



М. АШРАФИЙ НОМИДАГИ ТОШКЕНТ ДАВЛАТ
КОНСЕРВАТОРИЯСИ

ҲАМЗА ҲАКИМЗОДА НИЕЗИЯ НОМЛИ
САЊАТШУНОСЛИК ИНСТИТУТИ

ЎЗБЕК МУЗИКАСИ ТАРИХИ

Тузувчи Т. Е. Соломонова

СССР МАДАНИЯТ МИНИСТРЛИГИНИНГ УҚУВ
ЙОҐЛАРИ ВА ИЛМИЙ МУАССАСАЛАР БОШҚАР-
МАСИ ТОМОНИДАН МУЗИКА ОЛИЙ УҚУВ
ЙОҐЛАРИНИНГ СТУДЕНТЛАРИ УЧУН УҚУВ
ҚУЛЛАНМА САФАТИДА РУХСАТ ЭТИЛГАН

Ўқув қўлланмани қуйидаги муаллифлар ёзишган: С. М. Векслер — 1-боб, Ф. М. Кароматов — 2, 3-боблар («Халқ қўшиқлари», «Бастакорлар» темалари), Т. С. Вязго — 3-боб (юқорида номланган темалардан ташқари), 4, 6-боблар («Вокал музика», «Музикали драма» «Опера» темалари), Хотинма, Н. С. Янов-Яновская — 5, 6-боблар («Музика ҳаёти», «Симфоник музика»), М. А. Розенберг — 6-боб (Ик. Акбаровнинг «Хамса» ва Н. Зокпровнинг «Истадим» вокал-симфоник поэмаларига ҳамда М. Ашрафийнинг «Рустамнома» ораториясига ҳарактеристика. В. И. Шапкунова — 6-боб («Балет» темаси), Т. Б. Ғофурбеков — 6-боб («Ҷамер-чолгу музикаси» темаси).

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

Ўқув қўлланма ҳўлоса, икки бўлим ва олти бобдан иборат бўлиб, унда ўзбек музика маданиятининг ташкил топиши ва ривожланиш тарихи баён этилган.

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

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

© Издательство «Музыка», 1979 г.

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

С $\frac{90101-129}{353(04)-81}$ 184—80 49050000000



ТУЗУВЧИДАН

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

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

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

² Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Ташкент — Ереван, 1970.

торлик ижодининг шаклланиши ҳамда ривожланнишига онд проблемалар билан таништиришдан иборатдир.

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

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

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



Ї БЎЇИМ

ЎЗБЕКИСТОННИНГ ЎЛУФ ОКТАБРЬ СОЦИАЛИСТИК РЕВОЇЮЦИЯСИГАЧА БЎЛГАН ДАВРДАГИ МУЗИКА МАДАНИЯТИ

1-БЎБ

МУЗИКАЛИ-ТАРИХИЙ ОЧЕРК

• Ўрта Осиё халқлари қадимги аждодларининг музикали-поэтик ижоди

Ўзбек халқининг музика маданияти кўп асрлик тарихга эга, кўпгина созанда ва хонандалар авлодининг фаолиятида қарор топган халқ ҳамда оғзаки анъанадаги профессионал музика санъати бу ҳақда гувоҳлик беради. Моддий маданият ёдгорликларининг тасдиқлашича, бугунги Ўзбекистон территориясида Ўрта Осиё халқларининг аждодлари яратган қадимги цивилизация мавжуд бўлган. Археология маълумотлари¹, тасвирий санъат асарлари (шарқ поэтик ижодиёти асарларида тасвирланган миниатюра-лар), совет шарқшуносларининг янги тадқиқотлари ва, ниҳоят ўрта асрдаги Ўрта Осиё олимларининг мусикий рисоалари таржимаси ўзбек халқи музика маданияти тараққиётининг тарихий жараёнини тасаввур қилишимизга ёрдам беради.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Илк ўрта аср санъати (IV—IX асрлар)

Эрамининг IV асридан бошлаб Ўрта Осиёда қулдорчилик аста-секин феодал тузум билан алмашди. Ўрта Осиёда яшаган турклар ўз давлатининг сўнги қисмини — ҳоқонлик¹ деб атаётган эди. Ана шу вақтдан бошлаб турклар билан маҳаллий Шарқий Эрон халқларининг қўшилиб яшаш жараёни бошланади. IV—VII асрларда бўлган давр маданият ва санъат турларининг, жумладан музиканинг юқори даражада ривожлангани билан характерланади.

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

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

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

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

Айрим кенг тарқалган мақом³ куй тузилмаларининг туркча, масалан, «Авжи турк» деб аталиши ҳам бежиз эмас. Эҳтимол, вафот

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

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

³ Мақомлар — профессионал ижрочи (созанда ва хонанда) лар томонидан асрлар давомида яратилиб, оғзаки тарзда авлоддан-авлодга ўтиб келаётган цикли йирик вокал-чолгу асарлар. Мақомлар ҳақида 2- бобда батафсил маълумот берилади.

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

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

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

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

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

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

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

Сомонийлар давлатида музикали ҳаёт (IX — X асрлар)

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

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

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

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

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

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

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

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

Ўша даврда арфа ва уд типидagi торли ҳамда пуфлаб чалинадиган най типидagi асбоблар кенг тарқалди. Удсимонлардан кварта бўйича созланадиган, беш-олти жуфт торли уд қўлланилар эди. Уд эгилувчан патга ўхшаш плектор билан чалинар эди. Дарвишали Чангий¹ удни «барча музыка асбобларининг подшоши» деб баҳолаган эди. «Шоҳнома»да эслатилган торли-ноҳунли асбоб руд ҳам кенг тарқалган эди. Чанг, най ва руд садоларига бўлган муҳаббати тўғрисида кейинчалик XIV аср шоири Ҳофиз тўлқинланиб ёзган эди. Доира ҳам кенг тус олган эди. Унинг тасвири «Шоҳнома»га ишланган турли хил миниатюраларда ва бошқа қўлёзмаларда тез-тез учраб туради. Рудакий қасидаларида чанг ва тўрт торли барбад эслатилади.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сарой музикачиларининг аҳволи жуда оғир эди. Дарвишали Чангий баъзи сарой қўшиқчиларининг жазога тортилгани тўғрисида ҳикоя қилади; улардан бири Қутби Найи, яъни моҳир найчининг ҳаёти фожиали тугаган, куйчи осиб ўлдирилган.

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

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

А. Навоий музикани ғоят севар ва унинг улкан билимдониди эди. Ҳатто унинг ўзи ҳам музика асарлари ижод қилиш билан шуғулланарди. Бобир «Бобирнома»сида, шоир Зайнулдин Восифийнинг «Бадоеул—вақоеъ» («Ажиб воқеалар») китобида Ҳиротда яшаб ижод қилган музикачилар фаолияти кенг тасвирланган.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

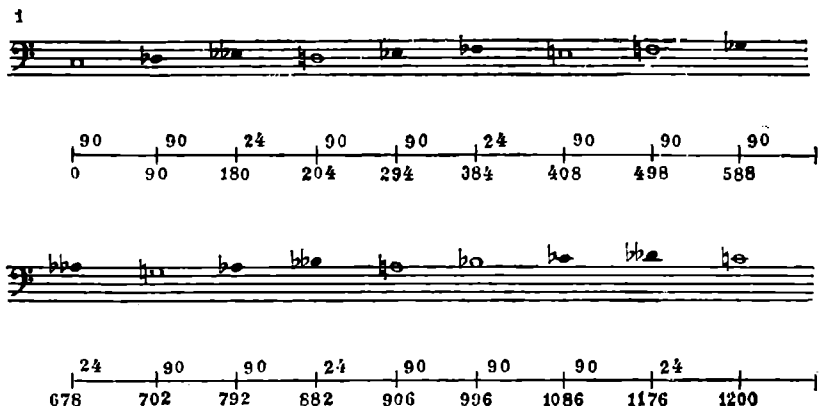
Музика назарияси масалалари билан Шарқнинг улкан олими Ибн Сино ҳам шуғулланди. Унинг асарларининг айрим бўлимларида музика, унинг физик хоссаси, муסיқий парда ва ритмик асоси ҳақида маълумотлар бор. Ибн Сино «Қитоб уш-шифо» ва «Қитоб ун-нажот»да музика фанининг акустика, «Донишнома»да математика томонларини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

Назарий асарлар музика санъатининг монодия (ривожланган бир овозли) табиатига асосланган эди. Биринчи бўлим (илми таълиф) овозларнинг ўзаро муносабатлари, товушқаторларини ўрганишга, иккинчиси (илми иқо) эса ритм ҳақидаги таълимотдан иборат эди. XV асрнинг иккинчи ярмида ўтмишдошлари—Форобий, Ибн Сино, Абдулқодир Мароғийларнинг¹ музика назариясига оид асосий қонунларини давом эттирган ва ривожлантирган тожик шоири Жомий (1414—1492) нинг «Музика ҳақида рисола»си ана шундай асарлардан ҳисобланади.

¹ Қаранг: Джамн Абдурахман. Трактат о музыке, Перевод с перс. А. Болдырева, ред. и коммент. В. Беляева, Т., 1960.

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

Оғзаки анъанадаги профессионал музика маҳсули ўн икки мақомлардан¹ келиб чиқиб, Жомий асосий товушқаторларни ўн етти поғонали гамма ҳосил қилувчи ўн етти бўлакка бўлади (интервал нисбатлари центларда белгиланган):



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

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

¹ Бу ҳақда қаранг: Ражабов И. Мақомлар масаласига доир. Т., 1963.

² Джами Абдурахман. Трактат о музыке, 105- бет.

рашлари ўтмишнинг Аристоксен каби мутафаккирларининг қарашлари билан тўғри келади.

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

Ўзбек халқининг XVI — XIX асрлардаги музика маданияти

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

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

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

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

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

Бундан сарой музикаси халқ музикасидан ажралиб қолганлигини билиш мумкин. Саройнинг тор доирадаги ҳофиз ва музика-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ўзбекистоннинг Ўрта Осиё Россияга қўшиб олингандан кейинги музика ҳаёти

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

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

¹ Россияга қўшиб олингандан кейин ҳозирги Ўрта Осиё республикалари территорияси ҳамда Қозоғистоннинг жанубий қисми 1917 йилгача Туркистон ўлкаси деб аталиб келди. Унинг маркази Тошкент шаҳри эди.

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

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

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

Музика маорифини ёйишда музика машғулотлари пулли ўтказиладиган умумтаълим билим юртлари ва гимназиялар ҳам ёрдам берди. Ҳукумат олдида музика билим юрти очиш масаласининг қўйилиши бефойда эди. Хусусий музика курслари очилди: бундай курсларни 1896 йилда—В. Михалек, 1906 йилда—Э. Мелнгайлис¹ очди. Кенг профилли (фортепиано, ашула, музика назарияси, гармония, контрапункт, ижодкорлик) музика класслари яратиш учун бўлган жиддий уринишлардан бири унинг номи билан боғлиқдир.

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

¹ Э. Я. Мелнгайлис (1874—1954) кейинчалик Латвия ССР музика санъатининг йирик арбоби, композитор ва фольклорист. Мелнгайлисининг эълои қилинмаган таржимаи ҳолидан маълумки, у Урта Осиё халқлари, жумладан, ўзбек халқининг куйларини ёзиб олган.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1905 йил 22 майда Тошкентда мингдан ортиқ киши иштирокида намоиш бўлиб ўтди. «Эй, ухнем» қўшиғи революцион шиорлар ва «Ура!» садолари билан бўлиниб турганкп, бу полиция маълумотларида ҳам таскидланади.

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

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

1916 йилда фронт орқаси учун мардикор олиниши муносабати билан «Поезднинг жилдирган...» мисраси билан бошланувчи «Николай қон жаллоб» ёки «Мардикорлар воқеаси» қўшиғи яратилди. Қўшиқнинг мазмуни рус чоризмига қарши қаратилган эди. Ўзбек йигитлари темир йўл қурилишига сафарбар этилган пайтда Жаркентда¹ яратилган «Аршиллари—нахшиллари» халқ қўшиғи ҳам ана шундай руҳга эга эди.

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

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

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

¹ Қоз. ССР Толдиқўрғон областидаги Панфилов шаҳрининг аввалги (1942 йилгача) номи (Ред.).

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

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

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

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

XIX аср охиридан бошлаб ўлка халқлари музика фольклорининг ўрганилиши, маҳаллий музикага қизиқишнинг ўйгонилиши Ўрта Осиёда дастлабки совет музика ўқув юртлири фаолияти-

нинг ажралмас қисми бўлиб қолган ўзбек музыка фольклористикасига асос солди.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ЎЗБЕК МУЗИКА ФОЛЬКЛОРИ ВА ОҒЗАКИ АНЪАНАДАГИ ПРОФЕССИОНАЛ МУЗИКА

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

Халқ музикаси

Ўзбек музика фольклори ҳар қандай халқ ижоди каби меҳнат-кашларнинг фикри, орзу-умидлари, уларнинг турмуши ва ахлоқи, социал ва миллий озодлик учун курашининг ифодаси сифатида гавдаланади. Ўзбек халқ музикасининг мавзу жиҳатдан серқирралиги, жанрларга бойлиги ва ҳаётда тутган ўрнининг хилма-хиллиги ҳам ана шу билан боғлиқдир¹.

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

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

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

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

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

² Кенг маънода умуман қўшиқчилик ва айтимларни англатади.

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



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

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

а) муайян метр-ритмик тартибга солинмаган мелодик тузилманинг бадиҳа йўли билан ривожланувидан иборат марсия ва йиғилар. Барча бадиҳагўйликларда бўлганидек, бу ерда маълум ҳасратли оҳанглардан фойдаланилиши, речитациянинг характерли усуллари, ижрочининг ўз кайфияти ва имконияти белгилловчи омил бўлади;

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

3 $\text{♩} = 96$ *ten.* *rit.*

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

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

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

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

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

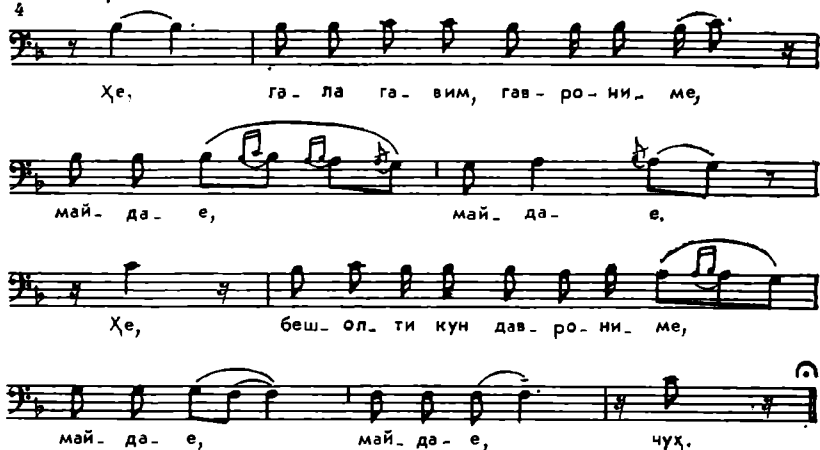
ҳам қи - зинг - ман, жо - ним о - нам, вой - вой.

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

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

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

4 Умеренно



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

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

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

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

5 Умеренно.



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

Бахшлар томонидан ижро этиладиган ривожланган шаклдаги термаларда эса деярли кўп бўғинли мисраларни кўрамиз.

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

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



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

Қўшиқ музикали поэтик асосларининг кўпгина белгилари тапар учун ҳам (гарчи у одатда нақоратсиз бўлса-да) характерлидир.



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

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

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

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

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



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

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

9 $\text{♩} = 108$

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

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

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

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

10

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

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

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

сида эшитиш учун мўлжалланган ранг-баранг жанрларни ташкил этадилар.

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

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

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

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

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

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

Оғзаки анъанадаги профессионал музика

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

налари оғзаки анъанада қенг тарқалиб келди. Шунинг учун ҳам биз уни оғзаки анъанадаги профессионал музыка деб атаймиз.

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

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

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

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

қари, Бухоро мақомларининг Фарғона водийсида тарқалган айрим қисмлари ўзининг маҳаллий белгиларига эга бўлиб, Фарғона — Тошкент мақом йўлларини ташкил этган¹

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

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

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

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

Бухоро мақомларининг вокал бўлимлари икки группани ташкил этувчи бир неча шўъба²лардан иборат. Биринчи группани ташкил этувчи шўъбалар—Сарахбор, Талқин ва Наср (сўнггиси ҳар бир мақомда 2—3 тадан мавжуд)дир. Ҳар шўъба қуйидагича тузилишга эга: муқаддима бўлими — даромад (шакл-тузуми жиҳатидан тугалланган), миёнхат — одатда даромаднинг кварта ёки квинтага юқори томон транспозиция этилган (кўтарилган) ҳамда ривожлантирилган варианты; миёнхатдан сўнг (япа бошловчи товушга қайтилгандан кейин) дунаср (даромаднинг юқори томон октавага транспозиция қилинган ҳамда ривожлантирилган варианты) келади, кейин юқори регистрдаги авж намуналарини келади; авждан сўнг, одатда, бошланғич тузилмалардан бири—даромад ёки кўпроқ миёнхатнинг қисқартирилган репризаси такрорланиши билан шўъба якунланади.

Биринча группада ҳар бир шўъбадан сўнг нисбатан кичикроқ ҳажмли ва куплет шаклидаги бир неча Тарона келади. Улар ора-

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

² Шўъба — кенг қўламли тугал пьеса, мақомларнинг асосий таркибий қисми.

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

11 Сарахбор



Талкин

$\text{♩} = 132 - 160$
 $\text{♩} = 98 - 92$



$\text{♩} = 98$



Уфар

$\text{♩} = 86$



6) Уфар

$\text{♩} = 72$



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

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

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

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

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

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

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

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

Биринчи қарашда Хоразм мақомлари Бухоро Шашма-

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

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

Ўзбек дostonлари

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

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

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

Музыка асбоблари

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

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

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

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



Дуторчи ва танбур-
чи (юқорида)

Чангчи Ф. Содиқов
куй чалапти.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Торли-камонли чолғу асбоблари қўбиз, ғижжак, сато ўз тузлиши, ижрочилик имкониятлари ҳамда тембр хусусиятларига кўра турлича дир.

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

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

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

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

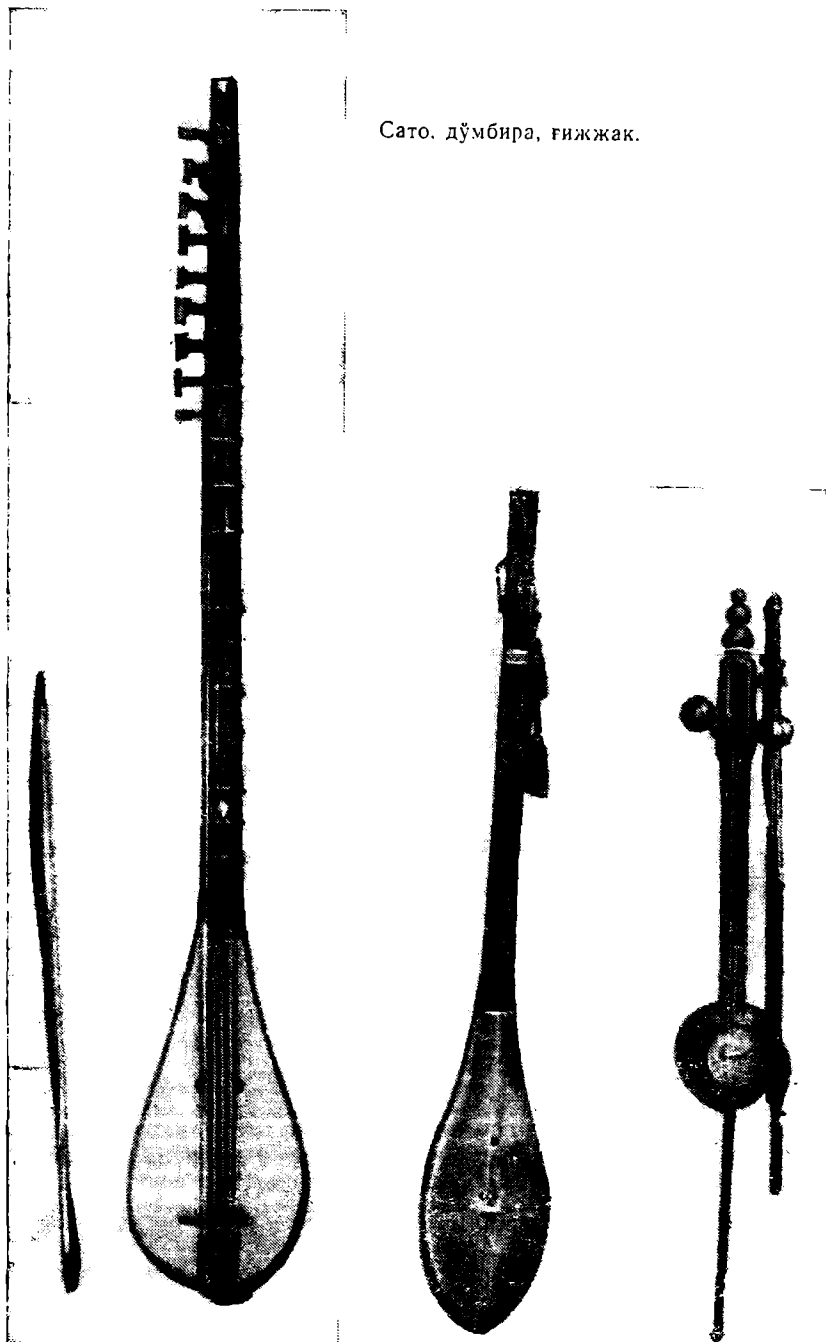
Ўзбек халқ чолғу асбобларининг пуфлаб чалинадиган группаси ҳам ғоят кенг. Унда, айниқса қамиш, суяк ҳамда ёғочдан ясалган (най ва унинг турлари, сибизға, қўшнаё, буламон, сурнай) чолғу асбоблар алоҳида ўрин тутади. Энг оддийлари най ва қўшнаёнинг чўпон найи деб аталувчи тури саналади. Булар ғажир най ва сибизык (сибизға)дир.

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

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

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

Сато. дўмбира, ғижжак.



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

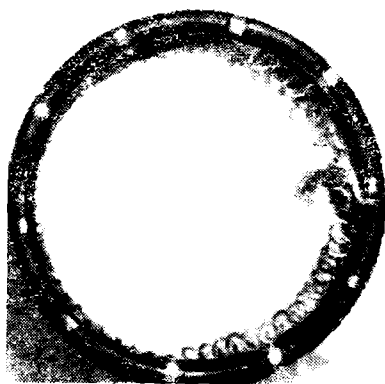
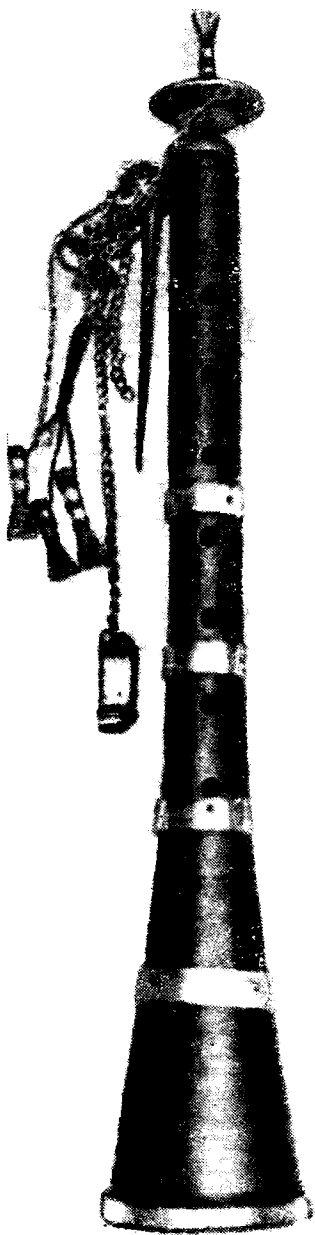
Қўшна й — қамишдан ясалади. Унинг сибизикдан асосий фарқи диапазониининг кенглиги (икки октавача), акустик хусусиятлари ва созига кўра бир хил бўлган жуфт найчалар мавжудлигидадир. Аниқ унисонга созланиб бирлаштирилган ҳамда ҳажми (узунлиги ва йўғонлиги)га кўра мутлақо бир хил бўлган қўшна йнинг найчалари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

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

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

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

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



Сурнай ва доира.

ҳар хил сигналларни ижро этувчи якканавоз соз сифатида ҳам ишлатилади.

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

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

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

Чолғу асбоблари анъанавий ансамбллари

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

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

2. Нисбатан юмшоқ садоли чолғу асбобларидан иборат ансамбллар.

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

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

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

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

Локал (маҳаллий) услублар

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

¹ Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Т., 1963. с. 183.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ўзбек созанда ва хонандалари

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

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

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



II БУЛИМ

СОВЕТ ЎЗБЕКИСТОНИНИНГ МУЗИКА МАДАНИЯТИ

3-БОБ

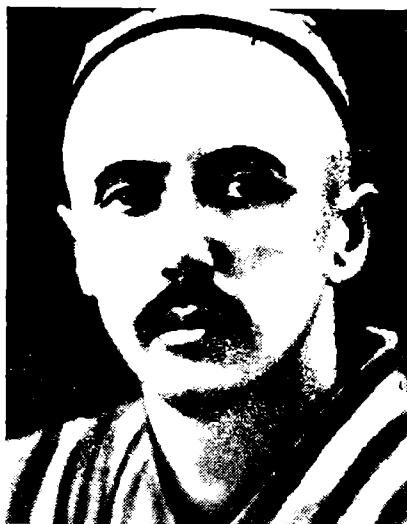
1917-32 ЙИЛЛАРДА СОЦИАЛИСТИК МАДАНИЙ ҚУРИЛИШ

Улуғ Октябрь социалистик революцияси ўзбек халқини икки томонлама зулмдан—рус чоризми ҳамда маҳаллий феодаллар зулмидан озод этиб, миллий маданиятнинг гуллаб-яшнашига йўл очиб берди. Маданий қурилиш революциядан кейинги дастлабки йиллардан бошланган эди. Урта Осиё миллий давлат чегараланиши ҳамда Ўзбекистон ССР нинг ташкил топиши¹ нқтисодий ва маданий тенгсизликка тўла барҳам бериш учун ўзбек социалистик миллатини жипслаштириш ва юксак ривожлантириш учун мустаҳкам пойдевор яратди. 1917-32 йиллар мобайнида ўлкада илк музика ўқув юртлари ва музикали театрлар очилди, музика фольклорини ёзиб олиш ва қайта ишлаш, меҳнаткаш халқнинг кенг оммасини музика ҳаваскорлигига жалб этиш бўйича ишлар авж олдирилди.

Ўзбек инқилобий қўшиқларининг пайдо бўлиши

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

¹ Октябрь революциясидан кейинги дастлабки йилларда Туркистон республикаси вужудга келди ҳамда у то Урта Осиё мустақил социалистик республикаларга ажралган 1924 йилгача яшади.



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

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

12 $\text{♩} = 120$

Биз иш-чи-миз, меҳ-нат-чи-миз, биз ҳам

ин-сон ўғ-ли-миз, биз ҳам ин-сон ўғ-ли-миз. Ўй-ла-

-шай-лик, биз-лар не-га, эр-лим бой-лар қу-ли-миз.

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



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

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

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

Халқ қўшиқлари

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

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

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

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

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

¹ В. И. Ленин. Тўла асарлар тўплами. Т., 1979, 436-бет.

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

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

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

Бастакорлар

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

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

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

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

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



Т. Жалилов



Ю. Ражабий.

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

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

Музыка ҳаваскорлиги

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

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

Қизил Армия қисмларидаги оркестрларнинг музикачилари бошқарар эди.

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

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

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

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

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

Дастлабки музика билим юртлари

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

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

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

Туркистон халқ консерваторияси ҳузурида тез орада филиаллар очилди. Улардан бири Тошкент темир йўлининг ишчи ва хизматчилари учун ташкил қилиниб, «Привокзальная» деб аталарди. Собиқ Эски шаҳар¹ территориясида консерваториянинг «Эски шаҳар» филиали очилдики, унинг мақсади ўзбек ёшларини музика машғулотларига жалб этишдан иборат эди. Шунингдек, бу филиалнинг вазифасига ўзбек миллий музикасини ўрганиш ҳам кирар эди. Филиал раҳбарлигига В. А. Успенский тайинланган эди.

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

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

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

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

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

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

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

Музика техникуми, яъни музика маорифининг ўрта звеносини ташкил этиш келажак мутахассисларининг бошланғич музика таълимга тайёригини марказлаштирадиган қуйи звено—музика мактаблари масаласини қўйди. Ана шу муносабат билан техникум қоғида келажакда болалар музика мактаби очиш учун болалар группаси вужудга келтирилди. Масалан, 1927 йилда Тошкент музика техникумининг болалар группаси музика мактабига айлантирилди, кейинчалик бу ўрта таълим мактабига Р. М. Глиэр номи берилди.

Совет Ўзбекистониди музика таълими шаклланишида Бухоро музика билим юрти муҳим роль ўйнади. 1920 йилда бу

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

Миллий музика меросини ёзиб олиш ва қайта ишлашга доир ишлар

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Биринчи музикали театрлар

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4- Б О Б

1933-41 ЙИЛЛАР МУЗИКА ҲАЁТИ

Умумий характеристика

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Е. Е. Романовская ва Х. Мухаммедова Лутфихоним Саримсоқовадан
халқ қўшиғини ёзиб олмоқда (1931).

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

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

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

Ўзбек музикали драмаси

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

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

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

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

«Фарҳод ва Ширин» спектакли 30-йилларнинг бошида республиканинг кўпгина театрлари саҳнасида дастлаб (20-йилларда) қандай бўлса ана шундай ҳолида намоиш қилинаверди¹. Спектаклнинг музика жиҳатдан сифатини яхшилаш мақсадида бу ишга В. А. Успенский жалб этилди. Унга бу оммабоп спектаклга партитура ёзиш топширилган эди. Композиторнинг олдида кўп миқдорда куйларни нотага олиш, уларни гармониялаш ва оркестрлаштириш зарурати билан боғлиқ бўлган қатор мураккаб масалалар турарди. Вазифаси етук музикали-драматик асар яратиш эмас, балки спектаклга киритган куйларга гармоник жўр топишни таъминлашдан иборат эканини ўйлаб, Успенский ўзини қатъий чегаралади. У, аввало, куйни «узоқлаштириб» қўювчи ҳар қандай нарсадан четлашди. Гармония асосини таянган басга асосланган кварта-квинтали оҳанглар ташкил қилар эди. «Менинг эҳтиёткорлигим,— деб ёзган эди Успенский,— ўзбек артистларининг куч ва имкониятларига ишончсизлик натижаси эмас эди. Мен фақат бир овозлиликдан кўп овозлиликка ўтиш маълум вақтни, катта тайёргарликни талаб қилишини ҳисобга олдим, шунинг учун ҳам гап бирданига ўзбек опера музикасини яратиш тўғрисида бораётгани

¹ Навонийнинг шу номли дostonи сюжети асосида шоир Хуршид томонидан ёзилган бу асар Хитой шахзодаси Фарҳод билан Арман шoҳининг қизи Ширин ўртасидаги севги ҳақида ҳикоя қилади. Ёш қаҳрамонлар золим шoҳ Хисрав ва унинг малайлари образида тасвирланган ёвуз кучлар билан тенгсиз жангда ҳалок бўлади, бироқ ўлаётганда ҳам улар ўз туйғу ва садоқатига содиқ қолади. Севги ўлимдан кучли—асарнинг бош ғояси ана шу.

йўқ, гап фақат бу қийин йўлдаги биринчи қадам ҳақида кета-
япти»¹.

«Фарҳод ва Ширин» музикали драмаси Успенскийнинг биринчи таҳририда 1936 йилда яқунланган эди. Бироқ эгишилган қлар композиторни қаноатлантирмади. У партитурани қайта ишлашга киришди. Топшириқ муддати қисқалиги туфайли (спектаклни Москвада бўладиган Ўзбек санъати декадасида кўрсатиш мўлжалланган эди) Успенскийга ёрдам бериш учун композитор Г. Мушель ва дирижёр С. Цвейфель (Горчаков) жалб этилди. Спектаклнинг янги музика таҳрири² қатор янги принципна уҳим моментларга эга эди: дуэтлар ва икки овозли хорлар киритилди, оркестрнинг роли кучайтирилди, музика ҳаракатининг оралиқ ривож элементлари пайдо бўлди. Чуқур ва тўла туйғун ўзида мужассамлаштирган ўзбек халқ лирик ашуласи «Найларама» асосида пайдо бўлган Фарҳод ва Ширин (унинг ўзи—Шириннинг лейтмотиви) севгисининг мавзуи тўлақонли ифодаланди:

14 Moderato

p

Ме- ни ҳам иқ- тор ай ла- йин

p

рўй бер- ди бир бе- дор- лик.

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

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

«Найларам»нинг куйи асар хотимасида Ширин ариясига тўлаллигича ўтади. Спектакль ана шу куй билан бошланади (увертюрининг биринчи темаси) ва якунланади.

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

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



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

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



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

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

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

¹ Н а с ы р о в а Ҳ. Солнце над Востоком, М., 1962, 202-бет.

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

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

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

«Бўрон» операсининг мазмуни ўзбек халқининг чоризмга (1916 йил қўзғолон) қарши кураш билан боғланган.¹ К. Яшин либреттосида воқеалар таранглиги, сюжет чизиғи ривожининг динамизми сезилади.

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

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

¹ Операнинг премьераси 1939 йил 11 июлда Тошкенда бўлди. Унинг қисқача мазмуни: деҳқон Бўроннинг оиласида катта қайғу юз беради — қарзи учун бой унинг ерини тортиб олади. Оғир пайтларда қўшнлари унга ёрдамга келади. Улар Бўронга ўғли Жўра билан Норгул деган қизининг тўйини ўтказиш учун ёрдам берадилар. Тўй авжига чиқиб турган пайтда маҳаллий амалдорлар кириб келади ва подшонинг «беғона халқ»ни фронт орқасидаги ишларга сафарбар қилиш тўғрисидаги буйруғини эълон қилади. Пора туфайли бойларнинг болалари ўрнига камбағалларнинг, ҳатто вояга етмаган ўғиллари сафарбар қилинади. Ҳаяжонга тушган деҳқонлар бойларни ҳайдайди ва курашда бошлиқни ўлдирдилар. Бўрон раҳбарлигидаги қўзғолончилар тоққа чиқиб кетадилар. Подшо ҳукумати томонидан жўнатишган жазо отряди қишлоқларда ўзбошимчаликлар қилади. Норгул зўрлашнинг қурбони бўлади ва ақлдан озиб қолади. Унинг отаси кекса, кўзи ожиз Ражаб—қийноққа дучор бўлади. Бўроннинг уйи ёндирилади. Қўзғолон кенгайиб, авж олади. Қўзғолончилар аср тушган деҳқонлардан ўч олинаётган пайтда етиб келадилар ва уларни озод қиладилар.



М. Ашрафийнинг «Бўрон» операсидан кўриниш.
Бўрон ролида К. Зокиров.

таланган камбағал Бўронга халқнинг ачинишни ифодалайди. Хор асосида—Ҳамзанинг «Ишчи бобо» қўшиғи ётади.

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

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

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

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

16 Adagio

Қо-ра со-чим ў-си-

қо-шим-

-га туш-ди,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Опера музыкасида унинг илгариги музыкали драма вариантн билан узвий боғлиқлиги ғоят сезиларлидир. Бу ерда музыкали

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

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

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

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

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

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

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

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

Вокал музика

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

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

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

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





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

Чолғу музыка

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

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



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

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

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

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

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

¹ Бу байрамда қизил лола табиатининг баҳорги ўзгариши рамзи сифатида кишилар қалбига қувонч баҳш этади.

18 *Alla marcia, ma moderato*

C. ingl.
Cl.

pp cantando

V-c. col legno

C-b. pizz.

Fl. *pp*
Ob.

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

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

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

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

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

Г Мушелнинг биринчи симфонияси ва Р. Глиэрнинг икки асари — «Тантанали увертюра» ҳамда «Фарғона байрами» увертюрасининг майдонга келиши 30-йиллар охирининг маҳсули бўлди. Кейинги асар мамлакатимизнинг кўп шаҳарлари ҳамда чет элларда¹ ижро этилди.

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

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

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

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

5-Б О Б

1941-45 ЙИЛЛАР МУЗИКА МАДАНИЯТИ

Театр ва концерт ҳаёти

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ри лектор ва мазмундор аннотацияларнинг муаллифлари сифатида танилдилар.

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

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

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

Қўшиқ ва романс.

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

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

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

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

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

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

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

Қон-га қон о-линг! Жон-га жон о-линг!

Ё-ни ўл-ди-риб, жанг-да шон о-линг!

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

Ўзбек романсининг илк намуналари: М. Бурҳоновнинг Уйғун шеърига ёзган «Ишқида», С. Юдаковнинг Ҳ. Юсуфий шеърига ёзган «Ҳабиби ту манам» романслари ҳам айнан шу замнида юзага келди. С. Юдаковнинг А. Пушкин шеърларига ёзган «Куйлама, соҳибжамол», «Грузия тепаликларида», «Булбул», «Тунги сабо» («Ночной зефир»), «Мен бу ердаман, Инезилья» романслари ҳам ҳарбий даврга мансубдир. Мазкур асарларда рус классик романси аъёналаридан ижодий фойдаланилган.

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

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

Музикали драма

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

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

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

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

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

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

Опера

Уруш йиллари Ўзбекистонда яратилган А. Козловскийнинг «Улуғбек» ва О. Чишконинг «Маҳмуд Торобий» опералари совет санъатининг ўша даврга оид хусусиятлари тарихий ватанпарварлик ва тарихий қаҳрамонлик мавзусига интилишини акс эттирди. Иккала опера ҳам ўзбек халқининг қаҳрамонона ўтмишига бағишланган бўлиб, давр талабига жавоб беради.

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

«Улуғбек» операси Ўзбекистон музыка маданиятида анча қизиқarli, лекин зиддиятли бўлишига қарамай, республикада опера жанри ривожига маълум ўрин эгаллади. Тасодифий эмаски, Козловский операни 1942 йилда ёзиб тугатиб, кейинчалик асаридаги камчиликларни сезади ва уларни бартараф қилиш, шу орқали «репертуар» ҳаётини давом эттириш ниятида 1958 йилда янги редакциясини яратади.¹ Либретто (Г Герус ва А. Козловский томонидан ёзилган) нинг асосига XV асрнинг буюк олим ва давлат арбоби, теурийлар сулоласининг таниқли намояндаси Муҳаммад Тарағай Улуғбекнинг ҳаёти ва фаолиятига оид тарихий воқеалар олинган.

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

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

¹ Бу асар ҳақида батафсилроқ маълумотларни 6- бобдан қаранг.

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

Симфоник музика

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

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

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

«Муқанна» сюитаси араб истилочиларига қарши озодлик учун курашда (VII аср) жонини фидо қилган афсонавий лашкарбоши Муқанна тўғрисида, у Ҳ. Олимжоннинг шу номли драматик асарига ёзилган музика асосида яратилган. Сюитанинг театр музикасидан келиб чиққанлиги унинг аниқ программа билан боғлиқлигида, образларининг конкрет ифодалилигида, ҳатто айрим қисмларининг тузилишида ҳам яққол сезилиб туради.

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

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

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

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

Иккинчи симфония авторнинг миллийликни чуқурлаштириш ва ижодий маҳоратни ўзлаштириш йўлидаги жиддий силжишиғина бўлиб қолмай, балки Ўзбекистонда симфоник музиканинг кўзға кўринган асарларидан бириға айланди.

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

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

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

гиларини киритади»¹. Қўшимча қилиш мумкинки, ўзбек интонация манбаи заминда оригинал сингдирилган романтик симфония (Шуберт) таъсири ҳам сезилади.

Иккинчи симфонияда халқ куйларидан фойдаланилмаган. Композитор ўз тематизмни миллий куйларга оҳангдош қилпб яратди. Масалан, муқаддима темасида у ўзбек музыкасига хос бир оҳанглилик усулидан, фригий ладининг ифода бўёқларидан фойдаланади:



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

Композитор иккинчи симфониясидаги аксар изланишларнинг кейинги асарларида мустаҳкамлашга интилади.

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

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



Г. А. Мушель.

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

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

Мушелнинг навбатдаги чолғу циклик асари фортепьяно учун ёзилган иккинчи концерти (1943) бўлиб, у Ўзбекистонда концерт жанрининг илк намунасидир¹. Муҳими шундаки, концерт жанри талабларига жавоб бериб (ёрқинлик, виртуозлик, оркестрнинг ифодавий рангдорлиги), бу асар ҳарбий мавзу хусусиятларини ўзида уйғунлаштириб боради. Унинг мазмуни оммабоп лирик жанрлар доирасини кенгайтириб, фожиавий ва қаҳрамонлик образларини ҳам ифодалайди.

Концерт учун мазмун ва шакл уйғунлиги характерлидир, бу

¹ Мушель биринчи фортепьяно асарини Москва консерваториясини тугатаётган йили ёзган.

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

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

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

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

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

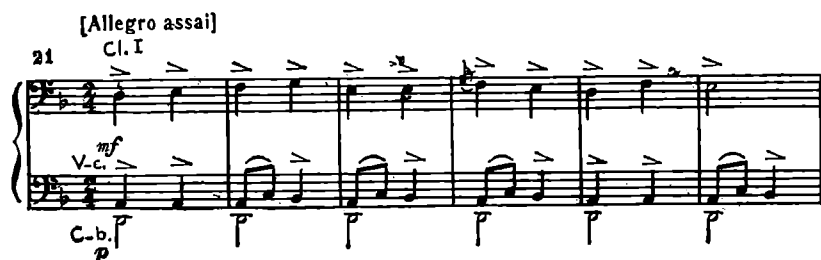
Ўзбек халқ куйлари устида ижодий ишлаш услубини М. О. Штейнберг ҳам тавсия этди. Халқ куйларига ёндашишда сезгирлик, фольклор намунасига монанд ифода воситаларини танлаб олишда ўта талабчанлик Н. А. Римский-Корсаковнинг шогирди, рус мактаби кекса намояндасининг ижодий принципи шундай. Штейнберг бешинчи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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

22 а *Meno mosso*

2 Fl. C. ingl. amoroso

Побочная партия

6

Maestoso molto sostenuto

Ветупление

8

Allegro con brio

Главная партия

Cl.
C. ingl.

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

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

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

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

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

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

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

6-Б О Б

1945-75 ЙИЛЛАР МУЗИКА МАДАНИЯТИ

Музика ҳаёти

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Урушдан кейинги биринчи йилларданоқ замонавий мавзудаги спектаклларга эҳтиёж сезилди. Д. Кабалевскийнинг «Тараснинг оиласи», Т. Хренниковнинг «Бўронда», И. Держинскийнинг «Тинч Дон» опералари, Г. Мушелнинг «Раққоса», Р. Глиэрнинг «Қизил гул», М. Чулакининг «Ёшлик» балетларининг саҳналаштирилиши катта аҳамиятга молик воқеага айланди. Театрнинг қардош совет халқлари ижодига умуман совет музика асарларига бўлган тинимсиз қизиқиши Р. Глиэрнинг «Мис чавандоз», Қ. Қораевнинг «Момақалди роқ сўқмоқларидан» ва «Етти гўзал», А. Лапутинын «Маскарад», Л. Фейгининг «Дон Жуан», Р. Шchedриннинг «Анна Каренина» балетлари, К. Листовнинг «Куба қизи», Г. Майборода-нинг «Арсенал», Я. Сабзановнинг «Қайтиш» операларини саҳналаштиришида ўз ифодасини топди.

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

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

бўлган қизиқиш кўринади. Театрнинг ривожланиши, кўп жиҳатдан профессионал камолотга интилиши, халқ нақадар ардоқлайдиган туб миллий анъаналарни замонaviйлаштирган оригинал сахна шакллари кидириши билан боғлиқдир.

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

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

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

Бироқ бутун давр мобайнида оркестр, аввало, ўзбек симфоник музыкасининг тарғиботчиси сифатида танилди. Узоқ вақтгача Ўрта Осиё ва Қозоғистонда ягона симфоник оркестр¹ бўлган бу коллектив ўз программасига, кўпинча, Ўрта Осиё ва Қозоғистон композиторларининг янги асарларини киритди, махсус «дўстлик концерт» ларини ташкил қилди.

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

¹ 60-йилларнинг бошида Қозоғистонда ҳам симфоник оркестр тузилди.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹ Корев С. Музыканты солнечного Узбекистана. «Советская музыка» журналі, 1952, № 1. 49-бет.

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

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

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

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

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

Кейинги йилларда музикашунсоларнинг коллектив ишлари кенг амалга оширилмоқда.

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

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

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

Вокал музика

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

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

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

Қўшиқ

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

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

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

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

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

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



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



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

Қўрилаётган даврда Ўзбекистонда эстрада қўшиғи жанри шакллана бошлайди. Бу борадаги биринчи қадамлар Европа вальси анъаналарининг қайта англаниши, унинг услуб ва образ хусусиятлари ўзбек музыкасига бўйсундирилиши билан боғлиқ. М. Бурҳоновнинг «Мафтун бўлдим», С. Юдаковнинг «Карнавал вальси», С. Бобоевнинг «Тошкент оқшоми» қўшиқлари шу тарзда яратилгандир.

Романс

Урушдан кейинги даврда ўзбек совет музыкасининг жанрларидан бири сифатида романс юзага келди. У рус камер-вокал лирикасининг сезиларли таъсирида, лекин асоси миллий заминга боғланган ҳолда шакллана борди. Замонавий романслар ўзбек халқининг музыкали-назмий мероси билан мустаҳкам алоқада. Халқ лирик қўшиғидан ашула жанрининг типик белгилари (куй нафаси-

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

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

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

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

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

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

Ўзбекистондаги рус композиторлари замонавий ўзбек ҳамда

Иш-қи-да кўй-дим не-тай

де-во-на-дур-ман, ай-ри-либ,

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

А саррелла (жўрсиз) хорлар

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

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



М. Бурҳонов.

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

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

26 *Moderato con anima*

mp *mf*

С.-ри кў-ҳи ба-ланд то кай би-ши- нам?

mf (Закр. ртом.)

А.

mp *mf*

Т. С.-ри кў-ҳи ба-ланд то кай би-ши- нам?

mf (Закр. ртом.)

Б.

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

«Бибигул» ва «Сайра» хорларида, биринчи планга шу қўшиқларнинг шўҳ, ҳаракатчан мазмунига монанд овозларнинг айтишуви услуби устунлик қилади.

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

27 [Allegro con anima]

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

Эн-ди сен-дек жо-нон қай - да - дур,

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

Эн-ди сен-дек жо-нон қай - да - дур,

Сoli 2
p Эн-ди сен-дек жо-нон қай - да - дур,

Ля, ля, ля, ля, ля, ля,ля,ля,ля,ля,ля, ля, ля,ля,ля,ля, ля,ля,ля,ля,ля,ля.

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

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

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

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

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

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

Вокал-симфоник жанрлар

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

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

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

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



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

Moderato
28 (девушки) *tr*

Биз сиз_ пар_ дан ў_ зиб кет_ дик.

mf (юноши)

Биз сиз_ пар_ дан қол_ май_ миз. Биз те_ рим_ дан қол_ май_ миз.

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

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

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

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

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

29 *Tranquillo grandioso (Спокойно, величаво)*
p

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

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

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

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



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

Мазкур қисмлар музикасининг жалб қиладиган томонлари кўп. Эпик ҳикоянинг характерли оғир суръатдаги бошланиш темаси (скрипкалар тремолоси фонида флейта солоси) ва биринчи қисмни якунловчи хорнинг (ёпиқ оғиз билан) оҳиста садолари ифодали чиққан. Ҳамзанинг инқилобга оид қўшиқлари анъаналари (иккинчи қисмнинг хор эпизодлари ва учинчи қисмда яккаҳон ашуланинг нотиқларча речитациясида)ни композитор ижодий қўллаган. Оташин нотиқ—Ҳамза образи инқилобий қўшиқларнинг интонациялари билан суғорилган тўртинчи қисмда намоён бўлади.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ашрафий асарининг мазмуни Рустам ва Суҳроб ҳақидаги афсонада¹ баён қилинган икки паҳлавоннинг фожиаи жанги (фақат Суҳроб ҳалок бўлаётганидагина Рустам у ўзининг ўғли эканлигини билганлиги) билан боғлиқ. Фирдавсийнинг тексти, асосан, декламацион эпизодларда, муаллиф номидан муталаачи сўзлаётганида ишлатилади. Айрим вокал номерлар замонавий тожик шоири Л. Шерали шеърларига ёзилган.

Етти қисмдан иборат ораториянинг асосий ғояси халқ баҳодири Рустамнинг мардликларини, унинг афсонавий севгилиси Тахминани мадҳиялаш, достоннинг кўркем манзараларини ифодалашдир.² Ораториядаги Рустам ва Суҳробнинг жанги, ифодали «Сенинг падаргушанг, баҳодир, бўлди ҳалок» канои киритилган финал, Рустам ва Тахминанинг лирик дуэти каби парчалар диққатга сазовордир.

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

Музикали театр

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

¹ Кўп қисмли «Шоҳнома» достонининг бобларидан бири.

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

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

Аксар асарлар орасидан мазкур давр учун намуна бўладиган учтасини ажратамиз: «Олтин кўл», «Ватан ишқи», «Момо ер». «Олтин кўл» (Уйғун асари, М. Левиев музикаси¹) қишлоқ меҳнаткашларига бағишланган спектаклдир. Илғор колхозчиларга дангасалар, текинхўрлар ва шулар таъсирига тушиб қолган ҳалол меҳнаткаш Турсунали қарши қўйилган. Бемаъни хатти-ҳаракатлари туфайли колхозчиларни ва ҳатто севимли қайлиғини ўзидан юз ўгиртирган Турсунали айбига иқроф бўлиб, фидокорона меҳнати билан ўзини оқлайди.

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

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

Биринчи редакцияси Муқимий номли театр саҳнасида 1949 йилда, иккинчиси 1952 йилда қўйилган.

² Спектакль премьераси Муқимий номли театрда 1957 йилининг 7 ноябрида бўлиб ўтди.

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

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

«Ватан ишқи» ўзининг янгича интонациялари, кенг қўламли ансамблли саҳналари билан ўзбек музикали драмаси ривожига муҳим босқич қўлга киритилганлигидан хабар беради.

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

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

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

¹ Муқимий номли театрда 1965 йилнинг июнь ойида саҳналаштирилган.

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

Опера

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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



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

Рўзвон опа ва Гулсаранинг дугонаси — қувноқ, шўх Асалнинг музикали тили ўзгачадир. Хотин-қизлар бўлими бошлиғининг иродали, ҳаракатчан образини ифодалашда композиторлар совет оммавий қўшиқларининг интонацион доирасига мурожаат қилишади. Асал образини ифодалашда эса тарихан операда шаклланган колоратурали сопрано партиясига хос воситалардан фойдаланишган. Шунга қарамай, Рўзвон опа ва Асал партиялари интонацион тузилиши жиҳатдан янгича бўлса-да, асарнинг бош қаҳрамонлари партиясидек ёрқин ва ифодали чиқмаган.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

33 Moderato

pp

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

pp

-по ёл-ғиз.

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

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

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

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

Айрим камчиликларни ҳисобга олмаганда С. Бобоевнинг «Ҳамза» операси совет даври қаҳрамони образини ифодаловчи, вазиятлар драматизми ва музикали ривожланишнинг ўткирлиги билан ажралиб турувчи асар сифатида диққатга сазовордир.¹

Қўрилаётган даврнинг муҳим воқеалар қаторида А. Козловскийнинг «Улуғбек» операсининг қайта ишланган нусхасини² (либретто авторлари Г Герус ва А. Козловский) кўрсатиш лозим.

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

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

Сюжетнинг лирик йўналмаси Хитой императори Улуғбекка тор-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Учинчи парданинг кульминацион эпизодлари иштирокчилар

34 Allegro moderato

Тенора и басы

Картай

Ты, каз -

- ня - щий ал - лах

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Салбий қаҳрамонлар шу даражада ишонарли кўрсатилмаган. Ёвузликнинг бош намояндаси шоҳ Баҳром лейтмотив типидagi хarakterистикага эга. Лекин куй тузилмаси бетараф бўлган мазкур лейтмотив қаттиққўл ва даҳшатли шоҳ хислатларини очиб беролмайди. Баҳромнинг вокал партияси эса ижобий қаҳрамонларнинг партияларига оҳангдошдир. Композитор томонидан сарой аҳлининг хорлари ва қуллар савдогарн Улуғҳожн партиясида фойдаланилган халқ куйлари жаҳолат ва зўрлик дунёсини кўрсатиш омили бўлолмайди.

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

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

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

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

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

Музыкада операнинг бош қаҳрамонни, айниқса, тўлиқ ифодасини топади. Ариозо ва ансамбль шакллари воситасида композитор Майсаранинг яқинлар даврасида дилхуш ва очиқ юз (биринчи пардадаги триода), оғир синов давларида букнлмас иродали (иккинчи парда бошланишидаги ария), серҳаракат ва ғайратга тўла (учинчи парда бошланишидаги ансамбль) кўп қиррали образини яратади. Майсаранинг бош темаси Ҳамзанинг «Ҳой, ишчилар!» қўшиғи қуйи заминида вужудга келган.

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

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

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

Ҳожи Дарға характеристикасида рақсли қўшиқ темаси етакчи аҳамиятга эга. Қисқа бўлган куйнинг қайта-қайта такрорланиши, унинг тўсатдан, гўё кесилгандек якунланиши миршабнинг манманлиги ва ўзига бино қўйганлигининг рамзидир. Дарғанинг

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

Allegretto giocoso

О, мо- я Ой- хон! Ты как слад- кий мед!

Сно- ва серд- цем юн стал я, как Мед- жнун.

«азаматлиги» ни вокал жумлалари билан навбатлашпб келади- ган оркестр фанфаралари ҳам таъкидлайди:

Allegro tranquillo

Куп- ча- я мо- я! Что же! И Ой- хон мо- я то- же!

Мулладўст партияси ҳам содда, куплет тузилишидаги қатор фольклор намуналарини эслатувчи куйлар заминида юзага кел- ган. Бироқ фольклор темаларидан фақат айрим интонация ва жумлаларгина олинган. Уларга таяниб С. Юдаков шаклни асо- сий оҳангнинг вариант такрорланиши ёки шу интонацияларни ривожлантириш йўли билан тузади. Композитор ҳазил, пародия- ли образлар яратишда музиканинг ҳажвий жанр хусусиятлари- га жавоб бера олувчи имкониятларини яхши сезади. Масалан, қарилик чоғида бўлса ҳам уйланиш орзусида юрган Мулладўст- нинг ҳазил қўшиқлари («Қарилик юки эзди елкамни») куйи би- ринчи бор опера муқаддимасида пайдо бўлиб, бутун асар учун музикали эпиграф аҳамиятига эга бўлади (37-мисол).

Ҳар бир тактнинг охирги чорагига оркестр акценти тушади- ган беш чораклик ўлчов музикага ҳазил, кулги тусини бахш этади.



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

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

«Майсаранинг иши» операсининг халқчиллиги, асл ҳажвийлиги, бадий воситалари ўзига хослиги унинг фақат Ўзбекистондагина эмас, балки Иттифоқда ва чет элларда ҳам кенг шуҳрат қозонишга сабаб бўлди. Биринчи бор А. Навоий номидаги опера ва балет театри саҳнасида кўрсатилган С. Юдаковнинг бу операси¹ бошқа республикалар (Туркменистон, Қирғизистон, Бошқирдистон ва б.) театрларда ҳам муваффақиятли саҳналаштирилди. Опера Москванинг «Ромэн» театри саҳнасида музыкали комедияга айланди ва Бутуниттифоқ ёзувчилар ва композиторлар асарларни кўриги (1961) да мукофотга сазовор бўлди. С. Юдаков операсининг шуҳрати чет мамлакатларга ҳам ёйилди. Композитор томонидан опереттага айлантирилган бу асар «Майсаранинг найранглари» («Фигли Майсары») деган янги ном билан Лодзь театри (Польша) да намойиш қилинди.²

¹ «Майсаранинг иши» операсининг премьераси 1959 йил 9 январда бўлди.

² 1975 йил 26 октябрда асар прсмьераси катта муваффақият билан ўтди.

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

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

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

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

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

¹ Операнинг бош қаҳрамони — солда қишлоқ йигити Йўлчи иш қидириб шаҳарга, бой тоғаси Мирзакаримбойнингга келиб, унинг батраги бўлиб қолади. Бойнинг хизматкори Ерматнинг қизи Гулнорни севиб қолган Йўлчи унга ўйлан-тириб қўйиш тўғрисидаги тоғасининг сохта сўзига ишонади. Аста-секин Йўлчининг кўзи очилади. У бойнинг қизи Нурининг фаҳш йўлига бошлагани ва сурбетлигини кўради, унинг ўғли — қўрқоқ, ишەкмас Салимбойвачча билан тўқнашади. Гулнорни ўғирлашда айбланган Йўлчи (аслида уни Салимбойвачча ўғирлаган) қамоққа тушади ва бу ерда большевик Петров билан танишади ва инқилобий кураш йўлига кириди. Қари бойга хотинликка берилган ва унинг болалари томонидан заҳарлаб ўлдирилган севгилиси Гулнорнинг қабри устида Йўлчи халқ қўзғолони байроғини кўтаради.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

38 Andantino cantabile

V-ni

Fag.

p Arpa

V-c.

C-b.

Бу лейтмотивнинг ўзгартирилиши ёрдамида балетда Гулнора-нинг ҳар хил эмоционал кайфияти, унинг воқеаларга муносаба-ти ифодаланган. Музыка ҳамда сахна жиҳатдан қаҳрамон отаси-нинг образи ҳаракатсиз чиққан.

Балет воқеаси давомида оммавий сахналарда пайдо бўлади-ган байрам, шодиёна дақиқалари билан боғлиқ лейтмотив ком-позитор томонидан ифодали ва аниқ топилган.

Умуман шодон характердаги спектакль ва унинг жозибали қаҳрамони томошабинлар олқишига сазовор бўлди. Балет кўп жи-ҳатдан сахна ва томошабин талабларига жавоб беради: музыкали-хореографик драматургия асосига қўйилган хилма-хил сюиталар миллий рақсларнинг ёрқин гулчамбарларини, классик ва ўзбек хореографиясининг контраст алмашувини ўз ичига олди. Ҳозирги кунга қадар «Раққоса» замонавий сюжетда ёзилган энг юксак балет ҳисобланади.

Балет спектаклининг ўзгача жанрини Ик. Акбаровнинг «Лай-ли ва Мажнун» балети ташкил этади.¹ Балет хусусияти, авва-ламбор, композитор Навоийнинг машҳур достонини ўқиши ва ундаги образларни ижодий талқин этишига боғлиқдир.

Бир актли балет доирасида музыка мазкур поэманинг конкрет сюжетини эмас, балки унинг эмоционал моҳиятини: икки дил севгиси, бу севги севинчи ва бахти, ҳижрон фожиаси ва ўлимни ифодалайди. Дунё адабиёти ушбу мазмундаги афсоналарнинг жуда кўпига эга. Акбаров айнан шу нуқтаи назардан бу абадий сюжетга ёндашади: «Лайли ва Мажнун» балети ўзбек ижодкори музыкасида акс эттирилган умуминсоний афсона сифатида қабул қилинади.

Балет автори томонидан адабий сюжет умумлаштириб талқин этилиши сабабли музыкали тўқимаси ёрқин намоён бўлувчи симфо-низацияли музыкали-хореографик поэма яратилди. Сюжет роли бўшаштирилган ва балет замонавий хореографияда кенг тарқал-ган «балет-симфония»² жанрига яқинлашади. «Лайли, ва Маж-



¹ Премьераси 1968 йилнинг 14 ноябрида А. Навоий номли Опера ва балет театрида бўлиб ўтди.

² Эслатамизки, «балет-симфония» нбораси (20- йилларда таниқли совет хореографи Ф. Лопухов томонидан киритилган) сахнада қўйишга мўлжалланмаган у ёки бу симфоник асар музыкасига сахналаштирилган балет спектаклининг тури: Чайковскийнинг «Ромео ва Жульетта»си, Прокофьевнинг «Классик симфония»си, Шостаковичнинг «Ленинград симфония»си, мамлакатимизнинг ҳар хил театрла-рида қўйилган шундай асарлардир.

нун» музикаси баённинг қизғинлиги билан ажралиб, бунга рельефли ифодали куйнинг етакчилигида симфоник ривожни теранлаштириш ва кучайтириш натижасида эришилади. Балетда бош аҳамиятга қўйидаги тема-тезис эга (39- мисол).

Овознинг баланд-пастлиги жиҳатидан мазкур тема ўзбек монодияси учун типикдир. У бутун балет музикасидан ўтибгина қолмай, балки ривожланиш жараёнида янги тематик тузилмаларни яратишда серимконият «манба» сифатида ҳам ўзини кўрсатади. Ижодий ниятга кўра асар музикаси образларнинг индивидуал характеристикаларига эга эмас, лекин ғоявий ниятни у образли-симфоник умумлашмада ифодалайди. Тема-тезиснинг мавжудлиги ва ривожланиши туфайли лирик доира бирлигига душман кучларни характеристикаси қарама-қарши қўйилган, бироқ бу кучлар одатдан ташқари қўрқинчли ҳужумкорлик оҳангида эмас, балки активлик ва ҳаракат манбаига эга бўлган оммавий рақсли образ сифатида талқин қилинади.

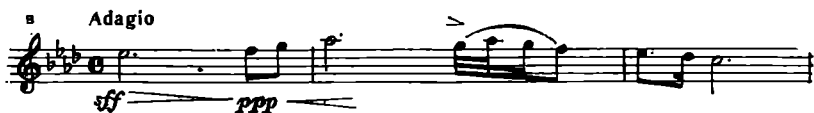
«Қатта» сюжетли балет жанрига 60-йиллар охирида М. Ашрафий мурожаат қилди. Унинг «Севги тумори»¹ балети замонавий ҳинд драматурги Б. Гаргининг «Суханни ва Мохивал» поэмаси мотивларига ёзилган. Бу романтик ривоят бухоролик йигит Мирзонинг Ҳиндистонга қилган сафари ва унинг ҳинд қизи Суханнига бўлган севгиси, севишганлар йўлидаги тўсиқлар ва уларнинг фожиаи ҳалокати ҳақида ҳикоя қилади. Мелодраматик мазмун, бош қаҳрамонларнинг ҳаяжонга солувчи тақдири, драмага фол бўлиб хизмат қилувчи маиший саҳналар мавжудлиги мазкур балетни лирик-маиший драма деб ҳисоблаш имкониятини беради.

«Севги тумори» уч парда, муқаддима ва хотимаси билан олти кўриниш, кўп персонаж ва алмашиб турадиган эпизодлардан ташкил топган. Балетнинг музикали-хореографик драматургияси тугалланган номерлар принциpigа таянади, у учун қарама-қарши кучларнинг бир-бирига муносабати эмас, балки уларни таққослаш характерлидир. Балет музикасидаги уч питонацион доира асарнинг асосий уч образли сюжет чизмасига монанд туради: бош, лирик қаҳрамон (Суханни ва Мирзо) лар, характерли персонаж (лўли қиз Чундари) ва қаршилик кучлари (Суханнининг қаллиғи Чанду ва унинг одамлари).

Бош лирик қаҳрамонлар балетда кенг ва турлича характерланганлар: Суханни ва Мирзонинг индивидуал лейтмотивларидан ташқари музика улар севгисининг яна бир нечта мотивларига эга (мазкур балет драматургияси умуман кўп темалилиги билан ажралиб туради) (40- мисол).

Балетга характерли персонаж — лўли қиз Чундари киритилган. Мазкур шахснинг асосий драматургик функцияси ўзининг ёрқинроқ темпераменти, қизғинлиги, умумий колорити билан Суханнининг лирик моҳияти, мунгли образига контрастлик киритишидир.

¹ Премьераси 1969 йил 21 июнда А. Навоий номлидаги Опера ва балет театрида бўлиб ўтди.



Бош қаҳрамонларга қарши турадиган образлар орасида ўзбек балетида моҳирона ифодаланган салбий персонажлардан бири Суханнинг қаллиғи Чандунн эслатиб ўтиш керак. Кези келганда шунини айтиш керакки, бу биринчи бор гротеск йўналишда кўрсатилган салбий образдир.

Балетнинг музыкали тили ўзбек, ҳинд, афғон музыкаларига ҳос турлича куй ва ритмик хусусиятлар билан суғорилган. Музыка тўқимасининг барча компонентлари орасида фақат пластик очилма учун асос бўлиб қолмай, балки музыка ривожининг динамик воситаси сифатида ҳам хизмат қилувчи ритм, айниқса, кўзга ташланиб туради. Спектакль ёрқин ва томошабинбоплиги, ҳодисалар чизмаси қизиқарлилиги ва унда рақс руҳиятининг ҳукмронлиги балетни кенг томошабинлар олқишига сазовор қилди.

1970 йилда Самарқанднинг 2500 йиллик тўйига Г. Мушель уч пардали «Бибиҳоним» балетини ёзди.¹ Сценарийга Темурнинг тўнғич хотини Бибиҳонимнинг уста Баҳромга бўлган севгиси ва бу севгининг фожиали тугалланиши ҳақидаги ривоят асос қилиб олинган. Доимо лирик образларни талқин қилувчи ва ривожлантирувчи Мушелнинг балетлари қаторида «Бибиҳоним» балети ҳам музыкали ифода ҳамда спектакль пропорцияларининг уйғунлиги нуқтаи назаридан энг етук асардир.

Бу балетда лирика ўзига ҳос ифодаланади: сахна ва музыкадаги воқелик Бибиҳоним образининг тўхтовсиз ривожланишидан иборат.

Балет партитурасида Бибиҳоним образини гавдалантирувчи интонацион доира ҳукмронлик қилади. Дуэтли ва яккаҳон балет номерлари етакчи аҳамиятга эга. Лирик самимийликда севишганларнинг иккинчи актдаги учта Adagiоси айниқса таъсирчандир.

¹ Иккинчи таҳрирда Самарқанд Давлат опера ва балет театри томонидан сахналаштирилганида балет «Самарқанд афсонаси» номини олди. Премьераси 1970 йилда Самарқандда бўлиб ўтди.

Оммавий ва ансамблли саҳналар жуда кам ишлатилган, улар воқеанинг тўхтовсиз ривожланишига сингиб кетади.

Шундай қилиб, «Бибиҳоним» партитураси спектаклнинг ички тузилиш шакллари аниқ сақланган тўхтовсиз музикали ривожланиш драматургияси намунасидир. Бунда «Бибиҳоним» балети рус классик балети анъаналарини давом эттирганлиги сезилади. Мушелъ рус балетига хос оҳангда образлиликни гавдалантиришнинг ҳам, балет шакллариини шарҳлаш хусусиятларини ҳам қўллайдди.

А. Козловскийнинг уч пардали «Тановар» балети романтик жанр анъаналарида ёзилган.¹ Балетнинг номи, асосан, аёллар ижро этадиган қадимий ўзбек қўшиғи номидан олинган. Қўшиқда мужассамлашган психологик мазмун бахт ва гўзаллик томон интилишни ифодалайди. Балет ёш Нурхоннинг раққоса бўлиш орзусида ота уйини ташлаб чиқиб кетишни ҳикоя қилади. Ўзбек қизининг янги ҳаётга ёндашиши, унинг санъатга кириб келиш мавзуси ҳаётдан олинган. Кўпчилик ўзбек актрисаларининг тақдири ана шундай бўлган.

Балет авторларининг нияти бўйича бу мавзу фожиали тугалланади: Нурхон ҳалок бўлади. Афсуски, лирик-фожиали ниятни музикали партитура ҳар доим ҳам етарлича ишонарли ва яхлит ифодаламайди. Масалан, бош қаҳрамонларнинг Adagio сн сифатида ўринли ишлатилган «Тановар» куйи (аввал «Тановар» номли поэма бўлган) ўзга услуб йўналишидаги импрессионистик, умумромантик парчалар билан қўшилиб кетади. Миллий ва классик хореографиянинг уйғун қўшилиши, масалан, Adagio («Тановар») да, шунингдек, товуш колоритининг ўзига хос нафислиги билан диққатни жалб қиладиган (бунда авторнинг оркестр воситаларидан маҳорат билан фойдалана олиши ва серҳашам Шарқ ритмларини ишлатишдаги сезирлиги) жанрли саҳналарда спектаклнинг қўлга киритган ютуғи бўлди.

М. Ашрафийнинг «Севги ва қилич»² номли янги «катта» уч пардали балетининг юзага келишига композитор томонидан аввал ёзилган ва бўлажак балет тематизминн шакллантирган «Темур Малик» симфоник поэмаси асос бўлди. Иккала асар ҳам ўз халқининг Чингизхон ўрдасига қарши курашига раҳбарлик қилган Хўжанд ҳокими — мардонавор лашкарбошига бағишланади. Биринчи бор ўзбек балет саҳнасида реал тарихий шахслар пайдо бўлди, қаҳрамонлик мавзусини акс эттиришда илк тажриба қилинди.

Балет санъати хусусиятига жавобан асарда Темур Малик образига шонпрона тус берилган: бош сюжет чизиғи (икки қарама-қарши кучларнинг кураши)дан ташқари севишганлар Темур

Премьераси 1971 йилда А. Навоий номли Опера ва балет театрида бўлиб ўтди.

² Балет биринчи таҳририда «Темур Малик» номи билан 1971 йилда Душанбада қўйилди, иккинчи таҳририда эса 1974 йилда Тошкентда саҳналаштирилди.

Малик ва Заррина образи орқали лирик севги чизиги ҳам киритилган.

Балет музыкаси ўз асосида симфониялаштирилган. Бу баъзи сахналарнинг шаклланиш принципларида, бошланғич тематик материални ривожлантириш ва ўзгартириш услубида ва, ниҳоят, тембр бўёқларидан фойдаланишда намоён бўлади. Балет драматургиясининг ўзида эса ифодали воситалари хилма-хиллиги, шаклларнинг кенглиги, материал динамизациялаштирилиши билан ажралиб турадиган салбий образлар доираси писбатан жўшқинроқ чиққан. «Чингизхон шийпонн» (тўртинчи кўриниш), «Хужум» (бешинчи кўриниш) каби сахналар юксак бадний ифодали даражага кўтарилади. Балет музыкаси ўзбек музыка санъатининг миллий хусусиятлари билан узвий боғлиқ. Бу овоз оҳангдорлигига ҳамда Ашрафий балетларида музыкали драматургиянинг муҳим воситаси бўлган ритмик томонга ҳам тааллуқлидир (жанр талабларига жавобан асар ритмик формулаларга бой, ритм динамикасига эга).

Ўзбек балети босган тарихий йўлга назар ташлар эканмиз, бу жанр ривожланиши юксалиш йўлидан бораётганлигини таъкидлашга ҳақлимиз. Анъанавий маданияти кўп овозлилиқ, симфоник оркестр, тўла хусусиятларга эга миллий театрни билмаган республикада миллий балет яратиш масаласи қийин муаммолардандир. Ўзбекистонда балет яратилишида муҳим омиллардан бири ривожланган қадимги миллий рақс санъати бўлди. Агар дастлабки партитуралар ўзида фольклор материални сюита принципида мужассамлаштирган бўлса, охириги ўн йилликка мансуб асарларда фольклор манбаларини эркинроқ талқин этишга ва воқеани музыкали сахна ифодасида замонавий усулларга асосланиб, спектакль музыка драматургиясининг яхлитлигига эришилди. Республикада балетнинг келгусида ривожланиши, фикримизча, образларни тобора индивидуаллаштириш, уларни совет балетининг етакчи тенденциялари йўналишида психологик чуқурлаштириш йўлидан бориши керак.

Чолғу музыка

Камер-чолғу музыка

Урушдан кейинги йилларда ўзбек камер-чолғу музыкаси ўзининг илк мустақил қадамларини ташлади.¹ 40-йилларнинг иккинчи ярмидан бошлаб сюитали асарлар — камер музиканинг бошқа жанр намуналари, хусусан, сонатали циклик асарлар томонидан иккинчи планга сурилди.

¹ Эслатиб ўтамизки, Ўзбекистонда циклик камер-чолғу музиканинг асосчиси М. Бурҳонов эди. Г. Мушель, С. Юдаков ва бошқаларнинг сюиталарини ҳисобга олмаганда унинг фортепьяно, скрипка ва виолончель учун ёзилган трпосн (1940) узоқ вақтгача биринчи ва ягона асар бўлди.

Якка фортепиано (соло) музикасида қатор миниатюралар («Ария», «Скерцо», «Куй», «Токката» ва бошқ.), алоҳида тўпламлар (булар орасида «Енгил пьесалар альбоми», «Концерт-ли этюдлар», «Музыкали силуэтлар») ва циклик асарлар («Пушти ранг сонатина», «24 прелюдия ва фугалар») яратган Г. Мушель айниқса актив ижод қилмоқда.

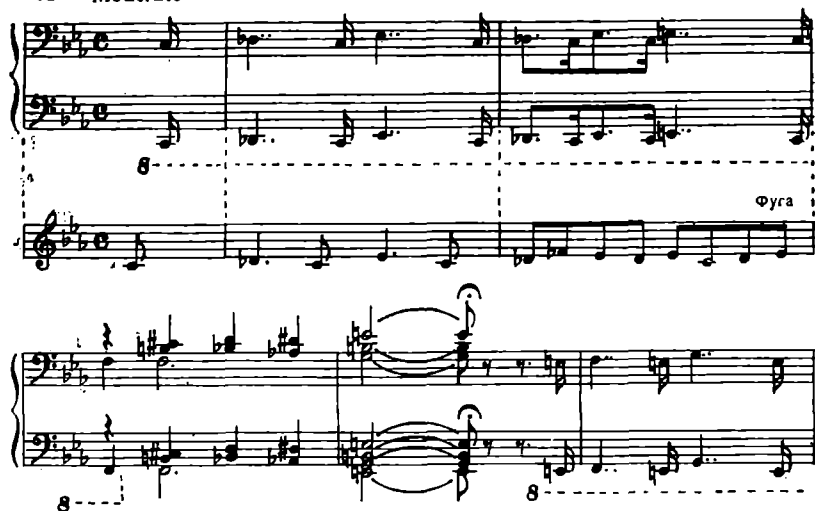
Айтиб ўтилган асарлар мисолида композиторнинг ўзбек миллий меросига муносабатиди маълум эволюцияни кузатиш мумкин. Агар 30 — 40-йиллар чегарасида яратилган дастлабки асарларига Мушель, халқ музикасининг оммабоп намуналарини «сўзма-сўз» (яъни музыкали цитата шаклида) киритаверган бўлса, ҳозирги кунда у кўпроқ халқ музикаси хусусиятларини характерли лад-интонациялар, метр-ритм ва ҳ.к.га таяниш йўли билан акс эттиришга интилоқда.

Цитата қилинаётган намуналарнинг ўзи ҳам жанр муносаба-тида оғзаки профессионал ижодиёт (мақом ва бошқа жанрлар) ёки мероснинг камёб асарлари ҳисобига бойиди. Масалан «Пушти ранг сонатина»да тема негизи сифатида такомилли метр-ритмга эга «Рамазон» маросим куйининг варианты хизмат қилади:



70-йиллар ўрталарида Ўзбекистонда биринчи 24 прелюдия ва фугалар цикли Мушелнинг фортепиано музикасига қўшган улкан ҳиссаси бўлди. Мазкур пьесаларнинг аксарияти мустақил тема-тизмга асосланган. Энг таъсирчан прелюдия ва фуга (до минор) А. Навоий хотирасига бағишланган. Элегик прелюдияда пинҳона мотам юриши белгилари сезилади. Фугадан олдин келадиган речитативдаги аккорд комплекслари гўё «омма овоз»лари билан бўлиниб турган «нотиқ сўзи» дек қабул қилинади. Секин-аста бу икки қатлам қўшилиб, темаси речитативнинг бошланғич жумла-ларидан «оҳанг топган» фугага олиб келади (42- мисол).

Речитатив дастлабки кўринишда, лекин нисбатан тўлароқ (marcato) фуга экспозициясидан сўнг, фуга охирида стреттадан олдин такрорланади. Поғоналари (II, IV, VIII) пастлантирилган ладларга таяниши, до минор фугасига хос катта драматизм ва теранлик Мушелга, шубҳасиз, Шостаковичнинг камер музикаси таъсир этганлигидан далолат беради. Циклда цитатага асослан-ган прелюдия ва фугалар ҳам мавжуд: бу фуга Т. Жалилов куйи-га асосланган до-диез минор прелюдия, «Каримқулбеги — VI» куйига асосланган Ре мажор фугаси, «Холайло» куйига асосланган



Ми мажор прелюдияси, «Бўғмача билагим» куйидан фойдаланилган Ми-бемоль мажор каби прелюдия ва фугалардир. Айримлари мероснинг муайян намуналарини эслатади, холос. Умуман Мущель бу гал ўзбек ашула йўлларига қараганда кўпроқ чолғу куйлар табиатига таянади. Чолғу ва ашула оҳанглари уйғунлаштириш асосида GAM (композитор инициаллари) темалик ми минор прелюдия ва фугаси ҳамда яна бир нечталари ёзилган.

Б. Гиенконинг «24 прелюдия», «Аквареллар» ва «Рубойлар» каби туркумлари ўқув репертуари сифатида тарқалди. «Рубойлар» 70-йиллар ўрталарида ёзилиб, ўн икки пьесадан иборат циклни ташкил қилади. Бу циклнинг назмий номланиши тасодифий эмас. Фортепиано миниатюраси доирасида (шаклан бир қисмликдан—оддий уч қисмликкача) композитор афористик Шарқ рубойларининг ўзига хос музыкали адекватларини яратмоқчи бўлган. Бошқа авторлар асарлари орасида Ик. Акбаров («Алла», «Қарвон», «Ноктюрн», «Токката»), Ҳ. Изомов («Токката», «Музыкали қутича»), С. Абрамова («Полифоник пьесалар»), С. Жалил («Сўзсиз қўшиқ»)ларнинг турли жанрлардаги миниатюралари ажралиб туради. Сўнгги йилларда кичик шакллардаги асарларни А. Берлин, П. Холиқов, Д. Сайдаминова ва бошқа композиторлар яратдилар.

Э. Солиҳов, С. Абрамова ва Н. Зокировлар 60—70-йилларда ўзбек интонациялари асосида дастлабки тажриба сифатида фортепиано сонаталарини яратишди. Солиҳов сонатаси талабалик даври (1961) да ёзилган. Шунга қарамай асар цикли ўзига хос талқин қилиниши ва интонацион изланишлари билан диққатга сазовордир. Цикл уч қисмлилиги, икки контрастли тема (биринчи

ва учинчи қисмларда) мавжудлиги ва, одатда биринчи темаларга ҳамда уларнинг ривожланишига асосий аҳамият берилганлиги билан Солиҳов асари классик сонатага ёндашади. Шу билан бирга, композитор мазкур жанрда биринчилар қатори Европа сонатаси анъаналарини ўзбек чолғу мероси шакллари билан уйғунлаштиришга ҳаракат қилиб кўрди. Масалан, биринчи қисмда одатдаги соната *allegro* си ўрнига вазмин суръатли қадимий монодиянинг пешрав¹ шакли (шу билан бирга куйни ривожлантириш услуби) га тузилиш жиҳатдан яқин бўлган икки темали композиция берилади. Бетўхтов ривожланувчи хона сифатида бошланғич жиддий тузилма келса, ўзгармас бозгўй сифатида эса биринчиси билан контраст турган лирик характерли иккинчи тузилма келади:



Фортепиано дуэти борасида Г. Мушелнинг «Самарқанд сюитаси» ва С. Юдаковнинг «Рақс сюита» лари (50-йиллар охири—60-йиллар боши) кенг шухрат қозонди. Биринчиси шакли ва мазмунининг эпиклиги билан ажралиб туради. Унинг олти қисмидан ҳар бири кўҳна Самарқанднинг ўтмиши билан боғлиқ программага эга:

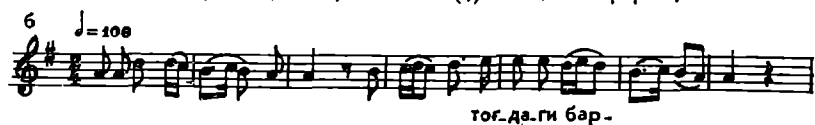
I «Қадимги Самарқанд усталарига қасида», II «Афросиёбнинг кимсасиз тепаликларида», III «Зарафшоннинг гуллаган водийси», IV «Мадраса пештоқларидаги ой шуълаларн», V «Шоҳи Зинда дахмалари қоронғилигида», VI «Кўтарилаётган қуёш нурлари остидаги Самарқанд». Импрессионистик аломатлар на фақат қисмларнинг номларида, балки музиканинг ўзида (кўп фрагментлар тематизми хусусиятида, гармония ва фактуранинг назокатлилигида) ҳам сезилиб туради.

С. Юдаковнинг уч қисмли «Рақс сюита» си ширадор колорити

¹ Пешрав—мақом ва уларга яқин ўзбек оғзаки-профессионал меросидан ўрин олган чолғу музиканинг асосий шаклларида бири. Бу шакл, эслатиб ўтганимиздек, икки тузилма — ўзгарувчан хона ва ўзгармас бозгўйларнинг алмашувида асосланади.

билан ажралиб туради. Унинг биринчи қисми («Хоразмча байрам юриши») шу ном билан аталувчи ва «Норим-норим» Хоразм халқ куйига асосланган симфоник партитура асоснда юзага келган. Иккинчи қисми («Озарбайжонча лирик рақс») якка рақс бўлиб, икки четдаги қисмлар оммавий, рақсларга таққослантирилгандек улар орасида кескин контраст ҳосил қилади. Учинчи қисми («Фарғонача рақс»), шубҳасиз, сюитанинг энг ёрқин қисмидир. У машҳур оммабоп «Қайларга борай?» халқ қўшиғининг икки вариантыга таянади. Ўзига хос бой ижодий тасаввури билан композитор ривожланган чолғу куйлар руҳида оригинал муқаддима ва боғловчи бўлимлари билан мазкур куйнинг шахсий вариантыни яратди:

44a Andante. $\text{♩} = 92$



[Allegro con fuoco]



Юдаковнинг қолган камер асарлари орасида скрипка ва фортепиано учун ёзилган «Шарқ поэмаси» ва фортепиано триоси учун «Фантазия» асарлари кенг тарқалган. Мазкур икки асар йигирма йилдан зиёд (40 — 60-йиллар) давр оралиғида яратилган бўлса-да, улар ўртасида умумийлик кўп. Шаклан иккиси ҳам ўрта қисми контраст бўлган уч қисмли композициядир, икковида ҳам чекка қисмлар лирик-романтик характерга эга. Асарлар тематизмини шартли равишда у м у м ш а р қ и й, яъни турли Шарқ халқлари музикаси хусусиятларини мужассамлаштирган тематизм деб аниқлашимиз мумкин, зероки, унда ўзбек, тожик (Помир) ва эрон куйларига хос лад-интонациялар, метр ва усуллар муштараклашиб кетган.

Ансамбль соната цикллари орасида Г Мушелнинг флейта ва фортепиано учун сонатина, виолончель ва фортепиано ҳамда скрипка ва фортепиано сонаталари алоҳида ўрин тутди. Охирги асар композитор томонидан (1952 йилда яратилган) халқ музикаси хусусиятларининг ўзлаштирилиши нуқтаи назаридан қизиқиш туғдиради. 1940 йилларда Мушель трио учун «Беш

пъеса» номли сюита яратиб, унинг хотимасида «Фарғонача» лирик халқ куйига мурожаат қилган эди. «Фарғонача» қўшиғи скрипка ва фортепиано сонатасида иккинчи қисм куй манбаи бўлиб хизмат қилади. Бу икки асарнинг лад табияти, гармония, фактура ва метр-ритмикасида остинатонинг кенг қўлланиши, полиладли¹ заминга гармоник комплексларнинг қатламлаштирилиши ва бошқа муштараклик белгилари мавжуд. Ўхшашлик белгилари соната хотимасида ҳам бўлиб, унинг темасининг прототиби сифатида меросдаги ривожланган чолғу куйлар ва ашула йўлларидаги уфларларни кўрсатиш мумкин.

Бошқа композиторларнинг скрипка сонаталари орасида Н. Зокировнинг бир қисми «Соната-бадиҳа» си (1975) диққатга сазовордир. Асар эркин талқин қилинган соната шаклида монотематизм принципларига таянган ҳолда ёзилиб, кириш бўлимининг темаси унга асосий манба хизматини ўтайди. Бош партия тузилишида (у темасиз предъиктга эга) ўзбек халқ ижрочилиги элементлари (масалан, асосий куй чолғу кириш муқаддимасидан бошланиши) таъсир этган. Ёрдамчи партия темаси бир вақтда ҳам йириклаштирилган (скрипка партиясида), ҳам қисқартирилган (фортепиано партиясида) тарзда ўтади. Зокиров ўз асарида фақат миллий ва ўтмиш Европа анъаналарини бирлаштирибгина қолмай, балки замонавий композиторлик техникаси ва ижрочилигининг айрим усуллари (бир нота чўзилишидан секин-аста бошқаларига ўтиш, айрим пассаждларни регламентсиз такрорлаш, муайян бир неча нота асосида бадиҳа қилиш ва б.)ни қўллашга интилади.

Фортепиано триоси жанрида айтиб ўтилган М. Бурҳоновнинг асарида ташқари 70-йиллар бошида яна икки асар — Г. Мушелнинг «Т. Жалилов хотирасига трио» ва У. Мусаевнинг «А. Навоий хотирасига трио»лари ёзилди. Мушель триоси машҳур ўзбек халқ созандаси ва бастакори ҳақидаги ёрқин хотира сифатида қабул қилинади. Биргаликда ёзилган музикали драма «Равшан ва Зулхумор» (1958) дан учта куй триога асос қилиб олинган. Асар бошдан охиригача ашула йўллари билан суғорилган, шу жиҳатдан мазкур триони ўзбек совет қўшиғи ва музикали драмаси усталиридан бири Т. Жалилов ижодиёти билан кенг маънода ҳам боғлаш мумкин. Ашула тематизми ўзига монанд услубли гармоник воситалар ҳар бир қисмининг бир темали шаклини белгилаб берди. Буларнинг ҳаммаси триони мерос намуналарига тўла-тўқис асосланган Мушелнинг скрипка ва фортепиано учун «Ғазаллар» сюитаси, трио учун «Беш пъеса» сингари асарларига яқинлаштиради.

Бошқа камер жанрлардан Ўзбекистонда, айниқса, торлик кваттет мустаҳкам ўрин эгаллади. Бунинг сабабларидан бири Ўзбекистон композиторларининг мазкур жанрдаги ижодини

¹Полилад — бир неча ладлар хусусиятини ўзнда мужассамлантирган асар ёки унинг парчасига хос лад замини.

жонлантириб турган республикада юқори малакали коллективларнинг мавжудлигидадир.¹

Ўзбекистонда кватрет жанри мерос намуналарини оддий қайта ишлашга асосланган сюиталардан мураккаб циклли асарларгача бўлган йўлни босиб ўтди. Дастлабки сюиталардан М. Левиевнинг халқ куйларига ва С. Юдаков, Г. Собитовларнинг оригинал темаларига ёзилган асарларини айтиб ўтиш мумкин. 40—50-йиллар атрофида сонатали ва циклли асарлар яратишга ҳаракат қилиниб, илк торли кватретлар ёзилди. Буларнинг аксарияти кейинги (60-йиллар бошларида яратилган) асарлар сингари рақсбop қўшиқ, баъзан фольклор куйларига асосланган.

Масалан, Д. Соатқулов ўз кватретини «Фарғона кватрети» деб тасодифан номлаган эмас. Мазкур кватретнинг интонацион мазмуни Фарғона водийсида кенг тарқалган ашула ва чолғу куйларига асосланган. Асарнинг тўрт қисмидаги темаларни музикали мерос намуналари билан таққослаб, «Фарғона кватрети»да уч хил тематизмни белгилаш мумкин: а) меросда битта аниқ манба (куй) га эга темалар; б) бир неча манбали темалар; в) конкрет манбаларга эга бўлмаган, лекин мероснинг характерли элементларига таянган темалар.

Биринчи хил темаларга, хусусан, биринчи қисм (манбаси «Та-

45a $\text{♩} = 104 = 109$

«Мўғулчан Мунжомет»



б) Allegro non troppo

Тема финала



¹ Бу тўғрида яна қаранг: Ю д е н и ч Н. Струнные кватреты композиторов Ўзбекистана.—«Вопросы музыкальной культуры Ўзбекистана» тўпламида, Т., 1961.

новар» ашула варианты) ва финал (манбаси «Мўғулчаи Муножот») бош партияларини киритиш мумкин (45- мисол).

Иккинчи хилдаги тематизм сифатида кuartетнинг иккинчи қисмидаги асосий темани намуна қилиб кўрсатиш мумкин. Мазкур темада мерос намуналаридан аксариятининг (кўпроқ лирик «Найларам», «Сайёра» каби) интонацияларини эшитиш қийин эмас.

Б. Гиенко беш кuartет автори. Диққатни жалб қиладиганлари ўзаро бир-бирига яқин бўлган (50- йиллар охири — 60- йиллар бошида яратилган) иккинчи, учинчи ва тўртинчи кuartетлардир. Уларнинг биринчи қисмлари соната *allegro* си хотималари рондо шаклида, иккинчи қисми жанр характерида (ноктюрн, романс каби), учинчи қисмлари скерцо руҳида ёзилган тўрт қисмли цикллардир. Кuartетлар ва уларнинг тематизми, ривожлантириш услублари ҳам бир-бирига яқин.

1964 йилда Гиенко Ўзбекистоннинг 40 йиллигига бағишлаб фортепиано квинтетини, 1969 йилда эса Ленин таваллудининг 100 йиллигига бағишлаб бешинчи кuartетини ёзди. Кuartет тўрт қисмининг ҳар бири жанр программали сарлавҳаларга эга: «Кураш», «Пассакалья», «Баллада» ва «Апофеоз». Асар ўзбек миллий музика колорити билан деярли боғланмаган. Шу жиҳатдан у анча ютқизади, негаки, айнан ўзбек куйларининг рус ва совет камер музикасида юзага келган ривожланиши ва шаклланиш анъаналари билан муштараклашиши композиторнинг музикали тилига жило ва ўзига хослик бахш этар эди.

Ўзбек камер музикасига Ик. Акбаров ўзининг (1963, 1966, 1975 йилларда ёзилган) кuartетлар триадаси билан катта ҳисса қўшди. Биринчи кuartет тўрт қисмли циклни ташкил қилади. Асар лирик жанрли тематизмининг самимийлиги, ифодаланаётган образларнинг аниқ ва конкретлиги билан ажралиб туради. Иккинчи кuartет аввалгисига нисбатан олдинга томон катта қадам бўлди. Ёрқин индивидуаллаштирилган тематизм тўрт қисмли цикл ҳамда ҳар бпр қисм шаклининг мантиқан тузилганлиги ва, ниҳоят, аниқ белгиланган драматургик акцентлар диққатни ўзига жалб этади. Мазкур асарда камер чолғу музикасида биринчи бор бўлса керак Акбаровнинг «симфоник саси» салмоқли янгради. Симфоник принциплар фақат темаларни намойиш этиш ва ривожлантириш маҳоратидагина эмас, балки темалар тузилишининг ўзида ҳам билинади. Ташқаридан содда бўлиб кўринган бош партия темаси аслида бирмунча мураккаб генетик тузилишга эга. Бу — бош мотив-негизнинг хилма-хил нусхаланиш мисолларидан бири (46- мисол).

Мазкур тема биринчи бор скрипка партиясида ўтказилишида теманинг айрим элементларидан қурилган альт ҳамда виолончель партиялари ҳам шунга қўшилиши натижасида контрапунктнинг қизиқарли мисолини яратди. Тема барча «рационализмлигида» ўзининг меросдаги аниқ илдизларига эга. Чунончи, у кенг тарқалган ўзбек халқ болалар қўшиқларига, шунингдек, 20 — 30-йилларнинг



оммавий қўшиқ ва куйларига таянади. Биринчи ўтказилишдаёқ ёрдамчи партия бошланишига тўғри келадиган ўзининг локал авжига эга эканлигидан теманинг ички ривожланганлиги ҳақида фикр юртиш мумкин. Ёрдамчи партия темаси Шостаковичнинг кенг қўламли каптилена (хушоҳанг) темалари руҳи билан суғорилган. Одатда бундай темаларда образли ифода функциялари фақат қуйидагина эмас, балки аниқ метр-ритмли оснинато фактурасида ҳам мужассамлашади.

Композитор маҳорати цикл композициясини тузишда ҳам намоён бўлди. Унинг драматургик маркази биринчи ва учинчи (скерцо) қисмлари, иккинчиси эса улар ўртасидаги интермеццо ўрнини олади. Финалда XX аср йирик композиторлари (масалан, К. Шимановский, кейинчалик В. Лютославский — «Мотам музика» сида, «А. Мишонинг уч поэмаси»да) кенг қўллаб келаётган шаклни ихчамлаштириб бериш усули моҳирлик билан қўлланган. Ниҳоят, иккинчи кватрет ўзининг суръат драматургиясига эга: у иккита бир типдаги суръатлар зонасига бўлинади — биринчи тез қисми (Allegretto) иккинчи секин (Andante) қисм билан алмашади ва шунга ўхшаш учинчи тез қисм (Allegro molto) дан кейин оғир суръатли финал (Lento) келади.

Учинчи кватретда композицион ва ифодали воситаларнинг янада ривожланиши ва теранлашиши, композиторлик маҳоратининг ўсганлиги яққол намоён бўлади. Мазкур кватретнинг ўзига хос белгиси ривожланишга мойиллигидир. Ҳатто секин суръатли (биринчи ва учинчи) қисмлар ҳам асосий темани кенг қўламли ўтказида ва ривожлантиради.

Циклда марказни иккинчи тез (Allegretto) ва тўртинчи (Allegro molto) суръатли қисмлар ташкил этади. Улар улкан ғоявий-мантиқий вазифани мужассамлаштирганликлари билан оғир суръатли қисмлардан юқори турадилар. Бу, ўз навбатида, тематик ривожлантириш динамикаси ва кенг масштабиликни белгилаб беради. Барча воситалар — куй, гармония, фактура, дина-

мика ва, қолаверса, тембр воситалари ёрдамида ниҳоятда интенсив ривожлантиришга эришилади.

Хотимада тема ривожда қизиқарли усул — монодия ва полифония аъналарини ижодий умумлаштириш принципи қўлланилган. Мақом чолғу бўлимларидаги ривожланувчан хоналарга тузилиши ва қуй йўналиши жиҳатдан яқин бўлган бош тема ўзининг илк келишидаёқ монодия табиатига хос интонацион ҳамда фугасимон ривожлана бошлайди:

47 Allegro molto
V- no I

mp

V- no I

V- no II

Шундай қилиб, ўттиз йилдан зиёдроқ вақт мобайнида Ўзбекистонда камер музика ўзининг маълум ривожланиш йўлини босиб ўтди. Г. Мушель, М. Бурҳонов, Б. Гиенко, Ик. Акбаров, С. Юдаков ўз ижодлари билан талайгина тажрибани қўлга киритдилар. Барча чолғу камер жанрлари орасида торли кваттетдагина нисбатан яхши натижаларга эришилди. Шу билан бирга якка-хон ҳамда ансамбль сонаталари, кўп қисмли туркумлар, хусусан, циклли (айниқса полифоник) асарлар, фортепиано ансамбллари каби муҳим жанрларнинг ижодий-бадний имкониятлари ҳали тўла очилганича йўқ. Чолғу миниатюралари ҳам жанран чегараланганлиги ва фактурали-гармоник тузилмаларининг бир хиллиги билан характерлидир. Ўзбек халқ чолғу асбобларига мўлжалланиб, уларнинг табиатан бой ижрочилик имкониятларини очиб берувчи, миллий чолғу мерос аънааларини ривожлантирувчи камер асарлар яратилмаётир.

Камер чолғу ижодиётининг ривожланиши учун дунё музыка санъати ютуқлари ва кўп асрли ўзбек монодиясининг бой анъаналарини уйғунлаштириб ижодий боғлаш масаласи алоҳида аҳамиятга моликдир.

Симфоник музыка

Урушдан кейинги композиторлик ижодиётида симфоник музыка етакчи соҳа бўлиб қолди. Унинг жанр доираси сезиларли кенгайди, услубан бойиди. Сюита, поэма, увертюра, концерт, симфония — бу жанрларнинг ҳар бири ўзбек заминида янги ҳаётини бошлади.

Бу даврнинг симфоник асарга ҳаддан ташқари бойлиги ушбу бўлим муаллифини тавсифланаётган асарлар доирасини атайин чеклаб, улардан ўзида муайян ғояни илгари сурганлари устидагина тўхталишга мажбур қилади.

Сюита

Урушдан кейинги биринчи йиллардаёқ сюитага янгидан қизиқиш бошланиши айнан шу даврда ўзбек композиторларининг ёш авлоди ўз ижодий йўлига қадам қўйганлиги билан боғлиқдир. Чунончи, сюита ўзининг экспозицион барқарорлиги, халқчил жанр хусусиятининг афзаллиги билан ўз ижодини бошлаётган композиторлар учун ўзига хос симфоник музика лабораторияси, миллий услубни ўзлаштириш мактаби бўлиб қолди. Мазкур жанрда аниқ қонуният ҳам кўзга ташланади: ўзбек композиторлари халқ куйларини бевосита кўчирмай, кўпроқ оҳангдан тематизм яратишга, пнтилади, шунда рус музикачилари эса асл халқ куйларига бажонидил мурожаат қилади.

40-йиллар ва 50-йилларнинг биринчи ярмидаги сюиталарда куй асосининг янгиллиги, ёқимлилигига қарамай, журъатсизлик, тематик материални ривожлантира билмаслик сезилади. Бироқ бу босқичда ҳам ривожлантириш нуқтаи назаридан диққатга сазовор сюиталар учрайди. Масалан, Д. Зокиров ўзининг иккинчи сюитасида цитатага мурожаат қилмай ва халқ куйларидан нусха кўчирмай яхлит, шу билан бирга жонли, ривожланувчи образ яратишга эришди. Бу фикр, айниқса, сюитанинг жуда таъсирчан ва умумлашган лирик тематизмга эга иккинчи (ўрта) қисмига нисбатан ўринли, одилондир. Куй нафаснинг кенглиги, ривожланишининг жадаллиги, шаклнинг тугалланганлиги сюитанинг унча катта бўлмаган қисмини мустақил «Лирик поэма» га айлантирди. Характерлики, у худди шу ном билан музикали амалиётда кенг ёйилди.

Композиторнинг ижодий фантазиясида туғилган куйчан образ бу ерда қадимги миллий куйларга оҳангдошдир (интонацион-ритмик тузилмалар изчиллигининг ўзига хослиги, ҳаракат типлари, ривожлантириш усуллари ва б.). Шу билан бирга, бой жўровоз товушлар куй имкониятидан органик «чиқарилган»лиги,

оркестр тўқимасидаги товуш чегаралари кенглиги мазкур образга замонавий жило беради:



Агар Д. Зокиров сюитасида энг қизиқарлиси иккинчи, лирик-қисм бўлса, Д. Соатқуловнинг сюитасида финал алоҳида эътиборга лойиқ. Бу ўринда худди «Лирик поэма»дагидек оригинал тематизмни ва унинг ривожланиш воситасини (лекин энди маиший тасвирлаш шароитида) сабот билан излаш сезилади (финал «Сайлга намойиш» деган программали сарлавҳага эга). Бу ўртаси лирик мураккаб уч қисмли шаклда ёзилган ёрқин, колоритли пьесадир. Четки қисмлари асосида аниқ, равшан тасвирланган тема ётади. Ундаги марш ва рақс хислатининг устунлиги уни марказий — ёрқин, шодиёнали кўтаринки образни ифодалови кучга айлантиради (49- мисол).

40 — 50-йиллар сюиталарига хос маиший йўналиш, программали тасвир яратиш ва халқчил маиший манзараларни акс эттиришда кенг қўлланилиши диққатга сазовордир. Масалан, А. Козловскийнинг аксар асарлари: «Тоғ сюитаси» (1948), «Ҳосил байрами» (1950), «Ўзбек хореографик сюитаси» (1954), қорақалпоқ куйларига асосланган иккита сюита (1956, 1962) шулар жумласидандир. Уларда Козловский бутун етук маҳоратини ишга солади. Деярли барча асарларига халқ материали асос бўлиб хизмат қилгани учун композиторнинг ижодий ғайрати мавзу излашга эмас, мавжуд куй-оҳанг материалини гавдалантириб кўрсатиш воситасига йўналтирилган. Гармония, фактура, оркестр колорити, симфонизациялаш усулларининг батафсил ишлаб чиқиши шундан. Ғарб ва рус классикасининг «колористик» анъаналари, ёрқин вариантли элементларига алоҳида урғу берилган. Муҳими шуки, бунда халқ қўшиғи драматургик ривожланиш омили, программали фикрни гавдалантириб кўрсатиш воситаси бўлиб хизмат қилади. Айниқса «Қорақалпоқча сюита» (1956) диққатга са-

49 Tempo di marcia

Ob.

p V.c.

Tro

V. ni I

The musical score is for a march tempo piece, marked 'Tempo di marcia'. It consists of three systems of staves. The first system includes staves for Oboe (Ob.), Violoncello (V.c.), and Trombone (Tro). The second system includes staves for Violin I (V. ni I) and Trombone (Tro). The third system includes staves for Violoncello (V.c.) and Trombone (Tro). The music is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

завор. Сюитанинг халқчил жанр материали программали асар шаклида ифодаланган. Биринчи қисмидан ташқари қолган тўрт қисми сарлавҳага эга: «Шўр кўллар олдида», «Қорақалпоқча марш», «Кекса чўпон ҳикояси», «Байрам тонги». Бунда «сюжет»ни чуқурлаштирувчи қарама-қаршилиқнинг аҳамияти катта. Шундай қилиб, халқ куйларини аниқ ва ўйлаб танлашда, муаллифнинг халқ куйларида яширинган бой образли ифодаларни кўра олишида, музиканинг чуқур мазмундорлигида¹ асарнинг қиммати таъминланган.

Козловскийнинг «Қорақалпоқча сюита»сида белгиланган халқ жанри тематикасидан четга, эмоционал бой образ томонга чиқиш бундан кейин ривожлана боради. Масалан, С. Жалилнинг «Тошкентнинг симфоник манзараларида» (1969) ижтимоий-гражданлик мотиви киритилган: қисмларидан бири «Ун тўрт комиссар

¹ Бу ҳақда қаранг: Ю д е н и ч Н. Симфонические миниатюры А. Козловского — В кн.: «Вопросы музыкознания». Т., 1967, с. 79, 90.

ҳайкали олдида» деб номланиб, чуқур психологик таъзияномадек шарҳланади.

Сюита жанрига уруш ҳақида хотира билан боғлиқ фожиали тематика ҳам кириб келмоқда. Б. Гиенконинг «Торли созлар ва фортепиано учун драматик эскизлар» (1972) асари вазмин реквием характерида бўлиб, урушда ҳалок бўлган тенгқурларнинг ёрқин хотирасига бағишланган. Асарнинг беш қисми ҳам умумлашма-чолғу образли планда берилган. Сюиталар учун типик бўлмаган қисмларнинг номи диққатга сазовордир: I Интрада; II Прелюдия; III Интерлюдия; IV Пассакалья; V Речитатив ва постлюдия.

Еш композитор М. Маҳмудовнинг «Симфоник эскизлар»и (1969) худди ўзбек манзараларидан лавҳалардек ўйланган. Бироқ бу ерда табиат темаси ўзбек музыкаси учун одатланилмаган йўналишда — импрессионистик нафис образли планда ифодаланган. Музыка табиат билан муносабат натижасида юзага келувчи гоҳ қўзғалмай тинч, гоҳ исён кўтарувчи ва жўшқин ҳар хил ўзгарувчан кайфиятлар чамасиби беради.

Музыка амалиётида мустақил сюиталардан ташқари музикали театр жанрлари ва кино музыкаси асосида пайдо бўлган сюиталар қарор топди. Масалан, Г. Мушелнинг «Раққоса», «Кашмир қўшиғи», «Бахт гули» балетларидан сюиталар шундайлардан. Уларнинг ҳар бири миллий характерли муайян интонацион материал — биринчиси ўзбекча, иккинчиси ҳиндча, учинчиси хитойча оҳанглар асосида тараққий қилиши диққатга сазовор. Б. Зейдманнинг «Қулаётган одам» ва «Граф Монте-Кристо» балет-сюиталарида музыка театрдагидек ёрқин ва ифодали. Уларни романтик интонация бирлиги яқинлаштиради.

Ик. Акбаровнинг кейинроқ ёзган асари «Почта»нинг (1967, Р. Тагорнинг шу номдаги пьесаси асосида) симфоник манзаралари ҳам ибратлидир. Мазкур сюита театрдаги бош манбага бутунлай бошқача муносабат натижасида вужудга келган. Бу моҳияти жиҳатидан мустақил асар, фақат илгариги тематик материал (60- йилларнинг бошларида Ҳамза номидаги Давлат академик драма театрида қўйилган пьеса музыкаси)дан қисман фойдаланилган. Колоритнинг нозиклиги, нафис миниатюризм, услубнинг тиниқлиги, ғоя ва уни гавдалантириш орасидаги бирлик, гармонияга, оркестр услуби деталларига жиддий эътибор, сюита жанрида кам учрайдиган музиканинг психологик тўлиқлиги — буларнинг ҳаммаси, шубҳасиз, асарнинг қиммати.

Р. Тагорнинг «Почта» пьесаси тўшакда қимирламай ётган бемор бола Омол Гупто ҳақида ҳикоя қилади. Пьесада «болалар» мавзудан ташқари ҳаёт ва ўлим, инсоннинг яшашдан мақсади, адолат ва ёвузлик ҳақида катта ва чуқур фалсафий фикрнинг тўхтовсиз нафаси сезилади.

Бу икки мавзу у ёки бу даражада Акбаров музыкасида ҳам ўз аксини топди. Омол образи ёки унинг ҳаёлотли билан боғлиқ бўлган ёруғ жаҳон, шодон туйғулар, учинчи, бешинчи, олтинчи

ва еттинчи қисмлар («Чол ва бола», «Омол ва Шудҳа», «Сузма сотувчи», «Билагузуклар жаранги») да гавдалантирилган. Теран кайфият ва мулоҳазалар доираси бир хил номланган («Бола дераза олдида») биринчи ва тўққизинчи ҳамда иккинчи («Ўйга чўмиш») ва тўртинчи («Булут») пьесаларида ўз ифодасини топган. «Жаҳолат», образлилик саккизинчи пьеса («Айш-ишрат рақси») га тўпланган. Сюита жанри ривожланиши нуқтаи назаридан қараганда Акбаровнинг «Почта» симфоник манзаралари ўзбек музыкаси учун катта ҳодисадир. Бир қаҳрамоннинг шартли қатнашиши орқали эришилган циклнинг узвийлиги ва бутунлиги, бадий образларнинг ёрқин характерли нуқтада умумлаштирилишн шундан гувоҳлик беради.

Сюита жанри ривожланиши ҳақидаги қисқача обзорни тугаллаётиб, энг муҳим омиллар сифатида қуйидагиларни санаб ўтамиз: биринчидан, композиторларнинг асардан асарга аста-секин профессионал ўсиши, иккинчидан, образлиликни, халқ маиший мавзусидан четга чиқиш томон мураккаблаштириш тенденцияси, учинчидан, авторлик тематизми ролининг кучайиши, миллийликни ҳаётга татбиқ этишда янги ёрдамчи шакллар юзага келиши.

Поэма ва увертюра

Урушдан кейинги йилларнинг деярли ҳамма босқичларида композиторлар томонидан бир хил қадрланган поэма Ўзбекистонда энг кенг тарқалган жанрлардан биридир. Поэманинг ҳар хил турлари жорий этилди: поэма-баллада, поэма-рапсодия, поэма-манзара. Поэмада мавзулар доираси етарлича кенг. Бу инқилобий-озодлик кураши ва уруш даҳшатини хотирлаш, фидокорона меҳнат ва халқ байрамлари, эпос ва чуқур шахсий кечинмалардир.

Ик. Акбаровнинг «Шоир хотирасига» (1954) симфоник поэмаси ўзбек маданиятининг атоқли арбоби Ҳамза Ҳакимзода Ниёзийга бағишланган. Унинг тақдири рамзийдир: у революцион даврнинг ҳаётбахш пафосини ҳам, фожиали коллизияларни ҳам акс эттиради. Композитор бу мураккаб образни гавдалантиришга уриниб, кенг эмоционал днапазонли музика яратди: ёрқин лирикадан жўшқин драматизмгача ва мардонавор қаҳрамонликгача. Поэманинг энг қимматли хусусияти композиторнинг умумлашган программали ниятини мантиқан очиб берувчи кучли симфоник драматургиянинг мавжудлигидадир.

Ик. Акбаровнинг «Шоир хотирасига» поэмаси соната шаклидан ишонарли даражада фойдаланилган ўзбек музыкасининг илк асарларидан биридир. Унда Глинка, Чайковский, Шостаковичлар симфонизмидан ниҳол топган турлича анъаналар ўзига хос узвий боғланган. Аммо бу анъаналар Акбаров поэмасида аниқ программа туфайли оригинал ижодий англанади, бу программа, ўз нав-

батида, миллий образли тематик материалининг мавжудлигини шарт қилиб қўяди; масалан, Ҳамзанинг «Яша, Шўро!» куйига асосланган ва бутун асар ривожланишига қараб бош партия темаси функцияларини ўзига олувчи муқаддима темасининг «но-стандарт» ривожланиб бориши бунга мисол бўла олади.

Экспозициянинг ҳар иккала асосий темаси ҳам ифодали ва миллий характерли чиққан. Фаол ва иродали ритмлар, қаҳрамонона кўтаринки интонациялар билан сингдирилган бош тема ҳамда ёрқин, нурафшон эркин садоланувчи лирик ёрдамчи темалар шундайлардандир.

А. Козловскийнинг «Ҳиндча поэма»си (1955) хорижий Шарқ мавзуи ва куйларига мурожаат қилншдаги биринчи тажрибалардан бири сифатида қизиқ. Композитор ўзига хос ва истеъдодли ҳинд халқи ҳамда бу мамлакатнинг ажойиб, экзотик ва ҳашаматли табиати ҳақидаги ўз тасаввурини умумий планда ифодалашга интилди.

«Ҳиндча поэма»нинг услуб илдиэлари аниқдир — улар импрессионизмга бориб тақалади. Оркестрнинг экзотик саҳийлигин, характерли лад-гармоник восита (натурал лад тузилмалари, бутунтонлик, аккорд параллелизмлари, ёрқин тонал силжиш) лар ҳам, ривожланганлик ҳам, фактуранинг майда деталларида ўзининг жонли нафасини сақлаган негизнинг кўп қатламлиги ҳам бунни тасдиқлайди. Козловский бу ерда ҳам ўз принцинга содиқ қолади: асарни ҳақиқий ҳинд куйлари асосида яратиб, оҳанг ривожланишининг ҳамма мантиғини унга бўйсундиради.

50 — 60-йиллар чегарасида Ик. Акбаровнинг янги асари — «Эпик поэма» пайдо бўлди. У кўп жиҳатдан «Шоир хотирасига» поэмаси билан яқиндир. Бу — тематизм характери, ривожлантириш усуллари, тузилишининг бутунлиги, рус симфонизми анъаналарига содиқлигида сезилади.

Поэманинг образ доираси кенг ва кўп планли: бу ерда қаҳрамонона фазилатлар, нозик лирика, тасвирлаш эпизодлари (ривожлантириш қисмидаги жанг манзараси) қайғули ўйга чўмиш онлари мавжуд. Лекин энг муҳим хусусияти—реал ва афсонавий-эпик элементларнинг доимо чапишиши (кейингиси таъкидланган «фантастик» тембрларда, темаларнинг баъзан «иотўғри» янграшида, «хайрли» образларнинг махсус равшанлаштирилган колоритида) намоён бўлади.

Ик. Акбаровнинг марказида умумлашган жамловчи образ бўлган «Эпик поэма»сидан фарқли ўлароқ М. Ашрафийнинг «Темур Малик» поэма-рапсодияси (1963) аниқ қаҳрамонга, муайян тарихий шахсга бағишланган (асар С. Айнийнинг шу номдаги китоби таассуроти остида ёзилган).

Бир томондан рус эпик симфонизми анъаналарига, бошқа томондан халқ миллий маданиятининг илдиэ хусусиятларига суяниб, Ашрафий драматизм ва образлар ривожланиши ёрқин театр-боп чизиги билан бирга қўшилган ифодали фреска яратди. Му-



зика қадимги Хўжанд аҳолисининг Чингизхон галалари билан кураши ҳақида, ҳоким ва саркарда Темур Маликнинг мардлиги ва қаҳрамонларча ўлими ҳақида ҳикоя қилувчи халқ тарихи саҳифаларини акс эттиради.

Бу ерда экспозиция батамом Темур Малик образининг турли томонларини тасвирлашга йўналтирилган. Ривожлантириш ва эпизодни ўзида уйғунлаштирган ўрта қисм зиддиятли тўқнашув аренасига айланган.

С. Юдаковнинг «Поэма-рапсодия»си (1965) ҳам шу жанрга тегишли. Бироқ унинг асари шахсан бошидан кечирган воқеалар ҳақида ҳикоядир. Рапсодия авторнинг онаси хотирасига бағишланганлиги асарнинг умумий лирик-драматик характери ни белгилаб беради. У уч бўлимдан иборат. Биринчиси («Ёшлик») да икки тема солиштирилади: аллага яқин шўх ўйноқи ва юмшоқ лирик темалар. Унча катта бўлмаган иккинчи бўлим («Балоғат») чуқур ўйга ботиш ҳолатини баён қилади. Учинчиси («Сўнгги йўл») ўзида асарнинг мотамсари авжини ташкил этади. Музика ўзи ифодалаган ҳис-туйғунинг жўшқинлиги билан таассурот қолдиради. Композитор асосий образни очишга содда, лекин фойдали воситаларни бўйсундиради: басларнинг мотамсари марш қадамлари, якканавоз асбобларнинг ҳаяжонга соладиган жумлалари (кларнет ва флейта), равшанлашган тантанали охири хорал шулар жумласидандир.

60 — 70-йиллар чегарасида М. Тожиёвнинг «Шоир севгиси» деб номланган ажойиб симфоник поэмаси пайдо бўлди. Мақомга, асрлар қаъридан бизгача етиб келган оғзаки ижодиятнинг классик асарларига қизиқиш Тожиёв музыкасининг баъзи тузилиш йўллари ни белгилабгина қолмай, балки энг муҳими унинг

образли мазмунининг ўзига хос хусусияти: колоритнинг вазмин ва жиддийлиги, лирик-фалсафий ва драматик теранликни белгилайди.

Бадий мутолаачи ва оркестр учун «Шоир севгиси» симфоник поэмаси Уйғун ва И. Султоннинг «Алишер Навоий» драмаси асосида яратилган. Унинг асосида буюк шоирнинг Гулига бўлган фожиали муҳаббати ҳақидаги афсона ётади. Бироқ поэма мазмунни ҳикоя қилибгина қолмай, инсон тақдирининг бевафолиги борасидаги, умуман, ҳаёт борасидаги фалсафий ўйларга айланади.

Соната Allegro си қайғули муқаддима — фожиали хорал (тромбонлар, валторна, сўнгра ёғоч асбоблар) билан бошланади. Бу гўё гўзал Гулининг қабри устида таралаётган мотамсаро куйдек янграйди. Хорал классик чолғу куй—Сегоҳнинг ифодали оҳангига асосланган:

50 Andante
Ottoni



Бош ва ёрдамчи партиянинг темаси қаҳрамонлар образи билан ассоциацияланади: Навоий (бош) ва Гули (ёрдамчи). Бош партиянинг интонация асосини ҳам Сегоҳ оҳанги ташкил қилади. Бироқ агар муқаддимада ундан эсанкираб қолган, мунгли, бедаво образ туғилган бўлса, бу ерда мазкур оҳанглардан фаол, қаҳрамонона, ўткир, таъсирчан тема рўёбга чиқади. Ёрдамчи партиянинг темаси ёрқин ва шоирона гўзалдир. Ундан кенг лирик авжлар юзага келади.

Очиқ ва ғазабли курашнинг маркази кескин ривожлантириш бўлимидир. У бош партиянинг ритмик қисқартирилган куйининг драматик фугатосидан бошланади. Бошланғич тузилманинг узуқ-юлуқлиги, янграшнинг умумий характери ва ҳаракатнинг остинатолилигида Шостаковичнинг баъзи асарларидаги ривожлантиришга ўхшашлик сезилади. Экспозиция ва ривожлантириш ўртасидаги зиддиятнинг урғуланиши ҳам Шостакович симфонизмига бориб тақалади.

Шуни таъкидлаш керакки, урушдан кейинги даврда поэма ривожига жараёнидаги ижодий изланишлар ва ютуқлар 70- йиллар

бошида мпллнйлкни англашда, муаллифларнинг мустақил ҳаракатларида, янгича ниятларида сезиларли силжиш кашф этди. Яна бир қонуниятнинг таъсири ниҳоятда сезилади: биз «...кўтаринкилик, шоирона юқори кайфиятлилик, илҳомлиликнинг ўзгача ҳис-туйғулари, ҳис-туйғулиликнинг контрастлари ва уларнинг кетма-кетлигида эркинлик»¹ мавжуд бўлган баъзи асарлардаги асл поэмаликни назарда тутамиз. Дастлабки даврларда (буни очиқдан-очиқ айтиб ўтиш зарур) поэма, кўпинча, материални ривожлантиришдаги мантиқсизлик, академик ёзувнинг қатъий қонунларини билмаслик, шаклдаги нуқсонларни беркитувчи сохта поэмаликка олиб келар эди.

Айнан урушдан кейинги даврда Ўзбекистонда театр музикаси билан боғлиқ бўлмаган мустақил увертюра жанри ривожланди. Республика композиторлари мазкур жанрнинг музикали драматургиясига хос бўлган фаоллик, ҳаракатчанликка асосланиб, ундан замонавий мавзуларни акс эттиришда, совет кишининг оптимистик кайфияти, ўз мақсади сари интилувчанлигини ифодалашда кўпроқ фойдаланишган. А. Берлиннинг «Ёшлик», «Байрам», «Қувноқ байрам» увертюралари, Ю. Николаевнинг «Колхозда байрам» увертюраси яхши профессионалими, рус қўшиқларига асосланганлиги билан ажралиб туради. А. Малаховнинг ўзбек халқ куйларига мурожаат қилинган «Колхоз увертюраси», Ғ. Қодировнинг миллий колоритнинг ёрқин бўёқларига тўлган «Ёшлик увертюраси», К. Кенжаевнинг «Ёшлик увертюраси», С. Юдаковнинг «Хоразмча тантанали юриш», «Тантанали увертюра» каби ёрқин темпераментли пьесалари бунга мисол бўла олади.

А. Козловскийнинг «Шодиёна» (1964) увертюраси республикамизнинг 40 йиллигига бағишланган. Шодонлик ва хушчақчақликка тўлган бу асар Глазунов, Глиэр, Шостакович сингари рус авторларининг тантанали увертюраларини эслашга мажбур этади: уларга хос мелодик образлар кенглиги, соғлом, оптимистик тонус, оркестр садолари тўлаллиги Козловский асарида ҳам мавжуд.

Урушдан кейинги даврда увертюра ривожига соната принциплари (уч қисмли шакл ўрнига) ролининг ўсиб бориши кўзга ташланади, бу эса шакл динамикасини жучайтириш, фаол тематик ривожлантириш услубларига интилишдан дарак беради.

¹ Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964, с. 84.

Чолғу концерт

Урушдан кейинги давр мобайнида ўзбек композиторларининг чолғу концерт соҳасидаги ижоди ҳам борган сари жадаллашиб борди.

Ўзбекистонда концерт жанрининг асосчиси Г Мушель ҳисобланади. Ўз концертларида у рус ва совет классикаси (Рахманинов-Прокофьев йўли) давомчиси сифатида танилган. Лекин Мушель асарлари ўзбек музика меросига боғлиқ тематик материалга таянади. Ушбу икки миллий заминнинг мавжудлиги ва ўзига хослиги Мушель музикасининг характерли хусусиятини ташкил этади, унинг лад-интонацион табиатига янгилик бахш этади, бу эса пировардида унинг концертлари республикадан ташқарида ҳам севиб тингланишига муҳим асос бўлиб хизмат қилади.

Мушелнинг энг диққатга сазовор асарлари учинчи ва тўртинчи фортепиано ҳамда скрипка концертларидир. Фортепиано ва оркестр учун учинчи концерт урушдан кейинги биринчи йилда яратилган. Ғалабадан кейинги байрамона-кўтаринки кайфият 1-қисм ва хотимада акс эттирилган. Уруш билан боғлиқ бўлган оғир кечинмалар чуқур қайғуга тўлган 2-қисмда ифодаланган.

1-қисмдаги бош партия темаси Прокофьев темалари каби фаол ва ҳаракатчандир. Жанр жиҳатдан халқ рақсларига яқинлигининг тоқкатасимон ҳаракат билан боғланганлиги учун алоҳида мускулли энергия бахш этади, овозлараро кенг регистр (тема икки октава билан бўлинган параллел квинталарда баён этилган) эса куйга кенг кўламлилик киритади. Шу теманинг ўзида композитор учун типик бўлиб қолган турлича элементларнинг генетик қўйилмаси намоён бўлади. Бўрттирилган куйнинг квартали ўзаги (ва квинтали гармонияси), поғонама-поғоналик, улар билан алмашлаб турадиган куйдаги тўлдирилиб боровчи сакрашлар юқори ва пастга томон ҳаракатнинг қатъий мувозанати, жўровозлардаги такрорланувчи ритмик тузилма (усул) — буларнинг ҳаммаси, шубҳасиз, ўзбек миллий музикасидан келиб чиққан. Ўз айланмасида ҳам қатъий такрорланиб боровчи кичик оҳанглардан теманинг ўсиб чиқиши, ёрқин пульсланувчи урғулар, гармоник қатламнинг мураккаблиги Прокофьев музикасидан ниҳол топган.

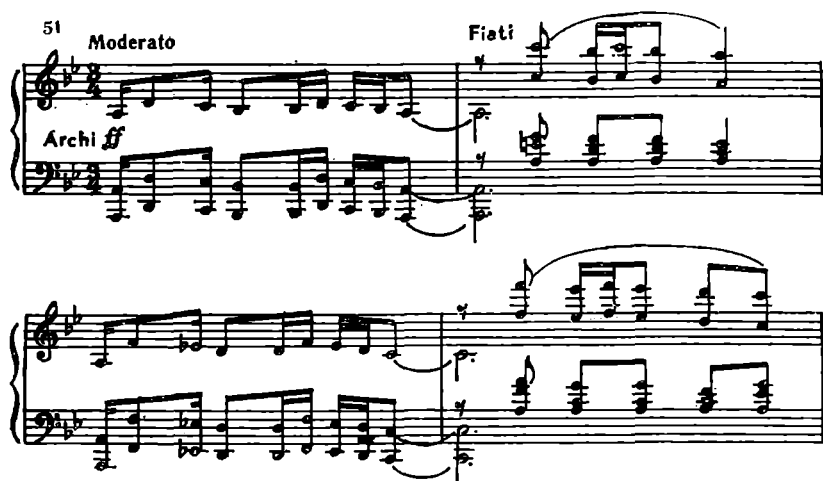
Ёрдамчи партия образи бош партияга нисбатан, сезиларли контраст ташкил этади. Унинг майин, осойишта куйи тўлқинсимон ҳаракатланади, бу эса бир хилда тебранувчи ритмик фон билан қўшилиб, темага нозик алла характерини бахш этади. Ўзбек халқ куйларидан «Дилбари жонон»га асосланган.

2-қисм қайғули туйғунинг чуқурлиги, куйнинг олижаноб ва чиройилиги, лад-гармоник садоларнинг ифодалилиги билан таъсирчандир. Хотиманинг асосий образи таъкидланган рақсбоп, ҳаракатчан тема орқали акс эттирилади. Куй чизигининг содда, «айланувчан» оҳанглар такрорига асосланган мазкур тема поли-тоналлик усуллари ёрдамида ўткир ва жўшқин янграйди. Бундай

усуллар ҳамда жўрнавот тузилмалар орқали (хотима темасида унисонлар роли улкандир) 1-қисм бош партняси темасига, гўё кўприк улангандек туюлади.

Мушелнинг тўртинчи концерти (1950) композиторнинг ва умуман Ўзбекистондаги концерт адабиётининг энг етук асарларидан биридир.

1-қисм экспозицияси уч темадан тузилади. Уларнинг характери, жойлашуви ва ўзаро ҳаракати музикали драматургия ўйлаб тузилганлигидан дарак беради. Характерли «ўзбекча» синкопаларда ва интонацион силжишларда қаттиқ (ургулп) унисонларда садоланувчи муқаддима темаси эпик образларни (у гўё бўлғуси баёни бошловчи бош лавҳадек қабул қилинади, ҳукрон доминанта бўёқлари бундан дарак беради) ифодалайди:



Қолган икки (бош ва ёрдамчи) тема худди одатдаги ўринларини алмашгандек: бош партия темаси умумий лирик йўналишга бўйсуниб, қўшиқбоп куйчан характерда, ёрдамчи тема эса ҳаракатчан, рақсбопдир.

Айниқса, бош партия темаси жозибалидир. Унинг заминиди кенг, ўйчан ва таъсирчан куй ётади. Унда дорий ва эолий сексталарнинг (соль минорда *ми-бемоль* ва *ми-бекар*) алмашинуvidан ҳосил бўлувчи эгилувчан лад йўналишлари ёрқин ва ифодалидир. Ундаги лиризм ўнг қўлдаги дуоль ва чап қўлдаги триолларнинг полиметрик бирлашиши натижасида четлантирилади (тема солист томонидан оркестрнинг осойишта аккордлари фонида баён этилади) (52- мисол).

52 *Moderato*

Бироқ мазкур образда бошқа илдишлар — ўзбек қўшиқларининг колоритли белгилари ҳам сезилади. Улар қуйи томон йўналган характерли куй каданслари, специфик лад оттенкаларининг бойлиги, турғун товушлар ўзгарувчанлигидан келиб чиқадиган куй чизигининг ривожланганлиги ва оқувчанлигида ўз ифодасини топади.

Концертнинг 2-қисми олижаноб, салобатли лирикага тўла. Унинг заминиди аста-секин ривожланувчи, ифодали тема ётади:

53

Andantino con moto

Мазкур музиканинг чуқур ўзгачалиги унинг икки илдиши билан боғлиқдир. Теманинг илдиши, биринчидан, бу классик сонатали симфоник туркумлардаги *Andante* — ўзига хос чолғу арияларда, иккинчидан, ўзбек миллий куйларида.

Цикл ёрқин темпераментли хотима билан якунланади. Фортепианонинг остинатоли-тоқкатасимон импульсив фонида ҳаётбахш куч ва динамизмга тўла тема пайдо бўлади. Унинг оддий, қўполроқ чизиги (кичик диапозони, бош интонацияга қайтаверилиши) да, халқчил содда тузилишида (жуфт даврийлик), дағал рит-

мик кадансида (икки ҳиссали ўлчовдан уч ҳиссалига силжиш) Прокофьев музикасига хос хайрли юмор элементлари сезилади.

Мушелнинг скрипка ва оркестр учун концерти (1956) композитор авваллари ривожлантирган услубларга таянади. Айниқса 4-фортепьяно концертининг кучли таъсири унда яққол кўрилади (бу ерда ҳам лирик қўшиқ аломатлари кучли). Шу билан бирга образ талқини ва ривожда, скрипка концертида янги белгилар мавжуд. Айтайлик, аниқ тонал силжишларга, куй нафасини узайтирувчи синкопаларга эга бўлган бош партия темасида фақат Прокофьевнинггина эмас, балки совет оммавий қўшиқларининг таъсири сезилади.

Концертнинг 2-қисми «Интермеццо» классик чолғу тематизмининг ўзбек оҳанглари давраси билан боғланиши нуқтаи назардан қизиқ. «Интермеццо» (у шаклан эркин жуфт вариацияларга яқин) биринчи темасининг колорити ниҳоятда янгича, ажойибдир. Унда икки йўналиш: қадимги классик рақс (тугал кадансли, тузилмалари тенг, гомофоник фактураси аниқ ва ёрқин бўлган менуэт) ва ўзбек куйларига хос лад-интонацион хусусиятлар ўзаро боғланиб, янги бадий натижага эришилади:

54 Allegretto grazioso



Яна шунини қўшимча қилиш керакки, концерт жанри Мушелнинг ижодий тафаккурига ниҳоятда мос бўлса керак. Зероки, айнан шу жанрда (бошқаларга нисбатан) композитор услуби тўла-тўқис ва тугал намоён бўлмоқда.

Ик. Акбаровнинг скрипка концерти (1962) аксар фазилатларга эга. Улар қаторига, шубҳасиз, миллий заминлик, ўзбек фольклорининг куй-ритмик бойликларини (цитатасиз) кенг ва эркин талқин қила олиш, Акбаровга хос тематик материални нишонarli даражада ривожлантириш, унинг заминиди йирик шакллар яратиш килади. Концерт уч қисмдан иборат бўлиб, 1-қисмида ёрқин лирика устунлик қилади, 2-қисми Adagio драматик образларни ўз ичига қамраган ва, ниҳоят, 3-қисми — шиддатли жанр характерли хотимани ташкил этади.

Циклнинг энг ёрқин ва ўзгача қисми хотима бўлиб, унда композиторнинг ҳазил-мутойиба, ўткир жанр характерли, беғам байрам шодиёнага мойил эканлиги илк бор намоён бўлади. Рондосимон хотима асосида таранг ҳаракатчан тема бўлиб, у бир томондан, ўзбек рақс куйларига, иккинчи томондан эса классик рондо «қонун»ларига яқин:

55

Allegro vivace



60- йилларнинг ўрталарида ёш композиторларнинг чолғу концертга бўлган изчил қизиқиши аниқланди. Уларнинг асарлари баъзан унчалик етук ва услуби ривожланган бўлмаса-да, мазкур жанрда ижодий изланишлари фаоллиги ва ранг-баранглигидан дарак беради. Р. Ҳамроевнинг фортепьяно ва оркестр учун концертида, шубҳасиз танланган жанр авторга таниш бўлганлиги, тематизм ва шаклнинг ўзгача тузилишини тушуна олиши, ўзбек музыка услубини талқин қилишга интилиши сезилади. Ўйғур ритм-оҳангларига асосланган Ш. Шоймардоновнинг скрипка концерти миллий қиёфасининг ўзига хослиги билан қизиқдир. А. Малаховнинг фортепьяно концерти Р. Вильдановнинг фортепьяно ҳамда скрипка концертлари, Ф. Янов-Яновскийнинг скрипка концертиноси — бу асарлар ўзбек оҳанглари давраси билан боғлиқ эмас, аммо уларнинг ҳар бири классик ёки совет музыкасидаги муайян анъанани ривожлантиради, улар биргаликда эса изланишлар кенг ва ранг-баранглигидан хабар беради.

С. Жалилнинг скрипка концерти (уч қисми) миллий бўёқли тематизм заминида юзага келган. Унинг 1-қисмида анъанавий сонатали *allegro* лардаги фаол ва лирик образлар таққослиниш ўрнига халқ маиший қўшиқларининг лирик ва рақсбоп элементларини бир-бирига қарама-қарши қўйишга интилиш сезилади. 2- ва 3-қисмлари муваффақиятли чиққан. 2-қисм изчил ривожланувчи, ифодали лирик темага асосланган. Шиддатли рондосимон финалда, айниқса, жўшқин эркалар рақсини акс эттирувчи марказий эпизод эса қоларлидир.

Композитор С. Қаримжўҳаевни труба яккановоз соз сифатида ўзига жалб этади. Жанрни яхши ҳис қилиш, тематизмнинг танланган тембрга мослиги, шубҳасиз, унинг иккинчи (бир қисми) концертига тааллуқлидир. Концертда юриш-маршсимон романтика муҳити устунлик қилади. Бош ва боғловчи тема, ри-

вожлантириш бўлими ҳарбий садолар, жарангдор фанфаралар билан суғорилган, айрим саҳифалари суворийларнинг шиддатли ҳаракатини эслатади. Бу қаҳрамонона-романтик тонус ёрдамчи партия ва эпизоднинг майин лиризми билан узоқлаштирилади, уларда автор орттирилган секундали тожик куйларига мурожаат қилади.

Б. Гиенконинг овоз (сопрано) ва оркестр учун қисмли концерти (1971) Р. М. Глиэр хотирасига бағишланган. Бу эса концертнинг образли-эмоционал йўналиши, музыкали-услуб хусусиятларини асосан аниқлаб берди. Композитор рус музыка анъаналаридан деярли чиқмаса-да, баъзан ўзбек оҳангларидан ҳам фойдаланишга интилади.

Ўзбекистондаги илк оркестр концертлари Б. Зейдман томонидан яратилган. Оркестр техникаси ва тембр бирлашмаларининг ҳар хиллиги, вариацион ривожнинг моҳироналиги, умумий оптимистик тонус унинг концертларининг ҳаётчанлигини таъминлади. Шунингдек, қўшиқий-маиший куйларга асосланган тематизмнинг демократиклигини ҳам таъкидлаб, бу нарса композитор ижодига умуман хослигини айтиб ўтиш зарур.

Бунга қарама-қарши, шундай жанрлар автори Ф. Янов-Яновский ўз музыкасида қатъий, академик анъаналарга қайтади. Ўзининг концерто гроссосида (1972) композитор қадимги жанрнинг анъанавий қонунларини: соло ва «тутти» галма-галлиги, сонатали *allegro* чегарасида рефренлик элементлари, тематизмнинг ўзига хос (неоклассик) бўёқларини (шу билан бирга, замонавий оҳангларга яқин бўлган) тиклашга интилади. Лекин концерто гроссо ўзбек музыкаси билан боғлиқ бўлмаган оҳанглар доирасида юзага келган бўлса, Янов-Яновскийнинг бошқа асарн — оркестр концерти (1973) концерто гроссо жанри маҳаллий материал заминида юзага келганлиги билан диққатга сазовордир. У қадимги классик шаклларни замонавий талқин қилувчи беш қисмли (Прелюдия, Интермеццо, Токката, Интермеццо, Бассо остинато) циклдир. Бундай ният ўзбек музыка услубияти (хусусан, мақомлар услуби)да амалга оширилиши диққатга сазовордир.

Симфония

Чолғу музиканинг барча соҳалари орасида энг сифимли ва мураккаб бўлган симфония Ўзбекистонда 60 — 70-йиллар атрофидагина ўз ҳуқуқини тасдиқлай олди. Лекин шубҳасизки, симфония бошқа, нисбатан кичик шакллар заминида етила бошлади ва шунинг учун ўтган йиллар ижодиёти билан узвий боғлиқ бўлган воқеа сифатида юзага келди.

Р. Ҳамроевнинг биринчи (тўрт қисмли) симфонияси маърифат душманлари қурбони бўлган илк ўзбек актрисаларининг фожиаи тақдири, инқилобдан аввалги Ўзбекистон хотин-қизла-

рининг ҳуқуқсиз қисмати ҳақидаги ўйлар билан суғорилган. Шу боисдан музика алоҳида драматик характерга эгадир.

Бу ижодий ният ишонарли ифодасини топади. Асосий музикали тема (ўзига хос лейттема) ўзбек қизи образи билан боғлиқ. Ифодали, ёрқин куйли мазкур тема деярли бутун асар орқали ўтади. Автор қаҳрамоннинг турли ички кайфиятларини акс эттиради. Биринчи қисмининг кичик «камер» муқаддимасида у гўё бўлғуси фожиани сезиб турган маъюс, нозик, таъсирчан образни гавдалантиради. Куйнинг алоҳида эмоционал сифимлигининг сабаби декламацион ҳамда ашулабоп оҳанг тузилмаларининг уйғунлигида:

88 Adagio

V-c.
C-b.

Archi

Биринчи қисм экспозициясидаги қизгин драматик ривожла-ниш (бош партия) дан сўнг лейттема яна пайдо бўлади, лекин бу гал осойишта, ёруғлашган вариантда (ёрдамчи партия) ке-лади. Энди майин ашула оҳанглари таъкидланган мазкур куй гўё ёрқин орзуни ва унга эришиш йўлидаги курашни ифодалаёт-гандек туюлади.

Симфониянинг иккинчи қисми (скерцо) да қаҳрамонлик образ-лари ифодаси давом эттирилади. Ҳамроев фольклорнинг қўшиқ-ли-рақсбop оҳанг тузилмаларини кенг ишлатиб, ҳатто характер-ли 6/8 ўлчовни ҳам сақлаб, уларни қаҳрамонона мардонавор туй-ғуларни ифодалашга бўйсундиради.

Учинчи қисм шиддатли ва ғамгиндир. Унинг асосидаги лейт-тема қайғуга тўла. Юқоридан пастга йўналувчи ҳазин оҳанглар

бу ерда алоҳида ифода кучига эга бўлади. Яқин кишиси учун мотам тутиш, мудҳиш туйғуларнинг кўнгилга келиши бу музиканинг мазмунини ташкил этади. Образни гавдалантиришда бутун қисм давомида сақланиб келадиган мотамсаро остинатоли ритмик фон муҳим роль ўйнайди.

Тўртинчи қисм (финал) музика ривожини яна ҳаракат доирасига қайтаради. Бу ерда гўё ҳаётий кучлар, ғалабага бўлган журъат ва ишонч қайтадан тиклангандек туюлади. Мазкур музикада илдам ҳаракат, маршсимон оҳанглар ҳукм суради. Ўзига хос таъзиянома сифатидаги кода жўшқин, финалга кескин контраст ҳосил қилади. Оркестрнинг улкан *tuttici* ўрнига фақат торли созлар катта ички экспрессия билан *divisi* тарзида симфония лейттемаси — қизнинг темасини ижро этадилар.

Барча ютуқларга қарамай, асарнинг симфоник драматургияси деярли одатдаги (образларнинг маълум қарама-қаршилигига асосланган анъанавий сонатали *allegro*) доирасида қолади.

Бу борада Ик. Акбаровнинг циклни бутунлай ҳамда унинг таркибий қисмларини алоҳида оригинал талқин этувчи «Самарқанд ҳикоялари» (1972) индивидуалроқ кўринади.

Бу монументал асар Самарқанднинг 2500 йиллик юбилейига бағишланган бўлиб, унинг тарихий ўтмишини акс эттириш билан боғлиқдир. Қадимий меъморчилик ёдгорликлари композиторнинг ижодий фантазиясига туртки бўлиб хизмат қилди ва қисмлар номида ўз аксини топди: «Бибиҳоним», «Регистон», «Улугбек мадрасаси», «Шоҳи Зинда», «Гўри Амир». Бу ерда музика ноёб тарихий ёдгорликлардан олинган таассуротларни акс эттиради.

57 Andante cantabile

The musical score is for a piece titled "57 Andante cantabile". It is written for piano (p) and cor Anglais (C. ingl.). The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has a piano part with a melodic line and a cor Anglais part with a similar melodic line. The second system starts with a "2" in a box, indicating a second ending or a repeat. The piano part has a melodic line with a fermata, and the cor Anglais part has a similar melodic line. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4.

Шу боисдан образлар характери ва программа талқини умумлаштирилган.

«Бибахоним»нинг биринчи қисми кенг октавали силжиш (уни дастлаб торлилар, арфа ва фортепьянонинг кварта оҳангдошлиги садолари фонида валторна ижро этади) билан бошланиб, ифодали, қайғули ва ёлғиз янғровчи темага асосланган (57- мисол).

Катта кодага эга бўлган ҳаракатчан, жўшқин пьесанинг иккинчи қисми «Регистон» ажойиб контраст сифатида идрок қилинади. Умумий кайфиятни бу ерда секстаси (миксолидий до мажорда *ля-бемоль, ля-бекар*) колоритли ўзгарувчан, репетицияли *crescendo* кучайтириш эффектига эга бўлган скерцоли рақсбоп характердаги асосий тема яратади:

58 [Allegro con moto]



Учинчи қисм — «Улуғбек мадрасаси» кенг қулоқ ёзган уч қисмли композицияни ташкил қилиб, тузилиши билан динамик ривожланадиган уч лавҳадан иборат программали ниятни: буюк олимнинг мадрасадаги фалсафий ўйлари — реакциянинг бостириб келиши ва Улуғбекнинг фожиаги ҳалокати, яна ўтмиш ва келажак ҳақида теран ўйга чўмиш, лекин энди бўлиб ўтган оғир хотиралар драматик из қолдирган ўй-фикрларга чўмишни акс эттиради.

Тўртинчи қисм — «Шоҳи Зинда»да дахма мақбараларидан олинган таассурот акс эттирилган. Жиддий, тантанавор, улуғвор ибодат кайфияти ҳам, полифоник ривожланманинг алоҳида роли ҳам шундандир. Қисм бошидан икки ифодали куй қатлами: скрипкалар партияси ҳамда виолончель ва контрабасларнинг тўлиқ теран овози янграйди. Лекин композитор мазкур қисмнинг кўтаринки мағрур образларига мос келувчи полифоник услуб билан бир қаторда гармоник вертикалнинг ифодали воситаларидан, жумладан, аккордлар ва бас овознинг линейар (горизонтал) йўналиши билан қўшиб (айниқса авжларида), улар бирлашмасидан моҳирона фойдаланади.

Бешинчи қисм — «Гўри Амир» ғалаба марши характерида ёзилган бўлиб, Темурнинг жанговар-психологик образини тингловчининг кўз олдида келтиради.

Программасиз симфония Ўзбекистон симфоник музыкаси жанрлари орасида энг кенжасидир, унинг пайдо бўлиши ва шаклланиши ҳозирча бир ўн йилликка сиғади, холос. Шунга қарамай, бу жанрда ҳозирги кунгача нисбатан кўп асарлар ёзилди.

Бир қарашда ранг-баранг бўлиб кўринган мазкур жанр йўналишида программали симфония ривожигаги каби аниқ тенденцияни кўриш мумкин: дастлаб ўзбек мавзуси билан боғлиқ бўлмаган, лекин миллий симфонизм учун омил бўлган асарлар, сўнгра маълум даражада ўзбек миллий элементларидан фойдаланган асарлар пайдо бўлди; ва, ниҳоят, асосан ёш ўзбек композиторлари ижодида услубан ўзбекча симфониялар яратилди.

Симфониянинг замонавий миллий музика жанри сифатида қайта тикланиши учун манбалар энди ўзбек миллий маданиятининг ривожланган анъанавий жанрларида топилмоқда. Хусусан, ёшлар ўз ижодида халқ оммавий қўшиқ жанрларига нисбатан кўпроқ оғзаки анъанадаги профессионал музиканинг жиддий жанрлари — мақом ва унга услубдош ривожланган чолғу асарларга мурожаат қилмоқда. Сўнгги йилларда ёзилган қизиқарли асарларнинг аксарияти музика меросининг мазкур қатламлари билан боғлиқлиги тасодифий эмас. Булар Т. Қурбоновнинг симфониялари, «Фуга»си, ва «Торли созлар учун вариациялар»и ва, айниқса, М. Тожиевнинг биринчи ҳамда учинчи симфонияси, М. Маҳмудовнинг «Наво» симфониясидир.

Тожиев ва Маҳмудов асарларида мақомларнинг айрим хусусиятларини янги, замонавий савияда кўрсатишга ҳаракат қилинади. Бу асарнинг образли ва куй-интонацион мазмунида, темаларни ривожлантириш усулларида ва, энг муҳими, янгича шарҳланган драматургиянинг ўзига хос белгилари стереотип бўлмаганлигида ўз ифодасини топади. Сўнггиси бутун цикл қайта кўрилишида, вазмин суръатли қисмларининг роли ошиб, цикл сезиларли «лириклашиши»да, бошланғич сонатали *allegro* шошилмай, аста-секин ривожланувчи, лекин ўзининг цикл бош ролини йўқотмовчи лирик композициялар билан алмашилишида кўринади. Бундай хусусиятлар ўзбек музикасдан ташқарида ҳам учрайди. Лекин мазкур омиллар чуқур ўйланган бадиий ният ва муҳими, конкрет интонацион мазмун билан биргаликда аниқ ва ишонарли тус олади.

Юқорида тилга олинган симфониялар драматургиясининг ўзига хослиги, айниқса, биринчи қисмларда намоён бўлади.

Тожиевнинг биринчи симфониясида биринчи қисм бирданига ўзининг жиддий оҳанглари билан диққатни тортадиган секин муқаддимадан бошланади. Тема торли созлар *divisi* нинг ўн икки тонли «қўзғалмас» гармонияси фонида учта флейтанинг паст регистрида бошланади. Мазкур тема мақом чолғу йўлларида икки қадимий классик куй: Дугоҳ (сурнай варианты) ва Чоргоҳ I га асосланади.

Биринчи қисмнинг асосий бўлими кенг кўламли пассакалья бўлиб, унинг темаси муқаддима темасининг бир оз ҳаракатчанроқ вариантини ташкил қилади. Мазкур бўлимнинг характерли томони пассакальяга ҳамроҳ бўлган остинатоли ритмик тузилма усул билан боғлиқдир.

Пассакалья куй тўқимасининг аста-секин «ўсиши», теманинг ҳар бир янги вариантини «ўраб олувчи» овозларнинг кўпая бо-риш услубида ривожланади. Ташқи динамиканинг йўқлигига қа-рамай, шаклнинг барча босқичларида ички катта таранглик сақ-ланиб (ва юксаклашиб) туради. Бу ерда автор ўзбек лирик му-зикасининг ички хусусияти — ривожланишнинг унча сезилмас экспрессияси, узоқ давом этувчи куй ўсиши, аста-секин ва шу-нинг учун айниқса ёрқин эшитиладиган авжга томон ҳаракат қилишидан ўринли фойдаланган. Пассакальяда гавдаланаётган образ чуқур, яхлит ва мазмундордир. Қадимий полифоник шакл бўлган пассакальянинг остинатоли вариацион асоси, аста-секин куй қатламланиши, монотематизм асосида секин ривожланув-чи услублари кутилмаганда ўзбек лирик куйининг ривожланиш анъаналарига яқинлиги кўзга ташланади. Бундан ташқари, тема-нинг навбатдаги ўтказилишлари ривожланган ўзбек халқ ашула жанрларига хос бўлган кадансли оҳанг қайтишини эслатади.

Маҳмудовнинг «Наво» симфониясидаги биринчи қисм ҳам одатдаги соната қонуниятларидан холироқ ёзилган. Циклда со-ната шакли бор, лекин у бу ерда ўзининг одатдаги вазифасида ишлатилмайди: бош драматургик марказ жойидан иккинчи план (иккинчи қисм, скерцо)га ўтиб, симфония учун анъанавий бўлма-ган ўзгача ривожланиш услубларига ўрин беради.

Биринчи қисм асосида бир-бирига тамоман қарама-қарши бўл-ган икки образ полюслари конфликт эмас, балки яратилиш, шаклланиш, ўсиш жараёнларида умумлаштирилувчи бошланғич образнинг жиддийлашган ривожини туради. Соната принциплари йўқ бўлса-да, унга хос тематизмнинг сифат янгиланиши, узлук-сиз ўзгаришлар натижасида юзага келувчи эмоционал ҳолатлар-нинг контрасти, ички динамикасининг доимий жамланиши маъ-жуддир. Шу боисдан биз соната схемасидан холи пайдо бўлган симфонизм ҳақида, циклда сонатали *allegro* вазифасига яқин функцияларни бажарувчи ўзига хос эквиваленти тўғрисида гапи-ришга ҳақлимиз. Биринчи қисм драматургик марказ эканлиги бутун бир симфония «Наво» номини (айнан шу ерда фойдала-нилган мақом номидан) олиши, унинг куй материали охириги икки қисмнинг яқунловчи бўлимларига киритилиши ва, ниҳоят, бутун симфония шу бошланғич *Andante* музыкаси билан тугалла-ниши орқали ҳам таъкидланади.

Кўриб турганимиздек, Тожиёв ва Маҳмудов симфониялари-нинг биринчи қисмлари миллий музиканинг чуқур шаклланув-чан қонуниятларига таянган ҳолда сонатасиз драматургиянинг янги индивидуал турларини илгари суради.

Бироқ сонатасиз симфонизм ғояси миллий симфониянинг из-ланишларида ягона ечилма, ягона йўл бўлиб қолмайди. Соната шакли имкониятлари ҳали тўла ҳал этилганича йўқ, аксинча, ҳозирги вақтда, маданиятнинг муайян етуклик даврида мазкур принципнинг эркин ва ижодий ишлатилишига катта истиқбол очилади. Тожиёв учинчи симфониясида ўзига хос муросали йўл

танлаб, ҳам соната принциплари, ҳам специфик миллий ривожлантириш усуллари уйғунлаштириб, оригинал драматургия ҳосил қилади.

Биринчи қисм (биринчи бўлими — Adagio) характери ва ҳаракат йўналиши билан анъанавий ўзбек лирик куйларига яқин, дастлаб, бас кларнет чаладиган чуқур, ўйчан куйнинг аста-секин ривожланиши йўлидан боради:



Торли созлар чаладиган иккинчи ҳаяжонли ва таъсирчан тема ёрқин лирикани ифодалайди:



Мазкур темаларнинг ҳар бири ривожланиш жараёнида оскин-аста, сезилмасдан янгиланиб бориб, ўзининг жўшқин авжига етади. Бироқ торлилар тремолоси фонида трубаларнинг экспрес-

сив монологи билан бошланувчи марказий кескин драматизация» лашган контраст эпизод (иккинчи бўлими — Allegro) га қадар музиканинг фалсафийлаштирилган лирик образлари сақланиб келади.

Монолог кетидан келадиган авжнинг янги босқичида торли ва ёғоч-пуфлама созлар ҳамда валторналар ижросида тўлиқ кўтаринки руҳда, қиёфаси бирмунча ўзгарган биринчи тема ёрқин ва қудратли янграйди. Музиканинг жўшқин ҳарорати пасаяди ва яна шу тема, фақат энди бошқача, майин ва нозик бўёқларда янграйди. Унинг кетидан иккинчи теманинг нозик садолари эшитилади. Музыка флейтанинг ёлғиз «хайрлашув» оҳанглари билан якунланади.

Шундай қилиб, бу ерда музыка амалиётига маълум бўлган контрастга эришишнинг ҳар иккала принципи мавжуд: ўзгаришларнинг секин-аста жамланиши натижасида келиб чиқадиган эволюцион контраст принципи ва музыка жараёнига сезиларли ўзгариш, янгиланиш киритувчи кескин сакрашлар натижасида рўй берадиган контраст принципи (биринчи қисмнинг ўзига хос икки қисмли композициялилигини таъкидловчи Adagio — Allegro суръат белгиси тасодикий эмас).

Муҳими шуки, бундай драматургик ният соната (Шостаковичдан олинган) ҳам специфик миллий, анъанавий ўзбек халқ музикасида кенг тарқалган репризали икки қисмли шакл кўринишлари мавжуд шакл орқали ўз ифодасини топади.

Яна бир хусусиятни қайд қилмоқ керак: тематизм ривожланишида куйчанлик асосий ва ҳал қилувчи восита бўлиб хизмат қилади. Фактура ва гармония интенсив куй жараёнига нисбатан гўё нейтраллик сақлаётгандек туюлади.

Ўзбек симфоник музикаси обзорини якунлар эканмиз, унинг миллий санъат сифатида шаклланиш жараёни изчилликда, мантиқан тўғри ва мақсадга интилувчан ҳолда бораётганлигини таъкидлаш лозим: миллийликни сақлаб қолишга уринишлардан (бошланғич босқичларда) уни ривожлантиришдек мураккаб масалага ўтилди, шу билан замонавий миллий аъёналарга асос солинди. Шу боисдан шакл борасида ҳам шунга ўхшаш эволюцион жараён содир бўлди. Аввалига бор диққат шакл ва материал ўртасидаги яққол тафовутни йўқ қилишга, бирини иккинчисига «мослаштиришга» қаратилган эди. Эндиликда европача шакл элементларини эркин қўллайдиган, миллий бадий фикрлашнинг ўзига хослиги туфайли унинг драматургик акцентини ўзгартира оладиган шакллар интенсив изланыпти. Монодия — янги (кўп овозли) жанрларни тезлик билан ўзлаштиришда халақит берувчи бадном бир овозлик эмас, балки замонавий композитор учун қизиқарли бадий конструктив ечилмаларни топишга ёрдам бера олувчи, анъанавий симфоник драматургияни бойшта оладиган ва янгилай оладиган ишончли манба эканлиги англаниб бормоқда.

Шундай қилиб, 1917-75 йиллар ичида Совет Ўзбекистони музика санъати катта ривожланиш йўлини босиб ўтди. Кўп миллатли совет бадий маданиятининг таркибий қисми бўлган ўзбек санъатининг биринчи галдаги олижаноб вазифаси социалистик гуманизм ғояларини тарғиб этишдан иборат эди. Кўп қийинчиликлар, айрим муваффақиятсизликларга қарамасдан ўзбек совет музыкаси доимо олдинга қараб ривожланиб борди. Халқ ҳаёти билан яқиндан боғлиқ бўлиб, у совет жамиятининг коммунизм сари олға юришини акс эттирди.

Улуғ Октябрь социалистик революциясининг ғалабаси туфайли ўзбек санъати тез ривожланди, ижоднинг турли соҳаларида ёрқин ютуқларга эришишда халқларнинг ижодий кучлари равнақи учун барча шароитлар яратиб берилди. Ленин 1923 йилдаёқ маданий фронтда олиб борилаётган ишларга яқун ясар экан: «...бошқа ҳеч ерда халқ оммаси маданиятдан биздагидек манфаатдор эмас; бу маданият масалалари бошқа ҳеч қаерда биздагидек чуқур ва изчил бир йўсинда қўйилмайди»,¹ — деб ёзган эди. Революция доҳийсининг бу сўзлари барча Совет Шарқи халқларининг бадий маданиятдаги ажойиб муваффақиятларида ўзининг ёрқин ифодасини топди.

Ўзбек совет музыкасининг 1917-75 йиллардаги ривожланиш жараёни изчилликда кўриб чиқилиши ушбу ривожланиш даврининг ҳар бир босқичи учун хос бўлган ташкилий ҳамда ижодий масалаларни белгиллаб берган қатор муҳим масалаларни олдинга суради.

ЎзССР композиторлар Союзида ҳар хил авлод, мамлакатимиздаги турли миллат намоёндалари қўлни-қўлга бериб ижод қилиб келмоқда. Уларнинг ҳаракатлари туфайли жанрларга бой ва хилма-хил замонавий профессионал музика санъати шаклланиб, ривож топиб бормоқда. Республика композиторлари ижодининг типик белгиси кўп миллатли бутун совет маданиятига хос бўлган бадий бойликлар билан ўзаро ўртоқлашиш жараёнини акс эттирувчи хилма-хил услубли тенденцияларнинг бири-бирига актив боғланишидадир.

Ғоявий ўрни ва методологик принципларининг яқдиллиги Совет мамлакатадаги барча миллий композиторлик мактабларини бири-бирига яқинлаштирди. Ўзбек музикачиларининг замонавий профессионал (кўп овозли) санъатнинг ифодали воситаларига мурожаат қилишлари ҳам бу яқинлашишга сабаб бўлди. Бироқ яқинлашиш ва ўзаро бойиш миллийликни сусайтирмайди. Босиб ўтилган ижодий йўлнинг яқунлари шунини кўрсатадики, ўзбек композиторларининг барча жанрлардаги асарларини қўшни рес-

¹ Ленин В. И. Кундалик дафтардан саҳифалар. Тўла асарлар тўплами, 45- том, 409- бет.

публикалар (Қозоғистон ёки Қирғизистон, Тожикистон ёки Туркманистон) композиторлари асарларидан осонликча ажратиб олиш мумкин, нисбатан узоқ музыкали «зона»лар орасидаги фарқ тўғрисида (масалан, Ўрта Осиё ва Балтика бўйи республикалари музыкаси ўртасида) сўзламаса ҳам бўлади.

Ушбу ўқув қўлланманинг айрим бобларида келтирилган анализнинг кўрсатишича, ўзбек композиторларининг кўп асарларида изланиш билан бир қаторда, асрлар давомида йиғилиб келган халқ бадий тажрибаси билан узвий боғлиқлик мавжуд бўлиб, у ҳамиша сезилиб туради. Бу уйғунлиқнинг кўриниши ҳар хил. Масалан, музыкали фикрнинг текис, равон йўналиши, шу билан бирга, унинг таранглиниш ва авжига ўтиш усуллари, шакл тузилиши, ритмика ва, айниқса, лад-интонация табиатининг ўзига хослиги. Европа музыкасида шаклланган гармоник системани пухта ўзлаштириб олиб, Ўзбекистон композиторлари уни халқ музыкасидаги лад гузилмалар (кўпроқ субдоминанта доирасини ишлатиш, мажор-минор системасига халқ ладлари элементларини киритиш) билан бойитиб келдилар. Халқ музыкасининг лад-интонация элементлари билан суғорилган гармония, ўз навбатида, миллий куйнинг тузилишига таъсир эта бошлайди. Ўзбек музыкаси учун янги услуб хусусияти—куйнинг гармоник «тўлиқлиги» юзага келиб, анъанавий куй йўналиши ўзига хос куй жумлалари билан уйғунлашади. Дарҳақиқат, замонавий ўзбек санъати диалектик равишда ривожлана бориб, янги, ҳақиқатан ўзбек миллий музыкасининг чинакам замонавий услуби шаклланмоқда.

Ижодий етуклиги урушдан кейинги йилларга тўғри келган ўзбек композиторларидан М. Ашрафий, М. Бурҳонов, Ик. Акбаров, С. Бобоев, М. Левиев, Ш. Рамазонов, С. Юдаков, Э. Солиқовларнинг асарлари бунга тасдиқлайди.

60-йиллар охири — 70-йиллар бошида ёш композиторларнинг мустақил ижодий йўлга чиқиши ўзбек санъатига янги оқим киритади. Айниқса симфоник музыка жанрида сезиларли силжиш рўй берди. Т. Қурбонов, Р. Ҳамроев, М. Тожиёв, М. Маҳмудов каби ёш композиторларнинг асарлари ўзбек симфонизмининг юксалиб бораётганлиги, унинг образ доирасининг кенгайганлиги, композиторларнинг киши ички дунёсини янада чуқурроқ ифода этишга, кўп асрлик миллий маданият анъаналари билан ижодий «алоқа» да бўлишга қаратилган интилишларни кўрсатади.

Композиторлик ижодиётининг бошқа жанрларида ҳам олдинга силжиш сезилиб туради, музыкали театр учун (Р. Ҳамроев, У. Мусаев, Н. Зокиров опералари, М. Ашрафий балетлари), хор ва оркестр учун (Ик. Акбаров, М. Бурҳонов, С. Юдаков ва бошқаларнинг кантата, оратория, поэмалари) ёзилган асарлар, Ик. Акбаров, М. Бурҳонов, С. Жалил, С. Қаримхўжаев, Д. Сайдаминова ва бошқалар ёзган жуда кўп камер, вокал ва чолғу асарлар бундан далолат беради. А capella (жўрсиз) хорлар учун маҳорат билан қайта ишланган халқ куйлари хор музыкасини анча бойитди. 70-йилларнинг ўрталарида ўзбек музыкаси

кўп жанрли, ифода воситалари хилма-хил ва мазмунан бой, руҳи ва характери чинакам замонавий, шу билан бирга, ўтмишнинг энг ноёб, илғор анъаналарига мустаҳкам таянган санъатни ташкил этади.

Ўзбек санъатининг босиб ўтган олтмиш йиллик йўлига яқун ясар эканмиз, унинг ниҳоятда интенсив суръатда ривожланганлигини таъкидлаш лозим. Бироқ, табиийки, бу вақт ичида муаммоларнинг ҳаммаси ҳам ижобий ечилганича йўқ, ижодий ҳодисаларнинг барчаси ҳам бадий ишонарли бўлолмади. Музикали асарларда янги жамият кишиси образини кўрсатиш, унинг руҳий дунёсини очиб бериш ниҳоятда мураккаб масаладир. Бу масала Ўрта Осиёдаги бошқа республикалар қатори Ўзбекистонда ҳам ечилишининг мураккаблиги Россия ва Европанинг бошқа мамлакатларида азалдан йиғилиб келган профессионал (кўп овозли) санъат тажрибасини қисқа муддат ичида эгаллаш зарурияти билан янада чуқурлашди.

1976 йил кўп миллатли совет санъати, шу қаторда музика санъатида ҳам янги саҳифа очди. Партиямизнинг XXV съезди қарорлари актуал ижодий масалаларни ечишда мамлакатимизнинг кўп миллатли бадий маданият арбобларини бир-бирлари билан янада жипслаштирди. Совет Ўзбекистони музикачилари бошқа иттифоқдош республикалар санъати намояндалари билан ҳамкорликда янги ижодий марраларни қўлга киритиш учун илгари томон дадил қадам ташламоқдалар.

- А к б а р о в Ил. Доира зарблари, Т., 1952.
 А ш р а ф и М. Музыка в моей жизни. Т., 1975.
 Б е л я е в В. Музыкальные инструменты Узбекистана. М., 1933.
 Очерки по истории музыки народов СССР, вып. I, 1962.
 Б о б и р. «Бобирнома», Т., 1960.
 Б р а г и н с к и й И. Из истории таджикской и персидской литератур. М., 1972.
 В а х и д о в С. Узбекская советская песня. Т., 1976.
 В екслер С. Очерк истории узбекской музыкальной культуры до Великой Октябрьской социалистической революции. Т., 1965.
 В и н о г р а д о в В. Музыка Советского Востока (от унисона к полифонии). М., 1968.
 Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. Т., 1976.
 Вопросы музыкальной культуры Узбекистана, вып. I, II. Т., 1961, 1969.
 Вопросы музыкознания, вып. I, II. 1967, 1971.
 В ы з г о Т. Алексей Козловский. М., 1967.
 Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой, М., 1970.
 В ы з г о Т., П е т р о с я н ц А. Узбекский оркестр народных инструментов, Т., 1962.
 Г р и г о р я н С. Из истории философии Средней Азии и Ирана (VII—XII вв). М., 1960.
 Д ж а б б а р о в А., С о л о м о н о в а Т. Композиторы и музыковеды Узбекистана. Т., 1975.
 Д ж а м и А. Трактат о музыке (Пер. с перс. А. Болдырева, ред. и коммент. В. Беляева). Т., 1960.
 Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М., 1975.
 Ж и р м у н с к и й В., З а р и ф о в Х. Узбекский героический эпос. М., 1947.
 Из истории великого города. К 2500-летию Самарканда, Т., 1972.
 История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972.
 История узбекской советской музыки, в 2-х томах, Т., 1972, 1973. История Узбекской ССР. С древнейших времен до наших дней. Т., 1974.
 К а р о м а т о в Ф. Узбек чолгу музыкаси, Т., 1972.
 Хамза и узбекская советская музыка. Т., 1959.
 К а р ы Н и я з о в Т. Очерки истории культуры Узбекистана, М., 1955.
 Культура и искусство Советского Востока, Л., 1963.
 М е ц А. Мусульманский Ренессанс. (Пер. с нем.) М., 1973.
 М и р о н о в Н. Музыка узбеков. Самарканд, 1928.
 Обзор музыкальных культур узбеков и других народов Востока. Самарканд, 1931.

- Музыкальная культура Советского Узбекистана. Т., 1955.
Музыкальная эстетика стран Востока, Л., 1967.
Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Т., 1963.
Наршахй. Бухоро тарихи, Т., 1966.
Навий А. Асарлар, 15 жилдлик, 1—15-жилдлар, Т., 1961—1968.
Олимбоева К., Аҳмедов М. Ўзбекистон халқ созандалари, Т., 1959.
Олимбоева К., Аҳмедов М., Мирзаев Т., Йўлдошбоева Т., Ўзбекистон халқ созандалари, 2-китоб, Т., 1974.
Очерки истории музыкальной культуры Узбекистана. Т., 1968.
Пеккер Я., Успенский. М. 1953; Т., 1959.
Георгий Мушель. М., 1967.
Узбекская опера. М., 1963.
Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Т., 1973.
Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане. Т., 1976.
Пугаченкова Г., Ремпель И. История искусств Узбекистана с древнейших времен до середины XIX века. М., 1965.
Пути развития узбекской музыки. М.—Л., 1946.
Ражабий Ю. Музика меросимизга бир назар, Т., 1978.
Ражабов И. Мақомлар масаласига доир, Т., 1963.
Романовская Е. Статьи и доклады. Запись музыкального фольклора. Т., 1957.
Среднеазиатские миниатюры XVI—XVIII вв. М., 1964.
Теоретические проблемы восточных литератур. М., 1969.
Теоретические проблемы узбекской музыки, вып. I, II. Т., 1968, 1976.
Узбекская музыка на современном этапе. Т., 1977.
Фирдавсий. Шоҳнома, 1—2-томлар, Т., 1975, 1976.
Форобий. Рисолалар, Т., 1975.
Хамраев М. Основы тюркского стихосложения. Алма-Ата, 1963.
Т. Е. Соломонова тузган.

Халқ қўшиқлари манбалари рўйхати

- № 2¹. (Ёр-ёр), 3 (Йиғи). Ф. Кароматов ёзиб олган. Нашри: Кароматов Ф. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен. — «Вопросы музыкальной культуры Узбекистана» китобида. Т., 1963.
№ 4. (Майда), 5 (Терма). Ф. Кароматов ёзиб олган. Биринчи нашри.
№ 6. (Қўшиқ). М. Четвертаков ёзиб олган.
№ 7. (Лапар). М. Ашрафий ёзиб олган.
№ 8. (Ялла), № 9 (Ашула). Ю. Ражабий ёзиб олган.
№ 6—9. Е. Романовскаянинг (тузувчи) «Ўзбек халқ қўшиқлари» тўпламида, 1-том, Т., 1939.
№ 10. (Катта ашула). В. Успенский ёзиб олган. Қўлёзма. Ҳамза Ҳакимзода Ниёзий номидаги Санъатшунослик институти фонди.
Ўзбек халқ музыкаси, 1—5-томлар, Т., 1955—1959, тўловчи ва нотага олувчи Ю. Ражабий.
Шашмақом, 1—6-томлар, Т., 1966—1975. тўловчи ва нотага олувчи Ю. Ражабий.

Ф. М. Кароматов тузган.

- Абдулла Собир (хақиқий исми-фамилияси Абдуллаев Собиржон)—
 Абдулла Шоир —40
 18
 Абдулқодир —13, 15
 Абдуқаюмов А.—105
 Абдурахмонова Д.—105
 Абрамова С. П.—151
 Азимов А.—105
 Айний Садриддин —24, 165
 Айтматов Ч.—125
 Акбаров Ик.—86, 103, 114, 118, 120, 122, 125, 143, 145, 151, 156, 158, 162—165, 171, 175, 182, 183
 Акбаров Ил.—69, 86, 108, 110
 Александр Македонский—6
 Александр Невский —87
 Алексей Михайлович, рус подшоси—5
 Алиев С.—107
 Амиров Ф.—106
 Арапов Б. А.—86, 97
 Аристоксен —17
 Аристотель —15
 Аҳмад Дониш—21
 Аҳмадий —14
 Аҳмедова Н.—105
 Ашрафий М.—63, 65, 74, 76, 80, 83, 85, 86, 99—102, 104, 106, 121, 123, 126, 135, 143, 146, 148, 165, 182, 183
 Бобоев Собир—113, 114, 118, 124, 125, 130, 132, 183
 Бобир Заҳириддин Мухаммад—13
 Бойжиев М.—141
 Барбад —8
 Бедил Мирза Абдулқодир —37
 Беляев В. М.—3, 16, 64, 70
 Беняминов С.—105
 Берлин А. А.—104, 112, 113, 151, 168
 Берлиоз Г.—106
 Бизе Ж.—87, 105, 107
 Беруний Абу Райхон Мухаммад —10
 Богоявленский С. Н.—87
 Бородин А. П.—95
 Бострем Г.—107
 Брик Е.—87
 Бриттен Б.—106
 Бровцин Б. В.—104, 126
 Брусиловский Е. Г.—75, 80, 143
 Бунимович — Музалевский В. қаранг: Музалевский В. И.
 Бурҳонов М. М.—66, 81, 83, 86, 89, 90, 103, 112—118, 120—121, 149, 154, 158, 183
 Буюкли В. И.—62
 Вагнер Р.—106
 Валенков С.—107
 Варелас С. А.—104, 112, 115
 Василенко С. Н.—64, 68, 75, 80, 83, 85—87, 99, 126, 143
 Векслер С. М.—3
 Верди Ж.—66, 105
 Вильданов Р. Д.—103, 120, 173
 Волошинов В. В.—87, 97
 Восифий Зайниддин —13
 Визго Т. С.—95, 104
 Гарги Б.—146
 Герус Г. Л.—92, 132
 Гершвин Ж.—106
 Гиенко Б. Ф.—86, 88, 104, 115, 151, 156, 158, 162, 173
 Гизлер (Арский) Г. И.—66
 Гинзбург С. Л.—88
 Гисин Л.—104
 Глазунов А. К.—101, 168

- Глинка М. И.—25, 62, 107, 163
 Глиэр Р. М.—62, 68, 75, 79, 84, 85, 101, 105, 126, 127, 168, 173
 Горький А. М.—25
 Готовицкий М. В.—25
 Григ Э.—107
 Давидов К. Б.—105
 Дарвишали Чангий —13, 14, 17, 18
 Даргомижский А. С.—66
 Дворжак А.—106
 Дебюсси К.—84
 Дешевов В. М.—83
 Дзержинский И. И.—71, 105
 Должанский А. Н.—87
 Домла Ҳалим Ибодов—53, 63, 65, 70
 Жабборов К.—58, 85, 98
 Жалил Сайфи —121, 151, 161, 173, 183
 Жалилов Т.—53, 58, 59, 69, 74, 85, 89, 90, 91, 99, 126, 128, 150, 154
 Жомий А.—15, 16, 37
 Жумаев Т. Д.—108
 Жуманбулбул ўғли Эргаш —40
 Зокиров Б.—107
 Зокиров Д.—66, 86, 104, 113, 159, 160
 Зокиров К.—76, 127
 Зокиров Н.—121, 122, 140, 141, 151, 154, 183
 Зафарий Ф.—63, 66
 Зейдман Б. И.—162, 173
 Золотарёв В. А.—83
 Зулфия (ҳақиқий исми-фамилияси Зулфия Исроилова)—114, 115
 Зуннунова С.—114
 Ибн Муҳриз —9
 Ибн Сино —15, 16
 Иброҳимов И.—108
 Игнатъев Н. П.—18
 Измайлова Г. Б.—105
 Изомов Хайри—104, 113, 151
 Икромов И.—58
 Иноятов Б.—105
 Ипполитов — Иванов М. М.—64, 83
 Исмонлов Абдуқодир —53, 65, 69
 Исфаҳоний А.—9
 Йўлдошхўжаева Нурхон —91
 Кабалаевский Д. Б.—105
 Калонов С.—85, 98
 Қаримхўжаев С. И.—173, 183
 Кароматов Ф. М.—110
 Кавкабий Нажмиддин —17
 Кенжаев К.—168
 Кленовский Н. С.—25
 Князев В. Е.—88, 104, 112, 113
 Комилов Н.—114
 Комилова Ҳ.—105
 Козловский А. Ф.—68, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 91, 92, 102, 103, 104, 106, 132, 143, 148, 160, 161, 164, 168
 Коральский А. Я.—104
 Котляревский А. Н.—87
 Крейн Ю. Г.—97
 Кучликова О.—105
 Кучликова Р.—105
 Кушнарев Х. С.—88
 Лавров П. Л.—22
 Лапутин Л. А.—105
 Лаут Р.—105
 Левиев М. Б.—66, 83, 86, 88, 89, 104, 112, 118, 124, 125, 143, 155, 183
 Лейсек Ф.—20, 25
 Ленин В. И.—19, 22, 57, 113, 120, 184
 Липаев И. В.—25
 Листов К. Я.—105
 Литинский Г. И.—64
 Лопухов Ф. В.—145
 Лохутый А.—81
 Лутфуллаев Л.—60
 Лютославский В.—157
 Магамаев М. М.—79
 Майборода Г. И.—105
 Макаренко А. С.—60
 Максимо́вич К. К.—22
 Малахов А. А.—107, 168, 173
 Малер Г.—106
 Мамаева Г.—105
 Массон М. Е.—5, 7
 Махань Г.—25
 Маҳмуд Қошғарий —12
 Маҳмудов М.—103, 162, 177, 178, 179, 183
 Машраб Б.—18
 Мейен В. А.—86
 Мелнгайлис Э. Я.—20, 63
 Мерович А. Б.—87
 Мирза Байрам —14
 Мионов Н. Н.—20, 61, 62, 63, 64, 65, 69, 86, 91
 Миртемир —87
 Михалек В. И.—20
 Музалевский (ҳақиқий фамилияси Бунимович) В. И.—87
 Муқанна —9, 93
 Муқимий М. А.—21, 37
 Мўмин Пулат —113
 Мусажиқ —9
 Мусаев М.—105
 Мусаев У.—140, 141, 154, 183
 Мусин И. А.—87, 88
 Муҳамедов Абдурахим —113, 118
 Муҳаммедов Музаффар —74, 113, 126, 135, 136
 Муҳамедова Ҳ.—70
 Мухтор Асқад —112
 Мүшель Г. А.—68, 72, 84, 85, 86, 88, 89, 93, 94, 96, 102, 103, 104, 115, 126, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 158, 162, 168, 169, 171
 Навоий Алишер —13, 14, 37, 67, 71, 73, 79, 80, 90, 94, 114, 121, 122, 132, 135, 139, 166

- Надеждин Б. Б.—86, 91
 Насимов М.—106
 Носиров Ота Жалол—55, 63, 64, 65
 Носирова Ҳалима—67, 69, 74, 81, 127
 Нежданова А. В.—66
 Нейгауз Г. Г.—69
 Неруда П.—120
 Низомий Ганжавий—8
 Николаев Ю. В.—168
 Ниёзий қаранг: Ҳамза Ҳакимзода —
 Ниёзов М.—90
 Огаҳий—37
 Ойбек М. (ҳақиқий исми-фамилияси
 Мусо Тошмуҳаммедов)—92, 140
 Олимбоева (Аҳмедова) Карима—110
 Олимжон Ҳ.—93, 114, 115
 Олимов Н.—106
 Орипов А.—121
 Онеггер А.—106
 Ота Ғиёс Абдуғаниев—53, 63, 64
 Охунова Э.—141
 Пазухин—17
 Пак Ендин—86, 112
 Перельман Н. Е.—87
 Петросянц А. И.—69, 104, 106
 Пирогов Г. С.—66
 Пифагор—15
 Плеханов Г. В.—19
 Повер Н.—107
 Полякин М. Б.—69
 Прокофьев С. С.—106, 145, 168, 169,
 171
 Пулкан—40
 Пушкин А. С.—90, 114
 Пфеннинг Р. А.—25
 Равель М.—84, 106
 Ражабий (Ражабов) Юнус—53, 58,
 59, 85, 91, 104
 Ражабов И. Р.—3
 Радищев А. Н.—19
 Рамазонов Ш.—65, 66
 Расулев Ҳожи Абдулазиз—53
 Раҳим Эгам—141
 Раҳимов Ҳ.—104
 Рахманинов С. В.—62
 Ревуцкий Л. Н.—86, 97
 Римский-Корсаков Н. А.—62, 84, 98,
 105
 Рождественский Р. И.—120
 Романовская Е. Е.—69, 70
 Рудакий Абу Абдулло—10, 11
 Руставели Шота—81
 Рутберг А.—107
 Сабзанов Я. Р.—105
 Саид Аҳмад—14
 Сайдаминова Д. А.—151, 183
 Самарқандий Мовлоно Ризо—17
 Сафиуддин ал-Урмавий—16
 Саъдулла Шукур—124
 Свиридов Г. В.—106
 Седлячек Ф.—62, 66
 Серебряков П. Н.—87
 Сметана Б.—106
 Соатқулова Д. А.—118, 160
 Собинов Л. В.—66
 Собитов Г. Г.—155
 Содиқов Т.—65, 66, 74, 75, 79, 85,
 86, 90, 91, 102, 126, 127
 Содиқов Ф. Ш.—42, 58, 59, 85, 90, 107
 Солиҳов Э. Ш.—151, 152, 183
 Соломонова Т. Е.—104
 Соримсоқова Лутфи—70
 Софроничкий В. В.—69
 Соҳибов Ш.—63
 Спендиаров А. А.—105
 Сток Ф.—84
 Стравинский И. Ф.—106
 Струве Б. А.—88
 Суворов А. В.—87
 Султонов И. О.—166
 Султон Ҳусайн—13
 Тагор Р.—162
 Таль Ф.—143
 Тамарахоним (ҳақиқий исми-фамилия-
 си Тамара Артемьевна Петросян)—
 67, 68, 80, 107
 Таранов Г. П.—87
 Тимур (Темуранг)—12, 13
 Темуралиев М.—148, 149
 Тожиёв М. М.—103, 166, 177, 178, 179,
 183
 Толстов С. П.—5
 Тошматов Тўлқин—113
 Тошматов Ғани—58
 Тошмуҳаммедов Мулла Тўйчин—53, 67
 Тўйғун Ш.—91
 Тўла Туроб—140
 Турди—18
 Тўрғунбоева М.—105
 Тўхтасинов Х.—91
 Тюлин Ю. И.—86, 88, 97
 Уйғун—80, 124
 Улуғбек Муҳаммад Тарағай—13, 92,
 132, 133, 135
 Умарий Амин—91, 130
 Умаров Қурбон—91
 Умиджонов Б.—118
 Умурзоқов Аҳмаджон—53, 65, 85
 Успенский В. А.—61, 62, 63, 64, 65, 68,
 69, 71, 72, 85, 86, 88, 89, 93, 94, 126
 Фарғоний Аҳмад—10
 Фаттоҳ Т.—112
 Фатхуллин З. Р.—124
 Фаҳриддин Муборақшоҳ—12
 Фаҳриддин ар-Розий—12
 Фейгин Л. В.—105
 Фсльдгун Г.—107

Финдейзен Н. Ф.—25
 Фирдавсий Абулқосим —11, 123
 Фозил Йўлдош ўғли —40
 Фурқат (асли исми Зокиржон)—21
 Харратов М.—65, 70, 85, 90
 Хачатурян А. И.—106
 Хиёл Х.—108
 Хисрав Парвиз —71, 73, 122
 Холиқов П.—151
 Хўжа Абдулла Марварид —14
 Хожӣ Муҳаммад —17
 Цвейфель (Горчаков) С. Н.—72
 Цуккерман В. А.—167
 Цесевич П. И.—66
 Чайковский П. И.—66, 105, 106, 145, 163
 Чернявский А. Е.—61
 Чингизхон —148, 165
 Чишко О. С.—71, 89, 92, 97
 Чулаки М. И.—105
 Чустий —91
 Шайхзода М.—120
 Шайх найи —14
 Шамсиддин Ф.—105, 106
 Шарафиддин —13
 Шерфединов Я. Ш.—112
 Шаҳобов Ф.—63
 Шайбонийхон —17
 Шоймардонова Ш. А.—173
 Шохруҳ —13
 Шер В. И.—87
 Шерали Л.—123
 Шимановский К.—157
 Шостакович Д. Д.—88, 106, 150, 163, 168
 Шоумаров Шораҳим —53, 60, 67, 70
 Шперлинг Г.—91
 Шпитальный П. Л.—106
 Штейнберг М. О.—86, 89, 97, 98, 99, 102
 Штраус Р.—106
 Шуберт Ф.—107
 Шchedрин Р. К.—105
 Шчипачев С. П.—115
 Эйхгорн А. Ф.—25, 50

Юдаков С. А.—89, 90, 103, 112, 113, 114, 118, 136, 138, 139, 149, 152, 153, 155, 158, 166, 168, 183
 Юденич Н.—155, 161
 Юсуфий Х.—90
 Янов-Яновский Ф. М.—173
 Ярашев С.—105
 Яссавий Аҳмад —12
 Яшин (ҳақиқий исми-фамилияси Қомил Нуъманов) —74, 75, 91, 126, 130, 135
 Қобулова Саодат —105
 Қораев Қора —105
 Қориева Б.—105
 Қорӣқубов М.—67, 69
 Қўжамёров Қ. Ҳ.—106
 Қулмуҳаммад —14
 Қурбонов Т. У.—103, 177, 183
 Қурбон шоир —24
 Қутби Найи —13
 Фулом Гафур —118
 Хоразмий Муҳаммад Мусо —10
 Хренников Т. Н.—104, 105
 Ҳалилов Н.—106
 Ҳалимов О.—63, 66
 Ҳамза Ҳакимзода (тахаллуси Ннёзий) —23, 55, 56, 66, 76, 125, 130, 131, 137, 163, 164
 Ҳамзин И.—86
 Ҳамроев И. Ҳ.—86
 Ҳамроев Р. У.—140, 172, 174, 183
 Ҳасанов Н. А.—104
 Ҳақназаров З.—106
 Ҳидоятова Р.—105
 Ҳилолий —17
 Ҳиндемит П.—106
 Ҳожибеков У.—105
 Ҳофиз (ҳақиқий исми Шамсиддин Муҳаммад)—11, 37, 114
 Ҳофизӣ Абу —12
 Ҳошимов Н.—105
 Ҳуришд Шамсиддин (ҳақиқий фамилияси Шарафиддинов) —71, 73, 79
 Ҳусайн Удий —14
 Н. Н. Григоревич тузган.

I БЎЛИМ

Ўзбекистоннинг Улуғ Октябрь социалистик революциясигача бўлган даврдаги музика маданияти

1- б о б

Музикали-тарихий очерк	5
Ўрта Осиё халқлари қадимги аجدодларининг музикали-поэтик ижоди	5
Илк ўрта аср санъати (IV—IX асрлар)	8
Сомонийлар давлатида музикали ҳаёт (IX—X асрлар)	10
Ўзбек халқининг ташкил топиш даври музика маданияти (XI—XV асрлар)	11
Муסיқий-назарий мерос	15
Ўзбек халқининг XVI—XIX асрлардаги музика маданияти	17
Ўзбекистоннинг Ўрта Осиё Россияга қўшиб олингандан кейинги музика ҳаёти	19

2- б о б

Ўзбек музика фольклори ва оғзаки анъанадаги профессионал музика	27
Халқ музикаси	27
Оғзаки анъанадаги профессионал музика	35
Ўзбек дostonлари	40
Музика асбоблари	41
Чолғу асбоблари анъанавий ансамбллари	49
Локал (маҳаллий) услублар	50
Ўзбек созанда ва хонандалари	52

II БЎЛИМ

Совет Ўзбекистонининг музика маданияти

3- б о б

Халқ қўшиқлари	57
----------------	----

Бастакорлар .	58
Музыка ҳаваскорлиги	59
Дастлабки музыка билим юртлари	61
Миллий музыка меросини ёзиб олиш ва қайта ишлашга доир ишлар	63
Биринчи музыкали театрлар	66

4- б о б

1933-41 йиллар музыка ҳаёти

Умумий характеристика	68
Музыкали театр. Ўзбек музыкали драмаси	71
Вокал музыка	81
Чолғу музыка	82 ✓

5- б о б

1941-45 йиллар музыка маданияти

Театр ва концерт ҳаёти	85
Қўшиқ ва романс	88
Музыкали драма	91
Опера	92
Симфоник музыка	93

6- б о б

1945-75 йиллар музыка маданияти

Музыка ҳаёти	102
Вокал музыка	111
Қўшиқ	112
Романс	113
А сарелла (жўрсиз) хорлар	115
Вокал-симфоник жанрлар	118
Музыкали театр	123
Музыкали драма	124
Опера	126
Балет	143
Чолғу музыка	149 ✓
Камер-чолғу музыка	149
Симфоник музыка	159
Сюнта	159
Поэма ва увертюра	163
Чолғу концерт	168
Симфония	173
Хотима	181
Фойдаланилган адабиётлар рўйхати	184
Халқ қўшиқлари манбалари рўйхати	185
Исмлар кўрсаткичи	186

ИСТОРИЯ УЗБЕКСКОЙ МУЗЫКИ

Составитель Тамара Евгеньевна Соломонова

Допущено Управлением учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для студентов музыкальных вузов

Ташкент «Ўқитувчи» 1981

Таржиманинг махсус муҳаррири Т. Ғафурбеков

Таржимонлар: С. Нишонава, Х. Ғафурбекова

Редактор Н. Ғозиев

Муз. редактор С. Юлдошева

Бадий редактор П. Бродский

Рассом К. Рудов

Тех. редактор О. Пожогина

Корректор Ж. Нуриддинова

ИБ № 1484

Теришга берилди 16. 07. 1980 й. Босишга рухсат этилди 1. 04. 1981 й. Формати 60X90^{1/16}. Тип. қоғози № 1. Кегли 10 шпонсиз. Юқори босма усулида босилди. Шартли 6. л. 12,0. Нашр. л. 11,66. Тиражи 4000. Зак. № 200. Баҳоси 50 т.

«Ўқитувчи» нашриёти. Тошкент, Навоий кўчаси, 30. Шартнома № 26—80.

Ўзбекистон ССР нашриётлар, полиграфия ва китоб савдоси ишлари Давлат комитети Тошкент «Матбуот» полиграфия ишлаб чиқариш бирлашмасига қарашли 2-босмахона. Янгийул ш., Самарқанд, 44. 1981 й.

Типография № 2 Ташкентского полиграфического производственного объединения «Матбуот» Государственного комитета УзССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Янгийул, ул. Самаркандская, 44.