

O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI  
OLY VA O‘RTA MAXSUS TA‘LIM VAZIRLIGI

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

**F.ABDURAHIMOVA**  
**Ф.АБДУРАХИМОВА**

**ORKESTR SINFI**

**ОРКЕСТРОВЫЙ КЛАСС**

*Oliy ta‘lim muassasalari uchun*  
*o‘quv qo‘llanma*

*Учебное пособие для высших учебных заведений*

**Ta‘lim yo‘nalishi:** 5150700 – Cholg‘u ijrochiligi  
**Fan nomi:** Orkestr sinfi (xalq cholg‘ulari orkestri)

Toshkent 2017

*O‘zbekiston Respublikasi Madaniyat vazirligi Respublika xalq ijodiyoti va madaniy-ma’rifiy ishlar ilmiy-  
metodik hamda axborot markazi*

*va*

*O‘zbekiston davlat konservatoriyasi Ilmiy-uslubiy Kengashi tomonidan  
nashrga tavsiya etilgan.*

**Muallif:** F.R.Abdurahimova

**Taqrizchilar:**

O‘zbekiston davlat konservatoriyasi professori – K.T.AZIMOV

Pedagogika fanlari nomzodi, O‘zDK dotsenti - B.G'.AZIMOV

O‘zbekiston Respublikasi san’at arbobi – B.K.RASULOV

**Автор:** Ф.Р.Абдурахимова

**Рецензенты:**

Профессор Государственной консерватории Узбекистана – К.Т.АЗИМОВ

Кандидат педагогических наук, доцент ГКУз – Б.Г.АЗИМОВ

Ўзбекистон Республикаси санъат арбоби – Б.К.РАСУЛОВ

Taklif qilinayotgan o‘quv qo‘llanma orkestr ijrochiligi ko‘nikmalarini o‘rgatish uslubiyatiga bag‘ishlangan. Qo‘llanmada orkestr sinfida ko‘p ovozli ijro, turli guruh jamoalarining xususiyatlari, gamma-mashq va badiiy asarlarni o‘rganish usullari taxlil etilgan. Undan madaniyat va san’at Oliy o‘quv yurtlari «xalq cholg‘ulari» ixtisosligi: orkestr sinfi, dirijyorlik, dirijyorlik amaliyoti va uslubiyati kabi fanlar bo‘yicha foydalanish mumkin.

Предлагаемое учебное пособие посвящено методике углубленного обучения игре в оркестровом классе. В пособии анализируются многоголосное исполнение в коллективе, психологические аспекты работы в оркестровом классе, вопросы артикуляции различных оркестровых групп, а также предложены различные гаммы-упражнения и художественные произведения для оркестра народных инструментов. Оно рекомендуется для использования по специальности «Народные инструменты» Высших образовательных заведений культуры и искусства по дисциплинам: оркестровый класс, дирижирование, дирижерская практика, методика.

Suggested textbook devoted to in-depth method of learning to play in the orchestra class. The manual analysis of polyphonic performance in the team, the psychological aspects of the work in the orchestral class, questions of articulation, different orchestral groups, and offered a variety of scales, exercises and music for orchestra of folk instruments . It is recommended for use in «folk instruments « departments of Higher educational institutions of culture and art in the disciplines: orchestra class, conducting, teaching methods of conducting, as well as the conductor's practice.

## SO‘Z BOSHI

«Faqatgina chinakam ma’rifatli odam inson qadrini, millat qadriyatlarini, bir so‘z bilan aytganda, o‘zligini anglash, erkin va ozod jamiyatda yashash, mustaqil davlatimizning jahon hamjamiyatida o‘ziga munosib, obro‘li o‘rin egallashi uchun fidoyilik bilan kurashishi mumkin»<sup>1</sup>. Haqiqatdan ham o‘ziga kelayotgan yosh avlod qaysi kasb egasi bo‘lmasin uning yuqori madaniyati hamda ma’naviy barkamolligi, o‘zi tanlagan hayot yo‘lini asosiy maqsadini tushunishga, xalqiga foyda keltirib o‘z yurtining sodiq farzandi bo‘lishiga yordam beradi. Shu boisdan respublikamizdagi madaniyat va san’at yo‘nalishida kadrlar tayyorlovchi Oliy ta’lim dargohlarining ahamiyati bu o‘rinda yanada ortadi.

O‘zbek xalq cholg‘ularida jamoaviy orkestr ijrochiligi bu boradagi asosiy yo‘nalishlardan biri hisoblanadi. Ko‘p ovozli xalq cholg‘ulari orkestri qadimiy hamda zamonaviy umuminsoniy an’analar negizida paydo bo‘lgan, O‘zbekiston madaniyati jamoa ijrochiligining yangi shaklidir. Yangilik, an’anaviy cholg‘ular konstruksiyasini o‘zgarishi; yozma an’analarga asoslangan ko‘p ovozli ijrochilikning paydo bo‘lishi, yangi ta’lim tizimi, kompozitorlik ijodiyoti hamda yangi ohang tafakkurining yuzaga kelishida o‘z ifodasini topdi<sup>2</sup>.

«Orkestr sinfi» fani musiqiy ta’lim muassasalarining barcha tizimlari «xalq cholg‘ulari» (5150700) bakalavriat ta’lim yo‘nalishida taxsil olayotgan talabalar kasbiy tayyorgarligining muhim bo‘laklaridan biri hisoblanadi. «Orkestr sinfi» fanining asosiy maqsadi – ko‘p ovozli o‘zbek xalq cholg‘ulari orkestri va ansambllari uchun yuqori malakali sozanda ijrochilarni tayyorlashdan iborat. Ushbu fan xalq cholg‘ulari orkestri yoki ansambllarida ijro etish, jamoaviy ijro sirlarini o‘zlashtirish, bir-birini eshitish, o‘z ijrosini eshitish va uni nazorat qilish, konsert ijrochiligi madaniyatini o‘stirish, jo‘rnavoqlik ko‘nikmalarini shakllantirish, orkestr jamoasiga rahbarlik qilish va orkestr adabiyotini o‘rganish kabi ko‘plab omillarni o‘z ichiga oladi. Fan vazifasiga amaliy ko‘nikmalar bilan bir qatorda bo‘lajak mutaxassislarining badiiy didini tarbiyalash va shakllantirish, tafakkurlarini kengaytirish, ijrochilik uslublarini o‘rganish, xalq va kompozitorlar ijodiyotlarining eng yaxshi namunalari bilan tanishtirish kiradi.

Orkestr sinfida har bir talaba xalq cholg‘u orkestrlari uchun maxsus yozilgan kompozitorlar asarlarini yaxshi o‘rganishi, notaga qarab ijro etish ko‘nikmalarini rivojlantirishi bilan birga dirijorning barcha ko‘rsatmalariga amal qilishi lozim.

Ushbu o‘quv qo‘llanmaning maqsadi – yoshlarning ma’rifiy va estetik tarbiyasida muhim vositalardan biri bo‘lmish orkestr jamoa ijrochiligi kasbiy ko‘nikmalarini rivojlantirishdan iborat. O‘quv qo‘llanma uslubiy qism va o‘zbek xalq cholg‘ulari orkestriga mo‘ljallangan partituralardan tashkil topgan. To‘plamga kiritilgan ma’lumotlar va asarlar jamoada ijrochilikning har-xil tomonlarini ochish va cholg‘ularning turli ijrochilik usullarini o‘rganishiga qaratilgan.

Mashqlarga asos qilib olingan gammalar, applikatura talablarini o‘zlashtirishga, shuningdek sozandalarning ijrochilik mahoratini oshirishga ko‘mak beradi, ular o‘quv yilining oxirigacha har bir darsning ajralmas qismi sifatida mashg‘ulot boshlanishida ijro etilib borilishi maqsadga muvofiq. O‘qituvchi-rahbar gamma-mashq ijrosi vaqtida tovush chiqarish sifati, barcha shtrixlarga amal qilinishi va ijro uslublarini to‘g‘ri barajarilishini kuzatib bormog‘i lozim. Bu o‘ta muhim jihat, sababi, badiiy

asarni o'rganish jarayonida ijrochi aytib o'tilgan barcha unsurlarga duch keladi va ularni ijro davrida amalda qo'llaydi. Shuningdek darsning boshida o'qituvchi-rahbar ishlanishi rejalashtirilgan badiiy asarning tonaligidagi gammalarni ijro etilishi taklif etiladi. Bu o'z o'rnida ijro etiladigan musiqiy asarning gorizontal hamda vertikal holatida intonatsiya tozaligiga yordam beradi.

Qo'llanmaga kiritilgan musiqiy asarlar maqsadli ravishda orkestr sinfi darslarini tuzish, hamda jamoa konsert chiqishlari uchun turli dasturlarini yaratish imkoniyatini yaratadi. Shu bilan bir qatorda ushbu material dirijyorlik sinflarida va talabalarning orkestr jamoasi bilan amaliy ishlarida qo'llanilishi mumkin.

Ushbu o'quv qo'llanmani tayyorlashda (o'quv qo'llanma 2007-2010 yillarda O'zDK orkestr dirijyorligi kafedrasida tayorlangan) orkestr sinfi yetakchi mutaxassislari, o'zbek xalq cholg'u orkestri asoschilari: O'zbekiston-da xizmat ko'rsatgan san'at arbobi, Davlat mukofoti sovrindori, professor A.I.Petrosyans va O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan madaniyat xodimi, professor A.X.Liviyevlarning orkestr sinfida ishlash uslubiyotlari va Respublikamiz-dagi mavjud orkestrlar ijrochilik tajribalaridan hamda muallifning turli o'quv va professional jamoalar bilan 44 yil mobaydina ishlagan tajribasidan foydalanilgan.

## I QISM

### XALQ CHOLG‘ULARIDA ORKESTR IJROCHILIK MADANIYATI SHAKLLANISHINING BA‘ZI UMUMIY TAMOYILLARI

Yer yuzining har bir mintaqasida musiqa madaniyati rivojlanishi turlicha ko‘rinishga ega. Bugungi kundagi hayot tarzi bizga dunyo xalqlari madaniyati rivojlanishining har-xil bosqichlarini ko‘rish imkoniyatini berayapti. Shunday ekan, tabiiy savol tug‘iladi: biz, masofa nuqtai nazaridan bir-birimizdan uzoq bo‘la turib o‘zaro yaqinlashish imkoniyatiga ega emasmizmi? Yoki bizning umumiy manba, umumiy ildizlarimiz yo‘qmi? Albatta unday emas. Butun dunyo sivilizatsiyasi tarixi shuni isbotlab berayaptiki, insonlar o‘zaro muloqotda bo‘lib, faoliyatlarining turli jabhalarda bir birlariga ta‘sirini o‘tkazib o‘zlarining eng yaxshi an‘analarini rivojlantiradilar, bu esa o‘z navbatida umumiy madaniyatning rivojlanishiga ijobiy ta‘sir o‘tkazadi.

Sotsial-iqtisodiy sharoitlar natijasida turli tarixiy davrlarda madaniyat rivojlanish estafetasi goh Sharq, goh G‘arb mintaqalariga navbatma-navbat o‘tib kelgan. Ushbu fikrni T.S.Vizgo so‘zlari mumkin qadar yaxshiroq tasdiqlab beradi: «Siyosiy va geografik chegaralar, insonlarning turfa xil maishiy hayot tarzidan qat‘iy nazar o‘tmish badiiy amaliyoti eng yaxshi yutuqlarining navbatma-navbat almashishi – dunyo madaniyati rivojlanishining eng muhim omillaridan biridir»<sup>3</sup>.

Aytib o‘tilgan bu holat cholg‘u madaniyati rivojlanish yo‘llari mavzusida qanday ifoda etiladi, agarda aniqroq gapirsak – o‘zbek milliy cholg‘u orkestri shakllanish tamoyillariga o‘zining qanday ta‘sirini o‘tkazadi? Yuqorida qayd etilgan fikrlarni bizni qiziqtiradigan masalaga qaratsak, o‘zbek xalqining zamonaviy cholg‘u madaniyati monodik san‘at negizida shakllanganini, va «O‘rta Osiyo antik davridayoq turli xalqlarning o‘zaro ta‘sirida yaratilgan murakkab va har tomonlama shakllangan bir voqe‘lik ko‘rinishda namoyon bo‘ldi»<sup>4</sup>. V.A.Uspenskiy o‘tgan asrning 30-yillari musiqa madaniyatini tahlil qilib, an‘anaviy cholg‘ularning ijrochilik imkoniyatlari o‘sha davrning yangi ijtimoiy talablariga to‘g‘ri kelmasligini ta‘kidlab, cholg‘ularning kuchsiz va tez so‘nib qoladigan ohangi o‘sha davrning yangi badiiy sharoitlari bilan qarama-qarshi bo‘lib qolganligiga e‘tiborni qaratadi va u «ayni davrdan boshlab katta cholg‘u ansambllarni tashkil etish hamda milliy cholg‘ularni rekonstruksiya qilish masalasi dolzarb muammolardan biriga aylandi»<sup>5</sup>, – degan xulosaga keladi. O‘tgan asrning 30-50 yillarida ushbu muammo yechimini ishlab chiqishda ikki asosiy andoza tayanch sifatida xizmat qildi: birinchisi – O‘rta Sharqning qadimiy milliy an‘analari, ikkinchisi esa – yangi davr an‘analari. Yana shuni ta‘kidlab o‘tish joizki, o‘n ikki-bosqichli temperatsiya va xromatizatsiya asosida yaratilgan garmonik ko‘povozlikni O‘rta Osiyo va Qozog‘iston respublikalarida, xususan O‘zbekistonda ham keng tus olishi cholg‘u ijrochiligi rivojlanishining muhim omili bo‘ldi.

Yer yuzining turli mintaqalarida (jumladan O‘rta Osiyoda ham) milliy orkestrlarni tashkil etish borasida olib borilgan ishlar, hamda simfonik orkestr shakllanishining tarixiy yo‘lini tahlil etish bugungi kunda orkestr ijrochiligi shakllanish tamoyillarini hamda qator qonuniyatlarini ishlab chiqish imkoniyatini yaratadi. Quyidagilarga tahliliy nazar tashlasak aytib o‘tilganlarga universal degan baho

berish mumkinligini ko‘ramiz, sababi, qayerda va qanday davrda bo‘lmasin, ko‘p ovozi orkestr jamoalari yaratilishida ularning doimiy ravishdagi ishtirokini kuzatish mumkin bo‘ladi.

Endi mavzumizning ichki xususiyatlariga qaytadigan bo‘lsak shuni ta‘kidlash joizki, biz ko‘rib chiqatyogan «orkestr» atamasiga XVIII asr oxirida G‘arbiy Yevropada hamma xususiyatlari bilan shakllangan jamoa organizmining ma‘nosi kiritiladi. Ya‘ni orkestr tushunchasi – bu bir turdagi cholg‘u guruhlarini birlashtirgan musiqachilar jamoasi ma‘nosini bildiradi. Ammo shu bilan birga Sharq musiqasiga bag‘ishlangan adabiyotlarda an‘anaviy ansambl va ko‘p ovozi jamoalarga ham «orkestr» ta‘rifi berilganligining guvohi bo‘lamiz (V.Belyayev, F.Karomatov, I.Eolyan).

Yuqoridagilardan kelib chiqqan holda, zamonaviy orkestr jamoasini tashkil etish uchun qo‘yiladigan talablarni quyidagilarda ko‘rsatib o‘tishimiz mumkin: bu o‘n ikki-bosqichli tekis temperatsiya qilingan tovushqator asosidagi garmonik ko‘p ovozlilik, cholg‘ular oilalari, yozma an‘ana, va nihoyat, repertuar. Keyinchalik milliy orkestrlar yaratilishi (neapolitan, rus, ukrain, o‘zbek, qozoq, ozarbayjon va h.k.) aynan shu prinsiplarga asoslandi.

Milliy cholg‘ular musiqa amaliyotida ko‘p ovozlilikning tarqalishi birinchi navbatda soz masalasini oldinga olib chiqdi va ayni masala yangilik emas edi. Ushbu masala o‘tmish davrlardanoq paydo bo‘lib, turli mamlakat-lar nazariyotchilari tomonidan asrlar davomida o‘rganilib kelingan.

Musiqiy madaniyatning tarixiy rivojlanish jarayonida paydo bo‘lgan va bir-birini almashtirgan turli tovushqatorlar (ya‘ni Pifagor tovushqatorlari), tekis va notekis temperatsiyalar yangi shakllanayotgan musiqiy tafakkur – ko‘p ovozlilik tizimiga to‘la javob bera olmas edi. Lekin davr taqozosi bilan o‘n ikki-bosqichli, tekis temperatsiyalangan, xromatik tarzda tovushqator yuzaga keldi. Yu.N.Tyulin iborasi bilan aytganda, ushbu tovushqatorning paydo bo‘lishi «butun dunyo musiqa san‘atining tarixiy rivojlanishida muhim burilish sodir etdi»<sup>6</sup>.

Kompozitorlarning garmonik vositalar borasidagi faol izlanishlari va shu bilan bir qatorda musiqa ijrochilik amaliyotida cholg‘ularni takomillashtirish jarayonlari o‘n ikki-bosqichli tekis temperatsiyali xromatik tovushqatorning yaratilishi va rivojlanishi uchun imkoniyat yaratdi, buning natijasida temperatsiyali ko‘p ovozlilik yuzaga keldi.

1935 yilda taniqli cholg‘ushunos A.I.Petrosyans rahbarligidagi ustalar guruhi ko‘povozi orkestr yaratish maqsadida o‘zbek milliy cholg‘ularini tubdan takomillashtirish ustida ishlarni boshlab yuborishdi. Pardalar balandligi o‘rnatilgan dutor, tanbur, rubob, chang cholg‘ularning tovushqatorlari temperatsiyalashtirildi va xromatik tarzda o‘zgartirildi. Turli tovushqatorlarga ega bo‘lgan cholg‘ular o‘n ikki-bosqichli tekis temperatsiyalashgan xromatik normalarga olib kelindi. Cholg‘u dastasida erkin bog‘langan va harakatga keltirish mumkin bo‘lgan pardalar, temperatsiya tartibida mustahkamlangan turlari bilan almashtirildi. Lekin shuni aytib o‘tish kerakki, shu vaqtga kelib ba‘zi an‘anaviy cholg‘ularda (dutor, rubob) tabiiy ravishda xromatik tovushqatorga o‘tish moyilligi kuzatila boshlandi. Cholg‘ular ustida olib borilgan temperatsiya va xromatizatsiya bo‘yicha ishlar yangi tafakkur tizimi, ya‘ni ko‘p ovozlilikni o‘zlashtirishda aniq natijalar ko‘rsata boshladi. B.Asafyev fikricha «bir tekisdagi temperatsiya musiqa jarayonida teng ta‘sir etuvchi ohanglar majmuasi bo‘ldi»<sup>7</sup>.

Orkestr ijrochiligi madaniyati shakllanishining keyingi tamoyili bir turdagi cholg'ular guruhi – oilalarni yaratish maqsadini oldinga qo'ydi. Ushbu guruhlar cholg'ularning asosiy turi andozasida yaratilgan bo'lib, pastdan yuqorigacha bo'lgan hamma registrlarni o'z ichiga qamrab olishi kerak edi. Shunday qilib turfa xil ko'rinishdagi o'zbek cholg'ularidan ijrochilik amaliyotida keng tarqalgan va tovush chiqarish usullari bo'yicha turli ko'rinishga ega bo'lgan navlari ajratib olindi.

Yuqorida aytib o'tilganidek, cholg'u-larning asosiy turi andozasida va butun orkestr diapazonini qamrab olish sharti bilan bir turdagi guruhlarini yaratish vazifasi amalga oshirilishi, hamda dutor va rubob cholg'ulari ustida olib borilgan izlanishlar natijasida orkestrning yetakchi guruhlaridan biri – chertib chalinadigan cholg'ular guruhi tashkil topdi; g'ijjak – kamonli cholg'ular, chang esa urma-torli cholg'ular oilalariga andoza bo'ldi. O'zbek orkestrining yana ikki guruhi bir oz boshqacharoq uslubda shakllandi. Ularning birligi tovush chiqarish nuqtai nazaridan qamrab olindi. Puflab chalinadigan (damli) cholg'ular oilasi qisman takomillashtirilgan an'anaviy cholg'u turlarini (nay, surnay, qo'shnay) o'z ichiga oldi. Ushbu cholg'ulardagi o'zgarishlar zamonaviy nota yozuvi bo'yicha chalish imkoniyatini yaratdi. Nay sozi orkestrda eng baland registrdagi cholg'u bo'lgan nay-pikkolo cholg'usi yaratilishiga asos bo'ldi. Urma cholg'u oilalari esa o'zbek va Yevropa cholg'ularidan tashkil topdi.

Cholg'u oilalarni vujudga kelishi bir tomondan orkestr diapazonini ancha kengaytirdi, ovoz va tembr rang-barangligini boyitdi, ikkinchi tomondan esa, jamoani har bir oila guruhidan mustaqil jamoa, ya'ni dutor, chang, mizrobli, kamonli va h.k. orkestrlarni tashkil etish imkoniyatini yaratdi. Bu o'rinda ushbu cholg'ularda chalishni o'rganish nisbatan osonligi katta ahamiyat kasb etishini ta'kidlab o'tish joiz.

Orkestrlar yaratilishining muhim omillaridan yana biri ularning sozini bir maromga, ya'ni xalqaro standartga olib kelish edi. Ma'lumki dunyo amaliyotida va MDX (SNG) respublikalarida 1936 yildan beri birinchi oktava *lya* tovushining balandligi umumiy tartib bo'yicha 440 gerts (bir soniyada 440 tebranish tezligi) sifatida qabul qilingan. O'zbek orkestrini tashkilotchilari ham qabul qilingan ushbu birlikni andoza sifatida qabul qilishdi. Shu nuqtai nazardan ular damli cholg'ular ustida olib borilgan takomillashtirish ishlarida ancha murakkabliklarga duch keldilar. Sababi, bir turdagi cholg'ularning katta-kichikligi asosiy tovushning baland-pastligiga ta'sir qilar edi. Nay va surnayga nisbatan masalani yechish uchun tadqiqotchilar har-xil sozdagi turlari ichidan sozlari birinchi oktava *lya* tovushiga teng keladigan cholg'ularni tanlab olib ular nusxasi bo'yicha xuddi shunday yangi cholg'ularni yasashdi. Qo'shnay asosiy tovushini birinchi oktava *lya* soziga olib keltirish uchun cholg'u ichidagi tilini joyidan yuqori yoki pastga siljitishni o'zi yetarli bo'ldi. Torli cholg'ularda esa belgilangan menzuralar<sup>8</sup> o'rnatilib oilalar tashkil etish qonuniyatlaridan kelib chiqqan holda ularga mos keladigan sozlanish tartiblari o'rnatildi.

Musiqiy tovushlar yozuvi insoniyat madaniyati takomillashish jarayonida Sharq va G'arb xalqlarining ta'siri bilan bizning davrimizgacha nota yozuvi qiyofasida etib kelgan. Unga baho berib, musiqashunos Nazaykinskiy quyidagi fikrlarni bildiradi: «ohang balandligi va cho'zimini belgilab, nota o'zining kelib chiqishini oshkora etadi. U – kuy va garmoniya, ovoz va usul ehtiyojlarida, ya'ni musiqaning ichki ohangidadir»<sup>9</sup>. A.I.Petrosyans bu holatni o'rganib va uni o'zbek milliy cholg'u ijrochiligiga tadbqiq etish maqsadida quyidagilarni ta'kidlab o'tadi: «nota yozuvi... quyidagi xususiyatlarga ega: 1) belgilanish qulayligini ifodalovchi musiqiy matnga oid bo'lgan xususiyatlar, ya'ni balandligi, kuchi, o'lchov va usul;

2) nisbatan kam bo'lgan ifodalovchi vositalar yordamida to'laqonli musiqiy tavsif; 3) nota yozuvining xalqaro ahamiyati.

Nota yozuvi borasida aytib o'tilgan barcha xususiyatlar qisqa va lo'nda ravishda, oson xotirada qoladigan uch so'z yordamida ifodalanishi mumkin: «bir lahzali, tafsilotli, baynalminal»<sup>10</sup>.

Nota yozuvining dunyo musiqa madaniyatida umumiy tamoyillar asosida tarqalishi turli madaniyatlarning o'zaro aloqalarini ta'minladi. Shu bilan birga nota yozuvi o'zining xususiyati doirasida juda katta ma'no-mazmun kasb etadi. Ijrochi musiqiy asarning ichki xususiyatlari, uning o'ziga xosliklari, hamda muallifning badiiy qarashlarini tinglovchiga zamonaviy nota vositalari yordamida yetkazib beradi.

Yuqorida aytib o'tilgan omillarni hisobga olgan holda O'zbekistonda milliy cholg'u ijrochiligi tarixida ilk bor 1936 yilda nota yozuvi asosida ijrochilikni tashkil etish yo'lga qo'yildi. Shuningdek milliy cholg'ularni asl eshilitish balandligi bo'yicha notalashtirish amalga oshirildi. Damli cholg'ulardan – nay, surnay, qo'shnay; torli urma-zarbli cholg'ulardan – chang; mizrobli cholg'ular guruhidan – prima rubob, dutor prima, dutor bas; kamonli cholg'ular guruhidan – g'ijjak, g'ijjak alt, g'ijjak bas cholg'ulari asl eshilitishiga mos keladigan balandlikda yozilishi belgilandi. Qolgan cholg'ular: nay pikkolo, qashqar rubob, afg'on rubob, dutor, tanbur, dutor kontrabas, g'ijjak kontrabaslar asl eshilitishidan oktava past yoki yuqori yozila boshlandi. Bular transport qilinadigan cholg'ular sifatida tan olindi.

Ma'lumki yozilgan musiqani o'qish ijrochidan maxsus tayyorgarlikni talab etadi. Mashhur olim K.Fisher (Shvetsariya) yozma an'ananing katta ahamiyatiga to'xtalib, uning ikki xil vazifasi mavjudligini ta'kidlaydi: «birinchisi – bu an'analarni saqlash bo'lsa, ikkinchisi – uning yangi dunyoqarash bilan bevosita aloqadorligi... Bulardan tashqari musiqiy matnni saqlash va rivojlantirish yo'lida nota nashr etish ixtirosi katta ahamiyat kasb etdi. Noshirlik san'atining rivojlanishi natijasida musiqa keng ommaga kirib bordi»<sup>11</sup>. Tadqiqotchining oxirgi qaydlari biz ko'rib chiqayotgan mavzu doirasi, ya'ni milliy cholg'ularda ommaviy ijrochilikni rivojlantirishi masalasida ham ahamiyatlidir.

O'zbek milliy cholg'u ijrochiligi madaniyatining yana bir muhim omillardan biri bu repertuarni tashkil etish masalasidir. Ma'lumki yangi milliy cholg'u ijrochiligi yo'nalishi yo'lga qo'yilishining ilk davridanoq xalq va kompozitorlik musiqasini qayta ishlash orqali repertuarni kengaytirish ko'zda tutildi. Orkestr ijrochiligida bu masala darhol o'z tasdig'ini topdi, «Mirzadavlat», «Roq qashqarcha», «Aspanjoyiman», «Reve ta stogne Dnpr shirokiy» kabi asarlar repertuar masalasining bugungi kunda ham saqlanib kelayotgan baynanminallik jihatlarini yaqqol namoyon etdi. Shu bilan bir qatorda milliy cholg'ular orkestrining boy va o'ziga xos xislatlarini ko'rsata oladigan maxsus asarlar yaratish masalasi ham yuzaga chiqdi.

Shunday qilib, xromatizatsiya va temperatsiya tamoyillarining amaliy tadbiiq qilinishi, cholg'u oilalarining tashkil etilishi, yozma an'ananing qo'llana boshlanishi, soz masalalarining takomillashitirilishi, repertuar masalasi yechimining hal etilishi boshqa respublikalar qatorida O'zbekistonda ham – milliy cholg'ularda yangi, ko'povozli jamoaviy ijrochilik madaniyatining shakllanishiga olib keldi. O'zbek orkestri-ning tarkibida beshta bir-biridan farqla-nuvchi guruhlarning mavjudligi uning boshqa milliy orkestrlardan farqlanuvchi jihatini tashkil etdi. Ushbu jamoada boy

an'anaviy ijrochilik uslublaridan tashqari musiqa amaliyotida mavjud barcha ijrochilik uslublarini qo'llash imkoniyati mavjud.

Yuqoridagilarni umumlashtirgan holda o'zbek ko'p ovozli jamoa ijrochiligiga qiyosiy ko'z bilan nazar tashlasak, dunyo musiqa madaniyati bilan o'zaro bog'lab turadigan, badiiy o'ziga xoslikka ega bo'lgan jamoa ko'rinishi shakllanganligiga guvoh bo'lamiz. Milliy cholg'ular orkestri xor ijrochiligi, damli va simfonik orkestrlar bilan bir qatorda alohida badiiy ko'rinish sifatida xalqning ma'naviy, musiqiy-tarbiyaviy ongini o'stirishda muhim omil sifatida maydonga chiqdi, desak mubolag'a bo'lmaydi.

### **Orkestr sinfi maqsad va vazifalari**

«Orkestr sinfi» fanining asosiy maqsadi – jamoa ijrochiligi ko'nikmalarini talabalarda chuqurroq rivojlantirishdan iborat. O'qish davrida talabalar ko'p ovozli ansambl va orkestrlarda ijrochilik sir-asrorlarini, shu yo'nalishdagi repertuarni o'zlashtirishlari, shuningdek orkestr musiqasining o'ziga hos tomonlarini tushunishga harakat qilishlari lozim. Konservatoriyaning orkestr sinfi darslarida ular quyidagi ko'nikmalarni o'zlashtirishlari talab qilinadi:

1. Orkestr partiyalarini tezda o'qiy bilish;
2. Kuy yo'li, asar shakli, dinamika va agogika sezgilarini tarbiyalash hamda rivojlantirish;
3. Musiqiy asar, undagi asosiy va yordamchi ovozlarni eshita bilish, guruhlar va to'liq orkestrning ijro xususiyatlarini tushunish;
4. Dirijyor talablarini tushunish;
5. Ansambl birligi holati ustida chuqurroq ish olib borish.

Orkestr sinfi darslari talabaning garmonik, ohang yo'li eshitish qobiliyati va musiqiy xotirani rivojlanishiga yordam beradi. Shu bilan bir qatorda, konsert amaliyoti ham katta o'quv-tarbiyaviy va amaliy ahamiyatga egadir. Talabalarning konsertlarda chiqishlari ularda kasbiy mahoratni o'stirishi bilan birga, ularda mas'uliyatni his qilish, diqqatni jamlash kabi ko'nikmalarni tarbiyalab, pirovardida o'zbek milliy cholg'u ijrochiligi madaniyatini targ'ibot qilishga xizmat qiladi.

Orkestr sinfi ko'p ovozli ijrochilikning faol ko'rinishi sifatida, ijobiy fazilatlarga ega va yosh ijrochilarni to'laqonli musiqiy rivojlanishining andozalaridan biri bo'lib xizmat qiladi. Orkestr sinfida ishtirok etish talaba-ijrochilarga rang-barang ijro repertuarini o'zlashtirish va ko'p ovozli musiqani his qila olish imkoniyatini yaratib beradi, bu esa o'z navbatida har bir sozandaning alohida musiqiy madaniyatini oshirishi milliy hamda umuminsoniy qadriyatlar negizida tarbiya topishlariga ko'mak beradi.

### **Talabalarni orkestr faoliyatiga tayyorlashning uslubiy jihatlari**

Yosh ijrochilarni orkestr sozandasi kasbiga maqsadli tayyorlash – yurtimiz musiqa va san'at Oliy ta'lim dargohlari soha mutaxassislari oldida turgan dolzarb vazifalardan biridir. Shundan kelib chiqib,

o'quv ishining mazmun va mohiyati ta'lim tizimining barcha bosqichlarida ushbu masalalar yechimiga qaratilmog'i lozim. Ayni jarayonlarning ahamiyati shundaki, o'zbek xalq cholg'ularida orkestr ijrochiligi yurtimiz cholg'u ijrochiligi madaniyati uchun yangi bir ko'rinish ekanligi bois masalaga jiddiy yondoshuvni talab etadi.

Ma'lumki, yakka hamda orkestr ijrochiligi orasida katta farq bor. Biroq, shunga qaramasdan orkestr sozandasining kasbiy darajasi mutaxassislik sinfida olingan bilimlarga tayanadi. Agarda talaba o'qish davrida har tomonlama kasbiy tayyorgarlik, bilim va ko'nikmalarga ega bo'lmagan bo'lsa, orkestr ijrochiligining o'ziga hos xususiyatlarini anglab yetishi qiyinlashadi.

Shu boisdan yakka hamda orkestr jamoa ijrochiligi orasidagi farqning ruhiy jihatiga e'tibor qaratmoq lozim. Bu, e'tiborni ijro davridagi turli darajalari, shakl hamda tayyorgarlik saviyasi. Musiqachi sozanda yakkaxon chiqishga tayyorgarligi jarayonida o'qituvchisi kuzatuvda asarni talqini ustida o'zi ishlaydi. Bunda o'z his-tuyg'ulari, ichki ruhiy holatini boshqara bilishi ahamiyatlidir.

Orkestr sozandasining kasbiy mahorati esa boshqacharoq ko'rinishga ega. Uning musiqani his etish, ijrochilik darajalari dirijyor tomonidan nazorat qilinadi hamda boshqariladi. Shu bilan bir qatorda, orkestr sozandasi uchun nota matnini tez o'qiy bilish ko'nikmalari juda ahamiyatlidir, bu esa musiqachining diqqati tezligi bilan bog'liq. Yana shu bilan birga matnni ko'rib qabul qilish ham katta ahamiyat kasb etadi. Sh.Berio ta'kidlaganidek «agarda quloq ko'z ko'rgan narsani eshitsa, xotira o'tkirlashib ishga ikki hissa ko'proq samara keltiradi»<sup>12</sup>.

Orkestr sozandasiga maxsus kasbiy sifatlar hos bo'lib, bu o'z eshitish hamda ko'rish darajalarini bir necha jihatlarga qaratishi, ya'ni nota matni, dirijyor bilan bevosita aloqa, jo'rnavozga qaratilgan diqqat, o'zini guruhning bir bo'lagi sifatida qabul qilish kabilardan iborat. Shu bilan birga u o'z matn yo'nalishini eshitib, boshqa ovozlarni ham ilg'ay bilishi lozim. Jamoa ijrochiligida intonatsiya turg'unligi katta ahamiyatga ega. Bu talabaning orkestr jamoasida ishlashga tayyorgarligini ta'minlovchi asosiy omillardan biridir. Shu jumladan jamoa ijrochiligida applikator masalasi ham e'tibor talab etadigan jihatlardan biri hisoblanadi. Applikator imkon qadar qulay bo'lib, ijrochiga qiyinchilik tug'dirmay oldindan tayyorgarlik ko'rmagan holda asar matnini ijro etib keta olishga yordam bermog'i darkor.

Ijrochilik masalalaridan tashqari orkestr sinfi o'qituvchi-rahbaridan jamoadagi ma'naviy, ruhiy-ahloqiy holatlarga ham e'tibor qaratishni talab qiladi. Chunki dars jarayonida sozandaning ichki shaxsiy hissiyotlari – izzatparastlik tomonlari, jamoa ijrochiligida ijodkorlik qirralarining susayib ketishi kabi holatlar ko'zga tashlanishi mumkin. Aytib o'tilgan barcha holatlar yosh sozanda ruhiyatining yomonlashuviga, o'z mehnati samarasidan qoniqmaslik, norozilik hislarini kuchayishiga olib keladi. Orkestr tarkibida talaba ko'pincha jamoa ijrochiligida unga odatiy bo'lgan yakka ijrochilik qoidalarini qo'llay olmaslik holatlariga duch keladi. Unda asar matnini tayyorlashga vaqt yo'qligi, asar ijrosining ijobiy natijasi nafaqat uning kasbiy tayyorgarlik darajasidan, balki asarning dirijyor tomonidan o'ylangan umumiy g'oyasidan kelib chiqib, orkestrning yakuniy ijrosidan tashkil topishini tushunib etishi kerak bo'ladi.

Yosh mutaxassisning kelajakda qaysi yo'nalishni tanlashi, hayotdagi tutgan yo'lini shakllanishida maxsus mutaxassislik sinfidan tashqari jamoaviy ijrochilik ham alohida ahamiyat kasb etadi. Bu borada

orkestr sinfi o'qituvchi-rahbarining o'rni beqiyos bo'lib, orkestr sozandalarining kasbiy tayyorgarlik sifati talabning yuqori darajadagi kasbiy mahoratiga ega bo'lgan orkestr sozandasi sifatida shakllanishi, uning, ya'ni rahbarning ma'lumoti va bilim darajasi, pedagogik mahorati hamda ijodkorlik va tashabbuskorlik qirralari bilan chambarchas bog'liqdir.

### **Orkestr sinfi rahbari vazifalari va dars jarayonining psixologik jihatlari**

Rahbar – orkestr sinfi faoliyatining bevosita tashkilotchisidir. Jamoani tashkillashtirish, o'quv-tarbiyaviy va ijodiy jarayonlarni tizimlash, ularni uzviy bog'lab olib borish rahbarning kasbiy mahoratiga va bilim darajasiga bog'liqdir. U jamoa darslari nafaqat o'quv, balki tarbiyaviy maqsad va vazifalarni o'z ichiga olishini doimo esda tutmog'i lozim. Haqiqiy o'qituvchi-rahbar orkestrdagi har bir sozandaning ruhiyatini biladi va doim u bilan til topisha oladi. Jamoada mehnat intizomini yo'lga qo'yish, orkestrni o'z irodasiga bo'ysundirish, talabalarga ochiq shaklda oddiy va xotirjam o'z talablarini tushuntira bilish va umuman orkestrni ijodiy jamoa sifatida shakllantirish o'qituvchining asosiy vazifasidir. Orkestr sinfi rahbari tashkilot-chilik va o'qituvchilik qobiliyatlaridan tashqari yaxshi eshitish, usul va asar shaklini his qilish qobiliyati, musiqiy-nazariy bilimlari, manual texnika va badiiy madaniyatga ega bo'lishi hamda umumiy pedagogika va psixologiyadan xabardor bo'lishi lozim.

Rahbarning jamoa bilan ishlay bilishi eng muhim omillardandir. Ba'zi paytda teskari, ya'ni jamoani rahbardan ustun kelish holatlari ham uchrashi mumkin. Bunday vaziyat dirijyorning qat'iyligi va tashabbuskorligi yo'qligidan darak beradi va u orkestr ketidan borishga majbur bo'ladi. Bu yerda biz dirijyorlik mutaxassisligining diskriminatsiya (kamsitish) holatlari ro'y berishini kuzatamiz. Shuning uchun kasb nuqtai nazaridan, rahbarning jamoa bilan ishlashi uchun doimiy tayyorgarligi, ansambl va shtrixlar birligi, intonatsiya tozaligi, frazirovka, dinamika uyg'unligi kabi qo'yilgan vazifalarni tushunib yetishi katta ahamiyat kasb etadi. Ushbu maqsadlarga erishish uchun orkestr rahbari manual texnikani puxta o'zlashtirgan bo'lishi kerak. Bu talab nafaqat amaliyotchi dirijyor, balki talaba dirijyorlar amaliyoti uchun ham muhimdir.

Rahbar-dirijyorning jamoa bilan muloqoti davrida badiiy vazifalar bilan bir qatorda musiqachilarni ijro etilishi kerak bo'lgan asarni ruhiyatiga tayyorlash muhim vazifalardan biri hisoblanadi. Musiqachi sozandalar ruhiyatini dinamik, ichki mazmun-mohiyati tuzilishi bilan bog'liq jixatlar ustida ishlash tabiiyki bir muncha vaqt talab etadi. Jamoani kerakli yo'sinda va yo'nalishda tayyorlab borib, rahbar talabalarni ma'lum badiiy natijalarga erishishga yo'naltiradi, yangi ijodiy natijalarni o'rnatishga yordam beradi. Rahbarning vazifalari ham aynan shular, ya'ni, umumlashtirib aytganda musiqachilarning ijodiy qobiliyatlarini yanada yaqqolroq ochib berish, musiqiy jarayonda o'z o'rnini topa olishiga ko'maklashishdan iborat.

Dirijyor-rahbarning kasbiy yetukligi orkestrda ishlash jarayonini chuqurroq va samaraliroq o'tkazishida, hamda talaba-sozandalar bilan o'zaro to'liq hamfikrlilik-ga erishishida namoyon bo'ladi. Rahbar o'z ishiga professional jamoalar bilan ishlab erishgan amaliy tajribasini qo'shsa, uning o'quv orkestrlari bilan olib boradigan pedagogik faoliyati sifati shuncha yuqori bo'ladi. Aytib o'tilgan fikrlar

kasbiy dadillikka, o'qituvchi va talabning bir-birini tushunishlariga, o'zaro hurmat va jamoa umumiy madaniya-tining o'sishiga yordam beradi.

### **Orkestr sinfidagi ishni tashkillashtirish**

Yuqori malakali mutaxassislarni tayyorlashda «orkestr sinfi»dagi darslar musiqiy ta'limning muhim bo'laklaridan biri hisoblanadi. Ushbu fanning samaradorligini oshirish uchun jamoa faoliyatini to'g'ri tashkillashtirish katta ahamiyatga egadir. Orkestr sinfi – bu nafaqat jamoa ijrochiligi sohasidagi bilimlarni o'zlashtirish, balki shu bilan bir qatorda shaxsning har tomonlama shakllanishining jiddiy andozasidir. Qachonki rahbar bo'lajak mutaxassisni to'g'ri yo'lga boshlasa, unda o'z mehnatiga muhabbat va sadoqat, matonat, g'ayrat, qiyinchiliklarni yengishga intilish ko'nikmalari sekin-asta tarbiyalanib boradi. Mas'uliyatli bo'lishni tarbiyalash, mehnat intizomiga rioya qilish, o'qituvchi tomonidan do'stona, lekin talabchan qattiqqo'llik – bular hammasi irodali ta'limning yagona jarayonidir. Shu nuqtai nazardan o'quv yilining boshida o'tadigan orkestr sinfining birinchi darslariga alohida e'tibor berish lozim. Aynan o'sha vaqtda jamoa a'zolari vazifalari taqsimlanadi. Jamoa rahbari orkestrning jo'rnavozi, inspektori va kutubxonachisini tayinlaydi va shu yo'sinda guruhlar shakllanishi bo'lib o'tadi.

Jo'rnavoz – orkestr sozlanishi uchun mas'ul bo'lgan sozanda (asosan, birinchi pultda o'tiradigan yaxshi eshitish qobiliyatiga ega bo'lgan tajribali sozandalardan tayinlanadi).

Inspektor, boshliq – har mashg'ulotda navbatchilarni belgilab, tartib va intizomni kuzatadi.

Kutubxonachi vazifasiga vaqtda orkestr partiyalarini tayyorlash, orkestr nota materiallarini saqlash kiradi.

O'zbek musiqiy cholg'ularining rang-barangligi, turli tarkibdagi orkestr jamoalarini tuzish imkoniyatlarini yaratadi. Amaliyot shuni ko'rsatadiki, dutor va mizrobli jamoalar eng oson o'zlashtiriladigan va ko'p qo'llanadigan orkestrlar hisoblanadi.

O'zbek xalq cholg'ulari orkestri cholg'ular turlariga qarab besh asosiy guruhdan tuziladi:

1. damli cholg'ular guruhi;
2. urma-torli cholg'ular guruhi;
3. mizrobli-torli cholg'ular guruhi;
4. zarbli cholg'ular guruhi;
5. torli-kamonli cholg'ular guruhi.

Orkestr cholg'ularining tembr jihatidan rang-barangligi, ijro imkoniyatlarining kengligi, kompozitorlar va cholg'ulashtiruvchilarga, orkestr ijro repertuarini kengaytirishda va yangi asarlar yaratishda katta imkoniyatlar yaratadi. Lekin cholg'ularning aynan shu xususiyatlari orkestrni sozlash va ijroda tovushlar birligiga erishishda birmuncha muammolarni keltirib chiqaradi.

Tovush chiqarish uslublarining har-hilligi (puflab – damli; urib-chertib – urma-torli; chertib – mizrobli-torli; ishqalab – torli-kamonli) qo'yilgan maqsadga erishishda rahbar va sozandalardan yetarlicha e'tibor talab qiladi.

Cholg'ular guruhlari o'rtasida o'zaro tovushlar muvozanatiga va umumiy orkestrning tekis va eng yaxshi holatdagi ohangdorligiga erishish uchun cholg'ular sonining mutanosibligiga rioya qilish kerak.

### **Orkestrning joylashuvi**

Orkestr guruhlarini to'g'ri joylashtirish dirijyorga ijrochilar bilan doimiy aloqada bo'lish, ularni nazorat qilish, shu bilan birga, hamma ovozlarni to'liq qamrab olish imkoniyatini yaratib beradi. Xalq cholg'ulari orkestrining to'liq tarkibiga kiradigan har bir cholg'ular oilasi, alohida ijodiy jamoani tashkil etishi mumkin. Bunday jamoalar bugungi kun ijrochilik amaliyotida mavjud bo'lib, ular dutor, rubob, changlar, torli-kamonli, dutor va rubob kabi jamoalardan iborat. Ushbu guruhlariga rahbarning ijodiy munosabatidan kelib chiqib, asar partiturasini bilan bog'liq bo'lgan hollarda boshqa oilalarning cholg'ulari ham kiritilishi mumkin.

Sahnada guruhlar joylashuvining umumiy tartibi quyidagicha: yuqori registrdagi cholg'ular (rubob prima, g'ijjak, chang, nay) dirijyor atrofida, ya'ni undan chap va o'ng tomonlarda, shu bilan birga ro'parasida bo'lishlari lozim; o'rta va past registrdagi cholg'ular guruhlari esa (qashqar va afg'on ruboblar, dutorlar, g'ijjak-alt, bas va kontrabaslar) ikkinchi navbatda ya'ni, yuqorida aytib o'tilgan cholg'ular ortida joylashadi. Zarbli cholg'ular guruhi dirijyordan chap tomonda bo'lib, so'nggi qatorida joylashtiriladi.

Orkestrning umumiy joylashuvi dirijyor atrofida yarim doira ko'rinishida o'rnatilgan bo'lib, to'g'ri tashkil etilgan tartibli jamoa sifatida yaxshi taassurot qoldirishi lozim.

Bugungi kunda to'liq tarkibdagi o'zbek xalq cholg'ulari orkestri shakllanishining birinchi yillaridagi joylashish tartiblaridan o'zgacharoq chizgilar ham mavjud.<sup>13</sup> Amaliyot shuni ko'rsatadiki, tavsiya etilgan chizgi<sup>14</sup> bir qator akustik va estetik afzalliklari bilan ajralib turadi. Unda cholg'ular korpusi eshituvchilar tomoniga yo'naltirilgan bo'lib ovozlari ularga yaxshiroq yetib boradi, ijrochilarning o'tirishlari ham chiroyli ko'rinish kasb etadi (quyida keltirilgan mizrobli va to'liq orkestr tarkiblarini chizmalariga qarang).

### **O'zbek xalq cholg'ulari**

#### **orkestrini sozlash**

Ma'lumki, jamoa ijrochiligidagi ilk davrining katta mehnat talab etuvchi murakkab jarayonlaridan biri bu – orkestrni sozlashdir. Bu borada orkestr jamoalarining har bir ko'rinishi (xalq cholg'ulari, damli, simfonik va b.) o'ziga hos yondoshuv talab etadi.

O'z tarkibida tekis temperatsiyalashgan hamda tabiiy tovushqatorga ega, cholg'ularning sozlik darajasi ijrochining eshitish qobiliyatidan kelib chiquvchi xalq cholg'ulari orkestri tembr va tovush jihatidan o'ta murakkab intonatsiyali birlikni tashkil etadi, va bu yerda ijro uchun eng muhimi umumiy sozning o'rnatilishidir. Ijrochining eshitish darajasi, partituraning vertikal holatini eshita bilish, ya'ni ko'p ovoqli ijro qoidalariga rioya etish, har bir orkestr sozandasi ijrochilik qobiliyati va hattoki

sozandaning ijro paytidagi ichki ruhiyati kabi juda ko'p omillar orkestrning umumiy tovushiga o'z ta'sirini o'tkazadi.

Yuqoridagilardan kelib chiqqan holda, o'zbek xalq cholg'ulari orkestri rahbari orkestrni sozlash vaqtida quyidagilarga e'tibor bermog'i lozim:

a) temperatsiyalashgan (torli-zarbli, mizroblil hamda tabiiy tovushqatorga ega damli va kamonli-torli) cholg'ular sozini imkon qadar bir-biriga yaqinlashtirish. Bu yerda hamma cholg'ularning 1-oktava *lya* tovushini sozlash katta ahamiyat kasb etadi.

b) Xona harorati, cholg'ular sozining o'zgarishini hisobga olgan holda qisqa muddat mobaynida ularni alohida sozlik darajasini tekshirib turish;

c) Orkestrning bir yo'singa tushgan mashg'ulotlar tartibi.

Shu sababdan mashg'ulot boshlan-ganidan keyin bir muncha vaqt o'tganidan so'ng orkestr sozini yana bir bor yaxshilab tekshirib olish muhim. Bu esa o'z navbatida sozandalarda eshitish darajasini kuzatib borishga hamda umumiy sozlik darajasini mo'tadil ravishda ushlab turishga yordam beradi.

Bu yerda yana bir muhim jihatni aytib o'tish darkor: har bir cholg'uni alohida sozlash, orkestrning umumiy sozi to'g'ri bo'lishini ta'minlay olmaydi.

Umumiy sozlik holati ijro davrida o'zgarib boradi, buning uchun o'z cholg'u imkoniyatlarini yaxshi o'zlashtirgan sozanda tez-tez cholg'uning sozlik darajasini tekshirib sozlab bormog'i darkor. Orkestr sinfi o'qituvchi-rahbari jamoa bilan ishlash jarayonida ushbu holatga e'tibor bermog'i lozim.

Orkestr sinfi o'qituvchisi musiqachi-sozandaning faoliyati o'ziga hoslik tomonlarini inobatga olgan holda, cholg'u sozini mo'tadil ushlab turish uchun tez-tez sozlashga to'g'ri kelishini hamda o'zining yakka eshitish darajasidan kelib chiqib sozlash holatini ko'povozlilik qoidalariga bo'ysindirishini doim yodda tutmog'i darkor. Orkestr bilan ishlash jarayonida o'qituvchi talaba-sozandalarda yuqorida aytib o'tilgan ko'rsatmalarni rivojlantirishga harakat qilmog'i va ularning yakka tartibdagi eshitish hamda ijrochilik qobiliyatidan kelib chiqqan holda masalaga yondoshmog'i maqsadga muvofiq.

Jamoa bilan ishlashning eng muhim jihatlaridan biri bo'lgan – orkestrni ijrovan oldin sozlashda har bir guruhga o'ziga hos yondoshuv zarur. Orkestrni sozlash, kamertonga o'rnatilgan 440 gerts tovush balandligiga ega bo'lgan birinchi-oktava *lya* tovushi orqali amalga oshiriladi.

Orkestrni sozlashda eng ko'p va turli hil ko'rinishga ega bo'lgan guruhlardan biri bu chertma-torli cholg'ular guruhidir. Ushbu cholg'ularning dastalariga teng temperatsiyalashgan, har bir yarim tonlikni ajratib turadigan pardalar o'rnatilgan.

Cholg'ularni sozlashdan avval sozanda deka haragini to'g'ri joylashganligini tekshirishi lozim. Menzura, ya'ni torlarning o'n ikki pog'onali ishchi qismini teng yarmiga bo'lganda asosiy tovushdan sof oktava hosil qilinmog'i zarur. Agar ayni talablarga rioya qilinmasa, ushbu turga mansub cholg'ular soz holatga kelmaydi va buning natijasida nosoz tovushqator hosil bo'ladi.

Harakning to'g'ri joylashuvi, hamda o'n ikki pog'onali oktavaning sofligini ochiq torlar sozini tekshirish hamda o'n ikkinchi ladga barmoqni qisman tekkizish orqali hosil bo'ladigan flajoletto tovushi orqali ham tekshirib ko'rish mumkin. Agarda flajoletto oktavasi ko'tarilib ketgan bo'lsa harakni simlar taqilgan ilmoqlar tomonga qarab surmoq zarur. Flajoletto oktavasi asosiy ochiq tondan pastroq bo'lsa,

harak dasta tomonga qarab suriladi. Aytib oʻtilgan ikki holatda ham ochiq torlar baland-pastligi aniqlanadi. Kamonli-torli cholgʻularni sozlashda ham xuddi shu qoidalarga rioya etiladi. Orkestrdagi damli, yaʼni nay va qoʻshnay cholgʻularini ish jarayonining ilk pallasida ichki eshitish xissi bilan sozlash orqali yaxshiroq natijaga erishish mumkin.

Urma-torli cholgʻular guruhi, yaʼni chang cholgʻusini sozlash esa biroz murakkabroq, sababi har bir tovush unisonga sozlangan uchta tordan iborat. Bu yerda talaba chang cholgʻusini sozlash koʻnikmalarini oʻzlashtirishi kerak. Avval 1-oktava «lya» tovushidagi uchta tor umumiy soz holatiga keltiriladi, soʻngra 1-oktava «lya» tovushidan kvinta, yaʼni chap harak tomonidan 2-oktava «mi» notasi sozlanadi. Qolgan notalar ham shu singari torlarning joylashuvi va interval oraliqlarini hisobga olgan holda sozlab chiqiladi.

### **Nota oʻqish**

Nota oʻqish koʻnikmasini chuqurroq oʻzlashtirish talabalarning toʻliq kasbiy tayyorgarligining muhim boʻlimlaridan biri hisoblanadi. Bu endi oddiy nota oʻqish emas, balki kuy matni, yaʼni notani oʻqiyotganda jumla, motiv, kuy-usul hamda shtrixlarga eʼtibor berish malakasini oʻzlashtirish degani. Nota oʻqish malakasi bilan talaba ilk bor litsey va kollejlarda mutaxassislik sinfida tanishadi. Oʻqituvchi ushbu jarayonni boshqarib, Oliy taʼlim muassasalarining talablaridan kelib chiqqan holda asarlarning murakkablik darajasiga qarab tanlaydi.

Ayni holat jamoa ijrochiligida biroz qiyinlashadi, chunki musiqiy matn partitura holatida boʻladi va har bir orkestr sozandasi alohida kuy yoʻlini olib boradi. Shulardan kelib chiqib orkestr sinfi oʻqituvchisi sozandalarni bir vaqtda kuy matnini toʻgʻri ijro etishlarini kuzatishi lozim.

Koʻproq eʼtiborni kasbiy tayyorgarligi pastroq talabalar talab etadi. Ular oʻzlarining mahoratlarini oshirishlari uchun koʻproq nota matnini oʻqishlari lozim, bu esa oʻz oʻrnida ularga musiqiy-eshitish tasavvurlarini boyitishda yordam beradi. Nota matnini erkin oʻqish malakasini oshirish uchun oʻqituvchi dars avvalida kuy-usul elementlari, belgilar, shtrixlar, ijro uslublari boʻlgan, talabalarga yaxshi tanish oddiy asarlar havola etmogʻi darkor. Talabalar mashgʻulotlar jarayonida ularning musiqiy saviyalarini oshirishga hech qanday taʼsir oʻtkazmaydigan alohida kuy balandliklari nisbatini aniqlashga emas, balki butun kuy jumllarini his etib, ongli ravishda asarni ijro etish koʻnikmalarini oʻzlashtirishlari juda muhim ahamiyat kasb etadi. Talaba asarni kuy-tuzilma (struktura) holatida fikrlash, yaʼni kuyning jumla va kichik boʻlaklarini idroklay olish malakasi musiqachi-sozandada asarni oʻrganish jarayonida ichki musiqiy obrazlarni tasavvur etishiga yordam beradi.

Orkestr sinfi mashgʻulotlarida nota oʻqish koʻnikmalarini oshirish uchun doimiy ravishda 15-20 daqiqa mobaynida murakkab boʻlmagan asarlarni ijro etib turish maqsadga muvofiq. Mashq jarayonining ushbu qismida talaba nafaqat nota oʻqish malakasini oshiradi, balki dirijyorni yaxshiroq tushunishi uchun imkoniyat yaratiladi, bu esa orkestr ijrochiligi samaradorligini yanada oshiradi.

## **Orkestr ijrochiligida ansambl ustida ishlash**

Orkestr ijrochiligida ansambl ustida ishlash, musiqiy matoni shakllantirishdagi muhim omillardan biridir. Bu faqat «birgalikda», «bir vaqtda» chalishgina bo'lmagan, balki turli guruhlar va cholg'ularning tovush kuchini mo'tadillashtirishi, asosiy va yondosh partiyalarni aniqlash, tembrlar mutanosibligi, hamda shtrixlar birligi, puflama cholg'ularning nafas olishlarining bir xilligi kabi ko'plab omillarni o'z ichiga oladi.

Alohida olingan cholg'u, cholg'u guruhlari va nihoyat butun orkestr jamoasining tovushlari mutanosibligi ansambl ijrosiga erishishning muhim sharti hisoblanadi. Ba'zan cholg'u guruhlari miqdorining bir-biriga mos emasligi ko'zga tashlanadi. Masalan: ikkita nay va qo'shna hamda katta miqdordagi kamonli va mizrobli cholg'ular. Umumiy tovushni tekislash maqsadida dirijyor-pedagog ko'p miqdorli cholg'ular tovushini pasaytirishi kerak.

Ayrim hollarda asosiy mavzu, qo'shimcha biron-bir partiya, garmoniyadagi ayrim bir tovush yoki kontrapunkt kabi muayyan ijroni ta'kidlash uchun dirijyor asosiy tovushga nisbatan ularning balandligi yoki tovushlarning o'zaro tekisligini nazorat qilib borishi kerak. Shuningdek har bir orkestr ijrosida ansambl sezgisini tarbiyalash jiddiy omillardan hisoblanadi. Har bir sozanda partiturani to'liq his qila bilishi, o'z partiyasini ijro eta turib, musiqiy matnni nazorat qila olishi, o'z ijrosining metroritmik va dinamik hususiyatlarini butun jamoa ijrosi bilan moslashtirib, o'zini katta bir jamoaning ajralmas bo'lagi sifatida his qilishi kerak.

Ansambl ijrosiga erishishda barcha sozandalarning ijro shtrixlari birligi va ularning to'g'ri ijro etilishi muhim ahamiyat kasb etadi. Bunga shuningdek applikatorning bir xilligiga erishishni ham qo'shish mumkin, chunki uning aniq amalga oshirilishi ansambl sifatini yaxshiroq shakllanishiga xizmat qiladi. Puflama cholg'ularda esa nafas olish va ularni almashtirish bir xilligiga erishish ansambl ijrosini yanada mustahkamlaydi.

Dirijyor-pedagog orkestr sozandalarida ijrochilikning yuqorida tilga olingan tomonlariga ongli yondoshishni tarbiyalab borishi kerak. Bu o'z navbatida yagona ansambl ijrochiligiga va asosiy maqsad – badiiy ifodali ijroga erishishda muhim turtki bo'lib xizmat qiladi.

## **Yakkaxon bilan ishlash**

Orkestr sinfining jiddiy va murakkab masalalaridan biri, bu jo'navozlik san'atidir. Rahbar orkestrga yakkaxon-sozanda va xonanda bilan ishlash borasida ma'lum bir ko'nikmalarni singdirishi lozim.

Orkestrda jo'navozlik asari ustida ish yakkaxon ijrochi yoki xonandasiz boshlanadi. Agar, cholg'u asari ustida ish olib borilayotgan bo'lsa, rahbar jamoaga jumalarning tuzilishi, hamda asardagi passajlarning tayanch nuqtasini garmonik tuzilma bilan bog'liqligini aniqlashda yordam bermog'i lozim.

Vokal asari ustida ish ketayotgan bo'lsa, barcha sezuralarga rioya qilingan holda nafas olishning to'g'ri almashinishiga e'tibor qaratib, she'riy matnni ham o'zlashtirib olishi kerak bo'ladi. Chunki she'r

matni nafaqat vokal partiyasini ifodaviy chiqishiga balki joʻrnovoz orkestr ijro sifatiga ham taʼsir oʻtkazadi.

Joʻrnovozlikda quyidagilarga eʼtibor qaratmoq lozim: asarning kirish qismi, yakkaxonsiz orkestrning ijro qismi, bir boʻlimdan ikkinchi boʻlimga oʻtish va nihoyat yakunlovchi qism. Shu bilan birga kuy tezligi koʻrsatmalariga katta eʼtibor qaratmoq zarur, asar ijrosi jarayonida tezlik surʼatining oshirib yuborilishi asar sifatiga salbiy taʼsir oʻtkazib, usul noturgʻunligiga va passajlarning noaniqligiga, hamda asarda kutilmagan qiyinchiliklarni paydo boʻlishiga olib kelishi mumkin. Kuy tezligini pasaytirib yuborilishi esa asar shaklining buzilishiga, ayniqsa vokal asarida xonandaning nafas olishida va soʻz boʻgʻinlarining talaffuzi qiyinlashishiga olib kelishi mumkin.

Yakkaxon bilan ishlashda kuy surʼati bilan birga dinamik belgilarni kerakli darajada ijro etish muhim ahamiyat kasb etadi. Dinamik tuslar, xuddi kuy surʼati kabi musiqiy obrazlarni ochib berishda eng kuchli omil ekanligini yodda tutmoq zarur. Maʼlumki nota matnida berilgan dinamik belgilar nisbiy xususiyatga ega boʻlib, dirijyor uning qanchalik darajada ijro etilishini asar xususiyatidan kelib chiqib aniqlab olishi, shu bilan birga eng muhimi yakkaxon bilan tovushlar mutanosibligini taʼminlay olish koʻnikmasini oʻzlashtirgan boʻlishi shart.

Dirijyor yakkaxon ijrochining partiyasini yoddan bilishi, uning ijrosini diqqat bilan kuzata bilishi, yakkaxon ijrosidagi turli oʻzgarishlarni oʻz vaqtida ilgʻab, orkestrni shunga mos holda boshqarishni bilishi kerak. Jamoa yakkaxon ijrosini toʻliq his qilishi va u bilan hamohang ijro eta olishi bilan, asarning toʻlaqonli ijrosini taʼminlash, obrazlarni toʻliq ifodalashda ijrochiga yordam berishi lozim.

Yakkaxon ijrochilarni orkestr mashgʻulotlariga asarni yaxshi oʻzlashtirganlaridan soʻng taklif etish tavsiya etiladi. Bunda dirijyor va orkestr oldiga asar surʼatini aniqlash, dinamika ustida ishlash, hamda hamnafas ijro kabi xususiyatini ochib berishda yordam beradigan vazifalar qoʻyiladi. Dirijyor joʻrnovozlik paytida doim yakkaxon ijrosini toʻliq his qilishi, uni eshitishi va toʻliq mutanosib ijroni taʼminlay bilishi kerak.

### **Konsert chiqishining tayyorlov bosqichi**

Konsert chiqishi – bu oʻqituvchining maʼlum vaqt mobaynida jamoa bilan olib borgan mashgʻulot jarayonining mahsuli. Oʻquv jamoasi bilan konsert dasturini tayyorlash taʼlim jarayoni uchun muhim omil hisoblanadi. Bu nafaqat oʻtkazilgan mashgʻulot jarayonlarining yakuniy mahsulini namoyish etish, balki ijodiy-amaliy va tarbiyaviy-ruhiy ahamiyat kasb etadi. Talabalar oʻz mehnatlari natijasini koʻrishlari, hamda yakuniy mukammal ijro holatiga intilishlari lozim. Bunda oʻqituvchi-rahbarning oʻrni juda muhim. Yakuniy natijaning ijobiy boʻlishi, dirijyorning qay darajada tayyorgarlik koʻrganligi va partituraning oʻzlashtirish darajasi hamda oʻquv orkestridagi mashgʻulotlar jarayonining samaradorligi bilan bogʻliq. Oʻqituvchi-dirijyor konsert dasturini tayyorlashga yaxshi oʻylangan, aniq reja asosida kirishmogʻi kerak. Orkestr bilan mashgʻulot jarayonida asarni oʻrganish umuman yoʻl qoʻyib boʻlmaydigan holat

hisoblanadi, bu esa o'z o'rnida salbiy natijalarga olib kelishi, hamda o'quv orkestrining ijrochilik imkoniyati o'sishiga yomon ta'sir o'tkazishi mumkin.

Mashg'ulot jarayonidan oldin o'qituvchi-dirijyor barcha orkestr partiyalarini tekshirib, kamchiliklarini bataraf etib chiqmog'i lozim.

Quyida orkestr bilan mashg'ulot o'tkazishning taxminiy rejasini keltiramiz:

1. Turli shtrixlar bilan gamma ijro etish;
2. Murakkab bo'lmagan asarlar nota matnini o'qish;
3. Asarni bir bor boshidan-oxirigacha ijro etib chiqish;
4. Partituraning barcha tomonlarini ko'rib (ishlab) chiqish;
  - a) gorizontol tomonlama: har bir partiyani – matn, frazirovka, shtrix, dinamik, o'lchov va usul jihatlaridan tekshirib chiqish;
  - b) vertikal tomonlama: tovushlar mutanosibliigi, garmonik tili, cholg'ularning tovush balandligini umumiy holatga keltirish;
5. O'qituvchi-dirijyor tomonidan mashg'ulot jarayonida ishlangan barcha jihatlarni umumlashtirgan asar yoki uning qismini yakuniy ijrosi.

Texnik murakkabliklar mavjud bo'lgan partituralar o'qituvchi-dirijyorni orkestr guruhlarini bilan alohida mashg'ulotlar o'tkazishga undaydi. Bunday mashg'ulotlarning ahamiyati katta, chunki, ayni shu yerda matndagi murakkab bo'laklar ishlab olinadi, bu esa orkestrning umumiy mashg'ulot jarayoniga ketadigan vaqtni tejaydi. Orkestrni guruhlariga quyidagi ko'rinishda bo'lish mumkin:

1. damli, urma-torli, mizrobli, urma cholg'ular guruhi;
2. kamonli-torli cholg'ular guruhi.

Mashg'ulot jarayonining eng muhim jihatlaridan biri – bu ansambl yakdilligi ustida olib boriladigan ishdir. Bu yerda gap cholg'ularni «bir vaqtda chala olish» imkoniyati haqida emas, balki alohida tovushlarning kuchini taqsimlash, garmonik akkordlar, alohida guruhlar tovush balandliklarining taqsimoti kabi bajariladigan ishlar haqida ketmoqda.

Orkestr bilan mashg'ulot vaqtida cholg'ularning shtrix texnikasi va applikatorasiga katta e'tibor qaratmoq zarur. Sozandalarning yakka applikatora ko'rsatmalariga rioya qilishlari orkestr guruhlarining ansambl birligini yanada kuchliroq ta'minlaydi.

O'qituvchi-dirijyor o'quv orkestri bilan konsert dasturini tayyorlash jarayonida dasturda bir necha asarlar mavjudligini inobatga olmog'i darkor. Bu yerda albatta, murakkab, hamda orkestr sozandalariiga notanish asarlar birinchi o'rinda turadi. Shuningdek yakkaxonlarga jo'rnavorlik qiladigan asarlarga ham e'tibor qaratib, bu turdagi asar ustidagi ishni mashg'ulotning oxiriga qoldirmasdan, alohida vaqt ajratish maqsadga muvofiq.

Mashg'ulot jarayonining samarali o'tishi dirijyorning iqtidoriga, kasbiy mahoratiga hamda shaxsiy insoniy qirralariga bog'liq. O'qituvchi-dirijyor oldiga qo'yilgan talablarning asosiylariga – jamoa bilan muloqot qila olish, qat'iylik, talabchanlik va sabr-toqat kabi hislatlar kiradi.

Yuqorida aytilganidek konsert chiqishi bu – dirijyor hamda orkestrning mehnati mahsuli, o'quv dasturi doirasida esa – orkestr sinfidagi ta'lim jarayonining natijasi. O'qituvchi-dirijyor tomoshabinlar

oldida har bir talaba-sozanda uchun javobgar. Ijodiy yakdillik va birdamlik, konsert oldidan bo'ladigan ichki hissiyotlar kuchi dirijyor va orkestrni birlashtiradi va bu umumiy ijodiy kuch bilan asar ijrosini boshlashga imkon beradi.

Konsert ijrochiligi – insonlarni ma'naviy tarbiyasiga katta ta'sir o'tkazuvchi omil. Shuning uchun musiqaning yuqori saviyadagi haqiqiy ijrosi insonlarda yaxshilikka bo'lgan ishonch hissiyatini oshiradigan va qalbining eng tubiga yo'l topa oladigan omillardan biri bo'lib qolaveradi.

### **Bitiruv malaka ishini tayyorlash**

O'quv jarayonining so'ngi bosqichi – bu bitiruv malaka ishini tayyorlashdir. Talaba o'quv jarayonida olgan barcha bilim va ko'nikmalarini bu yerda amaliy jihatdan namoyon etadi. U dirijyorlik sinfida, kichik orkestr jamoalari bilan ishlash jarayonida olgan barcha bilim va ko'nikmalarini bitiruv malaka ishini tayyorlash chog'ida ishlatishi zarur. Talaba bitiruv malaka ishini har yili ushbu ish uchun mas'ul bo'lgan kafedra tuzadigan maxsus ishlab chiqarish orkestri bilan tayyorlaydi.

Yosh dirijyor orkestr pultiga turib ishlashidan avval bitiruv malaka ishi partiturasini mukammal ravishda o'rgangan bo'lishi, asarni yoddan bilishi talab etiladi. Bu degani nafaqat nota matnining uslubiy asoslari, gorizontal hamda vertikal ravishda asarni o'qiy bilish, balki asar shaklini, o'lchov, vazn, kuy sur'ati, nyuansirovka holati, dinamik ko'rinishlarini hamda umuman asarning mazmun-mohiyatini bilish demakdir. Orkestr bilan mashq jarayonidan oldin o'qituvchi talabani orkestr bilan ishlash uchun tayyorgarlik darajasini tekshirib ko'rib, u bilan birgalikda taxminiy (umumiy) ish rejasini tuzib chiqishi kerak. Shu bilan birga orkestr partiyalarining tayyorligi, sozandalar uchun partiyalarning yetarliligi, partitura va partiyalardagi notalar matni va ulardagi belgilarning bir-biriga mos kelishini tekshirib chiqish yosh dirijyor zimmasidagi asosiy vazifalardan hisoblanadi. Bu o'rinda har bir orkestr guruhlarini partiyalarida shtrixlar qo'yib chiqilganligiga e'tibor qaratmoq zarur.

Talaba-dirijyorning birinchi bor orkestr bilan uchrashuvi hayajonli va birmuncha mas'uliyatli lahzalardan biri hisoblanadi, chunki birinchi mashg'ulot dirijyor va sozandalarning keyingi munosabatlari shakllanishida katta ahamiyat kasb etadi.

Birinchi mashg'ulot asar matnini o'qib chiqishga bag'ishlanadi. Bu jarayon sozandalarga yangi ishlanadigan asar xususida tasavvur hosil qilishlarida, dirijyorga esa sozandalarning kasbiy tayyorgarlik darajalarini bilib olishga yordam beradi. Keyingi mashq jarayonlari asarning jummalari, partiyalar ijrosi mutanosibligi, garmoniya, asar sur'ati, murakkab passajlar, asarning dinamik jihatlari va uning avj nuqtalarini belgilab olish ishlari bilan bog'liq. Bitiruvchi-dirijyor orkestr tovushlari xususiyatlarini aniq bilishi, shuningdek asarni bir butun holda ko'ra bilishni o'rganishi muhim tomonlardan hisoblanadi.

Shulardan kelib chiqib, alohida orkestr guruhlarini mashg'ulotlarini o'tkazish muhim ahamiyat kasb etishini ta'kidlab o'tish kerak. Bu esa o'z o'rnida partiyalarni o'zlashtirish jarayonini, umumiy shtrixlar, applikatorlar va turli belgilarni o'rnatish, hamda texnik murakkab joylarni o'rganishni tezlashtiradi.

Orkestr bilan ishlash jarayonida dirijyordan talab qilinadigan yana bir muhim jihat bu – ijro davridagi yakdil ansamblga erishish. Sozandalar bilan ishlash vaqtida dirijyor uzundan uzoq tushuntirishlarga

berilmay, qisqa va aniq izohlar bilan cheklanishi maqsadga muvofiq. Musiqachilarga beriladigan barcha ko'rsatma, talab va istaklar inson g'ururiga, sha'niga tegmaydigan ko'rinishda bo'lishi alohida ahamiyatga ega. Mashg'ulot jarayonida ijodiy muhit paydo bo'lishiga harakat qilish kerak, shundagina orkestr sozandalari yakuniy ijobiy natijaga intiladilar. Tartib-intizomga alohida e'tibor qaratilishi, orkestr sozandalari o'z ishlariga mas'uliyat bilan yondoshishlari, mashg'ulot jarayonlari o'z vaqtida boshlanishini qat'iy holat sifatida qabul qilishlari talab etiladi.

Bitiruv malaka ishi rahbari, ya'ni o'qituvchi barcha mashg'ulot jarayonlarida qatnashib talaba-dirijyorning ishlashini kuzatib borishi, shuningdek vaqti-vaqti bilan qisqa ko'rsatmalari bilan mashq jarayonini unumli kechishini ta'minlab berishi maqsadga muvofiqdir. Ammo talaba o'rniga o'zi asar ustida ishlab, keyin unga tayyor bo'lgan asarni dirijyorlik qilishga topshirishi qat'iy yo'l qo'yib bo'lmaydigan holat. Ayni uslubning salbiy tomoni shundaki, talaba bundan hech narsa o'rganmaydi va o'z fikriga ega bo'lmagan dirijyor sifatida atrofdagilar orasida obro'-e'tiborini yo'qotadi.

Har bir mashg'ulotdan so'ng o'qituvchi talaba bilan o'tgan mashq jarayonini tahlil qilmog'i, va albatta yosh dirijyorning ijobiy jihatlarini hamda kamchiliklarini aytib, keyingi bo'ladigan mashg'ulotning umumiy jihatlarini rejalashtirishi asosiy tamoyillardan biridir.

### ***Mustaqil ish vazifalari***

**Mavzu:** *Xalq cholg'ularida orkestr ijrochilik madaniyatini shakllanishning ayrim umumiy tamoyillari.*

1. Milliy cholg'ularda orkestr ijrochilik madaniyatining tarixiy shakllanish shart-sharoitlarini aytib o'ting.
2. Ko'p ovozli jamoalarni shakllanish tamoillarini tahlil qiling.
3. O'zbek milliy cholg'ulariga nisbatan qo'llangan «12-bosqichli temperatsiya va xromatizatsiya» tushunchasini izohlab bering.
4. «Ansambl» va «orkestr» tushunchalari orasidagi farqni izohlab bering.
5. Orkestr jamoasini tuzishda qo'yiladigan talablarni izohlab, tahlil qilib bering.
6. Yozma an'ana, ya'ni notaga qarab ijro etishning musiqa madaniyatidagi ahamiyati nimalardan iborat?
7. O'zbek xalq cholg'ularida nota yozuvini qo'llanilishi haqida ma'lumot bering.
8. O'zbekitonda jamoa ijrochiligining yangi shaklining o'ziga hosligi.

**Mavzu:** *Orkestr sinfi maqsad va vazifalari*

1. Orkestr sinfi maqsad va vazifalari nimalardan iboratligini tushuntirib bering.
2. Talaba orkestr sinfida qanday ko'nikmalarni o'zlashtiradi?
3. Orkestr sinfi talabalarda qanday hislatlarni rivojlantiradi?

**Mavzu:** *Talabalarni orkestr faoliyatiga tayyorlashning uslubiy jihatlari*

1. Yakkaxonlik va orkestr ijrochiligi orasidagi farqni izohlab bering.

2. Ushbu jarayonning ruhiy jihatlarini nimalardan iborat?
3. Orkestr ijrochisining kasbiy tayyorgarlik qirralarini tahlil qilib ko'rsatib o'ting.
4. Orkestr sinfining ma'naviy-tarbiyaviy ahamiyati.

**Mavzu:** *Orkestr sinfi rahbari vazifalari va dars jarayonining psixologik jihatlarini*

1. Orkestr sinfida o'qituvchining vazifalari.
2. O'qituvchi oldiga qo'yiladigan talab va vazifalar.
3. Manual texnikaning dars jarayonida tutgan ahamiyati.

**Mavzu:** *Orkestr sinfidagi ishni tashkillashtirish*

1. Yuqori kasbiy tayyorgarlikka ega bo'lgan mutaxassislarni shakillantirishda orkestr mashg'ulotlarining tutgan o'rni.
2. Orkestrda turli vazifa va majburiyatlarni taqsimlanishi xususida aytib bering.
3. O'zbek xalq cholg'ulari orkestrining guruhlarini haqida ma'lumot bering.
4. O'zbek xalq cholg'ulari to'liq orkestrining tovush chiqarish xususiyatlari haqida ma'lumot bering.

**Mavzu:** *Orkestr joylashuvi*

1. Cholg'u guruhlarining sahnada joylashish tartib-qoidalari xususida izoh bering.
2. Mizobli cholg'ular guruhining sahnada joylashuv holati qanday?
3. To'liq tarkibli orkestrning sahnada joylashish holati qanday?

**Mavzu:** *O'zbek xalq cholg'ulari orkestrini sozlash*

1. O'zbek xalq cholg'ulari orkestrining sozlash xususiyatlarini aniqlab bering.
2. Cholg'ularni sozlashga ta'sir ko'rsatuvchi omillarni sanab o'ting.
3. Mizobli-torli hamda kamonli cholg'ularning sozlanish tartib-qoidalari aytib bering.
4. Damli cholg'ularni sozlash qoidalari.
5. Urma-torli cholg'ularni sozlash qoidalari.

**Mavzu:** *Nota o'qish*

1. «Nota o'qish ko'nikmasi» degan tushunchaga nimalar kiradi?
2. No'ta o'qish malakasini oshirish bo'yicha o'tiladigan dars o'tish uslubiyoti haqida gapirib bering.
3. No'ta o'qish ko'nikmasini oshirishga qaratilgan darsning ahamiyati haqida aytib bering.

**Mavzu:** *Orkestr ijrochiligida ansambl ustida ishlash*

1. Jamoa ijrochiligida ansambl umumiylikining asosiy jihatlarini ko'rsatib o'ting.
2. Ijrochilik ansamblida shtrih hamda applikator birligining o'rni va ahamiyati.

3. Orkestr sozandasining ansambl birligiga erishishdagi vazifalari.

**Mavzu:** *Yakkaxon bilan ishlash*

1. Yakkaxon chogʻuga joʻrnavozlikning oʻziga xosligi.
2. Vokal ijrochisiga joʻrnavozlikning oʻziga xosligi.
3. Orkestr joʻrnavozligida tezlik va dinamik koʻrsatmalarga toʻgʻri rioya qilishning ahamiyati.
4. Orkestr mashgʻulotiga qadar yakkaxon bilan ishning rejasini tuzib chiqing.

**Mavzu:** *Konsert chiqishining tayyorlov bosqichi*

1. Oʻquv jarayonida talabalar oʻquv orkestri konsert chiqishlarining ahamiyati.
2. Konsert dasturini tayyorlashda orkestr sinfi oʻqituvchi-rahbarini oldiga qoʻyiladigan talab va majburiyatlar.
3. Orkestr mashgʻulotining taxminiy rejasini tuzib chiqing.
4. Orkestr guruhlarining alohida mashgʻulot oʻtkazishdagi vazifalari.
5. Jamoa bilan ishlashda asosiy vazifalardan biri boʻlgan – ijrochilik ansambliga erishish ustida olib boriladigan ishni tahlil qilib bering.
6. Oʻquv jamoasi bilan toʻliq konsert dasturini tayyorlash uchun olib boriladigan mashgʻulotlarining tuzilishi xususida gapirib bering.

**Mavzu:** *Bitiruv malaka ishini tayyorlash*

1. Bitiruvchi talabning yakka tartibda bitiruv malaka ishini tayyorlashdagi vazifalari.
2. Ijrochilik talablari murakkablashib boorish jihatidan orkestr mashgʻulotlarini oʻtkazish tartibini ishlab chiqing.
3. Orkestr guruhlarining alohida mashgʻulotlari rejasini ishlab chiqing.

## II QISM

### Gamma-mashqlar

Jamoa intonatsiyasi hamda cholg'ular sozlik darajasini me'yoriga keltirish uchun har bir mashg'ulot boshida gamma va mashqlarni butun orkestr bilan birgalikda ijro etish muhim omillardan biri hisoblanadi. Shuningdek o'quvchilar ijrosining ritmik, dinamik xususiyatlari shakllanishiga va orkestrning turli registrlarini nazorat qilish tajribasini o'stirishga xizmat qiladi. Gamma-mashqlar har bir orkestr sinfi darslarining ajralmas qismi bo'lib, ularga har safar 30 daqiqagacha vaqt ajratilishi mumkin.

Avvalam bor mashqlarda A-dur, a-moll gammalarining turli ko'rinishlarida unisonda ijro etish maqsadga muvofiqdir. Bu degani kvarta-kvinta davrasidagi boshqa gammalarni ijro etish kerak emasligini bildirmaydi, aksincha, qancha ko'p belgilari mavjud gammalar ijro etilsa, bu ijroda shuncha ijobiy natija keltiradi.

Mashq jarayoni talabalarni fikrlashga undab, ularda ijodiy qiziqishni jadallashtirish uchun o'qituvchi har safar texnik materialni ijro etishda o'z oldiga turli vazifalarni qo'yishi kerak.

### Artikulyatsiya

O'qituvchi-rahbarning turli cholg'ular-dagi ijro usullarni, orkestr guruhlarining tovush chiqarish yo'llarini bilishi dars jarayonini professional darajada tashkil etishga, talabalarda maxsus sinflarda o'tilgan artikulyatsiya, shtrix kabi ko'nikmalarini yanada mustahkamlashga yordam beradi.

«Artikulyatsiya – bu avvalam bor musiqa va undagi kuy yo'li tonlarini u yoki bu darajada ajralgan yoki birlashgan holda ijro etish, legato va staccato usullarini barcha turlarini ijro davrida ko'rsata olish san'ati»<sup>15</sup>. Musiqiy jummalarni chuqurroq idrok etish, hamda turli xil shtrixlarni qo'llashda ijro etilayotgan asarning uslubidan kelib chiqqan holda artikulyatsiyaning ahamiyati salmoqlidir.

Ayrim shtrixlar, ijro usullari turli guruhlarda o'xshash nomlar bilan yuritilsada, cholg'ularning tuzilish imkoniyatlaridan kelib chiqqan holda tovush chiqarish jihatlari bilan bir-birlaridan farq qiladi. Misol uchun *legato*, *staccato* shtrixlari deyarli xamma guruhlarda uchraydi, ammo har birida turlicha eshitiladi; *tremolo* – torli-zarbli, chertib chalinadigan, hamda kamonli torli cholg'ular guruhiga hos bo'lsada, bu yerda ham o'zaro farqli tomonlari mavjud. Shunga qaramasdan, barcha orkestr guruhlarida shtrix texnikasi birdamligiga rioya qilish orkestr sozandalarining yuqori ijrochilik madaniyatidan dalolat beradi va bu asar mazmun-mohiyatini, uslub o'ziga hoslik tomonlarini ochib berishda katta ahamiyat kasb etadi.

Damli cholg'ular guruhi:

Nay, nay-pikkolo – *legato*, *non legato*, *staccato*, ikkitalik hamda uchtalik *staccato*, *frullato*; shuningdek faqatgina asosiy tovushqator doirasidagi turli hil trellar, yarim pog'ona pastga hamda yuqoriga *glissando* kabi ijro uslublari hosil qilish mumkin.

Qo'shnay – *legato*, hamda *staccato* ijro uslublarini amalga oshirish mumkin.

Urma-torli cholg'ular guruhi: – *staccato*, *tremolo*, *pizzicato* (torlarni cho'pining orqa tomoni bilan tirmalab ijro etish, ayrim hollarda barmoqlar bilan ham), *glissando*ning juda ko'p turlari kabi ijro uslublari mavjud.

Chertib chalinadigan cholg'ular guruhi: (mizrobli cholg'ular hamda dutorlar oilasi) – tovush hosil qilish: **■** – pastga zarb, **▼** – yuqoriga zarb, *tremolo*, *pizzicato*. *Legato* hamda *staccato* ijro shtrixlarini ijro etish mumkin.

Musiqiy obrazli fikrlashni rivojlantirish esa, birinchi o'rinda kuyni idroklash (qabul qilish) bilan bog'liqdir. Kuy – bu musiqiy tovushlarning badiiy tarafdama tartiblashgan ketma-ketligi sifatida yagona bir ohanglar majmuasini hosil qiladi va u ko'pincha *tremolo* ijrosini talab qiladi. *Tremolo* tovushlarning torda yuqoriga va pastga teng zarblaridan hosil bo'ladi, ya'ni o'ng qo'lning harakati uzluksiz bo'ladi. Bu yerda pedagogning nazorati muhimdir, chunki ko'p hollarda ijrochida pastga tomon zarbi yuqoriga nisbatan kuchliroq bo'ladi va *tremolo* o'rniga notekis tovushlar yig'imi hosil bo'ladi. Shuning uchun orkestr sinfida birinchi darsdanoq muntazam ravishda gammalar va turli mashqlarni *tremolo* usulida bajarish maqsadga muvofiq, shunda *legato* ijrosi ham va umuman ijro harakati ancha yengillashadi.

Torli-kamonli cholg'ular guruhi – tovush hosil qilish: kamonni cholg'u torlari bo'ylab harakati; **■** – kamonni pastga harakati (o'ngga), **▼** – kamonni yuqoriga qarab harakati (chapga).

Quyidagi shtrixlarni ijroda ishlatish mumkin:

*detache* – aniq, to'liq va ravon *attacc'ali* tovush hosil qilish. Kuy tezligi, tovush kuchi hamda kamon harakatidan qat'iy nazar har bir tovush kamonning bir tomonga harakatiga to'g'ri keladi.

*legato* – xazin harakterga ega ijro, har bir kamonda bir necha nota ijro etilishi mumkin (har bir liga kamonning bir tomonga harakatini bildiradi).

*staccato* – kamonni bir tomonga harakatida bir nechta tovushlarni torlarda qisqa turtish yo'li bilan tovush hosil qilish.

*spiccato* – kamonni torlarga tegishi natijasida sakrab qisqa tovush hosil etilishi.

*martele* – alohida shtrix bilan aksentli, bo'rttirilgan tovush hosil qilish.

*tremolo* – kamonni torlardan ko'tarmagan holda navbatma-navbat yuqoriga va pastga to'xtovsiz harakati orqali tovushning qaytarilishi. Bu usulda hosil qilinadigan tovushning aniqligi va to'liqligi o'ng qo'l harakatining tezligi hamda aniqligiga bog'liq.

*Pizzicato* – ijro usuli o'ng qo'lning bosh yoki ko'rsatkich barmoqlari yordamida torlarni chertish orqali bajariladi, ayrim hollarda chap qo'l barmoqlari bilan ham ijro etish mumkin.

*vibrato* – tovush sur'at-harakati, tebranishi, qaltirashi.

Vibrato tabiati (harakteri) tebranish tezligi va uning kenglik doirasi bilan aniqlanadi. Soniyasiga 6-8 tebranish kuchiga teng *vibrato* tinglovchida keng badiiy taassurot hosil etadi. Agar *vibrato* sekin bo'lsa yoqimsiz «tebranuvchan tovush», ko'proq hamda xaddan tashqari tez bo'lsa «qaltiroq» hissi paydo bo'ladi. Hech qachon *vibrato*ni bo'rttirish mumkin emas, chunki u maxsus *tremolando* ijro uslubiga o'tib ketadi, buning natijasida esa asosiy ton balandligi yo'qoladi. «... tovush nuqtai nazaridan uning to'liq tozaligiga va tekisligiga intilish maqsadga muvofiq bo'lar edi. Vibratoda ma'lum ma'noda ton harakatini rivojlantirishga intilish qirralari yashiringan. Vibrato bu tovushning tebranishi... Vibratsiya hisobidan ton

balandligi jadallashadi va tovushda jonlanish holati yuz beradi; tovush taassuroti (akustik-fiziologik) jihatidan musiqiy jarayon jonlanishi boshlanadi. Uning qimmatini – ton harakatsizligi bilan kurashdan iborat; vibrato mustahkam ton harakat energiyasi doirasining ifodasidir... Bir muncha cho‘ziq tonlarda va ayniqsa tovush balandligi barmoq yostiqchalarining joylashuvi bilan belgilanadigan torli-kamonli cholg‘ularda, vibrato ongsiz ravishda, behosdan yuzaga keladi, musiqiy-hissiy jo‘shqinligi kuchli bo‘lgan kuy ijrosida bu hol yanada yaqqol namoyon bo‘ladi... vibrato – bu ta’sirchanlikning ifodasidir»<sup>16</sup>.

Ijrochi tebranishning tezligi hamda kengligini birga bog‘lagan holda, asar uslubiga hos tus bermog‘i lozim. Vibrato nafaqat tovushga jon baxsh etadi, balki u tovushdan tovushga o‘tishni tayyorlab beradi va shu orqali uzviy bog‘langan kuy yo‘li hosil bo‘ladi.

N.Pereverzevning fikriga ko‘ra «tekis temperatsiyalashgan cholg‘ular yordamida qo‘shiq kuylansa yoki asar ijro etilsa unda vibratoning ahamiyati ijobiy tus oladi. Bu o‘rinda ansamblning eshinishi umuman olganda to‘laqonli, boy va ta’sirchan bo‘ladi»<sup>17</sup>.

O‘qituvchi-rahbar jamoa bilan mashg‘ulot jarayonida ushbu ijro uslubining ishlatilishini muntazam ravishda kuzatib, sozandalarda vibrato nafaqat musiqaning ifodali jihatlariga ta’sir etuvchi omil, balki u badiiy ohang vositasi ekanligi to‘g‘risida tushuncha hosil etishlariga yordam bermog‘i darkor.

### **Mustaqil ish vazifalari**

#### **Mavzu:** *Gamma-mashqlar*

1. O‘quv orkestri mashg‘ulotlarida muntazam ravishda gamma va mashqlarni ijro etishning ahamiyati.
2. Ijro etish uchun nisbatan qulay bo‘lgan gammalarni ko‘rsatib o‘ting.
3. Gamma ijrosida turli shtrixlarni qo‘llagan holda o‘zingizni rejangizni tuzib chiqing.

#### **Mavzu:** *Artikulyatsiya*

1. «Artikulyatsiya» tushunchasini izohlab bering.
2. O‘zbek xalq cholg‘ulari orkestri shtrix o‘ziga xosliklarini tahlil qilib chiqing.
3. Cholg‘u ijrochiligida «vibrato»ning o‘rni va ahamiyati.
4. Musiqiy tovushlar artikulyatsiyasi hamda cholg‘ular shtrix texnikasi orasidagi bog‘liqliklarni ko‘rsatib o‘ting.

### III QISM

#### KAMER ORKESTR UCHUN TANLANGAN MUSIQIY ASARLARNING QISQACHA SHARHI

Kamer orkestr uchun taqdim etilgan asarlar «Sugʻdiyona» Oʻzbek davlat xalq cholgʻulari kamer orkestri repertuarining bir boʻlagidan tashkil topgan. Asarlar turli konsertlarda bir necha bor ijro etilgan boʻlib, qiziqarli badiiy va amaliy maʼlumot boʻlib xizmat qilishi mumkin.

##### *M.Bafoyev «Sayohatnoma»*

Ushbu konsert-fantaziya mashhur oʻzbek kompozitori Doni Zokirov kuylari asosida «Sugʻdiyona» xalq cholgʻulari kamer orkestri uchun yaratilgan boʻlib, u kishining 90-yillik tavalludiga bagʻishlangan. Asar erkin shaklda yozilib, bir oz rondo shakli unsurlarini eslatadi. Kirish qismi *pp* dinamikasida chang cholgʻusidagi *arpèdjato*, qonundagi glissando va qoʻshnayning chiroyli lirik ohangi bilan boshlanadi. Asarning boshida endigina chiqayotgan quyoshning ilk nurlari, hamda erta tong ifori hissi paydo boʻladi. Qashqar rubobining shitirlash tovushi bilan chang sozining pizzicato dagi oʻzaro hamohang ijrosi (2 raq.) endigina uyqudan uygʻonib, kun boshlanishidan darak beruvchi qushlarning chugʻurlashini yodga soladi. «Bulbul» romansi ohangida tuzilgan kanon koʻrinishidagi chaqiriqqa undovchi tovushlar ketma-ketligi kirish qismini davom ettirib asosiy mavzuga (4 raq.) yaqinlashtiradi. D.Zokirovning «Bayram marshi» asosidagi Allegro moderato refren vazifasini bajaradi. Fantaziyaning oxiriga qadar bogʻlovchi vazifasini bajaruvchi usullar ohangini oʻtkazgandan soʻng D.Zokirovning «Yor-yor» kinofilmiga yozilgan mashhur «Koʻchalar» qoʻshigʻi mavzusiga oʻtiladi. Uning ikkinchi oʻtishi esa «Oynisa» baletidan olingan «Raqs» kontrapunktida ijro etiladi.

Ikkinchi marotaba ikkita mavzudagi kontrapunkt yanada kengayadi: «Koʻchalar» lirik mavzusini qashqar va afgʻon ruboblari, «Raqs»ni esa – changlar *pizzicato* bilan, shuningdek qonun va prima ruboblar ijro etadilar (7 raq.). Bogʻlovchi vazifasini bajaruvchi usul ohanglari ijrosidan soʻng «Bayram marshining» refren-mavzusi yangraydi (9-raq.).

Oʻrta qism – meno mosso (10-13 raq.) qashqar va afgʻon ruboblari, hamda dutorning nozik ijrosidagi mashhur oʻzbek xalq kuyi «Qoʻqoncha tanovor» asosida tuzilgan. Bu yerda kompozitor yana kontrapunkt uslubiga yondoshib «Qoʻqoncha tanovor» hamda «Koʻrmadim» romansining qiyosiy ijrosini keltiradi.

D.Zokirovning xalq cholgʻulari orkestri uchun yozilgan syuitasidan «Tantana» asari va «Ey sabo» ashulalarining lirik mavzulari asar davomida ikki marotaba (14 raq.) ijro etiladi.

Yakunlov qismida (17 raq.) chaqiriq ohangida «Bulbul» mavzusidagi kanon yangrab, uning ketidan tantanavor, hayotga ishonch ruhida refren mavzusi – «Bayram marshi» ijro etiladi. Dinamikaning birdaniga tushib ketishi va qobuz kontrabas, qobuz bas cholgʻularining pastki registrdagi ijrosi bilan koda qismi boshlanadi (19 raq.), soʻngra sekin-asta tovush kuchi kuchaytirilishi hamda partitura fakturasining kengayishi orqali tantanavor, bayramona ravishda asar yakunlanadi.

M.Bafoyevning «Sayohatnoma» konsert-fantaziyasini ijro etganda, rahbar, bir vaqtda ijro etilayotgan turli mavzularning qiyosiy ijrosiga va barcha shtrixlarga qatʼiy rioya etishga, hamda ushbu asarda ishlatilgan D.Zokirovning barcha kuy mavzulariga eʼtibor qaratmogʻi maqsadga muvofiqdir.

### ***M.Bafojev – «Qamajay» qozoq xalq qo‘shig‘i asosida variatsiyalar***

Muallif asarni Qozog‘iston Respublikasi Prezidenti Nursulton Abishevich Nazarboyevga bag‘ishlagan.

Variatsiyalar «Qamajay» qo‘shig‘i asosidagi mavzuda tantanavor ruhda cholg‘ular ketma-ketligida (kanon) o‘tadi. Ushbu asarning o‘ziga xos tomoni shundan iboratki, variatsiyalarning oxirigacha qo‘shiq ohangi saqlanib qolib, orkestrning turli registrlarda o‘ziga xos ravishda sadolanadi. Bu yerda kompozitor usul variatsiyalari tamoyilini ishlatadi: 5/8 (4 raq.); 7/8 (6 raq.); 12/8 (9 raq.). Ushbu asarni ijro etayotganda o‘lchov birliklarining almashinishida usuldagi urg‘ularni o‘zgartirmagan holda, tezlikni oxirigacha birday saqlab borishga e‘tibor qaratmoq lozim.

### ***J.B.Senalye – «Allegro spiritoso»***

F.Alimov dutor-bas va xalq cholg‘ulari kamer orkestri uchun moslashtirgan.

Fransiyalik kompozitor va skripach Jan Batist Senalye turli xil ko‘rinishga ega shtrixlarni qo‘llagan holda kamonli-torli cholg‘ulrning ifodaviy imkoniyatlarini rivojlantirdi. Aynan shular uning violonchel va fortepiano uchun yozilgan «Allegro spiritoso» asarida yaqqol namoyon bo‘ladi. Asarda italyan maktabining yorqin jilosi, hamda Fransiya maktabining nozikta‘b jihatlarini ilg‘ab olish mumkin. Dirijyor-rahbar alohida tuzilma hosil qilgan polifonik harakat yo‘nalishidagi orkestr partiyasiga o‘z diqqatini jiddiy ravishda qaratmog‘i lozim. Shu o‘rinda ushbu polifonik kuy yo‘li mazmun-mohiyat jihatidan doimiy ravishda boyib borib, XVII asr muhitini ifodalab beradi.

### ***Antonin Dvorjak – «Slavyan raqsi***

#### ***№2 (10)»***

Mashhur chex kompozitori Antonin Dvorjak har biri o‘z ichiga 8-tadan pyesa oluvchi 2-ta «Slavyan raqsi» daftarini yozgan. Ularda kompozitor turli slavyan xalqlari raqs usullarini uyg‘unlashtirgan holda ko‘rsatib, ular hayotining musiqiy ifodasini namoyon etib bergan. «№2 Slavyan raqsi» ikkinchi daftaridan o‘rin olgan bo‘lib, polyak mazurkasi usulida va xalq musiqasiga xos bo‘lgan variatsiya unsurlari asosida yozilgan. Asar boshida nafis, his-hayajonga to‘la kuy mavzusi insonga juda qadrdon, yaqinlik tuyg‘ularini yodga soladi. Kuy variatsiyalari sekin-asta quvnoqlik va yorqinlikga to‘la jilvador mazurkaga aylanadi. Shunga qaramay, ikkala mavzudagi nozik hamda his-hayajonli, lirik kuy yo‘li mazurkaning oxirigacha saqlanib qoladi va maftunkorlik hislari bilan to‘ldirib boradi. «№2 Slavyan raqsi» ijrosi davrida orkestr turli guruhlarining tovushlarini o‘zaro uyg‘unlashuviga, hamda kuyning dinamika va sur‘ati mutanosibligiga e‘tibor qaratmoq lozim.

### ***Mikis Teodorakis – «Sirtaki»***

Sh.Umarov xalq cholg‘ulari kamer orkestri uchun cholg‘ulashtirgan. Grek kompozitori M.Teodorakisning «Grek Zorba» kinofilmiga yozgan «Sirtaki» asari musiqa olami sahifasida yana bir javoxir-raqs sifatida paydo bo‘ldi. Yorqin kuy mavzusi va an’anaviy «Sirtaki» raqsining jo‘shqin va

shijoatli usullari asarning avj nuqtasiga olib kelib, ushbu raqsning milliy ruhini juda betakror ranglarda namoyon etadi. Rahbar-dirijyor ijro paytida garmonik fakturada bo'lganidek kuy yo'lida ham usul harakatini qat'iy tarzda olib borilishiga e'tiborini qaratmog'i darkor. Grek xalqining buzuki musiqiy cholg'usini eslatuvchi asosiy mavzuning chang va ruboblardagi ijrosi hamohang jaranglashi va kvintollarning tekis ijro etilishi juda muhim. Ijro paytida kuyning asta-sekin tezlashib borishi bilan barcha guruhlarining hamohang ijrosi mos kelishi kerak.

### ***Mustaqil ish vazifalari***

**Mavzu:** *Didaktika*

1. Orkestr bilan mashg'ulot uchun har bir asarga alohida ish rejasini tuzib chiqing.
2. Har bir asar shaklini tahlil qilib chiqing.
3. Har bir partitura tuzilishining o'ziga hosligini o'rganing hamda uning turli tahlillarini ishlab chiqing.

### ***Talabalar bilimini baholash mezonlari***

*86 ball dan – 100 ball gacha – «a'lo» bahoga mos tushadi*

Uning mezonlari: talaba ijro etadigan orkestr partiyalari soni, janrlar majmuasi va texnikaviy murakkabligi nuqtai nazaridan orkestr sinfiga oid o'quv dasturiga to'laqonli mos tushishi lozim. Ijrosida kompozitor g'oyasida aks ettirilgan yoki an'anaviy merosiga xos barcha badiiy, texnikaviy va dramaturgik talablari puxta qondirilishi ko'zda tutiladi. Talabaning musiqiy qobiliyati, ijrochilik mahorati yorqin namoyon bo'lishi kerak. Uning talqinida asar yaratilgan davri, milliy uslubi, janr hususiyatlari yuqori darajada ifoda etilishi lozim.

*71 ball dan – 85 ball gacha – «yaxshi» bahoga mos tushadi*

Ijro ko'rsatgichlari: orkestr partiyalari murakkabligi nuqtai nazardan talabalarga to'laqonli javob bera olmasligi, ijrosida texnikaviy nuqsonlar uchrashi, cholg'uning ijro ko'nikmalari qisman o'zlashtirilganligi, asar partiyalarini talqinida dinamik va tembr rang-barangligiga yetarli darajada ahamiyat berilmasligi biroq, shunga qaramay ham umumiy taassurot yaxshi bo'lishi mumkin.

*56 ball dan – 70 ball gacha – «qoniqarli» bahoga mos tushishi*

Ijro ko'rsatgichlari: orkestr partiyalari talablariga rioya qilinmagan holda tanlangan bo'lsa, ijro uslubida erkinlik, ko'nikmalarining o'zlashtirish darajasi o'rtacha bo'lsa, badiiy yondashuvi faqatgina ba'zi hollarda namoyon etilishi, texnikaviy apparati sayoz va asosiy bazaviy bilimlar yetishmasligi holatlarida o'rtacha baholash mumkin.

*0 balldan – 55 ballgacha – «qoniqarsiz» bahoga mos tushadi*

Ijro ko'rsatgichlari qoniqarsiz. Tanlangan asarlarning orkestr partiyalari na texnika, na badiiy, na murakkabligi nuqtai nazardan oliy o'quv yurti talabalariga qo'yiladigan asosiy talablarga javob bermasligi holatida qoniqarsiz baholash mumkin

## XULOSA

Ushbu o'quv qo'llanmada «Orkestr sinfi» fani bo'yicha o'qitish davrining asosiy bosqichlari o'quv-uslubiy va amaliy nuqtai nazaridan yoritilgan.

Xalq cholg'ularida ijrochilik O'zbekiston ijrochilik amaliyotining muhim bo'laklaridan biridir. Ijrochilikning yangi shakllaridan biri bo'lgan ko'p ovoqli o'zbek xalq cholg'ulari orkestri nafaqat yangi avlod musiqiy ta'limida balki, jamiyatning ma'naviy hayotida ham muhim ahamiyat kasb etdi.

Turli o'quv va professional orkestr jamoalarining tajribasi shuni ko'rsatadiki, bosqichma-bosqich va muntazam ravishda hamma mavzularni o'rganish orkestr ijrochiligini chuqur o'zlashtirish imkoniyatini yaratadi va albatta, yuqori natijalarga olib keladi. Shu bilan bir qatorda, unutmazlik kerakki, o'quv orkestr jamoasi rahbari – dirijyor asosiy vazifalaridan biri barkamol va yetuk shaxsni tarbiyalashdir. Bu borada ma'naviy salohiyat, yuqori darajadagi bilim va professional amaliyotning to'planishi bo'lajak orkestr sozandalari uchun muhim ahamiyat kasb etadi.

Orkestr sinfi bo'yicha o'quv darslarida talabaga malakaviy bilimlar andoza sifatida beriladi, va orkestr sinfidagi mustaqil ish yosh sozandaga haqiqiy malakaviy salohiyatga erishishga yordam beradi.

<sup>1</sup> Barkamol avlod – O'zbekiston taraqqiyotining poydevori. Prezident I.Karimovning O'zR Oliy Majlisi IX sessiyasida so'zlagan nutqi, 1997 y. 29 avgust.

<sup>2</sup> Liviyev A. «O'zbekiston Respublikasida xalq cholg'ulari ijrochiligi madaniyati». T., 2010.

<sup>3</sup> Вызго Т.С. «К вопросу национального и интернационального в современной узбекской музыке» (maqola). «Интернациональное и национальное в искусстве» to'plamida, M., 1974, 156 bet.

<sup>4</sup> Вызго Т.С. – Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980, 128 bet.

<sup>5</sup> Uspenskiy V.A. arxiv i T.X., O'zBA SITI, M/m/ V77, № 516/10, 1-2 bet.

<sup>6</sup> Тюлин Ю.Н. – Учение о гармонии. М., 1939, 68 bet.

<sup>7</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. 326 bet.

<sup>8</sup> Menzura – torning ishlatiladigan qismi

<sup>9</sup> Назайкинский Е. «Звуковой мир музыки». М., 1988. 25 bet.

<sup>10</sup> Petrosyans A.I. arxiv i. M-3 parkasi

<sup>11</sup> Музыкальная культура народов: традиции и современность. М., 1973. 56-57 bet.

<sup>12</sup> Берно Ш. Школа игры на скрипке. М., 1930, 4 bet.

<sup>13</sup> D.Zokirov, T.Jalilov nomidagi xalq cholg'ulari orkestrlari.

<sup>14</sup> Ushbu chizgi professor A.X.Liviyev tomonidan o'tgan asrning 80-yillarida T.Jalilov orkestriga tavsiya etilgan edi va hozirgi kunda konservatoriya talabalar orkestrida ham ishlatiladi.

<sup>15</sup> Браудо И. Артикуляция. Л., 1961, 3 bet.

<sup>16</sup> Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, 53 bet.

<sup>17</sup> Переверзев Н. Исполнительская интонация. М., «Музыка», 1989. 199 bet.

## ВВЕДЕНИЕ

«Только по-настоящему образованный человек может высоко оценить достоинства человека, сохранять национальные ценности, повышать национальное самосознание, самоотверженно бороться для того, чтобы жить в свободном обществе, чтобы наше независимое государство заняло достойное авторитетное место в мировом сообществе»<sup>1</sup>. И действительно, только высокая культура и внутреннее духовное богатство молодого человека, в какой бы области он ни был специалистом, позволяют ему понять основную цель его жизни, чтобы приносить пользу своему народу. В связи с этим возрастает роль вузов культуры и искусства, где готовятся кадры в этой области. Одно из важных направлений – коллективное оркестровое исполнительство на узбекских народных инструментах.

Это – новая форма<sup>2</sup> коллективного исполнительства в музыкальной культуре Узбекистана, созданная на базе исконно национальных традиций и общечеловеческих ценностей. Изучение предмета «Оркестровый класс» во всех звеньях специальных музыкальных образовательных учреждений по направлению обучения академической степени бакалавриата «Народные инструменты» (5150700) является составной частью профессиональной подготовки студентов. Целью оркестрового класса является подготовка высококвалифицированных кадров для многоголосных оркестров и ансамблей народных инструментов. Дисциплина предусматривает развитие профессиональных навыков игры в многоголосном оркестре народных инструментов, руководство оркестровым коллективом, овладение навыками аккомпанемента и выступления совместно с коллективом на сцене, изучение оркестровой литературы. Наряду с формированием практических навыков в задачи предмета входит и воспитание у будущих специалистов художественного вкуса, чувства стиля, расширение кругозора, знакомство с лучшими образцами народного и композиторского творчества. В оркестровом классе задачей каждого студента является ознакомление с народной музыкой в обработке, с оригинальными произведениями композиторов, созданными специально для оркестра народных инструментов, с сочинениями народов мира; а также развитие навыков чтения с листа и понимание дирижерской техники.

Цель данного учебного пособия – углубить развитие профессиональных навыков игры в оркестре, полученных в колледже, лицее – коллективах, являющихся одними из важнейших средств музыкального просвещения и эстетического воспитания молодежи.

По специальности «народные инструменты» готовят не просто дирижеров, а руководителей-дирижеров. В связи с этим, квалификация «артист оркестра народных инструментов» является одной из основных в области исполнительства на народных инструментах. Поэтому некоторые темы, затронутые в учебном пособии для академических колледжей и лицеев, сохраняются и в учебном пособии для вузов. Различие заключается в более углубленном и расширенном подходе к раскрытию данных тем в соответствии с требованиями подготовки кадров высшей квалификации.

В учебное пособие вошли методическая часть и партитуры для руководителя оркестра, предназначенные для узбекского оркестра. Материал расположен таким образом, чтобы его

изучение способствовало раскрытию различных сторон исполнительства в коллективе, а также освоению многообразных приемов игры на инструментах.

Упражнения разработаны на основе гамм, которые послужили исходным материалом для развития исполнительской техники, формирования гармонического слуха студентов. Гаммы-упражнения, будучи органичным продолжением технического материала, заложенного в учебном пособии, являются неотъемлемой частью каждого урока. С них рекомендуется начинать каждое занятие оркестрового класса. Педагогу-руководителю надлежит следить за качественной стороной звукоизвлечения и соблюдением всех штрихов и приемов игры во время исполнения гамм. Это очень важно, так как при соприкосновении с художественным репертуаром весь этот материал находит практическое применение. Предлагается также в начале уроков исполнять именно те гаммы, которые соответствуют тональности произведения, над которым запланирована работа. Это поможет чистоте интонации и по горизонтали и по вертикали звучания исполняемой музыки. Гаммы-упражнения, проигрывание которых предусматривается в течение всего учебного года, должны звучать в начале каждого урока с целью настройки слуха студентов и облегчения исполнения художественного репертуара.

Предложенные в пособии произведения позволят руководителю не только методически целесообразно строить занятия оркестрового класса, но и создадут возможность составления разнообразных концертных программ для выступлений коллектива. В то же время этот материал может быть использован и в классе дирижирования, а также в практической работе педагогов и студентов с оркестровым коллективом.

При подготовке данного пособия (оно было выполнено на кафедре оркестрового дирижирования ГКУз 2007-2010 гг.) была изучена методика работы в оркестровом классе ведущих специалистов в данной области – Заслуженного деятеля искусств РУз, Лауреата Государственной премии, профессора А.И.Петросянца, Заслуженного работника культуры РУз, профессора А.Х.Ливиева, а также обобщен 44-летний опыт работы автора с различными учебными и профессиональными коллективами.

## І ЧАСТЬ

### О НЕКОТОРЫХ УНИВЕРСАЛЬНЫХ ПРИНЦИПАХ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ ОРКЕСТРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Пути развития музыкальных культур различных регионов нашей планеты весьма разнообразны. Человечество живет в такое время, когда имеется возможность наблюдать одновременно существование различных стадий культурной эволюции у различных народов. Значит ли это, что мы настолько далеки друг от друга, что не имеем возможности к духовному сближению? Значит ли это, что у нас нет общих истоков, общих корней? Отнюдь нет. Вся история мировой цивилизации доказывает, что общаясь, взаимодействуя друг с другом, влияя друг на друга в различных сферах человеческой деятельности, люди развивают свои лучшие традиции, способствуя расцвету культуры. В различные исторические эпохи, в силу тех или иных социально – экономических условий, эстафета культурного развития передавалась то Востоку, то Западу. Слова Т.С.Вызго как нельзя лучше подтверждают эту мысль: «Преемственность лучших достижений художественного опыта прошлого – вне зависимости от политических и географических границ, от различий быта, уклада жизни и проч. – один из важнейших факторов развития мировой культуры».<sup>3</sup> Как же это проявляется применительно к рассматриваемой теме – теме о путях развития культуры инструментализма, а если конкретнее – о принципах формирования узбекского оркестра народных инструментов? Проецируя вышеизложенное на интересующую нас проблему, мы видим, что современная культура инструментализма узбекского народа сложилась в недрах монодического искусства и «уже в эпоху среднеазиатской античности представляла собой сложное и разностороннее явление, созданное усилиями многих народов».<sup>4</sup> Анализируя период 30-х годов прошлого столетия, В.А.Успенский отмечал несоответствие традиционных инструментов к новым социальным требованиям нового общественного уклада. Он обращает внимание и на то, что слабая и быстро затухающая звучность инструментов встала в противоречие с художественными условиями, в которых они оказались в те годы. Виктор Александрович делает вывод, что «с этого времени возникла настоятельная необходимость формирования больших инструментальных ансамблей и одной из актуальных проблем стала проблема реконструкции национальных узбекских инструментов».<sup>5</sup> При разработке данного вопроса в 30-50 годы опорой послужили два основных базиса: первое – это традиции древних национальных культур Среднего Востока, второе – это сложившиеся традиции нового времени. Здесь нужно отметить, что распространение гармонического многоголосия на основе 12-ступенной темперации и хроматизации в музыкальной практике республик Средней Азии и Казахстане, в том числе и в нашей республике, явилось движущим фактором развития инструментального исполнительства.

Анализ проведенной работы по созданию оркестров народных инструментов в различных регионах Земного Шара (включая и Среднюю Азию), процесс исторического развития симфонического оркестра дают возможность выявить ряд закономерностей или принципов формирования культуры оркестрового исполнительства в современном понимании. Их можно назвать универсальными, так как они обязательно присутствовали при рождении многоголосных оркестровых коллективов, независимо от географии и времени их появления.

Сразу оговорюсь: в термин «оркестр» нами вкладывается значение коллективного организма, который сложился в Западной Европе к концу XVIII столетия со всеми его характеристиками, то есть, оркестр – это коллектив музыкантов, объединяющий группы однородных инструментов, так как во встречающейся литературе о музыке Востока традиционным ансамблям и многоголосным оркестрам дается одно определение «оркестр» (В.Беляев, Ф.Кароматов, И.Еолян).

Исходя из вышеизложенного, можно пронаблюдать требования, предъявляемые при создании оркестрового коллектива в современном понимании этого слова: это гармоническое многоголосие, основанное на 12-ступенном равномерно-темперированном звукоряде; это семейства инструментов, это письменная традиция и наконец, репертуар. В дальнейшем в основу создания национальных оркестров (будь то неаполитанский, русский, украинский, казахский, узбекский, киргизский и др.) были заложены именно эти принципы.

Распространение многоголосия в самой музыкальной практике выдвинуло как одну из первейших проблему строя. Проблема эта не была новой. Она зародилась в глубокой древности и разрабатывалось музыкальными теоретиками разных стран.

Возникшие и сменявшие друг друга в ходе исторического развития музыкальной культуры различные строи: пифагоров, чистый, неравномерные темперации не отвечали новой формирующейся системе музыкального мышления многоголосия. И такой строй был найден: 12-ступенный, равномерно-темперированный, хроматический. По выражению Ю.Н.Тюлина, рождение его «явилось значительнейшим поворотным этапом в историческом развитии всего мирового музыкального искусства»<sup>6</sup>.

Активные новаторские поиски композиторов в области гармонических средств и параллельно – процессы усовершенствования инструментов в музыкально-исполнительской практике в этом же направлении создали условия для возникновения и развития 12-ступенного равномерно-темперированного хроматического строя, и, как следствие этого, – формирование темперированного многоголосия.

Работа по радикальному изменению узбекского инструментария с целью создания многоголосного оркестра была начата в 1935 известным инструментоведом Ашотом Ивановичем Петросянцем, возглавившим группу мастеров-изготовителей. Темперации и хроматизации были подвергнуты инструменты с фиксированной частотой звука<sup>7</sup>: дутар, танбур, рубаб, чанг. Инструменты, имевшие различные звукоряды, были приведены к нормам 12-ступенного равномерно-темперированного хроматического строя. Надвязные, свободно передвигавшиеся жильные лады (парда) на грифе были заменены закрепленными, расположенными по

темперированной шкале. Следует отметить, что в некоторых самих традиционных инструментах с фиксированными ладами естественным образом к этому времени наметился переход к хроматическому звукоряду (дутар, рубаб). И проведенная работа по темперации и хроматизации инструментов сразу дала конкретный результат в освоении новой системы мышления многоголосия. По выражению Б.Асафьева, равномерная темперация оказалась той «равнодействующей интонационных качеств, которая обусловила процесс музыки»<sup>8</sup>.

Следующим принципом формирования культуры оркестрового исполнительства является создание семейств – групп однородных инструментов, образованных на основе типового вида, включающих все тесситурные разновидности: от нижней до высокой. Из огромного разнообразия узбекского инструментария были отобраны наиболее распространенные в исполнительской практике виды и представлявшие различные типы по способу звукоизвлечения.

Задача заключалась, как уже отмечалось ранее, в создании однородных групп, образованных на основе типовой разновидности каждого из них с обязательным условием охвата всего оркестрового диапазона. Так, в результате работы над дутаром и рупабом была создана одна из ведущих групп – щипковая: гиджак послужил основой смычкового семейства, чанг – струнно-ударного. Несколько по иному сформированы две остальные группы узбекского оркестра. Здесь их однородность имеется в виду с точки зрения общности звукоизвлечения. Духовая объединила традиционные образцы инструментов (най, сурнай, кошнай), которые подверглись частичному усовершенствованию, и это давало возможность извлечения звуков соответственно современной нотации, а най послужил основой для инструмента самого высокого по звучанию регистра в оркестре – най-пикколо. Ударная группа также включила в себя узбекские, а также европейские ударные инструменты.

Создание семейств, с одной стороны, расширило диапазон звучания, обогатило тембровую палитру узбекского оркестра; с другой, – каждая из групп дала возможность формирования самостоятельного оркестрового коллектива, таких, как например: дутарный, чанговый, плекторный и др. Здесь большую роль сыграла сравнительная легкость освоения инструментов.

Важным условием создания оркестров являлась стандартизация их строя по отношению к международному. Известно, что у нас в республиках СНГ с 1936 г. принят эталон звука «ля» 1 октавы в качестве общего стандарта с частотой в 440 гц (440 колебаний в секунду). От него и исходили создатели узбекского оркестра. Сложность представляли духовые, т.к. различные размеры одного вида влияли на высоту основного тона инструментов. Применительно к наю и сурнаю задача решалась тем, что из всего многообразия строев, бытующих духовых инструментов, были выбраны с настройкой «ля» 1 октавы и по их образцу изготовлены новые инструменты в том же строе. На кошнае даже не пришлось устанавливать стандартные размеры инструмента, т.к. для перевода его в строй «ля» достаточно было передвинуть перевязки пищика. Что касается струнных, на них были установлены определенные мензуры<sup>9</sup> и в соответствии с этим определены строи инструментов, исходя из закономерности создания семейств.

Родившись на заре человеческой культуры, фиксация музыкальных звуков, то есть письменная традиция в формирование которой вложили усилия многие народы и Запада, и Востока, дошла до нас в виде нотной письменности. Давая характеристику этому явлению, музыковед Е.Назайкинский пишет: «фиксируя высоту и длительность, нотный знак выдает свое происхождение. Оно в потребностях мелодии и гармонии, голосоведения и ритма, то есть в интонационной сердцевине музыки»<sup>10</sup>. Исследуя это явление с целью применения в исполнительстве на узбекских народных инструментах, А.И.Петросянц отмечал: «Нотная письменность... имеет следующие особенности: 1) удобозримость: высота, сила, метроритм, то есть весь музыкальный текст; 2) исчерпывающая полнота музыкальной характеристики при относительно небольшой затрате изобразительных средств; 3) международный характер нотной письменности. Все перечисленные особенности нотного письма могут быть кратко высказаны в форме следующих трех легко запоминающихся признаков: «моментальность, детальность, интернациональность»<sup>11</sup>.

Универсализм нотной письменности привел к ее повсеместному распространению во всех уголках Земного шара, способствовал взаимопроникновению различных музыкальных культур.

В то же время она (нотная письменность) несет на себе огромную смысловую нагрузку: идейно-образное содержание музыкального произведения, его стилевые истоки, художественный замысел автора, которые тщательно раскрываются исполнителем посредством современной фиксации.

Учитывая все эти обстоятельства в 1936 г. впервые в истории узбекского исполнительства на народных инструментах была введена игра по письменной традиции. Была также произведена нотация узбекских инструментов по их реальному звучанию. Из духовых – най, сурнай, кошнай; струнно-ударные – чанг; щипковых – прима-рубаб, дутар-прима, дутар-бас; смычковых – гиджак, гиджак-альт, гиджак-бас стали записываться в соответствующих ключах и нотироваться, как говорилось выше, соответственно их реальному звучанию. Остальные: най-пикколо, рубаб кашгарский и афганский, дутары, танбур, дутар-контрабас, гиджак контрабас стали фиксироваться на октаву выше или ниже их звучания. Эти инструменты были признаны как транспонирующие. Известно, что читать записанную музыку требует определенных навыков. Отмечая большую значимость письменной традиции, К.Фишер (Швейцария) раскрывает ее двоякую роль: 1) это сохранение традиции и 2) связь ее с новаторством... Кроме того, огромную помощь в деле поддержания и распространения музыки оказало изобретение нотопечатания. Благодаря новым способам печати, музыка стала доступнее все более и более широкой аудитории».<sup>12</sup> Последнее замечание исследователя представляется важным и для нас, для развития массового исполнительства на узбекских народных инструментах.

Одним из наиболее важных моментов в культуре исполнительства на узбекских народных инструментах является формирование репертуара. Как известно, с первых дней встал вопрос расширения репертуарных границ за счет обработок народной музыки и музыки композиторского творчества. В оркестровом исполнительстве это проявилось сразу, первые же произведения

«Мирзадавлат», «Рок кашгарча», «Аспанжойман», «Реве та стогне Днипр широкий», отразили интернациональную направленность репертуара, которая сохранилась до наших дней. В то же время встал вопрос о создании произведений, раскрывающих колористическое богатство и своеобразие узбекского оркестра.

Итак, в результате практического осуществления принципов темперации и хроматизации, создания семейств, введения письменной традиции, стандартизации строя, формирования репертуара в Узбекистане, равно как и в других республиках появилась новая форма музицирования – многоголосное коллективное исполнительство на национальных инструментах. Отличительной особенностью узбекского оркестра явилось наличие пяти контрастирующих групп. Этому коллективу, наряду с богатой традиционной культурой – оказались доступны все исполнительские приемы, признанные в музыкальной практике вообще. Образно говоря, узбекское многоголосное коллективное исполнительство стало самостоятельным художественным явлением, соединяющим нас с мировой музыкальной культурой.

Как художественное явление, наряду с хоровым исполнительством, духовым и симфоническим оркестрами, оркестры национальных инструментов стали важным средством музыкально-эстетического воспитания народа.

### **Цели и задачи оркестрового класса**

Основной целью оркестрового класса является более углубленное развитие у студентов навыков коллективного исполнительства. За период учебы студенты должны глубоко изучить основы игры в многоголосном ансамбле и оркестре, репертуар в этом направлении, а также достичь понимания специфики оркестровой музыки. На занятиях оркестрового класса консерватории они должны освоить следующие навыки:

1. Уметь бегло читать с листа оркестровые партии;
2. Совершенствовать и развивать чувство фразировки, ощущение формы, динамического плана произведения;
3. Уметь слышать музыкальное произведение; основные и побочные голоса в нем, понять специфику исполнения групп и всего оркестра;
4. Научиться понимать мышление дирижера;
5. Работать над углублением чувства ансамбля.

Занятия в оркестровом классе развивают интонационный и гармонический слух и музыкальную память. Вместе с тем, концертная практика имеет большое учебно-воспитательное значение. Концертные выступления студентов воспитывают профессионализм, творческое внимание, ответственность, чувство коллективизма и служат благородной цели распространения и признания культуры узбекского инструментализма.

Исполнительство в оркестровом классе, как активная музыкальная деятельность, обладает многими позитивными моментами и служит фундаментом полноценного музыкального развития

молодых исполнителей. Участие в оркестровом классе формирует в исполнителях навыки восприятия музыки письменной традиции и вместе с тем, разнообразный репертуар повышает музыкальную культуру не только всего коллектива, но и каждого музыканта в отдельности, а также помогает освоению национальных и общечеловеческих ценностей.

### **Методологические аспекты подготовки студентов к оркестровой деятельности**

Поиск путей более целенаправленной подготовки молодых исполнителей к профессии оркестранта – одна из актуальных задач музыкальных вузов нашей страны. В этой связи содержание и методы учебной работы также должны быть направлены на решение данной задачи на всех этапах обучения. Значимость этого процесса возрастает еще и по той причине, что оркестровое исполнительство на узбекских народных инструментах – явление новое для культуры инструментализма нашей страны и требует к себе серьезного внимания.

Известно, что существуют различия между сольной и оркестровой игрой. Тем не менее, профессионализм оркестрового музыканта основывается на знаниях, освоенных в специальном классе. Но если он в период обучения не получил разносторонних профессиональных навыков, кроме хорошего владения инструментом, техники, изучения сольного репертуара, то ему будет сложно вникнуть в специфику оркестровой игры.

В связи с этим стоит обратить внимание на психологические различия между сольным и оркестровым исполнительством. Это психологически различные состояния по степени направленности внимания во время исполнения, форме и степени подготовленности. Готовясь к сольному выступлению, музыкант под руководством педагога изучает произведение индивидуально, разрабатывая собственную трактовку. Здесь очень важны владение собой, эмоциональность, самоконтроль.

Профессионализм оркестрового музыканта выглядит по-другому. Его музыкальность, гибкость исполнения управляется и контролируется дирижером. Вместе с тем для оркестранта важное значение имеет умение бегло читать нотный текст. Это зависит и от быстроты реакции. Здесь важную роль играет и визуальное восприятие. «Если ухо слышит то, что видит глаз, то, память изошряясь, вдвойне помогает работе»,<sup>13</sup> подчеркивал Ш.Берио.

Оркестровому исполнителю должны быть свойственны особые профессиональные качества: умение распределять свое слуховое и визуальное внимание на несколько объектов, то есть нотный текст, контакт с дирижером, ориентацию на концерт-мейстера, ощущение себя частью группы. Вместе с тем он должен уметь слушать другие голоса и свою партию. Большое значение в коллективной игре имеет устойчивость интонации. Это одна из самых важных черт, определяющая готовность студента к оркестровой работе. Не менее важное значение в коллективе имеет аппликатура. Она должна быть как можно более простой, не представлять сложности и позволять бегло исполнять свою партию без предварительной подготовки.

Помимо исполнительских задач, педагогу-руководителю оркестрового класса следует обращать внимание и на нравственно-этические, психологические проблемы. Они возникают в процессе функционирования занятий: проявление индивидуализма, честолюбия, растворение творческой личности в коллективной игре. Все эти явления могут привести к психологическому дискомфорту, неудовлетворенности молодого музыканта. Он часто сталкивается с тем, что в оркестре не может применить привычные ему законы сольной игры, что у него нет времени на подготовку партий, что уровень исполнения, фразировка, штриховая техника группы зависят не только от него одного, а связаны с общим замыслом произведения и результатом является общее звучание оркестра.

И здесь многое зависит от того, какое профессионально-нравственное воспитание получает студент в специальном классе, какова атмосфера кафедры в отношении коллективного исполнительства.

Думается, что в выборе пути, по какому пойдет молодой специалист, в формировании его жизненной позиции, наряду со специальным классом, играет большую роль и коллективное исполнительство. Трудно переоценить значение деятельности педагога-руководителя оркестрового класса. От его художественного, образовательного и профессионального уровня, творческой активности и инициативы, педагогического мастерства зависит качество подготовки оркестровых музыкантов.

### **Задачи руководителя и психологические стороны процесса занятий в оркестровом классе**

Руководитель является непосредственным организатором деятельности оркестрового класса. Организация коллектива, учебные, творческие и воспитательные процессы связаны с профессиональными и личностными сторонами руководителя. Он всегда должен помнить, что коллективные занятия преследуют не только учебные, но и большие воспитательные цели и задачи. Настоящий педагог-руководитель знает психологию каждого музыканта оркестра и всегда может найти с ним общий язык. Одними из самых важных задач педагога являются: воспитание трудовой дисциплины и созидательности; подчинение оркестра своей воле; умение просто и спокойно объяснить в доступной форме студентам свои требования.

Помимо организаторских и педагогических способностей, руководитель оркестрового класса должен обладать следующими качествами: хорошим слухом, чувством ритма и формы, музыкально-теоретическими знаниями, основами психологии, мануальной техникой и художественной культурой.

Очень важной является работа руководителя с коллективом, а не наоборот – коллектива с ним, когда отсутствует инициатива дирижера и он идет на поводу у оркестра. Здесь фактически происходит дискриминация дирижерской специальности. Поэтому большое значение с профессиональной точки зрения имеет постоянная подготовленность руководителя для работы с коллективом, умение добиваться единого ансамбля и штрихов, чистоты интонации, фразировки, динамики, понимания поставленных задач. Для достижения этих целей руководитель оркестра

обязан безукоризненно владеть мануальной техникой. Это касается как дирижеров-практиков, так и студентов при прохождении дирижерской практики, то есть работы с оркестровыми коллективами.

Параллельно с творческими задачами в процессе общения руководителя-дирижера с коллективом возникает необходимость психологической настройки музыкантов на определенный характер предстоящих исполнительских действий. Такая перестройка динамической, содержательной структуры психики музыкантов естественно, требует времени на ее реализацию. Направляя коллектив в необходимом направлении, руководитель нацеливает студентов на определенный художественный результат, помогает формированию новой творческой установки. В этом и заключается задача руководителя оркестра – уметь раскрывать в музыкантах творческое начало, определить место каждого из них в творческом процессе.

Профессионализм дирижера-руководителя проявляется в его умении глубоко и плодотворно работать с оркестром и достигать полного взаимопонимания с коллективом. Качество педагогической работы с оркестром значительно будет выше, если соединится практический опыт деятельности руководителя с профессиональными коллективами. Все это поможет становлению профессиональной уверенности, умению понять и слышать друг друга, взаимоуважению, а также росту общей культуры коллектива.

### **Организация работы в оркестровом классе**

Занятия в оркестровом классе являются одной из важных составляющих музыкального обучения при подготовке высококвалифицированных специалистов. Для плодотворной деятельности данного предмета большое значение имеет правильная организация функционирования коллектива. Оркестровый класс – это не только усвоение знаний в области коллективного исполнительства, в то же время это очень серьезный базис формирования личности во всех ее проявлениях. Чувство любви к своему делу, настойчивость, энергия, стремление к преодолению трудностей, чувство гордости за свою Родину в молодом человеке вырабатываются постепенно и незаметно, когда руководитель ведет его в нужном направлении. Воспитание чувства ответственности, трудовой дисциплины, доброжелательная, но взыскательная требовательность со стороны педагога – все это единый процесс обучения. В этом аспекте следует особое внимание обратить на первые занятия оркестрового класса в начале учебного года, когда происходит распределение обязанностей членов коллектива; руководитель назначает концертмейстера, инспектора-старосту, а также библиотекаря; идет формирование групп.

Концертмейстер (чаще всего, это сидящий за первым пультом исполнитель на гитаре или рупе-прима) отвечает за оркестровый строй.

Инспектор-староста наблюдает за дисциплиной, порядком во время репетиции, на каждое занятие назначает дежурных.

В функции библиотекаря входит своевременное приготовление оркестровых партий и раздача их музыкантам, а также ответственность за сохранность нотного оркестрового материала.

Богатое разнообразие узбекского музыкального инструментария, наличие различных семейств из них позволяют составлять совершенно разные по составу оркестровые коллективы. Практика показала, что наряду с полными, наиболее жизнеспособными и легко осваиваемыми являются дутарные и плектрные, дутаро-рубабные оркестры.

Полный состав узбекского оркестра народных инструментов включает пять основных групп: духовую, струнно-ударную, плектрно-щипковую, ударную и смычковую. Разнообразие тембров, большие технические и динамические возможности инструментов создают поистине неисчерпаемые условия для композиторов, инструментаторов, исполнителей, работающих в области музыки для оркестров народных инструментов. Но именно они же порождают и большие проблемы в отношении строя и достижения исполнительского ансамбля оркестра.

Различия в способах звукоизвлечения (вдувание (духовые), удар и защипывание (струнно-ударные, плектрные, щипковые), ведение (трение) смычка (смычковые)) требуют от руководителя и музыкантов максимального внимания в достижении поставленной цели.

Для обеспечения равновесия оркестровых групп и достижения наилучшего баланса звучности оркестра рекомендуется соблюдать определенные численные соотношения инструментов в оркестре.

### **Расположение оркестра**

Правильное расположение оркестровых групп создает возможности постоянного контакта дирижера с исполнителями, контроля за ними, а также охвата всех голосов. Каждое семейство инструментов, входящее в состав оркестра народных инструментов, может стать отдельным творческим коллективом. Подобные группы существуют в музыкальной практике Узбекистана: дутарные, рубабные, чанговые, смычковые, дутарно-рубабные оркестры и др. Исходя из творческого подхода или учитывая тембровые потребности, руководитель может включить инструменты из других групп.

Существует общий порядок расположения групп на сцене: инструменты верхнего регистра (прима-рубаб, гиджаки, чанг, най) располагаются вокруг дирижера, то есть слева, в центре и справа от него; а группы инструментов среднего и низкого звучания (кашгарский и афганский рубабы, дутары, гиджак-альт, кобузы-басы и контрабасы) распределяются во вторую очередь за инструментами верхнего регистра. Ударным инструментам отведено место в последнем ряду расположения музыкантов, слева от дирижера.

Общая посадка оркестра должна создать впечатление хорошо организованного коллектива, который располагается полукругом вокруг дирижера. На сегодняшний день схемы посадки некоторых оркестров народных инструментов полного состава несколько отличаются от первоначальной<sup>14</sup>. Практика показывает, что некоторые современные схемы рассадки коллективов

отличаются определёнными акустическими и эстетическими преимуществами<sup>15</sup>. При их использовании корпуса музыкальных инструментов направлены в сторону слушателей. Это помогает лучше донести до них звучание музыки и, вместе с тем, посадка исполнителей с эстетической точки зрения смотрится красиво (см. приведенные схемы расположения плекторного и полного состава оркестров).

### **Настройка оркестра народных инструментов**

Как известно, одним из самых сложных и трудоемких процессов коллективного музицирования является настройка оркестра. В этом отношении каждая разновидность оркестрового коллектива (народных инструментов, духового, симфонического и др.) имеет свою специфику.

Оркестр народных инструментов, имеющий в своем составе темперированные (чанг, группа щипковых и плекторных) и инструменты со свободной интонацией, где настройка зависит от слуха исполнителя (духовые, смычковые) представляет собой сложный интонационный организм, в котором главным является установление единого строя для исполнения. На этот процесс влияет очень много факторов: уровень слухового воспитания исполнителей, умение слышать вертикаль, то есть соблюдать законы многоголосного исполнения, уровень исполнительского мастерства каждого оркестрового музыканта и даже его психофизиологическое состояние в момент исполнения.

Исходя из вышеописанного, руководитель оркестра народных инструментов при настройке коллектива должен обращать внимание на следующие факторы:

а) максимальное приближение настройки темперированных инструментов (струнно-ударные, щипковые и плекторные) и инструментов со свободной интонацией (духовые и смычковые). Здесь большое значение имеет настройка звука «ля» у всех инструментов.

б) индивидуальное изменение строя каждого инструмента через короткое время игры по причине их разогрева, температуры помещения;

в) режим оркестровой работы;

Поэтому через некоторое время после начала репетиции важно основательно произвести настройку коллектива. Это помогает контролировать слух, вводит музыкантов в интонационный строй и, конечно, содействует стабильности строя.

Сюда следует добавить еще один существенный момент: правильная настройка каждого инструмента не означает установления единого строя всего коллектива.

Он формируется во время исполнения, когда музыкант, хорошо изучивший звукоряд своего инструмента, постоянно подстраивает его во время игры. Педагог-руководитель коллектива должен обращать особое внимание на это обстоятельство в процессе учебной работы в оркестровом классе.

Педагог оркестрового класса должен помнить, что оркестровый музыкант в силу специфики своей деятельности, постоянно подстраивается к общему звучанию, а свою индивидуальную

интонацию подчиняет законам многоголосия. В процессе работы в оркестре он должен обращать внимание на формирование этих навыков у студентов, с учетом их индивидуальной исполнительской формы.

Являясь одним из самых важных элементов работы с коллективом, настройка инструментов предусматривает индивидуальный подход к различным группам оркестра.

Основной инструмент для настройки – установленный камертон, проверенный и точно настроенный на тон «ля» 1 октавы 440 гц.

При настройке одной из самых многочисленных и разнообразных является плекторно-щипковая, где на грифах инструментов установлены лады, расположенные в равномерно-темперированном строе, которые и отделяют каждый полутон друг от друга.

Настройка инструментов должна начинаться с проверки правильного расположения подставки на деке. Мензура, то есть рабочая часть струны на 12-ом ладу должна делить ее на равные две части и издавать звук, на чистую октаву выше основного тона. Если это условие не соблюдается, значит, инструменты подобного типа строить не будут и мы получаем фальшивый звукоряд.

Правильность установки подставки и правильность октавы 12-го лада можно проверить сравнением тона открытой струны и флажолетного тона, получаемого прикосновением пальца к струне над 12-м ладом. Если флажолетная октава завышена, то подставку нужно сдвинуть в сторону резонаторного отверстия. При заниженном звучании флажолетной октавы, по сравнению с тоном открытой струны подставка отодвигается от резонаторного отверстия. И в том, и в другом случае корректируется высота тона открытой струны. Те же условия соблюдаются и при настройке смычковых инструментов. Настройку духовых в оркестре, то есть ная и кошная, на начальном этапе желательно регулировать внутренним слухом.

Сложнее обстоит дело с настройкой струнно-ударных – чангов, где каждый звук исходит из трех в унисон настроенных струн. Здесь учащийся должен приобрести навыки настройки струн чанга: сначала приводятся в соответствие три унисонные струны звука «ля» 1 октавы. Затем настраивается квинта от «ля» 1 октавы, то есть «ми» 2 октавы, находящаяся за левой подставкой. Далее – следующая утроенная струна «си» и соответствующая квинта «фа», так же от левой подставки. Таким образом, настраивается весь инструмент с учетом расположения и интервального соотношения струн в зависимости от их деления на зоны.

### **Чтение с листа**

Одной из важнейших сторон комплексной подготовки студентов является углубленное воспитание навыка чтения нот с листа. Это уже означает не простое усвоение музыкального текста, а осмысленное усвоение элементов музыкальной речи, то есть умение зрительно охватить нотную запись – фразы, мотива, мелодико-ритмические обороты, штрихи и так далее. Навыками чтения с листа учащийся впервые знакомится на занятиях по специальности в лицее и колледже.

Далее, в консерватории, педагог руководит этим процессом, подбирает материал по сложности, соответствующий вузовской подготовке.

Эта ситуация несколько усложняется в условиях коллективной игры, когда музыкальный текст представлен в виде партитуры, и у каждой группы, и даже отдельных оркестрантов имеется самостоятельное движение голосов. В этом случае в задачу педагога оркестрового класса входит контроль за одновременным правильным чтением многоголосной фактуры, изложенной в различных партиях.

Большого внимания требуют менее подготовленные студенты, которым следует больше заниматься чтением с листа, так как это лучше развивает их музыкально-слуховые представления. Для того чтобы выработать свободную технику владения чтением с листа, педагог в начале занятий представляет нетрудные произведения, в которых изложены хорошо знакомые студентам мелодико-ритмические элементы, небольшие фразы, знаки, штрихи, приемы игры. Обучаемые должны научиться схватывать целые фразы музыкальной пьесы, а не отдельные звуковысотные соотношения, ничего не дающие их музыкальному мышлению.

Студенты должны научиться структурно мыслить, то есть выработать навык зрительного и мыслительного охвата и восприятия фраз, мотивов, которые вызывают музыкальные образы во внутреннем слухе музыканта, откладываются в его мышлении.

Проводить занятия чтения нот с листа в оркестровом классе следует постоянно, уделяя 15-20 минут на каждом уроке, начиная с пьес небольшой трудности. В этой части занятия студенты вырабатывают навыки не только чтения музыкального материала, но и умение понимать дирижера, что немаловажно для дальнейшего развития оркестровой игры.

### **Работа над исполнительским ансамблем**

Работа над достижением исполнительского ансамбля в оркестре - один из важных факторов в формировании музыкальной ткани. Это не только «игра вместе», одновременно. Здесь имеется ввиду регулирование силы звучания различных групп и инструментов, выявление основных и побочных линий, соотношение тембров, единство штрихов, атак духовых и т.д.

Соразмерность звучания отдельных инструментов, групп и всего оркестрового коллектива является важным условием достижения ансамбля. Иногда случается количественное несоответствие между группами: к примеру, два наоя, кошнай и развернутые семейства щипковых и смычковых. С целью выравнивания общего звучания дирижер-педагог должен снизить силу их звучания, чтобы создать определенный баланс. Иногда, чтобы выделить или подчеркнуть какую-либо линию в оркестре – основную тему, имитацию, подголоски, контрапункт или какие-то звуки, играющие определенную роль в гармонии, дирижер обязан регулировать их звучание, добиваясь соразмерного баланса голосов между собой и по отношению к главному. Не менее серьезным фактором является выработка чувства ансамбля у самих исполнителей. Каждый оркестрант должен научиться ощущать партитуру целиком, то есть, играя свою партию, следить за звуковой

тканью, и чувствовать себя частью целого, приводя в соответствие метроритмические и динамические особенности звучания своей партии со всей фактурой произведения.

В достижении исполнительского ансамбля чрезвычайно существенна правильность выполнения и единство штрихов у всех исполнителей. Сюда следует добавить важность соблюдения единой аппликатуры. Точное её выполнение всеми исполнителями каждой группы также способствует формированию более лучшего ансамбля. У духовых большую роль играет применение одинаковой атаки, что укрепляет единство исполнения.

Дирижёр-педагог должен воспитывать у оркестрантов сознательное отношение к вышеописанным деталям исполнительства, выполнение которых способствует ансамблевому единству и раскрытию главной задачи – художественной выразительности исполнения.

### **Работа с солистом**

Научиться искусству аккомпанемента – одна из серьезных и сложных задач в оркестровом классе. Руководитель должен выработать в оркестре ряд определенных навыков, связанных с сопровождением солиста-инструменталиста или певца.

Изучение оркестрового сопровождения начинается в коллективе без солиста. Если произведение инструментальное, руководитель должен помочь коллективу разобраться в принципе построения фраз, определить опорные звуки в пассажах и соотношение их с гармонической основой.

Если произведение вокальное, следует обратить внимание на правильную смену дыхания, соблюдая все цезуры, поэтический текст, т.е. слова определяют выразительность не только вокальной партии, но и оркестрового сопровождения.

При аккомпанементе следует обращать внимание на следующее: вступление, оркестровые эпизоды, переходы одного раздела в другой, заключение. Вместе с тем очень важно соблюдение темпового плана, так как преувеличение скорости ведет к искажению произведения, его ритмической неустойчивости, к нечеткости пассажей, появлению непредвиденных технических затруднений в исполнении. И наоборот, замедленный темп делает форму расплывчатой, происходит потеря пульса, развитие произведения становится неясным.

Не менее важным в оркестровом сопровождении является соблюдение динамических оттенков. Нужно помнить, что динамика, как и темп произведения – это мощный фактор раскрытия музыкального образа, которым нужно уметь достаточно профессионально пользоваться. Общеизвестно, что динамика, указанная в нотном тексте, имеет приблизительное значение. Сила и плотность звука всегда исходят от характера сочинения, его стиля и, конечно, от численного и инструментального состава коллектива.

При исполнении аккомпанемента очень важен контакт с солистом. Дирижер оркестра, чутко относясь ко всем его намерениям, должен реагировать на различные изменения во время исполнения и вести оркестр за сольной партией. Коллектив должен научиться чувствовать солиста

и идти за ним. В то же время нужно помнить, что оркестровые эпизоды являются частью сольной партии и помогают солисту в выявлении образа. Учитывая это, дирижер обязан следить за соблюдением баланса звучания сольной партии и аккомпанемента, а также выявления звуковых градаций оркестра для раскрытия исполнительских возможностей певца или инструменталиста. Перед оркестровой репетицией дирижер обязан встретиться с солистом, чтобы понять его видение произведения, определить фразировку, форму, темповый план, стилевые моменты, которые важны для солиста. После этого предстоит встреча солиста с оркестром. Произведение уже должно быть хорошо разобрано и здесь встают иные задачи установления темпа, агогических моментов, что поможет раскрытию характера произведения. Дирижер коллектива должен хорошо изучить сольную партию, внутренне слушать ее при воспроизведении аккомпанемента.

Соблюдение вышеизложенных условий, слуховой контроль руководителя коллектива за движением музыкальной ткани в оркестре станет залогом успешного звучания партий солиста.

### **Подготовительный этап концертной работы**

Концертное выступление – это итог репетиционной работы педагога с коллективом в течение полугодия. Проведение концерта с учебным оркестром крайне важно. Это имеет значение не только как показ результата проведенной работы, но и большое воспитательное, психологическое значение. Студенты должны видеть итог своего труда, должны знать, к какому звукоидеалу они должны стремиться. Здесь очень важна роль педагога-руководителя коллектива. Результативность, успешное проведение репетиции с учебным оркестром зависят от уровня подготовленности дирижера и изученности им партитуры. К репетиционной работе педагог-дирижер должен приступить с хорошо осмысленным продуманным конкретным планом. Совершенно недопустимо, когда он изучает произведение во время репетиции, в процессе работы с коллективом, как говорят «на оркестре», что и приводит к негативным последствиям, не дает возможности исполнительского роста учебного оркестра.

Перед началом репетиции педагогом-дирижером должна быть произведена корректировка всех голосов в оркестровых партиях.

Приводим примерный план проведения оркестровых репетиций:

1. Проигрывание гамм различными штрихами;
2. Чтение с листа несложных пьес;
3. Проигрывание произведения полностью от начала до конца;
4. Работа над всеми сторонами партитуры;
  - а) по горизонтали: выверка каждой партии – по тексту, фразировке, штрихам, динамическим, метроритмическим линиям;
  - б) по вертикали: соотношение голосов, гармонического языка, выравнивания силы звучания различных инструментов;

5. Окончательное проигрывание произведения или его части с охватом отработанных педагогом-дирижером деталей.

Технические трудности партитуры вынуждают дирижера проводить и групповые репетиции. Значимость таких занятий очень высока, так как именно здесь тщательно прорабатываются различные технические детали, что дает возможность сэкономить время на общих репетициях.

Делить коллектив для групповых репетиций можно следующим образом:

1. духовая, струнно-ударная, плекторно-щипковая, ударная;
2. смычковая.

Одна из главных задач в период репетиционной работы – работа над достижением исполнительского ансамбля. Речь идет не просто об одновременной «игре вместе», а о регуляции силы звучания отдельных голосов, гармонических аккордов, групп, соотношении различных групп оркестра, и т.д.

Внимание к штриховой технике инструментов и аппликатуре имеет важное значение в процессе репетиций. Точное следование музыкантов единым аппликатурным указаниям значительно улучшает ансамблевое звучание групп оркестра.

При подготовке к исполнению концертной программы педагог-руководитель учебного оркестра учитывает наличие нескольких произведений. Здесь, конечно, приоритет отдается произведениям более сложным, с которыми оркестр не знаком. Также нужно обратить внимание на аккомпанемент и отдельно уделить ему специальное время, не оставляя на самый конец репетиций.

Успешность репетиций зависит от таланта, профессиональных качеств и личностных черт характера дирижера. Умение общаться с коллективом, принципиальность, настойчивость, требовательность и терпение – вот те условия, при которых может быть выполнена задача, поставленная дирижером-педагогом.

Концертное выступление – это, как говорилось выше, результат всей предварительной работы дирижера и оркестра, а в рамках учебной программы – результат обучения в оркестровом классе.

Педагог-дирижер несет перед слушателями ответственность за каждого музыканта-студента. Собранность и сосредоточенность, сила внутреннего творческого напряжения перед концертом объединяет дирижера и оркестр, что дает возможность в единой творческой воле приступить к исполнению.

Концертное исполнение – одно из самых действенных средств эстетического воспитания. Поэтому только высокопрофессиональное исполнение настоящей музыки может нести слушателям веру во все самое лучшее, что заложено в человеке, и добраться до глубинных сторон его души.

## Подготовка выпускной квалификационной программы

Подготовка выпускной квалификационной программы – это заключительный этап процесса обучения. Все знания, накопленные студентом в период учебы, находят здесь свое практическое воплощение. Умения и навыки, выработанные в дирижерском классе, на практике с небольшим составом учебных коллективов, обязательно должны быть использованы студентами при самостоятельной работе с оркестром. Выпускная квалификационная программа готовится студентом со специальным производственным оркестром, который каждый год формируется кафедрой, ответственной за его подготовку.

Еще до того, когда начинающий дирижер встанет за пульт и будет работать над дипломным произведением, он должен сам очень глубоко проработать и выучить партитуру. Это не только знание методологических основ нотного текста по вертикали и горизонтали, но и понимание формы, метроритма, темпового плана, нюансировки, динамики и так далее. Перед репетицией с оркестром, педагог обязательно должен проверить подготовленность дипломника к самостоятельной работе и вместе с ним составить примерный план проведения репетиции. Вместе с тем в задачу начинающего дирижера входит также проверка и подготовка оркестровых партий, достаточно ли их количество для оркестра, насколько тщательно выверен текст каждой партии, соответственно партитуре.

Здесь также нужно обратить внимание на правильное выставление штрихов аппликатуры, различных знаков для каждой группы оркестра.

Первая встреча дирижера с оркестром – один из самых сложных моментов. Он играет большую роль для их дальнейших взаимоотношений и построения репетиций.

Репетиционный процесс начинается с прочтения произведения с листа. Это позволяет музыкантам составить представление о музыке, над которой им предстоит работать, а дирижеру – проверить профессиональный уровень исполнителей. Следующие репетиции связаны с темповыми, динамическими линиями произведения, выявлением кульминационных моментов, фразировкой. Очень важно, чтобы дипломник научился обращать внимание на характер звука, на целостность музыкальных построений, форму, стилевые особенности произведения.

В этой связи очень важно проведение групповых репетиций. Это ускоряет процесс изучения партий, помогает установить единые штрихи, аппликатуру, разучивать технически трудные места.

Добиваться хорошего ансамбля во время репетиций – также одна из главных задач работы дипломника-дирижера. Во время работы он должен делать краткие и точные указания, не отвлекаясь на длинные объяснения. Все замечания, пожелания музыкантам оркестра должны выражаться в корректной, не унижающей человеческого достоинства форме. На репетиции должна быть создана творческая атмосфера, чтобы оркестр был заинтересован в исполнении. Особое внимание нужно обратить на дисциплину. Репетиции должны начинаться вовремя и коллектив должен принять это за норму.

Педагог-руководитель выпускной квалификационной программы должен обязательно присутствовать на репетициях и наблюдать за работой студента, временами корректируя процесс репетиции. Но абсолютно недопустимо вставать за пульт вместо ученика и готовить за него музыкальную пьесу, чтобы потом студент дирижировал подготовленным педагогом произведением. Вред этого метода в том, что выпускник ничему не научится и вдобавок потеряет авторитет перед своими товарищами как лишенный самостоятельности музыкант.

После каждой репетиции педагог должен обсудить и проанализировать с дипломником все недостатки, и обязательно отметить положительные стороны, а также наметить план следующей репетиции.

### **Задания по самостоятельной работе**

**Тема:** *Некоторые универсальные принципы формирования культуры оркестрового исполнительства на народных инструментах.*

1. Каковы исторические предпосылки формирования оркестровой культуры на национальных инструментах?
2. Проанализируйте принципы появления многоголосных коллективов.
3. Разберите понятие «12-ступенная темперация и хроматизация» применительно к узбекским народным инструментам.
4. Проанализируйте разницу между понятиями «ансамбль» и «оркестр».
5. Разберите требования, предъявляемые при создании оркестрового коллектива.
6. В чем значимость письменной традиции, то есть игры по нотам в музыкальной культуре?
7. Расскажите о нотации узбекских народных инструментов.
8. Особенности новой формы коллективного исполнительства в Узбекистане.

**Тема:** *Цели и задачи оркестрового класса*

1. Объясните цели и задачи оркестрового класса.
2. Какие навыки осваивает студент в оркестровом классе?
3. Какие качества развивает оркестровый класс у студентов?

**Тема:** *Методологические аспекты подготовки студентов к оркестровой деятельности*

1. Проанализируйте различия между сольной и оркестровой игрой.
2. Каковы психологические аспекты в этом процессе?
3. Разберите профессиональные качества оркестрового исполнителя.
4. Нравственно-этические аспекты воспитания в оркестровом классе.

**Тема:** *Задачи руководителя и психологические стороны процесса занятий в оркестровом классе*

1. Задачи педагога в оркестровом классе.
2. Требования, предъявляемые к педагогу.
3. Значение мануальной техники при проведении занятий.

**Тема:** *Организация работы в оркестровом классе*

1. Значимость оркестрового класса в формировании высококвалифицированного специалиста.
2. Расскажите о распределении обязанностей в оркестре.
3. Расскажите о различных составах узбекского оркестра народных инструментов.
4. Особенности звукоизвлечения на инструментах полного состава узбекского оркестра народных инструментов.

**Тема:** *Расположение оркестра*

1. Определите закономерности расположения групп инструментов на сцене.
2. Каковы схемы посадки плектрного состава?
3. Каковы схемы посадки полного состава?

**Тема:** *Настройка оркестра народных инструментов*

1. Выявите специфику настройки узбекского оркестра народных инструментов.
2. Опишите факторы, влияющие на настройку инструментов.
3. Правила настройки инструментов плектрно-щипковой и смычковой групп.
4. Правила настройки духовых инструментов.
5. Правила настройки струнно-ударных инструментов.

**Тема:** *Чтение с листа*

1. Что входит в понятие «навык чтения с листа»?
2. Расскажите о методике проведения занятий по чтению с листа.
3. Значение занятий по воспитанию навыков чтения с листа.

**Тема:** *Работа над исполнительским ансамблем*

1. Выявите основные аспекты исполнительского ансамбля в коллективной игре.
2. Значение штриховой техники и единство аппликатуры в исполнительском ансамбле.
3. Задачи оркестрового музыканта в работе над ансамблем.

**Тема:** *Работа с солистом*

1. Специфика работы оркестрового аккомпанемента для сольного инструмента.
2. Специфика работы оркестрового сопровождения вокальной партии.
3. Значение соблюдения темпового плана, динамики в оркестровом сопровождении.

4. Разработайте план работы с солистом до проведения оркестровой репетиции.

**Тема:** *Подготовительный этап концертной работы*

1. Значимость концертного выступления учебного оркестра в учебном процессе.
2. Обязанность педагога-руководителя оркестрового класса при подготовке концертной программы.
3. Разработайте примерный план проведения оркестровой репетиции.
4. Задачи групповых репетиций.
5. Проанализируйте одну из главных задач во время работы с коллективом – работу над достижением исполнительского ансамбля.
6. Опишите, как можно построить репетиции учебного коллектива, чтобы подготовить целую концертную программу.

**Тема:** *Подготовка выпускной квалификационной программы*

1. Задачи дипломника по самостоятельной подготовке выпускной квалификационной программы.
2. Выработайте порядок проведения репетиций оркестрового коллектива по мере усложнения исполнительских задач.
3. Разработайте план проведения групповых репетиций.

## ЧАСТЬ II

### ГАММЫ-УПРАЖНЕНИЯ

Для урегулирования интонации и строя коллектива в начале каждой репетиции крайне важно исполнение гамм и упражнений всем оркестром. К тому же это формирует внимание, приучает студентов к ритмической, динамической дисциплине, а также способствует развитию навыков контроля различных регистров оркестра. Гаммы-упражнения являются неотъемлемой частью каждого занятия по оркестровому классу, где им нужно уделять до 30 минут.

Наиболее удобными тональностями являются A-dur, a-moll всех видов (натуральный, гармонический, мелодический), которые рекомендуется проигрывать оркестру в начале каждой репетиции в унисон. Это не означает, что не нужно исполнять другие гаммы и параллельные миноры кварто-квинтового круга, а наоборот означает, как можно больше исполнять гаммы с большим количеством знаков. Педагог каждый раз при проигрывании технического материала должен ставить различные задачи, чтобы эта часть репетиции совершенствовала мышление студентов и пробуждала в них творческий интерес.

### Артикуляция

Знание приемов игры, понимание природы звукоизвлечения в различных группах оркестра помогает педагогу-руководителю профессионально построить репетиционный процесс и помочь студентам закрепить знания, полученные в специальном классе в области артикуляции, в формировании у них штриховой культуры.

«Артикуляция – искусство исполнять музыку, и прежде всего мелодию, с той или иной степенью расчлененности или связности ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов легато и стакато»<sup>14</sup>. Именно с помощью артикуляции можно глубже разобраться во фразировке, в использовании различных штрихов, соответствующих стилю исполняемого произведения.

Каждая группа узбекского оркестра народных инструментов характеризуется наличием разнообразной палитры штрихов и способов звукоизвлечения, что в немалой степени придает ему еще большую красочность звучания и уникальное отличие от других коллективов.

Некоторые штрихи, приемы игры, имея идентичное обозначение в различных группах, отличаются по своему способу звукоизвлечения, исходя из конструктивных возможностей инструментов. Так, например, штрихи *legato*, *staccato* – встречаются почти во всех группах, но звучат по-разному; *tremolo* – характерно для струнно-ударных, щипковых, смычковых, но, опять-таки, есть различия. Тем не менее, соблюдение штриховой техники во всех группах коллектива и является основой высокой исполнительской культуры, помогающей раскрыть содержание, стилевые особенности исполняемого произведения.

Духовая группа:

Най, най-пикколо – возможны *legato, non legato, staccato*, двойные и тройные *staccato, frullato*; различные трели, построенные только на звуках основного звукоряда, *glissando* на полтона вверх и вниз.

Кошнай – возможны *legato, staccato*.

Струнно-ударная группа – возможны *staccato, tremolo, pizzicato* (защипывание струн противоположным концом палочек, иногда пальцами) очень распространены различные виды *glissando* (лат. – скользить).

Щипковая группа (плекторные и семейство дутаров) – звукоизвлечение **п** – удар вниз; **v** – удар вверх, бряцание – одновременный удар пальцами без медиатора; *pizzicato*. Возможны штрихи: *staccato, legato*.

Красивая фразировка, певучее исполнение зависят от хорошего освоения штриха *legato*.

Развитие музыкально-образного мышления связаны, в первую очередь, с восприятием мелодии. Мелодия, как художественно-осмысленная последовательность музыкальных звуков, которые образуют единую линию, подразумевает, как правило, исполнение *tremolo*. Хорошее *tremolo* – извлечение звука вниз-вверх на струне требует равноценных ударов вниз-вверх – непрерывное движение кисти правой руки. Здесь очень важен контроль педагога, так как часто встречаются случаи, когда у исполнителя удар вниз - **п** бывает сильнее удара вверх - **v**, и вместо *tremolo* слышится дробное звучание струны. Поэтому крайне важно с первых занятий оркестрового класса постоянно играть гаммы, различные упражнения на *tremolo* и следить за выработкой единой скорости движения **п v п v п v** у всех музыкантов, что облегчит исполнение *legato*.

Смычковая группа – звукоизвлечение – направление движения смычка по струне: **п** – смычком вниз (вправо), **v** – смычком вверх (влево). Возможны штрихи:

*detache* – звукоизвлечение с отчетливой *attacc'*ой, явно выраженного декламационного характера, звук полный и сочный; независимо от темпа, силы звучания и размаха смычка, исполняется одна нота на каждое движение смычка в одном направлении.

*legato* – воспроизведение звучания элегического характера, на один смычок может быть использовано несколько нот; каждая лига обозначает одно направление смычка.

*staccato* – воспроизведение нескольких звуков в одном направлении коротким толчком смычка.

*spiccato* – звукоизвлечение основано на подпрыгивании смычка после каждого его соприкосновения со струной.

*martele* – способ игры подчеркнуто акцентированным разделенным штрихом.

*tremolo* – повторение звука путем быстрого попеременного движения смычка в разные стороны без отрыва его от струны. Слитность его звучания складывается из индивидуальных *tremolo* различной скорости движения правой руки.

Прием *pizzicato* исполняется большим или указательным пальцем правой руки, а иногда и пальцами левой руки.

*vibrato* – пульсация, колебание, дрожание звука. Характер вибрато определяется скоростью колебаний и их амплитудой. Это тембровая окраска звуков, делает их более выразительными в

художественном и эмоциональном отношении, повышает динамичность исполнения. Умелое использование *vibrato* во время игры обогащает звучание инструмента, воспроизводится подушечками пальцев левой руки по вертикали грифа инструмента. При игре амплитуда *vibrato* не должна быть столь большой, иначе это повлечет за собой изменение высоты основного тона. Педагог-руководитель при исполнении этого приема должен неукоснительно наблюдать за музыкантами, напоминая им о выразительной стороне звучания и соблюдении чистой интонации. Наиболее оптимальное, дающее более полное художественное впечатление звучания создается при 6-8 колебаниях в секунду. При меньшем числе колебаний получается неприятный качающийся звук, при большем количестве, то есть слишком быстром *vibrato* – возникает эффект «дрожания» звука. Никогда не надо утрировать *vibrato*, потому что оно переходит в специфическое *tremolando*, и в нем теряется основной тон – «... с точки зрения самого звука было бы целесообразнее стремиться к полной его чистоте и ровности. В *vibrato*, скорее сокрыто стремление развить движение в тоне, как в чем-то осязаемом. *Vibrato* есть раскачивание, сотрясение тона... Благодаря вибрации тон приобретает интенсивность; он пробуждается из состояния, лишённого энергии; в чисто звуковом (акустико-физиологическом) впечатлении начинает трепетать музыкальная жизнь. Его ценность – в борьбе с неподвижностью тона; все явление *vibrato* есть лишь выражение размаха энергии движения на выдержанном тоне, пробуждающаяся в нем сила напряжения, стремление вперед... В более длинных тонах, в особенности на смычковых инструментах, где тон определяется положением концов пальцев, *vibrato* возникает почти бессознательно и невольно, в особенности в игре, полной музыкальной выразительности и темперамента. Через *vibrato* передается возбуждение исполнителя... которое и есть стремление энергии к движению... вибрация есть выразительность»<sup>15</sup>.

Исполнитель, сочетая быстроту и размах колебаний, должен придавать характер, соответствующий стилю музыкального произведения.

*Vibrato* не только оживляет звук, оно подготавливает переход от звука к звуку, образуя непрерывную мелодическую линию.

По мнению Н.Переверзева «огромную положительную роль выполняет *vibrato* при игре или пении с темперированными инструментами. В этом случае звучание ансамбля в целом становится более насыщенным, полнокровным, выразительным»<sup>16</sup>.

Педагог-руководитель в работе с коллективом должен постоянно обращать внимание на выполнение всех условий воспроизведения музыкантами *vibrato* и выработать в них понимание того, что оно не только способствует эмоциональному воздействию музыкальных произведений, но и служит средством художественного интонирования.

### **Задания по самостоятельной работе**

**Тема:** *Гаммы-упражнения*

1. Значение исполнения гамм и упражнений учебным коллективом в начале каждого занятия.

2. Какие гаммы являются наиболее удобными в исполнении?
3. Разработайте свой план исполнения гамм, используя различные штрихи.

**Тема:** *Артикуляция*

1. Объясните понятие «Артикуляция»
2. Проанализируйте специфику штриховой техники групп узбекского оркестра.
3. Значение «вibrато» в инструментальном исполнительстве.
4. Раскройте связь между артикуляцией музыкальных звуков и штриховой техникой инструментов.

### III часть

## ДИДАКТИКА

### Произведения для камерного оркестра народных инструментов

#### Краткая аннотация к произведениям

Представленные произведения для камерного оркестра народных инструментов являются частью репертуара Узбекского государственного камерного оркестра народных инструментов «Сог-диана». Они неоднократно исполнялись в различных концертных программах и являются интересным художественным и познавательным материалом.

#### *Мустафо Бафоев – «Саёхатнома»*

Концерт-фантазия для камерного оркестра народных инструментов «Согдиана» создана на основе мелодий известного узбекского композитора Дони Зокирова и посвящено его 90-летию. Произведение построено в свободной форме, близкой к рондо. Начинается оно с развернутого вступления на *pp*, построенного на сопоставлении *arpedgiato* чанга, *glissando* кануна и лирической попевки кошная. Создается ощущение свежести раннего утра, когда только-только поднимается заря и рассвет вступает в свои права.

Переключка шелестящего звука кашгарского рубаба и звонкого *pizzicato* чанга (ц 2) напоминает щебет просыпающихся птиц, возвещающих о начале дня. Призывные звуки выстроенные в виде канона (ц 3), из романса «Соловей» («Булбул») продолжают вступительный раздел и подводят к основной теме (ц 4). *Allegro moderato*, на основе «Праздничного марша» Д.Зокирова, играет роль рефрена. После основной темы ритмоформулы, на протяжении всей фантазии играющие роль связки, плавно переходят в известную песню Д.Зокирова «Кучалар», которую он написал к кинофильму «©р-ёр». Ее второе проведение сопровождается контрапунктом «Танца» из балета «Ойниса» (ц 6).

Второй раз звучание двух тем контрапункта расширяется: лирическая тема «Кучалар» проходит у кашгарских и афганских рубабов, а «танец» - *pizzicato* чангов, кануна, прима-рубабов (ц 7). После связки – ритмоформулы снова звучит рефрен-тема «Праздничного марша» (ц 9).

Средняя часть – *meno mosso* (ц 10-13) построена на основе традиционной мелодии «Куконча тановор» в мягком звучании кашгарского, афганского рубабов и дутара. Здесь композитор опять обращается к приему контрапункта, сопоставляя «Ўйўонча тановор» и известную песню «Ксрмадим».

В продолжение дважды (ц 14) звучит контрапункт тем лирической «Эй, сабо» и легкое звучание «Тантана» из финала сюиты Д.Закирова для оркестра народных инструментов.

В заключительном разделе (ц 17) опять звучат призывы канона на тему «Булбул» («Соловей»), которые выливаются в ликующие звуки «Праздничного марша» - рефрена, напоминая о вере в жизнь. С резкого спада динамики и низкого звучания контрабаса, баса начинается кода (ц 19),

которая разрастаясь и усиливаясь, динамически ведет к праздничному завершению всего произведения.

При исполнении концерта-фантазии «Саёхатнома» М.Бафоева руководителю следует обратить внимание на четкое сопоставление одновременно звучащих тем, на строгое соблюдение всех штрихов, а также на выявление характеров различных мелодий Д.Зокирова, использованных в этом произведении.

#### ***Мустафо Бафоев – Вариации на тему казахской народной песни «Камажай»***

Произведение автор посвятил Президенту Республики Казахстан Нурсултану Абишевичу Назарбаеву.

Вариации начинаются торжественным звучанием канона на тему «Камажай». Характерной чертой этого произведения является то, что до самого конца интонация песни сохраняется. Вариации выстраиваются в различных регистрах на фоне мелодии «Камажай». Здесь композитор использовал прием ритмических вариаций: 5/8 (ц 4); 7/8 (ц 6); 12/8 (ц 9). При исполнении данного произведения следует обратить внимание на гибкие метрические переходы при сохранении ритмических ударений и неизменности темпа до самого конца.

#### ***Жан Батист Сеналье – «Allegro spiritoso»***

в переложении Ф.Алимова для дутара-баса и камерного оркестра народных инструментов

Французский скрипач и композитор Жан Батист Сеналье развил выразительные возможности струнных инструментов, используя разнообразные контрастные штрихи. Именно это наблюдается в его сочинении «Allegro spiritoso» для виолончели и фортепиано, переложенных для басового дутара и оркестра. В произведении слышится сочетание блеска итальянской школы с благородством и ритмическим изяществом французской. Дирижеру-руководителю следует серьезно обратить внимание на оркестровую партию, в которой движение полифонических голосов, организуя самостоятельную структуру, в то же время постоянно дополняет содержание основной мелодии, создавая общую красочную картину чисто классического образца XVII столетия.

#### ***Антонин Дворжак – «Славянский танец №2 (10)»***

Известный чешский композитор А.Дворжак – написал две тетради «Славянских танцев», в каждую из которых входит по 8 пьес. В них композитор сочетал ритмы танцев различных славянских народов, создавая музыкальные картины из их жизни. «Славянский танец №2» входит во вторую тетрадь и написан в ритме польской мазурки и в типичном для народной музыки вариационном складе. Вначале нежная, полная лиризма мелодия будит воспоминания о чем-то очень дорогом, близком. Варьируясь, она потихоньку превращается в грациозную мазурку, полную задора и веселья. Но нежность и лиричность характера музыки в обеих темах не оставляют мазурку до самого конца, наполняя ее бесконечным обаянием. При исполнении

«Славянского танца №2 (10)» следует обратить внимание на переплетение голосов различных групп оркестра, не заглушая их гармоническим аккомпанементом, а также на важность соблюдения агогики.

### ***Микис Теодоракис – «Сиртаки»***

Инструментовка для камерного оркестра народных инструментов Ш.Умарова. В музыку греческого композитора М.Теодоракиса к кинофильму «Грек Зорба» вошла еще одна жемчужина-танец «Сиртаки». Яркий мелодизм, задор традиционного ритмического рисунка «Сиртаки», подводящий к головокружительному захватывающему апогею, как нельзя лучше отражает национальный колорит танца. При исполнении во внимании руководителя-дирижера должна быть четкость ритмического рисунка, как в гармонической фактуре, так и в мелодической линии. Очень важен ансамбль в основной теме (рубабы и чанги, имитирующих греческий национальный инструмент бузуки), особенно в равномерной исполнении квинтолей. Постепенное ускорение музыки должно сочетаться с соблюдением ансамбля всех групп во время исполнения.

### ***Задания по самостоятельной работе***

**Тема:** *Краткая аннотация к произведениям*

1. Составить рабочий план работы с оркестром к каждому произведению.
2. Разобрать форму каждого произведения.
3. Изучить специфику построения каждой партитуры и разработать различные виды ее анализов.

### **Критерии оценки знаний студентов**

*от 86 баллов – до 100 баллов – соответствует оценке «отлично»*

Его критерии: Количество оркестровых партий, исполняемых студентом, жанровая направленность и технические сложности должны полностью соответствовать требованиям оркестрового класса. При исполнении принимается во внимание отражение авторского замысла, полное удовлетворение всех художественных, технических и драматургических требований. Музыкальные способности студента, его исполнительское мастерство должны быть ярко продемонстрированы. В его интерпретации на высоком уровне должны быть отражены специфика жанра, стилевые и жанровые особенности произведения.

*от 71 балла – до 85 баллов – соответствует оценке «хорошо»*

Его показатели: Некоторое несоответствие требованиям по сложности представленных оркестровых партий, допущение технических ошибок во время исполнения, частичное усвоение исполнительских навыков на инструменте, недостаточное внимание на динамические, тембровые

аспекты при исполнении оркестровых партий,но несмотря на это,общее впечатление может быть хорошим.

*от 56 баллов – до 70 баллов – соответствует оценке «удовлетворительно»*

Его показатели:Оркестровые партии подобраны без соответствия требованиям, излишняя свобода в исполнительской манере,усвоение исполнительских навыков на среднем уровне,в случаях редкого проявления художественной стороны исполнения,слабого технического аппарата и недостатка базовых знаний оценивается удовлетворительно

*от 0 баллов – до 55 баллов – соответствует оценке «неудовлетворительно»*

Исполнительские показатели неудовлетворительны. С точки зрения требований,предъявляемых к студентам высших учебных заведений,несоответствие художественных и технических навыков при исполнении оркестровых партий оценивается неудовлетворительно.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном учебном пособии были рассмотрены основные этапы обучения дисциплины «Оркестровый класс», как с учебно-методической, так и с практической точки зрения.

Оркестровое исполнительство на народных инструментах – важная часть культуры узбекского инструментализма. Будучи новой формой музицирования, многоголосный оркестр народных инструментов играет большую роль не только в художественном, но и в музыкальном образовании подрастающего поколения.

Опыт работы с различными учебными и профессиональными коллективами позволяет констатировать, что только поэтапное и систематическое изучение всех тем гарантирует глубокое освоение игры в оркестре и, конечно, даёт высокие результаты. При этом нельзя забывать, что профессия дирижёра – руководителя учебного коллектива связана с воспитанием гармонично развитой личности. Среди важных параметров этого понятия первостепенное значение имеет духовный и интеллектуальный уровень, художественный багаж знаний и накопление профессионального опыта будущих музыкантов оркестра.

Учебные занятия по оркестровому классу дают базисные профессиональные знания, но только самостоятельная работа в оркестровом коллективе поможет молодому музыканту достичь уровня подлинного профессионализма.

<sup>1</sup> Гармонично развитое поколение – основа прогресса Узбекистана. Речь Президента Ислама Каримова на девятой сессии Олий Маджлиса РУз, 29 августа 1997.

<sup>2</sup> Новизна заключается в обновлении конструкций традиционных инструментов; в появлении многоголосного исполнительства на основе письменной традиции, новой системы образования, композиторского творчества и нового интонационного мышления. (А.Ливиев).

<sup>3</sup> Вызго Т.С. – Ст. «К вопросу национального и интернационального в современной узбекской музыке» в сб. «Интернациональное и национальное в искусстве», М., 1974, с.156

<sup>4</sup> Вызго Т.С. – Музыкальные инструменты Средней Азии. М., 1980, с.128

<sup>5</sup> Архив В.А.Успенского, Т.Х., Архив НИИИ им. Хамзы, М/м/ V77, №516/10,с.1-2

<sup>6</sup> Тюлин Ю.П. Учение о гармонии. М., 1939. с.68.

<sup>7</sup> Под термином «фиксированный» имеются в виду инструменты с ладами на грифе.

<sup>8</sup> Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. с. 326

<sup>9</sup> Мензура – рабочая часть струны

<sup>10</sup> Назайкинский Е. – «Звуковой мир музыки». М., 1988. с.25.

<sup>11</sup> Архив А.И.Петросянца. папка М-3.

<sup>12</sup> Музыкальная культура народов: традиции и современность. М., 1973. с.56-57.

<sup>13</sup> Берно Ш. Школа игры на скрипке. М., 1930, с.4.

<sup>14</sup> Браудо И. Артикуляция, Л., 1961. с.3.

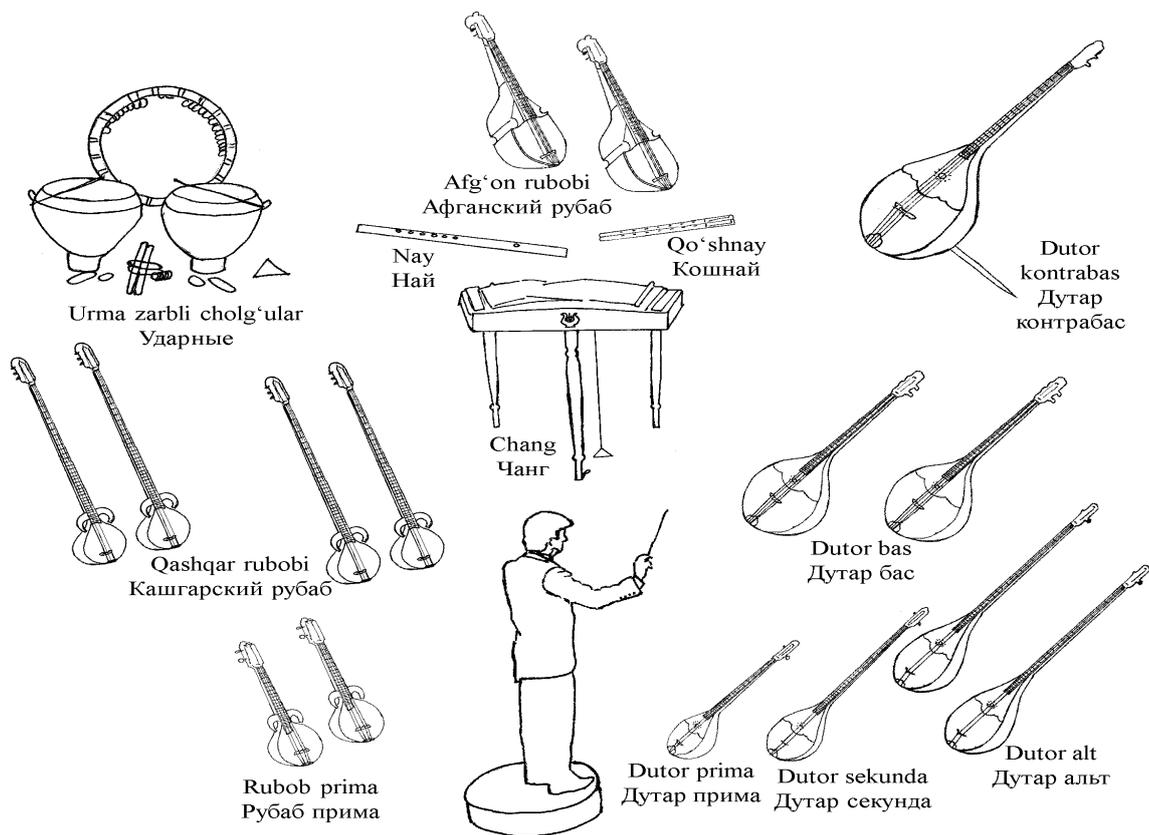
<sup>15</sup> Курт Э. Основы линейного контрапункта. М., 1931, с.53.

<sup>16</sup> Переверзев Н. Исполнительская интонация. М., 1989, с. 199.

## ADABIYOTLAR RO‘YHATI

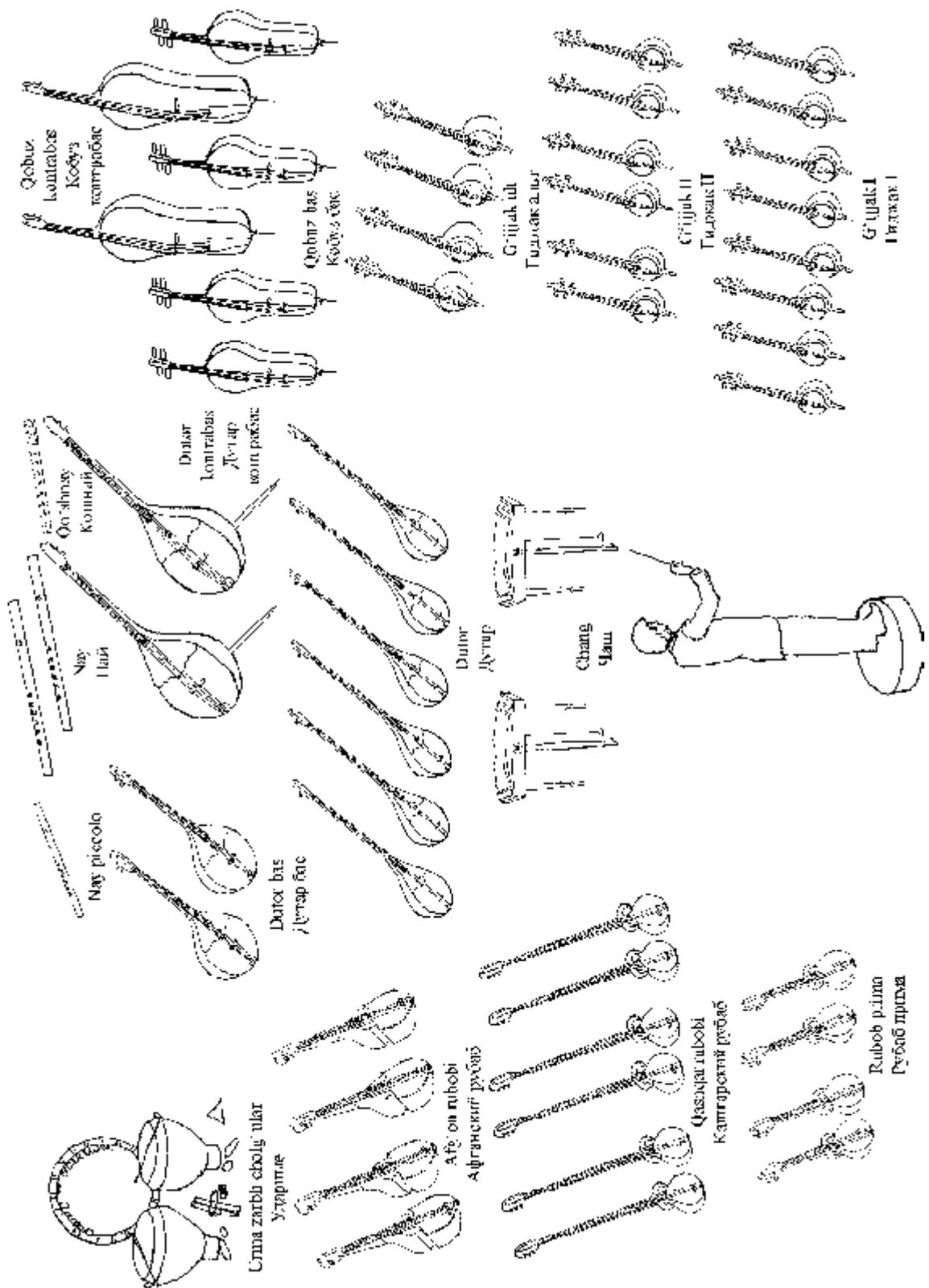
### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Karimov I. Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. T., «Ma'naviyat», 2008.
2. Karimov I. Vatan va xalq mangu qoladi. T., A.Navoiy nomidagi O'zbek milliy kutubxonasi nashriyoti, 2010.
3. Каримов И. Гармонично развитое поколение, основа развития Узбекистана. Т., «Шарк», 1998.
4. Государственная программа «Год гармонично развитого поколения». Т., «Узбекистан», 2010.
5. Abdurahimova F. O'zbekiston taronalari. T., 2005.
6. Abdurahimova F. Orkestr sinfi. T., 2012.
7. Alimov F. O'zbek xalq cholg'ulari orkestri. T., 2004.
8. Берляничик М. (сост.). Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики. Новосибирск, 1987.
9. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., «Музыка», 1974.
10. Браудо И. Артикуляция. Л., 1961.
11. Говорушко М (сост.). Методика обучения игре на народных инструментах. Л., «Музыка», 1975.
12. Игонин В., Говорушко М. (сост.). Вопросы музыкальной педагогики. Л., «Музыка», 1985.
13. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах. М., 2002.
14. Ливиев А.Х. Исполнительская культура народных музыкальных инструментов в республике Узбекистан (устная и письменная традиции), Т., 2010.
15. Мамаджанова Э.У. Узбекская музыкальная литература. Т., 2010.
16. Mushegyan-Konnova. Partitura o'qish va cholg'ulashtirish. T., 2007.
17. Переверзев Л. Исполнительская интонация. М., «Музыка», 1989.
18. Петросянц А.И. Инструментоведение. Т., «Г.Гулям», 1990.
19. Порвенков В. Акустика и настройка музыкальных инструментов. М., «Музыка», 1990.
20. Янов-Яновская Н.С. Узбекская музыка и XX век. Т., 2007.
21. Янов-Яновская Н.С. Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. Т., 2008.
22. Qosimxo'jayeva S.B., Ganixonova Sh.Sh. Musiqiy ta'lim tizimida innovatsiyon texnologiyalar. «Yilnoma-2011».



### O'zbek xalq cholg'ulari plektr orkestrining joylashuv tarhi

Схема расположения узбекского плектрного оркестра народных инструментов



O'zbek xalq cholg'ulari to'liq tarkibdagi orkestrning joylashuv tarhi

Схема расположения полного состава узбекского оркестра народных инструментов

# SAYOHATNOMA

M.Bafoyev

Andantino

Musical score for the first system of 'Sayohatnoma'. The score is in 4/4 time and includes parts for Nay, Qo'shnay, Chang, Qonun, Prima rubob, Qashqar rubob, and Triangle. The tempo is marked 'Andantino'. The Nay part features a triplet of eighth notes in the final measure. The Qo'shnay part has a melodic line with a *pp* dynamic. The Chang part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and a *pizz.* marking. The Qonun part has a melodic line with a *pp* dynamic and a *gliss.* marking. The Prima rubob and Qashqar rubob parts have a *pp* dynamic and play a sustained chord. The Triangle part has a *pp* dynamic and plays a rhythmic pattern.



Musical score for the second system of 'Sayohatnoma'. The score continues from the first system and includes parts for Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., and Tri. The Nay part features a triplet of eighth notes in the final measure. The Q.nay part has a melodic line with a *pp* dynamic. The Ch-g. part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Q-n. part has a melodic line with a *pp* dynamic. The Pr-r. and Q-r. parts have a *pp* dynamic and play a sustained chord. The Tri. part has a *pp* dynamic and plays a rhythmic pattern.

1

Musical score for the first system, measures 1-4. The instruments are Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., and Tri. The Nay part features a triplet with a trill and a circled '1'. Ch-g. has multiple triplets. Q-n. has a melodic line with triplets. Pr-r. and Q-r. have rhythmic patterns. Tri. has a drum pattern.



Musical score for the second system, measures 5-8. The instruments are Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., and Tri. The Nay part features a triplet with a trill. Ch-g. has multiple triplets. Q-n. has a melodic line with glissandos and triplets. Pr-r. and Q-r. have rhythmic patterns. Tri. has a drum pattern.



Ch-g. *pizz.* *ord.*  
(vibr.)

Q-r. (vibr.)

Two staves of music. The top staff is labeled 'Ch-g.' and the bottom 'Q-r.'. The top staff has a rest for the first measure, then a pizzicato section with vibrato, and finally an ordered section. The bottom staff has a vibrato section.



Nay **3** *ff*

Q.nay *ff*

Ch-g. *ff*

Q-n. *ff*

Pr-r. *ff*

Q-r. *ff*

A-r. *ff*

D-pr. *ff* con plectro

D-alt. *ff*

D-bas. *ff*

P-tti. *f*

Q-kb. *ff*

A multi-staff musical score. The staves are labeled: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., P-tti., and Q-kb. The Nay staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' in a box and a fortissimo 'ff' dynamic. The Ch-g., Pr-r., Q-n., Pr-r., Q-r., D-pr., D-alt., D-bas., and Q-kb. staves all have fortissimo 'ff' dynamics. The A-r. staff has a fortissimo 'ff' dynamic and is marked 'con plectro'. The P-tti. staff has a forte 'f' dynamic. The Q.nay staff has a fortissimo 'ff' dynamic. The score is in 4/4 time and features various articulations like slurs and accents.

4 Allegro molto

This musical score is for a piece titled "4 Allegro molto". It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments include Nay (two parts), Ch-g. (Chang), Q-n. (Qanun), Pr-r. (Percussion), Q-r. (Qanun), A-r. (Aqaba), D-pr. (Dhol), D-alt. (Dholak), D-bas. (Dholak), P-tti. (Percussion), Doira (Dholak), and Q-kb. (Qanun). The score is divided into three measures. The first measure shows the initial setup for the instruments. The second measure begins with a complex rhythmic pattern for the Nay, Ch-g., Q-n., and Pr-r. parts, with the Pr-r. part marked "div.". The Q-r., A-r., D-alt., and Q-kb. parts play sustained notes. The Doira part plays a rhythmic pattern marked "f". The third measure continues the complex rhythmic pattern for the Nay, Ch-g., Q-n., and Pr-r. parts, with the Q-r., A-r., D-alt., and Q-kb. parts still playing sustained notes. The Doira part continues its rhythmic pattern.

This musical score is arranged in a system of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left side of the score: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Doira, and Q-kb.

- Nay:** Features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with accents, starting in the third measure and continuing through the fourth.
- Q.nay:** Provides a harmonic accompaniment with sustained notes, also beginning in the third measure.
- Ch-g. (Chang):** Plays a rhythmic pattern similar to the Nay, starting in the third measure.
- Q-n. (Qanun):** Features a rhythmic pattern similar to the Nay, starting in the third measure.
- Pr-r. (Percussion):** Plays a rhythmic pattern similar to the Nay, starting in the third measure.
- Q-r. (Qanun):** Plays a melodic line with a long slur across the second and third measures.
- A-r. (Araucaria):** Plays a melodic line with a long slur across the second and third measures.
- D-pr. (Dhol):** Plays a rhythmic pattern similar to the Nay, starting in the third measure.
- D-alt. (Dholak):** Plays a melodic line with a long slur across the second and third measures.
- D-bas. (Dholak):** Plays a melodic line with a long slur across the second and third measures.
- Doira:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting in the third measure.
- Q-kb. (Qanun):** Plays a melodic line with a long slur across the second and third measures.

This musical score is arranged in a grand staff format with ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Doira, and Q-kb. The score is divided into three measures. The Nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., and D-pr. staves feature a melodic line starting with a grace note and a dynamic marking of *8<sup>pw</sup>*. The Q.nay staff has a sustained note with a breath mark. The Q-r., A-r., and D-alt. staves play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The D-bas. and Q-kb. staves play a glissando effect on a sustained note. The Doira staff plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic marking of *mf*.

(8)

Nay

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

Pr-r.

Q-r.

A-r.

D-pr.

D-alt.

D-bas.

Doira

Q-kb.

(8)

Nay

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

Pr-r.

Q-r.

A-r.

D-pr.

D-alt.

D-bas.

Doira

Q-kb.

tr

gliss.

This musical score is arranged in a system of ten staves, each with a unique label on the left. The staves are as follows:

- Nay:** Treble clef, featuring a complex, repetitive melodic line with many sixteenth notes.
- Q.nay:** Treble clef, featuring a simple, sustained harmonic accompaniment.
- Ch-g:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth-note patterns.
- Q-n:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth-note patterns.
- Pr-r:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a trill at the end of the third measure.
- Q-r:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a trill at the end of the third measure.
- A-r:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a trill at the end of the third measure.
- D-pr:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth-note patterns.
- D-alt:** Treble clef, featuring a melodic line with eighth-note patterns.
- D-bas:** Bass clef, featuring a melodic line with eighth-note patterns and a trill at the end of the third measure.
- Doira:** Percussion clef, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Q-kb:** Bass clef, featuring a melodic line with glissando markings and eighth-note patterns.

This musical score is arranged in a system of 12 staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left side of the page: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Doira, and Q-kb. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The Nay and Q.nay parts are in the top two staves. The Ch-g. and Q-n. parts are in the next two staves. The Pr-r., Q-r., and A-r. parts are in the next three staves. The D-pr., D-alt., and D-bas. parts are in the next three staves. The Doira part is in the bottom second staff, and the Q-kb. part is in the bottom third staff. The Nay and Q.nay parts feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The Ch-g. and Q-n. parts also feature complex rhythmic patterns. The Pr-r., Q-r., and A-r. parts feature simpler rhythmic patterns. The D-pr., D-alt., and D-bas. parts feature complex rhythmic patterns. The Doira part features a steady rhythmic pattern. The Q-kb. part features a glissando effect, indicated by the word "gliss." and a curved line over the notes.

This musical score is arranged in a system of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left side of the staves: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Doira, and Q-kb. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The Nay and Ch-g. staves feature complex, fast-moving melodic lines with many sixteenth notes. The Q.nay staff has a simpler, more rhythmic pattern. The Pr-r., Q-r., A-r., and D-bas. staves include trills, indicated by a 'tr' symbol and a wavy line. The D-pr. staff has a melodic line similar to the Ch-g. staff. The D-alt. staff consists of a series of chords. The Doira staff shows a steady, rhythmic pattern of eighth notes. The Q-kb. staff features glissandos, indicated by the word 'gliss.' and a wavy line under the notes. The overall style is traditional Indian music notation.

Ch-g.  
Q-n.  
Pr-r.  
Q-r.  
A-r.  
D-pr.  
D-alt.  
D-bas.  
Doira  
Q-kb.

Q.nay  
Ch-g.  
Q-n.  
Pr-r.  
Q-r.  
A-r.  
D-pr.  
D-alt.  
D-bas.  
Q-kb.

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

Q-r.

A-r.

D-bas.

This system contains six staves. The Q.nay staff has a melodic line with a long slur over the first two measures. The Ch-g. and Q-n. staves have rhythmic patterns of eighth notes. The Q-r. staff has a similar rhythmic pattern starting in the second measure. The A-r. staff has a simple harmonic accompaniment. The D-bas. staff has a bass line with a few notes.



Nay

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

Pr-r.

D-alt.

D-bas.

Tamb.

Tri.

6

*p*

*p*

*p*

*p*

This system contains nine staves. A box with the number '6' is positioned above the first measure of the Nay staff. The Nay staff has a melodic line starting in the second measure with a *p* dynamic. The Q.nay staff is mostly silent. The Ch-g. and Q-n. staves have rhythmic patterns. The Pr-r. and D-alt. staves have complex rhythmic patterns with *p* dynamics. The D-bas. staff has a simple bass line. The Tamb. and Tri. staves have rhythmic patterns with *p* dynamics.

Musical score for the first system, featuring instruments: Nay, Q.nay, Pr-r., Q-r., A-r., D-alt., Tamb., and Tri. The score is written in 4/4 time. The Nay part begins with a melodic line containing trills. The Q.nay part has a long note with a slur. The Pr-r. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Q-r. part has a melodic line starting in the second measure. The A-r. part has a long note. The D-alt. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Tamb. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tri. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *p* is present in the Q.nay, Q-r., and D-alt. parts.



Musical score for the second system, featuring instruments: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-alt., D-bas., Tamb., and Tri. The score is written in 4/4 time. The Nay part begins with a melodic line containing trills and a slur. The Q.nay part has a long note with a slur. The Ch-g. part has a melodic line starting in the second measure. The Q-n. part has a melodic line starting in the second measure. The Pr-r. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Q-r. part has a melodic line starting in the second measure. The A-r. part has a long note. The D-alt. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The D-bas. part has a long note. The Tamb. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tri. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamic marking *p* is present in the Ch-g., Q-n., Pr-r., D-bas., and Tamb. parts.

This musical score is arranged in a system of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left side of the staves: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-alt., D-bas., Tamb., and Tri.

- Nay:** The first staff features a melodic line in the first measure, followed by a second measure with a *8va* (octave up) marking and a trill ornament.
- Q.nay:** The second staff has a long, sustained note in the first measure, followed by a melodic line in the second measure.
- Ch-g.:** The third staff is silent in the first measure and plays a rhythmic pattern in the second measure.
- Q-n.:** The fourth staff is silent in the first measure and plays a rhythmic pattern in the second measure.
- Pr-r.:** The fifth staff plays a complex rhythmic pattern of eighth notes in both measures.
- Q-r.:** The sixth staff plays a rhythmic pattern in the first measure and is silent in the second.
- A-r.:** The seventh staff plays a few notes in the first measure and is silent in the second.
- D-alt.:** The eighth staff plays a rhythmic pattern of eighth notes in both measures.
- D-bas.:** The ninth staff is silent in the first measure and plays a few notes in the second.
- Tamb.:** The tenth staff plays a rhythmic pattern of eighth notes in both measures.
- Tri.:** The eleventh staff plays a rhythmic pattern of eighth notes in both measures.

This musical score is arranged for a multi-instrument ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Nay:** Melodic line in the first staff, featuring a trill (tr) in the second measure.
- Q.nay:** Melodic line in the second staff, starting with a long note in the first measure.
- Ch-g. (Chang-gu):** Melodic line in the third staff, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.
- Q-n. (Kham-Nay):** Melodic line in the fourth staff, mirroring the Ch-g. part.
- Pr-r. (Praj):** Rhythmic accompaniment in the fifth staff, consisting of eighth-note chords.
- Q-r. (Kham-Nay):** Rhythmic accompaniment in the sixth staff, mirroring the Pr-r. part.
- A-r. (Aung-Mong):** Melodic line in the seventh staff, consisting of a few notes.
- D-pr. (Dang-Pra):** Rhythmic accompaniment in the eighth staff, consisting of eighth-note chords.
- D-alt. (Dang-Aung):** Rhythmic accompaniment in the ninth staff, consisting of eighth-note chords.
- D-bas. (Dang-Bass):** Bass line in the tenth staff, consisting of a few notes.
- Tamb. (Tambourine):** Rhythmic accompaniment in the eleventh staff, consisting of eighth notes.
- Tri. (Triangle):** Rhythmic accompaniment in the twelfth staff, consisting of eighth notes.

The score is divided into three measures. The first measure contains the initial melodic and rhythmic entries. The second measure continues the melodic lines and introduces a trill in the Nay part. The third measure features a change in the harmonic texture, with the Pr-r. and Q-r. parts marked "div.2" (divisi) and the D-pr. and D-alt. parts playing chords.

7

pizz.

arco

div.

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

Ch-g.

Q-n.

Pr-r.

Q-r.

A-r.

D-pr.

D-alt.

D-bas.

Tamb.

Tri.

Q-kb.

Nay *mp*

Ch-g. *mp* pizz.

Q-n. *mp*

Pr-r. *mp* unis.

Q-r.

A-r.

D-pr. *mp*

D-alt.

D-bas.

Tamb.

Tri.

Q-kb.

This musical score is arranged for a multi-instrument ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Nay:** A melodic line in the upper register, starting with a rest and then playing a sequence of notes with a key signature of one flat.
- Ch-g. (Cheng-gong):** A rhythmic part featuring a series of eighth notes with accents, primarily in the upper register.
- Q-n. (Qin):** A rhythmic part similar to the Ch-g., with eighth notes and accents, primarily in the lower register.
- Pr-r. (Pipa):** A rhythmic part with eighth notes and some sixteenth notes, primarily in the upper register.
- Q-r. (Qin):** A melodic part with long, sustained notes, primarily in the upper register.
- A-r. (A):** A melodic part with long, sustained notes, primarily in the upper register.
- D-pr. (Dizi):** A melodic part with eighth notes and rests, primarily in the upper register.
- D-alt. (Dizi):** A melodic part with eighth notes and rests, primarily in the upper register.
- D-bas. (Dizi):** A melodic part in the lower register, primarily in the lower register.
- Tamb. (Tambourine):** A rhythmic part with eighth notes and rests, primarily in the upper register.
- Tri. (Triangle):** A rhythmic part with eighth notes and rests, primarily in the upper register.
- Q-kb. (Qin):** A melodic part with long, sustained notes, primarily in the lower register.

This musical score is arranged in a system of 12 staves, each representing a different instrument. The instruments are: Nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Tamb., Tri., and Q-kb. The score is divided into three measures. The Nay, D-pr., and D-bas. parts feature melodic lines with various ornaments and accidentals. The Ch-g. and Q-n. parts consist of rapid, repetitive rhythmic patterns. The Pr-r. part has a more complex rhythmic pattern. The Q-r., A-r., and D-alt. parts have sparse, melodic lines. The Tamb. and Tri. parts play a consistent, rhythmic pattern. The Q-kb. part has a simple, sustained bass line.

This musical score is arranged in a vertical system with ten staves. The instruments and their parts are as follows:

- Nay:** Treble clef, starting with a whole rest in the first measure, followed by an ascending eighth-note scale in the second measure, and another whole rest in the third measure.
- Ch-g. and Q-n.:** Treble clef, playing a continuous eighth-note accompaniment pattern with a key signature of one flat.
- Pr-r.:** Treble clef, playing a rhythmic eighth-note pattern with some melodic variation.
- Q-r. and A-r.:** Treble clef, playing sustained notes with long horizontal lines indicating they are held across measures.
- D-pr. and D-bas.:** Treble and Bass clefs, playing eighth-note accompaniment patterns.
- D-alt.:** Treble clef, playing a sparse eighth-note accompaniment.
- Tamb. and Tri.:** Percussion staves with rhythmic notation consisting of eighth notes and rests.
- Q-kb.:** Bass clef, playing sustained notes with long horizontal lines.

This musical score is arranged in a system of 13 staves, each representing a different instrument or voice part. The notation is as follows:

- Nay:** Treble clef, melodic line with slurs and accents.
- Q.nay:** Treble clef, mostly rests.
- Ch-g:** Treble clef, fast sixteenth-note passages.
- Q-n:** Treble clef, fast sixteenth-note passages.
- Pr-r:** Treble clef, eighth-note patterns.
- Q-r:** Treble clef, long notes with slurs.
- A-r:** Treble clef, long notes with slurs.
- D-pr:** Treble clef, melodic line with slurs.
- D-alt:** Treble clef, sparse notes with slurs.
- D-bas:** Bass clef, melodic line with slurs.
- Tamb:** Percussion staff with rhythmic patterns.
- Tri:** Percussion staff with rhythmic patterns.
- Q-kb:** Bass clef, long notes with slurs.

8

8<sup>va</sup>

Musical score for various instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Nay, Q.nay, Ch-g., and Q-n. The second system includes Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., and D-bas. The third system includes Tamb., Tri., and Q-kb. The score is marked with a dynamic of *p* (piano) throughout. The Nay part features a melodic line with a trill and a grace note. The Ch-g. and Q-n. parts play a rhythmic pattern marked "arco". The Pr-r. part plays a complex rhythmic pattern. The Q-r. part plays a rhythmic pattern. The A-r. part plays a simple rhythmic pattern. The D-alt. part plays a complex rhythmic pattern. The D-bas. part plays a simple rhythmic pattern. The Tamb. part plays a rhythmic pattern. The Tri. part plays a rhythmic pattern. The Q-kb. part is silent.

This musical score is arranged in a system of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left side of the score: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-alt., D-bas., Tamb., and Tri.

- Nay:** The top staff features a melodic line with a trill marked with a 'tr' and a flat sign. It includes a first ending bracket labeled '(8)' and a second ending bracket labeled '8va'. The notation includes slurs and various note values.
- Q.nay:** The second staff provides a harmonic accompaniment with a long slur spanning across the measures.
- Ch-g. (Chang):** The third staff shows a rhythmic pattern of eighth notes in the first and third measures, with a whole rest in the second measure.
- Q-n. (Qanun):** The fourth staff mirrors the rhythmic pattern of the Ch-g. instrument.
- Pr-r. (Percussion):** The fifth staff contains a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Q-r. (Qudr):** The sixth staff has a melodic line starting in the second measure.
- A-r. (Ara):** The seventh staff features a simple harmonic accompaniment with whole notes in the second measure.
- D-alt. (Dholak):** The eighth staff shows a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents.
- D-bas. (Dholak):** The ninth staff provides a bass line with whole notes.
- Tamb. (Tambourine):** The tenth staff has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Tri. (Triangle):** The eleventh staff features a rhythmic pattern of eighth notes.

This musical score is for a percussion ensemble, featuring 12 distinct parts. The notation is as follows:

- Nay:** Treble clef, melodic line with grace notes and accents.
- Q.nay:** Treble clef, melodic line with a long slur.
- Ch-g.:** Treble clef, rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.
- Q-n.:** Treble clef, rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.
- Pr-r.:** Treble clef, complex rhythmic pattern with triplets and accents.
- Q-r.:** Treble clef, rhythmic accompaniment with eighth notes and accents.
- A-r.:** Treble clef, simple melodic line with two notes.
- D-pr.:** Treble clef, rhythmic accompaniment with chords and accents.
- D-alt.:** Treble clef, rhythmic accompaniment with chords and accents.
- D-bas.:** Bass clef, simple melodic line with two notes.
- Tamb.:** Snare drum notation with rhythmic patterns and accents.
- Tri.:** Triangle notation with rhythmic patterns and accents.

The score is divided into three measures. The final measure includes a *div.2* (divisi) instruction for the Pr-r. and Q-r. parts, indicating a change in texture or dynamics.

Ch-g. *pizz.* *arco*

Q-n.

Pr-r. *div.*

Q-r. *ff*

A-r. *ff*

D-pr.

D-alt.

D-bas. *ff*

Tamb.

Tri. *muta in Doira*

Q-kb. *ff*

This musical score is arranged for a string ensemble and includes the following parts:

- Nay:** Treble clef, *ff*. Features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with accents, followed by a melodic line starting with an *8va* marking.
- Q.nay:** Treble clef, *ff*. Features a simple harmonic accompaniment of quarter notes.
- Ch-g.:** Treble clef, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, followed by a melodic line.
- Q-n.:** Treble clef, *ff*. Features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, followed by a melodic line.
- Pr-r.:** Treble clef, *ff*. Features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with accents, followed by a melodic line.
- Q-r.:** Treble clef. Features a sustained low note followed by a melodic line of eighth notes.
- A-r.:** Treble clef. Features a sustained low note followed by a melodic line of eighth notes.
- D-pr.:** Treble clef, *ff*. Features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with accents, followed by a melodic line.
- D-alt.:** Treble clef, *ff*. Features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes with accents, followed by a melodic line.
- D-bas.:** Bass clef. Features a sustained low note followed by a melodic line with a *gliss.* marking.
- Doira:** Percussion clef, *mf*. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Q-kb.:** Bass clef. Features a sustained low note followed by a melodic line with a *gliss.* marking.

(8)

Nay

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

Pr-r.

Q-r.

A-r.

D-pr.

D-alt.

D-bas.

Doira

Q-kb.

The musical score consists of ten staves. The top staff (Nay) features a melodic line with eighth-note patterns and a trill at the end of the third measure. The second staff (Q.nay) provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The third staff (Ch-g.) and fourth staff (Q-n.) mirror the melodic and accompaniment patterns of the first two staves. The fifth staff (Pr-r.) continues the melodic line. The sixth staff (Q-r.) and seventh staff (A-r.) play a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The eighth staff (D-pr.) and ninth staff (D-alt.) also mirror the melodic line. The tenth staff (D-bas.) features a bass line with glissando markings and sustained notes. The eleventh staff (Doira) plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The twelfth staff (Q-kb.) features a bass line with glissando markings and sustained notes.

(8)

Nay

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

Pr-r.

Q-r.

A-r.

D-pr.

D-alt.

D-bas.

Doira

Q-kb.



Q-n.

Q-r.

A-r.

D-alt.

Doira



Q-n.

*mp (leggiero)*

Q-r.

A-r.

D-alt.

Doira



Q-n.

Q-r.

A-r.

D-alt.

Doira

Q-n.

Q-r.

A-r.

D-alt.

Doira

This system contains five staves of music. The top staff (Q-n.) is in treble clef and contains a melodic line with a long note at the end. The second staff (Q-r.) is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff (A-r.) is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fourth staff (D-alt.) is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fifth staff (Doira) is in a different clef and contains a rhythmic accompaniment.



11

Q-n.

Q-r.

A-r.

D-alt.

Doira

This system contains five staves of music. The top staff (Q-n.) is in treble clef and contains a melodic line with a long note at the end. The second staff (Q-r.) is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff (A-r.) is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fourth staff (D-alt.) is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fifth staff (Doira) is in a different clef and contains a rhythmic accompaniment.



Q-n.

Q-r.

A-r.

D-alt.

Doira

This system contains five staves of music. The top staff (Q-n.) is in treble clef and contains a melodic line with a long note at the end. The second staff (Q-r.) is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The third staff (A-r.) is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fourth staff (D-alt.) is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The fifth staff (Doira) is in a different clef and contains a rhythmic accompaniment.

12

Musical score for measures 12-16. The score is written for five parts: Q-n. (Soprano), Q-r. (Alto), A-r. (Tenor), D-alt. (Bass), and Doira (Percussion). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Q-n. part begins with a long note and a fermata. The Q-r. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The A-r. part has a similar rhythmic pattern. The D-alt. part has a pattern of eighth notes with a fermata at the end. The Doira part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes.



Musical score for measures 17-21. The score is written for five parts: Q-n. (Soprano), Q-r. (Alto), A-r. (Tenor), D-alt. (Bass), and Doira (Percussion). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Q-n. part has a melodic line with a fermata. The Q-r. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The A-r. part has a similar rhythmic pattern. The D-alt. part has a pattern of eighth notes with a fermata at the end. The Doira part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes.



13

Musical score for measures 22-26. The score is written for five parts: Q-n. (Soprano), Q-r. (Alto), A-r. (Tenor), D-alt. (Bass), and Doira (Percussion). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Q-n. part has a melodic line with a fermata and the instruction *mp (leggiero)*. The Q-r. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The A-r. part has a similar rhythmic pattern. The D-alt. part has a pattern of eighth notes with a fermata at the end. The Doira part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

Q-n.

Q-r.

A-r.

D-alt.

Doira



Q-n.

Q-r.

A-r.

D-alt.

Doira

14 A tempo

The musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Nay:** Treble clef, rests in measures 1 and 3, playing a rhythmic pattern of eighth notes in measures 2 and 4. Dynamic: *ff*.
- Q.nay:** Treble clef, rests in measures 1 and 3, playing a rhythmic pattern of eighth notes in measures 2 and 4. Dynamic: *ff*.
- Ch-g.:** Treble clef, rests in measures 1 and 3, playing a rhythmic pattern of eighth notes in measures 2 and 4. Dynamic: *ff*.
- Q-n.:** Bass clef, rests in measures 1 and 3, playing a rhythmic pattern of eighth notes in measures 2 and 4. Dynamic: *ff*.
- Pr-r.:** Treble clef, rests in measures 1 and 3, playing a rhythmic pattern of eighth notes in measures 2 and 4. Dynamic: *ff*. Includes the instruction *div.* above the notes.
- Q-r.:** Treble clef, starts with a melodic phrase in measure 1, rests in measure 2, and plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 3 and 4. Dynamic: *ff*. Includes the instruction *div.* above the notes.
- A-r.:** Treble clef, starts with a melodic phrase in measure 1, rests in measure 2, and plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 3 and 4. Dynamic: *ff*.
- D-pr.:** Treble clef, rests in measures 1 and 3, playing a rhythmic pattern of eighth notes in measures 2 and 4. Dynamic: *ff*.
- D-alt.:** Treble clef, starts with a melodic phrase in measure 1, rests in measure 2, and plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 3 and 4. Dynamic: *ff*.
- D-bas.:** Bass clef, rests in measures 1 and 3, playing a rhythmic pattern of eighth notes in measures 2 and 4. Dynamic: *ff*.
- Doira:** Treble clef, starts with a melodic phrase in measure 1, rests in measures 2, 3, and 4. Dynamic: *f*.
- Nagara:** Treble clef, rests in measures 1 and 2, then plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 3 and 4. Dynamic: *f*.
- Q-kb.:** Bass clef, rests in all four measures.

This musical score is arranged in a system of 13 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Nay:** Treble clef, *p* (*leggiero*). Features a melodic line with a trill in the second measure.
- Q.nay:** Treble clef, *mf*. Features a long, sustained melodic line.
- Ch-g.:** Treble clef, *p* (*leggiero*). Features a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pizz.*
- Q-n.:** Treble clef, *p* (*leggiero*). Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Pr-r.:** Treble clef, *p* (*leggiero*). Features a melodic line with a trill in the second measure.
- Q-r.:** Treble clef, *mf*. Features a long, sustained melodic line.
- A-r.:** Treble clef, *p* (*leggiero*). Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- D-pr.:** Treble clef, *p* (*leggiero*). Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- D-alt.:** Treble clef, *p* (*leggiero*). Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- D-bas.:** Bass clef, *p* (*leggiero*). Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Tri.:** Percussion staff with a snare drum, showing a simple rhythmic pattern.
- Doira:** Percussion staff with a tabla, showing a simple rhythmic pattern.
- Q-kb.:** Bass clef, *p*. Features a simple harmonic accompaniment.

This musical score is arranged in a system of 12 staves, each labeled with an instrument. The instruments and their parts are as follows:

- Nay:** Treble clef, melodic line with trills and grace notes.
- Q.nay:** Treble clef, long sustained notes with a slur.
- Ch-g.:** Treble clef, rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Q-n.:** Treble clef, rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.
- Pr-r.:** Treble clef, melodic line with trills and grace notes.
- Q-r.:** Treble clef, long sustained notes with a slur.
- A-r.:** Treble clef, rests in the first and third measures, then rhythmic accompaniment.
- D-pr.:** Treble clef, rests in the first and third measures, then rhythmic accompaniment.
- D-alt.:** Treble clef, chords and rhythmic accompaniment.
- D-bas.:** Bass clef, chords and rhythmic accompaniment.
- Tri.:** Percussion staff with a double bar line, showing a simple rhythmic pattern.
- Q-kb.:** Bass clef, sustained chords.

The score is divided into three measures. The Nay and Pr-r. parts feature trills and grace notes, while the Q.nay and Q-r. parts feature long, sustained notes. The Ch-g., Q-n., A-r., D-pr., D-alt., and D-bas. parts provide rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The Tri. part shows a simple rhythmic pattern, and the Q-kb. part provides sustained chords.

This musical score is arranged in a system of ten staves. The instruments are labeled on the left as follows:

- Nay**: Treble clef, featuring a melodic line with trills and grace notes.
- Q.nay**: Treble clef, featuring a melodic line with a long slur.
- Ch-g.**: Treble clef, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Q-n.**: Treble clef, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Pr-r.**: Treble clef, featuring a melodic line with trills and grace notes.
- Q-r.**: Treble clef, featuring a melodic line with a long slur.
- A-r.**: Treble clef, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- D-pr.**: Treble clef, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- D-alt.**: Treble clef, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- D-bas.**: Bass clef, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Tri.**: Treble clef, featuring a simple melodic line.
- Q-kb.**: Bass clef, featuring a simple melodic line.

The score is divided into three measures. The Nay and Pr-r. staves include trills and grace notes. The Q.nay and Q-r. staves feature long slurs. The Ch-g., Q-n., A-r., D-pr., D-alt., and D-bas. staves feature rhythmic accompaniment. The Tri. and Q-kb. staves feature simple melodic lines.

This musical score is arranged in a system of 12 staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left side of the staves: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Tri., and Q-kb. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure shows the Nay and Pr-r. parts with intricate sixteenth-note patterns and trills. The Q.nay and Q-r. parts feature long, sweeping melodic lines. The Ch-g., Q-n., A-r., D-pr., D-alt., and D-bas. parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns. The Tri. part has a simple, steady rhythm, and the Q-kb. part provides a low-frequency accompaniment. The second measure continues the melodic and harmonic development. The third measure concludes the piece with a final flourish in the Nay and Pr-r. parts, marked with a 'trill' and a '8va' (octave) indication. The Q.nay and Q-r. parts end with long, sustained notes. The Ch-g., Q-n., A-r., D-pr., D-alt., and D-bas. parts provide a final harmonic chord. The Tri. part ends with a simple rhythmic pattern, and the Q-kb. part provides a final low-frequency accompaniment.

Musical score for multiple instruments, including Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Tri., Nagara, and Q-kb. The score is divided into four measures. The first three measures show rhythmic patterns for most instruments, while the fourth measure features sustained notes and melodic lines. Dynamics range from *ff* to *mf*.

**Nay**: *ff* (measures 1-3), *f* (measure 4)

**Q.nay**: *ff* (measures 1-3), *f* (measure 4)

**Ch-g.**: *ff* (measures 1-3), *f* (measure 4)

**Q-n.**: *ff* (measures 1-3), *f* (measure 4)

**Pr-r.**: *ff* (measures 1-3), *f* (measure 4)

**Q-r.**: *ff* (measures 1-3), *f* (measure 4, includes *div.*)

**A-r.**: *ff* (measures 1-3), *f* (measure 4)

**D-pr.**: *ff* (measures 1-3), *f* (measure 4)

**D-alt.**: *ff* (measures 1-3), *f* (measure 4)

**D-bas.**: *ff* (measures 1-3), *f* (measure 4)

**Tri.**: Rest (all measures)

**Nagara**: *f* (measures 2-3), *mf* (measure 4)

**Q-kb.**: *f* (measure 4)

This musical score is arranged in a system of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left side of the score: Nay, Q-nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Nagara, and Q-kb. The top four staves (Nay, Q-nay, Ch-g., Q-n.) and the bottom-most staff (Q-kb) use a treble clef. The D-bas. staff uses a bass clef. The Nagara staff uses a double bar line clef. The Pr-r., Q-r., and A-r. staves have a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The D-pr. and D-alt. staves have a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Nay, Q-nay, Ch-g., and Q-n. staves have a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Pr-r. staff has a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Q-r., A-r., and D-bas. staves have a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Nagara staff has a double bar line clef with a key signature of one sharp (F#). The Q-kb. staff has a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four measures. The Nay, Q-nay, Ch-g., and Q-n. staves feature melodic lines with long, sweeping phrases. The Pr-r. staff features a melodic line with a key signature of one sharp (F#). The Q-r., A-r., and D-bas. staves feature rhythmic patterns with trills and grace notes. The D-pr. and D-alt. staves feature chordal accompaniment. The Nagara staff features a rhythmic pattern. The Q-kb. staff features a rhythmic pattern with trills and grace notes.

Nay

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

Pr-r.

Q-r.

A-r.

D-pr.

D-alt.

D-bas.

Nagara

Q.kb.

The musical score is arranged in ten staves. The top four staves (Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n.) and the fifth staff (Pr-r.) use treble clefs and feature melodic lines with long slurs. The sixth staff (Q-r.) and seventh staff (A-r.) use treble clefs and feature rhythmic patterns with trills. The eighth staff (D-pr.) and ninth staff (D-alt.) use treble clefs and feature chordal accompaniment. The tenth staff (D-bas.) uses a bass clef and features a rhythmic pattern with trills. The eleventh staff (Nagara) uses a double bar line and features a rhythmic pattern. The twelfth staff (Q.kb.) uses a bass clef and features a rhythmic pattern with trills. The score is divided into three measures.

This musical score is arranged in a system of 12 staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left side of the score: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Nagara, and Q-kb. The top four staves (Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n.) and the bottom two staves (Pr-r., Q-r.) use treble clefs, while the middle staves (A-r., D-pr., D-alt., D-bas.) use various clefs (treble and bass). The Nagara staff uses a percussion clef. The Q-kb staff uses a bass clef. The score is divided into three measures. The first measure shows the initial notes for each instrument, with some instruments (Nay, Pr-r., Q-r., A-r., D-bas., Q-kb) featuring trills. The second and third measures continue the melodic and rhythmic patterns, with the D-pr., D-alt., and Nagara parts providing a steady accompaniment. The Q-r., A-r., and Q-kb parts feature more complex rhythmic patterns with trills. The overall texture is a blend of melodic lines and rhythmic accompaniment.

This musical score is for a multi-instrument ensemble. The instruments listed on the left are: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Nagara, and Q.kb. The score is organized into measures, with a box containing the number '16' above the first measure. The instruments Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., and D-bas. all play a similar rhythmic pattern of eighth notes, often with accents (v) and a forte (*ff*) dynamic. The Nagara instrument plays a pattern of chords and eighth notes with a forte (*f*) dynamic. The Q.kb. instrument plays a rhythmic pattern of eighth notes with a trill (tr) and a forte (*f*) dynamic. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

This musical score is arranged in systems. The instruments and their parts are as follows:

- Nay:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line with a trill in the second measure. Dynamics: *p (leggiero)*.
- Q.nay:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line with a slur. Dynamics: *mf*.
- Ch-g.:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line with a pizzicato marking. Dynamics: *p (leggiero)*.
- Q-n.:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line. Dynamics: *p (leggiero)*.
- Pr-r.:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line with a trill in the second measure. Dynamics: *p (leggiero)*.
- Q-r.:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line with a slur. Dynamics: *mf*.
- A-r.:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line. Dynamics: *p (leggiero)*.
- D-pr.:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line. Dynamics: *p (leggiero)*.
- D-alt.:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line. Dynamics: *p (leggiero)*.
- D-bas.:** Bass clef, starting with a rest, then playing a melodic line. Dynamics: *p (leggiero)*.
- Tri.:** Percussion, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Nagara:** Percussion, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Q-kb.:** Bass clef, playing a low-frequency accompaniment. Dynamics: *p*.

This musical score is arranged for a band with the following instruments: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Tri., and Q-kb. The score is organized into three measures across ten staves. The Nay and Pr-r. parts feature a melodic line with a trill (tr) and a grace note (7). The Q.nay part has a long, sustained note across the first two measures. The Ch-g. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Q-n. part provides a steady eighth-note accompaniment. The Q-r. part has a melodic line with a grace note (7) and a trill (tr). The A-r. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D-pr. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D-alt. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D-bas. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tri. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Q-kb. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

This musical score is arranged in a system of ten staves, each labeled with an instrument. The instruments are: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Tri., and Q-kb. The score is divided into three measures. The Nay and Pr-r. staves feature complex melodic lines with trills and tremolos. The Q.nay and Q-r. staves have more melodic but simpler parts. The Ch-g., A-r., D-pr., and D-alt. staves provide harmonic support with chords and arpeggiated patterns. The D-bas., Tri., and Q-kb. staves provide a steady bass line. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Nay

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

Pr-r.

Q-r.

A-r.

D-pr.

D-alt.

D-bas.

Tri.

Q-kb.

This musical score is arranged in a system of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left as follows: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Tri., and Q-kb. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first three staves (Nay, Q.nay, Ch-g.) and the last three staves (Pr-r., Q-r., A-r.) are in treble clef, while the remaining staves (Q-n., D-pr., D-alt., D-bas., Tri., Q-kb.) are in bass clef. The Nay and Pr-r. parts feature intricate melodic lines with frequent sixteenth-note runs and trills, marked with 'tr' and 'su' (sustained) symbols. The Q.nay and Q-r. parts provide a harmonic foundation with sustained notes and simple melodic fragments. The Ch-g., Q-n., A-r., D-pr., D-alt., and D-bas. parts consist of chords and rhythmic accompaniment. The Tri. part plays a simple, steady rhythmic pattern. The Q-kb. part provides a low-frequency harmonic support with sustained chords. The score is divided into three measures, with various musical notations such as beams, slurs, and trills used throughout.

**System 1:**

- Nay:** *ff* (measures 1-2), *(leggiero)* (measures 3-6)
- Q.nay:** *ff* (measures 1-2), *(leggiero)* (measures 3-6)
- Ch-g.:** *ff* (measures 1-2), *(leggiero)* (measures 3-6)
- Q-n.:** *ff* (measures 1-2), *(leggiero)* (measures 3-6)

**System 2:**

- Pr-r.:** *ff* (measures 1-2), *(leggiero)* (measures 3-6)
- Q-r.:** *ff* (measures 1-2), *(leggiero)* (measures 3-6)
- A-r.:** *ff* (measures 3-4), *(leggiero)* (measures 5-6)
- D-pr.:** *ff* (measures 1-2), *(leggiero)* (measures 3-6)
- D-alt.:** *ff* (measures 3-4), *(leggiero)* (measures 5-6)
- D-bas.:** *ff* (measures 3-4), *(leggiero)* (measures 5-6)
- P.tti.:** *f* (measures 1-6)
- Q-kb.:** *ff* (measures 3-4), *(leggiero)* (measures 5-6)

This musical score is for a multi-instrument ensemble. The instruments are arranged vertically as follows: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., P-tti., and Q-kb. The score is divided into five measures. The Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., and Q-r. parts feature melodic lines with eighth-note patterns and slurs. The A-r., D-pr., D-alt., and D-bas. parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The P-tti. part consists of a series of chords with dynamic markings. The Q-kb. part provides a bass line with a dynamic marking of *f*. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

(8) *trm*  
 Nay  
 Q.nay  
 Ch-g.  
 Q-n.  
 Pr-r.  
 Q-r.  
 A-r.  
 D-pr.  
 D-alt.  
 D-bas.  
 P-tti. *muta in Nagara*  
 Q-kb.



19  
 Q-r.  
 A-r.  
 D-bas.  
 Nagara  
 Q-kb.

Q-r. *mf* *f*

A-r. *mf* *f*

D-bas. *mf* *f*

Nagara *mf* *f*

Q-kb. *mf* *f*

Detailed description: This system contains five staves. The top two staves (Q-r and A-r) are in treble clef and play a melodic line with a dynamic shift from *mf* to *f*. The third staff (D-bas) is in bass clef and plays a similar melodic line. The fourth staff (Nagara) is in a mridangam clef and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, also shifting from *mf* to *f*. The fifth staff (Q-kb) is in bass clef and plays a melodic line with a dynamic shift from *mf* to *f*.



20

Nay *ff*

Q.nay *ff*

Ch-g. *ff*

Q-n. *ff*

Pr-r. *ff*

Q-r. *ff*

A-r. *ff*

D-pr. *ff*

D-alt. *ff*

D-bas. *ff*

Nagara *ff*

Q-kb. *ff*

Detailed description: This system contains eleven staves, all marked with a dynamic of *ff*. The Nay staff (top) features a complex melodic line with many sixteenth notes. The Q.nay staff has a simple accompaniment of sustained notes. The Ch-g, Q-n, Pr-r, Q-r, and D-pr staves all play dense, rhythmic patterns of sixteenth notes. The A-r staff has a melodic line with accents. The D-alt staff has a simple accompaniment of sustained notes. The D-bas staff has a melodic line with accents. The Nagara staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The Q-kb staff has a melodic line with accents.

This musical score is arranged in a system of ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., Pr-r., Q-r., A-r., D-pr., D-alt., D-bas., Nagara, and Q-kb. The score is organized into three measures. The Nay and Q.nay staves feature a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Ch-g. and Q-n. staves play a steady eighth-note accompaniment. The Pr-r. and Q-r. staves have a similar complex rhythmic pattern to the Nay. The A-r. staff plays a simple eighth-note line with accents. The D-pr. staff has a complex rhythmic pattern. The D-alt. staff plays a simple eighth-note line with accents. The D-bas. staff plays a simple eighth-note line with accents. The Nagara staff plays a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The Q-kb. staff plays a simple eighth-note line with accents.

This musical score is arranged in a system of staves. The instruments and their parts are as follows:

- Nay:** Treble clef, 7/8 time signature. Features rapid sixteenth-note runs in the first two measures, followed by a rest, and then four groups of triplets in the third measure.
- Q.nay:** Treble clef. Features a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.
- Ch-g. (Chang-gu):** Treble clef. Features eighth-note patterns in the first two measures, followed by a rest, and then four groups of triplets in the third measure. Includes the instruction *marcato*.
- Q-n. (Qanun):** Treble clef. Features eighth-note patterns in the first two measures, followed by a rest, and then four groups of triplets in the third measure. Includes the instruction *marcato*.
- Pr-r. (Percussion):** Treble clef. Features rapid sixteenth-note runs in the first two measures, followed by a rest, and then four groups of triplets in the third measure. Includes the instruction *marcato*.
- Q-r. (Qanun):** Treble clef. Features rapid sixteenth-note runs in the first two measures, followed by a rest, and then four groups of triplets in the third measure. Includes the instruction *marcato*.
- A-r. (Ara):** Treble clef. Features a melodic line with accents in the first two measures, followed by a rest, and then a whole rest in the third measure.
- D-pr. (Dholak):** Treble clef. Features rapid sixteenth-note runs in the first two measures, followed by a rest, and then four groups of triplets in the third measure. Includes the instruction *marcato*.
- D-alt. (Dholak):** Treble clef. Features a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.
- D-bas. (Dholak):** Bass clef. Features a melodic line with accents in the first two measures, followed by a rest, and then a whole rest in the third measure.
- Tri. (Tabla):** Treble clef. Features a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.
- Nagara (Nagara):** Treble clef. Features a melodic line with accents in the first two measures, followed by a rest, and then a whole rest in the third measure. Includes the instruction *ff*.
- Q-kb. (Qanun):** Bass clef. Features a melodic line with accents in the first two measures, followed by a rest, and then a whole rest in the third measure.

This musical score is arranged in a system of 14 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Nay:** Treble clef, featuring triplet eighth notes in the first two measures.
- Q.nay:** Treble clef, playing a sustained note with a breath mark in the first measure.
- Ch-g.:** Treble clef, featuring triplet eighth notes and a dense sixteenth-note pattern in the third measure.
- Q-n.:** Treble clef, featuring triplet eighth notes and a dense sixteenth-note pattern in the third measure.
- Pr-r.:** Treble clef, featuring triplet eighth notes and a dense sixteenth-note pattern in the third measure.
- Q-r.:** Treble clef, featuring triplet eighth notes and a dense sixteenth-note pattern in the third measure.
- A-r.:** Treble clef, featuring triplet eighth notes and a dense sixteenth-note pattern in the third measure, with the instruction *marcato* in the first measure.
- D-pr.:** Treble clef, featuring triplet eighth notes and a sustained note in the second measure.
- D-alt.:** Treble clef, featuring triplet eighth notes and a dense sixteenth-note pattern in the third measure.
- D-bas.:** Bass clef, featuring triplet eighth notes and a dense sixteenth-note pattern in the third measure.
- Tri.:** Percussion staff with a single drum hit in the first measure.
- P-tti.:** Percussion staff with a single drum hit in the second measure.
- Nagara:** Percussion staff with a rhythmic pattern of eighth notes in the third measure.
- Q-kb.:** Bass clef, featuring triplet eighth notes and a dense sixteenth-note pattern in the third measure, with the instruction *marcato* in the first measure.

# VARIATSIYALAR

(Qamajay - qozoq xalq kuyiga)

M.Bafoyev

**Allegro maestoso**

Nay  
Qo'shnay  
Chang  
Qonun  
Rubob prima  
Qashqar rubob  
Afg'on rubob  
Dutor  
Dutor bas  
Dutor kontrabas  
Piatti

*f (legato)*

Nay  
Q.nay  
Ch-g.  
Q-n.  
R.pr.  
Q.rub.  
A.rub.  
D-r.  
D-bas.  
D-kb.  
P.tti

1

Nay *p*  
(korpusga chertish)

D-r. *p*

P.tti. *p*



8<sup>va</sup>

Nay *pp* (legiero)

Q.nay *pp* (legiero)

Ch-g. (korpusga chertish)

Q-n. (korpusga chertish)

P.tti.



2

Nay

Q.nay *pizz.*

Ch-g. *p*

Q-n. *p*

R.pr. *p*

Q.rub. *mp* (legato)

A.rub. *mp* (legato)

D-r. *p*  
(korpusga chertish)

D-bas. *p*  
(korpusga chertish)

D-kb. *p*  
(korpusga chertish)

P.tti.

Musical score for the first system, featuring the following instruments:
 

- Nay
- Q.nay
- Ch-g.
- Q-n.
- R.pr.
- Q.rub.
- A.rub.
- D-r.
- D-bas.
- D-kb.
- P.tti.

 The score includes dynamic markings such as *p* and *mp* (legato). A specific instruction *(korpuga chertish)* is noted above the R.pr. staff.

Musical score for the second system, featuring the following instruments:
 

- Nay
- Q.nay
- Ch-g.
- Q-n.
- R.pr.
- Q.rub.
- A.rub.
- D-r.
- D-bas.
- D-kb.
- P.tti.

 The score includes dynamic markings such as *p*. A specific instruction *(korpuga chertish)* is noted above the R.pr. staff. The D-kb. part features a *pizz. (solo)* section with a triplet of eighth notes.

4

Nay *ff*

Q.nay *ff*

Ch-g. *ff*

Q.n. *ff*

R.pr. *ff*

Q.rub. *ff*

A.rub. *ff*

D-r.

D-bas. *ff*

D-kb. *ff*

P.tti. *ff*

D-r.

P.tti.

5

Nay

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

R.pr.

Q.rub.

A.rub.

D-r.

D-bas.  
unis.

D-kb.  
arco

P.tti.



Nay

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

R.pr.

Q.rub.

A.rub.

D-r.

D-bas.

D-kb.

P.tti.

6

Nay

Q.nay

Ch-g.

Q-n.

R.pr.

Q.rub.

A.rub.

D-r.

D-bas.

D-kb.

P.tti.

non div.



D-bas.

D-kb.

P.tti.

*p*

*poco cresc.*



7

Q.rub.

A.rub.

D-bas.

D-kb.

P.tti.

8

Musical score for measures 8-12. The score includes parts for Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., R.pr., Q.rub., A.rub., D-r., D-bas., D-kb., and P.tti. The music is in 12/8 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.



Musical score for measures 13-16. The score includes parts for Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., R.pr., Q.rub., A.rub., D-r., D-bas., D-kb., and P.tti. The music continues with the same instruments and rhythmic patterns as the previous section.

9

Nay

Q.nay

Ch-g.

Q.n.

R.pr.

Q.rub.

A.rub.

D-r.

D-bas.

D.kb.

P.tti.



Nay

Q.nay

Ch-g.

Q.n.

R.pr.

Q.rub.

A.rub.

D-r.

D-bas.

D.kb.

P.tti.

Musical score for measures 1-5. The score includes parts for Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., R.pr., Q.rub., A.rub., D-r., D-bas., D.kb., and P.tti. The Nay and R.pr. parts feature a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Q.nay, Q-n., and D.kb. parts provide harmonic support with sustained notes and chords. The D-r. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The P.tti. part is a simple eighth-note accompaniment.



Musical score for measures 6-10. The score includes parts for Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., R.pr., Q.rub., A.rub., D-r., D-bas., D.kb., and P.tti. The Nay and R.pr. parts continue their melodic lines. The Q.nay, Q-n., and D.kb. parts maintain their harmonic roles. The D-r. part continues its rhythmic pattern. The P.tti. part continues its accompaniment.

11

Musical score for measures 11-15. The score includes parts for Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., R.pr., Q.rub., A.rub., D-r., D-bas., D-kb., and P.tti. The Nay part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Q.nay part consists of sustained notes with accents. The Ch-g., Q-n., and R.pr. parts have similar rhythmic patterns. The Q.rub. and A.rub. parts feature sustained notes with accents. The D-r. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D-bas. and D-kb. parts have sustained notes with accents. The P.tti. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

12

Musical score for measures 16-20. The score includes parts for Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., R.pr., Q.rub., A.rub., D-r., D-bas., D-kb., and P.tti. The Nay part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Q.nay part consists of sustained notes with accents. The Ch-g., Q-n., and R.pr. parts have similar rhythmic patterns. The Q.rub. and A.rub. parts feature sustained notes with accents. The D-r. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The D-bas. and D-kb. parts have sustained notes with accents. The P.tti. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 1-4. The score includes staves for Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., R.pr., Q.rub., A.rub., D-r., D-bas., D-kb., and P.tti. The key signature has two flats. The percussion part (P.tti) is marked "Nog'ora" and features a rhythmic pattern of eighth notes.



Musical score for measures 5-8. The score includes staves for Nay, Q.nay, Ch-g., Q-n., R.pr., Q.rub., A.rub., D-r., D-bas., D-kb., and P.tti. The percussion part (P.tti) continues with the same rhythmic pattern as in the previous system.

This musical score is for a percussion ensemble, featuring 11 distinct parts. The notation is as follows:

- Nay:** Treble clef, rhythmic patterns of eighth notes with accents.
- Q.nay:** Treble clef, rests throughout the piece.
- Ch-g.:** Treble clef, rhythmic patterns of eighth notes with accents.
- Q-n.:** Treble clef, rhythmic patterns of eighth notes with accents.
- R.pr.:** Treble clef, rhythmic patterns of eighth notes with accents.
- Q.rub.:** Treble clef, rhythmic patterns of eighth notes with accents.
- A.rub.:** Treble clef, rhythmic patterns of eighth notes with accents.
- D-r.:** Treble clef, rhythmic patterns of eighth notes with accents.
- D-bas.:** Bass clef, rhythmic patterns of eighth notes with accents.
- D-kb.:** Bass clef, rhythmic patterns of eighth notes with accents.
- P.tti.:** Percussion line with a series of rhythmic marks (vertical lines) and a final dynamic marking of *f*.

The score concludes with a final measure containing several dynamic markings: *fff* (fortississimo) for the Ch-g., Q-n., R.pr., Q.rub., D-bas., and D-kb. parts, and *f* (forte) for the P.tti. part.

# ALLEGRO SPIRITOSO

J.B.Senalye mus.  
F.Alimov cholg'ulashtirgan

Tres vif ♩=138

SOLO Dutor bas *p*

Nay *ppp*

Qo'shnay *ppp* pizz.

Chang *ppp*

Qonun *ppp*

Prima rubob *ppp*

Qashqar rubob *ppp*

Afg'on rubob *ppp*

Dutor prima *ppp*

Dutor alt *ppp*

Dutor sekunda *ppp*

Dutor bas *pp* pizz.

Qobuz kontrabas *pp* pizz.

Percussion *p*

1

This musical score is written in 3/4 time and features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voice. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The score is divided into two systems. The first system consists of a single staff for the upper voice and two staves for the lower voice. The second system consists of a single staff for the upper voice and six staves for the lower voice. The melody in the upper voice is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes a trill-like figure in the second measure. The accompaniment in the lower voice is primarily composed of chords and rhythmic patterns, with some melodic lines in the lower staves. The score concludes with a double bar line and a final cadence.

2

This musical score is for a piece in 3/4 time, featuring a piano and a double bass. The score is divided into two systems. The first system consists of a single staff for the piano, which includes a first ending marked with a box containing the number '2'. A trill (tr) is indicated above the first measure of this first ending. The second system consists of two staves: the upper staff is for the piano and the lower staff is for the double bass. The piano part in the second system includes dynamics markings 'p' in the second and third measures. The double bass part provides a steady accompaniment throughout. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb), and the time signature is 3/4.



arco



This musical score is for a string quartet, consisting of four staves for violins, two for violas, and two for cellos/double basses. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures, and the second system contains the next four measures. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The double bass line includes the instruction "arco" in the second system, indicating that the instrument should be played with the bow. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

6

This musical score is for a piano piece, marked with a '6' in a box at the top left. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The piece is divided into two systems. The first system consists of a single melodic line in the right hand, starting with a trill (tr) and a dynamic marking of *f*. The second system is more complex, featuring a melody in the right hand with trills and a dynamic marking of *f*, and a dense accompaniment in the left hand. The accompaniment includes sixteenth-note patterns, chords, and a trill. The piece concludes with a final chord and a trill.

The musical score is written for a piano and consists of several staves. The top staff is a single melodic line in 2/5 time, starting with a trill (tr) and a piano (*p*) dynamic. Below it are two systems of three staves each, representing different instruments or voices. The first system has a forte (*f*) dynamic. The second system has a forte (*f*) dynamic with accents (>) over the notes. The third system has a forte (*f*) dynamic. The fourth system has a forte (*f*) dynamic. The fifth system has a forte (*f*) dynamic. The sixth system has a forte (*f*) dynamic. The seventh system has a forte (*f*) dynamic. The eighth system has a piano (*p*) dynamic. The ninth system has a piano (*p*) dynamic. The tenth system has a piano (*p*) dynamic. The eleventh system has a piano (*p*) dynamic. The twelfth system has a piano (*p*) dynamic. The thirteenth system has a piano (*p*) dynamic. The fourteenth system has a piano (*p*) dynamic. The fifteenth system has a piano (*p*) dynamic. The sixteenth system has a piano (*p*) dynamic. The seventeenth system has a piano (*p*) dynamic. The eighteenth system has a piano (*p*) dynamic. The nineteenth system has a piano (*p*) dynamic. The twentieth system has a piano (*p*) dynamic. The twenty-first system has a piano (*p*) dynamic. The twenty-second system has a piano (*p*) dynamic. The twenty-third system has a piano (*p*) dynamic. The twenty-fourth system has a piano (*p*) dynamic. The twenty-fifth system has a piano (*p*) dynamic. The twenty-sixth system has a piano (*p*) dynamic. The twenty-seventh system has a piano (*p*) dynamic. The twenty-eighth system has a piano (*p*) dynamic. The twenty-ninth system has a piano (*p*) dynamic. The thirtieth system has a piano (*p*) dynamic. The thirty-first system has a piano (*p*) dynamic. The thirty-second system has a piano (*p*) dynamic. The thirty-third system has a piano (*p*) dynamic. The thirty-fourth system has a piano (*p*) dynamic. The thirty-fifth system has a piano (*p*) dynamic. The thirty-sixth system has a piano (*p*) dynamic. The thirty-seventh system has a piano (*p*) dynamic. The thirty-eighth system has a piano (*p*) dynamic. The thirty-ninth system has a piano (*p*) dynamic. The fortieth system has a piano (*p*) dynamic. The forty-first system has a piano (*p*) dynamic. The forty-second system has a piano (*p*) dynamic. The forty-third system has a piano (*p*) dynamic. The forty-fourth system has a piano (*p*) dynamic. The forty-fifth system has a piano (*p*) dynamic. The forty-sixth system has a piano (*p*) dynamic. The forty-seventh system has a piano (*p*) dynamic. The forty-eighth system has a piano (*p*) dynamic. The forty-ninth system has a piano (*p*) dynamic. The fiftieth system has a piano (*p*) dynamic. The fifty-first system has a piano (*p*) dynamic. The fifty-second system has a piano (*p*) dynamic. The fifty-third system has a piano (*p*) dynamic. The fifty-fourth system has a piano (*p*) dynamic. The fifty-fifth system has a piano (*p*) dynamic. The fifty-sixth system has a piano (*p*) dynamic. The fifty-seventh system has a piano (*p*) dynamic. The fifty-eighth system has a piano (*p*) dynamic. The fifty-ninth system has a piano (*p*) dynamic. The sixtieth system has a piano (*p*) dynamic. The sixty-first system has a piano (*p*) dynamic. The sixty-second system has a piano (*p*) dynamic. The sixty-third system has a piano (*p*) dynamic. The sixty-fourth system has a piano (*p*) dynamic. The sixty-fifth system has a piano (*p*) dynamic. The sixty-sixth system has a piano (*p*) dynamic. The sixty-seventh system has a piano (*p*) dynamic. The sixty-eighth system has a piano (*p*) dynamic. The sixty-ninth system has a piano (*p*) dynamic. The seventieth system has a piano (*p*) dynamic. The seventy-first system has a piano (*p*) dynamic. The seventy-second system has a piano (*p*) dynamic. The seventy-third system has a piano (*p*) dynamic. The seventy-fourth system has a piano (*p*) dynamic. The seventy-fifth system has a piano (*p*) dynamic. The seventy-sixth system has a piano (*p*) dynamic. The seventy-seventh system has a piano (*p*) dynamic. The seventy-eighth system has a piano (*p*) dynamic. The seventy-ninth system has a piano (*p*) dynamic. The eightieth system has a piano (*p*) dynamic. The eighty-first system has a piano (*p*) dynamic. The eighty-second system has a piano (*p*) dynamic. The eighty-third system has a piano (*p*) dynamic. The eighty-fourth system has a piano (*p*) dynamic. The eighty-fifth system has a piano (*p*) dynamic. The eighty-sixth system has a piano (*p*) dynamic. The eighty-seventh system has a piano (*p*) dynamic. The eighty-eighth system has a piano (*p*) dynamic. The eighty-ninth system has a piano (*p*) dynamic. The ninetieth system has a piano (*p*) dynamic. The ninety-first system has a piano (*p*) dynamic. The ninety-second system has a piano (*p*) dynamic. The ninety-third system has a piano (*p*) dynamic. The ninety-fourth system has a piano (*p*) dynamic. The ninety-fifth system has a piano (*p*) dynamic. The ninety-sixth system has a piano (*p*) dynamic. The ninety-seventh system has a piano (*p*) dynamic. The ninety-eighth system has a piano (*p*) dynamic. The ninety-ninth system has a piano (*p*) dynamic. The hundredth system has a piano (*p*) dynamic.

This musical score page, numbered 8, contains a complex arrangement of musical staves. At the top, a single staff in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Below this are two systems of staves. The first system consists of two staves, both marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system consists of four staves, with the top two marked *mf* and the bottom two marked *mp*. A third system follows, with the top two staves marked *mf* and the bottom two marked *p*. The bottom two staves of this system include the instruction *pizz.* (pizzicato). The score concludes with a double bar line at the bottom. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings throughout.

This musical score is for a 9-measure section. The first staff is a piano part in 3/8 time, starting with a tremolo effect (trm) over a series of eighth notes. The second staff is a multi-measure rest for 9 measures. The third and fourth staves are a pair of staves with a multi-measure rest for 9 measures. The fifth through eighth staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a multi-measure rest for 9 measures. The ninth staff is a piano part with a multi-measure rest for 9 measures, followed by a dynamic marking of *mp* and a melodic line.

This musical score is for guitar and consists of several systems of staves. The top system features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat, containing a melodic line with various ornaments and a box labeled '10'. The second system has two staves: the upper one is a treble clef staff with a capo symbol at the first fret, and the lower one is a bass clef staff. The third system also has two staves: a treble clef staff with a capo at the first fret and a bass clef staff. The fourth system is a complex arrangement with seven staves: a treble clef staff with a capo at the first fret, followed by five bass clef staves, and a final bass clef staff at the bottom. The word 'pizz.' is written above the second bass clef staff from the bottom. The bottom-most system consists of a single staff with a double bar line at the beginning and a series of rhythmic patterns.

This musical score is arranged for guitar and piano. It features a single melodic line for the guitar in the upper system and a multi-stemmed piano accompaniment in the lower system. The guitar part begins with a melodic phrase in the first measure, followed by a series of sixteenth-note runs and chords. The piano accompaniment consists of several staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The guitar part is in a higher register, while the piano accompaniment covers a wide range of registers. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the guitar part is marked with a double bar line at the end of the first measure.

This musical score page, numbered 11, contains a complex arrangement of musical staves. The top staff is in 3/8 time and begins with a forte (*f*) dynamic. Below it are two systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The first system shows a melodic line in the top grand staff and a bass line in the bottom staff, with dynamics *f* and *p*. The second system continues this structure, with dynamics *f*, *p*, and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and rests, indicating a piece with dynamic contrast and melodic development.

This musical score, numbered 12, is written for piano and consists of 12 measures. The score is organized into four systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The second system consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of six staves. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo). A double bar line is present at the end of the piece.

This page of a musical score, numbered 13, begins with a piano introduction in 2/4 time. The introduction consists of a single melodic line in the treble clef, featuring a sequence of eighth and sixteenth notes with various accidentals (flats and sharps). The main score is arranged in a grand staff format, with five systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a piano part (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes, often in a syncopated pattern. The orchestral parts (strings and woodwinds) are mostly silent in the first three measures, then enter in the fourth measure with a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

rit. . . Plus lent

A musical score for a string quartet and woodwinds. The score is written in B-flat major and 3/4 time. It consists of 16 measures. The first measure features a rapid sixteenth-note pattern in the bassoon. The second measure is a whole rest for all instruments. The third measure begins a new section with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The fourth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The fifth measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The sixth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The seventh measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The eighth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The ninth measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The tenth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The eleventh measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The twelfth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The thirteenth measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The fourteenth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The fifteenth measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The sixteenth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin.



*mp*

A single line of piano accompaniment. It begins with a double bar line. The first measure is a whole rest. The second measure is a whole rest. The third measure is a whole rest. The fourth measure is a whole rest. The fifth measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The sixth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The seventh measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The eighth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The ninth measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The tenth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The eleventh measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The twelfth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The thirteenth measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The fourteenth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The fifteenth measure features a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin. The sixteenth measure continues with a half note in the bassoon and a dotted quarter note in the first violin.

14 Tempo I

The musical score is written in 3/8 time and begins with a tempo marking of *Tempo I*. The first staff contains a melodic line with a trill ornament (*tr*) above the final note. The second and third systems consist of empty staves. The fourth system is a piano accompaniment consisting of a bass line and five treble staves. The piano part is marked *pp* (pianissimo) and features a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. The final staff at the bottom is a single-staff piano accompaniment, also marked *pp*.

This musical score page, numbered 15, contains a complex arrangement of musical staves. The top staff is a single melodic line in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves are organized into systems. The first system consists of two staves: the upper one is a treble clef staff with a *mp* dynamic marking, and the lower one is a bass clef staff with a *pizz. mp* marking. The second system also consists of two staves: the upper one is a treble clef staff with a *mp* marking, and the lower one is a bass clef staff with a *mp* marking. The third system is more complex, featuring four staves: the top two are treble clef staves with *mp* markings, and the bottom two are bass clef staves with *mp* markings. The bottom two staves of this system are connected by a large horizontal oval. The final system consists of two bass clef staves. The page concludes with a double bar line at the bottom.

This musical score is written for a piano and consists of 11 staves. The first staff is in bass clef and contains a trill marked with a wavy line and the letter 'tr'. The second and third staves are in treble clef. The fourth and fifth staves are also in treble clef, with the fourth staff containing an 'ord.' marking. The sixth through tenth staves are in treble clef, and the eleventh staff is in bass clef. The score is divided into measures by vertical bar lines. Dynamics are indicated by 'mf' (mezzo-forte) and 'f' (forte) throughout the piece. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the eleventh staff.



2

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of multiple staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system includes a section marker '2' in a box. The score features various musical notations, including treble and bass clefs, dynamic markings (*p* for piano and *sf* for sforzando), and phrasing slurs. The music is characterized by intricate melodic lines and complex rhythmic patterns, with some passages featuring rapid sixteenth-note runs. The score is divided into systems, with the first system containing two staves and the subsequent systems containing four staves each. The final system ends with a double bar line.

3

The image displays a musical score for a piano piece, organized into three systems. Each system consists of two staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The third system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two sections by a double bar line with repeat dots. The first section consists of three measures. The second section, marked with a '3' in a box above the first measure, also consists of three measures. A forte (*f*) dynamic marking is present in the first measure of the second section in each system. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

This musical score consists of ten staves. The top two staves are the right-hand part, and the bottom two are the left-hand part. The middle six staves are divided into three systems, each with a treble and bass staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score includes various dynamic markings: *ff* (fortissimo), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). There are also articulation markings such as *pizz.* (pizzicato) and hairpins indicating crescendos and decrescendos. The piece concludes with a double bar line at the end of the bottom two staves.

rit. 5 A tempo

The musical score is written in G major (one sharp) and consists of three systems of staves. The first system contains two staves. The second system contains two staves. The third system contains six staves. The score includes a 5-measure repeat section, indicated by a box with the number '5'. The tempo changes from 'rit.' (ritardando) to 'A tempo' at the beginning of the 5-measure section. Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and a final measure marked *mf* (mezzo-forte).

This musical score is for a piano piece in G major, consisting of 16 measures. The score is arranged in a system with multiple staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and features a variety of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The dynamics fluctuate, with some measures marked *pp* (pianissimo). The score includes articulation marks such as slurs and accents. A specific instruction, *8va*, is present above the first staff in the second measure, indicating an octave shift. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The musical score is arranged in 11 staves. The first two staves represent the right hand, and the last two represent the left hand. The middle five staves are for various instruments or textures. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Dynamics include *p*, *pp*, and *mf*. There are trills, triplets, and an *8va* marking. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

This musical score is for a string quartet, consisting of two violins, two violas, and two cellos. The music is written in G major and 4/4 time. The score is divided into five measures, with dynamic markings of *f*, *p*, and *pp* indicating a crescendo and decrescendo. The first measure is marked *f*, the second *p*, and the third *pp*. The fourth measure is marked *rit.* (ritardando). The fifth measure is marked *arco* (arco). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accents. The bottom staff shows the bass clef and the key signature of G major.

7 *A tempo* 8

*p* *sf* *p* *sf* *f*

*p* *sf* *p* *sf* *f* 3

*sf* *sf* *sf*

*p* *sf* *p* *sf* *f* 3 *p*

*p* *sf* *p* *sf* *f* 3 *p*

*sf* *p* *sf* *sf* 3 *p*

*p* *sf* *f* 3

*p* *sf* *f* 3

*p* *sf* *f* 3

*pizz.* *sf* *pizz.* *sf* *sf* *arco* *p*

This musical score is for a piano piece in G major, consisting of seven systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The second system features a grand staff with a complex, sixteenth-note texture. The third system returns to a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system includes a grand staff with a complex, sixteenth-note texture. The fifth system features a grand staff with a complex, sixteenth-note texture. The sixth system includes a grand staff with a complex, sixteenth-note texture. The seventh system features a grand staff with a complex, sixteenth-note texture. The score is marked with dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *f* (forte). It also includes articulation marks like slurs and accents, and a *8va* (octave) marking in the first and third systems. The piece concludes with a double bar line.



This musical score is written for piano and consists of 10 staves. The first two staves are the right hand, and the last two are the left hand. The middle six staves are for the piano accompaniment. The score is divided into five measures. The first measure is marked *dim.* and *p*. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *f*. The fourth measure is marked *f*. The fifth measure is marked *dim.* and *p*, and includes a *rit.* (ritardando) instruction. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

11 A tempo

The musical score consists of 15 measures, organized into three systems of five measures each. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The dynamics are marked as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The first system (measures 11-15) features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 16-20) features a more complex texture with multiple voices in both hands, including a *mf* (mezzo-forte) section. The third system (measures 21-25) continues the complex texture with various articulations and dynamics. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

12

Musical notation for the first system, measures 1-6. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *sf* and *dim.* with hairpins indicating volume changes.

Musical notation for the second system, measures 1-6. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *mf* and *dim.* with hairpins indicating volume changes.

Musical notation for the third system, measures 1-6. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *sf*, *mf*, and *dim.* with hairpins indicating volume changes. The word *div.* is written above the top staff in the final measure.

Musical notation for the fourth system, measures 1-6. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *sf* and *dim.* with hairpins indicating volume changes.

This musical score page, numbered 13, contains ten staves of music. The first two staves are in treble clef, and the remaining eight are in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into six measures. Dynamic markings are placed below the notes: *p* (piano) at the start of each measure, *dim.* (diminuendo) in the second measure, *pp* (pianissimo) in the third measure, *f* (forte) in the fourth measure, and *sf* (sforzando) in the fifth measure. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final measure contains a whole rest.

This musical score is arranged in a system of seven staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle three staves are also in treble clef. The score is divided into five measures, each with a dynamic marking: *sf*, *ff*, and *mp*. The first measure is marked *sf*, the second *ff*, and the third *mp*. The fourth and fifth measures are also marked *mp*. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic hairpins. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth measure.

This musical score page, numbered 14, contains ten staves of music. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a long, sweeping slur across the first six measures. The second staff also starts with *p* and includes a flat (b) in the second measure. The third and fourth staves are in treble clef and feature a *pizz.* (pizzicato) marking and a piano (*p*) dynamic. They contain complex rhythmic patterns with many slurs and accents. The fifth and sixth staves are in treble clef; the fifth staff has a piano (*p*) dynamic followed by a fortissimo (*sf*) dynamic, while the sixth staff has a piano (*p*) dynamic followed by a fortissimo (*sf*) dynamic. The seventh and eighth staves are in treble clef and consist of block chords, with the seventh staff starting at a piano (*p*) dynamic. The ninth and tenth staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The ninth staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a rhythmic pattern of eighth notes. The tenth staff also starts with a piano (*p*) dynamic and features a similar rhythmic pattern. The page concludes with a double bar line and repeat dots.

This musical score page, numbered 15, contains eight systems of staves. The first system consists of two staves. The second system consists of two staves. The third system consists of two staves. The fourth system consists of three staves. The fifth system consists of three staves. The sixth system consists of two staves. The seventh system consists of two staves. The eighth system consists of two staves. The score includes various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *p* (piano). It also features articulation such as *pizz.* (pizzicato) and triplets. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and slurs.

This musical score is written for piano and consists of ten staves. The first two staves at the top are mostly empty, with only a few notes and a crescendo hairpin in the first measure. The remaining eight staves contain the main musical material, organized into three measures. The first measure of the main section features a piano (*p*) dynamic. The second and third measures are marked *pp* (pianissimo). The score includes various musical notations: eighth and sixteenth notes, triplets (marked with a '3'), chords, and rests. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4. The bottom-most staff shows a sequence of chords and rests, also marked with *p* and *pp* dynamics.

ritard. poco a poco

The musical score consists of ten staves. The first two staves at the top are empty, with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The remaining eight staves contain musical notation. The first staff of music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second staff of music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The third staff of music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The fourth staff of music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The fifth staff of music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The sixth staff of music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The seventh staff of music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The eighth staff of music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The ninth staff of music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The tenth staff of music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics range from piano (*p*) to pianissimo (*pp*). The tempo marking is *ritard. poco a poco*. The key signature is one sharp (F#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation. The score is written for piano.

# SIRTAKI

M. Teodorakis mus.  
Sh. Umarov cholg'ulashtirgan

Andante moderato

1

The musical score is arranged in a system of 13 staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante moderato'. The score begins with a first measure of rests for all instruments. From the second measure onwards, the instruments play various rhythmic and melodic patterns. The Dutor instruments (prima, alt, sekunda, bas) and the T-no play a consistent eighth-note accompaniment. The Afg'on rubob, Prima rubob, and Qashqar rubob play more complex melodic lines. The Nay and Qoshnay are silent throughout the piece. Dynamics include a forte (f) marking with a hairpin crescendo for the Afg'on rubob, Dutor prima, Dutor sekunda, Dutor bas, and T-no.

Nay

Qoshnay

Chang

Qonun

Prima rubob

Qashqar rubob

Afg'on rubob

Dutor prima

Dutor alt

Dutor sekunda

Dutor bas

Contrabass

T-no



This musical score is written for guitar and includes a percussion line. It consists of 11 staves. The top two staves are empty. The next two staves contain a melodic line with a prominent five-fingered scale run in the fourth measure, marked with a '5'. The following four staves provide harmonic accompaniment, featuring a consistent rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bottom two staves are bass lines, and the final staff at the bottom is a percussion line with a steady eighth-note rhythm. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

This musical score is for page 2 of a piece, featuring guitar and piano accompaniment. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 14 staves. The top two staves are for the guitar, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The remaining 12 staves are for the piano, with the upper six staves in treble clef and the lower six staves in bass clef. The piano part includes a steady bass line in the left hand and a rhythmic accompaniment in the right hand. The guitar part features a melodic line in the upper register and a rhythmic accompaniment in the lower register. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams for eighth notes.

This musical score is written in G major (one sharp) and consists of 16 measures. It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic bass line. The vocal line is divided into two systems, each with two staves. The first system shows the vocal melody and a piano accompaniment. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic bass line. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the vocal line and a bass clef for the piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff format, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The vocal line is written in a grand staff format, with a treble clef for the upper staff and a bass clef for the lower staff. The piano accompaniment is written in a grand staff format, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef for the vocal line and a bass clef for the piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff format, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The vocal line is written in a grand staff format, with a treble clef for the upper staff and a bass clef for the lower staff. The piano accompaniment is written in a grand staff format, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand.

Two empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The staves are blank, with only the clef and key signature visible.

Two musical staves with a treble clef and a key signature of two sharps. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bottom staff contains a similar melodic line, also with eighth and sixteenth notes and a triplet. Both staves end with a fermata over a whole note.

Two musical staves with a treble clef and a key signature of two sharps. The top staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bottom staff contains a similar melodic line, also with eighth and sixteenth notes and a triplet. Both staves end with a fermata over a whole note.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a fermata over the final measure.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a fermata over the final measure.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a fermata over the final measure.

A musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a fermata over the final measure.

A musical staff with a bass clef and a key signature of two sharps. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a fermata over the final measure.

A musical staff with a bass clef and a key signature of two sharps. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a fermata over the final measure.

A musical staff with a common time signature and a key signature of two sharps. It contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, with a fermata over the final measure.

3 poco.accel.

The musical score consists of 11 staves. The first two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The next two staves are a grand staff with a *p* dynamic marking. The following two staves are a grand staff with *p* dynamics. The next two staves are a grand staff with *p* dynamics. The next two staves are a grand staff with *p* dynamics. The next two staves are a grand staff with *p* dynamics. The next two staves are a grand staff with *p* dynamics. The next two staves are a grand staff with *p* dynamics. The final staff is a single staff with a *p* dynamic marking. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The dynamics are consistently *p* (piano).

This musical score is for a piano piece in G major, consisting of 25 measures. The right hand (RH) features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes, while the left hand (LH) provides a steady accompaniment of eighth notes. The score is divided into five systems, each containing five measures. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The RH part starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The LH part starts with a bass clef and a key signature of one sharp. The RH part is characterized by a constant stream of sixteenth notes, often beamed in groups of four. The LH part consists of eighth notes, often beamed in pairs, with a consistent rhythmic pattern. The overall texture is dense and rhythmic.



This musical score consists of 11 staves arranged in a system. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff features a complex, high-frequency rhythmic pattern of sixteenth notes. The second staff contains a single melodic line with a long note in the second measure. The next two staves are also in treble clef and feature similar high-frequency rhythmic patterns. The following four staves are in treble clef and contain a rhythmic accompaniment of eighth notes with rests. The bottom two staves are in bass clef with a key signature of one sharp (F#), providing a bass line with eighth notes and rests. The entire system is divided into five measures by vertical bar lines.

This musical score is written for a piano and is set in the key of G major (one sharp). It consists of 11 staves and is organized into five measures. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef, featuring a rapid sixteenth-note arpeggiated pattern.
- Staff 2:** Treble clef, containing whole rests for the entire duration.
- Staff 3:** Treble clef, featuring a rapid sixteenth-note arpeggiated pattern.
- Staff 4:** Treble clef, featuring a rapid sixteenth-note arpeggiated pattern.
- Staff 5:** Treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with rests.
- Staff 6:** Treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with rests.
- Staff 7:** Treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with rests.
- Staff 8:** Treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with rests.
- Staff 9:** Bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with rests.
- Staff 10:** Bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with rests.
- Staff 11:** A double bar line followed by a rhythmic pattern of eighth notes with rests.

The musical score on page 5 is arranged in 11 staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The middle five staves are for the piano accompaniment. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five measures. The first two measures show the right hand playing a continuous sixteenth-note pattern. The third measure introduces a new rhythmic pattern in the right hand, while the left hand continues with a similar pattern. The fourth and fifth measures show the right hand playing a series of chords, while the left hand continues with a similar pattern. The piano accompaniment consists of five staves, each with a different rhythmic pattern. The first two staves of the piano accompaniment play a series of chords, while the last three staves play a series of sixteenth-note patterns.

This musical score is written for a piano and consists of 11 staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score is organized into five measures, each containing five measures of music. The first two staves at the top are empty, with only a treble clef and a sharp sign. The third and fourth staves feature a complex, rhythmic texture with sixteenth-note patterns. The fifth and sixth staves show a more melodic line with eighth-note patterns. The seventh and eighth staves feature a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The ninth and tenth staves show a rhythmic pattern of eighth notes with rests. The eleventh staff is a single-line bass line with eighth notes and rests. The final staff is a single-line bass line with eighth notes and rests.

§6

This musical score is for a 12-part ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The score is written in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of 12 staves, each with a key signature of two sharps (D major). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The percussion part at the bottom features a simple, repetitive rhythmic pattern. The overall structure is a 6-measure phrase, with the first four measures containing complex rhythmic figures and the last two measures providing a resolution.

This musical score is written in G major (one sharp) and consists of 12 measures. The score is organized into several systems:

- System 1:** Features a treble clef staff with a melody that begins in the 7th measure with a quarter rest, followed by a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B.
- System 2:** Contains two treble clef staves. The upper staff has a melodic line with eighth-note patterns, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth-note chords.
- System 3:** Also contains two treble clef staves, continuing the melodic and harmonic development from the previous system.
- System 4:** The first two staves continue the melodic and harmonic lines. The third staff introduces a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note chords.
- System 5:** The first two staves continue the melodic and harmonic lines. The third staff continues the rhythmic accompaniment.
- System 6:** The first two staves continue the melodic and harmonic lines. The third staff continues the rhythmic accompaniment.
- System 7:** The first two staves continue the melodic and harmonic lines. The third staff continues the rhythmic accompaniment.
- System 8:** The first two staves continue the melodic and harmonic lines. The third staff continues the rhythmic accompaniment.
- System 9:** The first two staves continue the melodic and harmonic lines. The third staff continues the rhythmic accompaniment.
- System 10:** The first two staves continue the melodic and harmonic lines. The third staff continues the rhythmic accompaniment.
- System 11:** The first two staves continue the melodic and harmonic lines. The third staff continues the rhythmic accompaniment.
- System 12:** The first two staves continue the melodic and harmonic lines. The third staff continues the rhythmic accompaniment.

The score concludes with a final measure in the 12th measure, featuring a quarter rest, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B.

This musical score is written for a piano in G major, consisting of 12 measures. The score is organized into three systems, each with two staves. The first system (measures 1-2) features a treble staff with a complex, rhythmic melody of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple, steady accompaniment of quarter notes. The second system (measures 3-4) continues the treble staff's intricate pattern while the bass staff introduces a more active accompaniment with eighth notes. The third system (measures 5-6) shows the treble staff maintaining its complex texture, while the bass staff provides a consistent rhythmic foundation with quarter notes. The final system (measures 7-8) concludes the piece with a treble staff that simplifies its texture and a bass staff that returns to a steady quarter-note accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

This musical score is for a string quartet in G major, consisting of 8 measures. The score is divided into four systems, each with two staves. The first system shows the initial entry of the strings. The second and third systems feature a complex rhythmic pattern in the upper strings (Violins and Violas) with sixteenth-note runs and eighth-note patterns, while the lower strings (Cellos and Double Basses) play a steady eighth-note accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final cadence in G major.

**System 1:**  
Violin I: Rests for 4 measures, then G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Violin II: Rests for 4 measures, then G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Viola: Rests for 4 measures, then G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Cello: Rests for 4 measures, then G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter).  
Double Bass: Rests for 4 measures, then G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter).

**System 2:**  
Violin I: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Violin II: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Viola: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Cello: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter).  
Double Bass: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter).

**System 3:**  
Violin I: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Violin II: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Viola: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Cello: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter).  
Double Bass: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter).

**System 4:**  
Violin I: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Violin II: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Viola: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (quarter).  
Cello: G3 (quarter), A3 (quarter), B3 (quarter), C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter).  
Double Bass: G2 (quarter), A2 (quarter), B2 (quarter), C3 (quarter), D3 (quarter), E3 (quarter), F#3 (quarter), G3 (quarter).

This musical score is written in G major and consists of 10 measures. The notation is arranged in a multi-staff format:

- Staff 1 (Melody):** Features a melodic line starting with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. A trill (tr) is indicated above the final note, C5. The line concludes with a quarter rest.
- Staff 2 (Piano):** Provides harmonic support with a bass line of quarter notes G2, A2, B2, and C3, and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, and C5.
- Staff 3 (Woodwinds):** Contains a melodic line similar to the first staff, with a trill on the final note.
- Staff 4 (Woodwinds):** Features a melodic line with eighth-note patterns, including a sixteenth-note run in the final measure.
- Staff 5 (Brass):** Contains a melodic line with eighth-note patterns, including a sixteenth-note run in the final measure.
- Staff 6 (Brass):** Features a melodic line with eighth-note patterns, including a sixteenth-note run in the final measure.
- Staff 7 (Brass):** Contains a melodic line with eighth-note patterns, including a sixteenth-note run in the final measure.
- Staff 8 (Brass):** Features a melodic line with eighth-note patterns, including a sixteenth-note run in the final measure.
- Staff 9 (Bass):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Staff 10 (Bass):** Provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Staff 11 (Percussion):** Features a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

## MUNDARIJA

Soʻz boshi .....

### I qism

Xalq cholgʻularida orkestr ijrochilik madaniyati shakllanishining baʼzi umumiy tamoyillari .....

Orkestr sinfi maqsad va vazifalari .....

Talabalarni orkestr faoliyatiga tayyorlashning uslubiy jihatlari .....

Orkestr sinfi rahbari vazifalari va dars jarayonining psixologik jihatlari .....

Orkestr sinfidagi ishni tashkillashtirish .....

Orkestrning joylashuvi .....

Oʻzbek xalq cholgʻulari orkestrini sozlash .....

Nota oʻqish .....

Orkestr ijrochiligida ansambl ustida ishlash .....

Yakkaxon bilan ishlash .....

Konsert chiqishining tayyorlov bosqichi .....

Bitiruv malaka ishini tayyorlash .....

Mustaqil ish vazifalari .....

### II qism

Gamma-mashqlar .....

Artikulyatsiya .....

Mustaqil ish vazifalari .....

### III qism

Kamer orkestr uchun tanlangan musiqiy asarlar sharhi .....

Toʻliq tarkibli orkestr uchun asarlariga qisqacha sharh .....

Xulosa .....

Adabiyotlar roʻyhati .....

«Sayohatnoma» – M.Bafoyev .....

Variatsiyalar («Qamajay» qozoq mavzusiga) – M.Bafoyev musiqasi .....

«Allegro spiritoso» (dutor bas va orkestr uchun) – J.Senalye musiqasi,  
F.Alimov cholgʻulashtirgan .....

«2-slavyan raqsi» – A.Dvorjak musiqasi, F.Abdurahimova cholgʻulashtirgan .....

«Sirtaki» – M.Teodorakis musiqasi, Sh.Umarov cholgʻulashtirgan .....

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....

### I часть

Некоторые универсальные принципы формирования культуры  
оркестрового исполнительства на народных инструментах .....

Цели и задачи оркестрового класса .....

Методологические аспекты подготовки студентов  
к оркестровой деятельности .....

Задачи руководителя и психологические стороны процесса занятий  
в оркестровом классе .....

Организация работы в оркестровом классе .....

Расположение оркестра .....

Настройка оркестра народных инструментов .....

Чтение с листа .....

Работа над исполнительским ансамблем .....

Работа с солистом .....

Подготовительный этап концертной работы .....

Подготовка выпускной квалификационной программы .....

Задания по самостоятельной работе .....

### II часть

Гаммы-упражнения .....

Артикуляция .....

Задания по самостоятельной работе .....

### III часть

Произведения для камерного оркестра .....

Произведения для полного состава оркестра народных инструментов .....

Критерии оценки знаний студентов .....

Заключение .....

Список литературы .....

«Саёхатнома» – М.Бафоев .....

«Камажай» вариации на тему казахской народной мелодии – М.Бафоев .....

«Allegro spiritoso» (соло – дутара баса) – Дж.Сеналье, INSTR. Ф.Алимова .....

«Славянский танец» №2 – А.Дворжак, INSTR. Ф.Абдурахимовой .....

«Сиртаки» – М.Теодоракис, INSTR. Ш.Умарова .....