатилади. Масалан $\frac{7}{4}$ шакли — !!!.

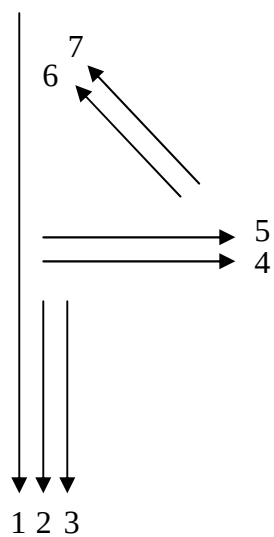
Уни икки + уч + икки деб кўрсатиш керак. Бу ерда учинчи зарб тактнинг учинчи чорагидаги кичик урғуга мос равишда енгил босим билан бирга берилади. Бу схема шунингдек уч + тўрт учун ҳам яроқли, бироқ бунда

босим тўртинчи зарбда муҳим бўлади. $3 + 4$ бўлинувда биринчи — энг кучли ҳаракатдан ташқари тўртинчи ва олтинчиси, $4 + 3$ бўлинувида эса — учинчи ва бешинчиси ажратиб кўрсатилади. Дарвоқе, аралаш тактлов схемаларини танлашда бир неча омиллар хал қилувчи рол ўйнайди: аввало ушбу аралаш ўлчовнинг метроритм таркиби, сўнгра ижронинг таянчи, музиқанинг методик ва гармоник қурилиши ҳисобга олинади. Агар бу ҳусусиятларга қараб иш юритилса, дирижёр шунга яраша тактлаш схемасини осон танлаб олади. Етти ҳиссали ўлчовнинг турлари $\frac{7}{4}$ ва $\frac{7}{8}$ бўлиб, булар иккита ўлчов — уч ва тўрт ҳиссали ($3 + 4$ ёки $4 + 3$) ларнинг қўшилишидан иборат. Бундай схемага дирижёрлик қилинганида $3 + 4$ гуруҳланишида биринчи ва тўртинчи ҳиссалар, $4 + 3$ гуруҳланишида 1– ва 5 — ҳиссалар ажратиб турилади.

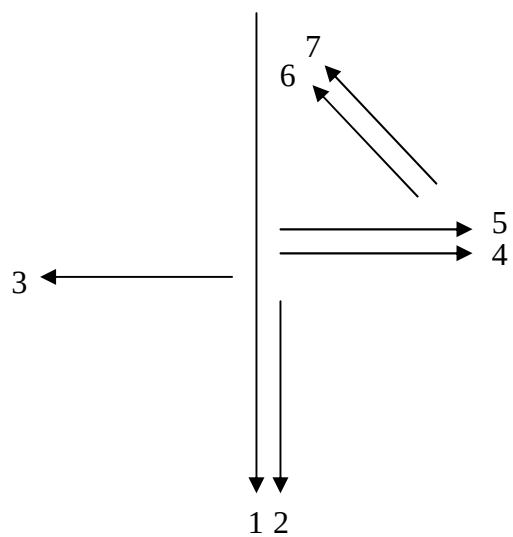
7 ҳиссали ўлчовнинг дирижёрлик тўри 4 ҳиссали схема бўйича, биринчи — нисбатан кучли ҳисса ва такт олди ҳиссасини иккига кўпайтириш билан тактланади. $3 + 4$ гуруҳланишида биринчи ва иккинчи ҳиссалар пастга қилиб кўрсатилади, учинчи ҳисса — ичкарига, тўртинчи ва бешинчи ҳиссалар ўзидан нарига қилиб кўрсатилади, олтинчи ва еттинчи ҳиссалар эса пастдан тепага йўналтирилган ҳаракат билан кўрсатилади. $4 + 3$ гуруҳланишида биринчи ва иккинчи ҳиссалар бир йўналишда пастга кўрсатилади, учинчи ва тўртинчи ҳиссалар ичкарига яъни ўзи томонга, бешинчи ва олтинчи ҳиссалар эса ўзидан четга ва ниҳоят еттинчи ҳисса тепага кўрсатилади.

Тезкор темпдаги етти ҳиссали ўлчов одатда уч ҳиссали схема бўйича, ҳиссаларни турлича гуруҳлаб тактланади. $2 + 2 + 3$; $2 + 3 + 2$; $3 + 2 + 2$ гуруҳланиш турига монанд тўрнинг ҳиссаларидан бири чўзилган, у қўлнинг секинлаштирилган кўтарилиши билан белгиланади. Шу боис у ёки бу оддий бўлмаган метрни қандай тактлаш хал қилинганида, такт ичидаги табиий урғу қандай жойлашганини аниқлаб олиш зарур.

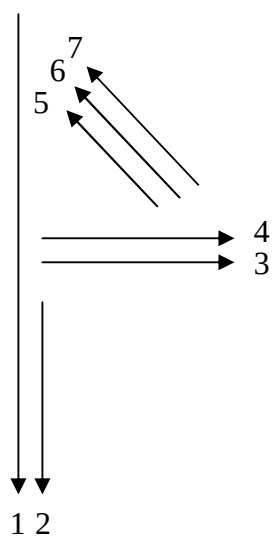
Группировка (3+2+2)



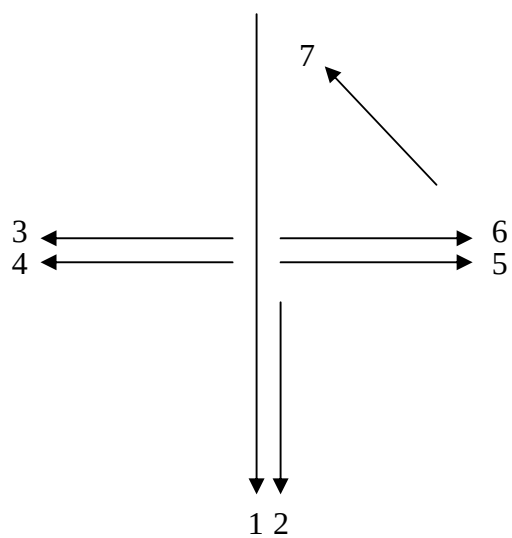
Группировка (2+1+2+2)



Группировка (2+2+3)



Группировка (2+2+2+1)



"МАЙСАРАНИНГ ИШИ" ОПЕРАСИДАН ҲОЖИ ДАРҒА ВА МУЛЛАДҮСТ ДУЭТИ

Allegro tranquillo

(Мулладўсти пайдо бўлади. Ҳожи калитни унинг оёғи остига ташлайди.)

шу тун мен-га зор эн-ди, О-линг, Мул-ла-ғўст, калитни,

Мулладўст: кав-лаб кў-ринг ҳам - ён - ни!

Ай-тинг, ў-ша жо - нон - ни!

Ҳе - ми - ри ўўҳ ҳам - ён - га,

Ай-тинг ў-ша жо - нон - ни!

ол - май кў-йинг жо - нон - ни!

Жон!
Мулладуст:

Рас - во - йи жи - хон зан - гар,

Оа - май қў - йинг жо - нон - ни!

Минг лаъ - нат сен - га нар - хар!

Ҳожи:

Ой - хон и - ла ҳир тун - га қил - сам яа - ла - ло, яа -

ten. ten.

p mf

f *mf a tempo*

ЛО, ЯА - ЛА - ЛО! Ох, ўр - ги - ла - йин гей - ман,

ЖО - ним бе - ра - йин гей - ман, Ой - хон и - ла жар ке - ча

ҚИЛ - САМ Я - ЛА - АҲ Я - ЛО - ЛА,

ff *Жон!* *ff*



7-СИМФОНІЯ, IV к.

Д. Шостакович.

Allegro non troppo $\text{♩} = 132$



ҚУДУҚ ТУБИДАГИ ФАРЁД АЙЛАНСИН

Б. Лутифуллаев

Sostenuto



"БАЙКА"

И. Стравинский.

Stringendo $\text{♩} = 126$

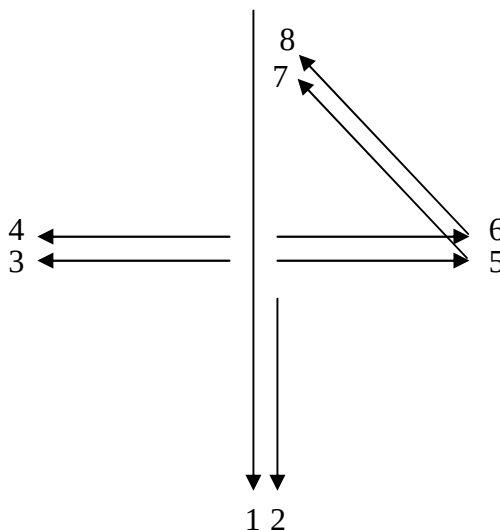
Тенор



25. САККИЗГА ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ

$$\frac{8}{4}; \frac{8}{8}$$

Саккиз ҳиссали метрда дирижёрлик тўрт ҳиссали схема асосида қилиниб ҳар бир ҳиссани иккига кўпайтириб олинади. Бунда ҳар бир $4 + 4$ ҳисобли гуруҳланиш нисбатан кучли ҳиссалар: учинчи ва бешинчи, еттинчиларни кўрсатиш ва кучли биринчи ҳиссани алоҳида белгилаш билан олиб борилади. Бу ҳиссаларнинг ҳар бири кафтнинг енгил ҳаракати билан иккига кўпайтирилади. Асосий ҳиссалар эса, одатда муҳимроқ ва амплитудаси каттароқ қўл ҳаракати билан кўрсатилади. Бундай тўр $\frac{8}{4}$ ёки $\frac{8}{8}$ ўлчовда ёзилган асар жуда секин темпда ижро этилганда қўлланилади. Тезкор темпда саккиз ҳиссали ўлчовлар бўлинмайди ва «тўртга» тактланади.



Россия

СЕВИЛИЯ САРТАРОШИ
УВЕРТЮРА

Andante sostenuto

А.Бетховен

СИМФОНИЯ № 1
Муқаддима

Adagio molto ♩ = 88

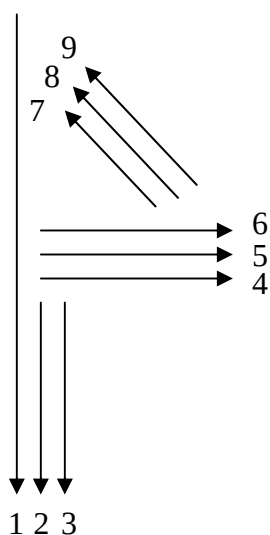
26. ТЎҚҚИЗГА ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ

$$\frac{9}{8}; \frac{9}{4}$$

Тўққиз ҳиссали тўр секин темпда уч ҳиссали схема бўйича ҳар бир ҳиссани учга кўпайтириб тактланади. Тўрнинг ҳар бир ҳисоб гуруҳининг бўлиниши биринчи, иккинчи ва учинчи асосий ҳиссалар йўналишида олиб борилади. Бунда уччала ҳаракат биринчи ҳисса бўйлаб пастга кўрсатилади. Тўққиз ҳиссали тўрда тўртинчи ва еттинчи ҳиссалар нисбатан кучли бўлади. Тўртинчи, бешинчи ва олтинчи ҳиссалар дирижёрдан четга кўрсатилади, яна

учтаси — еттинчи, саккизинчи ва тўққизинчиси тепага кетади. Тўққиз ҳиссали сеткани ўзлаштиришда биринчи, тўртинчи ва еттинчи ҳиссалар унинг асосий таянч нуқталари ҳисобланади, қолганлари эса ёрдамчи бўлиб, асосий ҳиссаларни кучсиз тарзда акс эттиради. Тўққиз ҳиссали ўлчовда ёзилган ва тезкор темпда ижро этилаётган мусиқа ажратиб, бўлиб ташланмайди ва «Учга» тактланади.

Группировка (3+3+3)



"ВАЛКИРИЯ". 1 ПАРДА, 3-КЎРИНИШ **ЗИГМУНД МОНОЛОГИ**

Вагнер

(Moderato con moto)



СИМФОНИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ. III қ.

Allegro vivace

Ob. *p* *liggiero*

V.1 *pp* *cresc.* *mf*

I-СИМФОНИЯ, I қ.

Moderato con anima

ff

ff

ff

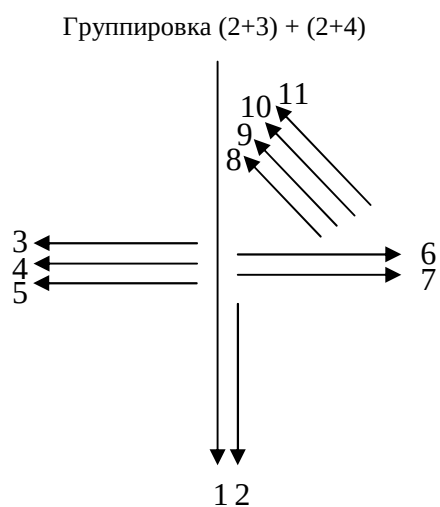
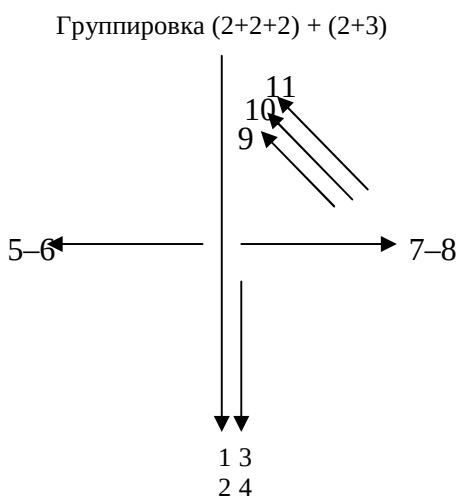
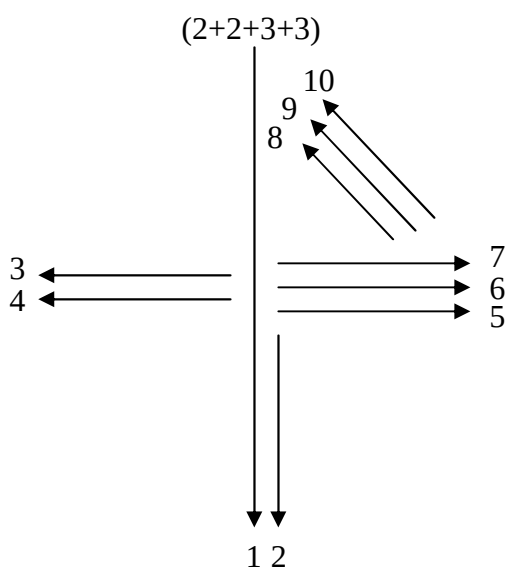
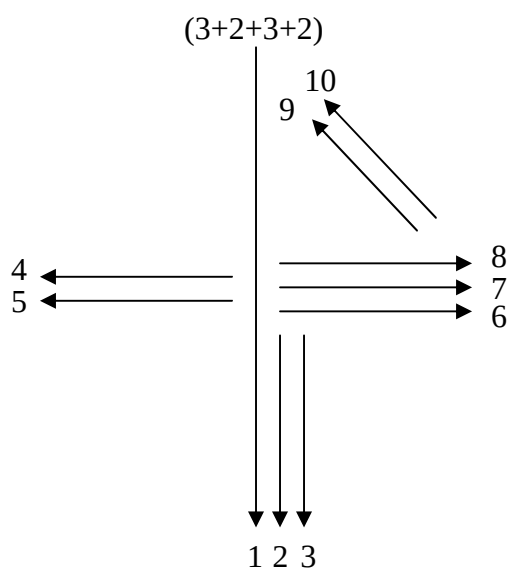
27. 10, 11 ва 13 ГА ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ

$$\frac{10}{4}; \frac{11}{4}; \frac{13}{4}$$

10, 11 ва 13 ҳиссали метрлар мусиқий адабиётда жуда кам учрайди. Масалан, Д. Шостаковичнинг 7-симфониясидаги 1-қисми, Н. Римский-Корсаковнинг «Садко» асаридаги 1-кўриниш, яна шу композиторнинг «Қорқиз» асаридаги якуний хор. Деярли доимо улардан аввал муаллиф изохи бўлади ва унда ушбу метрнинг гуруҳланиши кўрсатилади, ҳамда унга асосланиб дирижёр тўр қурилишини аниқлайди. 10 ҳиссали метр одатда «бешга» дирижёрлик қилинади, чунки бу — $\frac{10}{4}$, унда метрик бирлик бўлиб, ярим η — (2 + 3) нотаси хизмат қилади. $\frac{13}{4}$ ҳиссали такт «олтига» дирижёрлик қилинади ва бунда сўнги ҳисса чўзилади.

11 ҳиссали метр беш ҳиссали тўрга асосланади, бироқ фарқи шундаки, ҳиссалардан бири чўзикроқ чиқади. Аралаш метрларнинг схемалари (сеткалари) кўришнинг мураккаблиги, метрик ёки уни ташкил этувчи оддий ўлчовларни йўл-йўлакай алмаштириш зарурияти дирижердан ижро этилаётган асарнинг методик ва гармоник тузилишини яхшилаб таҳлил қилиш, айниқса композитор ремаркаларига алоҳида эътибор қаратишни талаб этади.

Группировка



Б.Барток.

**Струнные инструменты,
ударных и челеста**

V-ni II

V-ni III
IV

Cello
C-B

$\text{♩} = 116-112$

Д.Шостакович.

7-СИМФОНΙΑ. 1-к.

Poco più mosso

$\text{♩} = \text{♩}$ (2+3)

p

(2+3)

Н.Римский-Корсаков.

"СНЕГУРОЧКА" ОПЕРА СИДАН ХОР

$\text{♩} = \text{♩}$

Maestoso a piacere

Н.Римский-Корсаков.

"СНЕГУРОЧКА". ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ХОР

(2+3)+(2+2+2)

Allegro maestoso $\text{♩} = 200$

f

Д.Шостакович.

7-СИМФОНΙΑ. 1 к.

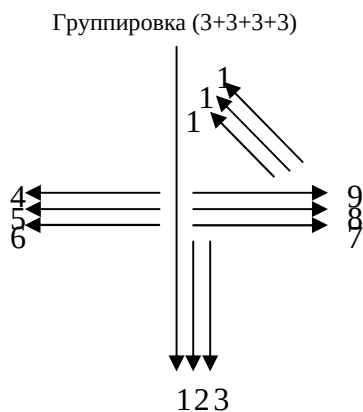
$\text{♩} = \text{♩}$

pp

28. 12 ҲИССАГА ДИРИЖЁРЛИК ҚИЛИШ

$$\frac{12}{4}; \frac{12}{8}$$

12 ҳиссали тўр секин суръатда тўрт ҳиссали схема бўйича ҳар бир ҳиссани учга кўпайтириб дирижёрлик қилинади. Тез суръатда эса $\frac{12}{4}$ ва $\frac{12}{8}$ ўлчовлар «тўртга» дирижёрлик қилиниб, ҳиссалар бўлинмайди. Бизни $\frac{12}{4}$ ўлчовни секин суръатда биринчи тактни тактлаш қизиқтиради. Маълумки, бу мураккаб, тўрт қисмли ўлчов бўлиб, шу боис 12 ҳиссали тактлаш схемасига асос қилиб 4 ҳиссалик олинади. Унинг ҳар бир қўл ҳаракатини учта кичикроқ ҳаракатга бўладилар ва шу тариқа 12 та кичик ҳаракатли схема вужудга келади. Урғулар жойлашувига биноан, $\frac{12}{4}$ ўлчовда 1–, 4–, 7– ва 10– ҳиссалар қўл ҳаракатлари ажратиб кўрсатилади.



КУЁЛАР КОНКУРСИ (Дуэт)

Allegro

П. Чайковский

ИНТРОДУКЦИЯ ПИКОВАЯ ДАМА

Andante mosso (♩ = 84)

Ю. Ражабий мусиқаси

"ФАРҲОД ВА ШИРИН" СПЕКТАКЛИДАН АРМАНЧА РАҚС

Moderato

29. ЎЗГАРУВЧАН ЎЛЧАМЛАРНИ ТАКТЛАШ:

$$\frac{2}{4} \text{ ва } \frac{3}{4}; \frac{3}{4} \text{ ва } \frac{4}{4}$$

Муסיқий адабиётда ўзгарувчан ўлчамларга тез-тез дуч келамиз. Биз бу ўринда муайян тартибда кўпинча хатто исталган ҳолатда алмашиниб турувчи, ўзгарувчан ўлчамларда ёзилган асарларни назарда тутаяпмиз. Алмашувчи ўлчамларни кўплаб халқларнинг қўшиқ ва чолғу ижрочилигида кўрамиз. Ўзбек муסיқаси ҳам бундан мустасно эмас. Ўзига хос мелодияси ва ритмикасидан ташқари бундай ўлчовлар муסיқий асарларнинг кутилмаган ажойиб гўзаллигига сабаб бўлади. Ўзгарувчан ўлчамларни тактлаш дирижёр учун қийин бўлмайди, агар уларнинг муҳимлиги ва маъноси бир хил бўлса. Бундай ҳолларда дирижёрлик қилишнинг асосий қондаси аниқ схема ва схемалар алмашинувида «Бир»ни таъкидлашдан иборат бўлади.

Бунда ушбу тактлардаги турли ҳиссаларнинг узунлиги бир хил бўлиши керак. Фақат тўр (схема) ни ўлчам алмашинишига қараб тезликда ва ўзига ишонч билан алмаштиришни билиш жоиз. Бу эса дирижёрдан дастлабки тайёргарликни, чаққонликни, пухта билимни талаб этади.

КУЙГАЙ

Сў-зинг-нинг шар - па - си тек - кан -

да о - ром Боб - боб куй - га й.

Ден-гиз-лар, дар - ё - лар, ҳит - то -

ки қўл-лар - да ху - боб куй - га й,

ки қўл-лар - да ху - боб куй - га й.

Ка-мон-дек қош - ла-ринг кип - рик -

ла-ринг-дин ўқ о - тар до - им.

Се-нинг ё - динг би-лан тин - май

ха-ма но - зу и - тоб куй - га й,

ха-ма но - зу и - тоб куй - га й.

Ёниб ишқингда қалбим қулга айланса ажаб эрмас,
 Кўзинг осмонга тушганда ловуллаб офтоб куйгай.
 Олай тоқатни қайдин, кўзларингда ҳеч қаролмайман,
 Тушибдир учқуни бағримга, гўёки китоб куйгай.

"ФАРҲОД ВА ШИРИН" СПЕКТАКЛИДАН ФАРҲОД АРИЯСИ

Andante cantabile

Фарҳод:

Ул па - ри ку - ёи-га

мен ге - во - на - ни банг ай - лан-гиз

Бан - ги зул-фи зан - жи - ри-га пай - ванг ай - лан-гиз

"АЛПОМИШ" СПЕКТАКЛИДАН АЛПОМИШ АРИЯСИ

Allegro moderato

Ю - рах

бас ўй - на - ма ё - ринг ю - рах бағ - ри - ни

ўй - на - ма ра - қиб - мар - дан о - чиб

сўз эй ти - лим ё - рим - ни ўй - лат - ма.

1-СИМФОНИЯ. СКЕРЦО.

Moderato



Т.Жалилов мусиқаси

"ТОҲИР ВА ЗУҲРА" СПЕКТАКЛИДАН
ТОҲИР АРИЯСИ

А-юр-миш ўз-га - лар

раш - ки ме - нинг гул юз-ли ё - рим-дан ва-ле-ким аж-ра -

тоа - мас бу жу - го - лик их-ти-ё - рим-ган.

Йи-гит-лик дав-ри яъ - ни яш-на - ган ум - рим-ни

ГИЖЖАК-АЛТ ВА ФОРТЕПИАНО УЧУН СОНАТА

А.Козловский

Sostenuto Sempre in tempo

mf *p* *più f*

30. АСОСИЙ СХЕМАЛАР (ТЎРЛАР) ВА УЛАРИНИГ ВАРИАНТЛАРИНИ ТУРЛИ ЎЛЧАМЛАРГА МОСЛАШТИРИШНИНГ УМУМИЙ ҚОИДАСИ

Секин, ўрта ва тез суръатларда турли ўлчамларни тактлаш усуллари тўғрисида юқорида айтилганларга асосланиб, асосий тактлаш схемалари ва

уларнинг муҳим вариантларини амалий мослаштириш бўйича баъзи умумий қоидалар ҳамда кўрсатмаларни таклиф этиш мумкин.

Шундай қилиб:

1. Тез суръатда оддий икки ҳиссали $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$ ва уч ҳиссали ўлчамлар «бирга» тактланади.

2. Икки ҳиссали схемада ёки қисқача қилиб айтганда «иккига» оддий икки ҳиссали ўлчамлар: $\frac{2}{2}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{2}{8}$; $\frac{2}{16}$ ва тез суръатда мураккаб икки қисмли $\frac{6}{2}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{6}{8}$; $\frac{6}{16}$ ўлчамлар ҳам «иккига» тактланади.

3. Уч ҳиссали схемада, қисқача «учга» оддий уч ҳиссали ўлчамлар $\frac{3}{2}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$; $\frac{3}{16}$ ва тез суръатда — мураккаб уч қисмли $\frac{9}{2}$; $\frac{9}{4}$; $\frac{9}{8}$; $\frac{9}{16}$ ўлчамлар тактланади.

4. Тўрт ҳиссали схема ёки қисқача «тўртга» мураккаб ўлчамлар: $\frac{4}{2}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{4}{8}$; $\frac{4}{16}$ ва тез суръатларда мураккаб тўрт қисмли ўлчамлар $\frac{12}{2}$; $\frac{12}{4}$; $\frac{12}{8}$; $\frac{12}{16}$ лар тактланади.

5. Беш ҳиссали схемада, қисқача «бешга» мураккаб, аралаш ўлчамлар: $\frac{5}{2}$; $\frac{5}{4}$; $\frac{5}{8}$; $\frac{5}{16}$ лар тактланади.

6. Олти ҳиссали схема ёки қисқача «олтига» мураккаб, икки қисмли ўлчамлар: $\frac{6}{2}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{6}{8}$; $\frac{6}{16}$ тактланади.

7. Етти ҳиссали схемада, қисқача «еттига» мураккаб, аралаш ўлчамлар: $\frac{7}{2}$; $\frac{7}{4}$; $\frac{7}{8}$; $\frac{7}{16}$ тактланади.

31. ИЖРОНИ ИФОДА ЭТИШ

Ижрони кўрсатувчи қўл ҳаракатини биз мустақил усул сифатида кўриб чиқамиз. У доимо ўзидан олдин бажариладиган ауфтакт билан чамбарчас боғлиқ. Ҳар қандай ижрони биз фақат ауфтакт ёрдамида кўрсатишимиз мумкин. Ҳар қандай ижроларнинг, у ҳоҳ бутун оркестр ёки чолғулар гуруҳи ижроси — асар бошида бўлсин, ҳоҳ мусиқанинг қандайдир жойида яккахон чолғу, овоз, чолғулар гуруҳи ижроси бўлсин — барчасининг маъсулияти жуда юқори эканлигини ортиқча таъкидлаш лозим эмасдир. Ҳар қандай ҳолда ҳам дирижёр ижронинг бирваракайига ва ўз вақтида бўлишини таъминлаши, бунда ижролар динамикаси, темпи ва чизгилар мувофиқ бўлиши лозим.

Дирижёрнинг маҳорати ижрони ифодалай билиши, унга муносиб ҳаракат билан силлиқ ўтадиган ва аниқ ауфтакт бера олиши билан боғлиқ. Чолғуларнинг алоҳида гуруҳлари ёки бутун оркестрга ижро ифодасини кўрсатишдек муҳим яна бир жиҳат мусиқий қ урилмалар — эпизод, жумла, турли мелодик чизикларнинг бошланишини кўрсатишдир. Ижрони англлатувчи қўл ҳаракати учун олдин бўладиган ауфтакт каби табиатни жуда аниқ, фаол, ёрқин кўримли бўлиши керак. У бошқа қўл ҳаракатларидан ажралиб туриши лозим.

32. АСАРНИНГ БОШИНИ ЁКИ УНИНГ МУСТАҚИЛ ҚИСМЛАРИНИНГ ИЖРОСИ

Асарнинг боши ёки унинг мустақил қисмларидаги ижрони ифодалаш дирижёрдан асар давомида учрайдиган қисмларга нисбатан кўпроқ тайёргарликни талаб этади. Унда муҳим жиҳат дирижёрнинг ижро онларига руҳан тайёр бўлиши билан белгиланади. қолаверса, бу ўринда дирижёрнинг мусиқани дастлаб ўрганиш пайтида темпни қандай ўрнатишни аниқлаб олиш ҳам муҳимдир. Бу борада дирижёр мусиқий асарни аввалдан яхши ўрганиб,

унинг ижросига доир барча икир — чикирларини ўйлаб олган бўлиши керак. Шунда у қўлини кўтаришдан олдин доимо ижронинг бутун характери ва суръатини тўғри ҳис этади. Натижада, ижро аввалида қўллар кўтарилишининг ўзи кўп жиҳатдан асарнинг хусусиятларини белгилаб боради, яъни унинг характери, суръат ва динамикаси ифода этилади. Қўл кўтаришдан кейинги ауфтакт ҳам у воситасида тайёрланадиган муסיқанинг характериға боғлиқ. Айтиш жоизки, асар ёки унинг мустақил қисмининг ижро ифодаси бошланишидан ҳар иккала қўл ёрдамида кўрсатилади. Бунинг вазиятнинг муҳимлиги тақозо қилади.

33. АСАР ЎРТАСИНИ ИЖРО ҚИЛИШ

Гарчи асарнинг турли жойларида ижрони ифодалаш асар боши ёки унинг мустақил қисмлари ижросидаги каби жиддий руҳий тайёргарликни талаб этмасада, бошқа мураккаб жиҳатларға эга:

Дирижёрнинг ҳар қандай огоҳлантириши ижро давомида амалга оширилади. Дирижёр, муסיқий фикрнинг ўрнатиб бўлинган йўналишини бузмаган ҳолда ижрочиларнинг бўлажак ижролар ҳақида огоҳлантириши лозим. Асар ўртасидаги ижроларни кўрсатиш учун чап қўлдан фойдаланган маъқул. Қуйидаги усул энг қулайлардан биридир: ижродан сал аввал чап қўл ҳаракатни тўхтатади ва фақат ижро пайтида яна ҳаракат бошлайди. Бунинг учун дирижёр бир неча тактлар давомида чолғулар гуруҳи (масалан, ёғочли, дамли ёки зарбли чолғуларни) ижроға тайёрлайди, сўнг эса кўзға ташланадиганроқ ва фаолроқ ҳаракат билан унинг амплитудасини кенгайтириб, қўл вазиятларини ўзгартирган ҳолда ижронинг ўзи ифода этилади. Бундай ҳолларда, масалан бир вақтнинг ўзидаги ижрода дейлик, квинтет гуруҳи ва бир гобой ва флейтанинг ижроси кутилаётган вазиятда флейта ва гобойни нигоҳи билан огоҳлантириб қўйган бўлиши керак. Дирижёр скрипкаға мурожаат қилади, чунки улар кўпчиликни ташкил этадилар.

Баъзида турли жойда жойлашган икки гуруҳ бир пайтнинг ўзида ижро бошлаши керак бўлади. Бундай вазиятда ўнг қўл бир гуруҳга, чап қўл эса иккинчисига ишора беради. Албатта, ҳар иккала гуруҳ бундан аввал нигоҳ ёрдамида огоҳлантирилган бўлади ва бунга тайёр туради. Иккинчи мисол: дирижёр асосий йўналишини ижро этувчи гуруҳга ҳар иккала қўли билан мурожаат қилади ва иккинчи гуруҳга фақат унинг нигоҳи воситасида «сўзлайди».

34. ФАОЛ ВА СУСТ ҲАРАКАТЛАР

«Фаол» ва «Суст» ҳаракатлар деган термин дирижёрлар сўз бойлигида мустаҳкам ўрнашиб олганки, буни «кучли» ва «кучсиз» ҳаракатлар десак, тўғрироқ бўларди. Зеро мусиқа ўзининг ҳар қандай қисмида энергияси, «салмоғи» бўйича турли бўлган лаҳзалардан иборат. Шунга яраша уларни ифода этувчи ҳаракатлар ҳам бир — биридан фарқ қилади. Улар кўпроқ ёки камроқ даражада фаол бўлиши мумкин. Қўл ҳаракатларининг фарқи динамика, метроритмик хусусиятлар, паузалар билан алмашинишларга кўра белгиланади (форте, пиано, акцентлар, сфорсандо). Фаол қўл ҳаракати ҳар қандай бошланишнинг аввалида ифода этилади. (Агар боши, эпизод, жумла ҳамда ҳар қандай янги нарсанинг пайдо бўлиши, чолғу ва чолғулар гуруҳининг ижрога қўшилиши, гармониянинг алмашинуви, суръат, динамиканинг ўзгариши, ҳаракат характери).

Сустроқ ҳаракат билан эса бир аккорднинг бир маромда узоқроқ янграши, «бўш тактлар» белгиланади. Кўп ҳолларда мусиқанинг ўзига хос хусусиятлари дирижёрнинг пауза кўрсатувчи қўл ҳаракати етарли даражада аниқ ва фаол бўлишини талаб қилади.

Фаол ҳаракатлар сусларидан қувватининг кўплиги, таранглиги билан фарқ қилади, сустроқ ҳаракатда эса дирижёр қўли кучсизроқ, юмшоқроқ, эркин ва енгил бўлади. Шу боис фаоллиги бўйича турлича бўлган

ҳаракатларни қўллаш нафақат мусиқа характерини очиб бериш, балки дирижёрликни ифодалаш ва аниқ бўлишига ҳам хизмат қилади.



35. ДИРИЖЁРЛИКДА ЛЕГАТО ВА СТАККАТО

«Легато», яъни бир товушдан иккинчисига тўхтовсиз ўтиш усулида ишлашнинг асосий мақсади қўл ҳаракатининг иложи борича силлиқ, узлуксиз бўлишидан иборат. Уни ғижжакчининг камончасини бир нотадан иккинчи нотага билинтирмасдан алмаштираётган пайтдаги ҳаракатига қиёслаш мумкин. «Легато» да дирижёрлашда метрик хиссалар юмшоқ ҳаракат билан кўрсатилиши керак, ҳаракат давомида хиссалар орасидаги чегара «ювилиб» кетади. Ҳаракатда силлиқлик ва узлуксизликка эришиш учун бутун қўл, айниқса кафтнинг (кист) эгилувчан ва эркин бўлиши жуда муҳимдир. Бунда панжа етарли даражада таранг бўлиши билан бирга қўлнинг бошқа қисмлари билан «алоқани» узмаслиги керак.

«Стаккато» ни ифодаловчи қўл ҳаракати чаққон, ўткир, қисқа турткига монанд туриши ва унинг нуқтаси аниқ билдирилган бўлиши керак. «Стаккато» нинг ҳаракат қўлами динамикадан қатъий назар, ҳамиша кичкина

бўлади. «Стаккато» га дирижёрлик қилишда қўлнинг кафт бўлими етакчи аҳамият касб этади.

ТУГАЛАНМАГАН СИМФОНИЯ СИ-МИНОР, I қ.

Ф.Шуберт



ЧАНГ ВА ФОРТЕПИАНО УЧУН КОНЦЕРТ-РОНДО. II қ. I. Топматов

Andantino

"АЛМАНДАР УЙЛАНАРМИШ" СПЕКТАКЛИДАН

Allegretto

Arch

36. CRESCENDO VA DIMINUENDO

Чалинаётган муסיқа асарининг темпини ўзгартирмай, товуш кучини аста — секин ўзгариши, яъни крешендо ва диминуэндо ларни кўрсатиш дирижёр учун маълум техник қийинчиликлар уйғотади. Бу қийинчилик шундан иборатки, бу ўзгаришлар пайтида товушнинг катта кучидан пастига ёки тескарисига ўтиши аста-секин, бир маромда бўлишига эришишдан иборат. Crescendo — қўл ҳаракати ва унинг интенсивлигини аста — секин катталаштириш ёрдамида кўрсатилади, diminuendo пайтида эса ҳаракат ҳажми кичраиб, унинг фаоллиги аста — секин камайиб боради. Бунда чап қўлнинг аҳамияти муҳим, чунки у маълум ҳаракат билан товуш кучайиши ё камайишини ифода этади.

Кўпроқ таъсирчанликка эришиш мақсадида товуш баландлашаётган пайтда crescendo нинг дастлабки сониясидаги қўл ҳаракати ҳажмини иложи борица камайитириш жоиз бўлади. Бу усул товуш баландлашуви чизиғини ифодалироқ кўрсатиш имконини беради. қисқаси с crescendo ва diminuendo лар дирижёр қўл ҳаракати ҳажмини тез, жуда чаққон тарзда ўзгаришини тақозо этади. Масалан, бир тактда пианодан фортиссимога ўтиш керак бўлса, бу

қўлнинг чаққон ҳаракати билан ҳажми сал катталаштирган ҳолда кўрсатилади. Ва аксинча, қисқа *diminuendo* пайтида қўл ҳажми худди шундай чаққонлик билан камайтирилади.

Р.Глиэр

УВЕРТЮРА "ШАХСЕНЕМ"



А.Дворжак

5-СИМФОНИЯ, IV қ.



37. SUBITO FORTE VA SUBITO PIANO

Subito forte ни ифодалаш учун қўлнинг кутилмаган, кескин ва белгиланган хиссани чаққон туртки билан таъкидловчи ҳаракати ишлатилади. Бундан аввал ушбу *Subito forte* га характери ва катталиги мос келувчи ифодали ауфтакт берилади. Табиийки, тез суръатда бу ҳаракат секин суръатдагига нисбатан фаолроқ бўлади.

Subito forte ни ифодали кўрсатишга кўп жиҳатдан чап қўл ёрдам беради, чунки у ўнг қўлни тўлдиради ва бир вақтнинг ўзида *Subito forte* нинг ногаҳон пайдо бўлишини таъкидлайди. Аксинча, фортедан субито пианога ўтиш қўл ҳаракати ҳажмини бирдан камайтириш орқали кўрсатилади. Субито пианони хиссада қўл ҳаракати етарли даражада чаққон ва тезкор бўлиши ке рақ.

Субито пиано пайдо бўлганда қўл ҳаракатининг кескин қисқариши мушакларнинг маълум даражада зўриқишини талаб қилади ва қўлларнинг танага яқинлашиши билан давом этади. Агар бунда динамиканинг кутилмаганда ўзгаришини таъкидлаган ҳолда чап қўл билан кескин ҳаракат қилинса, (бу вақтда одатда чап қўл ҳаракатдан тўхтайти ва кафтни ёзиб, пиано пайдо бўлганлигини кўрсатади), унда фортедан пианого ўтиш янада ифодалироқ акс этади. Субито форте, пиано (p) ва forte piano (fp) ни ифодаловчи ҳаракатлар ўртасидаги фарқ шундаки, sfr да қўл ҳаракати қисқа ва кескин, fp да эса юмшоқроқ, чуқурроқ ва кескинликдан йироқ тарзда қўлланилади.

38. МАНУАЛ ТЕХНИКА

Мануал техника лотинча «manos» — «қўл» сўзидан олинган. Бу — дирижёрга ўз мақсадларини; суръат, ритм, метр, характер, динамика ҳақидаги «муҳим ахборотни» етказиш; муайян чолғу ёки гуруҳларнинг ижросини кўрсатиш, асарни ўз талқинида ифодалаш воситаси бўлган ҳаракатлар йиғиндисидир. Мануал техника дирижёрга унинг «чолғуси» бўлмиш оркестрни бошқариш, ундан ўзига керакли мусиқа чиқариш воситаси бўлиб хизмат қилади. Бунда мануал техника бемақсад бўлмай, балки ижро этилаётган мусиқани руҳланиб янграшидек бош мақсадга бўйсунити керак. У тингловчиларга, ҳаттоки дирижёр бошқараётган оркестрга ҳам сезилмаслиги керак. Шу билан бирга «ёмон қўл», яъни «дирижёрлик техникаси асоси»га эга бўлмаган ва айти пайтда юксак ижрочилик қобилиятига эга бўлган дирижёрлар ҳам йўқ эмас. Мисол тариқасида С. И. Савшинскийнинг «Пианиночи ва унинг фаолияти» деб номланган асарида (Л. 1961, 7–бет) ёзган сўзларини келтириш мумкин. «Буюк дирижёр Отто Клемперер илк бор Ленинградда концерт берганда Моцарт, Бетховен, Брамс асарларини ижро этиб, мухлислар қалбини ларзага солганда унинг техникаси умуман йўқ экан, дегувчилар топилди. Улар

айниқса оркестр аъзолари ва ёш дирижёрлар орасида кўп эди. Ваҳоланки, оркестр ўшанда дирижёр ниятини тўлиқ амалга оширувчи, илҳом билан бажарувчи ягона чолғу каби ишлаган эди. Ахир кўзга яққол ташланиб турмаган техникасини эгаллашнинг ўзи санъатдаги буюк техника эмасми?! » Шундай қилиб, дирижёрлик техникаси туфайли, дирижёр ижрочилар билан мулоқот ўрнатади ва уни ушлаб туради, мусиқа ҳарактерини унинг ғояси ва кайфиятини пластик тарзда намоён этади. У ўзидаги руҳиятни оркестрга юқтирган ҳолда унинг жарангдорлигини таъминлаб асарнинг шаклини яратади.

Маънодор мануал техника, аниқ образли қўл ҳаракати ижронинг бадий бўлишига хизмат қилади. Қўл ҳаракатлари тилини яхши эгаллаган дирижёр асарни айти дамда қандай истаса, шундай ижро этириши мумкин, гарчи бу ҳолат репетициядагидан кўра фарқлироқ бўлса ҳам. Бундай ижро тингловчида катта таъсурот қолдиради.

39. ДИРИЖЁР ҚЎЛ ҲАРАКАТИНИНГ АМПЛИТУДАСИ

«Амплитуда» лотинча *amplitudo* сўзидан олинган бўлиб, кенглик ёки ҳажмни билдиради. Мусиқа товушининг кучи тебранишининг кенг — қисқалигига боғлиқ. Тебраниш қанча кенг бўлса, товуш шунча қаттиқ бўлади ва аксинча.

Дирижёр қўл ҳаракатининг амплитудаси мусиқанинг динамикаси, темпи характерида мужассам бўлади. Мусиқанинг баланд янграши кенгроқ, чаққон, катта ҳаракатларини талаб этади, секин янграши эса, аксинча сустроқ ва секинроқ ҳаракатларини тақозо қилади. Мусиқани тез суръатдаги секин янграшида қўл ҳаракатларининг чаққонлиги ва фаоллиги сақланиб қолади. Бунда ҳаракатлар ҳажми катта бўлмаслиги керак, чунки ҳаддан ташқарии кенг, катта ҳаракатлар темпнинг тутилиши ва қўлларнинг чарчаб қолишига олиб келади. Қолаверса, секин суръатда ҳам йирик қўл ҳаракатини ҳатто «фортиссимо» (ff) учун ҳам қўлланилиши доим ҳам жоиз бўлмайди.

Умуман, дирижёр ўзида кўл ҳаракати амплитудаси меъёрини сақлаш ҳиссини тарбияламоғи лозим. У ҳаддан зиёд катта, кенг ҳаракатлардан қочиши керак. Ҳаракат имкон қадар ифодали ва тежамкор бўлиши лозим. Катта амплитудага берилиб кетиш дирижёрнинг ҳаракатлари ифодали ва аниқ бўлмай қолишга олиб келади. Қолаверса, бу доим ҳам ижро эт илаётган мусиқа характериға тўғри келавермайди. Баъзида дирижёр оркестрдан пиано (p) талаб этган ҳолда, унинг ҳаракатлари айнан форте (f) га мос келаётганиға эътибор бермаётганиға гувоҳ бўламиз. Афсуски, бундай камчилик нафақат фаолиятини эндигина бошлаётган, балки тажрибали дирижёрларда ҳам бўлади. Ҳаракат амплитудасидек ифода воситаси сифатида фойдаланишни алоҳида вазияти деб унинг тўсатдан ёки аста — секин темп алмашинуви пайтида ўзгартиришдан иборат. Одатда «крещендо» пайтида ҳаракат амплитудаси катталашиш томонға, «диминуендо» пайтида эса камайиш томонға ўзгаради. Ҳаракатнинг тўсатдан қисқаришиға, унинг тўсатдан кўпайиши каби чаққон ҳаракати билан эришилади. Шу ўринда ижро этувчи жамоанинг сони ҳам катта аҳамиятға эға эканлигини эсдан чиқармаслик керак; дирижёр қаршисида кўп одам ўтирса, у ногаҳон катта ҳаракатларға ўтиб кетиши табиий ва ўз навбатида бунинг аксинча тескариси ҳам бўлиши мумкин.

40. ДИРИЖЁРЛИКДА ДИНАМИКА

Динамика юнонча *dinamikos* (кучли) мусиқа товушларининг қаттиқ — секин ижро қилиши. Динамиканинг асосий турлари *f* — қаттиқ, кучли; *p* — секин, *crescendo*-товушни аста — секин кучайтириш, *diminuendo* — товушни аста — секин пасайтиришдан иборат.

Динамика — ифодали ижронинг муҳим воситаси, асарнинг эмоционал моҳиятини очиб беришнинг омилларидан биридир. Унинг асоси «форте» ва «пиано» ҳамда уларнинг энг баланд ва паст (*ff* ва *pp*), оралиқ *mf* ва *mp* босқичлари деб ҳисобланади. Ундан ташқари мусиқа санъатидаги

динамикага crescendo, sforzando, акцент ва бошқа тушунчалар ҳам киради. Динамик белгиларсиз асар моҳиятини очиб бериш мумкин эмас. Уларсиз асар бўш ва жонсиз бўлиб чиқади.

Дирижёрликда у ёки бу динамик аломатни ифода этиш воситаларидан бири сифатида ҳаракат катталиги, яъни унинг амплитудасини кўрсатиш мумкин. Маълумки, мусиқа баландроқ янграганда унга кенг ва катта ҳаракат, пастроқ янграганда — кичикроқ ҳаракат мос келади. Шунга қарамай ҳаракат амплитудаси динамика ўзгаришини кўрсатишнинг асосий воситаси эмаслигини ёдда тутиш керак. қўл ҳаракатининг чаққонлиги, маънодорлиги унданда муҳимлироқдир.

41. АУФТАКТ

Асар, эпизод, жумла, чолғу ва овозлар ижрочиси пайтида ажратиб кўрсатилиши лозим бўлган ҳар қандай динамик ёки ритмик характердаги қисмни кўрсатиш учун дирижёр тайёрловчи ёки огохлантирувчи қўл ҳаракатини ишлатади. Уни қўшиқчи ёки дамли чолғуларнинг ҳаво олишига қиёслаш мумкин. Бундай қўл кўтариш Ауфтакт деб аталади.

Ауфтакт-бу немисча сўз бўлиб, такт усти, дастлабки қўл кўтариш деган маънони англатади. Ижрода бажарилиши лозим бўлган у ёки бу жихат ҳақида огохлантирувчи ҳар бир ҳаракат, айтилиш ҳолатга хос хусусиятлар ифодасидир, Шу боис ауфтакт шунчалик аниқ, ва тушунарли бўлиши керакки, уни ижрочилар дирижёр мақсадига мувофиқлик тарзида қабул қилишлари лозим. Бундан кўриниб турибдики, овоз янграшига сабаб бўлувчи ҳаракатдан олдин унга тайёрловчи ҳаракат бўлиши керак ва унинг табиати ўша товушга мос келиши лозим. Дирижёр кўрсатмаси доимо реал товушдан аввал бўлади. Ауфтактлар ўз ахамияти ва характери бўйича турли — тумандир. Масалан, турли ижроларни англатувчи ауфтактларнинг давомийлиги ва динамикаси ижро этилаётган мусиқа характери билан белгиланади.

Ауфтактларнинг узлуксиз занжири туфайли дирижёр ўз ижодий мақсадларини олдиндан тушунтириши имкониятига эга бўлади.

«Ауфтакт дирижёрликда худди чўғланишларнинг узлуксиз боғловчи занжирига ўхшайди. У — дирижёр ва ижрочилар ўртасидаги ҳамкорликнинг муҳим, зарур ва аҳамиятга молик шартидир. У дирижёр тасаввуридаги товуш образидан дирижёр яратувчи реал товушгача бўлган кўприқдир» деб ёзганди А. П. Иванов — Радкевич.

Ауфтакт ёрдамида дирижёр ижро бошланиши ва тактдаги ҳар бир хисса бошини, динамик ва суръат ўзгаришини, товушнинг ўткирлик ва давомийлик даражасини, ҳамда товушнинг образли моҳиятини кўрсатади. У сиртмоқ, камон ёки тепага йўналган оддий чизиқ шаклида бўлиши мумкин. Унинг йўналиши асосий ҳаракат йўналишига кўра аниқланади. Ауфтактнинг давомийлиги тўла-тўқис ижро этилаётган асар суръатига боғлиқ ва тактнинг бир ҳисоб хиссаси ёки ижро турига қараб унинг қисмининг давомийлигига боғлиқ. Секин суръат секин ауфтактларни, тез-тезларини талаб қилади. Уларнинг узунлиги ва кучи композитор томонидан ўз асарида сингдирилган Муסיқий образлар характериға боғлиқ. Доимий темпда барча хиссалар давомийлиги бўйича бир хил бўлади. Шу боис ауфтакт тезлигини ошиши такт хиссасининг давомийлигини қисқартиради.

Дирижёрликда бир қўл ҳаракатларининг беш йўналишига дуч келамиз.

1. Вертикал чизиқ бўйлаб тепадан пастга (ҳар тактда)
2. Пастдан тепага («Иккига» тактида)
3. Горизонтал чизиқ бўйлаб-чапдан ўнгга («Учга» тактида ва бошқа).
4. Ўнгдан чапга (тўртга, олтига ва бошқалар хиссаларда)
5. Эгри чизиқ бўйлаб пастдан (ўнгдан) тепага ва ўртага — «Учга» тактидан бошлаб аксарият тактларда сўнгги хисса. Шунини қайд этиш жоизки, қайсидир эпизод аввалида бериладиган ауфтактда шу эпизоднинг суръати (темпи) акс этиладиган ва унинг давомийлиги метрик хисса ёки схема хиссасига тенглаштирилмайдиган вазиятлар ҳам бўлади. Масалан, айтайлик,

асар бошида фермата турибди, ундан олдин бажариладиган афтакт музика янграш вақтида унинг динамикаси, характерини аниқ белгилаши лозим. Бундай вазиятда афтакт суръати ва узунлиги ижро этилаётган музика суръатини аниқ акс эттирмайди. Биринчи қўл ҳаракатиданоқ темпи кўрсатиш эҳтиёжи бўлмаганда, афтакт фақат у чақриши лозим бўлган товуш билан белгиланади, яъни, чолғулар, овозлар таркиби, тесситура, динамика, узунлик, мантиқий маъно, — бир сўз билан айтганда, товушни ташкил этувчи барча саъйи — ҳаракатлар билан белгиланади.

Бу доимо асар бошида, ферматадан аввал, кўпроқ секин суръатда, айтиқса узоқ ноталар олдида бўлади.

Нометрик афтакт тез, қисқа, ўткир, акс ёки тўхташ билан тугайдиган (афтакт *staccato*) ёхуд силлиқ ва секин (афтакт *tenuto*), ёки бўлмаса асосий ҳаракат билан бевосита боғлиқ бўлиши мумкин, (афтакт *legato*). Буларнинг барчаси дирижёр қўл ҳаракати қайси товушга тааллуқли эканлиги, дирижёрнинг индивидуаллигига боғлиқ. Афтактдан аввал дирижёр қўлини тегишли вазиятга тутиши лозим. Масалан, агар тактлаш тактнинг биринчи хиссасидан бошланса, унда қўл асосий ҳаракат нуқтасидан пастроқда ва бирмунча ўнгроқ тарзда жойлашиши керак. Агар музика 4/4 ўлчамда бошланса ва оркестр биринчисини ижро қилаётган бўлса, унда афтактни тўртинчи чорак сифатида бажариш керак. Бунда унинг давомийлиги тактнинг бутун ҳиссасига тенг бўлади. Музика тактнинг иккинчи хиссасида бошланса, афтакт одатда сиртмоқли бўлмайди ва қўлнинг ҳаракати қошиқ билан суяқлик олиш ҳолатига ўхшаб кетади. Агар музика 3/4 ўлчамда тактнинг иккинчи хиссасида бошланса, дастлабки нуқта тактнинг биринчи хиссаси олдидан эмас, вертикал чизиқнинг пастиди ёки ўртасида бўлади. Бу «Тўртга» тактнинг учинчи хиссасига ҳам тегишли. Агар 4/4 ўлчамда оркестр тўртинчи чоракдан бошласа, афтакт учинчи хиссада бажарилиши керак бўлади.

Афтактнинг кучи асар динамикасига боғлиқ. Кучлироқ янграшга фаолроқ, чаққонроқ афтакт мос келади, кучсизроғига — сустроғи.

Ауфтактнинг давомийлиги ва кучи музиканинг динамикаси ва суръатига тўла — тўқис мос келиши учун, дирижёр аввалданоқ ижро этилиши керак бўлган музиканинг темпи ва характери аниқ ҳис этмоғи керак. Тактнинг бутун хиссасини эгалловчи ауфтакт, доимо схема бўйича баён бошланиши керак бўлган хиссадан аввал турган хиссага йўналтирилади.

Хиссанинг бир қисмини эгалловчи ауфтакт эса ижро бошланадиган хисса йўналишини қабул қилади. Ушбу айтилганлар дирижёрликда ауфтактнинг ўзи ўтиши керак бўлган ҳаракатни тайёрловчи кўп ҳаракат сифатидаги муҳим аҳамиятини очиб беради. Ва албатта ауфтактнинг ифода кучи, унинг ижро билан чамбарчас боғлиқлиги дирижёрнинг музика кайфияти, характери, суръатини қанчалик аниқ ҳис қила билганлигига боғлиқ. Агар у аввалдан бошланишни «эшита» олса, бу ауфтактни кўрсатувчи ҳаракатга дарров керакли маъно ва аниқлик киритади. «Артур Никиш — ауфтактнинг бетакрор устаси бўлганди — деб ёзади Николай Андреевич Малько ўзининг «Дирижёрлик техникаси асослари» китобида, — баъзан оркестр музикачиларининг ўзлари нимага у ёки бу қийин ижрони шунчалик осон чиқишини тушунтириб бера олмасдилар. Дирижёрнинг қўли кутилмаган туртки берарди, пастга тушарди ва бутун бошли оркестр бир киши каби дирижёр истагини бажарарди.

42. АКЦЕНТ

Акцент лотинча *accentus* — бирор товуш ёки аккордни қаттақ урғу бериб чалиш демақдир. Акцент деганда, тактнинг ижро этилаётган музика характериға қараб, аниқ қўл ҳаракатини талаб қилувчи фақат бир хиссаси ёки аккордига урғу беришни тушуниш лозим. Ўз навбатида, акцентнинг кучи — асосий оҳанг (нюанс) га боғлиқ. Демак, пиано оҳангидаги (*st*) — санчиқ, енгил чайқалиш, *f-st* эса — катта кучдаги зарба бўлади. Акцентни акс эттирувчи ҳаракат аввалгилари ва кейингиларидан кескин фарқ қилиши керак. Унга максимал даражадаги аниқлик, ўткирлик ва қисқалик хосдир.

Акцент бир ёки иккала қўл билан ифода этилади. Буни кўрсатишнинг энг ёрқин усули шундан иборатки, акцентга яқинлашиш пайтида чап қўл ҳаракатдан тўхтайдиган, кейин у чаққон ҳаракат билан акцентни кўрсатади. Агар акцент кўрсатишнинг аввалги ҳолларида у икки қўл ҳаракати билан кўрсатилганда ҳар бир қўл нозик ифодалари, ўзаро мос келган бўлса бошқа баъзи ҳолларда бундай мослик бўлмаслиги ҳам мумкин. Чап ва ўнг қўлларнинг алоҳида ҳаракатлари айниқса форте -пиано (fp), (ffp) фортиссимо пиано нинг ифодаларини кўрсатишда айниқса асқотади. Бунда ўнг қўлнинг фортедаги зарбидан сўнг чап қўл дарҳол пиано (p) ҳолатига ўтади, яъни олдинга ташланади ва кафт билан оркестрга огоҳлантриш ифодасини беради. Тактнинг кучли ва нисбатан кучли хиссаларидаги акцентлар кучли қўл ҳаракати билан дастлабки акцентланган хиссаларда кўрсатилади. Кучсиз хиссалардаги акцентларни ифода этиш учун, кучли ва нисбатан кучли хиссалар юмшоқроқ ҳаракат билан кўрсатилади. Агар акцентлар такт хиссалари орасига тўғри келса, унда бир қисми акцентланган хиссани кўрсатиш керак. Агар мусиқа фортеда ёзилиб, акцентлар кетма — кет бўлса, унда барча акцентли хиссалар бир хилдаги аниқ ва ўткир ҳаракат билан ифодаланади. *Sporzando* — (st) акцент турининг бир кўриниши сифтида намоён бўлиб, ундан фақат аниқроқ, ёрқинроқ ва муҳимроқлиги билан ажралиб туради. Акцент каби *Sporzando* (st) умумий динамикага боғлиқ ва кучи жиҳатдан турлича бўлиши мумкин. Уни ифодаловчи ҳаракат эса фортеда пианога нисбатан чаққон ва кескинроқ бўлади.

Афсуски, амалиётда энг кўп тарқалган (>, ^, st) акцентлар улар орасида бўладиган фарқни ҳисобга олмаган ҳолда ижро этилади. Масалан, *marcato* — > — белгиси унча кучли бўлмаган урғуни назарда тутаяди. ^ белгиси товушни сезиларли тарзда таъкидлашни талаб этади ва ниҳоят st — энг кучли акцентни ифодалайди.

Г.Берлиоз.
Фантастическая симфония, V ч.

Animando un poco

А.Бородин.
I-СИМФОНΙΑ, I қ.

Allegro ♩ = 184

43. СИНКОПА

Муסיқанинг элементар назариясидан маълумки, синкопа — қаттиқ чалинадиган (акцентли) нотанинг одатдаги кучли хиссадан кучсиз хиссага кўчиши натижасида ҳосил бўладиган ритмик гуруҳланишдир. Синкопанинг ўзига хос хусусияти шундан иборатки, у худди одатий ритмик тартибни бузгандек бўлади. Ваҳоланки, синкопанинг пайдо бўлиши ушбу жумланинг ритмик тузилишини бойитади. Тактнинг кучсиз хиссасига ўтувчи акцентланган нота махсус дирижёрлик усуллари, жуда аниқ, кўзга ташланадиган ауфтакт қўлланилишини талаб этади. Акцент каби, синкопа ҳам саноқ хиссаси (счетная доля) ва такт хиссалари орасига тўғри келиши мумкин. Саноқ хиссасига тўғри келувчи синкопа оддий акцент билан деярли бир хил бўлиб, ундан олдин хали аниқроқ ауфтакт берилади, уни кўрсатиш учун чаққон тушурилади ва қаттиқ зарб нуқтасига дуч келади.

Саноқ хиссалар ўртасига тўғри келадиган синкопа мураккаброқ бўлади ва хиссалар орасидаги акцентга ўхшаб кетади. Синкопанинг бу турини аниқ кўрсатиш зарурияти товуш янграшидан олдин асосий хиссанинг зарб нуқтаси аниқлиги билан тақозо этилади. Бу айниқса синкопа бир неча тактларда давом этган ҳолларда муҳимдир.

Юқори даражада аниқ ва ёрқин ифодаланмаган синкопа, ўзининг динамик ва ритмик характери йўқотади, яъни синкопа бўлмай қолади.

Шундай қилиб, дирижёр ҳар синкопа бошини тезкор ва чаққон ҳаракатлар билан кўрсатиши керак. Бу — оркестрантлар ўзидан кейинги кучли хиссадан урғу билан тактнинг кучсиз хиссаларини акцентлашлари учун керак. Дарвоқе, тез суръатлардаги бу урғу секин суръатларга нисбатан ифодалироқдир, «Синкопани кўрсатувчи қўл ҳаракати аслида кейинги товуш учун ауфтактдир — деб ёзганди, Николай Малько — шу боис ундан олдин доим тўхташ керак — бунга нафақат мусиқа бошида ёки паузадан сўнг, балки бундан олдин қандай қўл ҳаракати бўлганидан қатъий назар, ҳамма жойда бажарилиши керак». Шу боис синкопа товуш тутилишидан, фаол ҳаракат билан таъкидланади. Мисол тариқасида Л. Бетховеннинг 4-симфониясининг 1 қисми, П. Чайковскийнинг 2-симфониясининг 1 қисмини кўрсатиш мумкин.

44. ЧИЗГИЛАР (ШТРИХИ)

Асосий чизгилар легато, нон легато, стаккато, маркатолардир. Legato ни қўлнинг силлиқ ҳаракати билан кўрсатиши керак, (F) фортеда қўл қувват тўплайди, «пружинага» айланади. (P) пиано динамикасидаги легато юмшоқ, силлиқ, қўл ҳаракати билан бажарилади. Legato силлиқ ўзаро боғланган ҳаракатларни нуқтага майинлик билан тегиш орқали кўрсатишни талаб қилади, дирижёрликда у эркин қўлни «куйловчи» ҳаракати билан бажарилади. Эгилувчан қўлнинг «куйловчи» ҳаракатлари аввало мусиқанинг силкинишларсиз, тўхташлар ва бошқа ўзгаришларсиз бир текис мароми

билан изоҳланади. Акс ҳолда, ҳаракат беихтиёр бўш ва «куйловчи»сиз. Шу боис чизғиларни, ўзгартиришни энг оддий бўлган non Legato билан бошлаш керак.

45. MARCATO ЧИЗҒИЛАРИ

Marcato чизгилари маршга монанд мусиқага хос қудратли, мардона образларга эга бўлиб, у аниқ нуқталар билан ижро этилади. Бунда худди «тўхта» белгисидек ҳаракат қўлланилади, ҳаракат бутун қўл билан, билак қисми сал қотирилган ҳолатда, чаққон ауфта кт, тўғри кескин чизиқлар билан кўрсатилади: «Черномор марши» М. Глинканинг Руслан ва Людмила операсидан.

46. STACCATO ЧИЗҒИЛАРИ

Staccato чизгилари кафтнинг узилган ҳаракатлари билан кескин нуқталар — сакрашлар билан бажарилади. Staccato ҳаракати ўзининг узилганлиги, аниқлиги, хиссали ҳаракатлар қисқартирилган бир пайтда нуқталарни имкон қадар ўткир белгилаш билан Legato га зиддир. Staccato чизгиси дирижёр томонидан кўрсатилаётганида қўл кафти юза узра кўтарилган, елка, елка олди (пред плечо) ҳаракатсиз бўлиб, асосий таянч нуқта тирсак бўлгани ҳолда кафт эса «чўқиётган» ҳаракатлар қилади. Staccato пайтида кафт ҳаракати фаол, ритмик ва қайтувчан бўлади. Асосийси — бу ҳаракат амплитудаси катта бўлмаслиги лозим.

Чизгилар туридан қатъий назар дирижёр ҳатт о marcato ва Staccato ни кўрсатишда ҳам эгилувчан қўл билан такт бериш керак. Чунки бу товуш тўла — тўкислигини таъминлайди.

"АЛМАНДАР УЙЛАНАРМИШ" СПЕКТАКЛИДАН

Allegretto

Archi

Ф.ОЛИМОВ

СОЙИБХҲҲА ОПЕРАЦИЯСИ

Allegretto

47. ТОВУШ

Ҳақиқий ижрочи — яратувчи доимо мусиқий чолғунинг янграшида оҳанг кучи юқори бўлишига, унинг воситасида «куйлашга» интилади. Зеро, «куйламайдиган» чолғу, муаллиф ушбу эпизодда кўзда тутган хиссиётни етарлича очиб беришга қодир эмас. Оҳангдорликка камончали ва дамли чолғулар бирдек интилиши керак. Бу нафақат мелодик йўналишлар, балки турли фигурациялар, пассажлар ва бошқа пайтда ҳам намоён бўлиши лозим. Товуш сифати ва фразировкали тембр ва динамик жиҳатлар хилма-хиллиги билан, ритмик шакл ифодалилиги, агогика ва нафас билан ҳам чамбарчас боғлиқ.

48. ДИНАМИКА. ДИНАМИК ТУСЛАР

Музыка асарини ижро этишда бадий чикиши ни назарда тутиб, товуш кучини ўзгартиришда турлича белги ва кўрсаткичлардан фойдаланилади. Булардан энг муҳими:

pp (пианиссимо)	жуда секин
p (пиано)	секин
mp (меццо пиано)	ўртача секин (пианодан қаттиқроқ, фортедан секин)
mf (меццо форте)	ўртача қаттиқ
f (форте)	қаттиқ, кучли
ff (фортиссимо)	жуда қаттиқ, жуда кучли
cres (крешчендо)	товушни тобора кучайтириб бориш
dim (диминуендо)	товушни тобора секинлаштириб бориш

Динамик туслар — асарнинг бадий моҳиятини очиб беришга хизмат қилувчи ифода воситаларидан биридир. Дирижёрнинг вазифаси — асар моҳиятини имкон қадар ёрқин ифода этиш учун зарур бўлган нюансларни топишдан иборат. Динамика шакл билан бевосита боғлиқ бўлганлиги учун, нюанслар асар тузилишини таҳлил қилиш асосида танланади. Одатда композитор фақат умумий нюансни кўрсатиб ўтади. «Сатрлар орасида» назарда тутилган нарсаларни топиш, динамик йўналишни барча тафсилотлари билан ишлаб чиқиш, муаллиф кўрсатмаларига турли қўшимчалар киритиш — буларнинг барчаси дирижёр ижодиёти учун асосдир, бунда унинг истеъдоди, бадий ўзига хослиги намоён бўлади. Асарни батафсил, чуқур ўйлаб таҳлил қилишга асосланиб, услуб талабларини ҳисобга олган ҳолда дирижёр музыка моҳиятидан келиб чиқувчи тўғри тактлаш усулини топади.

Товушнинг аста-секин кучайиши ёки пасайиши ҳақида аниқ тасаввурга эга бўлмаслик, шунингдек crescendo (f) га ва diminuendo (p) давомийлигини аниқ хис эта билмаслик кўп ҳолларда хатога олиб келади. Масалан, forte пианога жуда эрта ўтиб кетади. Буни олдини олиш учун оддий ва барчага

маълум усулга риоя этиш кифоя, яъни crescendo ни доимо паст товушдан аста-секин кучайтириш керак бўлади, diminuendo ни боши эса товуш кучи тўлиқ (f) бўлишини талаб этади, шунда уни аста-секин пасайтириш мумкин.

49. МЕТРОНОМ ҲАҚИДА

Метроном сўзи, лотинча «metron» — мезон, «nomos» — қонун сўзидан олинган бўлиб, музыка асарининг аниқ суръатини белгилайдиган махсус асбоб. Бу асбобни 1816 йилда И. Н. Метцель ихтиро қилган. Метроном кичкина учбурчак шаклида бўлиб, девор соатига ўхшаш механизми ҳамда маятникни бор. Соатни тез ёки секин юргизиш учун доира шаклидаги маятникни юқори ёки пастга суриш керак. Маятникдаги тош юқори кўтарилса, устунчанинг ҳаракати секинлашади, бироқ тошни пастга туширса ҳаракат тезлашади. Баъзи асарларда композитор Allegro ёки Andante ўрнига М. М. ♩=60 ёки М. М. ♩=100 рақам қўйилади. Шунда метроном тошини 60ёки 100 рақамига тўғирлаб қўйилади. Рақамдаги харфларнинг биринчиси Метроном сўзини билдиради, иккинчи харфи эса Метцель номини билдиради.

Баъзи мусиқий асарларда муаллиф томонидан метроном тезлиги ҳақида кўрсатмалар берилган бўлади ва бу дирижёрга керакли тактлаш схемасини танлаб олишни осонлаштиради. Масалан, а 112 метрономи $\frac{4}{4}$ ўлчам учун берилган бўлса, бу такт ярмининг давомийлигидан келиб чиққан ҳолда, яъни «Тўртга» эмас, «Иккига» тактлаш кераклигини билдиради. Alle breve. Метроном. ♩=108 $\frac{2}{4}$ ўлчамда «Иккига» касрлаш билан, яъни «Тўртга» тактлаш зарурлигини билдиради. $\frac{3}{4}$ ўлчамда метроном ♩=76 кўрсатилган бўлса, бу «бирга» тактлаш зарурлигини ифодалайди. Шу тариқа муаллифнинг ўзи ўлчамни тўғри тушуниш ва тактлаш схемасини танлашга ёрдам беради.

Бироқ, умумий қоидадан мустасно ҳолат ҳам мавжуд. Муаллиф томонидан метроном дирижёрлик жараёнини ҳисобга олмаган ҳолда ҳам кўрсатиши лозим.

Қандай тактлаш схемалари билан фойдаланиш керак?

Агар:

1. $\frac{6}{8}$ ўлчамида саккизтадан бири метрономнинг 60 (=60) тезлигида бўлса «иккига» дирижёрлик қилинади.
2. $\frac{6}{8}$ ўлчамида метроном (=60) бўлса «иккига» дирижёрлик қилинади.
3. $\frac{3}{4}$ ўлчамида (♩=60) — «бирга» дирижёрлик қилинади.
4. $\frac{4}{4}$ ўлчамида (♩=120) «иккига»
5. $\frac{4}{4}$ ўлчамида (♩=80) «саккизга»
6. $\frac{3}{8}$ ўлчамида (♩. =69) «бирга»
7. $\frac{3}{4}$ ўлчамида (♩=76) «учга» касрланган схема (икки ҳиссали уч гуруҳ)
8. $\frac{6}{4}$ ёки $\frac{3}{2}$ ўлчамида (♩=72) «олтига» ва «тўртга» касрланган.
9. $\frac{2}{4}$ ўлчамида (♩=104) «тўртга»
10. $\frac{3}{4}$ ўлчамида (♩. =72), (♩=72), (♩=72) «бирга», «учга», касрланган «учга» қилинади.

50. СУРЪАТ (ТЕМП)

Суръатни аниқлаш учун метрономдан фойдаланиш шартми?

Метроном кўрсатмалари асарнинг асосий суръатини тўғри тушунишига туртки бўлади. Метроном ёрдамидан муаллиф кўрсатмаларини амалга оширишда фойдаланиш мумкин. Бунинг учун метроном жўрлигида муסיқий жумла ёки кичик парча ижро этиб кўриш мумкин. Бироқ метроном остида ҳеч қачон дирижёрлик қилиш тўғри эмас — бу дирижёрни ташаббускорлик, мустақилликдан махрум этади, ижрода ирода кучини йўққа чиқаради ва энг асосийси — ижрони жонли нафас, жонли ритмидан махрум қилади.

Н. Асафьев ўзининг «Муסיқий шакл жараён сифатида» деб номланган китобида Римский Корсаков билан бўлган суҳбатларидан бири ҳақида эслар экан, шундай деб ёзади: Н. А. Римский Корсаков ўз опеараларидан бирининг ўзига жуда ёққан ижроси ҳақида жуда қизиқ гап айтган эди. Мен унга, ёшлигимга бориб, дирижёр белгилаган суръатларнинг ҳаммаси ҳам метроном кўрсатмаларига мос келмаганлигини айтганимда, у бунга жавобан киноя билан: «Метроном кўрсатмаларини мен муסיқачи бўлмаган дирижёрлар учун кўяман. (Шу ерда у кўпол ўхшатиш қўллади). Бўлмаса уларнинг нима қилишларини худони ўзи билади! Муסיқачи бўлган дирижёрлар эса метрономга мухтож эмас, улар муסיқани эшитиб, суръатни белгилай олади».

Метроном кўрсатилмаган бўлса нима қилиш керак? Бундай ҳолларда, Гектор Берлиоз айтганидек, дирижёрга «ўз инстинкти, услубни ҳеч бўлмаганда тахминан хис қила олиш қобилияти» ёрдам беради.

Суръатни танлаш кўп жиҳатдан дирижёрнинг индивидуаллиги, унинг феъли, хусусиятлари ва баъзида унинг эмоционал ҳолати билан белгиланади. Албатта, суръатни талқин этиш борасидаги эркинлик ўзбошимчаликка айланиб кетмаслиги керак. Ҳеч нима билан оқланмаган, муаллиф ғоясига мутлақо мос келмайдиган тарзда (темпни) суръатни ўзгартириш — ўзини кўрсатиш, ташқи таъсирга берилиш ва тингловчилар эътиборини тортишга интилишдан бошқа нарсаси эмас. Шу боис ҳар бир дирижёр ижрога ўзигагина хос бетакрорлик олиб кириши керак ва бу ижронинг барча ўзига хос жиҳатларида намоён бўлмоғи лозим. Албатта, суръат бошқа омиллар каби бутун ижро концепцияси билан бевосита боғлангандир. Суръатнинг ҳар

қандай ўзгариши эмоционал ва моҳият жиҳатлари жуда аниқ аҳамият касб этади, у ҳамма бадий образга бўйсунди. *Accelerando* ва *rallentando* пайтидаги темп ўзгаришда бир темпдан иккинчисига ўтишда аста-секинлик, силлиқлик муҳим рол ўйнайди. *Accelerando* ва *rallentando* пайтида ижрочи аста-секинлик ўрнига суръатнинг бирдан ўзгаришига олиб келувчи кескин фарқлардан эҳтиёт бўлишига тўғри келади. Агар суръат алмашиши муаллиф кўрсатмасига биноан дастлабки тайёргарликсиз содир бўлса, унда секинроқ темпдан олдин *rallentando* келмаслиги, тезроқ суръатдан олдин эса *accelerando* бўлмаслигига эътибор бериш керак. Амалиётда кўпинча партитурада кўрсатилмаган турли суръат ўзгаришларини қўллашга тўғри келади. Мисол тариқасида темп ўзгаришининг энг кенг қўлланиладиган усули-рубатони келтириш мумкин (рубато сўзи итальянча бўлиб, ўғирланган демакдир, яъни ноталарнинг миқдорини аниқ сақламаган ҳолда ижро этиш). Табиийки, рубато, муסיқага романтик хусусиятлар олиб кирилган сайин, кенгроқ қўлланилади. Рубато усули — асосий мақсад эмас ва ундан жуда эҳтиёткорлик билан, меъёрда фойдаланиш лозим. Дирижёрнинг умумий маданияти, бадий хис қилиш қобилияти, диди унга рубатони қўллашда муסיқий асар услуби, муסיқий жумла характерига мос меъёрни топишда қўл келади. Бунда суръатнинг ҳар қандай ўзгариши ўрнига-ўрин маълум «товон тўлашни» талаб этади. Фақат шундагина у оқланган ва мантиқан тўғри бўлади. Масалан, аввал тезлаштириш қўлланган бўлса, уни ўрнини секинлаштириш билан алмаштириш зарур ва аксинча.

Дирижёрнинг бадий сезги қобилияти, шаклини ривожланиш жараёни сифатида хис қила билиши асар ичида турли «тўхташ»лар қилишда ҳам намоён бўлади. Афсуски, кўпгина дирижёрлар фермата, пауза, турли цезураларга етарли аҳамият беришмайди. Бу — ҳар қандай фермата, пауза асарнинг умумий эмоционал моҳияти билан бевосита боғлиқ ва бастакорнинг маълум ниятларини акс эттиришини яхши тушунмасликдан келиб чиқади. Ферматани ўйлаб чиқар экан, дирижёр ҳар доим уни қаерда жойлашганлигини ҳисобга олиши керак; у муסיқий қисм ёки эпизод

охиридами ёки ўртасидами, фермата билан фикр яқунланадими ёки узиладими — буларнинг барчасини билиш жуда зарур. Маълум темп ва ритмик асосдан четга чиқиш қайси меъёردа бўлиши керак?

Фермата, цезура, паузаларни қандай талқин этиш керак?

Чуқур ўйлашни ва тасодифга йўл қўймасликни тақозо этувчи бу масалалар дирижёр томонидан чуқур ижодий изланишлар ва партитура устида жиддий ишлаш орқали хал қилинади. Қатъий ритм, суръат ва нюансларга кўпроқ ёки камроқ даражада амал қилиш мумкинлиги туфайли ижрода анъанавийлик ҳақидаги савол туғилади.

«Масалан, Бетховеннинг бешинчи симфониясини Артур Никиш ижросида эшитган пайтингизда, замонавий дирижёрлар ўз вақтида катта усталар белгилаб кетган анъаналардан қанчалик узоқлашиб кетганлигига ажабланасиз. Ваҳоланки, Никиш Бетховен асарларининг энг буюк ижрочиси бўлган ва унинг талқини билан ҳисоблашмай иложимиз йўқ» деб ёзади М. Канерштейн. Шундай экан, анъаналарга қандай муносабатда бўлмоқ керак? Муסיқий асарларни ижро этиш услублари авлоддан-авлодга ўзгаришларсиз ўтмайди. Ҳар бир давр ҳар қандай асарнинг ижро усулига ўз таъсирини кўрсатмай қолмайди, унинг ижро тарихига янги саҳифа бўлиб киради, ижрочи эса доимо композитор ниятларига риоя қилиб, асар услубини сақлаган ҳолда, уни ўз даврига яқинлаштириш, замонавий тингловчига тушунарли тарзда етказишга ҳаракат қилади. Ижро анъаналари асар руҳига хос бетакрор хусусиятларини сақлаб қолади, унинг ижросидаги энг прогрессив жиҳатлар асар билан бирга яшаб, унутилмас фазилатларни замонлар оша асраб етказади. Шу боис асарлар талқинида анъаналарга ҳурмат-эътибор кўрсатиш — ҳар қандай жиддий дирижёр ижрочисининг бурчидир. Бошқа бир ижрочи асарда ўзига янгилик ва ўзига хослигига монанд жиҳатларни кашф этади-ю, бироқ бунда у ўзигача яратилган «кашфиётлар»ни ҳам чуқур билиши, англаши керак. Шу боис, партитурани назарий жиҳатдан таҳлил этиш дирижёрдан қунт ва сабот, катта қизиқувчанлик, батафсилликни талаб этади. Бу жараён дирижёрни асар

устидаги ишнинг сўнгги босқичига яқинлаштиради, негаки яхлит асарни бўлиб-бўлиб батафсил ўрганар экан, у ҳар бир қисмни алоҳида эмас, балки ягона ривожланиш жараёнида бутун асарнинг бир қисми сифатида қабул қилади. Дирижёр ҳар бир деталнинг асардаги муҳим ўрнини англаб моҳиятини тушунишида ўзининг бетакрор талқинини акс эттиради.

Партитура устида олиб борилган ишнинг сўнгги босқичи дирижёр барча деталларни ўрганиб бўлгач, асарни тўлиқ қамраб олишга ўтгандан сўнг, яъни алоҳидаликдан яна умумийликка қайтганда бошланади. Энди у алоҳида бўлган турли деталларни ягона бадиий яхлитликка уйғунлаштириши керак бўлади. Аниқ дастурга эга бўлмаган, ҳеч қандай адабий матн билан боғлиқ бўлмаган ва хатто номи ҳам йўқ мусиқий асарларда моҳият, бадиий образларни очиб бериш анча қийин бўлади. Шунда савол туғилади: у ёки бу дастурсиз симфониянинг моҳиятини қандай очиб бериш мумкин?

Баъзида бунга симфония образлар доирасини белгиловчи кичик сарлавҳалар ёки композиторнинг қисман берилган кўрсатмалари ёрдам бериши мумкин. Масалан: Бетховеннинг — «Учинчи» — «Қахрамонона», «Олтинчи» — «Пасторал» симфониялари ўз номига эга, «Тўққизинчи»си эса Шиллернинг «Қувончга» мадҳияси билан боғлиқ, Чайковскийнинг «Биринчи» симфонияси «Қиш орзу хаёллари» деб номланган яна унга эпиграф берилган ва х. з. Бироқ, мусиқа моҳиятини тушунишнинг асосий йўли фақат битта — мусиқани ҳар томонлама пухта ўрганиш, эшитишдир. Фақатгина асарни батафсил, чуқур тахлили, унинг ўзига хослиги, ифода воситаларини ўрганиш дирижёрга бастакор ниятини тушуниш ва асарнинг баъзида аниқроқ, баъзида эса умумийроқ қиёфасини яратишига ёрдам беради. Шунингдек бу вазифани асарнинг ёки уни алоҳида қисмларини умумий жанр жиҳатлари ҳам осонлаштиради. У ёки бу жанрга мансублик мусиқий образни ривожлантиради ва дирижёрнинг ижодий йўналишига туртки бўлади. Бундан ташқари партитура билан ёки усиз ишлашидан қатъий назар дирижёр уни ёддан билиши керак.

Ёддан дирижёрлик қилиш яхши, негаки бу дирижёрга асарни яхлит тарзда қамраб олишга ёрдам беради, унинг эркинроқ бўлишини таъминлайди ва ўзига бўлган ишончни ошириб, оркестрни бошқаришни енгиллаштиради. Ноталарга қараб ишлаш кўп жиҳатдан дирижёрнинг эркинлигини чегаралаб қўяди. Асар қанчалик пухта ўрганилиб, чуқур хис этилган бўлса, муаллиф кўзда тутган мақсадлар қанчалик жонли тасаввур қилинган бўлса, қандай техник усулларни қўллаш лозимлиги ҳақида шунча камроқ ўйлаб ўтириш мумкин бўлади. Муסיқани яхши билишнинг ўзи дирижёрни ўз ниятларини ифода этиш учун энг қулай усулларни тезда топишга туртки беради. Дирижёр ўз ишини бошлаётган пайтда партитура унга мутлақо нотаниш бўлишига йўл қўйиб бўлмайди. Ёш дирижёрларни бундай хатога йўл қўйишдан огоҳлантириб туриш бизнинг бурчимиз, зеро, бу афсуски, энг кўп йўл қўйиладиган хатодир. Агар тажрибасиз дирижёр асар тўғрисида фақат умумий тасаввурларга эга бўлган ҳолда иш бошлайдиган бўлса, бу албатта ижродаги бир хиллик ва турли қийинчиликларга олиб келади. Буларнинг барчаси эса уни мусиқадан чалғитади. Бундай ҳолларда асар моҳиятини очиб бериш, ижронинг пухта ўйланган режаси ҳақида гап бўлиши қийин. Пабло Казальснинг сўзларига кўра, ҳақиқий ижрочи «ҳеч қачон техник қийинчиликлар ҳақида эмас, доимо мусиқа тўғрисида» ўйлашга интилиши лозим. Шу боис партитурани ўрганаётган дирижёр олдида турган кўплаб вазифаларни бажариш унинг асар тўғрисидаги тасаввурини бойитади: у мусиқани умуман бошқа ча эшитиб, қабул қила бошлайди. Дирижёр — асар партитурасини қанчалик пухта ўрганса, унга оркестр билан ишлаш режасини тузиш шунчалик осон бўлади ва у оркестр билан батартип ва самарали ишлай олади.

51. ТАКТ ОЛДИ (ЗА ТАКТ)

Асар ёки унинг бир қисми бошланадиган ва тўлиқ бўлмаган такт — такт олди деб аталади. Такт олдини кўрсатишда, ҳар қандай ижро бошини

кўрсатишдаги каби, афтакт кўлланилади. Фаолиятини эндиgina бошлаётган дирижёрларда кўпинча такт олдини тўлиқ такт каби кўрсатиш керакми, ёки оддий ижро боши каби такт бериш керакми, деган савол туғилади. Тўлиқ такт бериш керакми, ёки янговчи хиссадан бошлаш керакми — буни хал қилиш оркестр ижросининг сифати, ритмнинг мураккаблик даражаси ва бошқа омилларга боғлиқ.

Тўлиқсиз хиссадан бошланувчи такт олдини кўрсатишда афтакт ўрнига тўлиқ хисса берилади. (яъни такт олди бир қисмидан бошланувчи тўлиқ хисса назарда тутиляпти).

Ю.Ражабий мусиқаси

"ФАРҲОД ВА ШИРИН" СПЕКТАКЛИДАН АНСАМБЛЬ

(Ширин, Махинбану, Фарҳод ва хор)

Moderato

The instrumental introduction is written for piano in 3/4 time, marked Moderato. It begins with a forte (f) dynamic. The melody is in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Ширин:

The vocal entry for Shirin is in 3/4 time. The melody is in the right hand, with lyrics written below the notes. The piano accompaniment continues in the left hand. The lyrics are: "Не на - во соз ай - ла - гай бул - бул гулис -".

The vocal entry continues with the lyrics: "тон - ган жу - го ай - ла - мас". The melody and piano accompaniment follow the same pattern as the previous section.

МАШРАБ. МУҚАДДИМА

Ф. ОЛИМОВ

Grave e molto dolore

ff

mf

ХОНУМА ХОНУМ МАТЧИШ

Г. Канчели

Allegretto

mf

"АРШИН МОЛАЛАН" СПЕКТАКЛИДАН СУЛТОНБЕКНИНГ МОНОЛОГИ

Moderato

Piano

f

mf

Бир от

ал - гум жар яна чоп - гум, кэла а -

аим, кэла а - аим, гула била - мээ; А - хир

mf

52. ПОЛИМЕТРИЯ ВА ПОЛИРИТМИЯНИ ТАКТЛАШ

Ҳархил метрларни бир вақтда мос келиши полиметрия деб аталади. Музиқа адабиётида оддий, дирижёр учун унча қийинчилик туғдирмайдиган

полиметриялар жуда кўп учрайди. Оркестрнинг ҳар ҳил овозларида ёки гуруҳларида ҳамма ҳисса схемаси мос келади, бироқ ҳар бир ҳисса ичида бу овозлар ёки гуруҳлар ҳар ҳил метрга эга бўлади.

Ритмизм деб бир вақтни ўзида мос келадиган ҳар ҳил ритмларни бир метрнинг бирлашмасига айтади. Ҳар ҳил овозларда дуол билан триол, триол билан квартол ва бошқаларни мос келиши мумкин. Бунақа ритмизмларни тактлаш учун дирижёр куйнинг асосий йўналишига таянади.

П. Чайковский

ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ

Listesso tempo

Б. Лутфуллаев

**"МАНГУ МАШЪАЛ" СПЕКТАКЛИДАН
ЭЛ ДОНИШНИ ЧИҚИШИ**

Maestoso

53. КАДЕНЦИЯ ВА РЕЧИТАТИВЛАРГА ЖЎР БЎЛИШДА ДИРИЖЁРНИНГ РОЛИ

Дирижёрлик фанини ўрганаётган ёш санъаткорлар жўр бўлиш (аккомпонимент қилиш) санъатига жуда катта аҳамият беришлари керак. Бунинг учун улар аввал бошдан ашула, куй ва қичик арияларни дирижёрлик қилиб, ўрганиб бўлгандан сўнг аста секин қийин инструментал муסיқага ўтиши мумкин. Бу ўринда дирижёр солистнинг ижро маҳорати ва ўз олдига қўйган вазифаларини инобатга олиб, жуда сезгир ва катта аҳамият билан жўр бўлиши керак, чунки ижодий ташаббус солист томонидан биринчи ўринда туради. Броқ бу билан дирижёрнинг роли солистнинг ирода кучига кўр-кўрона ҳизмат қилиш деб бўлмайди. Бу вақтда дирижёр ўзининг барча хатти - ҳаракатларини солистнинг тингловчига етказмоқчи бўлган орзу ниятларини рўёбга чиқариши учун ақлан йўналтиради. Ана шунда дирижёр билан солистнинг ижодий бирлиги намоён бўлади, натижада композиторнинг ниятларини ҳаққоний равишда ижро этиб, томошабинга етказадилар.

Каденциялар одатта оркестр томонидан узун нота ва аккордлар янграётган вақтда солист томонидан ижро этилиб, ўз партиясини тамомламагунга дирижёр аккордларни чўзиб туриб, дирижёрлик қилмай туради. Каденция тугагач, дирижёр ауфтакт орқали кейинги тактга дирижёрлик қилади.

Речитативларни операда, опереттада ёки муסיқий театрда узун ноталар ёки қисқа аккордлар жўрлигида ижро этилади. Бу ердаги узун ноталар ва қисқа аккордлар вокал партиясининг гармоник асосини ташкил этади. Бу вақтда қўшиқчи речитативни эркин ва бемалол ижро этади. Дирижёрнинг вазифаси ижронинг барча икир-чикирларини ижрочи билан олдиндан келишиб олиб, унинг кетидан жўр бўлиб боради, броқ актив дирижёрлик қилмайди.

СЕВИЛИЯ САРТАРОШИ ФИОРЕЛЛО

Дж. Россини

Граф

Вот не-то-дя-й! Сво-е-ю бол-то-вней не-у-го-

мон-ной весь квар-тал раз-бу-дить

М.Бафроев

"ДАРЁ ИРМОҚЛАРДАН БОШЛАНАДИ" СПЕКТАКЛИДАН ДИЛШОД АРИЯСИ ОНАЖОН

Allegretto

Му-ҳаб-бат-нинг қў-ча-си-га

Allegretto

қир-ғим-ми-ё о-на-жон

Senza metrum (Andante)

ту-шум-га-рун ʁн-рум-га-ё кър-гум-му-ё о - -

Allegretto

на - жон

Senza metrum (Andante)

Бур туџ - гу-ким ҳа - ё - лум - ни банд эт - муш џџа то-пол - маџ

ҳаџ - ро - на-ман о - - на - жон

54. ФЕРМАТА

Фермата — тўхташ, товуш ва паузани чўзиш демакдир. Унинг узунлиги асар характери, мусиқий ривожланиш мантиқи ва ижрочининг бадий диди билан

белгиланади. Фермата (♯:) — нота, аккорд, ҳатто паузани исталган пайтга чўзиш белгиси. Ферматани ўрнатиш учун нафақат унинг асардаги жойи, балки мазкур эпизод характери, асарнинг суръати ва услубини ҳам ҳисобга олиш керак бўлади. Шу боис мушқий адабиётда учрайдиган ферматаларни икки гуруҳга ажратиш мумкин.

1. Кейинги ижро билан боғланмаган ва мушқий фикрни якунловчи ферматалар. Бу гуруҳга қуйидагилар киради:

- а) бутун тактдаги фермата;
- б) такт хиссаларидаги фермата;
- в) такт хиссаси бир қисмида бўлган фермата;
- г) бутун такт паузасидаги фермата;
- д) такт хиссаси ёки унинг қайсидир қисмини эгаллаган паузадаги фермата;
- е) такт чизғидаги фермата.

2. Кейинги ижро билан боғланган ва мушқий фикрни фақатгина бўлувчи ферматалар. Уларга қуйидагилар киради:

- а) бутун тактдаги фермата;
- б) такт хиссаларидаги фермата;
- в) тактнинг санок хиссаси (счетная доля) қисмларидан биридаги фермата;
- г) такт хиссаси ва унинг қисмини эгаллаган паузадаги фермата;

Бундан ташқари бир вақтда барча овозларда қўлланилмайдиган ферматалар ҳам учрайди.

Ферматанинг барча турлари у билан белгиланган хиссада қўл ҳаракатини тўхтатиш билан белгиланади. Фермата кўзга ташланадиган бўлиши учун дирижёр уни кўрсатишдан олдин ауфтакт бериши керак. Агар фермата янграётган пайтда динамика ўзгармаса, унда у ёки бу нозик ифодани (нюанси) акс этувчи қўл ҳаракати фермата олиб ташлангунча ўзгармай қолади. Фермата янграётган чоғда *crescendo* ёки *diminuendo* белгиси бўлса,

дирижёрнинг қўллари динамиканинг бу ўзгаришини тегишли тарзда кўрсатиши лозим. Масалан, фермата билан белгиланган аккорд товуши аста — секин кучаядиган бўлса, унда ферматани ўнг қўл билан нисбатан баландроқ кўрсатган ҳолда тутиб, чап қўлнинг пастдан тепага ҳаракати билан товуш кучайишини кўрсатиш керак. Бунда ўнг қўл қимир ламагани маъқул.



Яна шунингдек, ферматани иккала қўл билан пастроқ ҳолатда кўрсатиб, сўнг қўлларни тепага кўтариб крешчендони кўрсатиш мумкин.

Ушбу усулдек, ферматали аккордлар *diminuendo* бўлса, унда фермата ҳар иккала қўл билан баландроқ қўйилади, сўнг эса ўнг қўл ҳаракатсиз бўлгани ҳолда чап қўл очиқ кафт билан аста — секин пастга тушиб кўрсатади. Бунга яна бошқача усули: иккала қўл ферматани тепароқда қўйиб, аста — секин пастга туширилади. $\text{ff} > \text{pp}$



Энди эса ферматанинг ҳар хил турларига такт бериш усулларини кўриб чиқайлик.

I. Бутун тактдаги фермата: ферматаларни ўрнатиш динамик кўрсатмаларга характери мос келувчи ауфтакт ёрдамида бажарилади.

Forte (f) да ферматаларни олиб ташлаш кескин ҳаракат билан бажарилади, piano да эса (p) юмшоқ, силлиқ қўл ҳаракати билан амалга оширилади. Бутун тактдаги ферматани олиб ташловчи ҳаракат ўзидан четга йўналтирилган бўлиши керак. Бундай усул ишонарли ва кўримлироқ бўлади.

| *ff* 0 | *f* | ёки | *p* 0 | *f* |

55. ТАКТ ХИССАЛАРИДАГИ ФЕРМАТА

Юқоридаги мисолда келтирилган барча ферматалар мусиқий фикрни якунлайди, бироқ улар турлича олиб ташланади. Биринчи икки фермата уларни олиб ташлаш учун махсус ҳаракат талаб этмайди. Ҳар бир ферматани керакли вақт ушлаб, дирижёр афтакт ёрдамида кейинги жумланинг биринчи хиссасини кўрсатади.

Шу тариқа, афтактни билдирувчи ҳаракат бир вақтнинг ўзида ферматани олиш вазифасини ҳам бажаради. Сўнгги фермата эса, аввалгиларидан фарқли равишда махсус ҳаракат билан олинади. Бу ерда тўхташ табиий бўлади, Чунки ферматадан сўнг паузалар турибди ва мисолларда ферматалар билан турли хиссалар белгиланганлигига қарамай, уларни тактлаш учун бир хил усул қўлланади. Бу ҳолда фермата олиб ташлангандан сўнг анча узун пауза талаб қилинади. Унинг зарурати ферматадан кейин янги материалнинг кетиши тақозо этилган.

Meno mosso $\text{♩} = 52$ **5-СИМФОНИЯ, II қ.** А.Дворжак.

56. БУТУН ТАКТ ПАУЗАСИДАГИ ФЕРМАТА

Бутун такт паузасидаги ферматани тактлаш бўш тактлар тактланадиган ҳаракат билан, яъни олиб қўйиш усули билан тактланади.



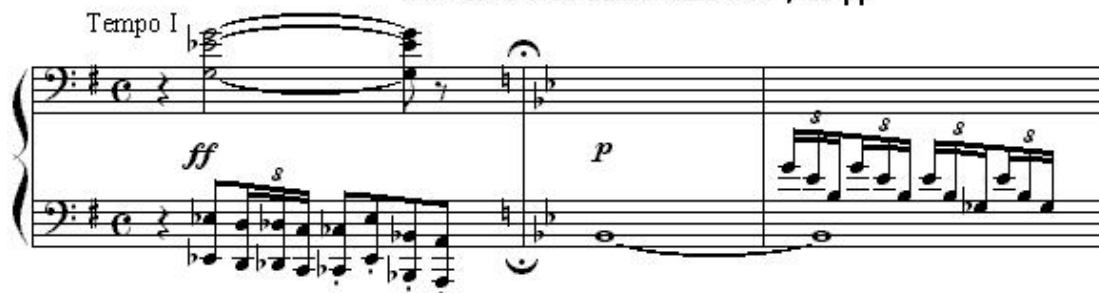
57. ТАКТ ХИССАСИ ЁКИ УНИНГ ҚИСМИНИ ЭГАЛЛОВЧИ ФЕРМАТА

Бу ферматалар одатда тактланмайди. Дирижёр пауза узунлигига боғлиқ тўхташдан кейин ижрони давом эттиришга ўтиш учун ауфтакт қўллайди. Агар фермата бутун асар ёки унинг қисми охирида турган бўлса, у худди шу тарзда бажарилади.



58. ТАКТ ЧИЗИҒИДАГИ ФЕРМАТА

Такт чизиғидаги ферматалар XIX аср охирида пайдо бўлган махсус усулдир. Муסיқа такт чизиғига давом этса ва ундан сўнг яна янграса, такт чизиғидаги фермата аввалги тактдаги сўнгги зарб якунланганидан кейин қўл ҳаракати тўхталишини талаб қилади. Шундан сўнггина кейинги тактга ауфтакт бериш мумкин бўлади. Бундай ферматанинг давомийлиги муסיқа суръати, характери, аввалги ва кейинги ижро ўртасидаги зиддиятга боғлиқ.

"ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК", II Д.**59. БУТУН ТАКТДАГИ ФЕРМАТА**

Бундай ферматани ўрнатиш оддий йўл билан бажарилади, уни олиб ташлаш эса кейинги ижрога афтакт орқали амалга оширилади.

7-СИМФОНΙΑ, I Қ.

А.Глазунов.

**60. БУТУН ТАКТЛАРДАГИ ФЕРМАТАЛАР ҚАТОРИ**

Бундай ҳолларда ҳар бир олдинги фермата кейин келадиган ферматадан ажратилган ҳолда бевосита афтактга ўтади. Бундай ферматаларни бажариш учун бир неча усуллар мавжуд. Улар характери асосан мусиқанинг бу жойига хос динамика билан белгиланади. Масалан:

1. Фермата ҳар иккала қўл билан қўйилади ва иккала қўл билан олинади.
2. Ферматалардан ҳар бири икки қўл билан қўйилади ва биргина чап қўл билан олиб ташланади.
3. Ферматалар биргина ўнг қўл билан ўрнатилади, чап қўл билан эса олинади (pp).



60. ТАКТ ХИССАЛАРИДАГИ ФЕРМАТАЛАР

Улар оддий усул билан қўйилади ва кейинги ижрога ўтиш олиб ташлашсиз, ауфтакт ёрдамида бажарилади.

Р.Солихов мусиқаси
Э.Тошматов қолғулаштирган

"АЛМАНДАР УЙЛАНАРМИШ" СПЕКТАКЛИДАН

Moderato

61. ТАКТ ХИССАСИ ҚИСМИДАГИ ФЕРМАТА

Бу турдаги ферматаларни тактлаш қўл ҳаракатини бўлиб ташлаш асосида амалга оширилади. Фермата хиссанинг биринчи қисмида турганда, ферматадан сўнг ушбу хиссанинг қолган қисмларини белгилаш учун қўл ҳаракатини бўлиб ташлаш (касрлаш) керак бўлади. Фермата хиссанинг

биринчи эмас, балки бошқа қисмларида турган бўлса, унда ҳаракатни бўлиш (яъни касрлаш) ферматани ўзини кўрсатиш учун керак бўлади.



63. БАРЧА ОВОЗЛАРДА БИР ПАЙТДА ҚЎЛЛАНИЛМАЙДИГАН ФЕРМАТАЛАР

Бундай ҳолларда тўхташ тактнинг сўнгги ферматасида бажарилади. Сўзимиз якунида шуни айтиш жоизки, ферматаларнинг давомийлиги кўп жиҳатдан темпга боғлиқ. Тезкор темпдаги фермата секин темпдагига нисбатан узунроқ бўлади. Ферматани ижро этишда дирижёр доимо композитор тавсияларга эътиборли бўлиши ҳамда услубни тўғри тушуниш, шаклни хис этиш ва ҳоказолардан келиб чиққан ҳолда меъёрни тўғри танлаши лозим.

64. ПАУЗАЛАР

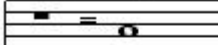
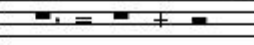
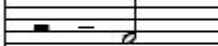
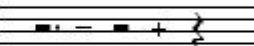
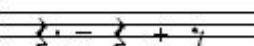
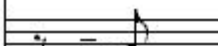
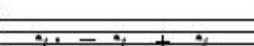
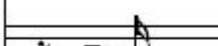
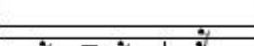
Пауза юнонча *pansis* сўзидан олинган бўлиб — тўхташ, дам олиш, вақтинча жим туриш деган маънони билдиради. Паузалар товушларнинг узун — қисқал икларидек ўлчовларига тенг бўлади. Улар бутун, ярим, чорак,

нимчорак, ўн олтиталик, ўттиз иккиталик, олтмиш тўртталиқдан иборат. Паузаларнинг ўнг томонига қўйилган нуқта уларнинг узунлигини ярим миқдорда оширади.

Пауза — бу товушнинг оддий узилиши эмас. Ҳар қандай пауза ўзига хос тарзда мусиқий ҳаётни давом эттиради. У доимо моҳият билан тўлдирилган бўлади, маълум бир мантиққа бўйсиндирилади. Шу боис паузаларга катта эътибор билан муносабатда бўлиш керак. Паузаларни тактлаш учун сустроқ ҳаракатлар қўлланилади, уларни амалга ошириш ҳаракат ҳажмини камайтириш, шунингдек мушакларни маълум даражада бўшаштиришни талаб этади. Паузаларни тактлар экан, дирижёр қўлига доимо қатъий равишда схема бўйича ҳаракат қилади. Паузалар узунлигини кенгайтириш ёки кўпайтиришга мутлақо йўл қўйилмаслик лозим: Бу умумий ҳаракатнинг бузилишига, ижро этилаётган мусиқа маъносини нотўғри талқин этишга олиб келади.

Паузаларни дирижёрлашда доимо ижро этилаётган эпизод характеридан келиб чиқиш керак. Агар мусиқа шўх, ритмик жиҳатдан ўт кир, тезкор бўлса, дирижёрнинг паузалардаги ҳаракати маълум аниқлик, баъзида эса ўткирлигини сақлаб қолсада, тежамкор ва мулойимроқ бўлиб қолади. Хиргойи характеридаги секин эпизодларда дирижёрнинг қўл ҳаракати паузаларда янада майин, силлиқ ва пассив бўлади.

Бутун такт давомида ва ундан — да узоқроқ турадиган паузалар ҳам учраб туради. Бундай ҳолларда тактни «олиб қўйиш» усулидан фойдаланадилар. Бу усул шундан иборатки, асар суръатига монанд ҳолдаги ҳаракат билан қўл биринчи хиссага йўналтирилиши билан ҳар бир бўш такт кўрсатилади. Бу пайтда тактнинг бошқа хиссалари тактланмайди.

Паузалар	Нуқтали паузалар
	
	
	
	
	
	
	

65. БОШ ПАУЗА (ГЕНЕРАЛЬНАЯ ПАУЗА)

Бош пауза бутун оркестрнинг яхлит тўлиқ такт давомида тўхташи лозим бўлган вазиятларда учрайди. Композиторлар одатда бундай тактларни лотинча G. P. ҳарфлари билан белгилайдилар. Бу белги амалда такт чизигидаги фермата бўлиб, уларнинг давомийлиги аниқ белгиланган, G. P. ни тактлаш бўш тактларники каби бажарилиши мумкин, яъни «олиб қўйиш» усули билан амалга оширилади. Бу усулни қўлламасдан ўтиш ҳам мумкин, бироқ бунда аввалдан оркестр билан ўзаро келишиб олиш лозим бўлади.

Н.Римский-Корсаков

"ШЕХЕРАЗАДА"
Муқаддима

Largo e maestoso ($\text{♩} = 48$)



ff pesante

G.P.

Н.Римский-Корсаков

ШЕХЕРАЗАДА, IV қ.

Allegro molto ♩. = 152

М.Глинка.

АРАГОНСКАЯ ХОТА

Tempo I

66. ЦЕЗУРА (ЛЮФТ — ПАУЗА)

Цезура, ёки немисчасига Luft pause — «Ҳаво паузаси» деган маънони билдириб, такт чизиғидаги ферматага ўхшаб кетади. Уни « , » белгиси ёки «||» билан белгилайдилар. Люфт пауза янги жумла бошланишидан аввал композитор томондан назарда тутилган билинар — билинмай тўхталиш учун қўлланилади. Шу тарзда, жумлалар орасида таъкидланган цезура мусиқага алоҳида нафас бағишлайди. G. P, люфт паузалар ва цезура ижрочига нисбатан эркинлик берувчи ижро турига тегишли, чунки уларнинг аниқ давомийлиги муаллиф томонидан кўрсатилмайди. Шу боис дирижёрнинг меъёр хисси, диди, унинг услуб ва шаклнинг ўзига хос хусусиятларини тушуниш даражаси бу ерда айниқса ёрқин намоён бўлади.

①. ОЛЕИОВ

Piu mosso

(ТРИО)



Л.БЕТХОВЕН

Allegro $\text{♩} = 96$

poco rit.

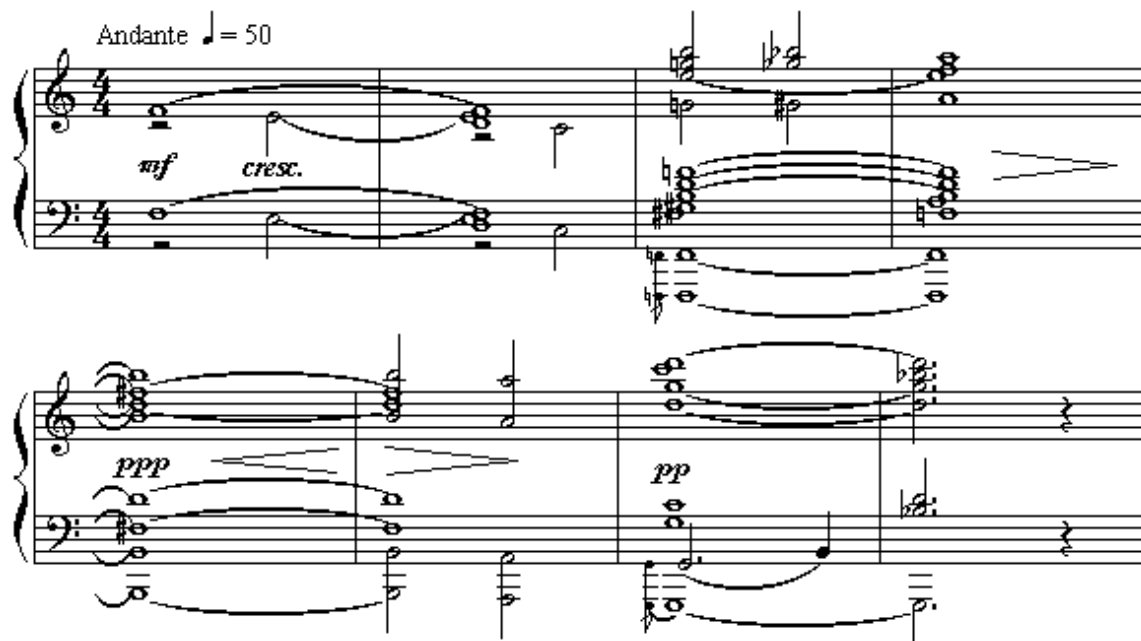
a tempo



Узун нота ва аккордлар янграётган пайтида барча хиссаларни бир хилда чаққон ҳаракат билан белгилашга ҳожат йўқ. Узун нотанинг боши яхши кўзга ташланадиган ҳаракат билан кўрсатилади, қолган тактлаш эса билинар — билинмас суст ҳаракат билан бажарилади. Чап қўл эса узун товушнинг нюансини кўрсатади.

РОМЕО ВА ДЖУЛЬЕТТА. III п. 6 к.

С.Прокофьев



68. ИЖРО ТЎХТАЛИШИНИ КЎРСАТИШ

Дирижёрликда ижронинг вақтинча ёки умуман тўхтатишнинг аҳамияти катта. Шу боис хали тўхташни кўрсатувчи усул ҳам жуда муҳим. Афсуски, аниқ тўхтатишга мураббийлар аниқ ижро бошлашга нисбатан камроқ эътибор берадилар. Шу боис талабалар, одатда, бу усулни бўшроқ ўзлаштирадилар ва товуш давомийлигини кўрсатилган вақтдан кечроқ ёки эртароқ тўхтатадилар. Янграшни тўхтатиш маълум тайёргарликни талаб этади, чунки бунда барча ижрочилар бир вақтда тўхташларига эришиш даркор бўлади. Бу ерда яна ауфтакт масаласи кўндаланг туради. Бунда тегишли қўл ҳаракати аниқ, кўримли, вақт бўйи ча мутаносиб ва динамика бўйича тиниқ бўлиши керак. Товуш тўхталишини кўрсатиш учун ҳаракат танлашда табиийликдан келиб чиқиш керак, яъни қўл ҳаракати дирижёр учун қулай, оркестрга эса тушунарли бўлиши керак. Одатда бу ҳаракат у ёки бу даражада думалоқроқ чизик ёки тўхтатиш вақтида дирижёр қўлининг қандай жойлашганлигига қараб у ёки бу йўналишдаги тўғри чизик шаклида бўлади (ўзига — чапга, ўзидан — ўнгга ёки пастга).

У ёки бу ҳолларда тўхтатишни кўрсатувчи ҳаракат учун йўналишни қандай танламоқ зарур?

Янграшни тўхтатувчи ҳаракат сўнгги янгровчи хисса томонга йўналиши кераклигини шу ўринда истисно ҳолларини айтиб ўтиш жоиз. Амалиётда сўнгги янгровчи хисса қисқа бўлганлиги боис, тўлиқ тўлдирилмаганлиги (8–ли, 16–ли, чорак) ёки тез суръатда берилишига дуч келамиз. Бундай ҳолларда тўхтатиш ҳаракатини айнан шундай хиссада амалга ошириш керакки, бунда ҳаракатли якунловчи туртки билан монандлик бўлиши лозим. Шунинг учун ҳам мазкул қўл ҳаракати йўналиши бу ерда ушбу хисса йўналишига тўғри келади. Тўхтатиш ҳаракати тезлиги сўнгги хиссанинг қисқалиги ёки унинг тез суръати билан тақозо этилган ҳолларда бу ҳаракат сўнгги хисса томон, яъни, пастга йўналтирилган тўғри чизик кўринишига эга бўлади. Агар сўнгги янгровчи хисса узоқроқ давом этса ёки тўлиқ янграса, унда бу ҳаракатни қўллаш тавсия этилмайди, чунки сўнгги хиссанинг янграши тўлиқ ушлаб турилмайди. Бундай ҳолларда сўнгги янгровчи хисса одатий усул билан тактланади, тўхтатиш ҳаракати ушбу хисса кейинги хисса бошлангунча эгаллаган вақти ҳисобига бажарилади. Бунда думалоқроқ шаклдаги ҳаракат қўлланилади. Унинг ишлатилиши сўнгги хисса янграшини тўлдириш учун ҳаракатни чўзиш кераклиги боис тақозо этади. Бунинг тез ва секин суръатда бир хил меъёрга бажариш керак бўлади. Тўхтатиш ҳаракатларининг барчасини йўналишига қараб шартли равишда икки гуруҳга бўлиш мумкин.

Биринчи гуруҳга кейинги ҳаракатни ҳисобга олувчи тўхташ ҳаракатлари киради. Бу — асарнинг ичидаги тўхташдир. Бунинг учун дирижёр қўли кейинги ижрони давом эттириш энг қулай бўлган ҳолатда бўлиши керак.

Иккинчи гуруҳга эса бутун асар ёки унинг қисмини якунловчи ҳаракатлар киради. Буларни бажаришда дирижёр эркинликдан истаганича фойдаланиши мумкин.

69. МУСИҚИЙ ЭШИТИШ ҚОБИЛИЯТИНИ МАШҚ ҚИЛИШ

Эшитиш қобилиятини машқ қилиш одатда элементар Фан ҳисобланади ва шу боис кўплар уни дирижёрлик бўйича қўлланмага киритиш ортиқча деб ҳисоблайдилар. Бундай фикр юритиш нотўғри, чунки ҳатто маҳоратнинг юксак чўққиларига эришган мусиқачи ҳам доимо ўз устида ишлаб, эшитиш қобилиятини машқ қилиб турмоғи керак. Дирижёр учун эса юкса к даражада ривожланган ички эшитиш қобилияти энг муҳим иш қуроли ҳисобланади. Ички эшитиш қобилияти, деганда мусиқачининг партитурани ўқиш жараёнида алоҳида тон ва аккордлар билан бир қаторда уларнинг бутун уйғунлигини ҳам ўз тасаввурларига сиғдириш маҳора ти назарда тутилади. Биз бу жараёнга болалиқданоқ ўрганганимиз учун, шунчалик кўникиб қолганимизни, буни алоҳида ютуғимиз деб ҳисобламаймиз. Бироқ оддий одамлар партитурани китоб каби ўқий оладиган мусиқачиларга ҳавас билан қарайдилар. Дарвоқе, партитурани ўқиш — бу фақат машқ қилиш холос ва ҳар бир дирижёр бу маҳоратни мукамал даражада эгаллаши шарт. Масалан, Моцарт бу ишга ўқиш — ёзишни ўрганиш давриданоқ киришган экан. Шу боис яхши дирижёр партитурани китобдай ўқий билиши керак; унинг эшитиш қобилияти қанчалик яхши бўлса, у оркестрни шунчалик тўлиқ бошқара олади. Бу айниқса ўқувчилар оркестри раҳбари учун жуда муҳимдир. Ижро эта бошлагандан аввал, оркестр яхши созланган бўлиши керак. Бу классик мусиқа каби, замонавий мусиқа учун ҳам муҳим. Қатордаги озгина ноаниқ янграш ҳам бутун таассуротни бузиши мумкин. Оркестр маълум даражада уйғунликка одатлангани учун, бу каби ноаниқликларни маълум даражада тўғрилаб кетади. Агар оркестр садони тутишга ва интонацияни текис, равон беришга ўргатилган бўлса, унда дирижёрга алоҳида чолжулар ижро қилаётган нотўғри ноталарни аниқлаш осон бўлади. Бу каби хатоларни топиш ва бартараф этиш баъзилар ўйлаганчалик «осон иш» эмас. Албатта, оддий классик мусиқада хатоларни аниқлай олмаслик — кечириб бўлмайдиган нарсас, бироқ агар дирижёр фақат

эшитиш қобилиятининг «элементлар» машқинигина ўтган бўлса, у фақатгина «қаердадир нимадир тўғри эмаслигини»гина сезади, бироқ «қаерда» ва «нима» эканини аниқ айта олмайди ҳам. Шу боис дирижёрнинг эшитиш қобилиятини ривожлантириш учун диктантлар тавсия этилади. Бунинг учун оддий полифоник ва гармоник диктантлардан бошлаган маъқул.

Диктантни фортепианода ижро этиш ёки ҳар бирини бир ёки бир неча ўқувчига топшириб, бажариш керак. Бу вақт орасида бошқалар уларни оддий диктант каби ёзиб олишлари керак. Шу тарзда ўқиш ва диктант битта машқ бўлиб амалга оширилади.

Диктантга қўшимча сифатида қуйидаги мисол тавсия этилади: фортепиано қаршисига ўтиринг ва биринчи октавадаги «до» ни олинг: керакли интервални ички эшитиш қобилияти билан аниқланг, сўнг уни ижро этинг. Буни ўзлаштиргач, бутун мелодик чизиклар ва жумлаларга ўтинг, сўнг эса икки овозли уйғунликлар ва аккордли кетма — кетликка ўтиб, аввал бўлганидек уларни ижро этмасдан олдин «эшитиш»га ҳаракат қилинг. Ҳар бир аккордни фортепианода олишдан аввал уни ички эшитиш қобилияти билан тингланг. Шу тарзда, аста — секинлик билан янада мураккаброқ мусиқага ўтиш керак.

Бошқа бир фойдали машғулот: Бахнинг сизга номаълум бўлган икки ва уч овозли инвенцияларидан бошлаш керак. Бу машқ пайтида ҳеч қайси чолғудан фойдаланмаслик керак. Аввал тахминан саккиз тактда юқори овоз «ўқилиши» керак. Бу жумлани хотирага жойлаб олгандан кейин пастки овозни худди ўша жойгача ўқиш керак. Иккала овозни (сиз ҳозир ўқиётган ва сиз эслаб қолиб, ҳаёлан тасаввур қилаётган) эса бирлаштириш қийин бўлмайди.

Агар овозлар учта бўлса, унда иккита четдагиларини эслаб қолиб, ўртадагисини ўқиб бирлаштириш керак бўлади. Аввалига бу жараён зерикарли туюлиб ундан тезда чарчаш ҳам мумкин, бироқ аста-секин у одат тусига кириб қолади. Унга кўникиш мумкин. Охир-оқибат сиз бирваракайига иккала товушнинг ҳеч бирини аввал эслаб қолмаган ҳолда ўқишни

ўрганишингиз керак бўлади. Сизнинг ютуқларингизга қараб, янада мураккаброқ партитураларга ўтиш мумкин. Кўпинча, монуал ва ижрочилик жиҳатидан иқтидори юксак бўлган ўқувчиларнинг эшитиш қобилияти паст бўлиши мумкин ва аксинча эшитиш қобилияти жуда яхши талабалар эса ёмон ижрочи ва эгилувчанликдан йироқ, «қуруқ» дирижёр бўлишлари мумкинлигини ҳисобга олишга тўғри келади. Иккала тоифа талабалари ҳам эшитишни машқ қилишга «панжа орасидан» қарайдиганлар: биринчилари — эшитиш қобилиятини ривожлантириш мумкинлигига ишонмай қўйганлари учун, бошқалари эса ўз эшитиш қобилиятлари юксак даражадалиги туфайли уни машқ қилиш керак эмас деб ҳисоблаганлари учун шундай бўлади. Яна шуни ҳам эсда тутиш керакки, бўлажак дирижёрлар уларга учраши мумкин бўлган ҳар қандай инструментал жумла ва пассажларни қуйлашни ўрганишлари керак.

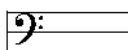
IV БОБ ОРКЕТР БИЛАН ИШЛАШ ВА МУЛОҚОТ

70. ПАРТИТУРАЛАРНИ ЎҚИШ

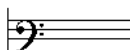
Симфоник оркестрлар партитураси

Партитура ўқишни ўрганиш учун бошловчи дирижёр зўр бериб машқ қилиши, турли калитлар ҳақида маълумотга эга бўлиши керак. Улар:

1. Бас-профунда калити нота чизиғининг бешинчи қаторидан жой олган:
2. Бас калити нота чизиғининг тўртинчи қаторидан жой олган:

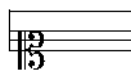


3. Қадимги ёки эскича баритон калити нота чизиғининг учинчи қаторидан жой олган:

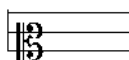


Бу учта калит “Фа” калити деб аталиб кичик октаванинг “Фа” нотасини билдиради.

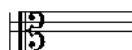
1. Сопрано калити нота чизиғининг биринчи қаторидан жой олган:



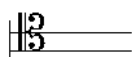
2. Меццо-Сопрано калити нота чизиғининг иккинчи қаторидан жой олган:



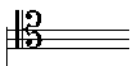
3. Альт калити нота чизиғининг учинчи қаторидан жой олган :



4. Тенор калити нота чизиғининг тўртинчи қаторидан жой олган:



5. Баритон калити нота чизиғининг бешинчи қаторидан жой олган:



Бу бешта калит “До” калити деб аталиб биринчи октаванинг “До” нотасини билдиради.

1. Эски ёки қадимги француз калити нота чизиғининг биринчи қаторидан жой олган:



2. Скрипка калити нота чизиғининг иккинчи қаторидан жой олган:



Бу иккита калит “Соль” деб аталиб биринчи октавининг “Соль” нотасини билдиради.

Юқорида санаб ўтилган ўнта калитда асосан тўрттаси бугунги кун амалиётида қўлланилади. Булар —скрипка, альт, тенор, бас калитларидан иборат.

1. Скрипка калитида ёзилувчи чолғулар: флейта, гобой, кларнет, труба, валторна, скрипкалар ҳамда энг юқори регистрида қўйидаги чолғулар: фортепиано, челеста, арфа, виолончел, фагот, альт.
2. Альт калитида ёзилувчи чолғулар: скрипка альт, тромбон.
3. Тенор калитида ёзилувчи чолғулар: виолончел, фагот, тромбон.
4. Бас калитида ёзилувчи чолғулар: фагот, контрфагот, виолончел, контрабас, тромбон, туба, литавра, пастки регистрда бас-кларнет, валторна, фортепиано, челеста, арфа.

Яхши таниш калитлар билан солиштириш талабага янги калитларни ўзлаштиришда ёрдам бериши мумкин. Бироқ ҳар бир калитни бошқасидан алоҳида ўқишни иложи бори ча тезроқ ўрганишга ҳаракат қилиши керак.

71. ТРАНСПОЗИЦИЯЛАНУВЧИ ЧОЛҒУЛАР

Оркестровкани ўрганаётган талаба ва ўқувчилар симфоник оркестрнинг транспозицияланувчи чолғулари ҳақида турлича тушунчага эга бўлишлари керак. Масалан, контрабас, контрфагот ва валторна *in* C транспозицияланувчи чолғуларга кирмайди, бироқ ёзилганидан бир октава паст товуш беради. Флейта пиккало ва челесто — ёзилганидан бир октава баланд эшитилади. Кларнет, труба ҳамда валторна транспонировкали чолғулар, кларнет ёки трубада ДО нотасида ёзилгани СИ-бемол га ўхшаб катта секундга паст янграйди, валторнада *in* F эса, квинтага паст чалинади ва хоказо.

Чолғу пастга ё тепага транспозиция қилинадими — баъзида ноаниқдай қўриниши мумкин. Кларнетлар оиласи тепадаги *in* Ез кларнетида пастдаги

in A кларнетигача боради. *In E*з кларнети кичик терция тепага, *in A* кларнети эса ёзилганидан кичик терцияга паст янграйди. Барча валторналар пастга транспозицияланади. Хусусан, *in B* даги валторна ёзилганидан катта нога паст товуш беради. Агар «*in B* алто» деган махсус кўрсатма бўлмаса, унда ёзилишига нисбатан реал товуш нота эмас, катта секунда паст бўлади. Трубаларга келсак, фақат «*in B*» ва «*in A*», одатда улар бир ёки икки босқичга паст янграйди; бошқа ҳамма трубалар юқорига транспозицияланади. « *in C*» труба албатта ёзилганидек жаранглайди.

Инглиз бурғуси (англ. рожок) « *in F* валторна каби квинта паст эшитилади. *In B* бас-кларнет эса нога паст янграйди. Баъзи эски партитураларда бас калитида ноталанган бас-кларнет учрайди, бу ҳолатда у нога эмас, катта секундага паст ўқилади. Худди шундай партитураларда *in A* бас-кларнети ҳам учратиш мумкин. Бизнинг замонамизда бас-кларнет фақат скрипка калитида ноталанади.

Валторнанинг бас калитида ноталаниши баъзида англашилмовчиликларни келтириб чиқариши мумкин. Биринчидан, қадимги партитураларда бас калитида ёзилган валторналар юқорига транспозицияланади, шу боис, масалан, бас калитида ноталанган « *in B*» валторналарни бир нога эмас, бир тон пастга транспозициялаш керак, бас калитидаги « *in C*» валторналар ёзилганидек чалинади. « *In F*» валторна эса кварта тепада чалиниши керак.

XX аср партитураларида бу одатдан воз кечилганди. Энди бас калитидаги валторналар скрипка калитидек паст ўқилади. Бироқ англашилмовчиликларнинг олдини олиш учун замонамиз композиторлари, ҳатто паст товушли валторналар учун нота йўлида қўшимча чизиқларни кўпайтириши керак бўлсада, фақат скрипка калитидан фойдаланишни афзал кўрадилар.

Ўзбек халқ чолғулари оркестрида эса транспозицияланиш қай тарзда амалга ошмоқда? Бунда пикколо-най ёзилишидан бир октава юқори, қашқар

ва авфон рубоби, альт ва контрабас дуторлари, қолаверса, ғижжак контрабаслар ёзилганидан бир октава паст эшитилади.

72. ХАЛҚ ЧОЛҒУЛАРИНИ СОЗЛАШ

Тўхтасин Жалилов номидаги Ўзбекистон Давлат академик халқ чолғулари оркестри мисолида ўзбек халқ чолғулари оркестрларини созлаш

Ўзбек халқ чолғулари оркестрларини созлаш жараёни ҳам умумий қабул қилинган қоида асосида, симфоник, пуфлама (духовой) ва бошқа оркестрлар каби соланади. Шу билан бирга махсус созлаш хусусиятлари ҳам мавжуд. Оркестрга ҳамма оркестрлар учун қабул этилган Ля товушини (I-нчи октава. 440 тебраниш асосида) гобой чолғуси беради. Аммо. Гобойнинг ўзи ҳам созини олдиндан I-нчи чанг чолғусининг I-нчи октава ЛЯ товуши билан яхши текшириб, аниқлаган бўлиши керак. Шу билан бирга чанг чолғуларининг ўзи ҳам торлари кўп (70 дан ортиқ) бўлганлиги сабабли, созлаш жараёни кўп вақт талаб этилишини ҳисобга олган ҳолда умумий оркестр машғулотида анча олдин, **камертон асосида** ҳамма торларини аниқ ва жуда тоза созлаши талаб этилади. Ўзбек халқ чолғулари оркестрида 5 та гурух (группа) бўлиб булар: пуфлама, мезробли торли ва чертиб чалинувчи (плекторно-шипковый), урма (ударный) ва камонли торли (смычковый) чолғулар гурухларидир. Бу гурухларнинг ҳар бирининг ҳам ўзига хос, махсус созлаш ва гурух чолғуларининг товушларини алоҳида аниқ текшириш хусусиятлари ҳам мавжуд. (Ҳамма гурухлар камертоннинг I-нчи октава ЛЯ товуши асосида соланади). Жумладан: **пуфлама чолғулар** аввал **ЛЯ** товушларини алоҳида-алоҳида ва ўзаро текширишади, кейин кварта ва квинта товушлари аниқланади ва ниҳоят ҳамма чолғулар уч товушликни (трезвучие) аккорд ҳолда ижро этиш йўли билан товушлар софлигини (чистота интонации) текширишади. Шу билан бирга товушларни текшириш

жараёнида товушлар сифатига ва уларнинг жарангдорлигига алоҳида аҳамият бериш керак.

Мезробли ва чертиб чалинувчи чолғулар гуруҳида созандалар қуйидагиларга риоя қилишлари лозим: биринчи галда чолғуларнинг харракларини ўз жойида турганлигини текшириш керак. Бунинг учун чолғулар торлари очиқ ҳолда (парда босмай) созлангандан кейин шу товушларнинг юқори октавасини яъни 12 пардани босган ҳолда текширилади, бу ҳолатда октава товуш аниқ ва соф эшитилиши лозим. Товуш паст ёки баланд эшитилса, харракни жуда эҳтиётлик билан пастга ёки юқорига суриш орқали тўғриланади. Бу жараёндан сўнг чолғулар сози яна ҳам аниқ ва соф бўлиши учун гуруҳ чолғуларининг ҳамма торларини Фложалет товуши орқали ҳам текширилиши мумкин. Фложалет — бу 12 парда устида пардани тўлиқ босмай, торга бармоқни жуда нозик теккизган ҳолда ҳосил қилинади.

Камонли чолғулар торлари очиқ ҳолда созлангандан сўнг, очиқ торларни қўш товуш садолатиш орқали, яъни — биринчи билан иккинчи торни, иккинчи ва учинчи торни, ниҳоят учинчи ва тўртинчи торни кварта ва квинта интерваллар билан текширилади. Чолғулар яна ҳам соф созланганлигини — фложалет товуши орқали аниқлаш мумкин.

Урма чолғулар гуруҳида доира, ноғора, сафоил, қайроқ чолғулари билан бир қаторда симфоник оркестрдаги литавра, ксилофон, колоколчик, кичик ва катта барабанлар, тарелка, учбурчак, кастанет ва бошқа чолғулар кенг ишлатилади. Бу чолғулар оркестрда муқом ўрин олган бўлиб, уларнинг ҳам ўзига хос созлаш хусусиятлари мавжуд Жумладан: доира ва ноғоралар меъёр даражасида қиздирилган (созланган) бўлиши керак, акс ҳолда товушлар сифати бузилади. Замонавий литавралар созлашга қулайлик яратувчи педал механизмлари билан таъминланган. Шу сабабли асарда кўрсатилган товушларни ижро давомида ҳам тез ўзгартириш ва сифатли созлаш ижрочига деярлик қийинчилик туғдирмайди.

Ўзбек халқ чолғулари оркестри бошқа халқ чолғулари оркестрларидан чолғуларнинг ранг-баранглиги, тембр бойлиги, товушлар садосининг кучи, чолғулар айниқса бир қатор чолғуларнинг, яъни оркестрнинг асосий чолғулари бўлмиш рубоблар ва ғижжакларнинг қорнилари (дека) юпқа балиқ териси қопланганлиги билан фарқ қилади ва ажралиб туради. Шунинг учун бу чолғуларга ҳаво ҳарорати жуда тез таъсир этади ва чолғулар сози вақти - вақти билан ўзгариб туради. Шу сабабли оркестр созандаларидан чолғулар созини доимо назорат қилиб, текшириб туриш талаб этилади.

Умуман олганда, Давлат академик халқ чолғулари оркестрининг кўп йиллик иш тажрибаси шуни кўрсатадики, оркестр ўз иш вақтининг биринчи соатини аксарият гуруҳларга бўлиниб, иккинчи соатдан ҳамма гуруҳлар бир бўлиб — оркестр машғулоти ўтказиш ижобий натижалар беради. Ана шу гуруҳларга бўлиниб ишлаш жараёнида чолғулар нисбатан тез ва сифатли соз бўлади, ҳамда чолғулар созининг барқарорлашувига эришилади. Умумий оркестр машғулоти бошланганда чолғулар сози яхши маромига етган бўлиб, созлашга кўп вақт ажратиш эҳтиёжи қолмайди.

Хулоса қилиб шуни айтиш керакки — оркестрда чолғулар созига жуда катта эътибор берилади, дирижёрлар ва гуруҳ концертмейстерлари бунини доимо назорат қилиб, уларнинг диққат марказида туради. Бу ўз вақтида оркестр машғулотлари ва концертларининг самарали, юқори профессионал даражада ўтишини таъминлайди.

Ушбу материални Т. Жалилов номидаги Ўзбекистон Давлат академик халқ чолғулари оркестри бадий раҳбари ва бош дирижёри, Ўзбекистон халқ артисти, профессор Форук Содиков тайёрлаган.

73. ПАРТИТУРА УСТИДА ИШЛАШ

Бошқа ҳар қандай ижрочилар каби дирижёрлик санъатининг мақсади — асарнинг асосий ғоясини тингловчиларга етказиш, ижро маҳорати

воситалари ёрдамида музиканинг моҳиятини очиб беришдан иборат. Ҳар бир ижрочи, аввало асарнинг асосий ғоясини англаб, уни ҳис қилиши, шундан кейингина уни ишонарли ифода этилиши учун восита топиши керак.

Хўш, дирижёр маҳоратининг сирлари нимада?

Музикӣй ва бошқа касбий қобилиятлардан ташқари, дирижёр интизомли, масъулиятли инсон бўлиши, музикачилар билан режа асосида ишлай билиши, репетицияни тўғри йўналишда олиб боришни билиши керак. Дирижёр ҳар бир музикачининг нимага қодир эканлигидан келиб чиқиб, унинг зиммасига фақат уддалаши мумкин бўлган вазифаларни юклатиши керак. Дирижёр асар шакли ва драматургиясини яхши ҳис қилиши, унинг услубига риоя қилган ҳолда суръат ва товуш кульминацияларини тўғри мўлжаллай олиши зарур. Жўр бўлаётган пайтда эса, дирижёр яккаҳон ижрочини қачон бошқариши, қачон унга эргашишини аниқлаб олиш и керак. Дарҳақиқат, ушбу санаб ўтилганларнинг барчаси — ҳаммамизга яхши маълум бўлган ҳақиқатдир. Бироқ, уларни қандай қилиб амалга ошириш мумкин? Ахир ҳар бир дирижёр ўзигагина хос, бетакрор ижро ва машқ услубига эга-ку. Шундай экан, дирижёрлик санъатида ижодий жараённинг уч асосий босқичини белгилаб кўрсатиш мумкин. Бу:

1. Дирижёрнинг ўзи томонидан партитурани батафсил ўрганиши.
2. Репетиция даври.
3. Концертдаги ижро.

Шундан иккита қийинроқ босқич — дирижёрнинг партитура устида ишлаши ва оркестр билан репетиция қилиш даврига тўхталсак. Асарни ўрганиш чоғида дирижёр англаб етиши лозим бўлган масалалар кўлами жуда кенгдир. Г. Нейгауз айтганидек: «Ижрочи қайсидир маънода ҳам тарихчи, ҳам назариётчи бўлиши керак». Ҳақиқатан ҳам композитор яшаб, ижод қилган давр, унинг таржимаи холи, дунёқарашини ўрганиш, ўша давр санъати билан танишиш — ижрочига композитор яратган образларни яхшироқ тушуниш, унинг мақсадларини англашга ёрдам беради. Бу жараён давомида олинган маълумотлар муайян бир таянч бўлиб хизмат қиладики,

унга таянган дирижёр партитура устида янада самаралироқ ишлаши мумкин. Маълумки, ҳар бир дирижёрнинг партитура билан танишиш борасида ўз услуби бор: кимдир уни фортепианода чалиб кўради, бошқаси фақат кўзи билан ўқиб, ички эшитиш қобилияти ёрдамида мусиқа янғ рашини тасаввур қилади, яна кимдир магнит ёзувларни эшитиб, партитура билан солиштиради. Бу ўринда ягона тўғри усул деб бирор йўлни алоҳида кўрсатиш нотўғри бўларди. Фикримизча, энг яхшиси — партитурани фортепианода чалиб кўришдир. Чунки бунда асарнинг асосий образлари, тузилиши ва драматургияси ҳақида тўла-тўқис тасаввурга эга бўлиб, уни яхши ўзлаштириш мумкин. Мусиқий чолғу ёрдамида «ўқилган» асар гарчи секинроқ суръатда ва тахминан бўлсада, яхши ижро этилади ҳамда тафаккурга осон ва мустаҳкам ўрнашади. Агар дирижёр асарни ҳеч бўлмаса секинроқ ва қисман ижро эта оладиган даражада фортепианода чалишни билмаса, унда аввалига бир-икки марта аудиоёзувни эшитиши мумкин. Бироқ бу усулга берилиб кетиш ярамайди, чунки биргина аудиоёзувга қараб иш тутиш тажрибасиз ижрочининг асарни бир ёқлама талқин қилишга одатлантириб қўяди. Ундан кўра, асар асосан ўзлаштириб бўлинганидан сўнг қайта эшитиб, солиштирган яхшироқ.

Энди партитурани ёзув столида батафсил, ҳеч бир акцент, лига ёки чизигини қолдирмай, барча икир-чикирларигача ўрганиб чиқиш керак бўлади. Асосий эътиборни лигаларга қаратмоқ лозим. Нота ёзувида бир хил баландликдаги ноталарни ўзаро боғлаб, уларнинг узунлигини орттирувчи бу махсус (горизонтал) қавсчалар торли чолғуларда штрихлар, дамли чолғуларда эса фразировка ва нафас олиш маромини белгилайди. Партитурани ўрганиш чоғида барча асосий ҳолатлар — штрих (чизги) ҳаракатлари, узун соло жумласидаги нафас олиш тартиби ва ҳоказоларни англаб олиш керак. Дирижёрдан штрихларни ўта аниқлик билан қўйиб чиқишни талаб қилиш, менимча ортиқча, чунки тажрибали концертмейстер доимо қизиқарлироқ чизги таклиф эта олади. Дирижёр ижро давомида ноталарда белгиланган нюансировкани ўзгартириши керак бўлмайдиган асар

йўқ. Чунки доимо иккинчи даражали овозларни «яшириш» эҳтиёжи бўлади. Бироқ, дирижёр қайси гуруҳни қаерда кучайтириш ёки пасайтириш кераклигини аниқ билиши лозим. Буни биринчи машқдаёқ қўллари билан кўрсатишга ҳаракат қилинг: ҳар қандай оркестр бу каби кўрсатмаларга эътиборли бўлади ва уларга қараб дирижёр репетицияга қанчалик яхши тайёргарлик кўриб, барча икир-чикирларни ўйлаб олганлиги ҳақида хулоса чиқаради. Баъзида ижро этилиши лозим бўлган мусиқий асар дирижёрни биринчи танишувда қизиқтириб қўймайди ва у ҳафсала билан ишлай олмайди. Шунга қарамай, дирижёр ишни масъулият билан давом эттиришга ҳаракат қилиши керак. У асарни жиддий ўрганишга ўзини мажбур қилиши керак, уни яхшилаб тинглаши, ҳис қилиши лозим. Шундан сўнггина биринчи таассурот тўғри бўлганми, йўқми — хулоса қилиш мумкин.

«Классик услубдаги асар устида ишланганда, аввал торли чолғулар гуруҳи таркибини аниқлаб олиши керак. Ҳозир ғарб мамлакатларида Бах, Гайдн, Моцарт асарларини торли чолғуларнинг тўлиқ таркиби билан ижро этиш расм бўлган. Бунинг тўғрилиги гумон, чунки ХУШ асрда торли ва дамли чолғуларнинг умуман бошқача нисбатидан келиб чиқиб ишлаганлар. Мен услублаштириш мақсадидан йироқман, бунинг иложи ҳам йўқ, чунки унда Гайднни учта скрипка билан ижро этишга тўғри келарди. Шундай бўлсада, ХУШ аср мусиқий асарларининг услубий хусусиятлари, мисол учун Бетховеннинг охириги симфонияларига нисбатан енгилроқ ижрони талаб этади. Унга катта бўлмаган квинтетнинг тўлақонли ижроси (биринчи скрипкалар 10 тадан ошмаслиги керак) торли чолғулар гуруҳининг тўлиқ таркибини паст товушни ижросига нисбатан бу услубга мосроқ келади», — деб ёзади таниқли рус дирижёри Кирилл Кондрашин, ўзининг «Дирижёрлик санъати ҳақида»ги китобида.

Шундан кўриниб турибдики, дирижёрнинг ижрочи ва талқинчи сифатидаги вазифалари унинг олдига жуда мураккаб масала, муаллиф назарда тутган мулоҳазаларни тушуниб, унинг фикрларини тўғри талқин этиш муаммосини кўндаланг қўяди. Албатта, бунинг учун муаллифнинг

матнига нисбатан жуда эътиборли бўлиши, уни аниқ ўқий олиши, муаллифнинг барча кўрсатмалари, барча ижро тавсияларини қунт билан ўрганиши жуда муҳим, Муаллиф талабларининг масъулият билан аниқ бажарилиши ижрочи ташаббусини йўққа чиқаради. Унинг ижросини ўзига хосликдан махрум қилади, деган фикр мутлақо нотўғридир. Муаллиф матнига катта эътибор билан муносабатда бўлган ва шу билан бирга ёрқин бетакрорликка эга бўлган ижрочилар ҳам талайгина. Масалан, Н. Рубинштейн, И. Гофман, Артуро Тосканини, Карло Цекки ва бошқалар шулар жумласидандир. Гап шундаки, ҳар бир нота матни маълум даражада тахминий бўлади. Хусусан, агар ноталарда F (форте), крешчендо, аччелерандо ва хоказолар деб ёзилган бўлса, бу мусиқани баландроқ, кучайтириб ёки тезлаштириб ижро этиш керак деган сўздир. Бироқ бу тусларнинг барчасини қандай ижро этиш, уларнинг вақт оралиғидаги нисбатни қандай бўлиши кераклиги ижрочининг артистиклигига, ўзига хослигига ҳавола этилади. Шу тариқа муаллиф кўрсатмаларини бажариш дирижёрнинг ижрочилигидаги индивидуаллигини намоён этиш учун ўзига хос манбаъ, асос бўлиб хизмат қиладики, унинг негизида дирижёр ўзининг ижрочилик мақсадини амалга оширади. Асарни янада батафсил ўрганишга қўл урар экан, дирижёр аввало оркестр таркибини аниқлаб олиши, сўнг эса ифода воситаларини таҳлил қилиши керак (шакл, гармония, мелодик тузилма, суръатлар, метро-ритмик, динамика ва бошқалар). Бундай таҳлил эҳтиёжи мусиқий асарда бадиий образ барча ифода воситаларнинг ҳамжихатлиги жараёнида туғилиши билан тақозо этилган. Асарни таҳлил қилиш — жонли ижодий жараёндир. Партитура тафсилотлари устида ишлаб унинг баён хусусиятлари билан яқиндан танишар эканмиз (полифония, овозшунослик, оркестровка, фактура ва х. з), умуман ижрони эсдан чиқармасдан, деталлар ва уларни ижро этиш ҳақидаги хулосаларни асарнинг умумий концепцияси, унинг драматургик ривожланиш жараёнига мос келиши ҳақида ҳам ўйлашимиз керак бўлади. Асарни илк бор эшитиб кўргандаёқ биз унинг тузилишини аниқлашга ҳаракат қиламиз. Дирижёр асар

шаклини тахлил қилар экан, аввало у қайси қисмлардан таркиб топган ва ўзига хос хусусиятлари нимадан иборат эканлигини билиб олишга интилади. Зеро, асарнинг таркибий тузилиши мусиқа моҳияти билан чамбарчас боғлиқ ва ундан келиб чиқади. Таркибий тахлил айнан шу асарга хос бетакрор хусусиятларни очиб беришга имкон яратади.

Услубий йўналиш тахлили эса асар моҳиятига бевосита тааллуқли бўлиб, дирижёрга уни яхши тушуниб олишга ёрдам беради. Бунда аввалам бор услубий йўналишнинг умумий характери (методик линия) аниқланиб, кучайиш, кульминацияларнинг асосий йўналишлари белгилаб олинади. Чунки кульминация ва пасайишлар дирижёр томонидан ижро пайтида таъкидлаб ўтилади.

Оҳанг ифодалилиги, ритм, гармония, динамика, услубий хусусиятлар каби бошқа воситалар билан шу қадар боғланганки, уни буларсиз кўриб чиқиш мумкин эмас. Оҳанг (мелодия) ривожланиш характери, унинг ҳаракати, ритми, динамикасини ўрганар эканмиз, бу хусусиятларнинг образ ривожланиши билан боғлиқлигини ҳи собга олишимиз керак. Яна шуниси ҳам муҳимки, методик йўналиш тахлили оркестр имкониятлари чекланмаганлиги учун ҳам дирижёр учун муҳимдир. Турли хусусиятларни ифодалашда оркестр тембрларидан фойдаланиш диапазони чексиздир.

«Оҳанг — мусиқа асоси, бироқ бу асос жонли, кўп овозли асарнинг бошқа компонентлари билан ўзаро таъсирга киришиши мумкин эканлигини унутмаслик керак. Бир овозли мавзуда унинг бадиий моҳияти бутунлигича оҳангда жамланган. Бироқ, кўп овозли асарда асосий оҳанг билан бир қаторда овозлар оҳанги жуда муҳим аҳамият касб этади. Хатто баъзида алоҳида оҳангнинг образли характери тубдан ўзгартиради », — деб ёзганди С. Скребков.

Маълумки, полифоник воситаларни жалб этиш мусиқий образни жуда бойитади, зеро бу воситаларнинг ифодавий имкониятлари ниҳоятда кенгдир. Имитацион ёки овозости (подголосие) полифония воситаларини қўллаш кўпинча бадиий образнинг асосий хусусиятларини очиб беришда муҳим роль

ўйнайди, ҳаракатнинг узлуксизлигини таъминлайди, ривожланишни фаоллаштиради. Партитурани таҳлил қилар эканмиз, биз бир вақтнинг ўзида асарнинг гармоник асосини аниқлаб оламиз, чунки гармония — муסיқанинг муҳим ифода воситасидир. Айниқса шакл яратилишида унинг яҳамияти катта. Кўпинча образ яратишда мелодик йўналиш иккинчи даражага тушиб, айнан гармония асосий ифода воситаси сифатида намоён бўлади. Рус классикларининг кўпгина асарларида биз фантастик персонажлар, сеҳр-жодули табиат ёки эртақдаги сиймоларни айнан гармония орқали берилган ёрқин тавсифини учратамиз. Масалан, Римский-Корсаковнинг «Ўлмас Кашей», «Қорқиз», Лядовнинг «Сеҳрли кўл» асарлари ва бошқалар.

Ўз асоси бўйича кўп овозли бўлган гармония таркибидаги овозлар динамикаси ва тембри маълум даражада ўзгартиришга муҳтож. Баъзи ҳолларда басни кўпайтириш керак бўлса, бошқа ҳолда қайсидир ўрта овоз ёки, аксинча, товуш тембри ва динамик жиҳатдан текислигига эришиш эҳтиёжи юзага келади. Буларнинг барчаси машаққатли меҳнатни талаб этади.

Партитура устида ишлаш пайтида мелодик тузилиш, кўп овозлилиқ (полифония) ва гармонияни батафсил таҳлил қилиш дирижёрга ҳар бир элементнинг ўрни ва аҳамиятини аниқлаш, уларнинг мутаносиблигини топишга ёрдам беради. Қайсидир ҳолда мелодик йўналиш умумий товуш ичида йўқолмаслиги муҳим бўлса, бошқа ҳолда эса муסיқий образ яратишда аҳамиятга эга бўлган иккинчи даражали овозни ёки гармоник бўёқни ажратиб кўрсатиш муҳим бўлиши мумкин.

Ишнинг кейинги ва амалда ҳал қилувчи аҳамиятга эга бўлган босқичи — дирижёрнинг ўзигагина хос. Бадиий талқин, ушбу муסיқага ўз муносабатини ишлаб чиқишдан иборат. Ижрочи ўрганаётган муסיқа асарида қанчадан кўп ўхшатиш ва образлар топса, унга муаллиф нима демоқчи бўлганлигини тушуниш, демакки, асарнинг драматургиясини очиш шунчалик осон бўлади.

Дирижёрлик касбининг мураккаблиги нимада? Масалан, пианиночи пьесани роялда ўрганаётган пайтда ўзига хос талқин топиши мумкин.

Дирижёр эса талқинни назарий жиҳатдан ўйлаб олишига тўғри келади, чунки у оркестр хузуригача ҳал қилинган масала билан чиқиши керак. Асарнинг талқинини ишлаб чиқар экансиз, унда кульминацион-авж нуқтасини тўғри аниқлаш ва унга тўғри ёндашиш жуда муҳим. Экспозиция мавзулари ўртасида қарама-қаршиликларни очиб бериш, кетма-кет эпизодларда кайфият алмашинувини ажратиб кўрсатиш, паузалар ва ферматалар узунлигини, улар белгиланган жойда тўғри аниқлаш даркор. Дарвоқе, паузаларни ушлай билиш — катта санъат. Дирижёр партитура устида ишлаш жараёнида ҳар бир пауза қанча вақт чўзилишини яхшилаб ўйлаб олиши керак. Шунингдек, асар драматургиясини очиб бериш жараёнида темпни тўғри аниқлаш ва улар кетма-кетлигини аниқ белгилаш муҳимдир. Тўғри темпни топиш ишида ўрганилаётган муайян мусиқани ҳаёлан бўлсада, «хиргойи қилиш» ёрдам беради. Буни хотирлаш эпизодларда ҳам, шўх оҳангларда ҳам қўллаш мумкин.

Тезкор темпларни аниқлаш учун аввал техник жиҳатдан қийин жойларни топиш ва уларнинг тўғри темпини ажратиб олиш фойдали. Ана шунда англашилмовчилик юзага келмайди ва бутун эпизоднинг умумий темпини аниқлаш осон бўлади. Умуман олганда темп-жуда кенг тушунча. Шу боис дирижёрнинг вазифаси мусиқий жумлани жонлантириши мумкин бўлган темп ўзгаришни топиш, бироқ ошириб юбормаслик, асабийлик ёки ортиқча бачканаликка йўл қўймасликдан иборат. Бунда ягона мезон фақат бадиий дид ва ижрочининг маҳорати бўлиши мумкин. Шу ўринда дирижёрнинг классик асарларда қисқартириш қилиш ҳуқуқи ҳақида гапириб ўтиш жоиз. Бу ерда айниқса консерватизм ва ижодий жасорат ҳақидаги масала кўндаланг туради. Баъзи асарлар маълум қисқартиришларни талаб этади. Бу айниқса операларга тегишли. Бироқ симфоник меросда ҳам «чўзиб юборилган, қайтариқлари ҳаддан зиёд кўп бўлган» асарларга ҳам дуч келиш мумкин. Уларнинг баъзиларида қисқартириш қилиш анъанавий тус олган ва ҳеч ким бундан таажжубланмайди. Масалан, С. Рахманинов-нинг иккинчи симфониясининг финали. Яна бир эътиборга лойиқ фикрни К. Кондрашин

билдирган. У шундай ёзади: «Кутубхоналаримизда мавжуд ва В. Сук, А. Пазовский ҳамда Н. Голованов каби таниқли дирижёрлар кўлидан ўтган партитураларни солиштириш қизиқ. Улардан биринчиси нюансировкани вертикал бўйлаб ўзгартириб, тез-тез алмаштириб турган, у ёки бу овозларни кучайтириш учун инструментал ретушдан фойдаланган, лекин композитор белгилаган тембрни ўзгартирмаган. Унинг партитурага қўйган белгилари мен учун дирижёрни муаллиф фикрига нисбатан авайлаб, шу билан бирга том маънода ижодий ёндашишнинг идеал намунасидир, — деб биламан.

А. Пазовский деярли ҳеч қачон партитура матнини ўзгартирмаган, шундай бўлсада, кўплаб репетиция ўтказиб оркестр янграшида мувозанатни тенглаштириб, аъло даражаларга эришган. А. Пазовскийнинг партитурадаги барча белгилари тор техник эмас, ижодий характерда ва улар мутафаккир дирижёр томонидан муаллиф ғоясини очиб беришнинг муҳим усули сифатида диққатга лойиқдир. Унинг акси ўлароқ, Н. Голованов бошқача йўл тутарди. Унинг ёрқин ижодий ўзига хослиги баъзида муаллиф услуби доирасига сиғмас эди. Ижро этилаётган асарлари партитурасини ҳеч иккиланмай ўзгартирар экан, Н. Голованов баъзида ўзини муаллифга қарши қўяр эди ва бу баъзи ҳолларда оқланмагандек кўринарди. Агар у, масалан, Римский-Корсаков ва Глазуновни маҳорат билан ижро этган бўлса, Чайковский ёки ғарб классиклари унинг талқинида кўп жихатдан биз учун мунозарали бўлиб кўринарди».

Шу боис ёш дирижёр ҳар қандай услубдан фойдаланиши мумкин, лекин у доим муаллиф матнига эътиборли бўлиши, композиторнинг ғоясини имкон қадар аниқ тушунишга ва ўзига хос тарзда талқин этишга ҳаракат қилиши керак ва уни тингловчилар қалбида акс-садо уйғотувчи замонавий ҳис-туйғулар билан тўлдира билиши лозим. Фақат шундагина партитурани ўрганиш пайтида юзага келган фикр ва туйғулар ҳақиқий ижодий ютуқларга асос бўлиб, дирижёрга ҳеч иккиланмай пултда туриб, оркестрга ўз ҳукмини ўтказиш ҳуқуқини беради.

74. ДИРИЖЁРНИНГ ПУЛЬТДА ЎЗИНИ ТУТИШИ

Дирижёрнинг пультдаги ҳар бир ҳаракати, у подиумга чиқишидан то кетгунича пухта ўйланган бўлиши лозим. Дирижёрнинг ташқи кўринишида оркестр аъзолари ва тингловчиларга ёқмайдиган бирор бир жиҳатнинг бўлиши мумкин эмас. Дирижёрга нигоҳ ташлаган ҳар бир киши эстетик завқ ола билиши керакки, бу ҳолат унинг ташқи кўринишидан ҳам, пультда ўзини тутишидан ҳам ёғилиб туриши керак. Зеро, асар қисмлари ёки концерт номерлари ўртасидаги қисқа танаффусларда ҳам дирижёр ўткир нигоҳлар таъқибда бўлади. Шу боис дирижёр бехос йўл қўйиши мумкин бўлган ҳаракатларига эътибор бериши керак. Масалан, бир оёқдан иккинчисига оғирлигини ташлаш, чўнтақдан рўмолча чиқариб, у билан юзини артиш, бўйинбоғ ёки сочларини тўғрилаш ҳолатларига йўл қўйиб бўлмайди. Зотан бу вақтда ҳали мусиқа давом этаётган бўлиб, дирижёр ўз ҳаракатлари билан ижро жараёнида эътиборни чалғитиши, ҳаттоки мусиқий образ яхлитлигига путур етказиб қўйиши мумкин. Шу ўринда бир қарашда «майда-чуйда» бўлиб кўринган нарсаларга ҳам аҳамият бериш фойдадан ҳоли бўлмайди, яъни подиумгача бўлган масофага неча қадам кетишини чамалаб кўриш ва шунга қараб йўл тутиш зарар қилмайди. Пулт дирижёр учун паст ҳам, баланд ҳам бўлмай, у партитурани эркин варақлай олиши учун қулай баландликда бўлиши керак. Шу боис дирижёр доимо ўзининг ташқи кўринишига эътибор қилиши, маълум маънода артистлардек ўзини тутиши ва умуман ўзини ташқаридан кузата билиши лозим. Шу боис дирижёр доимо ўзини тўла-тўқис назорат қила билиши, у ўзининг хотиржамлиги, дўстона муносабати, чинкўнгиллиги билан мусиқачиларнинг кўтаринки кайфиятини қўллаб қувватлайди, завқини кучайтиради.

Шу билан бирга у доимо талабчан, интилувчан ҳамда оркестрдан талаб қилаётган нарсасини тўғри англатиши ва кўзлаган ниятларини яхши билмоғи керак.

75. ОРКЕСТР БИЛАН ИШ ОЛИБ БОРИШ

Шундай қилиб, ишнинг биринчи босқичи якунланди: партитура батафсил ўрганиб чиқилди. Дирижёр асарнинг ғояси, тузилиши, моҳияти, драматургияси, услубий жиҳатларини яхши тушуниб олди, ўз ижро режасини ўйлаб чиқишга ҳам улгурди. Асар билан боғлиқ ҳамма нарса хис этилган ва топилган.

Энди ишда янги босқич — оркестр билан репетициялар бошланади.

Репетицион ишни режалаштириш керакми?

Афсуски, репетиция услубияти масаласи — дирижёрлик фаолиятининг жуда кам ўрганилган жиҳатидир. Бу — тасодифий эмас, чунки оркестр билан ишлаш усуллари танлашда кўплаб омилларга қараб иш тутилади. Хусусан, репетиция шароитлари, уларнинг сифати, оркестр малакаси, дастурнинг мураккаблик даражаси, асарлар услуби, улар оркестрга маълумми ёки илк бор ижро этилаяптими, дирижёр оркестрнинг доимий раҳбарими ёки фақат сафар пайтида у билан ишлайдими ва ниҳоят дирижёрнинг ўзига хослиги, унинг ижодий қиёфаси, хусусиятлари, тажрибаси ва бошқа кўплаб омиллар оркестр билан ишлаш услубини танлашга бевосита таъсир кўрсатади. Бироқ бу — репетицион ишнинг асосий хусусиятларини умумлаштириш, турли дирижёрларни яқинлаштирувчи умумий фазилатларни таърифлаб беришга ҳалал бермайди. Мураккаб ва маъсулиятли репетициялар жараёнидан асосий мақсад — ижро режасини оркестрнинг жонли янграшида амалга оширишга йўналтирилади. Бу жараён яъни, репетициялар, дирижёрнинг партитурани ўзлаштириши вақтига нисбатан қисқароқ бўлади. Шу боис репетицияларни шундай режалаштириш керакки, улар қисқа вақт ичида самарадор бўлсин. Афсуски, оркестр билан репетицияга, ижро режаси пухта ўйланмасдан, оркестр воситасида асарни ижро этиш йўллари чамалаб кўришни афзал биладиган беҳафсала дирижёрлар ҳам учраб туради. Ваҳоланки, аввалдан ўйлаб қўйилган режанинг йўқлиги репетицияларга ажратилган вақтни олади, натижада тўлиқ тайёргарлик кўришга вақт қолмайди, ишларнинг чала

бўлишига олиб келади. Агар шунда ҳам концерт яхши ўтса, бу асосан ижрочиларнинг ўта эътиборли бўлганликлари ва улар асабларини зўриқтириш ҳисобига эришилган бўлади.

Тажриба шуни кўрсатадики, репетицияда аниқ ўйлаб чиқилган режа бўлмаса ишлаб бўлмайди. Албатта, репетиция режасини тузиш бўйича аниқ кўрсатмалар бериш мумкин. Бироқ дирижёр оркестр билан учрашишидан олдин репетициялар сони, оркестрнинг малакаси, дастурга киритилган асарларнинг мураккаблик даражаси каби тафсилотларни билиб олиши шарт. Шунингдек у «овозларни»-партияларни текшириб олиши керак, чунки текширилмаган партиялар билан асар ижро этиш чолғучиларнинг ғашига тегади, уларнинг хафсаласини пир қилади, ишни секинлаштиради ва шу тарзда репетициялар жараёнига салбий таъсир кўрсатади. Албатта, репетициядан аввалги тайёргарлик жараёни унча қизиқарли эмас. Бироқ, шундай бўлсада, агар у кўнгилдагидек бажарилса репетиция вақтида дирижёр шунинг ҳисобига ўз кучи, вақти ва асабларининг тежашдек имкониятни қўлга киритади. Кўплаб дирижёрлар ишини кузатиш орқали, биз репетициялар режаси умуман қуйидагилардан иборат бўлиши ҳақида ҳулосага келдик:

1. Асарни бутунлигича тўхтамасдан чалиб чиқиб асар мазмуни билан танишиб чиқилади.
2. Деталлар (тафсилотлар) устида ишланади.
3. Асарни тўлалигича яхлит машқ қилишади.

Биринчи босқич, одатда, асарни умуман бир карра машқ қилиб олишга бағишланади. Бунинг маъноси шундаки, дирижёр оркестрнинг кучли ва кучсиз томонлари билан танишиш ва репетицияларда қайси жиҳатларга кўпроқ эътибор қаратишни аниқлаб олади.

Ўз навбатида, оркестр ҳам дирижёрнинг ижро ниятлари билан умуман танишиб чиқиш имкониятига эга бўлади. Баъзида асарнинг техник ва ритмик қийинчиликлари туфайли дирижёр айниқса мураккаб қисмларни гуруҳлар репетицияларида алоҳида машқ қилишига тўғри келади. Шу боис айнан ўша

«қийин жойларидан» бошлаб, алоҳида чолжу гуруҳларини бир неча бор, балки секинроқ тарзда, қайтадан ижро этишини илтимос қилиш фойдадан ҳоли эмас. Сўнгра партитуранинг бир неча дастлабки варақлари ижро этилади. Шу тариқа ўнга яқин дастлабки ижродан олинган таассуротларга таяниб, дирижёр зарур кўрсатмалар бериш имкониятларига эга бўлади. Оркестр аъзолари репетицияларда тез-тез тўхташлар бўлишини ёқтирмайдилар. Энг яхшиси — фақат асарнинг қайсидир қисмини ижро этгандан сўнггина, оркестрни тўхтатган маъқул. Агар дирижёр мусиқачилар квалификациясининг хис қилиб турган бўлса, унда оғзаки кўрсатмалар беришни ўзи кифоя. Лекин баъзида яккахон ва гуруҳларни у ёки бу эпизодни алоҳида ижро этишларини илтимос қилиш керак бўлади. Нисбатан катта «қурилмалар» ёки асарнинг алоҳида қисмлари устида ишлашда йирик эпизодлардаги асосий йўналишини, улардаги эмоционаллик йўлини топиш катта аҳамият касб этади. Бунда дирижёр олдида бир қатор муҳим вазифалар кўндаланг турадики, улар қаторига тафсилотлар устида ишлаш ҳозирча қирмайди. Асарни яхлит ҳолда дастлабки машқ қилиш жараёнидаёқ ижрочилар дирижёр режалаштирган суръатни хис этишлари муҳим. Ўйланган суръатни ўрнатиш билан бир вақтда йирик эпизодларнинг асосий динамик йўналишлари белгилаб олинади, яъни *crescendo* ва *diminuendo* ларнинг кенг чизиқлари белгилаб олинади. Бунда ҳар бир эпизоднинг кульминацион нуқталари аниқланади. Ундан ташқари, асарнинг йирик қисмлари устида ишлаш жараёнида, ижрочилар дирижёр талқинининг умумий йўналишини яхшироқ тушуниб оладилар, унинг мақсадини умуман ва қисмларга бўлинган ҳолдаги ғояларини англаб оладилар. Деталлар устида ишлашда ифодалаш билан боғлиқ масалалар ўта муҳим аҳамият касб этади. Ушбу босқичдаги пухта иш жараёни барча ифода воситаларини қамраб олиши шарт. Хусусан, мусиқий жумланинг ифодали бўлишига ҳаракат қилар экан, дирижёр баъзида муаллиф ҳам кўрсатмаган нюансларни юзага чиқариши мумкин. Асарнинг моҳияти ва услубига тўла мос келувчи эгилувчанлик мусиқий жумланинг динамикаси, мусиқий фикрни бўлишдаги

табийлик, уни умумий ижродаги ролини аниқ тасаввур қила билиш — буларнинг барчаси куйнинг айрим ўринларини алоҳида ифодалаш, маъноли ва табиий бўлишига ёрдам беради. Бундан ташқари, деталлар устида ишлаганда дирижёр мураккаб ритмик шакллар ижро этишдаги ритмик аниқликни талаб эта билиш керак. Турли метрларни бириктиришда мураккаб ритмларни уйғунлаштиришда, қолаверса, метрларни бирданига алмаштириш керак бўлганда аниқликка интилиш лозим.

Репетицион фаолиятининг бу босқичида ансамбл, яъни биргаликдаги ижро масалаларига катта эътибор қаратилади, ижрода яқдилликка эришишнинг муҳим шарти алоҳида чолғу, гуруҳ ва яхлит оркестрнинг мутаносиб товуш чиқаришидадир. Амалиётда шундай вазиятлар бўладики, бунда оркестр таркибининг номутаносиблиги дирижёрни бу масала билан махсус шуғулланишига мажбур қилади. Масалан, унча катта бўлмаган оркестрларда дамли чолғулар ва торли гуруҳлар ўртасида номутаносиблик мавжуд бўлади, яъни дамли чолғулар таркиби тўлиқ бўлган бир пайтда торли чолғулар гуруҳи сон жиҳатдан қисқартирилган бўлиши мумкин. Умумий товушни тенглаштириш мақсадида биринчи ҳолда дамли чолғулар товушини кескин камайтириш, акси бўлганда эса торли чолғуларни камайтиришга ўтиш лозим бўлади. Оркестрдаги у ёки бу йўналишни таъкидлаш учун у бош оҳанг бўладими, контрапункт, имитация (лот. *Immitatio* — ўхшатиш, эргашиш), гармоник ноталар ва ҳоказоларни, — дирижёр гуруҳларнинг ўзаро мутаносиб бўлишини назорат қилади.

Ансамбл ижросига эришишда, тўғри, аниқ ижро, торли гуруҳ чизгиларини бажариш жуда муҳим. Бунда ҳар бир партия ижрочиларининг барчасида чизгилар штрихлар бир хилда ижро этилишига, баъзан эса бутун гуруҳнинг ҳам ҳамжиҳатлигига эришиши муҳим. Бу дамли чолғулар аттакаси (ит. *Attaca* — боғла, мусиқа асарининг бир қисмидан иккинчисига кўчишда тўхтовсиз ўтилишини кўрсатувчи белги) га ҳам тегишли: агар аттака бир хилда бўлмаса, яъни баъзилар қисқа, баъзилар узун аттака олсалар — ансамбл ижросини бузади. Дирижёр оркестрантларда бу каби майда-

чуйдаларга маъсулиятли ёндошувни тарбиялаши керак, зеро уларнинг аниқ бажарилиши кўп жиҳатдан ижронинг ифодали бўлишига хизмат қилади. Ишнинг бу босқичида оркестр созига алоҳида эътибор қаратилади. Яхши, аниқ соз чалиш деганда интонацияларнинг горизонтал ва вертикал йўналишларини соф, тоза бўлиши назарда тутилади: Шу боис созни қуйидаги кетма-кетликда текширган афзал: октавадан бошлаб, квинтага ўтиш, сўнг терция ва тўлиқ аккорд билан якунлаш маъқул. Ҳар бир товушни аниқ ижро этиш, оҳанг чизигида товушларни ва интервалларни тўғри урғулаш каби муҳимдир. Интонация ва сознинг тозалиги устида доимий равишда ҳамда катта қунт билан ишлаш керак — шундагина камчиликларнинг олдини олиш мумкин. Одатда бу билан доимий дирижёр шуғулланади ва у қўллайдиган усуллар дирижёрнинг шахсий тажрибаси ва унинг изланувчанлигига боғлиқ бўлади.

Шу ўринда кўпчилик қўллайдиган усуллардан бирини кўриб чиқайлик. Барча мусиқий асбоблар «ля» товушга созланади. Бу, одатда, гобой билан берилади. Шундан сўнг ёғочдан ясалган пуфлама чолғулар гуруҳи билан созни созлашга ўтилади. Аввало квинталар бўйича созланади. Мисол учун, до-соль квинтаси чолғуларга қуйидаги тартибда топширилади: фагот ва кларнетлар «до»ни олишади, гобой ва флейталар — «соль»ни чалишади. Бунда дирижёр аввал ҳар бир товушнинг алоҳида янграшини текширади, сўнг эса интервал ларни аниқ ва тоза янграшига эътибор қилади. Шу тарзда юқорига йўналган хроматик гамманинг барча товушларида квинтани текширади. Шунингдек, аккорд, мажор ва минор уч товушлигини асосий тонини икки баробар кўпайтириш орқали олиш тавсия этилади. Бу ҳолда ҳар бир товуш турли чолғуларга топширилади. Бундан ташқари кўпинча доминант сентаккорд ёки унинг (обращения) ўтиш шакллари қўлланади, аккорднинг мелодик ҳолати ва уни жойлашиши ўзгаради. Шунини эсда тутиш керакки, машқлар пайтида аккордларни тез суръатда алмаштириш керак эмас, чунки секин маромда чолғулар товушини мувозанатга келтириш ва интонацияни текшириш осонроқ бўлади. Бундай аккордларда *crescendo*,

diminuendo, sforzando ва бошқа йўналишларда машқ қилиш жуда фойдалидир.

Мисли чолғулар гуруҳини «созлаш» устида ҳам худди шу тарзда иш олиб борилади. Оркестрда соз аниқликка доир масала жуда муҳим муаммо — у умумий товуш маданиятининг бир қисмидир. Юқорида айтилганидек репетицион ишнинг умумийдан хусусийга, яъни умумий ижродан детал ва тафсилотларга ўтиш, сўнг эса ортга қайтиш акс этган босқичлар усули ягона йўл сифатида қабул қилинмаслиги лозим. Бу фақат репетицияларнинг имкон қадар умумлаштирилган режасики, унинг асосида дирижёр ўз ишини қилади. Репетицияларни умуман бошқача тарзда ўтказиш ҳам мумкин, фақат у самара берса, бас.

Биз оркестр билан ишлашнинг баъзи усуллари батафсил кўриб чиқдик. Бироқ, ижро жараёнига тайёрланишда битта асар эмас, бутун бир дастурни репетиция қилишга тўғри келиши ҳам мумкин. Шунда бир неча асарлардан иборат тўлиқ дастур устидаги ишни қандай режалаштириш тўғри бўлади?

Дастурни репетиция қилиш пайтида асарларни тақсимлаш уларнинг мураккаблиги, оркестр имкониятлари, репетициялар сони ва бошқа шароитларга бевосита боғлиқ. Ишни мураккаброқ ва оркестрга камроқ таниш бўлган асарлардан бошлаш мақсадга мувофиқ. Репетицияларнинг умумий режасида аввалданоқ аккомпонемент учун жой ҳамда етарли вақт ажратиш лозим. Кўпинча, репетициялар вақтида аккомпонемент охирига қолдирилади. Шу боис оркестр репетициясигача дирижёр яккахон ёки хор билан учрашиб, уларнинг асар талқин қилиш услуби билан яқиндан танишиш ҳамда ҳамкорликдаги ижронинг турли жиҳатлари ҳақида келишиб олгани маъқул. Бу — умумий репетицияларда вақтни тежайди, уларнинг самарали бўлишига хизмат қилади.

76. РЕПЕТИЦИЯЛАР ЖАРАЁНИ

Агар дастурга мураккаб ёки оркестр учун умуман таниш бўлмаган асар киритилган бўлса, жамоа билан учрашиб гуруҳ репетицияларини ташкил этиш имкониятини туғдириш керак. Бу масалада дирижёр қатъийлик кўрсатиши мақсадга мувофиқ.

Баъзида оркестрантлар қўшимча репетицияларни керак эмас деб, ҳисоблайди. Дирижёр эса бу ўринда уларга ён босиб репетициялар сонини камайтиришга ёки улар вақтини қисқартиришга рози бўлади. Дастлаб бу иши билан дирижёр айрим ижрочиларга ёқсада, оркестр аъзоларининг аксарияти уни ҳурмат қилмай қўяди, чунки улар оқибатда ижро сифати оркестр имкониятлари даражасидан пастроқ бўлиб чиқишни яхши тушунадилар. Шу боис ўз ишининг устаси бўлган дирижёрга ҳар қандай репетиция ортиқчалик қилмайди.

77. ТЎХТАШЛАР

Юқорида айтиб ўтганимиздек, оркестр аъзолари репетициялар пайтида тез-тез тўхташни ва кўп гапирадиган дирижёрларни ёқтирмайдилар. Жамоа ўз раҳбарининг қўл ҳаракатлари ва юз ифодасидан кўп нарсани тушуниб олади. Агар тўхташдан қочиб бўлмаса, ундан самарали фойдаланиш керак. Муסיқанинг қайсидир қисмини ижро этиб бўлиб барча тавсияларни қолдирмай айтиш лозим. Репетицияни маълум суратда олиб бориш муҳимлигини доимо эсда тутиш керак, зеро ўз ишига чаққон ва пишиқ дирижёрлар ҳамиша оркестр ҳурмат-эътиборида бўлади. Бунинг учун муסיқачиларга ўз танбех йўл-йўриқларини аниқ, лўнда тарзда алоҳида билдириш керак. Муסיқачилар учун мураккаб жойларни аниқ кўрсатмаларсиз кўп маротаба қайта-қайта яхши чиқишга умид қилиб чалаверишдан ёмони йўқ. Умуман тўхташни суистеъмол қилиб юрмаслик керак. Айниқса агар асар устидаги иш сўнги босқичда бўлса. Бундан аввал асарнинг эпизодлари айрим қисмларини бир-икки ижро этиб олиб, сўнг

алоҳида, мураккаб чиқмаётган жойларини пухта машқ қилиб олиш мақсадга мувофиқдир. Агар хатолик, ижродаги ноаниқлик тасодифан содир этилган бўлса, унда тўхташ керак эмас. Брок, агар тўхтаган бўлсангиз, унда ўз танбеҳларингизни аниқ, тушунарли тарзда баён қилинки, уларни барча оркестрантлар инобатга олсинлар. Репетициялар амалиятида шундай пайтлар бўладики, чолғучилар оғир ва узоқ репетициядан чарчаган бўладилар. Бундай пайтда кўплаб тўхташ тавсия этилмайди. Дирижер оркестр аҳволини сезиши керак ва бундай ҳолда камроқ тўхтаб, кўпроқ ижро ва машқ қилиш керак бўлади.

78. ОРКЕСТР БИЛАН МУЛОҚОТ

Ўзининг таржимаи ҳолига багишланган асарида Бруно Вальтер дирижёрнинг жамоа билан мулоқотда бўлиш маҳорати ҳақида сўз юритади: «Дирижёрнинг ўзи мусиқани яратмайди, буни у ўзгалар ёрдамида бажаради ва уларни кўл ҳаракатлари, сўзлари, ўзининг шахсий таъсири билан бошқаришни билиши керак, бўлади. Натижа фақат ва фақат унинг одамларни бошқариш қобилиятига боғлиқ, Бунда туғма истеъдод хал қилувчи роль ўйнайди — яъни гап иродаси, ўзига хослиги, ўз таъсирини ўқазиш қобилияти ҳақида кетаяпти ва бу фазилатни доимий меҳнат билан кундалик тажрибадан фойдаланган ҳолда ривожлантириш керак бўлади. Обрў-эътиборга эга бўлмаган, иродасиз, интилиш ва ташаббускорликдан йироқ бўлган инсон — гарчи мусиқий истеъдод, билим ва қобилият соҳиби бўлсада, дирижёр сифатида катта нуфузга сазовор бўлолмайди. У, албатта, роял ёки скрипкада ўзлигини, ўз хиссиётларини зўр маҳорат билан ифода эта олади, бироқ оркестр ёки опера труппасини ўзига итоат этувчи яхлит чолғуга айлантира олмайди». Шу боис оркестр билан ишлашда дирижёр принципиал, қатъий, талабчан ва сабр-тоқатли бўлиши, бу жиҳатлар партитурани яхши билишга асосланган бўлмоғи керак. Оркестр билан мулоқотнинг керакли шақлини

топиш жуда муҳим. Дирижёр хушмуомила ва айна пайтда қатъий, лекин ортиқча қаттиққўл бўлмаслиги керак. Муסיқачилар билан ҳақиқий ижодкорга хос ишонч асосида муносабатда бўлиш, бироқ уларни дирижёрнинг ўз бадиий диди ва талқинига бўйсундира олиши керак. Бу қоидага амал қилиш оркестр ишида дўстона асосдаги ижодий муҳит яратилишига имкон беради. Дўстона муносабатлар чегарадан ўтиб кетиши ва дирижёр ўз сўзини ўтказа олмай қолишига асло йўл қўйиб бўлмайди. Генри Вуд шундай дер эди: "Улар билан "қалин оғайни, улфат" бўлиб кетмангу, дўстона муносабатларни сақланг. мен оркестр муסיқачи -ларини ўз дўстларимдек хис қилишни ёқтираман ва ўзим доимо уларга дўстман, бироқ пултда сиз ўз ҳурматингизни сақлашингиз шарт. Бу ҳурматга ноўрин «оғайничилик» путур етказиши муикинлигини асло унутманг!"

Дирижёрнинг репетицияларда ҳаддан зиёд кўнгилчанглиги ва талабчанликни билмаслиги аввалига маълум даражада артистларга ёқиши ҳам эҳтимолдан ҳоли эмас. Бундай дирижёр одатда репетициялар вақтида яхлит эпизодларни ижро эттиради ва асарни батафсил ишлаб чиқишига кам эътибор беради. Бундай репетиция зўриқиш ва чарчашсиз бўлсада, унинг натижаси қониқарли бўлмайди, бундай йўлни танлаган дирижёр эса ўзи ҳоҳлаган ҳурмат-эътиборга сазовор бўлмайди. Қийинчиликларни енгишдаги қатъият, талабчанлик ва сабр-тоқат, камчиликларни кечирмайдиган даражада маъсулиятли бўлиш, алоҳида лавҳалар устида пухта ишлаш, аввалдан белгиланган йўл бўйлаб оғишмай бориш, юксак принципиаллик — буларнинг бари тамомила бошқача натижаларга олиб келади. Ўз ижросидан қониққан муסיқачилар дирижёрнинг ҳаққоний қаттиққўллигини тўғри тушунади-лар ҳамда унга нисбатан ишонч ва ҳурмат хис қиладилар. Баъзи дирижёрлар ўзларининг оркестр қошига партитура устида обдон ишлаб, сўнг келганликларини унутиб қўядилар ва оркестрдан ўз талабларини дарҳол бажаришни кутадилар. Агар дастлабки репетицияларда исталган натижага эришилмаган тақдирда асабийлашишнинг ҳожати йўқ. Сабр -тоқат, оркестрга ишбилармонлик билан ёндошиш, хушмуомалалик билан кўзланганиш

мақсадга эришишга ёрдам беради. Шунинг эса тутиш керакки, асарнинг барча ўзига хос хусусиятларини хис қилиш ва англаш дирижёр мақсадини тушуниш ва ўзлаштириш учун оркестрга ҳам вақт керак бўлади. Амалиёт шунинг кўрсатадики бадий муваффақият учун ижодий кўтаринкилик кайфиятини яратиш муҳим. Оркестр билан олиб борилаётган иш жараёни қизиқарли бўлиши, дирижёр оркестр аъзоларида машқ қилишга иштиёқ уйғота билиши ва уларнинг асарни ўзлаштиришдан қониқишни таъминлай олиши лозим. Бунда дирижёр оркестрнинг барча аъзоларига нисбатан бир хил муомалада бўлиши шарт. Агар дирижёр моҳир ижрочиларга яхши муносабатда бўлиб, бошқаларга эса эътибор бермаса, бу нарсани умумий ишга жуда катта салбий таъсир кўрсатади. Дирижёр яхши музикачиларга ҳам, ёмонига ҳам бир хилда муносабат кўрсатишга қодир бўлиши керак — ана шунда ҳатто бўш музикачилар билан ҳам аъло натижаларга эришиш мумкин бўлади. Агар бўш музикачиларга кўпроқ эътибор берсангиз ундан ҳам яхши. Оркестрнинг фазилатларидан қатъий назар барча артистларга нисбатан бир хилда эътиборли бўлиш иш учун энг қулай ва соғлом муҳит яратади. Шу боис оркестр билан доимий ишловчи дирижёр ҳар бир музикачининг феъли, дунёқараши, фазилат ва камчиликларни яхши билиши фойдали. Бу объектив маълумотларни ҳисобга олиш унинг оркестр билан ишини енгиллаштиради.

Репетициялар вақтида оркестрда интизом катта аҳамият касб этади. Оркестр аъзоларидан эътиборли бўлиш, дирижёрнинг барча талабларини сўзсиз бажариш, керак пайтда тўлиқ жимжитлик сақлаш, дирижёрлик қилиш тўхтатилганда барчанинг баробар тўхташи, чолғуларни ижрога ўз вақтида тайёрлаш ва ҳ. з. лар талаб қилинади. Буларнинг барчасига дирижёр фақат обрў-эътибори орқали эришиши мумкин. Обрў-эътибор эса дирижёрнинг оркестр билан мулоқоти ва иши жараёнида аста-секин шаклланади. Оркестр учун дирижёрнинг асар ғоясини очиб беришдаги ўзига бўлган ишончи жуда муҳимдир. Шундай бўлсада, оркестрни ўз ижрочилиги иродасига бўйсундириб, ўз талқинини бажарилишини талаб қилар экан, дирижёр бунинг худди оркестрнинг ўзидан чиққан фикрдек амалга ошириши керак. Зеро,

оркестрнинг дирижёр иродасига бўйсунити, унинг тавсияларига пассив равишда риоя қилиш эмас, балки дирижёр билан ижодий бирлашуви асосида содир бўлади.

79. КОНЦЕРТ

Муסיқий асарни концертда ижро этиш — дирижёрнинг барча дастлабки тайёргарлиги, оркестр билан олиб борган машаққатли ишининг натижасидир. Концертда у, ҳар қандай ижрочи каби, композитор ва тингловчи ўртасидаги воситачи бўлиб хизмат қилади. Бу ўринда у ўзининг ижро воситалари ёрдамида тингловчини асарнинг ғоя ва образлари доирасига олиб кириши, композитор илгари сурган ғояни етказишга ҳаракат қилади.

Концерт ижрочининг ҳаётидаги масъулиятли воқеалардан биридир. Чунки концертдаги ҳар бир ижро ўзига хос ва бетакрор бўлади. Бунинг тушунган дирижёр муаллиф олдида, қолаверса умуман санъат олдида катта масъулият сезади, негаки унинг ижроси доимо қайсидир маънода у ёки бу асарнинг тақдирини хал қилади, айниқса агар асар илк бор ижро этилаётган ёки ёш бастакорга тегишли бўлса. Тарихда дирижёрнинг биринчи ижродаги номини очиб берувчи мисоллар кўплаб топилади. Дирижёр концертига бутун маҳоратини ишга солган ҳолда киришади. Бироқ, концерт ижроси ўзига хос талқин ва ҳақиқий илҳом кучига бўйсунмаган бўлса, унда фақат расмий, куруқ, ортиқча таассурот қолдирмайдиган бўлиб чиқади. «Илҳомсиз ҳеч қандай ролни маромига етказиб ижро этиб бўлмайдику», — деган эди Белинский. П. Чайковский эса «фақат илҳом кучидан ҳаяжонга тушган артист қалбидан чиққан муסיқагина инсонни ларзага солиши, катта таассурот уйғотиши мумкин» эканлигини таъкидлаганди. Илҳом — ижрочи вужудини бирдан қамраб оловчи ҳисларни ифода этишигина эмас, балки илҳом манбаъини концертгача қилинган машаққатли ва узоқ меҳнатдан қидириш керак. Бу шундай руҳий ҳолатки, у дирижёрнинг иродаси билан онгли равишда бошқарилади, бу — ижрочининг барча ички, руҳий кучларини

жамлаб, ягона мақсадга йўналтирилиши, ижро этилаётган асарга бутун эътиборини қарата билиш қобилияти бўлгани учун у юксак касб маҳорати ва улкан тайёргарлик тажрибасига асосланган бўлади.

Албатта, концерт залидаги тантанали муҳит, тингловчилар билдирган муносабат дирижёрга маълум даражада таъсир кўрсатиб, илҳомлантиради. Бунда ҳақиқий ижодий илҳомланишни ғурур, ўзини кўрсатиш орқали муваффақиятга эришиш истагидан ажратиб турувчи чегарани босиб ўтиб кетмасликка ҳаракат қилиш керак. Оммага ташқи таъсир воситаларини қидирувчи дирижёр мусиқа олами ва ўзининг юксак вазифаларини англаб етишдан жуда йироқдир. Дирижёрнинг ҳаддан зиёд ўзини кўрсатиб, «фракдан чиқиб кетадиган» даражада ҳиссиётга берилиб ишлаш ҳақиқий маҳоратнинг йўқлигидан, дирижёр ўзининг асосий вазифаси — мусиқа, санъатга хизмат қилиши лозимлигини тушунмаслигидан далолат беради. Концертда оркестр репетициялари вақтида ундан нима талаб қилган бўлсалар, шуни бажариши учун қўл ҳаракатининг аниқлиги, оддийлиги ва ифодали бўлиши кифоя қилади. Ижронинг тўлақонли ва муваффақиятли бўлиши учун зарур бўлган асосий шартлардан бири — дирижёрнинг ўзини назорат қилиш, қўлга ола билиш қобилиятидир. Ижрочилик, бадий ижод маҳсули бўлиб у ижодкорнинг иродаси билан онгли равишда бошқариладиган жараёндир. Шу боис дирижёр ўзини тўла-тўқис намоён қила билиши муҳим, зеро бу — фикр, ҳиссиёт, ирода ва бадий тасаввурни максимал даражада ифода қилиш учун мустаҳкам асосдир.

Ҳақиқий ижодкор — дирижёр концерт давомида оркестрнинг роли уникидан қолишмайдиган даражада муҳим эканлигини доимо эсда тутиши лозим. Оркестр билан ягона эстетик мақсад, битта ижодий вазифа орқали боғланган экан, дирижёр у билан худди ягона организмдек уйғунлашиб кетади. Оркестр аъзосини инсон ва мусиқачи сифатида ҳурмат қилган дирижёр манманликдан йироқ бўлади ва шу боис ҳам унинг сўзи ўтади, ҳамда ижодий кўтаринкилик муҳитини ярата олади. Дирижёр ҳар бир

мусиқачини шундай илҳомлантириши керакки, у дирижёрнинг ифодасини худди ўзига бўйсунгандек бажарсин.

Оркестрга нисбатан тенг ҳуқуқли ҳамкордек муомала қилиш баъзида ижро пайтида юзага келиши мумкин бўлган кутилмаган хатоларни бартараф этишда ҳам ёрдам беради. Бундай мураккаб вазифаларда жаҳл қилмаслик, хатто асабийлашганлик белгисини ҳам кўрсатмаслик керак, чунки шундоқ ҳам хижолатда бўлган ижрочилар умуман ўзларини йўқотиб қўйишлари мумкин. Фақат дирижёрнинг хотиржамлиги жонли ижод муҳитини сақлаб қолишга ёрдам беради. Кутилмаган тасодифлар хатто энг муваффақиятли ижро пайтида ҳам юзага келиши мумкин. Қийин вазиятдан қулай тарзда чиқиб кетиш дирижёрнинг саботи ва хотиржамлигига боғлиқ.

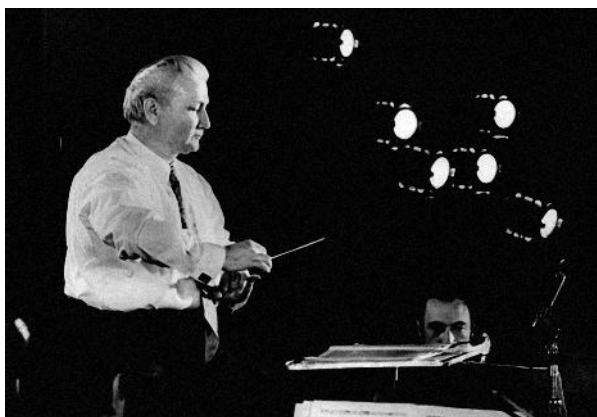
Концерт — дирижёр учун доимо синовдир, зеро у ўз маҳоратини, ижодини тингловчилар ҳукмига ҳавола қилади. Дирижёр концертгача босиб ўтган ва қийинликлар, иккиланишлар, изланишлардан иборат йўлни тингловчилар билмайдилар, улкан тайёргарлик ҳақида улар балки ўйлаб ҳам кўрмагандирлар. Қолаверса, концерт руҳий ва жисмоний зўриқишсиз ўтмайди, шу боис у дирижёрдан пухта профессионал, эмоционал ва жисмоний тайёргарликни талаб қилади. Шу муносабат билан дирижёр концерт олдидан ва концерт куни ўзини қандай тутиши тўғрисида савол туғилади. Концерт кунида, одатда, репетиция бўлиб ўтади. Бунда оркестрни чарчатиб қўймаслик, деталлар устидаги ишни имкон қадар камайтириш, асосан асарни бошидан охиригача ёки йирик қисмларини ижро этиш тавсия этилади. Шунда дастлабки тайёргарликка муносиб якун ясалади.

Катта ва мураккаб асарларни концерт куни тўлиқ репетиция қилиш тавсия этилмайди. Масалан, Бетховеннинг 9–симфониясини кунига икки маҳал ижро этиш ақлга сиғмайдиган иш. Бундай асарни бир маротаба ижро этгач, оркестр ҳам, дирижёр ҳам уни худди шундай илҳом билан иккинчи бор ижро эта олмайди. Шу боис концерт олдидан кучларни тежаш жуда муҳим. Тажриба шуни кўрсатадики, ўзини яхши хис қилиш, тетик ва кучли бўлиш — ижро муваффақиятли чиқиши учун муҳим омилдир.

Дирижёрнинг концертдан аввалги ҳаёти бутунлай ягона мақсадга, яъни бўлажак ижрога бўйсунган бўлади. Унинг барча ўй-хаёли бўлажак концертга йўналтирилади. Шу боис концерт куни яхшилаб дам олиб, тўйиб ухлаб олиш фойдали. Дирижёрнинг кайфияти яхши бўлиши учун концертга вақтида келишдек «майда-чуйда» нарсалар ҳам жуда муҳим. Яхшиси концерт бошланишидан 20–30 дақиқа аввал келган маъқул. Бу вақт ичида у руҳан тайёрланиб, ўзини ҳозирлаб олишга улгуради, зеро интизомли бўлиш ўзига ишонч ва жасорат беради. Буларнинг барчаси умумий ҳисобда «формада бўлиш» учун жуда муҳимдир. Асар ижросини бошлар экан, дирижёр биринчи тактларданоқ ижрочи ва тингловчиларни ушбу асарни ўзига хос хусусиятлари билан таништириб бошлайди. Бу — жуда масъулиятли вазифа. Оркестр қошида турган дирижёрнинг хотиржамлиги, унинг эътибори бир ерга тўпланганлиги дарҳол ижрочилар эътиборини ҳам жалб этиб, бир ерга тўплаши керак.

Дирижёрнинг ички руҳий ҳиссиёт кучи уларда жавоб туғдириши, ижодий кўтаринкилик, ҳамкорликдаги ижро жараёнига илҳом ила бел боғлашга ундаши лозим. Дирижёрнинг эмоционал таъсир кучи, унинг бошқаларга ҳиссиётларни етказиб билиш қобилияти муҳим аҳамият касб этади. Аввало у ўз ҳиссиёти билан оркестрни ром этиши, сўнг эса у билан бирга тингловчиларни сеҳрлаб қўйиши даркор. Айнан эмоционал таъсир кўрсата олиш хусусияти кўп жиҳатдан дирижёрнинг истеъдоди, унинг артистлик маҳорати ва иши сифатини белгилайди. Бошқаларга ўз ҳиссиётини етказиб билиш қобилияти дирижёр ижодининг мустақиллиги, қолаверса — илҳом белгисидир. Том маънодаги илҳом — бу эмоционал самимийлик, чуқур интеллект, санъаткорона темперамент, идрок, эркинлик ва интизом, ўзини бошқариш, юксак маҳорат ва ниҳоят бу ҳақиқий ёрқин истеъдод ҳамда ақлий меҳнат демак дир.

V-БОБ. Ўзбекистоннинг таникли ва машхур дирижерларидан бир гурухи



80. Мухтор Ашрафий (1912–1975)

Собиқ иттифоқ халқ артисти, Давлат ва халқаро мукофотлар совриндори, профессор Мухтор Ашрафий 1912 йил 11 июнда қадимги ва навқирон Бухоро шаҳрида кўпчиликка таниш бўлган хонанда ва созанда оиласида таваллуд топди. Ашрафжон дуторчининг уйида, унинг дўстлари, замонасининг машхур созанда ва хонандалари бўлмиш Ота Жалол, Ота Ғиёс, уста Ҳалим Ибодов, Тоҳиржон Давлатзода ва бошқалар йиғилишиб, турлитуман халқ кўшиқларини, куйларини, рақс наволарини, ҳамда соатлаб ижро этиладиган мақом куйларини машқ қилишар, ижодий тортишувлар ва ажойиб суҳбатлар ўтказишар эдилар. Ёш Мухтор бўлса, бутун вужуди билан тинглар, мусиқага бўлган ҳаваси борган сари ортиб борар ва ҳозир эшитган куй-кўшиқларни ёдлаб олишга интилар эди. Буни кўрган отаси ўғлига дутор чалиш сирларини тўла-тўқис ўргатади. Вақт ўтиши билан 1928 йилда у Самарқанд шаҳридаги мусиқа ва хореография институтига ўқишга киради. Бу ерда у ажойиб рус мусиқа билимдони, этнограф ва композитор Николай Назарович Мироновдан композиторлик ва дирижёрлик санъати сирларини ўрганади. Ёш бўлишига қарамай композитор сифатида қатор кўшиқлар ва кўп овоз учун хор асарларини яратади. Дирижёр сифатида биринчи бор 1929

йилда Самарқанд шаҳрида ташкил топган симфоник оркестр билан яқиндан танишиб, концертлар уюштиради. Бундан ташқари у Самарқанд шаҳри радиокомитетида бадий раҳбар ҳамда ўзбек мусиқали театрда дирижёр лавозимида меҳнат қилади. Шунинг учун ҳам у институтни 1930 йили тугатгандан сўнг Тошкент шаҳридаги Ўзбек Давлат мусиқали театрга бадий раҳбар ва бош дирижёр этиб тайинланади. Бу ерда унинг бастакорлик ва дирижёрлик фаолиятининг ривожига катта имкониятлар туғилади. Ёш композитор ўзининг биринчи асари бўлмиш «Қурилиш маршини» симфоник оркестр учун 1932 йилда яратади. Бундан илҳомланган композитор Комил Яшиннинг «Ичкарида» драмасига мусиқа басталайди. Бунинг моҳияти шунда эдики, М. Ашрафий ўзбек мусиқали драма театри тарихида биринчи бўлиб одатдаги халқ чолғу ансамбли ўрнига симфоник оркестрни ишлатди. Композитор бу ишлар билан чекланиб қолмай, балки йирик мусиқа жанрларида ҳам асарлар ижод этди. Улуғ грузин шоири Шота Руставелининг «Йўлбарс терисини ёпинган паҳлавон» поэмаси асосида симфоник поэма, «Ватан баҳори» хужжатли фильмга мусиқа басталайди. М. Ашрафий бу йиллар давомида бастакорлик ва дирижёрлик маҳоратини оширишда катта ютуқларга эришди. Бундай муваффақиятлар бошқа санъаткорларни қониқтириши мумкин, бироқ Ашрафийни қониқтирмасди. Шунинг учун у ўзининг назарий билимини янада ошириш ва композиторлик илмини мукаммаллаштириш ниятида Москва консерваторияси қошида очилган опера студиясига ўқишга киради (1934 й.). Бу билим масканида 4 йил давомида таниқли композитор ва ажойиб педагог Сергей Никифорович Василенко раҳбарлигида мураккаб мусиқа жанрларини пухта эгаллайди. 1937 йили Москвада Ўзбекистон адабиёти ва санъати декадаси ўтказилиб, М. Ашрафий шу декаданинг асосий дирижёри сифатида катта ютуқларга эришади. Марказий матбуот декадани муваффақиятли ўтганини юқори баҳолайди ва дирижёрнинг маҳоратига таҳсинлар айтилади. Декадани юқори савияда муваффақиятли ўтказишдаги хизматлари учун М. Ашрафий «Хурмат

белгиси» ордени, ҳамда «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист» фахрий унвонига сазовор бўлади.

1939 йили М. Ашрафий ўзининг сеvimли устози С. Василенко билан ҳамкорликда биринчи ўзбек миллий операси ҳисобланган «Бўрон» операсини тугатиб, сахнада ўзи дирижёрлик қилиб кенг халқ оmmasига ҳавола этади. Либреттони Комил Яшин яратган. «Бўрон» операсининг моҳияти яна шунда бўлдики, операнинг премьераси кунидан эътиборан ўзбек давлат мусиқали театри Ўзбекистон Давлат опера ва балет (ҳозирги А. Навоий номидаги) театрга айлантирилди. Операни жамоатчилик зўр хурсандчилик билан кутиб олди. Композитор ва дирижёр Ашрафийнинг опера санъати ривожига қўшган улкан хизмати учун ҳукуматимиз уни «Меҳнат қизил байроғи» ордени ва «Ўзбекситон халқ артисти» фахрий унвонлари билан тақдирлади.

М. Ашрафийнинг 30–40 йиллар ичида ўзбек давлат опера ва балет театри сахнасида дирижёр сифатида Н. Рославецнинг «Шохида», Е. Брусиловскийнинг «Гуландом» биринчи балетлари ва биринчи бор қўйилган «Эл тарғин» операси, М. Магомаевнинг «Наргиз», Р. Глиэр ва Т. Содиқовларнинг «Лайли ва Мажнун», О. Чишкониинг «Маҳмуд Торобий», А. Козловскийнинг «Улуғбек» операларини сахналаштириш республикамиз ҳаётидаги муҳим воқеа бўлди.

Уруш йилларида М. Ашрафийнинг ижод булоғи янада қайнаб кўплаб ватанпарварлик руҳидаги ажойиб асарларни яратди. А. Козловский билан ҳамкорликда хор ва симфоник оркестр учун «Улуғ комиссар» кантатасини, пуфлама (духовой) оркестр учун «Ўзбекистон» номли юриш (поход) марши, Москва областини немис-фашист босқинчиларидан озод қилиш шарафига «Тантанали марш» ва қатор қўшиқлар: «Қасам», «Ватан ўғлони», «Мен жангга кираман», «Жангда жасур бўл», «Ширин забона айтинг», «Айлар сени», «Кел», «Арзимни ёра айтинг» ва бошқаларни ижод этди. Бундан ташқари М. Ашрафий мусиқа жанрининг энг қийин ва мураккаб шакли ҳисобланган симфония соҳасида ҳам катта ютуқларга эришди. Унинг биринчи симфонияси «Қаҳрамонлик симфонияси» (1942 й), ўзбек

композиторларидан биринчи бор мурожаат этилиши, муаллиф раҳбарлигида шу йил 4 ноябрда собиқ Свердлов номидаги концерт залида тингловчиларга ҳавола этилиб, катта муваффақият қозонди. Ушбу симфония 1943–1944 йилларда муаллиф раҳбарлигида Москвада ҳам ижро этилиб шуҳрат қозонди. 1945 йилда эса ўзбек композиторининг симфонияси америкалик дирижёр Макс Гоберман бошчилигида АҚШ да ҳам ижро этилди. Натижада М. Ашрафий Иттифоқ давлат мукофотида сазовор бўлди.

Урушнинг суронли йиллари давом этаётгани учун бу мукофот пули композитор томонидан танк ва самолётлар яшаш учун фронтга ҳадя этилди.

«Қахрамонлик симфонияси»нинг улкан муваффақиятлари-дан руҳланган композитор 1944 йили ўзининг «Ғолибларга шон-шарафлар» номли иккинчи симфониясини яратди. Бу асар ҳам муаллиф раҳбарлигида катта тантана билан ижро этилди. Шуниси қизиқарлики, М. Ашрафий юқорида қайд қилинган ўнлаб йирик мусиқа асарлари муаллифи бўлатуриб, опера ва балет театрининг бош дирижёри сифатида қанчадан-қанча опера ва балетларга дирижёрлик қилган улкан санъаткор, ўзининг дирижёрлик маҳоратини янада мукаммаллаштириш ва ўстириш ниятида у Ленинград консерваториясининг дирижёрлик факультетининг сиртқи бўлимига ўқишга киради. Бу ерда у таниқли дирижёр Борис Хайкин раҳбарлигида дирижёрлик маҳоратини ошириб, консерватория қошидаги опера студиясида Ж. Бизенинг «Кармен» операсини сахналаштиради. Диплом иши учун Дж. Вердининг «Аида» операсини олиб, уни Киров номидаги опера ва балет театрида катта муваффақият билан ёқлайди. Шундай қилиб, у симфоник дирижёрлик мутахассислиги бўйича Ленинград консерватория-сининг дипломига 1948 йилда эга бўлади. Кейинчалик у Россиянинг шуҳрат қозонган театрлари сахнасида неча бор концертлар берди. Иттифоқ катта опера театри сахнасида машхур хонанда Ирина Архипова иштирокида Ж. Бизенинг «Кармен» операсига дирижёрлик қилди. 1950 йилларда у симфоник оркестр билан Болтиқ бўйи, Кавказ минерал сувларида, Украина, Ўрта Осиё шаҳарларида ва Озорбайжонда қизиқарли концертлар ўтказиб шуҳрат қозонди. Бундан

ташқари М. Ашрафий жуда кўп созандалар, хонандалар ва дирижёрларга устозлик қилган эдики, бугунги кунда улар устозлари номини ҳурмат билан тилга оладилар. Устоз шундай дирижёрлар тўдасини етиштирдиларки, улар бугунги кунда Ўзбекистоннинг йирик ижодий жамоаларида ўз фаолиятларини намойиш этиб келмоқдалар. М.: А. Навоий номидаги театрнинг бир қатор дирижёрлари Иттифоқ халқ артисти Дилбар Абдурахмонова, Ўзбекистон халқ артистлари Абдуғани Абдуқаюмов, Хамид Шамсутдинов, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Фазлитдин Ёқубжонов, дирижёр Александр Серебряник, Муқимий номидаги мусиқий театр дирижёрлари — Ўзбекистон халқ артисти Наби Халилов, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Эргаш Тошматов, Тошкент оперетта театрининг бош дирижёри Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Ботир Расулов, Т. Жалилов номидаги академик халқ чолғулари оркестрининг бош дирижёри ва бадий раҳбари Ўзбекистон халқ артисти Форук Содиқов, Ўзбекистон Давлат консерваторияси ўқитувчилари Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Ғани Тўлаганов, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Қувонч Усмонов ва бошқалар.

М. Ашрафий шарафли педагогик фаолияти учун 1953 йилда профессор унвонига сазовор бўлди. 1951 йилда Москвада иккинчи маротаба Ўзбекистон адабиёти ва санъати декадаси ўтказилиб, унга бадий раҳбар ва бош дирижёр этиб М. Ашрафий тайинланади. У ҳар галдагидек бу муқаддас ва шарафли ишга пухта, ҳар томонлама тайёргарлик кўриб, талабчан Москва томошабинлари олдида ушбу тадбирнинг муваффақиятли ўтишига ўзининг муносиб ҳиссасини қўшади. Булардан ташқари у Бош Туркман канали қурилишига бағишланган ўзининг янги асари «Бахт ҳақида қўшиқ» кантатасини катта муваффақият билан ижро этади. Натижада унинг бу асари учун Иттифоқ давлат мукофоти ва «Иттифоқ халқ артисти» фахрий унвонига сазовар бўлди. Бундай улкан ютуқлардан илҳомланган композитор С. Н. Василенко билан ҳамкорликда Катта Фарғона канали иштирокчиларига бағишланган «Улуғ канал» операсини, иккинчи тахрири билан «Бахтлар

водийси» операсини яратиб катта тахсинларга сазовор бўлади. 1958–1959 йиллар мобайнида М. Ашрафий ўзининг учинчи операси «Дилором»ни яратади. Унинг мустақил ижодий етуклик даври шу операдан бошланади. Бу опера композитор томонидан мустақил равишда яратилган биринчи опера эканлигини унутмаслик керак, чунки бунгача яратилган иккита сахна асарлари С. Н. Василенко билан ҳамкорликда ёзилган эди. Асарнинг мазмуни улуғ ўзбек шоири Алишер Навоийнинг «Хамса» сига кирган «Етти сайёр» поэмаси асосида (либретто муаллифлари К. Яшин, М. Муҳамедовлар) яратилган. Асар марказида бир-бирини жон дилидан севувчи, бу йўлда жондан ҳам кечишга тайёр икки ёш, хонанда Дилором ва мусаввир Мони образлари ёритилган.

М. Ашрафийнинг сўнги операси «Шоир қалби» (1962 й) бўлиб, у ўзбек халқининг севимли ва ажойиб демократ шоири Фурқатнинг ҳаёти ва у яшаган даврни акс эттирувчи асардир. «Шоир қалби» операсининг премьераси биринчи марта Самарқанд шаҳрида 1964 йили шу муносабат билан очилган опера ва балет театри сахнасида муаллиф раҳбарлигида муваффақият билан ижро этилди. 1970 йил декабрида М. Ашрафийни Бирлашган Араб республикаси маданият вазирлиги таклиф этиб, ундан дирижёр ва композитор сифатида Қоҳира театрининг балет труппаси (жамоаси) учун янги балет спектакли яратишни илтимос қилади. Бу илтимосни мамнуният билан қабул қилган М. Ашрафий асар устида ишлаб, балетнинг мусиқасига асос қилиб ўзининг уруш йилларида яратган «Дахшатли йиллар» вокал симфоник поэмасини олади. Уни араб куй ва кўшиқлари, усуллари билан бойитиб, ўша вақтда Мисрда бўлаётган воқеаларни акс эттирувчи бир пардали «Матонат» балетини яратади. Бу балет профессионал рақс санъати ичида биринчи араб миллий балети номига сазовор бўлиб, 1971 йилда Жамол Абдул Носир номидаги ҳашаматли Қоҳира концерт залида биринчи марта улкан муваффақият ва кўтаринки рух билан намоиш қилинади. М. Ашрафий биринчи араб миллий балети «Матонат» асари учун 1972 йили Жамол Абдул Носир халқаро мукофотига сазовор

бўлади. Композитор ва дирижёр М. Ашрафийнинг шухратига шухрат қўшган ўлмас балетлари «Севги тумори», «Муҳаббат ва қилич», «Темур Малик» кабиларни келтириш мумкин. Унинг «Севги тумори» балети 1969 йилда яратилган бўлиб, асарга замондош ҳинд драматурги Бальванта Гаргининг «Соҳани ва Моҳивал» номли машхур драмаси асос қилиб олинган. Композитор бу асар асосига икки ёш, бухоролик ёш ўзбек йигити ва ҳинд қизи ўртасидаги ҳақиқий ва соф муҳаббатни тараннум э тувчи балетни яратар экан, у «Рага» номли ҳинд классик куйидан, халқ қўшиқларидан, ҳинд усулларида усталик билан фойдаланади. «Севги тумори» балетининг премьераси Тошкентда, кейинроқ Москвада катта тантана билан ижро этилди. М. Ашрафий бу ажойиб балетни яратгани учун Ўзбекситон Давлат мукофоти ва Жаваҳарлал Неру номидаги халқаро мукофотларга сазовор бўлди.

М. Ашрафий Фирдавсийнинг «Шоҳнома» достонини ўқиб ундан олган таассуротларини ўзининг сўнгги йирик асари «Рустам ҳақида достон» ораториясини яратди. Шундай сермахсул ижод билан бир қаторда жамоат ишларида ҳам катта вазифаларни бажариб келди. 1947–1962 йиллар Тошкент Давлат консерваторияси ректори, опера кадрларини тайёрлаш кафедрасининг мудир ва ўқитувчи, 1964–1966 йиллар Самарқанд опера ва балет театрининг бадий раҳбари, бош дирижёри ва театр директори, 1966–1975 йиллар А. Навоий номидаги Академик опера ва балет театрининг бадий раҳбари ва бош дирижёри, шу билан бир қаторда 1970–1975 йиллар яна Тошкент Давлат консерваторияси ректори ва ўқитувчиси бўлиб ишлаб келди.

Шундай қилиб Мухтор Ашрафийнинг композиторлик ижоди дирижёрлик маҳорати ҳамиша ўзбек мусиқа санъатида ойдин саҳифалардан бири бўлиб қолади. У 1975 йилда Тошкентда вафот этди.



81. АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ КОЗЛОВСКИЙ

(1905–1977)

Ўзбекистон халқ артисти А. Ф. Козловский 1905 йилнинг 15 октябрида Украинанинг пойтахти Киев шаҳрида зиёли оиласида таваллуд топди. Уларнинг уйида доим мусиқа жаранглаб турарди, чунки Алексейнинг акалари созанда эдилар. Бундай шароит унинг мусиқага бўлган ҳавасини ёшлигидан уйғотиб, мусиқа билан шуғулланишга чорларди. Натижада, 12 ёшга тўлган Алексей Киев консерваториясининг фортепиано ва композиторлик бўлимига қабул қилинади. Ўқиш даврида у кўплаб украин халқ куй ва кўшиқларини ёдлаб, нотага кўчирарди. Келажакда ёзиб олган асарларидан унумли фойдаланади. У билимларини такомиллаштириш ниятида Москвага келиб, аввал мусиқа техникумида, сўнг консерваториянинг композиторлик бўлимига ўқишга киради. Бу ерда у 1928 дан 1931 йилгача таниқли композитор Н. Я. Мясковскийда тахсил олади. Ўқишни муваффақиятли тугаллаб, 1931 йили К. С. Станиславский ва В. Н. Немирович-Данченко номидаги мусиқали театрда дирижёр вазифасида ишлайди. Бу ерда у К. С. Станиславский билан биргаликда қатор операларни

сахналаштирди. Шунга қарамасдан, тақдир та қозоси билан 1936 йили А. Ф. Козловский Тошкентга кўчиб келади. Тошкентда у ўзбек халқининг ўтмиш тарихини, бой мусиқа меросини синчиклаб ўрганади. Натижада унинг бебаҳо йирик мусиқа асарлари: «Бектошнинг жасорати», «Улуғбек» опералари, «Тановар» балети, Т. Содиқов билан биргаликда «Даврон ота» мусиқали драмаси, М. Ашрафий, С. Василенколар билан ҳамкорликда «Шерали» мусиқали драмаси, «Тохир ва Зухра», «Хўжа Насриддин», «Фарғона» кинофильмига, ҳамда М. Горький номидаги рус драма театрининг кўпгина спектаклларига мусиқа басталади. Булардан ташқари симфоник оркестр учун қисмли «Лола» симфоник сюита, «Ўзбек рақс сюитаси», «Достон», «Қорақалпоқча сюита», «Тоғли Сюита», «Сўғдиёна фрескалари», «Тановар», «Ҳинд поэмаси» каби дурдона асарларни басталади. Бу ўлмас асарлари билан у ўзини ажойиб бастакор эканлигини намоён қилган бўлса, дирижёр сифатида ҳам жуда катта ишлар қилди.

Москвадан келганига оз вақт ўтмай, яъни 1938–1941 йиллар давомида ўзбек мусиқали театрида дирижёр сифатида фаолият кўрсатди. 1949 йилда эса уни Ўзбек Давлат филармонияси қошидаги симфоник оркестрга бадий раҳбар ва бош дирижёр этиб тайинланади. Бу вазифада у 1957 йилгача, сўнг 1960 йилдан 1966 йилгача унумли меҳнат қилиб келди. Бу даврда унинг бошчилигида Ғарбий Европа, рус, замонавий ва ўзбек композиторларининг машҳур ва йирик симфоник асарларини юқори савияда муваффақият билан ижро этилди. Жумладан: Чайковский, Римский-Корсаков, Скрябин, Дворжак, Франк, Бетховен, Моцарт ва бошқа композиторларнинг йирик асарлари, Мусоргский, Равелнинг «Кўргазмадаги расмлар», Рихард Штрауснинг «Дон Жуан», Морис Равелнинг «Болеро» ва бошқа кўп мумтоз асарлар юксак маҳорат билан бажарилди.

А. Козловскийнинг яна ажойиб ишларидан бири, бу ҳам бўлса ёш санъаткорларни юқори савияда, профессионал даражада тарбиялаш эди. Бу ишни у 1941 йилдан то умрининг сўнги дақиқасигача виждонан адо этди. У тарбиялаган ёшлардан келгусида таниқли санъаткорлар етишиб чиқди.

Улардан композиторлар Дони Зокиров, Дадаали Соатқулов, Икром Акбаров, Иброҳим Хамроев, Сайфи Жалил ва бошқалар, дирижёрлардан Бахром Иноятов, Фазлитдин Шамсутдинов, Саид Алиев, Эргаш Тошматов, Валентин Руденко ва бошқалар.

Ўзбекистонда мусиқа санъатини ривожлантиришга қўшган улкан хизматлари инобатга олиниб Алексей Федорович Козловский 1955 йилда «Ўзбекистон халқ артисти» фахрий унвони билан тақдирланди. У 1977 йили Тошкентда вафот этди.



82. БАХРОМ ИНОЯТОВ

(1917–1969)

Ўзбекистон халқ артисти Бахром Олимович Иноятлов 1917 йил Тошкент шаҳрида хунароманд оиласида таваллуд топди. У ёшлигидан мусиқа ва театр санъатига жуда қизиқарди. Шу туфайли у ўрта мактабнинг еттинчи синфини тугатиб, Тошкентдаги театр техникумига ўқишга киради ва уни 1933 йили муваффақиятли тугатиб, шу йили ўша даврдаги Я. Свердлов номидаги театрга (Колизей) актер бўлиб ишга киради. Бу ерда у кўп ролларни актер сифатида ижро этди. Айниқса, у ижро этган «Фарход ва Ширин» спектаклидаги «Ёсумон» роли кўпчиликка манзур бўлиб, тамошабинлар ёдида узоқ вақт сақланиб қолди. У вақтда хотин-қизларни сахнага чиқиши хавfli бўлгани туфайли хотин-қизлар ролини эркак актерлар бажарарди.

Бунга Нурхон, Турсуной ва бошқа аёлларнинг фожеали ҳаёти мисол бўлаолади.

1936 йили Маданият вазирлигининг тавсияси билан бир гурх актёрлар Москва консерваториясининг миллий тайёрлов курсига ўқишга юборилади. Булар қаторида Б. Иноятов ҳам бор эди. Бу ерда у дирижёрлик санъатига меҳр қўйиб, опера-дирижёрлик синфида машхур дирижёрлардан сабоқ олади. Натижада у консерваториянинг тайёрлов курсини муваффақиятли тамомлаб, 1941 йили Тошкентга келиб иш бошлади. Бир йилдан сўнг, яъни 1942 йили опера ва балет театрига дирижёр сифатида ишга ўтиб, умрининг сўнгги кунигача бу театрга содиқ бўлиб хизмат қилди. Уруш йилларида у С. Василенконинг «Оқ билак» балетини, О. Чишконинг «Маҳмуд Торобий» операсини сахналаштириб катта муваффақият қозонди. Шундан кейин унинг ижод бўлоғи қайнаб, Ғарбий Европа, рус ва ўзбек композиторларининг машхур опера ва балет асарларини сахналаштириб улкан ютуқларни қўлга киритди: булар ичида Ж. Бизенинг «Кармен» ва «Марварид қидирувчилар», Дж. Вердининг «Риголетто», М. Ашрафийнинг «Бўрон», Р. Глиэр ва Т. Содиқовнинг «Лайли ва Мажнун» ҳамда «Гулсара», А. Козловскийнинг «Улуғбек», У. Хожибековнинг «Кўр Ўғли», А. Спендиаровнинг «Олмаст», С. Рязуовнинг «Соян тоғи этагида» опералари, П. Чайковскийнинг «Оққуш кўли» ва «Уйқудаги Малика, Минкуснинг «Дон Кихот», Б. Асафьевнинг «Боғчасарой фонтани», М. Левиеннинг «Сухайл ва Мехри», Г. Мушелнинг «Балерина» («Раққоса»), А. Лапутиннинг «Маскарад», Р. Глиэрнинг «Қизил кўкнори», Ик. Акбаровнинг «Орзу», А. Аданнинг «Жизел», И. Морозовнинг «Доктор Айболит», М. Чулакининг «Ёшлик» балетлари бор. Бу билан Б. Иноятов ўзини мохир дирижёр сифатида намоён қилган бўлса, ўзбек тамошабинларини жахон дурдона опералари билан таништириш мақсадида қуйидаги асарларни ўзбек тилига ағдариб, ажойиб таржимо н сифатида ўзини кўрсата олди. Масалан: Ж. Бизенинг «Марварид қидирувчилар», У. Хожибековнинг «Кўр ўғли», С. Рязуовнинг «Соян тоғи этагида», А. Спендиаровнинг «Олмаст» операларини келтириш мумкин.

Театрнинг кўзга кўринган дирижёри, қатор спектакллари сахналаштирган мусиқа раҳбари Б. Иноятов ўз касбини, яъни дирижёрлик маҳоратини янада такомиллаштириш, билимини ошириш ниятида у 1953 йили Тошкент Давлат консерваториясининг опера-симфоник синфига ўқишга киради. Бу ерда у Алексей Федорович Козловский раҳбарлигида ўқишни давом эттириб, 1957 йили консерваторияни муваффақият билан тугатади. Шу йилдан бошлаб консерваторияда дарс бера бошлайди. Ўзбекистонда мусиқа маданиятининг ривожига қўшган хизматлари учун у 1945 йилда «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист», 1964 йили эса «Ўзбекистон халқ артисти» фахрий унвонларига муяссар бўлади. Театрдаги салмоқли, ижобий ишларининг натижасида 1960 йили опера ва балет театрининг бош дирижёри этиб тайинланади. Бу даврда у кўпгина асарларни сахналаштирди, театрда ёш ижрочиларни жалб қилиб оркестрнинг маҳорат даражасини кўтаришга эришди. Бош дирижёр лавозимида 1966 йилгача ишлаб, соғлиғининг ёмонлашгани сабабли бу вазифадан кетишга мажбур бўлди. Лекин севган касби дирижёрликни давом эттирди. 1969 йили А. Навоий театри Москвада гастрол сафарида бўлиб, москвалик мухлисларга ўз ижодий ютуқлари билан хизмат қилиб, уларнинг олқишига сазовор бўлди. Ўша куни Баҳром Иноятов театрда М. Левиеннинг «Сухайл ва Мехри» балетини муваффақият билан ўтказиб меҳмонхонага қайтганда тўсатдан дунёдан кўз юмади. Унинг жасади Тошкентга олиб келиниб дафн этилади.



83. ФАЗЛИДДИН ШАМСУТДИНОВ

(1916–1980)

Ўзбекистон халқ артисти Фазлиддин Шамсутдинов 1916 йил 15 январда Бухоро шаҳрида хизматчи оиласида таваллуд топди. У ёшлигидан санъатга қизиқиши туфайли 1926 йили Бухородаги мусиқа мактабига дутор чолғуси бўйича ўқишга кириб, уни 1929 йили битирди ва шу йили Самарқанддаги ўзбек театр студиясига ўқишга киради. У ерда 1934 йилгача мусиқали театрда катта-кичик ролларни ижро этади. Лекин уни дирижёрлик мутахассислиги тобора қизиқтирарди. Шунинг учун у Москва

консерваторияси қошида очилган (1934–1941) ўзбек опера студиясида таниқли дирижёр Г. А. Столяров раҳбарлигида дирижёрлик касбини эгаллашга киришди. Ўқиш даврида у дирижёрлик санъати бўйича таниқли рус дирижёрларининг маҳорати ва ўзига хос мактабини ўрганди.

1942 йили Ф. Шамсутдинов опера студиясини тугатиб Тошкентга келади, ўзбек опера театрида дирижёр лавозимида иш бошлайди, бироқ бу ерда кўп ишламайди. Чунки шу йили (1942) Янги йўл шахрида янги муסיқали театр очилган бўлиб, ушбу театрга Ф. Шамсутдинов бош дирижёр этиб тайинланади. Бу театрда у 1948 йилгача ишлаб, кўпгина асарларни муваффақият билан сахналаштиради: «Тохир ва Зухра», «Муқанна», «Қўчқор Турдиев» ва бошқалар.

1948 йили Янги йўл театри Тошкентдаги Муқимий театри билан бирлаштирилиб Ф. Шамсутдинов шу театрга бош дирижёр этиб тайинланади. Бу ерда у 1956 йилгача фаолият юритиб: М. Левиеннинг «Олтин кўл», Т. Содиқов ва Г. Собитовларнинг «Алпомиш», Б. Араповнинг «Хўжа Насриддин», Т. Жалилов ва Г. Мушелларнинг «Муқимий», К. Отаниёзов ва Л. Степановнинг «Азиз ва Санам», Т. Содиқов ва В. Мейнларнинг «Армуғон», П. Рахимов ва Х. Рахимовларнинг «Зафар», Д. Зокировнинг «Сўнмас чироқлар» ва бошқаларни сахналаштиради. Шундай катта ва турли мазмундаги асарларни сахнага олиб чиққан моҳир ва тажрибали дирижёр ўзининг билимини ошириш мақсадида 1952 йили Тошкент Давлат консерваториясининг опера-симфоник дирижёрлиги бўлимига ўқишга киради. Уни 1957 йили А. Ф. Козловский раҳбарлигида муваффақиятли тугатади. Унинг билими, қобилиятига ишонган раҳбарият 1956 йили талабалик йилларидаёқ А. Навоий номидаги катта опера ва балет театрига бош дирижёрлик лавозимига тавсия этилади. Бундан руҳланган Ф. Шамсутдинов аввал ўзбек композиторлари операларини сахналаштиради. Б. Зейдман, Д. Зокиров, Т. Содиқов ва Ю. Ражабийларнинг «Зайнаб ва Омон», С. Бобоевнинг «Хамза», В. Успенский ва Г. Мушелларнинг «Фарход ва Ширин», Р. Хамровнинг «Зулматдан зиё», «Номаълум киши», М.

Юсуповнинг «Хоразм қўшиғи», И. Хамроевнинг «Ойжамол», Т. Содиқов, Р. Глиэрнинг «Лайли ва Мажнун», Ик. Акбаровнинг «Сўғд элининг қоплони», бундан ташқари Н. Лисенконинг «Наталка-Полтавка», П. Чайковскийнинг «Франческо да Римини», К. Караевнинг «Момақалдиروق сўқмоқларидан », Г. Мушелнинг «Кашмир афсонаси» ва бошқалар шулар жумласидандир.

Ўзбекфильм киностудиясида у қатор фильмлар мусиқаларига дирижёрлик қилган ва симфоник оркестр билан концертларда иштирок этган. 1958 йилдан бошлаб консерваторияда, сўнг А. Островский номидаги Тошкент театр ва рассомчилик институтида педагогик фаолиятини бошлаб, қатор шогирдлар етиштирди. Ф. Шамсутдиновнинг ўзбек мусиқа маданиятига қўшган улкан меҳнатлари самараси, унга 1964 йилда «Ўзбекистон халқ артисти» фахрий унвонига сазовор бўлди.

Фазлиддин Шамсутдинов 1980 йили Тошкентда вафот этди.



84. АБДУҒАНИ АБДУКАЮМОВ

(1928–2000)

Ўзбекистон халқ артисти Абдуғани Абдумаликович Абдуқайомов 1928 йил 28 августда Тошкент шаҳрида хизматчи оиласида таваллуд топди. Ёшлигидан қўшиқ айтиш санъати билан қизиқиб келган Абдуғани 1946 йили Хамза номидаги musiқа билим юртига ўқишга киради. Ўқиш даврида Тошкент давлат консерваторияси ва Ўзтелерадио қошидаги хор жамоасида хор артисти сифатида меҳнат қилади. 1950 йили Хамза билим юртини муваффақиятли тугатиб, шу йили Тошкент давлат консерваториясининг опера-симфоник дирижерлиги бўлимига ўқишга киради. Бу ерда у дирижерлик маҳоратини халқ артисти, профессор Мухтор Ашрафий қўл остида мукамал ўзлаштириб, 1955 йили консерваторияни муваффақият билан тугатиб, шу йили у Алишер Навоий номидаги Академик Катта опера

ва балет театрига дирижер сифатида ишга киради. Театрда у умрининг охиригача талабчан, изланувчан, нозик дид ва улкан билимдон сифатида тинмай хизмат қилди. Кўп йиллик самарали меҳнати туфайли сахналаштирган спектакллариининг сони жуда кўп ва турли-туман бўлиб, жахон опера санъатининг намуналарини яратди. Масалан: П. Чайковский «Евгений Онегин», «Пиковая дама», А. Бородин «Князь Игорь», Дж. Верди «Травиата», «Риголетто», «Аида», «Дон Карлос», «Трубадур», Д. Пуччини «Богема», «Тоска», «Чио-чио-сан», М. Мусоргский «Борис Годунов», Н. Римский-Корсаков «Пан Воевода», Д. Россини «Севилиялик сартарош», А. Даргомижский «Сув париси», С. Прокофьев «Дуэнья», М. Ашрафий «Дилором», «Шоир қалби», Ш. Гуно «Ромео ва Жульетта», «Фауст», Б. Зейдман «Рус кишилари», С. Юдаков «Майсаранинг иши», Т. Жалилов ва Б. Бровцин «Тохир ва Зухра», Р. Леонковалло «Масхарабозлар», Р. Обер «Фродьяволо», Ж. Массне «Вертер» ва бошқа композиторлар асарларига дирижёрлик қилган. Булардан ташқари А. Абдуқаюмов балет спектакллариини ҳам сахнада катта маҳорат билан намоиш этди: П. Чайковскийнинг «Уйқудаги малика», Ф. Глазуновнинг «Раймонда», Т. Хренниковнинг «Севги севги билан», У. Мусаевнинг «Тўмарис», Д. Зокиров ва Б. Гиенколарнинг «Ойниса», Ик. Акбаровнинг «Орзу» ва бошқа асарлар.

Театрда қилган улкан меҳнатларини инобатга олиб Ўзбекистон ҳукумати Абдуғани Абдуқаюмовга 1974 йилда «Ўзбекистон халқ артисти» ҳамда 1981 йили Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби» Фахрий унвонлари билан тақдирлади. Шу билан бир қаторда А. Абдуқаюмов 1961 йилдан бошлаб Тошкент Давлат консерваториясининг опера тайёрлов кафедрасида дирижёр-ўқитувчи сифатида педагогик фаолиятини бошлади. Бу ерда ёш талабалар билан қатор классик операларни сахналаштирди. Масалан: П. Чайковскийнинг «Пиковая дама», Дж. Вердининг «Травиата» ва «Риголетто», Д. Россинининг «Севилия сартароши», Ж. Пуччининг «Чио-чио-сан» ва бошқалар.

1979 йилдан бошлаб А. Н. Островский номидаги театр ва рассомчилик институтида мусиқали драма кафедрасида дирижёр ўқитувчи сифатида педагогик фаолиятини давом эттирди. Кўп йиллик педагогик фаолияти давомида қатор санъат усталарини етиштирди. У 1977 йили — доцент, 1985 йили — профессор унвонларига эга бўлди.

Афсус ва надоматлар бўлсинки, бешафқат ўлим моҳир дирижёр ва истеъдодли устоз Абдуғани Абдуқаюмовни ор амиздан 2000 йили олиб кетди.



85. ДИЛБАР АБДУРАҲМОНОВА

Халқ артисти Дилбар Абдураҳмонова 1936 йил 1 майда Москвада таваллуд топди. Дилбар туғилганда отаси Ғулом Абдураҳмонов ва онаси Зухра Абдураҳмоновалар Москва консерваторияси қошида очилган ўзбек опера студиясида ўқишар эди. Ота-онаси ўқишни тугатиб Тошкентга келгандан сўнг, ёш Дилбарнинг хаёти опера театрида ўтди десак муболаға бўлмас. Ёшлигидан санъат ичида ўсган Дилбарни Р. Глиэр номидаги мусиқа мактабининг скрипка синфига ўқишга берадилар. Мактабни 1954 йили тугатиб, бир йилдан сўнг, яъни 1955 йили Тошкент Давлат консерваториясига ўқишга кириб, скрипка мутахассислиги бўйича тахсил олади. Консерваторияда ўқир экан, у — мусиқа санъатининг энг қийин ва мураккаб соҳаси бўлмиш — дирижёрлик касбига меҳр қўйиб, М. Ашрафий раҳбарлигида 1960 йили дирижёр сифатида ўқишни тугатиб, шу йили А. Навоий номидаги опера ва балет театрига йўлланма олади. Театрда асосан у

балет асарларини сахналаштирди. Булар ичида: Л. Делибнинг «Коппелия»; П. Чайковскийнинг «Оққуш кўли»; А. Козловскийнинг «Тановар»; Л. Фейгиннинг «Қирқ қиз»; Л. Минкуснинг «Дон Кихот»; С. Прокофьевнинг «Золушка»; А. Хачатуряннинг «Спартак»; Р. Шедриннинг «Кармен-сюита» ва «Анна Каренина»; Д. Шостаковичнинг «Ойимқиз ва безори»; А. Петровнинг «Дунёнинг яратилиши»; О. Меликовнинг «Испан миниатюралари» ва «Икки дил достони»; М. Ашрафийнинг «Севги тумори» ва «Севги ва қилич»; Ф. Шопеннинг «Шопениана»; Б. Бровциннинг «Семурғ»; У. Мусаевнинг «Афсоналар водийси» бор эди. А. Козловскийнинг «Тановар» балетини сахналаштиришда қатнашиб, дирижёрлик қилгани учун у 1973 йили «Хамза номидаги Давлат мукофоти» сазовор бўлади. Д. Абдурахмонова фақат балет спектакллари билан чегараланиб қолмасдан опера асарларини ҳам сахналаштирди. Айниқса, 1975 йилдан бошлаб бу соҳага қаттиқ киришди, чунки шу йили уни театрнинг бош дирижёри ва бадиий раҳбари этиб тайинлашган эди. Сахналаштирган опералари ичида М. Ашрафийнинг «Бўрон»; Ш. Гунонинг «Фауст»; П. Чайковскийнинг «Пиковая дама» ва «Иоланта»; Ж. Вердининг «Травиата», «Отелло», «Трубадур»; К. Сен-Санснинг «Самсон ва Далила»; М. Мусоргскийнинг «Хованшина»; Р. Пуленкнинг «Инсоний овоз»; С. Прокофьевнинг «Оловли фаришта»; А. Холминовнинг «Оптимистик фожеа»; Т. Хренниковнинг «Севгидан кейинги севги»; С. Юдаковнинг «Майсаранинг иши»; И. Акбаровнинг «Сўғд элининг қоплони»; Р. Абдуллаевнинг «Хива ордени» бор.

Дилбар Абдурахмонова кўп йиллик самарали ижрочилик фаолияти учун 1969 йилда «Ўзбекистон халқ артисти», 1977 йилда собиқ «Иттифоқ халқ артисти» фахрий унвонларига муяссар бўлди.



86. НАБИЖОН ХАЛИЛОВ

(1922–2002)

Ўзбекистон халқ артисти Набижон Халилов 1922 йил 6 январда Қўқон шаҳрида таваллуд топди. 1939 йили техник-геолог мутахассислиги бўйича нефт техникуми билан бирга найчи сифатида мусиқа мактабини битиради. Шу йилдан бошлаб у Қўқон мусиқали театрда найчи созанда бўлиб ишлайди. Жахон уруши бошлангандан сўнг, у 1942 йилдан 1949 йилгача армия сафида хизмат қилади. 1949 йили капитан Н Халилов заҳирага чиқиб, Қўқонга қайтади ва маданият саройида мусиқа раҳбари лавозимида ишлайди.

1951 йили Н. Халилов Тошкент Давлат консерваториясининг опера-симфоник дирижёрлиги мутахассислиги бўйича ўқишга киради. Бу ерда 1956 йилгача А. Ф. Козловский раҳбарлигида дирижёрлик касби билан бирга композиция дарсини ҳам ўтади. Дирижёрлик касбини пухта эгаллаш ниятида у М. Ашрафий раҳбарлигида аспирантурани 1961 йили тугаллайди. Талабалик йилларидан бошлаб Хамза номидаги драма театрида мусиқа бўйича мудир ва дирижёр бўлиб (1952–1956) хизмат қилди.

1956–1966 йиллари у А. Навоий номидаги опера ва балет театрида, ҳамда филармония қошидаги симфоник оркестрда дирижёр бўлиб фаолият юритди. Унинг репертуаридан жаҳон, рус, ўзбек композиторларининг йирик симфоник асарлари жой олди. Бетховен, Моцарт, Гайдн, Чайковский, Козловский, Ашрафий, Юдаков, Акбаров, Р. Хамроев ва бошқалар шулар жумласидандир.

Опера театрида «Тохир ва Зухра», «Лайли ва Мажнун», «Гулсара», «Дилором» операларини сахналаштиришда бош дирижёр В. Карпов билан ҳамкорликда қатнашди. 1968 йилдан умрининг охиригача Муқимий номидаги Ўзбек Давлат мусикали театрида бош дирижёр вазифасида хизмат қилди. Театрдаги фаолияти даврида қатор спектакллари сахналаштириб уларга дирижёрлик қилди. Улар ичида «Навоий Астрободда» (Ю. Ражабий, С. Жалил); «Фарғона тонг отгунча» (Д. Соатқулов); «Ажаб савдолар» (М. Левиёв); «Жоним фидо» (Х. Рахимов); «Қизил дуррали нозик ниҳолим» (М. Левиёв); «Рожа» (М. Бафоев); «Юсуф ва Зулайхо» (Ф. Олимов); «Девона» (Ф. Олимов); «Тақдир» (Б. Лутфуллаев); «Суперқайнона» (Ф. Олимов); ва бошқалар бор. Бундан ташқари бир қатор спектакллarga мусиқа басталади: «Бахт тўйи» (Ё. Мирзо);, «Халима» (Ғ. Зафарий асари); «Олифта» (А. Муҳамедов билан ҳамкорликда, Ф. Мусажонов асари); «Сехрли узук» (С. Қориев асари); «Курортда никоҳ», «Тошкентга саёхат», «Дилафрузга тўрт ошиқ»; «Афанди хотини — афанди»; «Бахтли қуш»; симфоник оркестр ва хор учун асарлар шулар жумласидандир. Бундан ташқари 1964 йилдан у консерваториянинг қолғулаштириш кафедрасида педагог, 1970 йилдан А.

Островский номидаги театр ва рассомчилик институтида ўқитувчи-дирижёр лавозимларида бир неча спектакллари сахналаштирди. Унинг бу хизматлари ҳукумат томонидан муносиб тақдирланди ва 1989 йили «Ўзбекистон халқ артисти» фахрий унвони берилди.

Набижон Халилов 2002 йилда Тошкентда вафот этди.



87. ЗОҲИД ҲАҚНАЗАРОВ

Ўзбекистон халқ артисти, профессор Зоҳид Абдувоҳидович Ҳақназаров 1937 йил 12 ноябрда Тошкент шаҳрида ишчи оиласида таваллуд топди. У жуда ёш бола вақтидаёқ ота-онадан етим қолиб, Тошкент, Янги йўл ва Самарқанд болалар уйларида тарбияланади. Болалар уйида мусиқа дарсига алоҳида эътибор қилиб ҳамма ёш болалар бирор чолғуда чалишни билишлари шарт эди. Зоҳид ҳам олдин скрипка чолғусини

Ўзлаштирабошлади. Кейин, яъни 1950 йилда Тошкентдаги харбий мусиқа мактабига кириб, флейта синфи бўйича таълим олади. Ўқишни муваффақиятли тугатиб, 1954 йили Самарқанд гарнизони қошидаги харбий оркестрда хизмат қилади. Хизмат даврида у мусиқа билим юртига флейта чолғуси бўйича ўқишга киради. Бу ерда икки йил ичида ўқишни ва харбий хизматни муваффақият билан тугатиб, 1956 йили Тошкент Давлат консерваториясининг икки бўлими, яъни оркестр чолғулари ва мусиқашунослик факультетларига ўқишга киради. Икки йил ўқиб 1958 йили Маданият вазирлигининг йўлланмаси билан Москва консерваториясининг мусиқашунослиги факультетига ўқишга кириш учун Москвага боради. Лекин, у мусиқашунослик факультетига кирмай, опера-симфоник дирижёрлиги факультетига ўқишга киради. Дирижёрлик курсида у таниқли дирижёр, профессор Николай Павлович Аносов ва Геннадий Рождественский раҳбарлигида дирижёрлик маҳорати сирларини пухта эгаллашга ҳаракат қилади. У талабалик йилларидаёқ Москва консерваторияси қошидаги опера студияси оркестри билан Моцарт, Мусоргский, Книппер ва Равель каби машҳур композиторларнинг йирик симфоник асарларига дирижёрлик қилади. Тошкентга келиб, улуғ немис композитори Л. Бетховен ижодига бағишланган катта концерт дастурини тайёрлайди ва намойиш этади. Бундан ташқари у Ўзбекистон Давлат филармониясининг симфоник оркестри билан Сибирь шаҳарларида ижодий сафарларда бўлади.

Зоҳид Хақназаров 1963 йили Москва консерваториясини муваффақиятли тугатиб, Ўзбекистонга келади ва ўзбек давлат филармонияси қошидаги симфоник оркестрда дирижёр лавозимида ишлайди. Икки йилдан сўнг, яъни 1965 йилдан шу оркестрнинг бадий раҳбари ва бош дирижёри этиб тайинланади. У биринчи галда оркестрнинг ижро маҳоратига, уни юқори профессионал жамоа даражасига кўтариш учун тинмай ишлайди. Оркестрга ёш, истеъдодли чолғучиларни жалб қилади. Шу билан бир қаторда оркестр репертуарига алоҳида аҳамият бериб ғарбий европа, рус, замонавий мусиқа асарларини, ҳамда Ўзбекистон композиторларининг йирик

асарларини киритади. Бу билан у оркестр ижро маҳоратини янада юқори поғонага кўтариш имконига эришади. Унинг репертуарида Р. Штрауснинг «Дон Жуан», А. Штейнбергнинг оркестр учун бешта пьесаси, П. Хиндемитнинг «Рассом Матис», И. Стравинскийнинг «Петрушка», «Прибаутки», Пульчинелла, «До» минорли симфонияси, Б. Бриттеннинг «Перселл» мавзусига ёзилган вариациялар ва фуга, А. Хачатуряннинг «2-чи симфонияси, Д. Шостаковичнинг «5», «8», «12», «13» симфониялари билан бир қаторда унинг скрипка ва оркестр учун ёзилган концерти, С. Прокофьевнинг «Ромео ва Жульетта» балетидан сюита, «4» ва «5» симфониялари ҳамда унинг «2» скрипка ва оркестр учун ёзилган концерти, М. Ашрафий, С. Юдаков, М. Бурхонов, И. Акбаров, Р. Вильданов, М. Тожиев, Р. Хамроев, Ш. Шоимардонова, С. Карим-Хожи ва бошқа композиторларнинг асарлари ижро этилди. Бу билан З. Хақназаровнинг дирижёрлик маҳорати юқори баҳоланиб, у 1969 йили «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист» фахрий унвонига сазовор бўлди. 1971 йилда Италиянинг пойтахти Римда ўтган халқаро дирижёрлар танловида танлов дипломанти бўлишга муяссар бўлди. Бундан рухланган З. Хақназаров янги асарлар устида тинмай иш олиб борди. 1979 йили Тошкент шаҳрида ўтган Ўрта Осиё, Қозоғистон, ҳамда Кавказorti республикаларининг симфоник мусиқа оркестрлари, замонавий мусиқа фестивали, М. И. Глинка номидаги У111 Бутуниттифоқ хонандалар ва пианиночилар танловларини маҳорат билан ўтказишга эришди. Яна машҳур ва таниқли композиторлар Л. Бетховен, А. Скрябин, Д. Шостакович ва бошқаларнинг ижодига бағишланган концертларни уюштирди. Унинг концертларида машҳур ижрочилар Джон Лил, А. Бахчиев, Л. Василенко, О. Криса, Т. Николаева, Р. Керер, Е. Сорокина, А. Слободяник, Г. Соколов ва бошқалар мунтазам иштирок этиб келди. Бундан ташқари Ленинград Давлат академик капелласи, А. Юрлов номидаги хор капелласи, ўзбек филармонияси қошидаги хор капелласи ва Ўзбекистон радиоси қошидаги хор жамоалари билан катта концертлар ўтказди. З. Хақназаровнинг ўзи Москва, Ленинград, Киев, Одесса,

Белоруссия, Арманистон, Қозоғистон, Германия, Югославия, Чехословакия, Болгария, Руминия давлатларида ўтган симфоник концертларда ўзининг дирижёрлик мақоратини намойиш этиб тингловчилар олқишига сазовор бўлди.

1978 йили у раҳбарлик қилган оркестр «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган ижрочилик жамоаси» фахрий унвонга, З. Хақназаров эса «Ўзбекистон халқ артисти» фахрий унвонига сазовор бўлди. У 1967 йилдан бошлаб телеэкран орқали ўзбек ва рус тилларида «Бугун сизлар билан дирижёр» туркум эшиттиришларини намойиш этиб, чет эл, рус ва ўзбек композиторларининг мумтоз асарлари билан кенг оммани таништириб, тарғибот ишларини олиб борди. 1979–1984 йилларда Тошкент Давлат консерваторияси ректори лавозимида ишлаб, консерватория талабаларига дирижёрлик маҳоратидан сабоқ бериб, 1982 йили профессор илмий унвонига муяссар бўлди. Зоҳид Хақназаров Ўзбекистон мусиқа санъатига қўшган ҳиссаси учун 1999 йилда «Эл-юрт ҳурмати» ордени билан мукофотланган.



88. ФОРУҚ СОДИҚОВ

Ф. Содиқов 1946 йилнинг 31 декабрида Тошкентда зиеллар оиласида таваллуд топди. Отаси Тожихужа ака машхур хирург ўз касбининг устаси бўлган, етук мутахассис сифатида бир неча йил чет элда ишлаб келган, онаси Азиза ая кўп йиллар бошлангич синф ўқитувчиси бўлиб ишлаган. Ёш Форуқ Глиэр номидаги Республика ўрта махсус musiқа мактабида қашқар рубобида Б. Мирзаахмедов, дирижёрликдан Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Э. Тошматов синфида тахсил олди. Ўзбекистон давлат консерваториясида (1965–1970) у қашқар рубобида доцент Ф. Васильев, дирижёрликдан давлат мукофоти лауреати, профессор А. И. Петросянц синфида сабоқ олди. Ўз касбининг билимдонлари бўлган бу устозлардан илм олиш Ф. Содиқов келажagini musiқа билан чамбарчас боғлашига замин яратди. Талабалик давридаёқ севган касбига ўзини ва бошқаларни ҳам жалб қилаолганлиги учун ўқитувчилик амалиёти бўйича у Тошкент шаҳар 73–умумтаълим мактабида қизлардан дуторчилар оркестри тузиб, консерватория залида чиқишлар хилди. Фаоллигига ишонган А. Петросянц 4–курсда ўқиётган Ф. Содиқовга талабалар оркестрига раҳбарликни топширди, 5–курсдан эса ўқитувчи сифатида ишга таклиф этиб, қашқар рубобидан ва оркестр дирижёрлигидан дарс берди. 1970–йили ўқишни битирган Ф. Содиқов фақат дирижёрликдан

дарс беришни лозим топди. Ўқиш даврида қашқар рубоби билан бирга афғон рубобида ҳам изчил шуғулланганлиги учун у 1971–йили афғон рубоби чолғусида ижрочи созандаларнинг 1–Республика танловида қатнашиб ғолибликни қўлга киритди. Дирижёрлик касбини янада чуқурроқ ўрганишга бўлган интилиш Ф. Содиқовни 1971–йили опера-симфоник дирижёрлиги факультетида ўқишга ундади. У 1976–йили моҳир устоз, композитор ва дирижёр, жамоат арбоби, халқаро мукофотлар лауреати, халқ артисти, профессор М. Ашрафий синфини муваффақият билан битирди. Шу йили Ўзбекистон республикаси маданият ишлари вазирлиги Ф. Содиқовни Т. Жалилов номидаги ўзбек халқ чолғулари оркестрига бадий раҳбар ва бош дирижёр этиб тайинлади. Ф. Содиқов келишидан олдин 1975 йилда давлат аттестациясидан ўта олмаган бу оркестр чуқур инқирозни бошидан кечирмоқда эди. Оркестрнинг ижрочилик даражасини ошириш мақсадида Ф. Содиқов жамоага бир қатор иқтидорли созандаларни, республика танловлари ғолибларини таклиф этди. Жамоа ҳаётида янги ижодий давр бошланди. 1978–йили кенг миқёсдаги ижодий сафарлар қайта тикланди. Украина бўйлаб гастрол сафаридан бир лавха: Қрим вилоятининг Евпатория шаҳридаги А. С. Пушкин номидаги залда биринчи концерт режалаштирилган. Ўзига хос чиройли қурилган бу ажойиб зал тамошабинга тўлган. Тасодифни қаранг -ки, биринчи асарнинг бирнеча такти чалиниши билан залда чироқ ўчди, ҳаммаёқ зим-зиё қоронғи. Бир неча лахза ҳамма жим, саросимада, шунда жамоа раҳбари Ф. Содиқов созанда Ш. Ахмеджоновга (най) «Чўли ироқ» куйини бошланг деди. Шундан сўнг доира, кейин оркестр аста-секин жўр бўлабошлади. Томошабинлар билан лиқ тўла залда ёқимли куй таралди, куй тугаганда зал гулдурос қарсакларга тўлди. Кейин чанг, ғижжак, қашқар рубоби ва дуторда қатор куйлар ижро этилиб концерт дастур бўйича давом этди. Чироқ ёнганда залдаги биронта ҳам томошабин чиқиб кетмаганлиги маълум бўлди ва ижродан мамнун бўлиб бизни гулдурос қарсаклар билан олқишлаб узоқ вақт сахнадан қўйиб юборишмади. Ф. Содиқов харқандай муаммо туғилганда ҳам иродасини ишга солиб, уддабуронлик билан уларни

ечишга одатланганлиги учун бу синовдан ўта олди. Қаттиқ ҳаяжонда ўтказилган бу ажойиб биринчи концерт раҳбардан қанчалар ирода, топқирликни талаб қилганини тасаввур қилиш қийин. Бу концерт ҳаммамизда ўчмас из қолдирди.

Ф. Содиқов раҳбарлигидаги оркестрнинг ижодий сафарлари анча кенгайди. Булар: Марказий Осиё давлатлари. Марказий Россия ва Сибирь, Узоқ Шарқ, Украина, Белоруссия ва Кавказ орти республикаларидир.

Ф. Содиқов раҳбарлигидаги оркестрнинг ижодий фаолиятида халқ куй ва кўшиқлари, Ўзбекистон композиторларининг қайта ишлаган ва махсус ёзилган оригинал асарлари муҳим ўринга эга. Булар қайта ишлаб оркестр учун мослаштирган М. Ашрафийнинг — «Баёт», Б. Гиенконинг — «Фарғонача хусайн», М. Бафоевнинг — «Фарғонача шахноз», Т. Қурбоновнинг — «Ушшоқи Содирхон», «Гиря», «Феруз!» каби кўплаб асарлар. Махсус оркестр учун ёзилган кекса авлод композиторлари С. Бобоев, М. Ашрафий. М. Бурхонов, М. Левиёв, С. Юдаков, В. Зудов, С. Жалил билан бирга янги ёш авлод композиторлари ижоди бошланди. Булар Т. Қурбонов. М. Тожиев, М. Махмудов, И. Акбаров, А. Мансуров, Х. Рахимов. Р. Абдуллаев, Н. Гиёсов, С. Карим-Хожи, М. Отажонов ва бошқалар. Улар ёзган оригинал асарларнинг илк бор ижрочиси Ф. Содиқов ҳаётга йуланма берди ва кейинчалик радио тасмаларига туширди, ҳамда пластинкаларга ёзди. Айниқса композитор Т. Қурбонов билан Ф. Содиқовнинг бир-бирига бўлган самимий ҳурмати туфайли ижодий мулоқот унумли бўлди. Унинг А. Петросянц хотирасига бағишланган 2 Рапсодия» си, бешта поэмадан ташкил топган «Хамса» монументал асари ва Ф. Содиқовга миннатдорлик рамзи сифатида бағишланган халқ чолғулари учун яратилган «Биринчи симфония»си (умумий 7) оркестрнинг ижро махоратини юқори поғонага кўтариб репертуаридан мустаҳкам ўрин олди. Оркестрнинг ижодий фаолиятида ҳамдўстлик мамлакатлари композиторларининг асарлари ҳам муносиб ўрин олган. Жумладан: И. Лученок (Белоруссия); К. Кумисбеков

(Қозғоғистон); У. Гадажибеков (Озарбайжон); Ш. Сайфуддинов (Тожикистон); К. Багренин (Россия) ва бошқалар.

Ф. Содиқов жахон мумтоз композиторлари И. Бах, И. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, М. Глинка, Ж. Бизе, П. Чайковский. Й. Штраус. П. Сарасате. К. Сен-Санс, Д. Шостакович, Г. Свиридов, А. Хачатурян ва У. Хожибеков каби мусиқа дахолари асарларини ижро этиш созандаларда чуқур мусиқий хиссиёт ва нозик дид тарбиялашга хизмат қилиб келмоқда. Ф. Содиқов раҳбарлигидаги оркестрнинг фаолияти бошқа хорижий мамлакатлари оркестрлари ижоди билан ҳам бевосита боғлиқдир. Хусусан Қурмонғози номидаги Қозғоғистон Давлат академик халқ чолғу оркестри билан алмашув гастрол сафари, Н. Осипов номидаги Давлат академик Россия миллий оркестри билан ўзбек оркестрининг биргаликда чиқишлари тингловчиларда катта қизиқиш уйғотди. Шунингдек, Ўзбекистон Давлат академик оркестри билан халқ артисти, Қозғоғистон Давлат мукофоти лауреати, профессор Ш. Қашғалиев, Россия халқ артисти, Давлат мукофоти лауреати, профессор Н. Калинин ва Тожикистонда хизмат кўрсатган артист Н. Абдуллаевларнинг концертлари диққатга сазовордир. Бинобарин турли миллат оркестрларининг дирижёрларини ўзбек оркестри билан концертлари бадиий жамоанинг хаётида катта воқеа бўлиб, унинг профессионал ижро махоратини белгиловчи омиллардан хисобланади. Шунингдек оркестрнинг бадиий раҳбари ва бош дирижёри Ф. Содиқовни Россия, Қозғоғистон ва бошқа хамдўстлик давлатлари оркестрлари билан сахнавий чиқишлари, ҳамда турли Халқаро конкурс ва фестиваллар хайъати таркибига мунтазам таклиф этилиши, Т. Жалилов номидаги оркестрни кейинги даврда Республика ташқарисида ҳам машхурлиги, нуфузи ошганлиги, салохияти баландлигидан далолат беради. Оркестр раҳбари ёш авлоднинг бадиий-эстетик тарбиясига жисмоний ва маънавий соғлом, комил инсон бўлиб шаклланишига ўзининг салмоқли ҳиссасини қўшиб келмоқда. 2004 –йилдан бери Ўзбекистон Давлат консерваториясининг орган залида ёш томошабинлар учун режалаштирилган «Маънавият чашмалари» рукни

остида ўзбек ва рус тилларида ўтказилаётган суҳбатли концертларнинг Ф. Содиқов томонидан дирижёр ва лектор сифатида юқори савияда олиб борилиши таҳсинга лойиқдир. Бу оркестрнинг юксак ижрочилик маҳорати ранг-баранг мусиқий дастурлари шунингдек республикамиз ва унинг ташқарисидаги таниқли хонанда, созанда, дирижёрлар билан ижодий мулоқоти натижасида грампластинкаларга ёзиш имконияти яратилди. Натижада 18 та улкан диск дунё юзини кўрди. Хусусан, хонандалар халқ артисти С. Қобулова, Ўзбекистон халқ артистлари О. Алимақсумов, Н. Абдуллаева, Тожикистон халқ артистлари Б. Исҳоқова, Ш. Муллажонова, М. Эргашевалар созандалардан Т. Собиров, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар, профессор М. Тоиров, Ш. Ахмеджонов, Тожикистонда хизмат кўрсатган артист Н. Абдуллаев дирижёрлигида ёзилган «Субҳидам», «Кўнгил навоси», «Дил ноласи», «Помир садоси» оркестрнинг 50 йиллигига бағишланган «Муборакбод» номли икки пластинкадан иборат мусиқий гулдасталар ўзининг профессионал жихати, сержилолиги ва табиийлиги билан бугунги кунда ноёб мусиқали хазинага айланди.

Ф. Содиқов раҳбарлигидаги оркестр Ўзбекистон телевидениеси ва радиосининг олтин фондига ўзининг энг ноёб дастурларини мунтазам равишда ёзиб келмоқда. Шунингдек, ҳамдўстлик давлатларидан Украина, Тожикистон, Россия ва Қозғистон радиолари олтин фондларига ҳам ўз дастурларини ёздирган. Ушбу оркестр ижросида «Мусиқали палитра» (1986) фильм-концерти суратга олинди.

Ф. Содиқов моҳир дирижёр, жамоат арбоби бўлиши билан бирга меҳрибон устоз ва севимли мураббий ҳамдир. У 20 йилдан ортиқ мобайнида М. Ашрафий номидаги Тошкент Давлат консерваториясида талабаларга халқ чолғулари оркестри дирижёрлиги сирларини ўргатди. У 1985 йилдан доцент, бугунги кунда А. Қодирий номидаги Тошкент Давлат маданият институти профессори дир. Унинг кўп йиллик ижрочилик, концерт ва педагогик фаолиятининг махсули сифатида оркестрнинг 50 йиллик ижодий фаолиятини ёритувчи «Государственный оркестр народных инструментов Узбекистана

имени Т. Жалилова» номли монография (мусиқашунос Г. Кузнецова билан ҳамкорликда) чоп этилди (1990, Тошкент). Ф. Содиқов томонидан Ўрта Осиё ва Қозоғистон халқ чолғу оркестрлари репертуаридан тузилган иккита партитура тўплamlари (1988, 1991 йй. М.). консерватория, маданият институти талабалари ва профессионал дирижёрларга мўлжалланган «Ўзбек халқ чолғулари оркестри ижросида Т. Қурбонов асарлари талқини» (1999, Тошкент) ўқув қўлланмаси босмадан чиқарилди. Ф. Содиқов раҳбарлигида оркестр турли халқаро мусиқа фестивалларида қатнашган, жумладан: «Киев баҳори-80», «Сочи-84», ХП-жаҳон ёшлари фестивали, «Москва-85», «Белоруссия кузи-87», Кореяда ўтказилган «Мусиқали олтин чўл» (2002) фестивалларининг лауреатидир.

Ф. Содиқов раҳбарлигида оркестрнинг сўнгги йиллардаги ижоди сермахсулдир: 2001 йили Республикамизнинг энг нуфузли мусиқа ўчоғи –А. Навои номидаги Давлат академик катта опера ва балет театри сахнасида биринчи марта икки бўлимдан иборат бўлган Дж. Верди вафотининг 100 йиллигига бағишланган «Италия мусиқаси оқшоми», 2003 йили яна шу театрда Санкт-Петербург шаҳрининг 300 йиллигига бағишланган «Рус мусиқаси оқшоми», 2004 йил И. Штраус таваллудининг 200 йиллигига бағишланган «Вальс оқшоми». 2004 йил шу театрнинг солисти Н. Султоновнинг иштирокида «Неаполитан қўшиқлари оқшоми», 2005 йил рус мусиқасига бағишланган «Широкая масленница» номи билан ўтказилган мусиқа кечалари жамоатчиликда катта қизиқиш уйғотди ва республикамиз мусиқа ҳаётида муҳим воқеага айланди. Оркестрнинг профессионал ижрочилик соҳасидаги эришган улкан ютуқлари ва кенг оммани мусиқий эстетик тарбиясидаги муваффақиятлари учун «Давлат оркестри» (1980), «Академик оркестр» (1991) юксак унвонлари билан тақдирланилди. Ушбу ютуқлардаги хизматлари учун Ф. Содиқов «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист» (1980), «Ўзбекистон халқ артисти» (1999) фахрий унвонларига сазовор бўлди. Шу жумладан артистлар А. Мубораков (2002) ва Ш. Ахмеджонов (2003) «Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган артист

фахрий унвонига, К. Базоров, Е. Каримов, У Махмудовлар халқаро конкурс лауреатлари даражасига кўтарилди.

1976 йилдан оркестрнинг бадиий раҳбари ва бош дирижёри сифатида фаол ижод қилиб келаётган Ўзбекистон халқ артисти, профессор Ф. Содиқов шу жамоада самарали ишлаб. маҳоратини янада юқори даражага кўтаришга эришди. Илк бор оркестрда ижро этилган М. Глинканинг «Руслан ва Людмила» операсига «Муқаддима», Ж. Россинининг «Ўғри хакка» операсига «Муқаддима». К. Сен-Сансинг виолончел ва оркестр учун ёзилган «Концерт»и (якканавоз Ш. Толипов), ҳамда «Самсон ва Далила» операсидан Вакханалия «Муқаддима»си, И. Штрауснинг вальслари ва полькалари, П. Сарасатенинг «Наварра» ва «Хота наварра» асарлари, П. Чайковскийнинг скрипка ва оркестр учун «Концерт»и, А. Хачатуряннинг скрипка ва оркестр учун «Концерти»и, А. Бородиннинг «Князь Игорь» операсидан «Половецкие пляски» ва кўплаб бошқа асарлар шулар жумласидандир. Бу асарларни тўғри талқин қилиш, муаллиф кўрсатганидек темп ва динамикалари, штрихларини ўз ўрнида ижро этилиши Ф. Содиқовнинг катта дирижёрлик маҳоратини намоён этади. Ф. Содиқовнинг ижоди халқ чолғулари оркестрининг ривожига муносиб ҳисса қўшиб ижрочилик маҳорати чўққиларига кўтарилишида беназир хизмат қилмоқда.

Ушбу материални Ўзбекистон Республикасида хизмат кўрсатган артист, Шукрулла Ахмеджонов тайёрлади.



89. ХАМИДУЛЛА ШАМСУТДИНОВ

Ўзбекистон ҳақ артисти Хамидулла Шамсутдинов 1940йил 27 октябрда Тошкент шаҳрида ишчи оиласида таваллуд топди. 1953 йили у Р. Глиэр номидаги ўрта махсус musiқа мактабига ўқишга кириб, 1957 йили қашқар рубоби синфи бўйича битиради ва шу йили у Тошкент Давлат консерваториясининг «Халқ чолғу факультетига ўқишга киради. Консерваторияни тугатиб, меҳнат фаолиятини Ўзбек Давлат филармонияси қошидаги халқ чолғулари оркестрида рубобчи сифатида бошлайди. Шу билан бирга у педагог-ўқитувчи сифатида аввал Р. Глиэр номидаги махсус musiқа мактабига, сўнг консерватория, ҳамда театр ва рассомчилик институтида дарс берабошлайди. Бироқ у дирижёрлик касбига жуда қизиқиб, дирижёр бўлиш орзусида 1963 йили иккинчи марта консерваториянинг опера-симфоник дирижёрлиги бўлимига ўқишга киради. Бу ерда у ажойиб инсон, машхур дирижёр М. Ашрафий раҳбарлигида дирижёрлик касбини пухта эгаллайди. Х. Шамсутдиннов консерваторияни 1968 йили муваффақиятли тугатиб, А. Навоий номидаги Академик Катта опера ва балет театрига йўлланма олади. Кўп йиллик иш даврида дирижёр сифатида қатор опера ва балет асарларига дирижёрлик қилди. Унинг репертуарида П. Чайковскийнинг «Евгений Онегин», И. Хамроевнинг «Ойжамол», Б. Зейдманнинг «Ўн иккинчи кеча» опералари, А. Морозовнинг «Доктор

Айболит», П. Чайковскийнинг «Оққуш кўли», М. Ашрафийнинг «Севги тумори», Делибнинг «Коппелия», М. Левиеннинг «Суҳайл ва Мехри», А. Лядов ва В. Дешевоннинг «Жонсиз Малика ва етти баҳодир ҳақида эртақ», О. Меликовнинг «Муҳаббат ҳақида афсона», А. Минкуснинг «Дон Кихот», С. Юдаковнинг «Тирик аланга», А. Берлиннинг «Фарҳоднинг жасорати», В. Хаэтнинг «Этик кийган мушук» В. Асафьевнинг «Боқчасарой фонтани», Аданнинг «Жизель», Б. Бровциннинг «Семурғ» балетлари жой олган.

Ҳ. Шамсутдинов 1990–2002 йиларда А. Навоий номидаги театрда бош дирижёр лавозимида фаолият юритиб келди. Шунинг таъкидлаш лозимки театрнинг оркестр жамоаси асосан опера ва балет спектаклларида жўр бўлиши билан ажралиб туради. Бироқ, Ҳ. Шамсутдинов раҳбарлигида оркестр ўзининг асосий ишидан ташқари мустақил симфоник концерт асарларидан концертлар беришни ҳам йўлга қўйди. М.: А. Дворжакнинг 9–симфонияси, П. Чайковскийнинг 4–симфонияси ва «Ромео ва Джулетта» увертюра-фантазияси, Р. Шедриннинг «Озорние частушки», Скрябиннинг «Поэма Экстаза» асари, ички ишлар муҳофаа вазирлиги оркестрлари билан биргаликда П. Чайковскийнинг «Тантанали увертюра 1812 йил» асари кабилар ижро этилди. Бундан ташқари у хореография билим юрти талабаларининг (ҳисобот концертлари) — «Баядера», «Пахита», «Шопениана» ва Д. Кабалевскийнинг «Блестящий дивертисмент» балет асарларига дирижёрлик қилди. Ўтган 34 йил ичида Ҳ. Шамсутдинов театр жамоаси билан Москвадаги Катта театрда, Кремль театрида, Хамдўстлик мамлакатларида, Хитой, Таиланд, Малайзия, Гонконг сафарларида қатнашди. Малайзиянинг Куала-Лумпур шаҳрида катта концерт дастурини компакт дискка ёзишга эришди.

Ҳамидулла Шамсутдиновнинг Ўзбекистоннинг опера ва балет санъати ривожига қўшган хизматлари учун 1983 йили «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист», 1988 йили «Ўзбекистон халқ артисти» фахрий унвонларига, ҳамда 2003 йили «Дўстлик» орденига сазовор бўлди. У 2002 йили соғлиги туфайли театрдан нафақага чиққан бўлса -да, ҳозирги кунда Р.

Глиэр номидаги махсус музика мактаб лицейида ёшларга таълим-тарбия бериш билан шуғулланиб келмоқда.



90. НАРИМОН ОЛИМОВ

(1928–1963)

Наримон Олимов 1928 йил 28 ноябрда Қўқон шаҳрида, хизматчи оиласида таваллуд топди. У жуда ёшлик чоғидан музика шинавандаси ва ихлосманди сифатида кўзга ташланди. Унинг ўқишга қадам қўйган йиллари урушнинг дахшатли кунларига тўғри келди. Бундай оғир вақтларда ҳамма нарсаси Ватан, Фронт, Ғалаба учун шиори остида қаҳрамон халқимиз курашга отланган пайтда ҳукуратимиз ўсиб келаётган ёш авлодни ватанпарвар руҳида тарбиялаш масаласини илгари суриб, янгидан-янги мактаблар, интернатлар ва ҳарбий музика мактаблари очиб, ёшларга кенг йўл очиб берди. Шу муносабат билан Қўқон шаҳрида ҳам Москванинг биринчи сон ҳарбий музика мактаби очилди. Ана шу мактабда Наримон флейтачи сифатида тахсил олабошлади. Унинг шу вақтдаги ҳаётини журналист Адҳам Олим 1980 йилнинг 7 май куни «Меҳнат байроғи» номли Қўқон шаҳар

рўзномасининг иккинчи саҳифасида босилган мақоласида батафсил баён этган: «Наримонни провардида бунчалик моҳир флейтачию, дирижёр бўлиб етишишини на жуда эрта бева қолган онаси, на яккаю-ягона синглиси, ҳеч ким ҳаёлига ҳам келтирмаган эди. Боиси шуки, ўсмирлигиданоқ ўта камгап, камсуқум, ўйчанроқ табиатли бўлган Наримоннинг бора-бора бу қадар берилиб флейтачи бўлишига аҳд қилишини-ю, кишини сеҳрлаб қўйгудек даражада равон садолар «ихтиро» қилишини ким ҳам ўйлабди, дейсиз. «

1941 йилнинг охирларида шахримизда очилган мусиқа мактабининг 200 чоғли келадиган рус, украин, латиш миллатларига мансуб 13–15 ёшли ўқувчи ёшлар ҳар куни икки-уч маҳал кўчага байрамона тантана бахш этиб, марш куйларини янграиб ўтишарди. Ўшанда шаҳарнинг Ғаллабоққолик гузари ортидаги 1–сон болалар уйидаги Марғилон ва Фарғона шаҳарларидаги болалар уйларида ҳам улар сафларига ўзбек ўсмирларидан 11 нафар бола келиб қўшилди. Буларнинг сафида бўлган Наримон болалар уйида тарбияланиб юрганидаёқ моҳир флейтачи сифатида танилиб қолганди. Уруш тугагандан сўнг ҳарбий мусиқа мактаби Москва шаҳрига кўчирилади. Наримон бўлса ўқишни давом эттириш мақсадида мактабдошлари билан Москвага йўл олади. Бу ерда у 1948 йилгача таҳсил олиб, мактабни муваффақиятли тугаллайди ва шу йили П. Чайковский номидаги Москва Давлат консерваториясига флейта, ҳамда дирижёрлик синфи бўйича ўқишга киради. Дирижёрлик сирларини у ажойиб ва машҳур дирижёр, педагог, профессор Николай Павлович Аносовдан ўрганади. Устоз ўз шогирдига жаҳонга машҳур рус, ғарбий европа классик композиторлари-нинг симфоник асарларини батафсил ва атрофлича ўргатади. Бундан руҳланган ёш Наримон консерваториянинг 5–курсида ўқиб юрганида консерватория қошидаги симфоник оркестр билан жуда кўп концертларда фаол қатнашади. Масалан: 1955 йилнинг 21 январида у Москва авиация институти клубида Л. Бетховеннинг 5–симфонияси, П. Чайковскийнинг «Ромео ва Джульетта» увертюра фантазияси, С. Рахманиновнинг 2 фортепиано ва оркестр учун ёзган концерти билан қатнашади. Фортепиано партиясини таниқли созанда,

солист Н. Кушнер ижро этади. Шу йилнинг 31 мартда консерваториянинг катта залида улуғ чех композитори Антонин Дворжакнинг 5–симфониясини, П. Чайковскийнинг «Ромео ва Джульетта» увертюра-фантазияси, ҳамда пианиночи Л. Блок иштирокида Д. Кабалевскийнинг 3–фортепиано ва оркестр учун ёзган концертини тигловчиларга тақдим этади.

Наримон Олимов Москва Давлат консерваториясининг дирижёрлик факультетини 1955 йилда муваффақиятли тамомлаб Тошкентга қайтади ва ўзбек давлат филармонияси қошидаги симфоник оркестрга дирижёр лавозимига тайинланади. Бу ерда унинг ажойиб дирижёрлик маҳорати «қайноқ булоқ» каби тўлиб тошди, кенг қулоқ ёзди. Тез орада бирин-кетин мустақил концертлар бера бошлади. Концерт дастурларида ғарбий европа, рус классик композиторларининг асарлари кенг ўрин эгаллади. Хар бир концерт катта муваффақият билан ўтиб, тигловчиларни мафтун этди: 1956 йилнинг 18 январида ўтган концерт бутунлай улуғ рус композитори П. Чайковский ижодига бағишланган бўлиб, унинг энг йирик ва мураккаб асарлари бўлмиш 6–симфонияси, «Ромео ва Джульетта» увертюра-фантазияси, фортепиано ва оркестр учун ёзилган 1–концерти ижро этилди. Фортепиано партиясини бутуниттифоқ ва халқаро танловлар ғолиби, москвалик Татьяна Гольфард ижро этди. 22 январда ўтган концерт улуғ рус композитори А. Бородин ижодига бағишланиб, унинг 2–«Баҳодирлик» симфонияси, «Князь Игорь» операсидан парчалар ва романслар ижро этилди. 4 мартда яна П. Чайковский ижодига мурожаат қилиб, бунда композиторнинг 6–симфонияси билан бирга «Евгений Онегин», «Чародейка», «Черевички» операларидан парчалар ижро этди. Солистлар — собиқ СССР катта театрининг яккахон хонандалари, халқ артисти А. Ведерников ва Россия халқ артисти М. Максаковалар бўлди.

Ёш бўлишига қарамай камолот чўққисига чиққан, табиий истеъдод ва улкан иқтидор соҳиби Наримон Олимов туғма дирижёрлардан бири эди. Бундай туғма истеъдоднинг қанчалик эмоционал таъсир кучига эга бўлиши, дирижёрнинг нечоғлик талант соҳиби эканини, маҳорат даражасининг олий

даражадалигини билдирувчи бир қанча фазилатлари бор эди. «Хар йилдагидек бу йил ҳам республикамиз санъат ходимлари қатори миллий кадр билан тўлиб бормоқда, — деб ёзган эди «Правда Востока» газетаси 1956 йил 15 феврал сонидagi мақолада. Бу йил Ўзбек давлат филармониясининг симфоник концертлар афишасида ёш дирижёр Наримон Олимов номи пайдо бўлди. Ўтган йилнинг 29 декабрида собиқ Свердлов номидаги концерт залидаги биринчи концертидаёқ Н. Олимов ўзининг жиддий, чуқур билимли созанда (муסיқачи), яхши дид эгаси, улкан темпераментли санъаткор эканлигини намоёиш эта олди. У жуда яхши муסיқавий хотира, ҳис-туйғу эгаси бўлиб, мураккаб муסיқий асарларни аниқ ва мазмунли талқин қилаолишини исботлади. Шундан сўнг тошкентлик мухлислар ёш дирижёр билан тез-тез учрашиб турдилар. Унинг ижросида йирик симфоник полотнолар ҳисобланган П. Чайковскийнинг «6—симфонияси» ва «Ромео ва Жульетта» увертюра-фантазияси, А. Дворжакнинг 5—симфонияси, А. Бородиннинг 2—«Баходирлик» симфонияси, М. Мусоргский ва бошқа композиторларнинг йирик асарлари мухлисларга таништирилди. Бунга яна шуни қўшимча қилиш керак-ки, санъаткорнинг дирижёрлик маҳорати, шухрати ва улкан муваффақиятлари концертдан-концерт сари ошиб борди. Кейинги концертларда француз композитори Цезарь Франкнинг ре-минор симфонияси, венгер композитори Ференц Листнинг фортепиано ва оркестр учун ёзган 1—концерти, 2 венгер рапсодияси, П. Чайковскийнинг «Франческо да Римини» увертюра-фантазияси, Италиян композитори Джоаккино Россинининг «Семирамида» операсининг увертюраси, Джузеппе Вердининг «Сицилийская вечерня» операсининг увертюраси, немис композитори В. Моцартнинг «Похищение из Сераля» операсининг увертюраси ва ля мажорли фортепиано ва оркестр учун яратган концерти, Рихард Вагнернинг «Риенци» операсининг увертюраси, ҳамда шу опералардан парчалар ижро этиб тингловчилар ҳукмига ҳавола этди. Шундай қилиб бу рўйхатни яна давом эттириш мумкин. 1957 йили ўзбек халқ чолғу оркестрининг таркибидан 35 ёш истеъдодли созандаларни танлаб олиб, Москвада ўтадиган

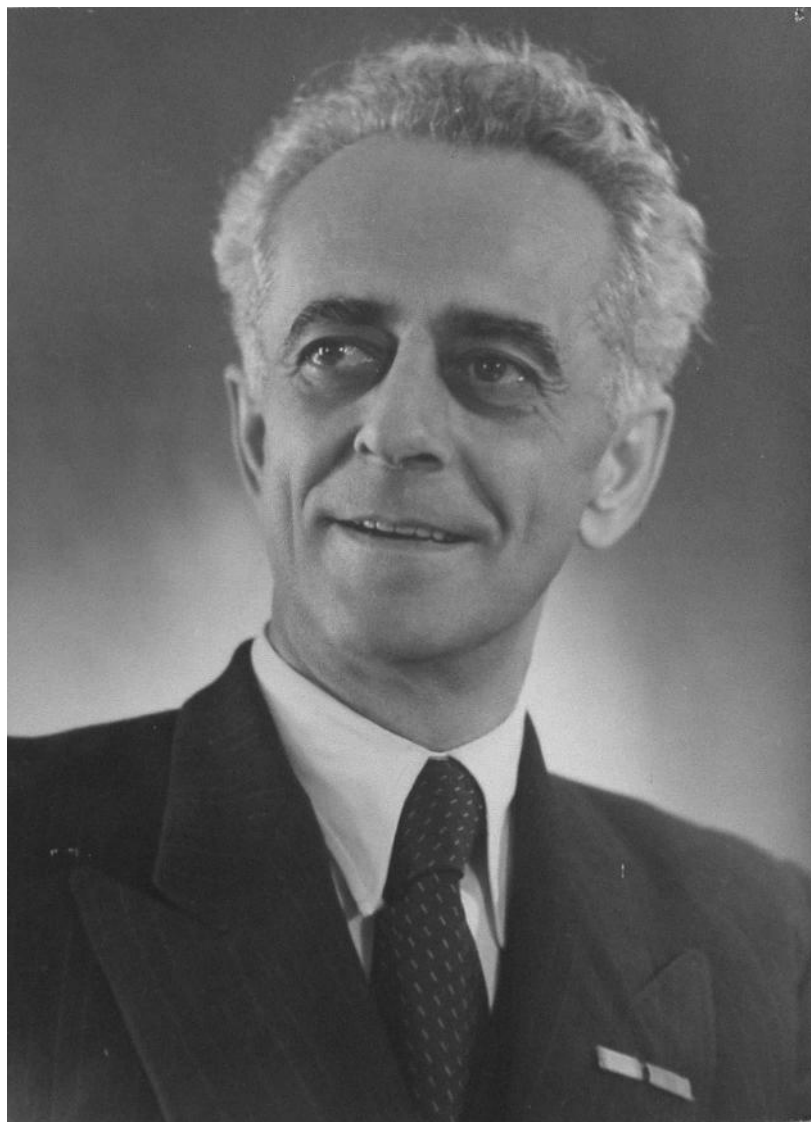
Жахон ёшлари ва талабалари фестивали танловига тайёргарлик ишларини бошлаб юборди. Оркестрни маҳорат ва бадий жихатдан пухта тайёрлаш билан бир қаторда репертуарга ҳам катта аҳамият берди. Ижро этиладиган асарлар ичида классик, замонавий ва халқ мусиқалари бўлиши учун хар бир асарнинг бадий қийматини ҳисобга олиб, қуйидаги репертуарни тузди:

1. С. Бобоев «Байрам увертюраси»
2. Н. Будашкин Рус увертюраси
3. Ж. Бизе «Кармен» операсига Муқаддима
4. Ўзбек халқ куйи «Роқ қашқарча» Габриэлян қайта ишлаган
5. А. Султонов ва Б. Гиенко «Қорақалпоқча сюита» III-қисм
6. М. Мирзаев ва Габриэлян қайта ишлаган ўзбек халқ куйи «Роҳат»
7. Э. Шукруллаев ва Ф. Васильев қайта ишлаган ўзбек халқ куйи «Дутор баёти»
8. М. Бурхонов «Мавриги»
9. Э. Григ «Пер Гюнт» сюитасидан Анитра рақси.

Бу турли туман характердаги асарларни бадий ва маҳорат жихатдан бир-бирига қовуштириб, қисқа вақт ичида уни маромига етказиш учун дирижёрдан катта куч, билим, маҳорат, меҳнат ва чидам кераклигини англаш қийин эмас. Шунинг учун ҳам Н. Олимов раҳбарлик қилган халқ чолғу оркестри Москвада катта муваффақиятни қўлга киритиб, олтин медаль билан тақдирланди. Натижада, 1957 йили у симфоник оркестрга бадий раҳбар ва бош дирижёр этиб тайинланади. Шундан сўнг симфоник оркестрнинг концертлари сони ва сифати ортиб боради. Репертуарида композиторлар, янги асарлар сони кўпая борди. Бу ажойиб ва бой репертуарда Д. Шостакович, С. Прокофьев, Д. Кабалевский, А. Хачатурян, Кара-Караев, чет эл композиторлари Дж. Гершвин, Бела Барток, Пауль Хиндемит, Поль Дюка, Игорь Стравинский, Артур Онеггер, ўзбек композиторлари С. Бобоевнинг «Сегоҳ» поэмаси, А. Муҳамедовнинг «Ёшлик» симфоник поэмаси, ҳамда «Вольси», В. Мейннинг ўзбек термалари асосида яратган рақс сюитаси, Д. Соатқуловнинг симфоник сюитаси, Х. Рахимовнинг рақс сюитаси, А.

Козловскийнинг «Тановар» симфоник поэмаси, В. Князьевнинг симфонияси ва бошқа кўплаб асарлар ўрин олган эди. Унинг концертларида дунёга машхур хонандалар, созандалар иштирок этиб қатнашган. Рейзен, Лисициан, Огневцев, Максакова, Нечаев, Л. Коган, Ведерников, Фурьер, Берман, Бахчиев, Любоцкий, Гинзбург, француз пианисти Моника Аз, япон скрипачи Судзи, Мексика пианисти Варило Сит ва бошқалар. Машхур ва тажрибали дирижёрлар ҳар бир концертга ойлаб тайёргарлик қилса, Н. Олимов бир ҳафта ичида катта концерт дастурини тайёрлашга, уни мухлисларга тақдим этишга улгурар эди. Хатто бир ҳафтада икки марта концертлар ўтказишга муваффақ бўлган кунлари ҳам кўп бўлганлигини эслайдилар. 1959 йили Москвада ўтказилган Ўзбекистон адабиёти ва санъати декадаси кунларида Н. Олимов симфоник оркестр билан концертларда иштирок этиб катта ютуқларни қўлга киритиб қайтди. 1960–1962 йилларда у Муқимий номидаги мусиқали драма ва комедия театрида дирижёр бўлиб ишлади. Бу ерда у қатор спектаклларга «Ватан ишқи», «Нурхон», «Паранжи сирлари», «Фарғона ҳикояси», «Заравшон қизи» каби пьесаларга дирижёрлик қилди. 1962 йили уни яна симфоник оркестрга дирижёр қилиб тайинлайдилар. Бу ерда у жумхурият танлови лауреатлари билан якунловчи концерт устида тинмай ишлаш, янги мавсумнинг очилишига тайёргарлик кўриш, Тошкент давлат консерваториясида педагоглик фаолияти, машхур санъаткорларга жўр бўлиш ҳаммаси (объектив ва субъектив сабаблар), бақувват кучга эга бўлмаган ёш дирижёрнинг соғлиғига путур етказди. Н. Олимов 1963 йилнинг 22 ноябр ида 35 ёшида орамиздан кетди. Бу дахшатли ўлим ўзбек мусиқа маданияти ва мухлислари учун оғир йўқотиш бўлди.

Халқимиз ўзининг асл фарзанди Наримон Олимовнинг номини абадийлаштириш ниятида Қўқон кўчаларининг бирига унинг номини берди.



91. НАУМ ГОЛЬДМАН

(1896–1981)

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Наум Абрамович Гольдман 1896 йил 23 июлда Киев шаҳрида таваллуд топди. 1913 йили у Киев шаҳридаги консерваторияга ўқишга киради. Бироқ ўқишни тўхтатишга тўғри келади, чунки биринчи жахон уруши бошланиб, уни армия хизматига сафарбар этишади.

Н. Гольдман армия сафида 1918 йилгача хизмат қилиб, она шаҳри Киевга қайтади. Бу ерда у Лисенко номидаги мусиқа институтига, дирижёрлик факультетига ўқишга киради. Ўқиш даврида Л. П. Штейнберг раҳбарлигида опера студиясида дирижёрлик сирларини пухта ўрганади ва

1921 йили ўқишни муваффақиятли тугатиб, Житомир шаҳридаги опера ва балет театрида дирижёр лавозимида ишлаб, сўнг у Одесса театрида, Харьков, Ростов, Краснодар ва Саратов театрларида икки йилдан ишлаб, 1931 йили Одесса опера ва балет театрида уруш бошлангунга қадар дирижёрлик лавозимида ишлайди. Одесса опера ва балет театрида ғарбий европа ва рус композиторларининг дурдона операларига дирижёрлик қилади. Буларнинг ичида Вердининг «Аида», Пуччинининг «Чио-чио сан» ва «Тоска», Чайковскийнинг «Мазепа», Бородиннинг «Князь Игорь», Мусоргскийнинг «Борис Годунов» ва бошқалар бор эди.

Уруш бошлангандан сўнг Одесса театри Қозоғистоннинг пойтахти Олма Отага кўчирилади. Театр билан бирга келган Н. Гольдман бу ерда қолмай Тошкентга келиб умрининг сўнгги кунига А. Навоий номидаги опера ва балет театрида дирижёр лавозимида ишлайди. Унинг театрда сахналаштирган биринчи операси М. Глинканинг «Иван Сусанин» операсидир. 25 йилдан ортиқ давр ичида театрнинг бош дирижёри вазифасида меҳнат қилиб ғарбий европа ва рус композиторларининг машхур ва дурдона асарларини сахналаштиришга эришди. М.: Дж. Верди «Трубадур», «Травиата», Д. Пуччини «Турандот», «Тоска», Ж. Бизе «Кармен», «Марварид қидирувчилар», П. Чайковский «Пиковая дама», «Мазепа», «Евгений Онегин», А. Рубинштейн «Демон», А. Бородин «Князь Игорь», Э. Направик «Дубровский», М. Мусоргский «Борис Годунов», И. Джержинский «Тинч Дон2, Т. Хренников «Бўронда», таниқли ўзбек композиторлари Т. Жалилов ва Б. Бровцинларнинг «Тохир ва Зухра», А. Козловскийнинг «Улуғбек», С. Юдаковнинг «Майсаранинг иши» опералари бор эди. Булардан ташқари у балет спектаклларига қўл уриб П. Чайковскийнинг «Оққуш кўли», Р. Глиэрнинг иккита асари «Қизил гул» («Красный мак») ва «Мис чавандоз» («Медный всадник»), М. Чулакининг «Ёшлик» («Юность») балетларига дирижёрлик қилишга муваффақ бўлди. Ўзининг сермахсул меҳнати билан Ўзбекситон мусиқа театри ривожига қўшган улкан хизматларини инобатга олиб Ўзбекситон ҳукумати 1944 йилда

Наум Абрамович Гольдманга «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби» фахрий унвони билан тақдирлада.

У дирижёрлик санъати билан бир қаторда, 1948 йилдан бошлаб Тошкент Давлат консерваториясининг опера студиясида курс раҳбари ва дирижёри сифатида педагогик фаолиятини давом эттирди. Студияда ёш талабалар билан бир қаторда опера спектакллари сахналаштирди. Уларнинг ичида катта муваффақият қозонган асарлар: С. Рахманиновнинг «Алеко», С. Юдаковнинг «Майсаранинг иши», В. Моцартнинг «Фигаронинг уйланиши» операларини келтириш мумкин.

Наум Абрамович Гольдман 1981 йили 85 ёшида Тошкентда вафот этди.



92. ҒАНИ ТЎЛАГАНОВ

Ўзбекистонда ва Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Ғани Олимович Тўлаганов 1935 йил 24 майда Тошкент шаҳрида ишчи оиласида таваллуд топди. 1950 йили Хамза номидаги Тошкент Давлат мусиқа билим юртига кириб, уни 1954 йили қашқар рубоби мутахассислиги бўйича тамомлаб, шу йили Тошкент Давлат консерваториясининг «Халқ чолғулари» факультетига ўқишга киради. 1951–1959 йиллар Ўзбекистон Давлат филармониясида рубобчи созанда бўлиб ишлайди. 1959 йили консерваторияни муваффақиятли тугатиб, ўзи ўқиган Хамза номидаги билим юртида ва 1961 йилдан 1964 йилга қадар консерваториянинг «Халқ чолғулари» кафедрасида ўқитувчилик фаолияти билан шуғулланади. Шу

йиллари у дирижёрлик санъатига жуда қизиқиши ортиб, яна Тошкент Давлат консерваториясининг опера-симфоник дирижёрлиги синфи бўйича ўқишга киради. Бу ерда у профессор М. Ашрафий раҳбарлигида дирижёрлик санъатини мукамал эгаллаб, 1964 йили муваффақиятли тугаллайди. М. Ашрафий тавсияси билан Самарқанд опера ва балет театрига йўлланма олади. У 1964–1970 йилларда дирижёр, кейинроқ бош дирижёр лавозимларида фаолият юритиб, қатор операларни сахналаштиради: М. Ашрафийнинг «Шоир қалби»; С. Юдаковнинг «Майсаранинг иши»; П. Чайковскийнинг «Евгений Онегин»; Ш. Гунонинг «Фауст»; Ж. Пуччинининг «Чио-чио-сан»; Ж. Бизенинг «Травиата»; С. Бобоевнинг «Ёрилтош» ва «Хамза»; Х. Рахимовнинг «Зафар» асарлари сахна юзини кўради. 1970 йили Ғ. Тўлаганов Тошкентга қайтиб, аввал Тошкент Давлат консерваториясида, сўнг А. Навоий номидаги опера ва балет театрида дирижёр бўлиб ишлади. 1979–1984 йиллар давомида у Ўзбек Давлат филармониясининг директори ва бадиий раҳбари сифатида хизмат қилди.

Ғ. Тўлаганов А. Навоий номидаги театрда фаолият юритган даврда сахналаштирган асарлари ичида У. Мусаевнинг «Мангулик»; Н. Зокировнинг «Соҳилдаги тўқнашув» ва «Инқироздан инқилобгача»; Т. Жалилов ва Б. Бровцинларнинг «Севги ҳақида афсона»; Ик. Акбаровнинг «Сўғд элининг қоплони»; Ж. Бизенинг «Кармен»; Ж. Пуччинининг «Чио-чио-сан»; С. Вареласнинг «Оловиддиннинг сеҳрли чироғи»; С. Бобоевнинг «Фидойилик»; С. Жалилнинг «Зебунисо»; М. Бурхоновнинг «Алишер Навоий»; М. Бафоевнинг «Умар Хаём» опералари бор.

Ғ. Тўлагановнинг хизматлари инобатга олиниб 1981 йили «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби» фахрий унвони билан тақдирланди. У симфоник оркестр дирижёри сифатида Ғарбий Европа, рус ва ўзбек композиторлари (Бетховен, Моцарт, Брамс, Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Бородин, Ашрафий, Юдаков, Бурхонов, Тожиев, Қурбоновлар) симфоник асарларини тингловчиларга тақдим этди.

Ғ. Тўлаганов 1987 йили Қорақалпоғистонда Н. Мухаммедининг «Ажиниёз» операсини биринчи бор муваффақиятли сахналаштирганлиги муносабати билан шу йили унга «Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби» унвони билан тақдирланади.

Ҳозирги кунда Ғ. Тўлаганов дирижёрлик фаолиятини давом эттириб, ўқитувчи сифатида Ўзбекистон Давлат консерваториясида ёшларга устозлик қилиб келмоқда.



93. ФАЗЛИТДИН ЁҚУБЖОНОВ

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Фазлитдин Ёқубжонов 1945 йил 18 ноябрда қадимги Самарқанд шаҳрида ишчи oilасида туғилди. 1962 йили Самарқанд musiқа билим юртига хор дирижёрлиги бўйича ўқишга кириб, 1966 йили уни муваффақиятли тугатади ва шу йили у Тошкент Давлат консерваториясининг хор дирижёрлиги бўлимига ўқишга киради. Ўқиш давомида у опера дирижёрлиги касбига қизиқиб, М. Ашрафий раҳбарлигида дирижёрликдан сабоқ олабошлайди. 1971 йили у хор дирижёрлиги курсини битириб, икки йил харбий хизматини ўтаб, сўнг яна опера дирижёрлиги курсини давом эттиради. Ф. Ёқубжонов 4 курс талабаси даврида М. Ашрафийнинг тавсиясига биноан янги очилган Самарқанддаги опера театрига дирижёр сифатида ишга юборилади. Бу ерда у аста-секин машхур классик опера ва балет спектакллариини сахналаштириш сирларини ўргана бошлайди. Дирижёрлик касбини чуқурроқ ўзлаштириш ва musiқа билимини

кенгайтириш мақсадида у икки йил давомида Киев опера ва балет театрида стажировкада бўлиб, таниқли дирижёр Стефан Васильевич Турчак раҳбарлигида катта тажриба орттириб, Самарқандга қайтди. Стажировка даврида орттирган тажрибасига таяниб, қатор спектакллари сахналаштириб катта обрў қозонади. Натижада у 1982 йили Самарқанд опера ва балет театрига бош дирижёр қилиб тайинланади. Унинг репертуарида мумтоз ва классик опералар, балет спектакллари, ҳамда мусиқали драмалардан асарлар ўрин олган. М. Ашрафийнинг «Дилором», «Шоир қалби» (Фурқат), С. Юдаковнинг «Майсаранинг иши», С. Бобоевнинг «Хамза», «Ёрилтош», Т. Жалилов ва Б. Бровцинларнинг «Тохир ва Зухра», Р. Абдуллаевнинг «Садоқат», Н. Зокировнинг «Уйғониш», Д. Россинининг «Севилия сартороши», Ж. Вердининг «Травиата», «Риголетто», М. Мусоргскийнинг «Борис Годунов», Леонковаллонинг «Масхарабозлар» опералари билан бир қаторда, балет асарлари, Чайковскийнинг ҳамма балетлари: «Оққуш кўли», «Шелкунчик» («Ёнғоқ чақар») ва «Уйқудаги Малика», М. Равелнинг «Болеро», Аданнинг «Жизель», Минкуснинг «Дон Кихот», Г. Мушелнинг «Самарқанд афсонаси», М. Юсуповнинг «Гулсанам» балетлари; Т. Жалилов ва Г. Мушелларнинг «Алпомиш», «Равшан ва Зулхумор», Ф. Алимовнинг «Нодирабегим» мусиқали драмалари ва бошқалар.

Ўзбекистонда мусиқа ва театр ривожига қўшган салмоқли ҳиссаси учун Фазлиддин Ёқубжонов 1992 йили «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби» фахрий унвони билан тақдирланди. У ҳозирги кунда А. Навоий номидаги Академик катта опера ва балет театри бош дирижёри вазифасини ўтаб келмоқда.



94. ЭЛДОР АЗИМОВ

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Элдор Азимов 1945 йил 6 февралда Тошкентда зиёли (отаси таниқли ёзувчи Сарвар Азимов) оиласида таваллуд топди. У ёшлигида В. Успенский номидаги ўрта махсус мусиқа мактаб интернатида скрипка мутахассислиги бўйича тахсил олди. 1966 йили мактабни битириб, шу йили Тошкент Давлат консерваториясига ўқишга киради. Таниқли скрипкачи, профессор М. Б. Рейсон синфида скрипка чалиш сирларини ўзлаштиради, 1971 йили ўқишни муваффақиятли битириб, икки йил харбий хизматни ўтайди. Бу ерда харбий оркестр таркибида созанда бўлиб кўп нарсани ўрганди. Дирижёрлик касбининг дастлабки малакаларини эгаллашга қизиқди. Шу сабаб у яна консерваториянинг опера-симфоник дирижёрлиги факультетига кириб ўқиди. Энди у Ўзбекистонда таниқли дирижёрларнинг устози, профессор М. Ашрафий раҳбарлигида маҳоратини ошира борди. 1979 йили янги касбни пухта эгаллаб, консерваторияни муваффақият билан битирди.

Э. Азимовнинг ижрочилик фаолияти дастлаб Ўзбекситон радиосидаги торли квартетда, сўнг эстрада симфоник оркестрида 1974 йилга қадар давом этди. Шу йили у Ўзтелерадио қошида камер оркестр ташкил қилиб, унинг бадиий раҳбари ва бош дирижёри сифатида янги иш фаолиятини бошлаб юборади. Оркестр созандалари ёшлардан ташкил топган, янгиликка қизиқувчан, ижодга чанқоқ жамоага бирлашди. Бу жамоанинг репертуаридан: Бах, Гендель, Корелли, Вивальди, Гершвин, Шостакович, Ик.

Акбаров, С. Жалил, М. Тожиев, Н. Зокиров, Т. Қурбонов, М. Маҳмудов, Ф. Янов-Яновский, Б. Гиенко, М. Бафоев ва бошқаларнинг асарлари ўрин олди. Э. Азимов бу оркестр билан собиқ иттифоқ шаҳарлари билан бир қаторда чет эл сафарларида ҳам бўлиб ўз мухлисларини топди.

1994 йили у янги «Туркистон» номли камер оркестрини тузиб, шу кунгача унга раҳбарлик қилиб келади. Ижодий фаолиятни педагогик иш билан ҳам бирга олиб бормоқда, 1976 йилдан у Тошкент Давлат консерваториясида ёшларга таълим бериб келаяпти. Ўзбекистонда камер оркестри ривожига қўшган салмоқли ҳиссаси учун Элдор Азимов 1989 йили «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби» фахрий унвони билан тақдирланди.



95. БОТИР РАСУЛОВ

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби Ботиржон Қосимович Расулов 1948 йил 30 апрелда Янгийўл шаҳрида таваллуд топди. У 1960 йили Р. Глиэр номидаги республика ўрта махсус мусиқа мактаб-интернатига ўқишга кириб, О. Холмухамедов синфида ғижжак чолғуси бўйича, Э. Тошматов синфида дирижёрлик бўйича тахсил олди. Б. Расулов 1966 йили ушбу мактабни

муваффақиятли тугатиб, шу йили Тошкент давлат консерваториясининг халқ чолғулари факультетига ғижжакчи сифатида ўқишга киради. Бу ерда ҳам у О. Холмухамедов раҳбарлигида ғижжак чолғу сирларини мукаммал ўрганади. 1971 й. 1 республика ёш ижрочилари танловида қатнашиб лауреатликни қўлга киритади, ҳамда консерваторияни муваффақиятли тугатади. Т. Жалилов номидаги халқ чолғулари оркестрига ишга юборилади, лекин дирижёрлик касбига бўлган ҳаваси уни яна (1974й.) консерваториянинг опера-симфоник дирижёрлиги факультетига киришга мажбур этади. Бу ерда у таниқли композитор ва машхур дирижёр М. Ашрафий раҳбарлигида тахсил олади. Бироқ, 1975 йилда М. Ашрафийнинг вафотидан сўнг у ўқишни профессор Қ. Усмонов раҳбарлигида давом эттириб, 1979 йили муваффақият билан ўқишни тугатади. Шу йилдан бошлаб у Тошкент давлат оперетта театрига дирижёр этиб тайинланади. Бу лавозимда у ҳозирги кунгача ишлаб, 1981 йилдан бадий раҳбар ва бош дирижёр сифатида қатор оперетта спектаклларини сахналаштирди. Булар ичида дунёга донғи кетган оперетта композиторлари И. Штрауснинг «Вальс қироли», «Лўлилар барони», «Учар сичқон», И. Кальманнинг «Сильва», «Марица», «Баядера», «Лўли-премьер», Ф. Легарнинг «Люксембург графи», «Фраскита», «Кувноқ бева» каби қатор асарлар бор. Бундан ташқари Ботир Расулов Ўзбекистон миллий симфоник оркестри билан Ғарбий Европа ва рус композиторлари Л. Бетховен, В. Моцарт, Ц. Франк, Г. Берлиоз, И. Брамс, Н. Паганини, Сибелиус, Брук, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, А. Глазунов ва бошқа композиторларнинг симфония ва машхур йирик чолғу асарларига дирижёрлик қилиб келмоқда.

У Токиода ўтган Халқаро дирижёрлар танлови ҳамда Иттифоқ дирижёрлар танловларида иштирок этди. У дирижёр ва созанда сифатида қатор чет эл сафарларида-Германия, Бельгия, Чехословакия, Марокко ва Тунис шаҳарларида ўзининг маҳоратини муваффақият билан намойиш этди.

Б. Расулов 25 йил давомида Маданият институти ва асосан консерваториянинг опера тайёрлов бўлимида ёшларга дирижёрлик фанидан

дарс бериб келмоқда. Ўзбекистонда оперетта санъатининг ривожлантиришга қўшган хизматлари учун унга 1989 йили «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган санъат арбоби» фахрий унвони берилди.



96. ЭРГАШ ТОШМАТОВ

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Эргаш Тошматов 1930 йил 20 декабрда Тошкент шаҳрида, ишчи oilасида таваллуд топди. 1952 йили Р. Глиэр номидаги махсус мусиқа мактабини чанг синфи бўйича битириб, шу йили Тошкент Давлат консерваториясининг халқ чолғулари факультетига киради. Беш йилдан сўнг, яъни 1957 йили профессор Аҳмад Одилов раҳбарлигида консерваторияни муваффақиятли тугатади. 1951 йили Москвада бўлиб ўтган Ўзбекистон адабиёти ва санъати декадасида филармония қошидаги ашула ва рақс ансамбли созандаси сифатида иштирок этади. Айтиш лозим, Э. Тошматов дастлаб чангчи созанда сифатида фаолият юритиб, шу ансамбл билан 1956 йили Москва, Украина, Молдавия ва Қрим сафарларида бўлиб ижодий салоҳиятини намоён этишга эришган эди. Ўзбек давлат филармониясининг ўзбек халқ чолғулари оркестри, ашула ва рақс ансамбли, Тамарахоним раҳбарлигидаги ансамблда созанда чангчи сифатида

қатнашиб (1956–1961 йй.), собиқ иттифоқнинг қатор шаҳарларида ижодий сафарда бўлади. 1959 йили эса Москвада ўтказилган Ўзбекистон адабиёти ва санъати декадасида Тамарахоним бошчилигидаги ансамблда иштирок этишга муяссар бўлади. Шу йилнинг ёзида Тамарахоним раҳбарлигидаги ансамбл ва Мукаррама Турғунбоева бошчилигидаги «Баҳор» қизлар рақс ансамбллари билан икки маротаба ўша даврдаги Чехославакия республикасида гастрол сафарларида бўлди.

Эргаш Тошматов ёшлигидан дирижёр бўлиш орзусини амалга ошириш учун 1961 йили иккинчи марта Тошкент Давлат консерваториясининг опера-симфоник дирижёрлиги бўлимига ўқишга киради. Бу ерда у 5 йил давомида профессор М. Ашрафийдан дирижёрлик санъатининг сирларини мукаммал ўрганиб, 1966 йилда ўқишни муваффақиятли тугаллайди.

Э. Тошматов 1961 йилдан шу кунгача Муқимий номидаги Ўзбекистон Давлат музыкали театрида ўзининг дирижёрлик фаолиятини узлуксиз давом эттириб келмоқда. Унинг биринчи мустақил иши «Тошболта ошиқ» (Х. Гулом асари, М. Левиев музикаси) комедияси бўлиб, спектаклнинг оламшумул муваффақияти Э. Тошматовнинг келажакдаги ишларига кенг йўл очиб берди, уни халққа танитди. Шуни ҳам айтиш керак-ки, спектаклнинг машхур бўлишида Ўзбекистон халқ артисти, ажойиб комик актёр Сойиб Хўжаевнинг хизматлари беқиёс ва чексиздир.

1964 йили Муқимий номидаги театр ўзининг ўн кунлик ҳисобот кунларини Москванинг Кремль театри биносида улкан ютуқлар билан 4 асарни намойиш этди. Бу асарларнинг учтасига: «Тошболта ошиқ», «Гули Сиёҳ» ва «Нурхон» спектаклларига Э. Тошматов дирижёрлик қилиб, Москвалик санъат мухлисларининг олқишларига сазовор бўлди. Ушбу спектаклларнинг режиссёри собиқ Иттифоқ халқ артисти Раззоқ Ҳамроев бўлиб, улар билан ҳамкорликда 20 дан зиёд спектаклларни сахналаштиришга муваффақ бўлди. Улардан «Ватан ишқи», «Равшан ва Зулҳумор», «Муқимий», «Паранжи сирлари», «Маҳтумқули», «Гавҳари шамчироқ», «Олифта», «Туркман қизи», «Нурхон», «Гули Сиёҳ» ва бошқалар.

Абдурашит Раҳимов билан «Кумуш тўй», «Ўжарлар», «Йиллар ўтиб», «Тўйдан кейин томоша», «Тошкентнинг нозанин маликаси», «Менинг жаннатим», «Қонли тўй», «Фарҳод ва Ширин» ва бошқалар ҳамкорликда яратилди.

Бахтиёр Ихтиёров билан «Хотинимнинг эри», «Ярим тундаги ўғирлик» — қайта сахналаштирилди (бу асар илгари «Қўлга тушмаган ўғрими? « деб номланган), «Хонима-хоним», «Хизматингизга тайёرمىз»; Неъмат Саидхонов билан «Хўжайин»; Оловиддин Мухитдинов билан «Мушкул савдо»; Неъмат Дўстхўжаев билан «Алпомиш»; А. Хачатуров билан «Ўн иккинчи кеча»; Ахат Пармонов билан «Куёвлар конкурси», «Музаффар куёш фарзанди», «Қачал полвон», «Тўйлар муборак»; Рустам Бобохонов билан «Нурхон», «Муҳаббат навоси»; Маъруф Отажонов билан «Дилафрўзга тўрт ошиқ», «Сойибхўжа операцияси»; Носир Отабоев билан «Тўйдан кейинги томоша», «Башорат»; Рустам Маъдиев билан «Бу қандай бало», «Қудуқ тубидаги фарёд», «Хасан кайфий», «Диёнатга хиёнат», «Мангу машъал»; Боир Холмирзаев билан «Осмоннинг бағри кенг», «Пари қишлоқ афсонаси», Қисқа қилиб айтилганда, Э. Тошматов ўзининг 44 йиллик фаолияти давомида 100 га яқин спектакллари сахналаштиришга эришди. Булардан ташқари Наум Гинзбург, Қувонч Усмонов ва Наби Халиловларнинг сахналаштирган барча асарларига ҳам дирижёрлик қилган.

Ўзбек халқининг машхур ва таниқли композиторларининг оркестр учун ёзилган асарларини мусиқа шинавандаларига манзур қилишда ҳам Э. Тошматовнинг хиссаси катта. Ўзбекистон композиторлари ўзларининг асарларини тажрибали ва серқирра ижодкор, оркестр билимдонига тўла ишониб топширадилар, улар: Ю. Ражабий, Т. Жалилов, М. Левиёв, С. Юдаков, Ик. Акбаров, А. Муҳамедов, Д. Зокиров, Х. Раҳимов, Д. Соатқулов, М. Юсупов, Р. Вилданов, С. Бобоев, Б. Гиенко, С. Хаитбоев, К. Жабборов, Ғ. Тошматов, Т. Тошматов, Х. Тўхтасинов, Ш. Шоимардонова, Т. Хасанов, Э. Қаландаров, Ҳ. Раҳимов, С. Жалил, А. Берлин, А. Мансуров, М. Бафоев, А.

Эргашев, Ф. Олимов, Н. Норхўжаев, О. Абдуллаева, Б. Лутфуллаев ва бошқалар.

Э. Тошматов улкан тажрибага эга бўлишига қарамай доим изланишда, дирижёрлик касбини такомиллаштиришда, янги қирраларини намоён этишга ҳаракат қилади. Шунинг учун ҳам у 1972 ва 1982 йиллари Москва Катта опера ва балет театрида, К. Станиславский ва В. Немирович-Данченко номидаги муסיқали театрида ва оперетта театрида ўз малакасини ошириб қайтди. Муסיқий театр ривожига қўшган улкан ҳиссаси учун Эргаш Тошматов 1974 йили «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист» фахрий унвонига сазовор бўлди.

Э. Тошматов сермахсул дирижёрлик фаолиятдан ташқари ёш мутахассисларни тарбиялашда ҳам самарали меҳнат қилиб келади.

1954 йилдан 1974 йилгача Р. Глиэр номидаги республика ўрта махсус муסיқа мактабида (ҳозирги лицей), 1968 йилдан 1975 йилгача Тошкент Давлат консерваториясида, 1975–1993 йиллар А. Қодирий номидаги Тошкент Давлат маданият институтида педагогик фаолият юритиб юздан ортиқ малакали шогирдлар тайёрлашга эришди. Улар орасида — Ўзбекистон халқ артисти, профессор Форук Содиқов, Ўзбекистон санъат арбоби, доцент Ботир Расулов, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артистлар: Абдухалил Абдуқодиров, Рустам Маъдиев, Турғун Бекназаров, Меҳмонали Салимов, Шухрат Йўлдошев (мархум), профессор Анвар Лутфуллаев, педагогика фанлари номзоди Бахтиёр Азимов ва бошқалар бор.

Э. Тошматов изланишдан, янгилик қидиришдан чарчамайди, ўзбек муסיқа маданиятига ўз улушини қўшишга ҳаракат қилади. Шунинг учун ҳам у 1984–1988 йиллар А. Қодирий номидаги Тошкент Давлат маданият институти «Халқ чолжулари» кафедраси мудири лавозимида фаолият юритиб, 1985 йил Ленинграддаги (ҳозирги Санкт-Петербург) Н. Крупская номидаги маданият институтида малака ошириб келиб, Тошкент санъат институтида ҳам қатор диплом спектакллариини сахналаштиришга эришди. Улардан: «Малиновкада тўй», «Нурхон», «Хонима-хоним», «Қўлга тушмаган ўғрими»

», «Тоҳир ва Зухра», «Жапақлар», «Ёшлиқда берган кўнгил», «Ака-ука совчилар», «Ўжарлар», «Суймаганга суйканма» ва бошқаларни эсга олиш мумкин.

Э. Тошматовнинг яна бир ҳавас қилса арзийдиган ҳислати бор. У жаҳон мусиқа маданияти намоёндалари ҳаёти ва ижоди, машхур мусиқа дурдоналари, ҳамда Муқимий номидаги мусиқа театри спектакллари, мусиқалари ҳақида Ўзбекситон радиоси орқали қизиқарли суҳбатлар (1965 йилдан бошлаб) олиб боришда ҳам фаол қатнашиб келади. Бундай чиқишлар мусиқа шинавандаларига, ёшларнинг таълим-тарбиясига бағишланган бўлиб жамоатчиликда катта қизиқиш уйғотиб келади. Сўнгги йилларда Ўзбекистоннинг таниқли дирижёрлари — М. Ашрафий, А. Козловский, Б. Иноятов, Ф. Шамсутдинов, Н. Олимов, З. Хақназаровларнинг ҳаёти ва ижоди ҳақида қизиқарли ва мазмунли эшиттиришлар тайёрлади.

Ҳозирги кунда Э. Тошматов Муқимий номидаги театрда дирижёр, А. Қодирий номидаги Тошкент Давлат маданият институтида профессор вазифасини бажарувчи, Р. Глиэр номидаги махсус мусиқа академик лицей-интернатида ёшларга таълим-тарбия бериш каби муҳим ишларни бажариб келмоқда.

Ушбу материални педагогика фанлари номзоди Бахтиёр Азимов тайёрлади.

97. МАРДОН НАСИМОВ

(1914–1998)

Ўзбекистонда ва Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган артист Мардон Насимов 1914 йил 5 апрелда Самарқанд шаҳрида таваллуд топди. 15 ёшли Мардон Самарқанддаги мусиқа ва хореография институтига кириб, таниқли устозлар Ҳожи Абдулазиз Абдурасулов, Домла Ҳалим Ибодовлардан «Шашмақом» ижро йўлларини, ҳамда найчи Абдуқодир Исмоиловдан най чалиш йўлларини пухта ўрганади. Институтни муваффақиятли битириб, Тошкентга келади. Бу ерда у ўзбек мусиқали театрида найчи сифатида меҳнат қила бошлайди. Вақт ўтиши билан Мардон Насимов 1934 йили Маданият вазирлиги тавсияси билан Москва консерваторияси қошида очилган миллий опера студиясига йўлланма олиб, ўқишга кетади. У ерда хор дирижёрлиги бўйича таълим олади. 1941 йили ўқишни тугата олмай (уруш бошланганлиги сабабли) Тошкентга келиб, ўзбек опера театрида хормейстер лавозимда хизмат қилади. Лекин дирижёрлик касбини мукаммал эгаллаб, профессионал дирижёр бўлишга ҳаракат қилади. Бунинг учун у ўз билими ва савиясини кенгайтириш мақсадида дирижёрлик ҳақидаги китоблар, таниқли дирижёрларнинг иш фаолияти билан яқиндан танишади. Натижада у Ленинград шаҳридаги Н. Римский-Корсаков номидаги консерваториянинг опера-симфоник дирижёрлиги факультетига кириб машҳур дирижёр И. А. Мусин раҳбарлигида таҳсил олади ва 1951 йили муваффақиятли тугатиб Тошкентга қайтади. Бу ерда у ўзбек давлат Филармонияси қошидаги симфоник оркестрда дирижёр лавозимида 1961 йилгача баракали меҳнат қилиб, жуда кўп концертлар бериб тамошабинларнинг давомли олқишларига сазовор бўлади. Унинг репертуарида жаҳон, рус, замонавий композиторларнинг йирик симфоник асарлари, увертюралари, ҳамда чолғу асарлари бўлиб катта муваффақият билан намойиш этади. М. Насимовнинг концертларида Бетховен, Моцарт, Берлиоз, Гайдн, Чайковский, Бородин, Скрябин, Рахманинов, Шостакович, Прокофьев, Хачатурян ва бошқа композиторларнинг асарлари бор эди. М. Насимов фақат бошқа

композиторларнинг асарларини ижро этиб қолмасдан, ўзи ҳам композитор - ижодкор сифатида қатор мусиқа асарларини яратди. М.: Хор ва оркестр учун «Айтишув», «Жон Ўзбекистон», «Дилбарим» сюитаси (Х. Шарипов шеърлари), «Шарқ учун», ҳамда «Дунёга тинчлик» (Ойбек шеърлари), яккахон ва хор ижроси учун «Амир Тему́р» ва «Самарқандим — обрўмуродим (Қамбар ота шеърлари), хор А капелла ижросида «Бир дилдора бор экан» (С. Муҳаммадий шеъри), «Бугун байрам» (Р. Толиб шеъри), «Тошкент — гўзал диёрим», «Наврўз келур» ва бошқалар. Бу асарлар туфайли у Ўзбекистон композиторлар уюшмасига аъзо бўлди.

Бундан ташқари у Тошкент Давлат консерваториясида 40 йилга яқин вақт давомида талабаларга дирижёрлик синфи бўйича дарс бериб, 1981 йили профессор илмий унвонга сазовор бўлди. Мардон Насимов кўп йиллик ижрочилик фаолияти учун 1957 йилда «Ўзбекистонда ва Қорақалпоғистонда хизмат кўрсатган артист» унвонлари билан тақдирланди.

У 1998 йилда 84 ёшида Тошкентда вафот этди.



98. САИД АЛИЕВ

(1920–1998)

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Саид Алиев 1920 йили Бухоро шаҳрида хизматчи оиласида таваллуд топди. У 1931 йили Бухоро мусиқа билим юртида таълим олган, уни 1935 йили ғижжак синфи бўйича битирган. 1934–1936 йилларда Бухоро мусиқали драма театрида ғижжакчи-созанда сифатида ишлайди. С. Алиев 1936 йили Тошкентга келиб, 1944 йилларгача Ўзбек Давлат филармонияси қошидаги ашула ва рақс ансамбли, Тамарахоним ансамбли, халқ чолғулари оркестрида ғижжакчи бўлиб фаолият юритади. У 1937 йили Москвада ўтказилган Ўзбекистон адабиёти ва санъати

декадаси иштирокчиси. Жаҳон уруши даврида фронт концерт бригадаси аъзоси таркибида қатор қисмларда бўлиб концертларда қатнашган.

1944–1957 йиллар давомида Ўзбекистон Давлат филармонияси халқ чолғулари оркестрида дирижёр сифатида ишлаб, 1948 йили С. Алиев Тошкент Давлат консерваториясининг опера-симфоник дирижёрлиги бўлимида ўқийди. Бу ерда у ажойиб инсон, таниқли композитор ва машҳур дирижёр А. Ф. Козловский синфида тахсил олиш бахтига муяссар бўлади, ва 1953 йили консерваторияни муваффақиятли тугаллайди. 1957–1976 йиллар давомида ўзи ишлаб турган оркестрга, яъни ҳозирги Т. Жалилов номидаги халқ чолғулари оркестрига бош дирижёр ва бадий раҳбар этиб тайинланади. Шу йиллар ичида оркестрни истеъдодли ёшлар билан тўлдириш, репертуар бойлигини ошириш, тингловчиларга концертлар уюштириш кабиларга эътибор қаратади. Оркестрнинг репертуаридан Ўзбекистон композиторлари С. Бобоев, Ф. Назаров, А. Берлинларнинг увертюралари, Б. Гиенко ва Ғ. Қодировларнинг сюиталари, Б. Зейдман, С. Вареласларнинг поэмалари, И. Хамроевнинг Чанг ва қашқар рубоби учун ёзган концертлари, С. Вареласнинг чанг, А. Берлиннинг ғижжак учун ёзган концертлари, П. Холиқовнинг симфониеттаси, ҳамда жаҳон ва замонавий композиторларининг машҳур йирик асарлари ўрин олади. Бундан ташқари С. Алиев қатор мумтоз халқ куйларини қашқар рубоби, ғижжак, дутор, най чолғулари учун қайта ишлаб, оркестрга мослаштириш билан ҳам шуғулланиб репертуарни кенгайтиришга ҳаракат қилади. У раҳбарлик қилган оркестр 1959 йили Москвада ўтказилган Ўзбекистон адабиёти ва санъати декадасида катта муваффақият билан иштирок этади. Шундан сўнг оркестр билан у Украина, Молдавия, Озарбайжон, Болтиқ бўйи республикалари, Тожикистон, Қозоғистон, Туркманистон ва Ўзбекистоннинг барча шаҳарларида ижодий сафарда бўлиб ўз маҳоратини намойиш қилади. С. Алиев 1961 йили «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист» фахрий унвонига сазовор бўлади. У дирижёрлик фаолияти билан бирга педагогик ишларини ҳам олиб бориб, қатор шогирдлар тайёрлади. 1951 йилдан Тошкент Давлат

консерваториясида, 1976 йилдан Тошкент маданият оқартув техникумида, 1980 йилдан умрининг охиригача А. Қодирий номидаги Тошкент Давлат маданият институтида устозлик қилиб, ёшларга дирижёрлик сирларини ўргатишда хизмат қилди.

Саид Алиев 1998 йили Тошкентда вафот этди.



99. ҚУВОНЧ УСМОНОВ

Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Қувонч (Суннат) Усмонов 1934 йил 29 августда Тошкентда хизматчи оиласида таваллуд топди. У 1948 йили Тошкент пиёдалар билим юртидаги мусиқа мактабига ўқишга кириб, икки йилдан сўнг, яъни 1950 йилда В. А. Успенский номидаги махсус мусиқа мактаб-интернатида ўқийди. Бу ерда 4 йил мобайнида труба чолғуси бўйича таълим олиб, 1954 йили Тошкент Давлат консерваториясининг оркестр чолғулари факультетига ўқишга киради. Бир йилдан кейин (1955 й.) у консерваториянинг опера-симфоник дирижёрлиги бўлимига кириб, беш йил мобайнида профессор М. Ашрафий раҳбарлигида дирижёрлик сирларини ўрганади. 1960 йили ўқишни тугатиб, Ўзбекистон Давлат филармонияси қошидаги симфоник оркестрга дирижёр бўлиб ишга киради. Бу ерда у жаҳон, рус ва Ўзбекистон композиторларининг асарларидан қатор концертларда иштирок этади. 1962 йили Қ. Усмонов Муқимий номидаги мусиқали театрда дирижёр лавозмига ишга ўтади. 1963–1968 йилларда бош дирижёр лавозимида ишлайди. Театрда ишлаган вақтида қатор спектаклларни

сахналаштирди: «Жон қизлар» (А. Муҳамедов); «Фарҳод ва Ширин» (Ю. Ражабий ва Г. Мушель); «Малиновкада тўй» (А. Александров); «Икки билакузук» (С. Бобоев); «Момо ер» (И. Акбаров) асарларидир.

Қ. Усмонов 1963 йили Москвада таниқли француз дирижёри И. Б. Маркевич раҳбарлигида, 1970 йили Ленинградда таниқли Австрия дирижёри Герберт фон Караян раҳбарлигида малакасини ошириб келди. 1968 йили Қ. Усмонов Ўзбек Давлат филармониясининг симфоник оркестрига дирижёр сифатида ишга ўтади. Бу ерда у чет эл композиторлари Бетховен, Моцарт, Бах, Брамс, Б. Барток, Б. Бриттен, рус композиторлари П. Чайковский, С. Рахманинов, А. Глазунов, М. Мусоргский, А. Бородин, И. Стравинский, Д. Шостакович, С. Прокофьев, Г. Свиридов, А. Шнитке, Р. Шедрин, А. Хачатурян; ўзбек композиторлари М. Ашрафий, А. Козловский, И. Акбаров, М. Тожиев, Б. Зейдман, М. Махмудов, Э. Салихов, Т. Қурбонов, Ф. Янов-Яновский, А. Малаховларнинг йирик асарларига дирижёрлик қилди.

1964 йилдан ҳозирги кунга қадар у Ўзбекистон Давлат консерваториясида педагогик фаолиятини ўзлаштириб, қатор дирижёрларни тарбиялаб келмоқда. Масалан: М. Мередов, Ғ. Тўлаганов, В. Бабаянц, Р. Ёқубжонов, Б. Расулов, А. Эргашев, Э. Азимов, В. Медулянов, О. Силоамский, В. Неймер, Б. Акимжонов, А. Сахиев ва бошқалар.

Ўзбекистон мусиқа санъати ривожига қўшган хизматлари учун Қу вонч (Суннат) Усмонов 1969 йили «Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист» фахрий унвонига сазовор бўлди.

100. ҲОЙДАЛАНИЛГАН ВА ТАВСИЯ ҚИЛИНАДИГАН АДАБИЁТЛАР РЎЙХАТИ

1. Каримов И.А. Тарихий хотирасиз келажак йўқ.-Т.: Шарқ, 1998 .
2. Каримов И.А.Биз келажакимизни ўз қўлимиз билан қураимиз. Т.7.-Т.: Ўзбекистон, 1999 .
3. Азимов К. Ўзбекистон дирижёрлари.-Т., 2001.
4. Аносов Н. П. Литературное наследие. Изд. Сов. Композитор, 1973.
5. Астров А. Деятель русской музыкальной культуры, С. А. Кусевицкий, Л. Музыка 1981.
6. Ашрафий М. Музыка в моей жизни. Т. 1975.
7. Ансарме Эрнест. Статьи о музыке и воспоминания. М. Сов. Композитор. 1986.
8. Баграновский М. Дирижерская техника рук. М. 1947.
9. Безбородова Л. А. Дирижирование. М. Просвещение 1990.
10. Берлиоз Г. Дирижер оркестра. М. 1912.
11. Бялик М. Евгений Мравинский (творческий портрет) М. Музыка, 1982.
12. Вальтер Бруно. Тема с вариациями. Изд. Музыка. М. 1969.
13. Вейнгартнер Ф. О дирижировании. М. 1927.
14. Вуд Генри. О дирижировании. М. 1968.
15. Гинзбург Л. Дирижерское искусство. М. Музыка, 1975.
16. Гинзбург Л. Избранное /Дирижеры и оркестры/ М. Сов. Композитор 1981.
17. Гергиев В. Дирижер замечательная профессия. Музыкальная жизнь 1987, № 1
18. Голованов Н. С. Литературное наследие. М. Сов. композитор 1982.
19. Григорьев Л. и Платек Я. Современные дирижеры. М. 1989.
20. Грум-Гржимайло Т. Об искусстве дирижера. М. Знание, 1973.
21. Иванов Константин. Волшебство музыки. М. Молодая гвардия, 1983.
22. Иванов-Радкевич А. Пособие для начинающих дирижеров. М. Музыка, 1977.

23. Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижёра. М. 1979.
24. Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. М. Музыка, 1967.
25. Кан Э. Элементы дирижирования. Л. Музыка, 1980.
26. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. М. Музыка, 1972.
27. Колесса Н. Ф. Основы техники дирижирования. Киев. Музыка Украина, 1981.
28. Комиссарская М., Рунов Б. Константин Иванов /творческий портрет/ М. музыка, 1985.
29. Кондрашин К. О дирижерском искусстве. Изд. Сов. Композитор. Л-М. 1970.
30. Кондрашин К. Мир дирижера. М. 1976.
31. Кондрашин К. О дирижерском прочтении симфоний П. И. Чайковского /6-я симфония/. М. Музыка 1977.
32. Крылова Л. Евгений Светланов. М. 1986.
33. Ляхов К. А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л. Музыка, 1979.
34. Малько Н. А. Основы техники дирижирования. М. –Л. Музыка, 1965.
35. Малько Н. А. Воспоминания, статьи и письма. Л. Музыка, 1973.
36. Игорь Маркевич. Исполнительское искусство зарубежных стран. М. Музыка, №5, 1970.
37. Матасаев Л. Н. Основы дирижерской техники. М. Сов. Композитор, 1986.
38. Михеева Л. В. Эдуард Францевич Направник. М. Музыка, 1985.
39. Мелик-Пашаев А. Ш. Воспоминания, стати, материалы. М. Музыка, 1976.
40. Мусин И. Техника дирижирования. Л. Музыка, 1967.
41. Мусин И. О воспитании дирижера. Л. Музыка, 1987.
42. Шарль Мюнш. Я дирижер. Л. Музыка, 1967.
43. Артур Никиш. Русская музыкальная культура. Изд. Музыка. Л. 1975.

44. Пазовский А. М. Записки дирижера. М. Музыка, 1966.
45. Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором. М., 1948.
46. Ражников В. Кирил Кондрашин рассказывает о музыке и жизни. М. 1989.
47. Рождественский Г. И. Дирижерская аппликатура. Л. Музыка, 1974.
48. Пол Робинсон. Караян. Москва, прогресс, 1981.
49. Руденко В. И. Вячеслав Иванович Сук. М. Музыка, 1984.
50. Самосуд С. А. Статьи, воспоминания, письма, М. 1984.
51. Сидельников Л. Владимир Федосеев /творческий портрет/ М. Музыка, 1982.
52. Евгений Светланов. Музыка сегодня. М. Сов. Композитор, 1985.
53. Евгений Светланов. Дирижер, композитор, пианист. М. Музыка, 1987.
54. Темирканов Ю. Букет. Серия «Мастера театра» им. С. М. Кирова. изд. Музыка, 1984.
55. Темирканов Ю. Меня выбрал коллектив. Музыкальная жизнь 1994, №3.
56. Эдгар Тонс. Воспоминания, статьи и материалы. М., Музыка, 1974.
57. Артуро Тосканини. Изд. Музыка. М. 1971.
58. Артуро Тосканини. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 6 М. Музыка, 1971.
59. Фомин В. Оркестр и дирижер. Л., 1969.
60. Фомин В. Оркестром дирижирует Мравинский. Изд. Музыка, Л. 1976.
61. Хайкин В. Беседы о дирижерском ремесле. М. Сов. Композитор, 1984.
62. Хентова С. Подвиг Тосканини. М. 1968.
63. Шереметьева Н. М. Г. Климов дирижер Ленинградской академической капеллы. Л. Музыка, 1983.

Мундарижа

1. Махсус мушарирдан -----
2. Муаллифдан -----
3. Кириш -----

I боб Дирижёрлик тарихидан

4. Дирижёрлик санъати тарихидан -----
5. Оркестр ва хорга илгарилари қандай дирижёрлик қилганлар -----
6. Дирижёрлик техникаси -----
7. Дирижёрлик аппаратини ўрнатиш -----
8. Тана -----
9. Бош ҳолати -----
10. Оёқлар ҳолати -----
11. Қўллар ҳолати -----
12. Қўлларнинг эркинлиги -----
13. Ўнг қўл -----
14. Чап қўл -----
15. Дирижёрлик таъқчаси -----
16. Схемаларни ўрганишнинг энг самарали усули қандай? -----

II боб

17. Дастлабки ҳолат ва дирижёрлик схемалари -----
18. «Бирга» дирижёрлик қилиш -----
19. «Иккига» дирижёрлик қилиш -----
20. «Учга» дирижёрлик қилиш -----
21. «Тўртга» дирижёрлик қилиш -----
22. «Бешга» дирижёрлик қилиш -----
23. «Олтига» дирижёрлик қилиш -----
24. «Еттига» дирижёрлик қилиш -----
25. «Саккизга» дирижёрлик қилиш -----
26. «Тўққизга» дирижёрлик қилиш -----
27. «10, 11 ва 13 га» дирижёрлик қилиш -----
28. «Ўн иккига» дирижёрлик қилиш -----
29. Ўзгарувчан ўлчамларни тактлаш -----
30. Асосий схемалар (тўрлар) ва уларнинг вариантларини турли ўлчамларга мослаштиришнинг умумий қоида си -----
31. Ижрони ифода этиш -----
32. Асарнинг бошини ёки унинг мустақил қисмларининг ижроси -----
33. Асар ўртасини ижро қилиш -----
34. Фаол ва сул ҳаракатлар -----
35. Дирижёрликда легато ва стаккато -----
36. Crescendo ва diminuendo -----
37. Subito forte ва subito piano -----

III боб

38. Мануал техника -----
39. Дирижёр қўл ҳаракатининг амплитудаси -----

40. Дирижёрликда динамика -----
41. Ауфтакт -----
42. Акцент -----
43. Синкопа -----
44. Чиз-илар (штрихлар) -----
45. Markato чиз-илари -----
46. Staccato чиз-илари -----
47. Товуш -----
48. Динамика, динамик туслар -----
49. Метроном ҳақида -----
50. Суръат (темп) -----
51. Такт олди (затакт) -----
52. Полиметрия ва полиритмияни тактлаш -----
53. Каденция ва речитативларга жўр бўлишда дирижёрнинг роли ----
54. Фермата -----
55. Такт хиссаларидаги фермата -----
56. Бутун такт паузасидаги фермата -----
57. Такт хиссаси ёки унинг қисмини эгалловчи фермата -----
58. Такт чизи-идаги фермата -----
59. Бутун тактдаги фермата -----
60. Бутун тактлардаги ферматалар қатори -----
61. Такт хиссаларидаги ферматалар -----
62. Такт хиссаси қисмидаги фермата -----
63. Барча овозларда бир пайтда қўлланилмайдиган ферматалар -----
64. Паузалар -----
65. Бош паузалар (генеральная пауза) -----
66. Цезура (люфт пауза) -----
67. Узун нота (выдержанные ноты) ларни тактлаш -----
68. Ижро тўхталишини кўрсатиш -----
69. Музикий эшитиш қобилиятини машқ қилиш -----

IV боб

70. Партитураларни ўқиш (симфоник оркестр партитураси) -----
71. Транспозицияланувчи чолғулар -----
72. Халқ чолғуларини созлаш -----
73. Партитура устида ишлаш -----
74. Оркестр билан иш олиб бориш -----
75. Репетиция жараёни -----
76. Тўхташлар -----
77. Оркестр билан мулоқат -----
78. Концерт -----

V боб Ўзбекистоннинг таниқли ва машҳур дирижёрларидан бир гуруҳи

79. Мухтор Ашрафий -----
80. Алексей Федорович Козловский -----
81. Баҳром Иноятов -----
82. Фазлиддин Шамсутдинов -----

83. Абдуғани Абдуқаюмов -----
84. Дилбар Абдурахмонова -----
85. Набижон Халилов -----
86. Зоҳид Хақназаров -----
87. Форук Содиқов -----
88. Хамидулла Шамсутдинов -----
89. Наримон Олимов -----
90. Наум Гольдман -----
91. Ғани Тўлаганов -----
92. Фазлитдин Ёқубжонов -----
93. Элдор Азимов -----
94. Ботир Расулов -----
95. Эргаш Тошматов -----
96. Мардон Насимов -----
97. Саид Алиев -----
98. Қувонч Усмонов -----
99. Фойдаланилган ва тавсия қилинадиган адабиётлар рўйхати -----