

O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI MADANIYAT VA SPORT ISHLARI
VAZIRLIGI

ABDULLA QODIRIY NOMIDAGI
TOSHKENT DAVLAT MADANIYAT INSTITUTI

ERGASH TOSHMATOV

«DIRIJYORLIK»

TOSHKENT–2006 yil

Abdulla Qodiriy nomidagi Toshkent Davlat Madaniyat institutining Ilmiy Kengashi tomonidan nashrga tavsiya etilgan.

Ushbu darslik musiqa san'ati yo'liga qadam qo'ygan talabalarga dirijyorlik san'ati sirlarini o'rgatishga qaratilgan bo'lib, unda nazariy bilimlar bilan birgalikda amaliy ko'nikmalarni egallashga katta ahamiyat berilgan. Dirijyorlikning dastlabki holatidan boshlab, bosqichma — bosqich mahoratini oshirishga xizmat qiluvchi mavzular, musiqiy namunalar, O'zbekistonning tanikdi dirijyorlari ijodiy faoliyatlari keng yoritilgan. Mazkur darslik madaniyat va san'at oliy ta'lim muassasalari talabalari uchun mo'ljallangan, shuningdek, undan o'rta maxsus ta'lim muassasalari o'quvchilari ham foydalanishlari mumkin.

Mas'ul muharrir: — **B.Azimov** ped.fan.nomzodi.

Taqrizchilar: — **F.Sodiqov**, O'zbekiston xalq artisti, professor.
X.Shamsuddinov, O'zbekiston xalq artisti, dosent. **B.Rasulov**, O'zbekiston san'at arbobi, dosent.
A.Liviyev — O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan madaniyat xodimi, professor.

O'zbekiston Respublikasi Oliy va o'rta maxsus ta'lim vazirligining 2006 yil 6 noyabrdagi 251-sonli buyrug'i asosan chop etildi. Guvohnoma № 0487

1. MAXSUS MUHARRIRDAN

Yosh avlod tarbiyasi, kelajak vorislarini tayyorlash dolzarb masala ekanligi «Ta'lim to'g'risida»gi, hamda «Kadrlar tayyorlash milliy dastur»i Qonunlarida e'tirof etilgan. Qobiliyatli va iste'dodli yoshlarni to'g'ri tarbiyalab, jamiyatda o'z o'rniga qo'ya bilish ustoz san'atkorlardan katta mas'uliyatni talab etadi. Shu bois soxa mutaxassislari zamon talabi darajasida ish yuritib vazifalariga jiddiy qarashlari lozim. Shu bilan birga ta'lim-tarbiyani birga olib borish uchun darslik ham muhim o'rin tutadi. San'at yo'liga qadam qo'ygan talaba-o'quvchilar nazariy va Amaliy bilimlarini darslik orqali egallaydilar. Shulardan biri dirijyorlik san'ati o'zining ko'pqirraligi bilan ajralib turadi. Bu san'at yo'nalishi boshqa san'at turlaridan ancha yosh bo'lishiga qaramay (O'zbekistonda XX asrdan rivojlana boshladi), ko'pchilikda qiziqish uyg'ota oldi. Shuning uchun bu soxani o'zlariga kasb qilib tanlagan yoshlarga yengillik yaratish maqsadida respublikamizda taniqli, O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist, dirijyor Ergash Toshmatov darslik yaratishga qo'l urdi. Ergash Toshmatov faol ijodkor, musiqali teatr targ'ibotchisi (1961 yildan shu kungacha Muqimiy nomidagi Respublika musiqali teatrida dirijyorlik faoliyatini namoyon etib keluvchi), katta tajribaga ega bo'lgan san'atkor sifatida xalqimiz orasida keng tanilgan. Musiqali teatr dirijyori bo'lish ijodkordan ko'pqirralik bilimni talab etadi, chunki spektaklni tayyorlash jarayonida u faqat orkestrga emas balki butun saxna asariga boshidan oxirigacha rahbarlikni o'z qo'liga oladi. Ergash Toshmatov o'z kasbiga, ijodiga talabchanlik bilan qaraydi, tinimsiz izlanadi, boshqa san'atkorlar ijodini sinchiklab kuzatib o'ziga xos uslubni yaratishga erishdi. Teatrdagi birinchi ijodiy ishi H. G'ulomning qalamiga mansub «Toshbolta oshiq» spektakli bilan boshlangan (musiqqa muallifi Manas Leviyev) bo'lsa, hozirgi kungacha 80 dan ortiq spektakl saxna yuzini ko'rishida E. Toshmatovning xizmatlari katta.

Dirijyor — asar musiqasini ijodiy rivojlantiruvchi, uning ruhi bilan yashovchi, o'ta mehnat talab, mashaqqatli, sabr-bardosh talab qiluvchi mas'uliyatli kasbdir. Bir qaraganda osondek ko'ringan dirijyorlik san'atining naqadar mushkul

ekanligini hamma ham tushunib yetavermaydi. Bu kasbning murakkabligi shundaki. orkestrdagi cholg'ularning nafaqat mukammal ijrosi, balki uning sirlarini ham bilishi kerak. Chunki ana shu cholg'ular uyg'un bo'lgandagina ajoyib kuylar dunyoga keladi.

E. Toshmatov orkestr sozandalarini bir maromda ushlab turish, bir vaqtning o'zida spektakl jarayonini hamda tomoshabinlarning munosabatini kuzatib borish mahoratiga ega bo'lgan san'atkordir. Dirijyorning repertuari keng va rangbarang: «Nurxon» (T. Jalilov, G. Sobitov musiqasi).

«Ravshan va Zulxumor» (T. Jalilov, G. Mushel musiqasi), «Paranji sirlari (X. To'xtasinov musiqasi), «Guli siyoh» (D. Soatqulov musiqasi), «Muqimiy» (T. Jalilov va o'g'li X. To'xtasinov musiqasi). «Maxtumquli» (D. Soatqulov, B. Giyenko musiqasi, «Toshbolta oshiq» (M. Leviyev musiqasi). «Alpomish» (T. Jalilov, G. Sobitov musiqasi). «Farhod va Shirin» (Yu. Rajabiy, G. Mushel musiqasi). «Kumush to'y» (Ik. Akbarov musiqasi), «Yoshlikda bergan ko'ngil» (D. Zokirov musiqasi), «Mushkul savdo» (Hab. Rahimov musiqasi, «Bag'ri tosh» S. Haitboyev musiqasi). «To'ydan keyin tomosha» (N. Norxo'jayev musiqasi). «Soyibxo'ja operasiyasi» (F. Alimov musiqasi). «Quduq tubidagi faryod» (B. Lutfullayev musiqasi) va boshqalar ijodidan joy olgan.

Ergash Toshmatov teatrdagi ijodiy faoliyat bilan cheklanib qolmay, yosh mutaxassislar tayyorlashda ham samarali mehnat qilib keladi. 1954–1974 yillarda R. Glier nomidagi Respublika o'rta-maxsus musiqa maktab-internatida (hozirgi akademik lisey, 1968–1975 yillarda Toshkent Davlat konservatoriyasida (hozirgi O'zbekiston Davlat konservatoriyasi), 1975 yildan shu kungacha Abdulla Qodiriy nomidagi Toshkent Davlat madaniyat institutida ishlab yuzdan ortiq malakali shogirdlar tayyorlashga muvaffaq bo'ldi. U 1974 yilda O'zbekistonda xizmat ko'satgan artist, 1981 yilda dosent ilmiy unvoniga sazovor bo'ldi. Shogirdlari orasida: dirijyorlardan F. Sodiqov — O'zbekiston xalq artisti, professor, B. Rasulov — O'zbekiston san'at arbobi va boshqalar bor.

E. Toshmatov 1965 yildan beri O'zbekiston radiosi orqali jahon mumtoz musiqasi namoyondalari, o'lmas musiqa durdonalari. taniqli ijodkor-dirijyorlar

hayoti va ijodi haqida qiziqarli, mazmunli eshittirishlar olib boradi. M.: Muxtor Ashrafiy, Aleksey Kozlovskiy, Bahrom Inoyatov, Narimon Olimov, Fazlitdin Shamsutdinov. Zohid Xaqnazarov va boshqalar haqidagi eshittirishlar yuqori saviyada tayyorlanganligi bilan ajralib turadi. Shularning hammasi Ergash Toshmatovning mehnatsevarligi, barcha ijodiy va jamoat ishlarida faolligi tufayli amalga oshdi. Uning to'plagan bilimi, mahorat darajasi, ko'p yillik tajribasi mahsuli sifatida ushbu darslik yuzaga kelishiga zamin bo'ldi. Maqsad — talaba yoshlarni dirijyorlik sir-asrorlari bilan yaqindan tanishtirish, nazariy va amaliy bilim olish imkoniyatlarini yengillashtirish, ikkinchidan to'plangan boy tajriba bilan o'rtoqlashishdan iboratdir.

E. Toshmatov qator yillar davomida O'zbekiston Davlat konservatoriyasi, A. Qodiriy nomidagi Toshkent Davlat madaniyat institutida bitiruv davlat nazorat komissiyasi raisi bo'lib keldi. Bu tajriba unga talabalarning bilim darajasi haqida ma'lum tasavvur berdi. Shu sababli talabalar uchun ushbu darslikka O'zbekistonda taniqli va mashhur bo'lgan dirijyorlarning bir guruxini kiritishni lozim topdi.

E. Toshmatovning ushbu kasbga bag'ishlangan darsligi esa dirijyorlik san'atining dastlabki pog'onasidan hozirgi kungacha bo'lgan tarixi, dirijyorlik kasbini egallash uchun zarur bo'lgan bilim, malaka va ko'nikmalari hosil qilishni bosqichma-bosqich yoritib beradi. Xar bir mavzularga musiqali namunalar orqali yondashilganligi ham darslikning salmog'ini oshiradi, madaniyat va san'at oliy o'quv yurtlari talabalari uchun kerakli qo'llanma bo'lishini ta'minlaydi.

B. Azimov pfn

2. MUALLIFDAN

Mazkur darslikning yaratilishi ancha vaqt mehnatni talab etishini inobatga olsak, bunda o'zining amaliy va ijodiy maslahatlari bilan yordam bergan bir qator san'atkor olimlar va xojatbaror insonlarga minnatdorchiligimni izxor qilishni lozim deb hisoblayman:

1. Feruz Ashrafiy — M. Ashrafiy uy-muzeyi rahbari
2. Qahramon Obidjonov — shu muzey hodimi
3. Foruq Sodiqov — O'zbekiston halq artisti, professor, T. Jalilov nomidagi akademik halq cholg'ulari orkestrining bosh dirijeri va badiiy rahbari
4. Botir Rasulov — O'zbekiston san'at arbobi, operetta teatrining bosh dirijeri, dosent
5. Anvar Liviyeu — O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan madaniyat hodimi, professor
6. Fazlitdin Yoqubjonov — O'zbekiston san'at arbobi, A. Navoiy teatrining bosh dirijeri
7. Xaydarali Qosimov — A. Navoiy teatrining rejissyori.
8. Raxmatjon Tursunov — professor
9. Nozimjon Qosimov — Filologiya fanlari nomzodi, dosent
10. No'monjon Sharipov — Respublika metodika va axborot markazi rahbari, dosent

Shuningdek ushbu darslikning salmoqli va mukammal bo'lishiga bevosita qo'shgan hissasi uchun pedagogika fanlari nomzodi, dosent Baxtiyor Azimovga alohida tashakkur bildiraman.

3. KIRISH

Dirijyorlik fanining maqsad va vazifalari

Jamiyat ma'naviyatini yuksaltirish — davlat siyosatining ustuvor yo'nalishi hisoblanadi. Ma'naviyat esa uzluksiz, harakatdagi jarayon. San'atga aloqador boyliklar ma'naviy boylikni tashkil etadi. San'atsiz hayot nursiz, jilosiz, mantiqsiz va zerikarli bo'lib qolardi.

San'at nima? San'at deganda badiiy ijodni tushunamiz, har bir san'at asari o'z janr xususiyatlariga ko'ra hayot manzarasini ifodalaydi. Olam hodisalarini yorqin obrazi orqali yoki tasvirini musiqa orqali ifodalashga erishadi. U (musiqa) insonning ma'naviy kamolotida faol ishtirok etadi, go'zallik, did haqidagi tasavvurlarining shakllanishiga samarali ta'sir ko'rsatadi. Necha ming yillardan beri insoniyat musiqaga, uning go'zal ohanglariga maftun bo'lib keladi, ustoz-shogird an'analari orqali ijrochilik mahoratlarini egallash borasida izlanishlar olib boradi. Bunda musiqaviy meros asarlarining ma'naviy tarbiya vositasi sifatida o'rgatish uslublari katta ahamiyat kasb etadi.

San'atlar ichida eng yoshi va kam o'rganilgani dirijyorlik san'ati hisoblanadi. Dirijyorlik amaliyoti uning nazariyasini ancha ortda qoldirdi. Biroq aynan nazariyaga bo'lgan ehtiyoj tobora ortib bormoqda. Ayniqsa dirijyorlikka o'rgatish ishida unga ehtiyoj katta. Dirijyorlik sohasida ta'lim berish uchun nazariy negiz yaratishga doir izlanishlar tinimsiz davom etayapti, biroq shu paytgacha xatto eng fundamental tushunchalarning umumqabul qilingan va barcha uchun tushunarli bo'lgan ta'riflari yo'q. Terminologiyani ta'riflashda ham turli, ba'zan bir-biriga zid fikrlar mavjud. Ba'zilar dirijyorlik — bu san'at emas, unga o'qitishning hojati yo'q, shunchaki orkestr yoki xor oldida turib, taktga solish yoki metronomlashi kifoya, ya'ni ijro etilayotgan asar taktining alohida qismlarini qo'l bilan ko'rsatsa bas va dirijyorning vazifasi shu bilan tugaydi, deb hisoblaydilar. Boshqalar esa, dirijyorlik — faqat ichki his tuyg'ularga asoslanadi, bu qandaydir sexrgarlik va shunga alohida qobiliyatli insonlar qodir, shu sababli dirijyorlikka o'rganib bo'lmaydi, deb hisoblaydilar. Xar ikkala fikr va unga o'xshash mulohazalarning xato ekanligini isbotlab o'tirish shart emas. Dirijyorlik san'atiga bu kabi

qarashlarni rad qiluvchi misollar hayotimizda ko'plab uchraydi. Dirijyorlik — bu qo'shiq aytish, royal, skripka yoki boshqa cholg'uni chalish kabi ijrochilik san'atidir. Shu bilan birga dirijyorlik ijrochilik san'atining boshqa turlaridan jiddiy farq qiladi: agar musiqachilar jonsiz jismda musiqa ijro etsalar (fortepiano, skripka, truba, nay, rubob va x. z.). va ularning ijrolari cholg'uning sifati hamda o'zlarining mahoratlariga bog'liq bo'lsa, dirijyor ko'plab bir-biridan farq qiluvchi insonlar bilan ishlaydi. U o'z oldida turgan xor yoki orkestr a'zolarini bir jamoada to'plab, ularni shunday birlashtirishi kerakki, bu jamoa uning boshqaruvida xuddi yaxshi sozlangan musiqa cholg'usidek yangrashi lozim. Aytish joizki, dirijyorga o'z san'ati haqida yozishdan ko'ra, dirijyorlik qilish osonroq: dirijyorlik faoliyatining ko'zga ko'rinuvchi qismini umuman ta'riflash qiyin. Zero, u yoki bu qo'l harakatini musiqasiz, so'zlar bilan tavsiflagandan ko'ra, uni musiqa fonida ko'rsatib bergan osonroq. Shu bois. dirijyor ishining o'ziga xosligi, orkestr yoki xor rahbari sifatida uning zimmasiga yuklatilgan vazifaning naqadar murakkabligini hisobga olgan holda aytish mumkinki, bo'lajak dirijyor ushbu murakkab va mas'uliyatli ishda muvaffaqiyat qozonish imkonini beruvchi maxsus qobiliyatga, katta musiqiy-nazariy va amaliy tayyorgarlik bilimlariga ega bo'lishi shart.

I BOB

DIRIJYORLIK SAN'ATI

4. DIRIJYORLIK SAN'ATI TARIXIDAN

«Dirijyor ko'rish va eshitish san'atiga ega bo'lmog'i lozim, u yengil va ayni paytda kuchli bo'lishi darkor, u sozlar kompozitsiyasini, ularning tabiati va qamrovini his qilishi, partituraning o'qiy olishi, shular barobarida alohida iste'dod egasi bo'lishi muhim... U yana o'zi va orkestr o'rtasida ko'zga ko'rinmas aloqa o'rnatilishi uchun kerak bo'lgan yana boshqa, deyarli noaniq xususiyatlarga ham ega bo'lishi shart. Agar dirijyor orkestrga o'z xislatlarini yetkazish xususiyatiga ega bo'lmasa, unda u orkestr ustidan «hukmronlik» qila olmaydi, unga o'z ta'sirini o'tkazishdan maxrum bo'ladi. Bu xolda u orkestrning dirijyori emas, balki oddiygina «takt uruvchi» ga aylanib qoladi, shunda ham agar umuman taktni to'g'ri belgilash va ajratishni uddalay olsa!»

Gektor Berlioz.

«Ko'p yillar avval, sokin qish oqshomida, konsertdan so'ng Strasburg ko'chalarida kezib yurgan edim. Konsertdan olgan taassurotlarim ta'sirida men xuddi sarmast odamdek, hozirgina Brahms simfoniyasini kashf etib bergan dirijyor mahoratiga tan berib, sayr qilishda davom etdim. Zaldan chiqib kelayotgan odamlar orasidan o'tar ekanman, men keyinchalik ham unuta olmagan suhbatni eshitib qoldim:

— Ajoyib konsert, — dedi kimdir yoqimsiz ovoz bilan.

— Bo'lmagan gap! — deb javob berdi o'ziga xaddan ziyod ishongan kishining ovozi. Uning ovozidagi ishonch meni joyimga mixlab qo'ydi. —Orkestr ajoyib. Biroq nima uchun uning oldida doimo dirijyor qaqqayib turishi meni taajublantiradi.

— Men ham Brahms simfoniyasi yangragan paytda faqat shu haqda o'yladim, — deya kinoya bilan javob berdi yoqimsiz ovoz».

Taniqli dirijyor Sharl Myunsh o'zining «Men dirijyorman» kitobini shunday boshlaydi. Balki, o'sha paytlarda yosh sozanda bo'lgan Sharl Myunshning

achchiqlanishiga sabab bo'lgan ushbu suhbatda berilgan savollar vaqti-vaqti bilan boshqa tinglovchilarda ham tug'ilib tursa ajab emas.

Haqiqatan ham, frak kiyib, orkestr tepasida turgan va musiqa yangrayotgan bir paytda qo'llarini silkitib turgan odamning haqiqiy roli nimadan iborat?

«Dirijyor» so'zi turli tillarda turlicha talaffuz qilinadi: nemislar «Dirident», italyanlar «Diridente», fransuzlar «Shef orkestre», inglizlar «Konduktor» deydilar.

Har qaysi tilda ham bu so'z rahbar, boshliq, direktor ma'nosini anglatadi. Shunday qilib, dirijyor bu — orkestr jamoasining rahbaridir. Uning asosiy vazifasi — bu jamoaning hayoti faol va yaxshi tashkillashtirilgan bo'lishini nazorat qilishdan iborat. Dirijyor sozandalar musiqiy asarni uyg'unlikda ijro etishlari, ular asarni birga boshlab, birga tugatishlari, o'z cholg'ularini bir maromda chalishlari, pauzalarni vaqtida ushlab, bir maromda kuy boshlashlarini ta'minlaydi. Dirijyor sozandalar ijrosini yagona ritm va tempga moslashtirishni, ularni ijroga yo'naltirish uchun belgi berishi lozim.

Darvoqye, uzoq vaqt davomida ko'pchilik, dirijyor vazifasi faqat orkestrning yagona ritmdagi ijrosini ta'minlashdan iborat, deb tushunar edi. Aslida esa dirijyorlik kasbi juda murakkab va qiyindir. U juda katta aqliy va asabiy mehnat, doimiy jismoniy quvvat talab qiladi. Demak, dirijyor mustahkam salomatlikka va chidam hamda bardoshga ega bo'lishi zarur. Uning uchun zarur bo'lgan o'zini qo'lga ola bilish hususiyati ham salomatlik va asab tizimining ahvoliga bog'liq.

Dirijyor 100 dan ortiq musiqachilar faoliyatining asosiy muvofiqlashtiruvchisidir. Uning roli qisman rejissyor roliga o'xshab ketadi. Rejissyor — teatrdagi saxna asarining badiiy rahbari, spektaklni tayyorlash borasidagi barcha ishlarning boshini birlashtirib turadi. Dirijyorning ham bevosita orkestrning rejissyori deya qarash mumkin.

Lev Tolstoyning «San'at o'zi nma?» deb nomlangan mashxur maqolasida shunday so'zlar bor: «San'atning faoliyati — bir marotaba boshdan kechirgan hissiyotni o'zida tiklab, so'z orqali ifoda etilgan harakat, bo'yoq, tovushlar, timsollar yordamida ushbu hissiyotni boshqalar ham boshdan kechira oladigan tarzda yetkazib berishdan iborat.

San'at — bu insonga xos shunday faoliyat turiki, uning vositasida bir inson o'z boshidan kechirayotgan hissiyotlarni tashqi belgilar orqali boshqalarga yetkazadi, ular esa bu hissiyotni o'z qalblariga ko'chiradilar, dildan xis etadilar». Bu e'tirof dirijyorlik san'atiga bevosita taalluqlidir. Bunda dirijyorning emosional ta'sir kuchi, uning boshqalarga hissiyotlarni yetkaza bilish qobiliyati muhim ahamiyat kasb etadi. Avvalo u o'z hissiyoti bilan orkestrni rom etishi, so'ng esa u bilan birga tinglovchilarni sehrlab qo'yishi darkor. Aynan emosional ta'sir ko'rsata olish xususiyati ko'p jihatdan dirijyorning iste'dodi, uning artistlik mahorati va ishi sifatini belgilaydi. Boshqalarga o'z hissiyotini yetkaza bilish qobiliyati dirijyor ijodining mustaqilligi, qolaversa — ilhom belgisidir. Tom ma'nodagi ilhom — bu emosional samimiylik, chuqur intellekt, san'atkorona temperament, idrok, erkinlik va intizom, o'zini boshqarish, yuksak mahorat, va nihoyat bu haqiqiy yorqin iste'dod hamda aqliy mehnat demakdir. Shu o'rinda ajoyib dirijyor A. M. Pazovskiyning «Dirijyor qaydlari» kitobidan Artur Toskanini haqidagi quyidagi mulohazalarni keltirish joiz:

«Shaxsan mening fikrimcha, Arturo Toskanini zamonamiz dirijyorlik san'atining eng yuksak cho'qqisiga erishgan insondir. Uning daholigi, ulkan iroda kuchi, romantik insonga xos individuallik va hissiyotchanligi, muallif matnini yorqin va o'ziga xos tarzda o'qiy bilishi, o'zining artistlik qobiliyatini kompozitor shaxsiyati va musiqasi bilan uyg'unlashtira olishi, bu musiqaning obrazlilikini yanada chuqurlashtirib, uning shaklini kamol toptirishdan iboratdir».

Shu bois dirijyorning o'zi avvalo musiqiy asarning g'oya va mohiyatini chuqur anglashi, shundan so'nggina uni orkestrga yetkazib, musiqachilar uning maqsadlarini amalga oshirishlariga erishishi lozim. Dirijyor partiturasidagi unsiz nota belgilariga hayot ato etishi lozim. Bunda u musiqani to'g'ri talqin etishi zarur. O'z ishini yaxshi bilmaydigan yoki iste'dodsiz dirijyor tomoshabin oldida hattoki eng ajoyib musiqiy asarni ham barbod qilishi mumkin. Ayniqsa, asar yangi, xali ko'pchilikka notanish asar bo'lsa. Shuning uchun yangi asarni ijro etishda dirijyor juda ehtiyot bo'lishi kerak. Chunki uni avval eshitmagan tinglovchi dirijyor xatolarini bastakorniki deb o'ylashi mumkin.

Albatta, har qanday eng mahoratli, yuksak iqtidor sohibi bo'lgan dirijyor ham yomon musiqani yaxshi qilolmaydi. Biroq musiqiy asarning noyob tomonlarini ochib berish, yoki muallif g'oyasini buzib ko'rsatgan holda, bunday hususiyatlarni yashirish — faqat dirijyorga bog'liq. Shu bois Rimskiy-Korsakovning «Dirijyorlik — qorong'u ish» degan iborasi qaysidir ma'noda shu kungacha o'z dolzarbligini yo'qotmagan. Garchi o'sha paytlardayoq Rimskiy-Korsakovga javoban, Ippolitov-Ivanov «Bu ish faqat dirijyorlik texnikasi asoslari bilan tanish bo'lmaganlargagina «Qorong'u ekanligini» aytgan bo'lsada, bunday asoslarni nazariy jihatdan ishlab chiqish ishi to'liq yakunlangan deyish qiyin. Barcha musiqachilar kabi, dirijyor ham musiqaning elementar nazariyasini, solfedjio, garmoniya, polifoniya, musiqiy asarlar taxlilini yaxshi bilishi kerak. Shuningdek u inson ovozi haqida umumiy ma'lumotlarga ega bo'lishi, cholg'ushunoslik, musiqa tarixi, estetika va boshqa kerakli sohalardan bohabar bo'lmog'i lozim. Dirijyor orkestr yoki xorga nisbatan rahbar, o'qituvchi, instruktor bo'lishini ham unutmasligi kerak. Bu mezonlar dirijyor hoh yosh, hoh qari, tajribali yoki o'z faoliyatini endi boshlayotgan bo'lsin — barchasiga barobar tegishlidir. Albatta, dirijyorlik tajribasini amaliy faoliyatsiz to'plab bo'lmaydi. Biroq, bu faoliyatdan oldin, ya'ni boshlovchi dirijyor orkestr yoki xor qarshisida turish huquqini qo'lga kiritguncha qilinishi lozim bo'lgan ishlar ko'p. Buning uchun endi faoliyat boshlayotgan dirijyor alohida qobiliyatga ega bo'lishi kerak, bu — o'ta muhimdir. Bundan tashqari u yaxshi musiqachi bo'lishi, ya'ni musiqiy madaniyat va bilimga ega bo'lishi lozim. Musiqa sadolarini yaxshi ilg'ash, ritm va temp hissi, musiqiy shakl va uslubni tushunish qobiliyati, musiqiy did, me'yor hissi, musiqiy xotira, temperament va tasavvur kabi ijrochi-musiqachilarga xos xususiyatlardan tashqari dirijyor yana bir qator alohida jihatlarga ham ega bo'lishi darkor. Bu avvalo qo'llarning maqsadga muvofiq va ohista harakatlari hamda shunga yarasha yuz ifodasi yordamida orkestr yoki xor a'zolariga musiqiy asarning mohiyatini yetkaza olishdir. Bunda dirijyor o'zini nazorat qila bilishi, har qanday vaziyatda tezkor va ifodali bo'lishi lozim. Bularning bari dirijyorga musiqa asarlarini tinglovchi oldida ijro etilayotgan paytda yuzaga kelishi mumkin bo'lgan og'ir vaziyatlardan

muvaffaqiyat bilan chiqib ketishi uchun kerak bo'ladi. Dirijyorda tashabbuskorlik, qat'iyatlilik, intizomlilik, tashkilotchilik iste'dodi uyg'unlashgan bo'lib, shu bilan birga jamoaga nisbatan hushmuomalalik, osoyishtalik va chuqur his eta bilish quvvati namoyon bo'lishi kerak. Orkestr yoki xor bilan yaxshi ishlash uchun dirijyor ziyrak va oqil pedagog-tarbiyachi bo'lishi lozim. Bunga qo'shimcha qilib shuni aytish mumkinki, mardlik, halollik va prinsipiiallik kabi xususiyatlarsiz, haqiqiy dirijyorni tasavvur qilib bo'lmaydi.

Repetisiyalarda dirijyor orkestrni u yoki bu musiqiy asarni ijro etishga tayyorlaydi. Bunda har bir orkestr yoki xor jamoasi o'ziga xos xususiyatlarga ega ekanligini hisobga olish zarur. Shu bois dirijyor oldida turgan vazifalar ko'p bo'ladi-yu, unga ajratilgan vaqt esa kam bo'ladi. Qisqa vaqt ichida orkestrga kerak bo'lgan hamma narsaga ulgurish lozim. Biroq, dirijyorning o'zi ham repetisiyaga muxtoj-ku, ayniqsa agar orkestr bilan yangi musiqiy asarni birinchi bor mashq qilayotgan bo'lsa. Agar dirijyor faqat orkestr uchun qayg'urib o'zi ustida ishlash haqida unutib qo'ysa, ya'ni o'zini nazorat qilishdan to'xtasa bu uning xatosidir. Agar dirijyor o'zi haqidagina o'ylab, orkestrni tashlab qo'ysa, undan-da noto'g'ri yo'l tutgan bo'ladi. Bordi-yu, dirijyor orkestr haqida o'ylamasa, o'zining dirijyorligi haqida unitib qo'ysa va faqat shunday bo'lishi kerakligi uchungina, majburan ishlasa yoki xotirasini sinash maqsadida yoddan dirijyorlik qilib, o'z harakatlarining «go'zalligi»ga mahliyolik tuyg'usi bilan yashasa bundan yomoni bo'lmaydi.

Hikoya qilishlaricha, Rixard Vagnerdan keyingi davrlarning eng buyuk dirijyorlaridan sanalgan Gans Rixter (1843–1913), Vena opera teatrining bosh dirijyori paytida, repetisiya vaqtida kontrabaschining xatosini ko'rib, unga qo'pol tarzda tanbeh bergan. Shunda musiqachi: «Siz haqsiz, men xato qildim, biroq bunga qo'pol tanbeh bermasangiz bo'lardi. Agar sizning tayoqchangiz uchida qo'ng'iroqchasi bo'lganda bormi, biz ham ba'zida noto'g'ri harakat tovushlarni eshitgan bo'lardik!» Darhaqiqat, orkestr a'zolari dirijyor xatolarini «eshitib» turadilar, lekin doim emas. Dirijyor xatosini faqat uni kuzata turib, noto'g'ri harakatini ko'rib qolgan kishigina anglashi mumkin.

O'z vaqtida Gektor Berlioz uquvsiz pianinochi yoki xonanda ijrosiga chidash mumkin, lekin asar maromini va orkestr jarangini his qilmagan, uyg'unlikni anglamagan, musiqachilarga halal berayotgan dirijyor qancha tashvish orttirishini tasavvur qilish qiyinligini ta'kidlab o'tgan edi. Shu bois, musiqiy va kasbiga xos qobiliyatlardan tashqari dirijyor tartibli inson bo'lib, reja bo'yicha ishlashi, repetisiya maromi va muxitini to'g'ri tashkil eta bilishi lozim.

Ko'rinib turibdiki, dirijyorning vazifalari juda ko'p va mas'uliyatli, Xo'sh, musiqa san'ati oldida shunchalik katta mas'uliyatli bo'lgan san'atkor qanday fazilatlar egasi bo'lishi kerak? Dirijyor va orkestr o'rtasida «ko'zga ko'rinmas aloqa» vujudga kelishi uchun zarur bo'ladigan intellektual, badiiy-ijodiy, professional va insoniy fazilatlarining ko'pqirrali majmuasi nimalardan tarkib topadi?

Bu avvalo — keng ko'lamli musiqiy bilimlardir. Dirijyor ko'p musiqiy asarlar — ularning shakli, turli davrlarga xos musiqiy tilning xususiyatlarini bilishi kerak. Orkestrning har bir musiqachisi qanday muammoga duch kelishi va uni bartaraf etish yo'lini tushunish uchun orkestrning har bir musiqa cholg'usini yaxshi bilishi shart. Dirijyor orkestr partiturasini erkin o'qiy olishi, musiqa tarixi sohasida keng bilim va dunyoqarashga ega bo'lishi kerak. Bundan tashqari, agar tartib bilan sanab o'tsak, «iste'dod» deb atashga o'rganganimiz — asosiy ifoda vositalariga kiruvchi musiqiy eshitish, xotira, temperament, tasavvur qilish qobiliyati, musiqiy shakl va ansambl hissi, urg'u sezgirliги, qo'llar va yuzning tabiiy harakatchanligi, bularning hammasi dirijyorga orkestr a'zolariga o'zining badiiy maqsadlarini yetkazishga yordam beruvchi vositalardir. Xuddi shu fazilatlar kabi, dirijyor qalbida doimo metroritm hissiyoti yashaydi. Bu hissiyot musiqaga shakl, hayot, harakat va rivojlanish beradi, Agar dirijyorda texnika iste'dodi bo'lsa, unda uning egiluvchan qo'llari va yuzining, ayniqsa ko'zlarining ma'nodor ifodasi bilan uyg'unlashsa, dirijyorning ajoyib va betakror «tili»ga aylanadi. U ana shu tilidan qanchalik unumli foydalansa, o'zining badiiy maqsadlariga shunchalik tez va aniq yetaoladi. Agar dirijyorning texnikasi yomon bo'lsa, dirijyorga musiqaning nozik

qochirimlarini, o'zgarishlarini ifoda etishga xalal beribgina qolmay, unga takti bir maromda chalishga imkon ham bermaydi.

Ba'zi dirijyorlarning qo'l harakatlari erkin va plastik bo'lsada, ijrochilar ularni baribir tushunmaydilar. Buni shunday izohlash mumkin, ular o'zlarining chiroyli qo'l harakatlari bilan ma'no ifoda eta olmaydilar. Shu bois dirijyorga qo'l harakatlarining tashqi chiroyi emas, balki ularning ma'nodorligi va ishon tiruvchanligi muhim. Buning eng yaxshi isboti sifatida buyuk rus kompozitori Pyotr Chaykovskiyning ajoyib dirijyor Artur Nikish haqida quyidagi so'zlarini keltirish joiz: «Uning dirijyorligi, — deb yozadi P. I. Chaykovskiy, — Gans Fon Byulovning ta'sirchan va o'ziga xos usuliga mutlaqo o'xshamaydi, Fon Byulov qanchalik harakatchan, notinch va ko'zga tashlanuvchi harakatlari ta'sirchan bo'lsa, janob Nikish shunchalik xotirjam va nafis, ortiqcha harakatlardan xolidir. Shu bilan birga janob Nikish hayratlanarli darajada kuchli, hukmronlik tuyg'usiga to'liq va o'ta iro dalidir. U bamisoli dirijyorlik qilayotgandek emas, balki qandaydir sirli ilhom ta'sirida harakatlanayotgandek, ohanglar og'ushida suzayotgandek tuyuladi kishiga. U diqqatni qo'p ham jalb qilavermaydi, chunki e'tiborni o'ziga tortmaslikka harakat qiladi. Vaholanki, orkestrning ulkan jamoasi, mahoratli ustaning qo'lidagi bir cholg'udek, uning hukmida ekanini, to'liq bo'ysunayotganini sezasiz. Orkestrni boshqarayotgan bu rahbar — 30 yoshlar chamasidagi rangpar, chaqnoq ko'zli yigit sehrli kuchga egadek tuyuladi. Bu kuch ta'sirida orkestr, goh minglab Iyerixon karnaylaridek gumburlaydi, goh kaptardek mayin ovoz chiqaradi, gohida esa sehrlab qo'yuvchi sirlilik og'ushiga sizni batamom bog'lab qo'yadi. Bularning barchasi tinglovchilar o'ziga bo'ysinuvchi orkestr ustida xotirjam hukmronlik qilayotgan bu kichkinagina kapelmeysterga e'tibor ham bermaydigan tarzda amalga oshiriladi. Menimcha, bu — ideal!».

Zamonaviy dirijyorlik tili — yuz ifodasi va qo'l harakati tili sifatida insonning ko'p asrlik tajribasi bilan sinalgan muloqot vositasidan foydalanib, shakllangan. Qo'l harakati va yuz ifodasi tili hammaga tushunarli, serma'no va boydir. U darhol qaytariluvchi emosional javobga sabab bo'ladi. Qo'l harakatlari katta hissiy — obrazli ifoda kuchiga ega: ular jaxldor yoki muloyim, so'roq yoki

tasdiqlovchi, iltimos qiluvchi yoki rad etuvchi, da'vatkor yoki taklif qiluvchi, kutib oluvchi yoki hayratlanuvchi, ogohlantiruvchi yoki tahdid qiluvchi bo'lishi mumkin va xokazo. Ijro etilayotgan musiqaning obrazli — emosional mohiyatiga qarab, u yoki bu ma'noli harakat tanlanadi.

Turli dirijyorlarda qo'l harakatlari va yuz ifodasi (mimika) ning nisbiyligi turlicha. Aytish mumkinki, mimika asosan kerakli emosional (hissiy) holatni, qo'l harakatlari esa ijroning texnik detallarini boshqaradi. Mimika — dirijyorning obrazli firklashi naqadar yorqin va aniqligini namoyon etuvchi omildir. U — ma'nodor qo'l harakatining doimiy hamrohidir. Zero, qo'l harakatiga hamroh bo'lgan nigoh uni ruhlantiribgina qolmay, uning ta'sirini kuchaytirib, birinchi navbatda bu harakat mo'ljallanganini ham bildiradi. Agar yuz ifodasiz bo'lsa, xatto eng aniq va nozik qo'l harakati ham kerakli badiiy ta'sirga ega bo'la olmaydi. Hattoki ba'zi xollarda mimika qo'l harakatini ortda qoldirib, asosiy ma'no kasb etadi. Shu o'rinda «Yosh gvardiya» («Molodaya gvardiya») jurnalida keltirilgan bir qiziqarli faktni eslash joiz (1966, 10—son 180 bet): Amerikalik Din Dikson ismli dirijyor bir kuni chap qo'li va o'ng yelkasini shikastlab olibdi. Navbatdagi konsertni qoldirmaslik uchun u faqat ko'z va qoshi harakati yordamida dirijyorlik qilgan. Konsertdan so'ng musiqachilar o'z dirijyorining yuz ifodasini yaxshi tushunganliklarini bildirganlar. Ana shu narsalarning barchasini bilish uchun qancha o'qish kerak? Odatda dirijyorlik kasbini biron bir musiqiy cholg'uni yaxshi chala oladigan musiqachilar egallaydilar. Ba'zida esa dirijyorlikka orkestr artisti yoki yakkaxon sozanda sifatida uzoq yillar faoliyat ko'rsatgan tajribali kishilar murojaat qiladilar. Gohida esa dirijyorlikka bastakorlar qo'l uradilar. Buning uchun dirijyorga tabiatdan berilgan musiqani tinglash qobiliyati va musiqa xotirasi nihoyatda zarur bo'ladi. Zero, pulda turar ekan, u musiqiy asarning har bir notasini eshitishi kerak bo'ladi. Agar orkestr a'zolaridan qaysi biridir noto'g'ri chalsa, yuz kishidan aynan qay biri noto'g'ri chalayotganini aytib berish — dirijyorning burchidir.

«Ohang mazmunini oldindan ilg'ab, mag'zini chaqib, har bir musiqiy cholg'uning tovushini yaxshi tushunishga, qulog'ingni ularga xos pardalarni ajrata

bilishga o'rgat», — Robert Shumanning bu o'g'itini har bir dirijyor doimo esda tutishi kerak. Nozik, yaxshi «sozlangan» tembral eshitish qobiliyati (tembralniy slux) dirijyor kasbida juda katta ahamiyat kasb etadi. U dirijyorni har bir ijrochining ijodiy sa'yi harakatini nafaqat ulardagi mahorat va iqtidordan, balki sozning muayyan imkoniyatlaridan kelib chiqib aniq va to'g'ri yo'naltira bilishga qodirlik darajasini ko'rsatadi. Shuni bilish qobiliyati o'ta muhim jihatlardan biridir.

Orkestr cholg'ularining tabiatini puxta o'zlashtirish orqali yaxshi dirijyor eshitish qobiliyatini va har qanday cholg'ularga xos jilvalarni chuqur his etish hususiyatini o'zida shakllantirish mumkin. Inson ovozlari kabi, har bir musiqiy o'ziga xos intonasion — koloristik ifoda kuchiga ega, uning texnik hususiyatlari qamrovi bor, o'ziga xos ovoz ko'lami va tezlik chegarasi mavjud. Shu bois dirijyor bularning hammasini yaxshi bilishi darkor. Aks xolda u repetisiyalarda bajarishi mumkin bo'lmaydigan yoki texnik noqulayliklar tug'diruvchi narsalarni talab etayotgan nohaq o'qituvchi xolatiga tushib qolishi mumkin. Ijrochi uchun noqulay va o'zini oqlamagan har bir narsa ijroning badiiyligining pasayishiga olib keladi. Ba'zan ijrochilar, ayrim yosh dirijyor bilan uning talabchangligiga qaramay, ishlash qulayligini, boshqa dirijyor bilan esa, garchi u talabchan bo'lmasada, ishlash noqulayligini aytadilar. Buning sababi nafaqat musiqa talqinlarini turlicha ekanida, balki bir dirijyor ijrochilik san'atining har bir turiga xos ifodali va texnik imkoniyatlarini yaxshi tushunishi, ijodiy mahorat cho'qqilariga erishish yo'llarini bilishi, boshqasi esa, bularni tushunmasligi va bilmasligiga borib taqaladi. Ana shu «boshqasi» o'zining «betakror ijodiy maqsadlari» haqida jimjimador tarzda fikr yuritishi mumkin-u, ammo bu maqsadiga qanday ijrochilik vositalari yordamida erishish mumkinligini tasavvur ham qilolmaydi. U badiiyligni ijro texnikasidan ayrioladi, bu esa san'atda hunarbozlikka olib keladi.

Yaxshi dirijyor bo'lib yetishish uchun ko'p narsani bilish kerak, avvalo, haqiqiy musiqachi bo'lishi kerak. Taniqli dirijyor Oskar Frid aytganidek, «eng nozik musiqiy tasavvurlarni ilg'ashga qodir yurak bilan tug'ilish kerak, ana shu tasavvurlarni g'oyalarga aylantirishga qodir aqlni tarbiyalash zarur, bu g'oyalarni orkestrga yetkazish uchun esa kuchli qo'lga ega bo'lish lozim». Mohir dirijyorning

san'atini orkestrdan ajratib bo'lmaydi deganimizda, biz avvalo uning ijrochilar jamoasini ko'ptovushli va rang-barang yagona musiqa cholg'usi sifatida qabul qila olish qobiliyatini nazarda tutamiz. Ana shu yagona musiqiy cholg'u — tirik, o'ziga xos tarzda fikr yurituvchi, his qiluvchi va yaratuvchi ijodkor — musiqachilar guruhidan iborat ekanligini doimo esda tutish kerak. Orkestr jamoasiga uyg'unlashib ketish, butun vujudi ila u bilan nafas olish, kuylash, ijro etishga qodir bo'lmagan musiqachi mohir dirijyor bo'la olmaydi.

«Yaxshi xotira — dirijyorning asosiy va eng yaxshi fazilatlaridan biridir», — degan edi Sharl Myunsh. Bu borada Nikolay Anosov Balakirev bilan sodir bo'lgan voqyeani misol qilib keltiradi: «O'z navbatida ajoyib pianinochi ham bo'lgan Balakirevning dirijyorlik fazilatlari uning zamondoshlari bo'lgan bastakorlarning rus musiqa shinavandalari orasida ommaviylashuviga ko'p jixatdan ko'maklashdi. Balakirev tomonidan M. I. Glinkaning «Ruslan va Lyudmila» operasini Pragada saxnalashtirilganligi ham bu borada katta ahamiyat kasb etdi. Bu postanovka bilan bog'liq qiziqarli voqyeani eslab o'tmasdan iloj yo'q. Premyera arafasida «Ruslan va Lyudmila» partiturasini g'oyib bo'ldi va umuman topilmadi. Biroq bu spektakl muvaffaqiyatiga zarracha putur yetkazmadi — Balakirev butun operani yoddan bilgani uchun bemalol o'tkaza oldi.»

Orkestr oldiga chiqishdan avval, dirijyor partituraning birinchi notadan so'nggi notasigacha, sinchiklab o'rganib, uni yodlab oladi. Shunga qaramay, pulda juda ko'p buyuk dirijyorlar partituraning foydalanadilar. Ba'zilar esa, yoddan dirijyorlik qilib, muxlislarning alohida e'tiborini tortib, olqishiga sazovor bo'ladi. Shu munosabat bilan XIX asarning taniqli dirijyori Gans Fon Byulov, «dirijyorlarni — kallasini partiturada va partitura kallasida bo'lganlarga» ajratar edi. Bu — eng asosiy va to'g'ri aytilgan gap.

Dirijyor navo, xirgoyi va ritm hissiga ega bo'lishi lozim. Qachonlardir Vagner musiqiy jumlaning mantiqan xirgoyi qilib berishni bilmagan dirijyor, to'g'ri tempo-ritmni ham topa olmasligini, musiqa o'zi esa uning uchun qandaydir mavhum, grammatika, arifmetika va gimnastika o'rtasidagi qandaydir mujmal narsa ekanligini qayd etgandi. Bu juda to'g'ri. Musiqiy asarning navosini his qilish—

musiqaning go'zalligini anglash va uning barcha nozik harakatlari plastikasini ilg'ash, asarning obrazlilik ruhiyati va uslubiga singib ketishning eng qisqa yo'lidir. Aynan navoni his qilish orqali dirijyor yengil va tabiiy tarzda jamoaviy ijod jarayoniga singib ketadi. Dirijyorning obrazli tasavvuri kuchli bo'lishi ham juda muhim, negaki bitta musiqa turli insonlarda har xil tasavvurlarni vujudga keltiradi. Kompozitor yaratgan musiqa o'zida mujassam etgan barcha narsalarni qanday qilib anglash va tasavvurda tiklash mumkin? Mana shunda dirijyorning ijodiy fantaziyasi va uning obrazli-shoirona fikrlash qobiliyati qo'l keladi. Muallifga ishongan xolda uning ketidan borar ekan, ijro etilayotgan asar g'oyasiga tayanib, dirijyor o'z tasavvurida uning mohiyatini tiklaydi, uni aniq obrazlar orqali ko'ra oladi. Albatta, turli ijrochilar asar mohiyatini boshqa-boshqa obrazlarda tasavvur etishlari mumkin. Kompozitor uslubini yaxshi bilish, muallif g'oyasini anglab yetish, nihoyat yaxshi va nozik did, musiqachini asarga xos bo'lmagan mohiyatini tiqishtirishdan saqlaydi, musiqiy asar talqini tabiiy va haqqoniy bo'lishini ta'minlaydi.

Iroda kuchi va ijodiy intilish –ana shu ikki fazilat shunchalik muhimki, ularsiz musiqachi qanchalik buyuk bo'lmasin dirijyor bo'la olmaydi. Yaxshi deganda orkestrni birlashtirish va unga xalal bermaslik uchun did bilan takt belgilab berishi mumkin, bu ham bo'lmasa musiqaning ifoda kuchiga batamom putur yetkazib, faqat uning kuchli qismlariga urg'u bera oladi xolos. Har ikkala xolda ham dirijyorlik «ko'rsatib turish» san'atiga aylanib qoladi, bu esa xali orkestrni boshqarish degani emas.

«Ajoyib, yuksak darajada iqtidorli, xatto buyuk musiqachi — kompozitor, pianinochi, skripkachi yoki boshqa ijrochi bo'lish mumkin-u, iste'dodning ilg'ash qiyin bo'lgan va faqat ayrim musiqachilarning dirijyor bo'la olishiga sabab bo'luvchi alohida fazilatlarga ega bo'lmaslik mumkin. Bunga misollar talaygina: xususan, Chaykovskiy, Taneyev, Debyussi, Rimskiy-Korsakov kabi bastakorlar, Izai, Venyavskiy, Kazanye kabi ijrochilar va boshqalarni sanab o'tish mumkin-ki, ularning kompozitorlik yoki ijrochilik mahoratini dirijyorlik san'ati bilan taqqoslab bo'lmasligini ko'rishimiz mumkin. Shu bilan birga Vagner, Berlioz, Raxmaninov,

Maler kabi ajoyib kompozitorlar, Byulov, Karlo Sekki kabi pianinotchilar o'zlarida alohida dirijyorlik qobiliyati bo'lgani uchun mohir dirijyor bo'la oldilar», — deb yozgan edi Nikolay Anosov.

Dirijyor, boshqa xar qanday ijrochi-musiqachi kabi artist, ijodkordir. Biroq dirijyor xolati birmuncha murakab. Yakkaxon-musiqachining cholg'usi royal, skripka, violonchel yoki truba bo'lishi mumkin. Dirijyorning cholg'usi esa yuzlab sozandalar va cholg'ulardan iborat butun boshli orkestrdir. Bir emas bir qancha cholg'ularni dirijyorning o'zi chalmaydi, balki boshqalar qo'li bilan chalinadi. Ularning xar biri o'z xarakteri, tabiati, fe'liga ega, ular musiqani turlicha tarzda tushunishlari, idrok qilishlari mumkin.

Dirijyorning vazifasi — orkestrni o'z irodasiga bo'ysundirgan xolda barcha musiqachilarning musiqani yakdil his qilishini ta'minlash, ularni birlashtirib, yuzta turli shaxsdan o'zining xar bir harakatiga qarab ish tutuvchi yagona jamoa, organizm yaratishdan iborat. Bunda quvonchli ijod hayajoni, ijodkorga xos va uni san'atga ruhlantiruvchi ko'tarinkilikni asabiylikdan farqlash joiz. Zero ijodiy hayajonda doimo o'zini tuta bilish, yaxshi kayfiyat, ijodga berilib, sho'ng'ib ketish hamroh bo'lsa, asabiylik o'ziga ishonmaslik, quyushqondan chiqib ketish kabi salbiy oqibatlariga olib keladi.

O'zini qo'lga ola bilish qobiliyati, bor mahoratni ishga solish, mavjud bilimlardan to'g'ri foydalanishning birinchi shartidir. Shu bois ijrochining ijodiy xarorati, ya'ni uning artistik temperamenti xususiyatlari va undan foydalana olish qobiliyati musiqa ijrochisiga ta'sir qilmay qolmaydi. Ijro jarayonida ana shu «ijodiy harorat chegaralari» juda aniq belgilanishi lozim. Haddan ziyod yuqori harorat asabiylashuvga, badiiy pulsning noaniq bo'lishiga, juda past harorat esa ijodiy jarayonning jonsizlanib, samarasiz bo'lishiga olib keladi. Bulardan birinchisi ijrochini ijodiy jihatdan o'zini qo'lga ola bilishdan maxrum qiladi, ikkinchisi esa hissiyotlarni yo'qqa chiqaradi.

O'z vaqtida Sharl Myunsh: «Agar dirijyor ichki hissiyot kuchiga, orkestr a'zolari va tinglovchilarni sexrlab qo'yishga qodir ohanraboga ega bo'lmasa, unda

xatto 15 yillik mehnat va o'qish jarayoni ham insonning dirijyor bo'lishiga yordam bera olmaydi», — deya e'tirof etganda mutlaqo haq edi.

Dirijyor ijro etilayotgan asarni juda yaxshi bilishi, nota materialini yaxshi yodlab va o'rganib olishi kerak. Biroq, kompozitorning badiiy maslagi va maqsadlarini tushunib, ochib berish uchun uning nota yozuvi zahirida yotgan tub ma'noni chuqur anglashi lozim.

Asarni ko'z bilan o'rganish maqsadga muvofiq emas, uni ichki eshitish qobiliyati bilan idrok qilish, his etish va urg'u bera bilish kerak. «Partiturani ijro etishdan oldin uni ichki hissiyot bilan o'rganuvchi va orkestr repetisiyasi boshlanguncha tinglanadigan narsani aniq biluvchi dirijyor — juda chuqur ijodiy hodisadir. Zero, bunday dirijyor musiqani ijodiy tafakkur yoki fikr sifatida namoyon etadi, u dirijyorlik texnikasini puxta o'zlashtirgan bo'ladi. Dirijyorlik texnikasi esa, mohiyati, ijrochilar jamoasiga ma'lum tashqi belgilar orqali o'zining niyatlari va maqsadlarini yetkazish va ularda o'zinkidek hissiyotlar uyg'otishdan iborat», — deya ta'kidlaganda yanglishmagan edi B. V. Asafyev. Pulda turgan dirijyorning o'zini tutishi, qo'l harakati, yuz ifodasi, ko'z nigohining ma'nodorligi, tabiiyligi yoki aksinchalik — bularning barchasi ijrochilar jamoasi tomonidan ajoyib sezgirlik va aniqlik bilan qabul qilinadi. Bularning barisi dirijyorning ijrochilarga tashqi ta'sir vositalari — uning texnikasi va tom ma'noda chegarasiz bo'lgan ifoda imkoniyatlarini tashkil qiladi.

Musiqasohasidan yiroq bo'lgan tinglovchiga dirijyor mehnati ba'zida oson, texnikasi esa jo'n va oddiydek tuyuladi. U «dirijyor bo'lish uchun musiqas jo'rligida tayoqchani pastga — tepaga ko'tarsa, bas», deb o'ylashi mumkin. Vaholanki, dirijyor tayoqchasining harakati, uning o'z maqsadlarini ijrochilarga yetkazishning asosiy vositasidir. Bu — butun dunyo dirijyorlari o'z mamlakatlari va xorij orkestrlarining ijrochilari bilan muloqot qiluvchi o'ziga xos tildir. Uni barcha orkestr, xorning birdek tushunishlari uchun esa dirijyor bu tilni mukammal bilishi lozim. Dirijyor qo'l harakati mukammal darajada ma'nodor bo'lishi uchun o'ng qo'l va uning «davomi» bo'lgan tayoqchaning barcha harakatlari o'zaro mutanosib bo'lishi kerak. Chap qo'lga kelsak, u asosan o'ng qo'l harakatini ma'no

jihatdan to'ldirib turishi lozim. Tayoqcha esa dirijyorning bilagi, kafti va barmoqlarining tabiiy davomi bo'lishi darkor. Ularga bo'ysunar ekan, tayoqcha dirijyorning nozik ichki kechinmalari, uning aql idroki, irodasi va hissiyotlarini aks ettiruvchi o'ziga xos oyna sifatida namoyon bo'ladi. Erkin va qulay qo'l harakati shubxasiz dirijyor mahoratining belgisidir. Uni turli mamlakat dirijyorlari ko'p yillar davomida ishlab chiqqanlar. Uning samarasida ayni paytga kelib dirijyor qo'l harakatlarining rivojlangan tizimi shakllanib ulgurdi. «Dirijyorning qo'l harakati» — deb yozgandi Nikolay Malko, — hamma narsani bildirishi, birinchi navbatda taktlash, ya'ni takt hissalarini qo'l harakati yordamida ifodalash kerak. Shuningdek, dirijyorning qo'l harakati musiqiy cholg'ularning chala boshlashini va ijroning to'xtalishini ham ko'rsatib beradi. U shuningdek turli cholg'ularning yoki orkestr guruhlarining tovush kuchi qanday bo'lishi va qachon sur'at o'zgarishi, harakat to'xtatish — ya'ni fermata bo'lishi va hokazolarni ko'rsatadi.

Tomoshabinlar dirijyor o'ng qo'lida tayoqcha ushlashini, chap qo'li esa erkinroq harakat qilishiga e'tibor bergan bo'lishsa kerak. Dirijyorning har bir qo'li go'yoki o'z hayoti bilan yashaydi. Darhaqiqat, dirijyorning o'ng va chap qo'li alohida-alohida ahamiyatga ega.

«O'ng qo'l takt belgilaydi, — deb yozgan edi Sharl Myunsh, chap qo'l esa o'ziga xos xususiyatlar va o'zgarishlarga ishora qiladi. O'ng qo'l — aqlniki, chap qo'l yurakniki va o'ng qo'l doimo chap qo'l nima qilayotganini bilishi kerak».

Artur Nikish esa: «O'ng qo'l kesadi, chap qo'l esa — chizadi», der edi.

«O'ng qo'l metrni ko'rsatadi... Chap qo'l esa orkestr hissiyotlariga murojaat qiladi. Qaysi qismni sho'xroq, qay birini esa xotirjamroq, kengroq, yumshoqroq yoki moyilroq ijro etish kerakligini ko'rsatadi», — deb yozgan edi Sharl Myunsh.

Qo'llaridan tashqari dirijyorning ko'zlari, yuz ifodasi, uning tana xolati ham alohida ma'no bildirishda yordam beradi. Ba'zan musiqada mavjud bo'lgan quvonch yoki qayg'u, g'azab yoki xotirjamlik kabi tuyg'ularni bildirish uchun dirijyorning birgina nigohi kifoya bo'ladi.

Demak, dirijyorlik kasbi — og'ir jismoniy mehnat hamdir. Har bir repetisiya, ayniqsa konsert dirijyordan ulkan jismoniy va ruhiy kuch hamda matonat talab

etadi. Shu bois dirijyor, sportchi yoki balet artisti kabi mustahkam salomatlik, jismoniy quvvat, iroda kuchi, o'zini tuta bilish qobiliyati va o'z tanasini mukammal boshqara olish xususiyatiga ega bo'lishi lozim. Haqiqiy san'atkor, avval o'zi ijro etgan asarlarni boshqatdan ijro etganida undagi badiiy obrazga yangi bo'yoqlar baxsh etuvchi qirralar olib kiradi. Shu o'rinda buyuk Artur Nikishning quyidagi so'zlarini keltirish joiz: «Agar siz bitta asarni bir yil davomida har kuni repetisiya qilsangiz ham, uning har bir ijrosi katta improvizasiya bo'lishi kerakligini unutmang». Shu bois har bir dirijyor o'z musiqiy faoliyati davomida musiqiy adabiyotlarni chuqur o'rganib borishi kerak. Shaxsan o'ziga nima yoqishidan qat'iy nazar, dirijyor har qanday millatga, uslubga, davrga mos musiqiy adabiyotni, ayniqsa zamonaviy musiqiy adabiyotni yaxshi bilishi lozim. Konsertlar, opera teatrlariga borib turish va tanishish, dirijyorlarning ijro mahoratini taxlil qilish — musiqiy dunyoqarashni kengaytirishga xizmat qiladi. Musiqadan ilhomlanuvchi haqiqiy usta san'atkor shaxsiy narsalardan mutlaqo yiroqdir: u o'zining muvaffaqiyati — musiqa muvaffaqiyatida ekanligini tushunishi keark.

Musiqaga singib ketib, uning obrazlari bilan yashar ekan, dirijyor barcha ichki kuchlari — fikrlari, hissiyotlari, tasavvuri, temperamenti bilan orkestrga ta'sir ko'rsatadi va u bilan birgalikda umumiy intilish samarasida musiqiy asarni haqqoniy talqin etadi. U tinglovchilarga musiqadan boshqa narsa bilan ta'sir ko'rsatish fikridan nihoyatda uzoq bo'lishi kerak. Dirijyordan tarqalib turadigan ichki quvvat tinglovchiga ortiqcha harakatchanlikdan va behuda sarflangan kuchdan ko'ra ko'proq ta'sir etadi. Tashqi xotirjamlik, lo'ndalik va shu bilan birga tuyg'ular samimiyligi ham orkestr, ham tinglovchilarni o'ziga rom etadi. Musiqa og'ushiga, asarning dramaturgik mantiqi ta'siriga tushib qolgan tinglovchilar dirijyorga e'tibor bermay qo'yadilar, zero ular uchun musiqa — dirijyor orkestrdan iborat yagona uyg'unlik, yaxlitlik bor. P. I. Chaykovskiyning buyuk Artur Nikish haqidagi iborasini esga oling. Musiqa haqida emas, o'zi haqida, o'zining muvaffaqiyati to'g'risida o'ylovchi, tinglovchiga ta'sir qilish uchun tashqi effekt

qidiruvchi dirijyor musiqaning va qolaversa o'zining vazifalarini tushunishdan naqadar yiroqdir!

Hissiyotga haddan ziyod, «xo'jako'rsinga» berilib ketish, «Frakga sig'may ketayotgan» dirijyorning ortiqcha «temperamenti» uning o'z vazifalarini chuqur anglamasligini ko'rsatadi. Qolaversa, musiqani ulkan san'atga xizmat qilishdan iborat bo'lgan burchini his etmasligini anglatadi. Ziyraklik, soddalik, aniqlik va maqsad sari intilish, qo'l xarakatining o'ta ma'nodorligi — bularning barchasi orkestr konsert vaqtida bajarishi uchun undan repetisiyalarda talab qilingan narsalarni yuzaga keltiradigan muhim omildir.

«Dirijyor, orkestrni g'aflat changalidan yulib olib, badiiy ijro cho'qqilariga olib chiqish uchun iroda kuchi va alohida qobiliyatga ega bo'lmog'i lozim», — degan edi Bruno Valter. Demak, dirijyor har bir musiqachida yuksak ma'suliyat xissini uyg'otib, ana shu tuyg'u tufayli ular o'zlarini ma'lum ma'noda yakkaxon ijrochi sifatida his qilishlarini ta'minlashi lozim. Undan tashqari, dirijyor orkestrga o'ziga xoslikdan yiroq bo'lgan ovoz va tembrlarning yig'indisiga qaragandek munosabatda bo'lmasligi, balki qator betakror shaxslarni birlashtiruvchi murakkab tizimga yondoshgan kabi e'tiborli bo'lishi lozim.

Jamoadagi har bir ijrochining qobiliyatini bilish nihoyatda muhim. Agar dirijyor o'zini xayolan har bir musiqachining o'rniga qo'yib ko'rib, uning ruhiy holatini tushuna bilsa, unda orkestr bilan til topishish ancha oson kechadi.

«Agar orkestrning har bir musiqachisiga, siz faqat uning o'zi uchun dirijyorlik qilayotgandek ta'sir qila bilsangiz, demak siz yaxshi dirijyorlik qilayapsiz», — deydi Sharl Myunsh. Dirijyor va ijrochilar jamoasi o'rtasidagi munosabatda dirijyor hamma tan olgan rahnamo, yo'lboshchi mavqeyida bo'lishi kerak. Dirijyor doim barchaning ko'z o'ngida bo'ladi. Uni doimo musiqachilarning o'tkir nigohi kuzatib turadi. Garchi ular dirijyorga do'stona munosabatda bo'lsalarda, uning tayyorgarligi va mahorati qay darajada ekanligini darhol ilg'ab oladilar. Masalan, taniqli bastakor va dirijyor Rixard Shtrausning otasi, o'z vaqtida mashhur bo'lgan valtornachi shunday degan edi: «Siz, dirijyorlar, doimo esda tutingki, biz sizni hamisha kuzatib turamiz. Sizni pultga qanday ko'tarilib, partituraning qanday

ochishingizni, bilishingizni ko'zdan qochirmaymiz, tayoqchangizni ko'tarmasingizdanoq, bu yerda kim hukmronlik qilishini — sizmi yoki bizmi — darrov ajratib olamiz». Rahnamo bo'lmasidan, o'zini «yo'l boshchi va haqiqiy rahbardek his qilmasdan» turib dirijyorlik qilish mumkin emas. Biroq, yetakchilikni turlicha tushunish mumkin. U majburiylikda ham, ishonch qozona bilishda ham yuzaga keladi. Shunday dirijyorlar ham bor-ki, ular ijrochilarga faqat buyruq beradilar. Bunday dirijyor butun ijro davomida o'zining mutloq hukmini o'tkazadi. Taniqli dirijyor Gennadiy Rojdestvenskiy qattiqqo'llikni mana bu tarzda izohlaydi, «bu narsa texnik jihatdan mukammallikka, dirijyor talablarining aniq bajarilishiga olib kelishi mumkin-u, lekin bunda hech qachon alohida musiqachilar va yaxlit orkestr ilhomlanishi mumkin bo'lgan muhit, erkin ijod jarayoni vujudga kelmaydi. Albatta, agar bu — haqiqatan ham yuksak darajadagi orkestr bo'lsa».

Shu bois ijrochilarga o'z istaklarini haddan ziyod qattiqqo'llik tarzida emas, balki ishontirish yo'li bilan muloyim, biroq ayni paytda yetarli darajada jiddiy holatda yetkazish maqsadga muvofiqdir. Aynan shu usul san'atkorlarni ijro etayotgan musiqani yakdil tushunishlariga xizmat qiladi va hamnafaslikka asos soladi. Ana shunda dirijyor va orkestr o'rtasida chinakam muloqot boshlanib, ular birgalikda ijod qila boshlaydilar. G. Rojdestvenskiy aytganidek «dirijyor musiqaga o'z yondoshuv tarzini orkestrga taklif etgan holda buning evaziga orkestrdan o'ziga xos javob, yoki to'ldiruvchi ayrim qo'shimchalar olsa ana shunda mukammal ijroga erishiladi». Dirijyor ijrochilarga musiqa haqidagi o'z tasavvurlarini qanchalik aniq yetkaza olsa, ularning amalga oshirilishi uchun imkoniyatlar shunchalik ko'p bo'ladi.

Endi, dirijyorlik san'ati tarixi bilan tanishganimizdan so'ng, biz bir qarashda jo'n tuyulgan tayoqcha harakatlari aslida musiqiy ijroning eng murakkab va qiyin turi ekanligini tushundik

5. ORKESTR VA XORGA ILGARILARI QANDAY DIRIJYORLIK QILGANLAR?

Bu san'at uzoq tarixga ega. Odamlar birgalikda quyilay boshlaganlaridan beri ularda umumiy ritm va sur'atga rioya qilish zaruriyati paydo bo'lgan. Ibtidoiy xalqlarning raqs va qo'shiqlarida ritmni qarsak chalib berib turganlar, shuningdek, do'pirlatib yoki do'mbira chertib urib turganlar. Qadimgi Gresiyada xor rahbarlari bo'lib, ular oyoqlarini do'pirlatib, ritm belgilab berganlar. Yana shu ham ma'lumki, Rim qo'shiq maktabida xorni boshqarib turish uchun ma'lum qo'l harakatlaridan foydalanishgan. Dirijyorlikning mazkur ikki usuli orkestr boshqaruviga asos soldi, birgalikdagi aniq ijroni yo'lga qo'yish uchun dirijyor taktni oyog'i bilan urib, tayoqcha bilan pult yoki polni taqillatib, yana shuningdek, karnay qilib o'ralgan nota daftari bilan pultni urib ko'rsatib turardi.

Xullas, taktni oyoq bilan urib ko'rsatish uzoq vaqt davom etdi. Shu bois bu narsani ko'pchilik g'ashi kelib eslaydi. Xususan, nemis bastakori Matteson (1731 y) kinoya bilan shunday degan edi «Ba'zilar taktni oyoq bilan urib ko'rsatish haqida ijobiy fikr bildirishlari taajjublanarli, balki ular o'z oyoqlarini boshlaridan ko'ra aqlliyoq deb hisoblasalar kerak. Shu bois oyoqqa bo'ysunadilar».

Dirijyorlik tayoqchasi esa u paytda turli uzunlikda yasalar edi. Ba'zan, uning uzunligi 180 smga yetardi va u «Qirolik jezli — hassasi» deb yuritilardi, hamda uni yerga urib, takt belgilanardi.

Opera teatrida, konsert zalida, cherkovda polga urilgan zarb tovushi naqadar katta shovqin chiqarishini tasavvur qilish qiyin emas. Orkestr boshqarishning bunday usuli ayniqsa Fransiya, hususan Parij shahrida keng tarqalgan edi. U Lyulli degan kompozitor tomonidan olib kirilgan va tarqalgan. Bir kuni, u musiqaga berilib ketib, dirijyorlik qilayotgan paytda «xassa» tayog'ining o'tkir uchi bilan oyog'i jarohatlangan. Bu jarohat esa uning o'limiga sabab bo'lgan. Biroq ushbu fojea ham allaqachon nihoyatda chuqur ildiz otib ketgan bu an'anaga soya solmadi. Bir so'z bilan aytganda, XVII va XVIII asrlarda dirijyorlik vazifasini asosan klavesin, organ kabilarni chaluvchi kompozitorlar, ba'zida esa bugun biz orkestr konsertmeysteri deb atab kelayotgan asosiy skripkachi bajarardi. Ular asosan o'zlarining, ba'zida esa o'zgalarning asarlarini orkestr jo'rlicida ijro etishardi.

Musiqqa san'ati jadallik bilan rivojlana boshlagan davrlarga kelib, ilk bor ahamiyatga molik bo'lgan operalar paydo bo'lgan. Kompozitorlar turli ansambl hamda ovozlar uchun musiqqa yoza boshladilar. Ana shunday guruhlar ijrosidagi sur'atning yagona bo'lishiga erishish uchun ularni boshqarishga ehtiyoj tug'ildi. Yaratgan musiqiy asarlar murakkablashgani sari, qo'shiqchilarni va orkestrni boshqarishga bo'lgan ehtiyoj yanada kuchaya bordi. Ijroda yakdillik va sur'atga rioya qilish zaruriyati bu muhim vazifani eng mas'ul va malakali musiqachilar zimmalariga yuklashni talab etar edi. Bundaylar esa orkestrning birinchi skripkachisi yoki orkestrda uyg'unlikni ta'minlovchi chembalo partiyasini ijro etuvchi sozandalar bo'lgan. Ba'zan bu vazifani ularning har ikkalasi birgalashib bajarganlar. Ya'ni chembalachi yakkaxonlar va xorni boshqarsa, birinchi skripkachi esa orkestrni boshqarardi. Bu tarzda boshqaruv ham dirijyorlik edi, biroq unda bu ish hozirgi ahamiyati va shakliga ega emasdi. Dirijyorlik san'ati rivojlanishining bu bosqichidagi o'ziga xoslik xususiyati — orkestrni uning a'zosi bo'lgan musiqachilar boshqarishidan iborat edi. Dirijyorlik qilar ekanlar, ular o'zlarining asosiy mashg'ulotlarini ham davom ettirganlar: birinchi skripkachi, birinchi skripka partiyalarini chalgan, organchi — organ chalgan, chembalochi-chembalo chalgan. Bu tarzda bir necha vazifani birgalikda olib borish holati uzoq yashay olmasligi aniq edi. Bu holat musiqiy asarlar fakturasini aytarli darajada sodda va barcha ijrochilarga yetarlicha ma'lum va tushunarli bo'lgan paytgacha yashadi, ularning aksariyati tushunarli bo'lgani uchun ham saqlanib turgan edi. Musiqiy san'atning rivojlangani sayin asarlar tarkibi va musiqiy til ham murakkablashib bordi. Bir vaqtning o'zida orkestrda ishlab, ham uni boshqarish murakkab, keyinchalik esa mutlaqo bajarib bo'lmaydigan ishga aylandi. Musiqiy asar tarkibi, tili, fakturasi murakkablashib ketib, musiqaning jamoaviy ijrosini boshqarish mumkin bo'lmay qolganda, ijroni boshqarish vazifasini ayni vaqtda orkestrda band bo'lmagan shaxs o'z zimmasiga oldi. Ana shu davrni dirijyorlikning vujudga kelishi, ya'ni zamonaviy tushunchamizdagi dirijyorlikning boshlanishi deyish mumkin. Dirijyor, orkestrni ichkaridan turib emas, balki tashqaridan qarab boshqarish lozim ekanligi uchun undan ajralib chiqdi.

Bu vaziyat ijroni boshqarish imkoniyatlarini ancha ko'paytirib, dirijyorning boshqa musiqachilarga ta'sir kuchini oshirdi. Endilikda dirijyor musiqiy asarni talqin etuvchi yagona shaxsga aylandi. Dirijyorlik texnikasining rivojlanishi va mukammallashuvi jarayoni boshlanib ketdiki, busiz murakkablashgan, turli ijro vositalaridan kelib chiqib musiqani talqin etuvchi ulkan ijrochilar jamoasini boshqarish mumkin emasdi.

Birinchilardan bo'lib bu kasbni ma'lum dirijyorlik qobiliyatiga ega bo'lgan ijrochi-musiqachilar yoki kompozitorlar mahorat cho'qqisiga olib chiqdilar. Bu o'rinda Lyulli, Glyuk, Mosart, Mendelson, Shpor, Veber, Rixard Shtraus, Vagner, Berlioz, F. List, G. Maler va boshqalar nomlarini sanab o'tish mumkin. Nomlari keltirilgan dirijyorlarning barchasi bu kasb bilan o'zlarining boshqa mutaxassisliklari — kompozisiya, skripka chalish va xokazo bilan bir vaqtda, parallel ravishda shug'ullanganlar.

Bunday parallel faoliyat keyingi davrlarda ham saqlanib qolgan. Masalan, kompozitor Vagner, kompozitor va pianinochi Ferens List, pianinochi Gans Fon Byulov, kompozitor Gustav Maler, kompozitor va pianinochi Sergey Raxmaninov, pianinochilardan Ziloti va Safonov, Rixter va Motllar ko'zga ko'ringan dirijyor bo'lganlar. Ular kompozitorlik ma'lumotini qo'lga kiritganlar va ayni paytda pianinochi ham bo'lganlar. Nikish — altchi va kompozitor, Arturo Toskanini — violonchelist, Bruno Valter va Otto Klemperer-pianinochi, Oskar Frid — valtornachi bo'lgan va xokazo.

Musiqiy san'atning keyingi rivojlanishi dirijyorlik kasbi bilan shug'ullanuvchi musiqachilardan boshqa mashg'ulotlardan voz kechib, o'zlarini aynan shu kasbga bag'ishlashlarini taqozo etdi. XIX asrda dirijyorlik san'ati ayniqsa Germaniya va Avstro-Vengriyada alohida rivoj topdi. Tarix taqozosi bilan, Germaniya ko'plab mahalliy davlatlarga bo'linib ketgan edi. Bu «davlatchalar»ning har biri o'z poytaxtiga ega bo'lib, ularda o'z opera teatri va konsert faoliyati bilan shug'ullanuvchi orkestrlari bor edi. Bunday ahvol dirijyorlarga bo'lgan ehtiyojni kuchaytirdi, bu esa o'z navbatida dirijyorlik san'atining yuksalishuviga turtki bo'ldi. XIX asrning ikkinchi yarmida o'z

musiqasiga dirijyorlik qilgan kompozitorlar o'rniga yangi tipdagi — boshqa mualliflar asarlariga dirijyorlik qiluvchi dirijyorlar keldi. Bundaylardan birinchi sifatida Gans Fon Byulovning nomini tilga olish joiz.

«Taniqli dirijyor bo'lishi bilan birga buyuk kompozitor ham bo'lgan, mana shu insondan minnatdor bo'lishimiz kerak. Zero, u tufayli dirijyorlikka hunar emas, balki san'at sifatida munosabat shakllandi», deb yozgan Gans Byulov haqida taniqli dirijyor F. Veyngartner.

Gans Fon Byulovning ustози Rixard Vagner, so'ngra Gans Rixter, Feliks Motl, Gustav Maler, Feliks Veyngartner, Artur Nikish kabilar dirijyorlikni SAN'AT deya baholashdi. Bu xuddi yakkaxon musiqachining san'ati kabi buyuk san'at deb hisobladilar. Rixard Vagner va Gans Fon Byulovdan keyin nemis dirijyorlik maktabini Gans Rixter, Anton Zeydl, Feliks Motl, Karl Muk, Artur Nikish, Feliks Veyngartner, Gustav Maler, Rixard Shtraus va boshqalar davom ettirdilar. Ulardan keyingi dirijyorlar avlodi esa — Bruno Valter, Arturo Toskanini, Sergey Kuseviskiy, Albert Kouts, Villem Mengelberg, Otto Klemperer, Oskar Frid, Gerberd Fon Karayan, Sharl Myunsh va boshqalar.

XIX asr oxiri XX asr boshlarida Rossiyada M. A. Balakirev, aka-uka Anton va Nikolay Rubinshteynlar, E. F. Napravnik, S. Raxmaninov, V. I. Safonov va boshqalar dirijyor sifatida faoliyat ko'rsatdilar.

O'z faoliyatlarini Davlat to'ntarilishidan so'ng (1917 yil) boshlagan keksa avlod ustalari butun mas'uliyatni o'z zimmalariga oldilar. Ular orasida — A. Glazunov, M. Ippolitov–Ivanov, S. Vasilenko, I. Pribik, Xessin, U. Avranek, V. Suk, N. Malko, A. Pazovski, N. Golovanov, A. Gauk, S. Samosud va boshqalar bor edi.

1938 yilda Moskvada bo'lib o'tgan Butunittifoq dirijyorlar tanlovi laureat va diplomantlarni kashf qildi: Ye. Mravinskiy, A. Melik–Pashayev, N. Raxlin, K. Ivanov, M. Paverman, K. Eliasberg va boshqalar shular jumlasidandir.

II Jahon urushidan keyingi (1941-45) 10 yillik dirijyorlik san'atining gullab yashnagan davri bo'ldi. Bu davrda B. Xaykin, Ye. Svetlanov, K. Simeonov, N. Niyazi, G. Rojdestvenskiy, O. Dmitriadi, N. Anosov, L. Ginzburg, I. Musin, M.

Kanershteyn, N. Rabinovich, K. Kondrashin va boshqa nomlar paydo bo'ldi. Hozirgi paytda esa Yu. Temirkanov, D. Kitayenko, Yu. Simonov, A. Fedoseyev, A. Juraytis va boshqalar shu sohada nom qozonganlar.

XX asrning 30 yillaridan boshlab O'zbekiston hududida ko'p ovozli jamoalarning paydo bo'lishi, ya'ni musiqali drama, 1939 yilda opera va balet teatri, xalq cholg'ulari orkestri va operetta teatrlarining paydo bo'lishi natijasida dirijyorlik kasbiga bo'lgan ehtiyoj va intilishlar sababli bir qator ko'zga ko'ringan mashhur va taniqli dirijyorlar yetishib chiqdi. Bular M. Ashrafiy, A. Kozlovskiy va ularning juda ko'p shogirdlari, Bahrom Inoyatov, Fazliddin Shamsiddinov, Naum Goldman, Georgiy Doniyax, Abdug'ani Abduqayumov, Dilbar Abdurahmonova, Nabi Xalilov, G'ani To'laganov, Fattoh Nazarov, Said Aliyev, Mardon Nasimov, Ergash Toshmatov, Zohid Haqnazarov, Quvonch Usmonov, Hamid Shamsuddinov, Foruq Sodiqov, Narimon Olimov, Botir Rasulov, Fazliddin Yoqubjonov, Eldor Azimov, Valentin Rudenko va boshqalardir.

II-BOB

DIRIJYORLIK MAHORATINI EGALLASH

6. DIRIJYORLIK TEXNIKASI

Musiqiy ta'lim muassasalarida o'qimoqchi bo'lgan yoshlarimiz soni yil sayin ko'paymoqda. Shu jumladan bugungi kunda juda murakkab va ko'pqirrali san'atga aylangan dirijyorlikka qo'l urish istagida bo'lganlar ham oz emas. Xalq va puflama cholg'ular orkestrlarining ko'payishi o'z navbatida malakali rahbarlarga bo'lgan ehtiyojni oshirdi.

Hozirda musiqa ijrochiligi yuksaldi, zamonaviy mualliflar yaratayotgan partituralar ham o'ta murakkablashdi. Bularning barchasi dirijyordan yuqori mehnat samaradorligini qisqa vaqt ichida asar ustida ishlay bilishni talab qiladi. Shunday ekan bu o'rinda dirijyor mahorati o'ta muhimdir. Biroq, dirijyorlik kasbiga o'qitishni muayyan kiyinchiliklari borki, bulardan biri bo'lajak dirijyor o'zining eng asosiy «cholg'usi» bo'lgan — orkestr bilan uzviy muloqotda bo'la

olmasligidir. Orkestr o'rniga farte pianodan foydalanadilar, ammo uning tovush chiqarish yo'li butkul boshqacha. Orkestrda ijrochilik imkoniyatlari keng va turli ekanligi bois, u har qanday musiqiy cholg'uga qaraganda murakkabdir. Asosiy murakkablik shundaki, orkestrda malaka va iste'dodi turli xil bo'lgan odamlar ishlaydilar va ularning har biri o'ziga xos fe'l-atvor, ehtiros va boshqa ruhiy hamda xissiy hususiyatlarga ega bo'ladilar. Shu bois dirijyorlik boshqa ijrochilik mutaxassisliklariga nisbatan murakkab ishdir.

Mazkur ilmiy ish havaskor orkestrlar dirijyorlari, maxsus musiqiy maktab va liseylar yuqori sinf o'quvchilari, madaniyat instituti va konservatoriya talabalari uchun mo'ljallangan bo'lib, ularga dirijyorlik texnikasi tabiatini yaxshiroq tushunish, uning orkestrni boshqarishdagi umumiy jarayonida tutadigan o'rnini ko'rsatish, uning keyinchalik orkestr bilan mustaqil ishlashida zarur bo'ladigan bilim va ko'nikmalarni o'zlashtirishga yordam berishga qaratilgan. Yaxshi dirijyor iste'dod, bilim, iroda kuchi, eshitish qobiliyati va tajriba kabi ko'plab fazilatlariga ega bo'lishi lozim. Biroq, agar dirijyor bu fazilatlarini orkestrga xizmat qildirsa bilmasa u yoki bu asarning tempi, dinamikasi va bu borada o'z talqinini yetkazishdagi muayyan yo'lini orkestrga yetkaza bilmasa ko'zlagan maqsadiga erisha olmaydi.

XX asrning yarmidan boshlab zamonaviy musiqa ancha murakkablashdi va orkestrni boshqarishda yuksak dirijyorlik texnikasiga ega bo'lish muhimligini ko'rsatdi. Shunday qilib, dirijyorlik texnikasi nima?

Yaqin-yaqingacha dirijyorlikka o'qib bo'lmaydi, balki dirijyor bo'lib tug'ilish lozim, bunday qobiliyatni insonga tabiatni o'zi in'om etadi, deb hisoblab kelingan. Shuningdek «dirijyorlik texnikasi» nima ekanligini hamisha va hamma ham yaxshi anglayvermaydi. Bu tushuncha haqida turli tasavvurlar bor. Ba'zi musiqachilar dirijyorlik texnikasiga musiqiy obrazning va asar mohiyatini qo'l harakatlari orqali ifodalash vositasi deb qaraydilar. Bunday fikrni S. A. Kazachkov, A. P. Ivanov-Radkevich, I. A. Musinlar qo'llab-quvvatlaganlar. Xususan I. A. Musin shunday deb yozgan edi: «Qo'l harakati o'ziga xos tilga aylanib, dirijyor nutqining o'rnini bosdi. Uning yordamida dirijyor orkestr va tinglovchilar bilan musiqa mazmuni

haqida so'zlashadi». Ayrimlar esa dirijyorlik texnikasi deganda musiqiy asar ijro etayotgan xor yoki orkestrni boshqarish usullarini tushunadilar. (M. I. Kanershteyn, I. V. Razumniy). Boshqalar esa dirijyorlik texnikasi tushunchasini musiqiy asarni ijro etayotgan xorni yoki orkestrni boshqarishning o'zi deb tushunadilar. (V. G. Rajnikov, J. M. Debelaya).

Bizning fikrimizcha, dirijyorlik texnikasi — avvalo dirijyor tomonidan uning qo'llari harakatlari yordamida ijro etilayotgan musiqani talqin etishdir.

7. DIRIJYORLIK APPARATINI O'RNATISH

Dirijyorlik apparati deb uning butun jismini olish mumkinki, bu apparatning samarali ishlashi uchun tana qismi, bosh, qo'llar, yelka va oyoqlarga nisbatan to'g'ri vaziyat egallanishi kerak. Dirijyorlik apparatining barcha qismlari o'zaro bog'liq va ma'lum darajada bir-birini to'ldiradi.

8. TANA

Dirijyorlik qilish paytida tana tik, xotirjam va shu bilan birga harakatga tayyor holatda ko'krak kafasi sal ko'tarilgan, yelka esa tik to'g'ri bo'lishi lozim. Yelkani juda ko'tarib yuborish mumkin emas — bu bel mushaklari harakatsiz holatda bo'lishiga, tirsaklar ikki tomonga «tarvaqaylab» ketishiga va umuman butun tananing noqulay vaziyatga kelishiga sabab bo'ladi. Haddan tashqari egilish va bukilish ham noto'g'ri. Bunday holatda harakatlar sust va ishonchsiz bo'lib qoladi. Tananing haddan ziyod harakatchanligi, ijro paytida tez-tez burilish, egilish va boshqa ortiqcha holatlar shoshqaloqlikdek ko'rinadi va odatda dirijyorning texnik ko'nikmalari yaxshi emasligini ko'rsatadi.

Umuman, dirijyorning butun tashqi ko'rinishi estetikaga asoslanishi kerak: tana tabiiy holatda, ko'krak qafasi kerilgan, yelkalar to'g'rilangan bo'lmog'i lozim.

Shuningdek dirijyor hyech qachon qaddini bukib turmasligi darkor. Tananing holati dirijyorning nafas olishiga ham ta'sir etadi. Yelka va butun tana shunday holatda bo'lishi kerakki, dirijyorni erkin nafas olishiga xalaqit qilinmasligi kerak. Dirijyorning nafas olishi shu sababdan tabiiy bo'lishi kerakki, u butun musiqa va uning qismlarini nafasi bilan bog'laydi. Shu bois ham «dirijyor musiqa bilan birga nafas oladi» degan ajoyib ibora bor. Dirijyorning nafas olishi qo'shiqchilar va sozandalar nafasi bilan ham tabiiy ravishda bog'lanadi. Dirijyorning butun vujudi doimo orkestrning har bir a'zosi va qolaversa, tinglovchilarning diqqat markazida bo'lishini inobatga olgan holda u o'zini hamisha nazorat qilib turishi, ortiqcha harakatlar qilmasligi lozim. Dirijyorning butun diqqat e'tibori orkestrga qaratilib, uning harakatlari aniq, ishonchli va ayni paytda o'sha-ro'parasidagi orkestrga ko'maklashishga yo'naltirilgan bo'lishi shart. Ba'zi dirijyorlar qo'l harakatlarining ta'sirchanligini oshirish maqsadida orkestrantlar tomon egilib, o'z tanasini noo'rin harakatlarga yo'naltiradi. Amalda esa bu hol ko'l harakatlarining samarasini oshirmaydi, aksincha, ijrochilarning yanglishtirishga olib kelishi ham mumkin. Ta'sirchanlikka tana yordamida emas balki faqat qo'l harakatlari orqaligina erishish lozim.

Bunga taniqli rus dirijyori Ye. A. Mravinskiy yorqin misol bo'la oladi. Uning tanasi orkestrni boshqarish jarayonida deyarli ishtirok etmaydi. Qo'llari esa butkul erkin holatda ishlaydi. Tananing ifoda imkoniyatlaridan a'lo darajada foydalana bilish, tana holatining ma'nodorligi, harakatlarning yuksak darajada plastik ekanligi uning dirijyorlik uslubini nihoyatda emosional bo'lishini ta'minlagan.

9. BOSH HOLATI

Dirijyor boshini shunday tutishi kerakki, bunda dahani sal tepaga ko'tarilib, nigohi orkestrga qadalib turadi. Boshni to'g'ri va erkin tutib, uni kerak paytda orkestrning turli qismlari tomon burishga oson bo'ladigan holatda ushlash lozim. Boshni musiqaga hamohang tarzda o'ynatish ham, mudom bir nuqtaga tikilib turish ham to'g'ri emas. Boshning juda egik holatda tutish esa bo'yin mushaklarining qisilib qolishiga olib kelishi mumkin. Agar bosh egik holatda

tutilsa, dirijyor orkestrantlarning hammasini ko'ra olmaydi, o'z navbatida ularni ham dirijyorning yuzini ko'rib turishlari qiyinlashadi. Zotan ular o'rtasidagi muloqotda dirijyor nigohi katta ahamiyat kasb etadi. Dirijyor nigohi ijrochilar e'tiborini jamlovchi, ularni ijrodagi qandaydir muhim jihatdan ogohlantiruvchi, alohida cholg'u yoki guruhlar qismlarini ta'kid etish vositasidir. Bunda yuz ifodasi katta ahamiyatga egaki, uning ma'nodor bo'lishi badiiy obraz yaratishda muhim rol o'ynaydi. Asosiysi — qiyofani keraksiz tarzda burishtirmaslikdir. Dirijyorning toshdek qotib qolgan, ma'nosiz qiyofasi ijrochilar jamoasida zavq uyg'otmaydi, albatta, lekin haddan ziyod ma'nodorlik, ifodaviylikka erk berish ham to'g'ri emas.

10. OYOQLAR HOLATI

Dirijyorlik paytida oyoqlar butun tana uchun mustahkam tayanch vazifasini bajaradi. Dirijyorning oyoqlari butun oyoq panjasi yoki barmoqlariga tayanib, tananing barqaror holatini ta'minlaydi. Asosiysi — tayanch tovonga to'g'ri kelmasa bo'lgani. Oyoqlarni juda kerib yuborish yoki bir-biriga juda yaqin qo'yish ham noto'g'ri. Dirijyor musiqaga hamohang tarzda tizzalarini bukishi, u yoq, bu yoqqa yurishi, yoki bir joyda qotib turgan holda tanasini chayqatishi ham to'g'ri emas. Dirijyorlik qilish paytida tana holatlari o'zgarib borar ekan unga muvofiq tarzda oyoqlar ham o'z holatini o'zgartirib turadi. Shu munosabat bilan tana og'irligi u oyoqdan bu oyoqqa o'tib turadi. Garchi oyoqlarni bir holatda tutish qiyin bo'lsada, ularni tez-tez o'zgartirib turish ham noto'g'ri, bu bir joyda depsinish yoki biror joyga shoshib turgan kishi holatiga o'xshab ko'rinadi.

11. QO'LLAR HOLATI

Dirijyorning qo'llariga qo'yiladigan asosiy talab — ularning to'la erkinligi, ya'ni tanaga bo'ysunmasligi va mushaklarning bo'sh qo'yilishidir. Erkinlik dirijyorga musiqani oson ifoda etish imkonini beradi. Qo'llarni erkin tutmaslik esa

orkestrga o'z niyatlarini to'liq va aniq yetkazishga xalal beradi. Bunday qo'llar egiluvchan va plastik bo'lmaydi, ular musiqani ifoda etishga ojizlik qiladi. Ular hatto nigohni ham charchatib qo'yadi, eng asosiysi — erkin bo'lmagan qo'llarning harakatlari tushunarsiz bo'lib, bu orkestr ishiga yordam o'rniga, xalal beradi. Odatda bunday qo'llarning tirsaklari ikki tomonga kerilib, tepaga ko'tarilgan bo'ladi. O'z qo'l harakatlarining samarasiz ekanini sezgan bunday dirijyor qo'llariga «yordam berish» uchun yana tanasi, boshini ishga solib, keraksiz harakatlarni ko'paytiraveradi.

Xuddi shuningdek, kimtinib ishlaydigan dirijyor o'zi ijro etayotgan konsert yoki spektakl «yuki»ni ko'tara olmaydi.

Shu bois o'z faoliyatini endi boshlayotgan dirijyorlar bilan takt mashqlarini o'rganishni va qo'llarni «erkinlashtirish» ishidan boshlaganlari ma'qul. Bugun qo'llar — dirijyor apparatining asosiy va eng muhim qismi ekanligini unutmaslik kerak. Qo'llarning turli holatlari — harakatlari erkinlik, qulaylik, tabiiylik va muhimi ijroga to'g'ri kelish kabi talablarga javob berishi kerak.

Ma'lumki, qo'l kaft, bilak va yelkadan iborat. Dirijyorlik qilishda qo'lning eng harakatchan va ifodali qismi bo'lgan kaft (kist) eng muhim rol o'ynaydi. Kaft bilan organik ravishda bog'langan bilak va yelka yordamchi qismlar bo'lib, harakatda faqat kaftning holatlari uchun xizmat qiladi. Aksariyat hollarda qo'l qismlari o'z holatlarida shunchalik o'zaro bog'liqki, kaftning eng kichik harakati ham bilak va yelka mushaklari ishtirokini taqozo etadi. Masalan yengil staccato dan pianissimo ga o'tish.

Dirijyorlik qilishda kaftni pastga qaratib tutish — uning eng qulay holatidir. Bunda kaft bo'shashgan ham qisilgan ham, ortiqcha ko'tarilgan ham bo'lmasdan hamisha oldinga yo'naltirilgan bo'lishi lozim. Barmoqlarni tabiiy ravishda biroz dumaloqroq shaklda bo'lishi buning barobarida ularning erkin holati butun kaftning yetarli darajada erkinligidan dalolat beradi. Kaftning harakatchanligi, elastikligi va yetarli darajada erkinligi mushaklarning har qanday tez harakatga tayyor turishi bilan muvofiq bo'lmog'i kerak. Kaftning bu jihati dirijyorga qo'l harakati orqali ijroning eng nozik tomonlarini ifoda etish imkonini beradi. Aynan

kaft harakatlari dirijyor qo'l harakatlariga asosiy dinamik, emosional ko'rinish beradi.

Kaft erkinligini o'rganishning dastlabki davridanoq alohida nazorat qilib turish kerak. Shunga tayanib, avval boshidanoq, darhol tayoqcha bilan dirijyorlik qilishga o'tish maslahat berilmaydi, chunki bu kaft mushaklarining zo'riqishiga sabab bo'lishi mumkin.

Dirijyorlik qilish paytida qo'l holati o'zgarishsiz qolmaydi. Ularning joylashuv balandligi, cho'zilish darajasi doimo o'zgarib turadi. Bu ko'p sabablarga bog'liq. Jumladan, orkestr jarangdorligi dinamikasiga, u yoki bu epizod fakturasiga, muayyan cholg'u yoki guruhlarining ijroga kirishishini ko'rsatishga, asar janriga, uslubiga, masshtabiga, qolaversa, orkestr tarkibining kattaligiga, xor, yakkaxonlar soniga, shu bilan birga orkestr yamasi teatrlarda (orkestr joylashadigan chuqurlik) yoki estrada sahnasida dirijyorlik qilinishiga bog'liq bo'lishi mumkin. Bularning barchasi dirijyor qo'llari holatida aks etadi.

O'qitish jarayoni avvalida talabalar dastlab rioya qilishi mumkin bo'lgan o'rtacha qo'l holatini belgilash tavsiya etiladi. Tabiiylik, qulaylik maqsadida qo'lning erkinligini ta'minlash va orkestrga ko'rinarli bo'lishi uchun qo'llarni ko'krakdan sal pastroq holatda tutgan ma'qul. Agar qo'l undan yuqoriroq bo'lsa — yelka mushaklari zo'riqadi, aksincha pastroq bo'lganida esa orkestrga ko'rinmaydi. O'rganuvchilar avval butun dirijyorlik apparatini to'g'ri «o'rnatish»ni bilishlari lozim. Shundan keyingina dirijyorlik texnikasini egallashga o'tish mumkin. Dirijyorlik apparatini «o'rnatish» qo'l, yelka, bo'yin, bosh mushaklarini bo'shashtirish, erkin tutishdan boshlanadi. Dirijyorlikni o'rgatuvchi pedagogning vazifasi avvalo har bir talaba uchun tana, bosh, qo'l va oyoqlarning eng qulay va tabiiy holatini topishdan iborat. Bu bilan talabani qaddi qomatini to'g'ri tutish, asosiy dirijyorlik holatini aniqlashga o'rgatish kerak. Shuni unutmaslik kerakki, qaddi qomatni to'g'ri tutish nafaqat estetik nuqtai nazardan muhim, balki amaliyot uchun ham zarur. Ma'lumki harakatlarni o'zlashtirish qobiliyati hammada turlicha kechadi. Ba'zilar osongina uddalansa, boshqalarda jiddiy qunt va sabotni talab qiladi.

Dirijyorning besunaqay, notabiiy, yoki qo'pol harakatlari ijrochilarda zo'riqish va noqulaylik xislarini to'g'dirishi mumkin. Muayyan estetik normalarni ham mudom yodda tutish darkorki, dirijyorni butun ijrochilar guruhi avvalo ko'rish orqali qabul qiladilar.

12. QO'LLARNING ERKINLIGI

Ba'zan konsertlarda ikkala qo'li bilan takt belgilab, musiqaning sur'at va metrini faqat mexanik tarzda ko'rsatuvchi dirijyorlarni ko'rish mumkin. Ularning har ikkala qo'li takt berish bilan band bo'ladi. Shu bois, ularda boshqa vazifalarni bajarishga imkoniyat yo'q. Asarning badiiy jihatlarini ko'rsatishda chap qo'ldan samarali foydalanish o'rniga u bilan o'ng qo'l harakatlarini qaytarar ekan, dirijyor o'z texnikasini qashshoqlanishiga yo'l qo'yadi.

Parallel ravishda chap qo'lni ham takt berishga ishlatgach, ijro qilinayotgan musiqaning badiiy sifatlarini ko'rsatishga imkoni qolmaydi. Aftidan, ba'zi dirijyorlar bunday ahvolning be'maniligini anglab, gohida faqat o'ng qo'llarini takt ko'rsatish uchun ishlatadilar. Biroq, bu ahvolda chap qo'l nima ish bajaradi? Avvaliga u partitura sahifalarini varaqlaydi, so'ngra noaniqlik bilan sust tarzda taktlash jarayoniga qo'shiladi, u yog'iga yana varaqlash uchun pastga tushiriladi, ba'zi hollarda chap qo'l dirijyor tanasida ojiz bir ahvolda osilib turadi va orkestrni boshqarish jarayonida umuman ishtirok etmaydi ham yoki — yana o'ng qo'lga qo'shilib takt belgilashga tushadi. Har qanday alohida vaziyatda harakatning qanday turini qo'llash kerak? Bu avvalo musiqaning xarakteri, dinamikasi, fakturasi, asarning har qanday qismidagi tempga bog'liq. Bundan tashqari harakatning uyg'unligi, uning mutanosibligini belgilashda dirijyor faqat o'ziga qulay va erkin bo'lishini va nihoyat, harakatning yaqqol ko'zga tashlanishini hisobga olishi kerak. Shu bois dirijyorning qo'l harakatlari plastik, oddiy, ifodali, musiqaga muvofiq tushunarli va aniq bo'lishi lozim. Qo'l harakatlari vositasida

dirijyor ijrochilar jamoasiga o'zining qalb kechinmasini, o'y-fikrlarini yetkazadi. Qolaversa, ijrodagi muhim bo'lgan badiiy vazifalarni yuklaydi.

O'ng qo'l ham, chap qo'l ham istalgan vazifani bajarishiga qaramay, dirijyorlik amaliyotida har ikkala qo'lga alohida talablar qo'yiladi. Shu bois ularni alohida jihatlarini ko'rib chiqamiz.

13. O'NG QO'L

Dirijyorlikda boshqaruv vazifasini bajaruvchi o'ng qo'l avvalo taktlash, ya'ni vazn qismlarini ko'rsatish, asarning vazn tuzilishini namoyon qilishga mo'ljallangan. Shu bilan birga u cholg'ular yoki ovozlar ijrosiga navbat beradi, aksentlar, fermatalar, sinkopalarni belgilaydi, tempni aniqlaydi, harakat harakterini, dinamikasini aks ettiradi. Bundan ko'rinib turibdiki o'ng qo'l mexanik ravishda emas, balki ijro etilayotgan musiqaning xususiyatlaridan kelib chiqqan holda ishlaydi. O'ng qo'l — yetakchi, ishonchli, tashabbuskor, «qat'iyatli» qo'ldir. Va nihoyat, hammaning diqqat markazida bo'lgan, dirijyorning ritmik ko'rsatmalarini aks ettiruvchi tayoqcha ham aynan o'ng qo'lda bo'ladi. Demak chap qo'l takti belgilashda muhim o'rin tutmasligi o'z-o'zidan ayon bo'ladi. Zamonaviy dirijyorlik texnikasi har ikkala qo'llar harakati bilan belgilanishidek eskirgan va foydasiz odatdan allaqachon voz kechgan. Igor Markevichning qayd qilishicha, parallel ravishda takt belgilash bamisoli pianinochi bir xil balandlikdagi faqat unison ohangdoshligini chalishni bilganidek ma'nisizdir.

14. CHAP QO'L

Chap qo'l cholg'ular, ovozlar, orkestr guruhlariga, xor va yakkaxon partiyalarni ijroga yo'llovchidir. U ijroning dinamik qirralarini ifoda etadi. Bundan tashqari, asosan chap qo'l yordamida musiqiy bayon ajratiladi, jumlarlar ayricha ko'rsatib o'tiladi, jarangdorlik, alohida pauzalar ifodalanadi, musiqiy shakl uyg'unlik, faktura o'zgarishi ko'rsatib boriladi. Yuqorida aytilganlar o'ng qo'l yoki har ikkala qo'l bilan bir vaqtning o'zida bajarib bo'lmaydi degani emas. Biz

faqat dirijyor qo'llashi mumkin bo'lgan harakatlar va ularning xilma-xilligini ta'kidlab, ular erkinligi va muvofiqligi haqida, ayni vaziyatda esa — qo'llar mustaqilligi to'g'risidagi masalani olg'a surayapmiz. Dirijyor qo'llari bir-biriga bog'liq bo'lsada, mutlaqo erkin vaziyatni tutish lozim. Bir qo'lni ikkinchisi harakatlarini qaytarishi, bu harakatlar boy emasligini ko'rsatadi, dirijyordagi bir xillik yo'lini ifodalaydi. Bu albatta, simmetrik harakatlarni qo'llashdan voz kechish kerak degani emas, — ko'p hollarda ulardan qochishning o'zi qiyin. Masalan, orkestr qudratli va tantanavor yangragan chog'da uning xarakterini yorqin ifoda etish uchun dirijyorning qo'llari o'z-o'zidan holatga kirib, bir xil harakatlar bilan biri ikkinchisini qo'llab-quvvatlaydi. Biroq simmetrik harakatlarni uzoq vaqt qo'llash harakatning kambag'allashuviga, dirijyorlikni bir xillikka olib keladi va ijro etilayotgan musiqaning emosional mohiyati va unda dirijyorning ijodiy xis tuyg'usi va maqsadini ifodalashga keng imkoniyat maydonini yaratib berolmaydi.

O'ng va chap qo'l o'rtasidagi asosiy farq shundaki, takti belgilashni o'ng qo'l bajaradi, qolgan vazifalarni esa o'ng va chap qo'l birga bajarmog'i kerak. Vazifalarni bu tarzda to'g'ri taqsimlash dirijyorga asarning barcha qirralarini to'laligicha ochib berishga imkon yaratadi. Shu bilan birga har ikkala qo'l harakati qat'iy muvofiqlashtirilgan va ularning vazifalari xilma-xil bo'lsa ham va yagona maqsad — musiqani barcha detallari bilan imkon qadar to'liqroq ijro etishga qaratilgan bo'lishi shart.

Agar dirijyor chapaqay bo'lsa, unda chap va o'ng qo'l vazifalarni almashtirish mumkin, chunki bunday dirijyor asosiy ritmi chap qo'l bilan (uning uchun yetakchi qo'l) olib borishi, dinamika va qolgan xususiyatlarni esa o'ng qo'li bilan bimalol ko'rsatishi mumkin. Orkestr va musiqa uchun buning farqi yo'q. Shunday qilib, quyidagicha yakuniy fikrga kelish mumkinligiga amin bo'ldik: O'ng qo'l takti boshlaydi, ya'ni musiqaning asosiy ritmi va vaznini, uning dinamikasi va xarakterini boshqarib boradi. Chap qo'l zimmasiga esa musiqa dinamikasi va xarakterini belgilash, alohida ovozlari yoki orkestr guruhlari, xor, yakkaxonlarni ijroga o'tishini ko'rsatish vazifasi yuklatiladi: Bu ayniqsa opera va musiqiy teatrga

taalluqli holatdir. Chap qo'l musiqiy ijro detallarini ko'rsatadi, dirijyorning xissiy — badiiy jihatlarini ifoda etishiga xizmat qiladi. Istalgan harakatlar erkinligiga va ularni muvofiqligiga, qo'llarning mustaqilligiga qanday erishish mumkin?

Bu maqsadga erishishning dastlabki bosqichi vaznga xos sxemalarni o'zlashtirishdan iborat. Ko'p holda ushbu sxemalar bilan tanishuvda ikkala qo'l ishlatiladi. Bunda talabada har ikkala qo'lni simmetrik tarzda harakatlantirish odati shakllanadi va bu keyinchalik qo'l harakatlarini erkinligiga erishishni qiyinlashtiradi. Keyinchalik voz kechish lozim bo'ladigan harakatlarga o'rganishdan nima foyda? Chap qo'l o'ng qo'lni takrorlashga yoki takt belgilashga tayyor bo'ladi, ammo o'rganuvchining vazifasi aynan shundan qochishni tushunishidadir.

15. DIRIJYOR TAYOQCHASI

Dirijyor tayoqchasi masalasi bugungi kunda juda dolzarb bo'lib turibdi. Tayoqcha bilan dirijyorlik qilish qulaymi yoki aksinchami? degan savol turibdi. Bu biz o'ylaganchalik oddiy savol emas. Agar biz dirijyorlik san'ati tarixiga murojaat qilsak, ushbu tayoqcha ikki narsa — takt belgilash uchun hamda dirijyor orkestr yoki xorga o'z niyatlarini yetkazishi uchun mo'ljallanganligini ko'rishimiz mumkin. Ya'ni bunda tayoqcha bilan musiqa sur'ati, dinamikasi, xarakteri ko'rsatib beriladi. Tayoqcha esa, biz bilib olishga ulguranimizdek turli kattalikda — oddiy va kichkinadan tortib «qirol hassasi» deb ataluvchi bahaybatlarigacha bo'lgan. Xatto XIX asrgacha ham yog'och taqillatish bilan ritm belgilangan. Bu hol dirijyorlarning injiqligi bilan emas, balki dirijyorlik eshitilmasa, ijroda yakdillik bo'lmasligi bilan izohlangan. Takt chizig'ining paydo bo'lishi va notalarning taktlarga bo'linishi (XVII asrning ikkinchi yarmi) dirijyor vazifasini yengillashtirdi. General — bas, ya'ni doimiy garmoniy jo'rlik paydo bo'ldi. Dirijyor chembalo yoki royal yoniga o'tirib olib, ansambl bilan birgalikda ijro qilib, dastlabki akkordlar bilan tempni ko'rsatib, ritmni urg'ular bilan ajratib,

ko'zlari, boshi, barmog'i bilan ishora qilib, xirgoyi qilib, ba'zida esa oyog'ini taqillatib, tovushlarni boshqara boshladi. Boshqaruvning bunday usuli ayniqsa opera va konsertlarda keng tarqaldi.

XVII asrda esa yog'ochga bog'langan dastro'mol yoki ro'molcha yordamida dirijyorlik qilish holatlariga ham duch kelamiz. Bunday voqyea Italiyada bo'lgandi va bu eshitilmas dirijyorlikka intilishning bir ifodasidir. Biroq tayoq va oyoqni do'piratish davom etardi va u hamon ko'pchilikning g'ashini keltirardi. Matteson so'zlarini eslaymiz: Ayniqsa Parijdagi Fransuz operasi bunday usulni hali ham qo'llab kelayotgani uchun ko'p tanqidga uchradi. (Kompozitor va dirijyor Lyulli bilan bo'lgan voqyea). Shu paytning o'zida Parijdagi Italyan operasida esa dirijyorlar eshitilmas tarzda, royal ortida o'tirgan holda orkestrni boshqarardilar.

XIX asrning boshida Berlindagi milliy teatrda dirijyor Bernard Anselm Veber ichi buzoq yungi bilan to'ldirilgan charm karnay bilan dirijyorlik qiladi. Veber u bilan partituraga shunday «ishlov» berardiki, yung har tomonga to'zib ketardi. Albatta bu kabi misollar talaygina edi. Boshqaruvning bunday usullari, ya'ni royal ortida o'tirib va takt urib dirijyorlik qilish ohir oqibat o'zaro ziddiyatlarga olib keldi. Har ikkala usul faoliyatga mustahkam o'rnashdi va o'zining tarafdorlari hamda raqiblariga ega bo'ldi. Endi zamonaviy dirijyorlik usuli tomon bir qadam qo'yish, ya'ni dirijyorlar foydalangan barcha narsalarni ixchamgina tayoqchaga almashtirish qolgandi. Albatta, avval boshida bu an'anaviy dirijyorlik usuli tarafdorlarining qizg'in noroziligiga sabab bo'ldi. XIX asrda dirijyorlik tayoqchasining paydo bo'lishi misli ko'rilmagan bir yangilik bo'ldi. Inson tabiati shunday — biz o'rganib qolgan narsalarimizdan voz kechishimiz juda qiyin. 1812 yilda Venada bo'lib o'tgan musiqiy bayramda dirijyor qo'lida tayoqchaning paydo bo'lishi barchaning e'tiborini jalb qildi.

1817 yilda esa Frankfurt Mayn shahrida dirijyor Shpor ilk bor o'ng qo'lida tayoqcha bilan dirijyorlik qila boshladi. Rixard Vagner esa birinchi bor tinglovchilarga orqasi bilan turib, dirijyorlik qildi. U mahalda konsertlarga oddiy xalq emas, balki oliy tabaqali janoblar va honimlar, podsho va uning amaldorlari kelishardi. Ularga teskari turib dirijyorlik qilish u mahalda katta gunoh va

xurmatsizlik xisoblanardi. Rixard Vagner esa bu an'anani qat'iy turib buzdi. Gap shundaki, bundan avval dirijyorlar orkestrga teskari turib, muxlislarga qaragan holatda dirijyorlik qilardilar. Shpor o'z xotiralarida o'z konsertlaridan birida tayoqcha bilan hyech bir shovqinsiz va yuzini ortiqcha tirishtirmay dirijyorlik qilganini va bu muxlislarga juda yoqqanini, biroq direksiyaning tashvishga solganini so'zlab bergandi. Shundan so'ng tayoqcha bilan hamma joyda dirijyorlik qila boshladilar. U umuman dirijyorlikning timsoliga aylandi. Tayoqchanning paydo bo'lishi dirijyorlik usulining almashinuvinigina emas, balki bundanda kattaroq ma'noni anglatadi. Endi dirijyor tayoqchani tug' sifatida olib, «taxtga chiqdi» va hukmronlik qila boshladi. Dirijyor timsolida esa endi yagona ijroga hukmronlik qiluvchi shaxs namoyon bo'ldi, jamlandi. Shu tariqa, XIX asrning 40 yillariga kelib, dirijyorlikning yangi usuli to'la to'kis qaror topdi.

Shunday qilib, dirijyorlik tayoqchasi tezda barcha tomondan tan olindi. Endi tayoqcha juda kerakli yordamchiga aylandi. Chunki u tufayli qo'l uzunroq, egiluvchanroq bo'ladi. Tayoqcha uzoqroqqa aniqroq ko'rinadi. U kaft va barmoqlarning hatto eng nozik harakatlarini ham aniq yetkaza oladi. Bularning barchasi faqatgina agar tayoqcha haqiqatdan ham qo'lning davomi bo'lib, u bilan organik tarzda bog'langan bo'lsa, qo'lning «istagini» bildirsa va ritmga xalal beruvchi ortiqcha narsa bo'lmasagina to'g'ridir. Tayoqcha «jonli-uyg'oq» bo'lishi kerak. Shundagina u dirijyor va orkestrga foyda keltiradi. Orkestrning har bir a'zosi buni yaxshi biladi. Agar tayoqchanning uchi bilan dirijyorlik qilinsa, u kerakli va foydali asbobdir, agar dirijyorlik markazi boshqa joyda, kaftda, bilakda va boshqa yerda bo'lsa, unda tayoqchadan foyda yo'q. Tayoqcha undan foydalanishni bilganlarga kerak. Aks holda u foydasiz, hattoki zararli deb sanaladi. Tayoqcha bilan ishlash yaxshimi yoki yo'qmi degan savolning mohiyati ham shunda. Biroq dirijyor faqat ko'zlari yoki qoshlari bilan boshqaradigan hollar ham bo'ladi. Masalan, Artur Nikish ba'zida ko'zlari yoki qoshlari bilan dirijyorlik qilgan paytlari ham bo'lgan. U buni nihoyatda uddalardi, axir u — Nikish edi-da! Shu o'rinda butun bir konsertni ko'z va qosh harakatlari bilan boshqargan Amerikalik dirijyor haqida ham eslang — a!

Nikolay Malkoning yozishicha, taniqli dirijyor Ernst Anserme qachondir unga, dirijyorlikni boshlashdan avval tayoqchani uchiga qarashini, shunda orkestr ham nogahon shunga tikilib qolishini aytgan. Bu — yaxshi maslahat! Tayoqchadan foydalanish samarasi, uni qanday ishlash va ishlatishga bog'liq. Buning uchun tayoqchani chetga qaratib emas, balki qo'l yo'nalishida ushlash kerak. Afsuski, tez-tez shunday holat uchrab turadiki, bunda tayoqcha umuman dirijyorlik qilmaydi, chunki orkestr oldida ikki dirijyor — qo'l va chetga qaratilgan tayoqcha namoyon bo'ladi. Bu ikki «dirijyor» har doim ham yakdillikda harakat qilmaydi. Shu bois tayoqchani o'rtasidan emas, balki uchidan tutish lozim bo'ladi. Tayoqcha barchaga yaxshi ko'rinib turishi kerak. Bu avvalo qo'l holatiga bog'liq bo'lib, tayoqchani dirijyorlik pulti to'sib qo'yadigan darajada past ushlamaslik kerak. Shuningdek, qo'lni yoki ikkala qo'llarni ham bosh ustida ko'tarib, tushunarsiz va «sirli» aylanma xarakatlar ham qilib bo'lmaydi. Bundan tashqari bir tomonga o'girilib, o'z gavdasi bilan tayoqchani orkestrdan to'sib qo'yish ham noto'g'ri. Ayniqsa o'sha qism ayni paytda dirijyorga ehtiyoj sezib turgan bo'lsa. Xullas shuni unutmaslik kerakki, dirijyorlik tayoqchasi eshitilmas, lekin ko'zga ko'rinuvchi ishoralar berish uchun qo'llaniladigan yaroqdir. Zotan orkestr ijrochilari o'z partiyalari bilan mashg'ul bo'lib, ular tayoqchani pauza paytida ko'radilar yoki ijro davomida ko'z kiri bilan ilg'aydilar yoxud xis qiladilar. Shu bois ham dirijyor tayoqchasi musiqachilarning diqqat markazida bo'lishini va ularga ishonchli mayoq bo'lib xizmat qilishini ta'minlashi zarur. Tayoqchani o'lchamlari orkestrning va joyning katta-kichikligiga qarab belgilanadi va ko'pincha u dirijyorning o'ziga havola bo'lib, har kim o'ziga qulay bo'lgan va o'rganib qolgan tayoqchasi bilan ishlagani ma'qul. Ba'zilarga uzun tayoqcha yoqadi, ba'zilarga kaltasi, ayrimlari charm yoki po'kak bilan qoplangan sopli tayoqchani ma'qul ko'radilar, boshqalar esa yo'q. Bularning hammasi kishining o'ziga bog'liq, zero tayoqcha dirijyorga xizmat qiladi, aksincha emas.

Aytishlaricha, Feliks Motl baland bo'yli bo'lgan va kichkina, qisqagina tayoqchadan foydalangan, Artur Nikish esa pastakkina bo'lgan va uzun tayoqcha bilan berilib dirijyorlik qilgan. Har ikkisi ham o'z ishini mahorat bilan uddalagan.

Shunday qilib, tayoqcha barcha dirijyorlar uchun zarur, deb ayta olamiz-mi? Albatta, yo'q! Xolbuki u boshqalardan ajralib turishni istagan odamga emas, balki usiz yaxshiroq dirijyorlik qilishi mumkinligiga ishonganlarga kerak emas deyish to'g'ri bo'ladi.

Konstantin Sergeyevich Stanislavskiy shunday degan edi; Dirijyor qo'lidagi tayoqcha nimaga kerak? Musiqachilarni urush uchunmi? Ko'rsatish uchunmi? Biroq bizda aynan shuning uchun mo'ljallangan barmoq bor-ku».

Haqiqatdan ham, tayoqcha egiluvchan, ma'nodor, dirijyorning har qanday fikri yoki hissiyotini aks ettirishga qodir bo'lgan qo'lga tenglasha oladimi?

Amaliyotda tayoqchasiz dirijyorlik qilish xollari ham bo'lgan. Masalan, V. I. Safonov (tayoqcha ishlatmaslik tarafdori), G. Sherxen, D. Mitropulos, L. Stokovskiy va boshqa taniqli dirijyorlar tayoqchasiz dirijyorlik qilganlar. Ular tajribasi ba'zilarining o'ng qo'l kafti va barmoqlari uzoqda o'tirgan ijrochilarga yaxshi ko'rinmaydi, degan xavotirlarni yo'qqa chiqardi. Darvoqye, ushbu risola muallifi Muqimiy nomidagi musiqali teatrda 40 yildan ortiq vaqtdan beri dirijyor bo'lib ishlab, shundan 30 yildan ortiq vaqti mobaynida tayoqchasiz ishlab kelmoqda. O'z tajribasida orkestr va sahnadagi ijrochilarning aksariyati uni shu tariqa ham yaxshi tushunishiga amin bo'lgan, ular tomonidan norozilik kayfiyati sezilmagan. Dirijyorlikning bunday usulda o'ng kafti va barmoqlari ko'proq erkinlikka ega bo'ladi va bu o'z navbatida ayniqsa nozik holatlarni ifoda etishda dirijyorlik texnikasining usullari kengayib, boyitilishiga xizmat qiladi.

Darhaqiqat tayoqcha qo'l harakatlarini orkestrantlar va sahnadagi artistlarga aniq ko'rinadigan bo'lishini ta'minlaydi, bordiyu qo'l tayoqcha ushlashdan ozod bo'lsa, barmoqlarning ifodaviy imkoniyatlari kengayishi aniq. Masalan, simfonik dirijyorlardan birinchi bo'lib tayoqchasiz ishlay boshlagan V. I. Safonov shunday der edi: «Men endi bir emas o'nta tayoqchaga egaman, chunki har bitta barmog'imni tayoqchadek ishlatishim mumkin. Shunda men jonsiz taxtadan yasalgan tayoqchadan ko'ra o'z fikr va istaklarimni orkestrga qo'llarim vositasida ifodali tarzda yetkaza olaman».

Dirijyor harakatlari ko'p tarkibli bo'lib, har bir alohida harakat aniq vazifaga asoslanganini muvofiqlashtirish talab etiladi. Ifoda jarayonida esa qo'l, oyoq, tana, bosh va barmoqlar harakati nisbatan mustaqil bo'ladi. Har bir harakat o'z vazifasini bajaradi. Bundan hulos qilish mumkinki, dirijyorning ijrochilik vositasining muhim elementi — uning tanasidir. Mukammal dirijyorni tasavvur qilsak, u akrobat tanasi, mimikning qo'llari va aktyor yuziga ega bo'lishi lozim bo'lardi. To'g'ri, bunday taqqoslash mubolag'ali ko'rinadi, lekin dirijyorlik san'ati uchun harakat va mimika qobiliyati yetarli darajada muhim ahamiyatga ega ekanligi aniq. Dirijyorlik harakatlarini erkin tutish asosida jismoniy va asabiy, ruhiy zo'riqish orasidagi muvozanatni saqlash yotadi. Bu jarayon yurak urishidagi o'zgaruvchanlik holatini eslatadi. Mushaklarni kuchlanishi va bo'shashi bir maromda qo'llash erkinlik hissini beribgina qolmay, balki harakatning samarali bo'lishini ta'minlaydi, chunki harakat mushakning bo'shashuvi chog'ida yuz beradi.

Tayoqcha yordamida dirijyorlik qilish usulidan voz kechish keng tus olmaganligi esa tayoqchaga sehrli kuch deb qarash an'anasining chuqur ildiz otganligi bilan izohlanadi.

III- BOB

DIRIJYORLIK SXEMALARINI O'ZLASHTIRISH

16. SXEMALARNI O'RGANISHNING ENG SAMARALI USULI QANDAY?

Ko'p yillik pedagogik tajribamizdan shunday xulosaga keldikki, dastavval faqat o'ng qo'l bilan sxemalarni o'rganish maqsadga muvofiq bo'lib, bu keyinchalik qo'llarning bir-biridan mustaqil ishlatishga yordam beradigan yagona usuldir. O'quv jarayonida, o'ng qo'l vazifalarini o'zlashtirib olmaguncha, chap qo'lni o'rganishga o'tish noto'g'ri bo'ladi. Ikki qo'lning har xil harakat usullarini aralashtirish o'z oldiga qo'ygan vazifalarni birontasini ham umuman xal qilolmaslik degan so'zdir. Shu bois o'qitishning dastlabki bosqichi birgina o'ng qo'l bilan, tayoqchasiz olib boriladi. O'qitishni dastlabki davridanoq kaft va

barmoqlar erkinligini ta'minlash ustida tinmay ish olib borish lozim. Shuning uchun avval boshdan tayoqcha bilan dirijerlik qilishga o'tish yaxshi emas, chunki bu narsa kaft mushaklarining zo'riqishiga olib keladi. Tayoqcha vazifasi esa keyinroq o'rgatiladi.

Chap qo'lga kelsak, uni ish jarayoniga darrov emas, sekin-asta kiritish lozim. Bunda chap qo'lga sxemalar o'zlashtirishning dastlabki bosqichida o'rganiladigan soddaroq asarlarda eng oddiy, lekin albatta mustaqil bajarilishi lozim bo'lgan vazifalar topshirilishi lozim. Ularni bajarish vaqtida u ayni paytda o'ng qo'l bajarayotgan vazifani qaytarmasligi kerak.

17. DASTLABKI HOLAT VA DIRIJYORLIK SXEMALARI

O'z ishini boshlar ekan, dirijyor o'zi uchun muhim va zarur bo'lgan holatga keladi, bu dastlabki holat deb ataladi. U bir-biridan uzoqroq qo'yilgan oyoqlarga tayanib, tik va erkin xolda turadi. Bir oyoqni sal oldinga chiqarib, goh unisiga, goh bunisiga tayanib ham turish mumkin. Bunda taktni oyog'i bilan urib, musiqaga hamohang tarzda tizzalarni bukib turish yaramaydi, bu birinchidan keraksiz, ikkinchidan esa, xunuk ko'rinadigan holatdir. Dirijyorlik paytida tana normal, oddiy refleks tariqasida qo'l harakatlari ta'sirida chayqalishi mumkin. Yelkalar ortiqcha zo'riqishdan xoli bo'lishi kerak. Qo'l va tirsak erkin holatda bo'ladi. Dirijyor qo'llarini erkin va uncha baland ko'tarmagan holda tutib tirsaklarini tanadan uncha uzoqlashtirmagan holda tutishi maqsadga muvofiq. Tirsaklarni baland ko'tarish qo'l harakatlariga xalal beradi, taktlashni qiyinlashtiradi. Yuqorida aytib o'tilganidek, takt berishda dirijyor asosan o'ng qo'lini ishlatadi. Tepa-pastga, o'ng yoki chapga harakat qilganda u qo'l kaftini pastga tutganicha turishi kerak.

Kaft va barmoqlarni cho'zmasdan ayni paytda musht qilib bukib ham olmagan holda yengil hamda erkin tutish lozim. O'rganishni boshlanishi davrida bunga amal qilish tavsiya etiladi.

Tayoqchani ushlaganda dirijyorning ko'rsatkich barmog'i bosh barmoqqa tegib turadi, qolgan uch barmog'i esa, bir-biriga tegmagan holda, sal egilgan bo'ladi. Bunda qo'llar shunday holatda turishi kerakki, undan har qanday tomonga (o'zidan, o'zi tomon, tepaga, pastga) harakat qilish qulay bo'lsin. Kaftning takt berishda va umuman dirijyorlikdagi ahamiyati juda muhim, ayniqsa agar ijroning o'ta ifodali bo'lishiga erishishni hohlasangiz, kaft doimo erkin, zo'riqmagan va egiluvchan bo'lishi lozim. Biroq bu erkinlik va egiluvchanlik yasama emas, balki tabiiy bo'lmog'i kerak.

Dirijyor takt berishda vertikal va gorizontal qo'l harakatlardan foydalanadi. Ularning har qaysisi juda chegaralangan yoki juda keng bo'lmasligi lozim. Dirijyor qo'l harakatlarining yo'nalishini bildiruvchi bo'linishlardan tashqari ularni yana kuchi bo'yicha ham ajratadilar. Ulardan eng kuchlisi — qo'lning pastga (vertikal) harakatidir, chunki uni bajarayotganda yerning tortish kuchini yengishga hojat qolmaydi. Shuni esda tutish kerakki, kuchli harakatda mushaklar zo'riqadi, kuchsiz harakatda esa bo'shashadi.

Qo'l harakatlarini kuchli va kuchsizlarga ajratilishi takt belgilashda juda katta ahamiyat kasb etadi. Chunki kuchli harakatlar bilan kuchli, urg'uli, kuchsiz harakatlar bilan esa kuchsiz, urg'usiz hissalar ko'rsatiladi. Shuningdek kuchsiz harakatlar kuchli harakatga tayyorlanish uchun ham xizmat qiladi. Undan tashqari, qo'lning kuchsiz harakatlari musiqiy asarning xor ijrochilari va damli cholg'uchilar o'pkalarini havoga to'ldirishlari kerak bo'lgan paytga mos tushadi. Aksincha, kuchli qo'l harakatlarining kuchi va quvvati nafas chiqarish, ya'ni xor ijrochilari kuylaydigan, damli cholg'uchilar esa chaladigan paytga to'g'ri keladi.

Metrli sxemalarni o'rganish, umuman sxemalar strukturasi bilan tanishish davridayoq boshlanadi. Dirijyorlik sxemalari aniq va oddiy harakatlarga asoslanadi. Bu dirijyor uchun qulay bo'lib, ijrochilar jamoasiga uning istaklarini yaxshi tushunishga imkon yaratadi. Bu asos qanchalik oddiy, aniq, lo'nda va

ma'nodor bo'lsa, qo'l harakati yordamida partituraning turli talablarini yetkazish imkoniyati shunchalik ko'p bo'ladi, dirijyorning qo'l harakati esa shunchalik chuqur ma'noga ega bo'ladi. Yuqorida aytilganidek, xar qanday o'lchamdagi taktning kuchli va kuchsiz xissalar tashkil etadi. Murakkab va aralash metrning taktida nisbatan kuchli hissalar ham bo'ladi. Ularning barchasi dirijyorning qo'l harakati bilan ko'rsatiladi. Birinchi kuchli hissa — taktning asosi bo'ladi. Ushbu hissa uning holati va xarakteriga mos harakat bilan, ya'ni boshqalarga nisbatan faolroq tarzda ifoda etilishi bilan ajralib turadi. Qo'lning tepadan pastga keskin harakati ana shu talabga javob beradi. Qo'lning pastga harakati eng oddiy va kuchlisidir. Unda qo'lning o'z og'irligiga mushaklar qisqarishidan kelib chiqadigan kuch ham qo'shiladi. Bunday harakatda birinchi hissaning boshqalardan ajralib turuvchi kuchi va faol xarakteri alohida ko'rsatib o'tiladi. Takt berishning ko'rgazmali bo'lishi uchun taktning kuchli hissasi yetarli darajada chuqur, aniq va eng asosiysi, u taktning boshqa hissalariga qo'shib ketmaydigan bo'lishi lozim. Kuchsiz va nisbatan kuchli hissalariga kelsak, ular u yoki bu metrning sxemasiga qarab qo'lning chapga, o'ngga yoki tepaga harakati bilan beriladi. Taktning barcha kuchsiz hissalarini keyingi hissaga tayyorgarlikni o'z ichiga oladi. Shu bois har bir keyingi harakat avvalgilari bilan uzviy bog'liq bo'lishi, ulardan kelib chiqishi kerak.

Bunga eng yorqin misol keltirish uchun taktning oxirgi hissasini olaylik. U o'z holati bo'yicha taktdagi eng kuchsiz bo'lib, shu bilan birga keyingi harakatlarga kuchli tayyorgarlikni o'z ichiga oladi. Shunday ekan, so'nggi hissa bu — keyin boshlanadigan birinchi hissaning boshlanishi desak ham xato bo'lmaydi. Haqiqatan ham, birinchi hissa xarakteri undan avval bo'lgan so'nggi kuchsiz hissaga bog'liq. Shu bois taktning so'nggi hissasi boshqa kuchsiz hissalariga nisbatan keskinroq harakat bilan ko'rsatiladi va doimo tepaga yo'naltiriladi.

Shunday qilib, musiqiy amaliyotda shakllangan o'lchamlarni qo'llash tizimiga muvofiq, dirijyorlik oddiy, murakkab va aralash turlarga ajratiladi.

Oddiy metrlar (простые метры). Oddiy deb bitta kuchli hissani o'z ichiga olgan metrlar qabul qilingan: $\frac{2}{2}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{2}{8}$; $\frac{2}{16}$; yoki $\frac{3}{2}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$; $\frac{3}{16}$. Murakkab metrlarga esa kuchli yoki nisbatan kuchli hisoblangan metrlar kiradi: $\frac{4}{4}$; $\frac{4}{2}$; $\frac{4}{8}$; $\frac{4}{16}$ yoki $\frac{6}{8}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{8}{4}$; $\frac{9}{4}$; $\frac{9}{8}$; $\frac{9}{16}$ yoki $\frac{12}{4}$; $\frac{12}{8}$; $\frac{12}{16}$.

Aralash metrlarga esa turli oddiy metrlarni o'zaro yoki bo'lmasa murakkab metrlar bilan uyg'unlashgan ko'rinishlari kiradi: $\frac{5}{2}$; $\frac{5}{4}$; $\frac{5}{8}$; $\frac{5}{16}$; $\frac{7}{2}$; $\frac{7}{4}$; $\frac{7}{8}$; $\frac{7}{16}$; $\frac{10}{2}$; $\frac{10}{4}$; $\frac{10}{8}$; $\frac{11}{2}$; $\frac{11}{4}$; $\frac{11}{8}$; $\frac{11}{16}$. Murakkab va aralash metr taktida bu hissalaridan tashqari yana nisbatan kuchlilari ham bo'ladi.

Birinchi, yuqorida aytganimizdek kuchli hissa taktning asosini tashkil qiladi. U boshqalarga nisbatan faol va keskinroq harakat bilan ko'rsatilishi kerak. Metrik tizimida bu harakatga «BIR», ya'ni taktning birinchi hissasi to'g'ri keladi.

Shunday qilib, barcha sxemalarning kuchli hissalarini tepadan pastga vertikal harakat bilan berilishi lozim.

Dirijyorlik sxemalarni o'zlashtirish takt berishning oddiy usullaridan boshlanadi. «Birga», «Ikkiga», «Uchga», «To'rtga» sxemalari oddiy deb yuritiladi. (Ular bir hissali, ikki hissali, uch va to'rt hissali o'lchamlarni taktga solishda qo'llaniladi). Ba'zi dirijyorlar 4 qismli sxemaning faqatgina ikkinchi hissasi nisbatan kuchli bo'lgani uchun uni murakkab deb hisoblaydilar. Biroq, uni oddiy deb hisoblash to'g'riroq bo'lardi, chunki aynan 4 hissali sxema asosida «Beshga», «Oltiga», «Yettiga» va boshqa murakkab sxemalarga asos bo'ladi.

18. «BIRGA» DIRIJYORLIK QILISH

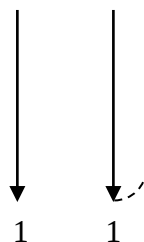
$\frac{3}{8}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{5}{4}$. «Birga» sxemasi dirijyorlik uchun eng qiyini deb hisoblanadi.

Ushbu takt berish sxemasi bir qarashda oddiy tuyulsada, aslida juda murakkabdir. Chunki u boshqa sxemalarga xos texnik qiyinchiliklaridan holi bo'lsada, xuddi boshqalardek harakat nozikligini talab qiladi. Aynan «nozik» texnika yaxshi ijro

uchun omil bo'ladi. «Birga» taktini beruvchi sxemada pastga tomon harakat taktning barcha hisobli qismlarini birlashtiradi. Bu harakat doimo keskin, lo'nda. «Birga» taktini berish paytida esa bu yanada aniq bo'lishi kerak. Dirijyor qo'li vertikal bo'ylab tepadan pastga bir maromda tezlashtirilgan harakat bilan pastdagi zarb nuqtasigacha boradi. Xuddi o'sha vertikal chiziq bo'ylab qo'lni ko'tarish esa bir vaqtning o'zida taktning keyingi hissasiga auftakt bo'ladi. Qo'lning harakati to'xtovsiz, u chizgan chiziq esa — yopiq, ya'ni uchma uch tutashgan bo'lishiga intilishi kerak. Vals zarbining samarasi ko'proq dirijyorning harakat erkinligiga bog'liq. Agar zarb to'g'ri bajarilsa, unda xatto orkestr yangrashidan uzilgan xolda, ya'ni ko'z bilan ko'rganda ham harakat bilan chizilgan ritmni vals uslubida ekanligi yaqqol seziladi. Tez sur'atda yozilgan $\frac{3}{4}$ yoki $\frac{3}{8}$ uch hissali o'lchamdagi musiqiy asarlar «Birga» dirijyorlik to'ri (setkasi) bilan taktga tushadi.

«Birga» taktini berish $\frac{2}{4}$ o'lchamda tez sur'atda ham qo'llaniladi (V. Mosartning «Praga» simfoniyasining final qismi, L. Betxovenning «Afina harobalari» asaridan «Turk marshi», uch chorakli $\frac{3}{4}$ skerso va tez sur'atli menuetlar uchun ham xuddi shunday bo'ladi. Betxovenning 5-simfoniyasidagi ♩ belgisi bor final qismi ham «Birga» takt orqali ifodalangan.

«Birga» dirijyorlik qilingan $\frac{5}{4}$ hissali o'lcham musiqiy adabiyotda juda kam uchraydi va faqat juda tez sur'atda qo'llaniladi. A. Borodinning «Knyaz Igor» operasidagi qizlar xori 1 p. 2 k. va uning «3 — chi simfoniyasi»ning 2-qismi. Ushbu barcha urg'uli variantlar valsdan ko'ra takt berilishi uchun osonroq, chunki bunda qo'lning «prujinali» sakrashi yetarli, bunda valsdagi kabi harakatning raqsboqligini aks ettirish kerak bo'lmaydi.



M:

ВАЛЬС

М. Левинев мусиқаси

The musical score is written for piano, oboe, and violin. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked *Andante* and *ppp*. The piano part features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The oboe part enters with a melodic line, marked *retunuto*. The violin part enters with a simple accompaniment. The score is divided into three systems, each with a rehearsal mark. The first system is marked *mf* and *clb.*. The second system is marked *Вальс*. The third system is marked *Violini*. The score concludes with a final chord in the piano part.

Andante

ppp

mf

clb.

retunuto

Вальс

② Violini

1. 2. ③ Fl.ob.

Measures 1-4 of the piano accompaniment. The treble clef features a melodic line with a slur over measures 1-2. The bass clef provides a harmonic foundation with chords.

Measures 5-8 of the piano accompaniment. Measures 5-6 lead into a first ending (1.), which concludes with a repeat sign. A second ending (2.) follows, leading to the next section.

④ *Corno*

Measures 1-4 for the horn part. The treble clef contains a series of chords, while the bass clef has a simple bass line with long notes.

oboe

Measures 1-4 for the oboe part. The treble clef features a melodic line, and the bass clef has a simple bass line with long notes.

Measures 5-8 of the piano accompaniment. The treble clef contains a series of chords. The bass clef has a simple bass line with long notes. A 'rit.' (ritardando) marking is present in measure 6.

⑥ *a tempo*

Measures 1-4 for the piano part. The treble clef contains a series of chords, and the bass clef has a simple bass line with long notes.

7

1.

2.

8

1.

f

2.

9

conmf

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, dynamics, and performance instructions.

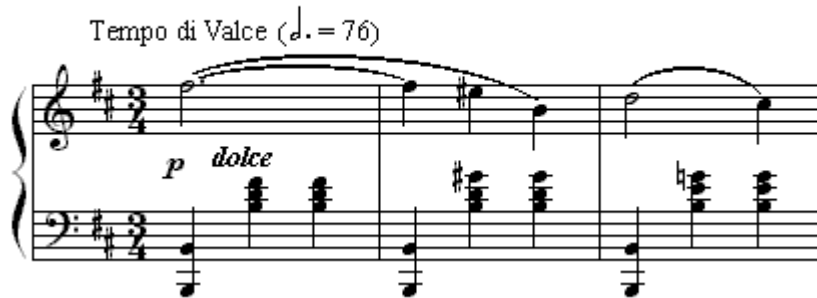
- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes. A slur is present over the final two measures of the treble staff.
- System 2:** Includes a *rit.* (ritardando) marking. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes. A slur is present over the first two measures of the treble staff. A circled number 10 is placed above the first measure of the treble staff.
- System 3:** Includes a circled number 11 and a Φ (phi) symbol. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes. A slur is present over the first two measures of the treble staff.
- System 4:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes. A slur is present over the first two measures of the treble staff.
- System 5:** Includes a first ending bracket labeled 1. and a second ending bracket labeled 2. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes. A circled number 12 is placed above the first measure of the treble staff.
- System 6:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes. A slur is present over the first two measures of the treble staff. The system concludes with a double bar line and a *sf* (sforzando) marking.

КАРНАВАЛ ВАЛЬСИ

П. Чайковский

**ЩЕЛКУНЧИК
ВАЛЬС ЦВЕТОВ**

М. Глинка

ВАЛЬС-ФАНТАЗИЯ**19. IKKIGA DIRIJYORLIK QILISH**

$\frac{2}{2}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{2}{18}$; $\frac{2}{2}$ o'lchamdagi xar bir harakatga yarimtalik (♩) nota to'g'ri keladi.

$\frac{2}{4}$ o'lchamda xar bir harakatga choraktalik (♩) nota to'g'ri keladi. $\frac{2}{8}$ o'lchamda

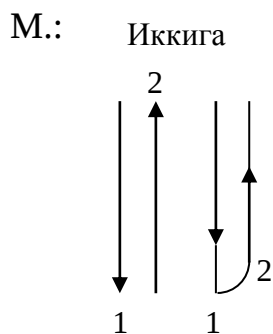
xar bir harakatga 8 talik (♩) nota to'g'ri keladi va x. k. $\frac{2}{4}$ takt berish «Ikkiga»

hisoblanadi. U ikkita hisobli ritmik davomiylikka ega — 2 ta chorak bundan birinchisi — kuchli, zarbli, ikkinchisi — kuchsiz, zarbsiz. Har ikkala chorak tegishli qo'l harakatlari bilan belgilanishi kerak. Aniqroq qilib aytganda qo'l harakatlari — birinchisi kuchli, ikkinchisi kuchsiz harakat bilan belgilanadi. Biroq,

ikki hissali to'ri (sxema) ni bajarishda bir hususiyat borki, unga jiddiy e'tibor berish kerak.

Ma'lumki, qo'l o'zining tabiiy hususiyatlari tufayli «Bir» deb pastga keskin tushirilgandan keyin albatta tepaga «sakrab» ketadi, agar 2 hissali to'rda u qaytish chog'ida juda keskin harakat qilsa, unda ikkinchi hissa paytida tepaga chiqib qolishi mumkin, shu tariqa «ikki» pastdan tepaga emas, yana tepadan pastga, «Bir» singari bo'lib qoladi. Oqibatda taktning 1–chi va 2–chi hissasi bir-biridan farq qilmay qo'yadi. Buning oldini olish uchun «Birga» harakatidan so'ng qo'lning «sakrashga» intilishini bosib, «ikkiga» harakatini pastdan tepaga boshlash kerak. «Bir»dan so'ng qo'lning vaqtida to'xtatish zarurati boshlovchilar uchun 2 –chi hissani bajarishning qiyin jihatidir. Tajriba shuni tasdiqlaydiki, birinchi hissaning aniqligi bo'yicha «Birga» qo'lning pastga harakatini, «Ikkiga» tepaga harakatini talab etuvchi ikki hissali metr to'ri eng qulaydir.

Ikki hissali o'lchamlarda dirijyorlik setkasini shakllantirish haqida aytilgan barcha narsalar boshqa o'lchamlarga ham birdek taalluqli. Bunga shuni qo'shimcha qilish mumkinki, taktning kuchli hissasi kuchsiziga nisbatan ko'proq urg'u berilishi kerak.



"ТОҲИР ВА ЗУҲРА" СПЕКТАКЛИДАН
ТОҲИР АРИЯСИ

Allegro

f

Ҳар қи - чон ким ил - ти - фо -

тинг - га са - зо вор ўл - ми - шам

"АРШИН МОЛААН" СПЕКТАКЛИДАН
АСҚАР ВА ГУЛЧЕҲРА ДУЭТИ

Piano *Moderato*

Canto *Асқар:*

Ой-ра-ниб пур - фэнг ол - гум, Ке-рә-нә риш - хэнг ол - гум

Хәр бир дәр - га мән дол - гум, Сә-ни кор - гум бэнг ол - гум

Хәр бир дәр - га мән дол - гум, Сә-ни кор - гум бэнг ол - гум

"ФАРҲОД ВА ШИРИН" СПЕКТАКЛИДАН
ФАРҲОД АРИЯСИ
 Мискин

Moderato

Me - ni маҳв ай - ла - ган уа

A tempo

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

"КАРМЕН". Муқаддима.

Ж.Бизе.

Allegro giocoso ♩ = 116

20. UCHGA DIRIJYORLIK QILISH

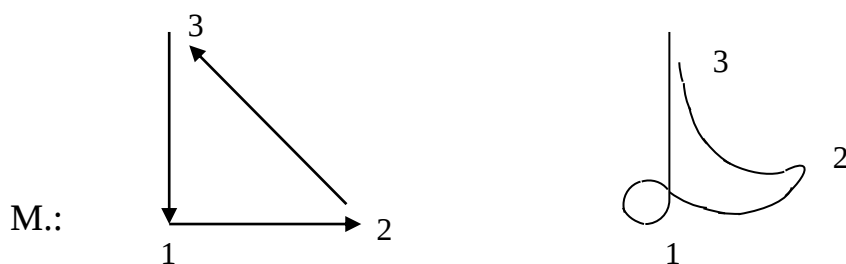
$\frac{3}{2}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$; $\frac{3}{16}$. Eng qulay va manual texnika bo'yicha eng osoni — uch hissali

to'r hisoblanadi. Oddiy uch hissali o'lcham uch hisobli ritmik davomiylikka, uch chorakka ega. Eng quchlisi — 1-chi hissa, nisbatan kuchsiz 2-chisi va eng kuchsizi — 3-chisidir.

Dirijyorlik amaliyotida uch hissali to'r (sxemalar) ni takt berishning turli usullarida uchraydi. Ulardan ba'zilari juda o'ziga xosdir, ular alohida hollarda qo'llanilishi mumkin, lekin tipik sifatida yaroqsiz, chunki ularda ijro vazifalariga moslash imkonini beruvchi neytrallik (xolislik) yo'q. Ba'zida alohida vaziyatlarda yaroqli bo'lgan xar qanday jimjimador shakl boshqalari uchun xalaqit beradi. Uch hissali to'rda birinchi hissa aniq ifoda etilgan va vertikal tarzda pastga yoki sal chapga yo'naltirilgan bo'ladi. Kuchli hissani ko'rsatishda o'zingizda «porshenni bosgandek» tasavvur uyg'otishingiz kerak (L. M. Andreyeva), xuddi qo'lingiz qarshilikka duch kelayotgandek bo'lsin. Ikkinchi hissa yumshoq qo'l bilan gorizontal harakatda dirijyordan o'ngga — 2-chi hissa nuqtasiga olib boriladi. 2-chi hissani ko'rsatishda uni ark shaklidagi chiziq bo'ylab olib borishga, hamda bu chiziqni yakunlovchi nuqta 1-hissa balandligidan (balandroq ham emas, pastroq ham emas) gorizontal yuzada bo'lishiga ahamiyat berish kerak. N. A. Malkoning obrazli ifodasiga ko'ra, so'nggi hissa «xuddi qoshiq bilan sho'rva suzgandek» ko'rsatiladi.

«Takt oldi bo'lgan uchinchi hissa sxemada katta ahamiyatga ega. Kuchli hissaning sifati, demakki butun sxemaning aniqligi uchinchi hissa paytida to'planadi» — deb yozgandi L. M. Andreyeva. Uch hissali setka sekin, vals ritmida osonroq o'zlashtiriladi.

Учга



"АРШИН МОЛААН" СПЕКТАКЛИДАН АСҚАР ҚЎШИГИ

Andante

Canto

Piano

p

Ap

p

шун

мола а - лан,

Ap

p

шун

мола а - лан,

БАҲОР

Т.СОДИҚОВ

Andante

mp

f *mp*

"НУРХОН" СПЕКТАКЛИДАН НУРХОН ВА ҲАЙДАР АРИЯСИ

Allegro moderato

Ум -

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

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

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

В.Моцарт.

СИМФОНΙΑ МИ-БЕМОЛЬ МАЖОР МЕНУЭТ

Allegretto



Т.Жалилов музыкаси

"РАВШАН ВА ЗУЛХУМОР" СПЕКТАКЛИДАН Эронча рақс

Andante



① Хор



②

Ул сар-ви-ноз гул-ша-ни



П.Чайковский.

5-СИМФОНΙΑ, III қ.

$\text{♩} = 138$

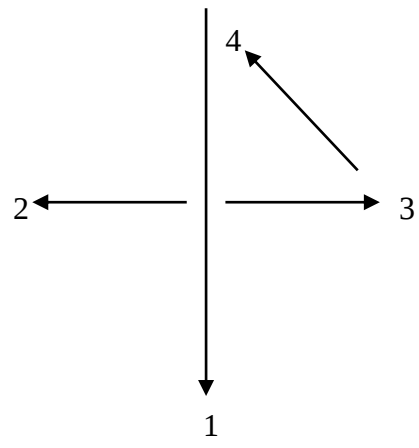


21. TO'RTGA DIRIJYORLIK QILISH

To'rt hissali setka quyidagi o'lchamlarga takt berishda qo'llaniladi: $\frac{4}{2}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{4}{8}$.

Bu o'lchamlarda dirijyorlik qilishga tayyorgarlik ko'rilganda qo'llar orasidagi masofaga e'tibor qaratish kerak. Ya'ni 2—chi hissani olib kirish chizig'i bilan to'ldiriladigan bo'limiga diqqat qilish kerak. 4 hissali (setka) to'r to'rtta harakatdan iborat kuchli — pastga, kuchsiz — chapga, nisbatan kuchli — o'ngga, eng kuchsizi — tepaga (boshlang'ich nuqtagacha qaratildi): To'rlardagi qo'l harakatlari balandligi va uzoqligi jihatidan bir xil bo'lishi lozim. Istisno tariqasida ba'zi kuchli harakatlar boshqa, kuchsizroqlardan kattaroq bo'lishi, o'z navbatida kuchsiz harakatlar kuchlilarga nisbatan kamroq bo'lishi mumkin, biroq ularning davomiyligi bir xilda bo'lishi lozim. To'rlarni qo'l bir maromda va uzluksiz harakat bilan, ya'ni alohida harakatlar orasida to'xtash bo'lmaydigan tarzda amalga oshirish kerak. Takt berishdagi harakatlarning bunday uzluksizligi musiqaning uzluksiz ravonligini aks ettiradi. To'rt hissali metr setkasini o'zlashtirar ekanlar talabalar uning doirasida qo'l harakatining barcha asosiy turlari bilan tanishadilar. Bunda talaba taktning kuchli va kuchsiz hissalarini bilan bir qatorda nisbatan kuchli hissaga ham duch keladi. Undan tashqari, to'rt hissali to'r boshqa to'rlarni tuzish uchun ham asos bo'lib xizmat qiladi.

Birinchi kuchli hissa qo'lning chaqqon harakati bilan tepadan pastga «Birga» ko'rsatiladi, so'ng, qo'l aks ettirish inersiyasi ta'sirida pastdan tepaga harakatlanadi, birinchi harakatning yarmigacha yetkaziladi, so'ng esa chapga harakat bilan ikkinchi hissa ko'rsatiladi. Uchinchi hissa chapdan o'ngga bajarilgan gorizontaal harakat bilan ko'rsatiladi. Bu harakat taktning nisbatan kuchli hissasini ifoda etadi. Va nihoyat, to'rtinchi hissani ko'rsatish uchun qo'l gorizontaal bo'yicha chap tomonga «o'rtagacha» boradi, so'ng esa tepaga kamonsimon egri chiziq yasab ko'tariladi. Qo'lning uchinchi hissadan so'ng o'rtaga qaytarilishi keyin to'rtinchi hissaning tepaga yo'naltirilganligining aniqroq ko'rsatish uchun bajariladi. Qolaversa, bunday harakat qulayroq va silliqroq bajariladi.



"НУРХОН" СПЕКТАКЛИДАН ҲАЙДАР ҚЎШИҒИ

Allegro moderato $\text{♩} = 88$

Fl.
mp *Cl.* *Cor.*

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

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

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

"АЛПОМИШ" СПЕКТАКЛИДАН

Хор ва балет саҳнаси

Allegro moderato

Ша-раф-ли тўй - га ке -

линг гўст-лар қа-дир - гон - лар.

Се-вим-ли ё - ри қа-дир - гон қа-дир-ли меҳ - мон -

лар ви - со - ли баз - ми - га тўй

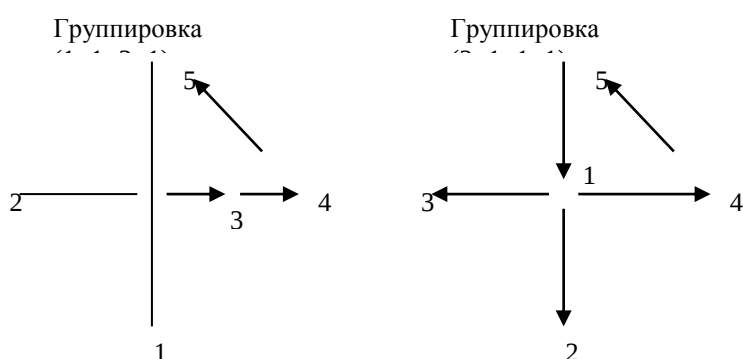
22. BESHGA DIRIJYORLIK QILISH

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

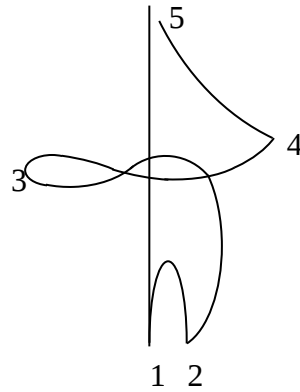
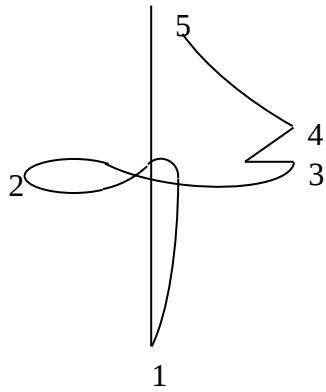
Besh hissali to'rlar (Beshtaga) sekin sur'atda boshqariladi. Besh hissali o'lchov turlari o'zida beshta hisob birligini mujassam etadi va ikkita oddiy o'lchov $2 + 3$ dan iborat bo'ladi. Bu aralash o'lchovda hissalar guruhlanishi $2 + 3$ yoki $3 + 2$ bo'lishi mumkin. Bu sxemalar ketma-ketlik tarkibi musiqa qurilishi, garmoniyasi (uyg'unligi) va musiqa ma'nosiga ko'ra alohida ajratib ko'rsatiladigan o'rinlarga bog'liq bo'ladi. $2 + 3$ hissali metrlar uzviyligi mantiqiy urg'ular birinchi va uchinchi hissalariga to'g'ri kelganda qo'llaniladi. Agar birinchi va to'rtinchi hissaga urg'u berilsa, unda ketma-ketlik teskari bo'ladi, avval 3, keyin 2 hissali sxema ($3 + 2$). Bunga muvofiq ravishda «Beshtali» dirijyorlik setkalari turlicha bo'lishi mumkin. $2 + 3$ guruhlanishda birinchi va uchinchi kuchli va nisbatan kuchli hissalar bo'lib, ikkinchi, to'rtinchi va beshinchilari esa kuchsiz hisoblanadi. Bu setkani «Beshtaga» taktlashda dirijyor qo'li birinchi hissada vertikal tarzda to'ppa-to'g'ri pastga tushadi, dirijyorning o'ziga yo'naltirilgan vertikal harakat bilan ikkinchi kuchsiz hissaga o'tadi. Ikkinchi hissadan katta, o'zidan teskari yo'naltirilgan harakat bilan uchinchi, nisbatan kuchli hissa ko'rsatiladi va bu harakat to'rtinchi hissa bilan xuddi shu yo'nalishda kaftning yengil harakati bilan belgilanadi. Beshinchi hissa esa har qanday o'lchovning oxirgi hissasi kabi bajariladi. $3 + 2$ guruhlanishdagi besh hissali to'r (to'rttalik) taktlash sxemasidan iborat. Biroq, bunda birinchi hissa ikki marotaba ko'paytiriladi. Bu sxemadagi eng kuchli hissalar birinchi va to'rtinchi. Ikki oddiy sxema yo'li bilan «beshtalikka» dirijyorlik qilishning kamchiligi shundaki, kuchli (birinchi) va nisbatan kuchli (uchinchi va to'rtinchi) hissalar bir xil vertikal yo'nalishga ega: ikkalasi ham pastga tushadi. Bunday vaziyat taktning asosida qanday ketma-ketlik borligini — $3 + 2$ mi yoki $2 + 3$ mi — tezda aniqlash imkonini bermaydi. Ba'zida taktning boshlanishi qayerdaligi, qo'lning pastki harakatiga to'g'ri keluvchi birinchi hissa qayerdaligi noaniq bo'lib qoladi, chunki takt davomida pastki harakat ikki

marotaba takrorlanadi. Shu bois dirijyorlar ko'proq 2 va 3 hissali sxemani navbatma-navbat almashtirib turish holatini qo'llaydilar. Biroq, takt boshini ko'rsatish va kuchli hissa (birinchi) hamda nasbatan kuchlisi (uchinchi yoki to'rtinchi) o'rtasidagi farqni ochib berish uchun, birinchi hissani qo'lning chuqurroq va faolroq harakati bilan ko'rsatadilar. Tez sur'at talab qiluvchi asarlarning besh hissali to'rlari «Ikkiga» taktlanadi. Bunda bitta hissa ikkita davomiylilikni, boshqasi esa uchta ($2 + 3$ yoki $3 + 2$) ni qamraydi. Besh hissali o'lchamni «Ikkiga» taktlashda birinchi va ikkinchi hissalar vaqt jihatidan teng emas, zero ular metrik hissalar soni bo'yicha bir xilda bo'lmaydilar. Bunda taktdagi birliklar soni turlicha bo'lganligi bois uni ikki hissali bo'lish shartli ravishdadir. Chunki sxemaning har bir hissasi taktning o'zida takt hissalarining turlicha sonini qamrab oladi: ulardan biri sakkizdan uchtasini mujassam etsa, boshqasi sakkizdan ikkitasini qamraydi. Shu bois besh hissali to'rlarni tez sur'atda «ikkiga» dirijyorlik qilishda sakkizdan uchтали hissani uzaytirish yo'li bilan amalga oshiriladi va sal og'irroq qo'l harakati bilan ko'rsatiladi.

Bundan tashqari juda tez sur'atda ijro qilinadigan asarlar «Birga» dirijyorlik qilinadi. M: A. Borodin «Knyaz Igor» operasidan «Qizlar xori», R. Glier «Misli chavondoz» baletidan «Fol ochish», A. Borodin 3-simfoniya II-qismi va boshqalar.



Бешга



СИМФОНΙΑ №6. II к.

П. Чайковский



ИВАН СУСАНИН ХОР

М. Глинка



«BIRGA» DIRIJERLIK QILINADI

"КНЯЗЬ ИГОРЬ". ХОР ДЕВУШЕК. 1 д. 2 к.

А. Бородин.



Р.Глиэр

МЕДНЫЙ ВСАДНИК
"ТАДАНЬЕ" - ФОЛ ОЧИШ

Molto vivo (♩ = 64)



А.Бородин.

3-СИМФОНΙΑ, II қ.

Vivo (♩ = 66)



К.Дебюсси.

НОКТИЮРНЫ, "ПРАЗДНЕСТВА"

Un peu plus anima (3+2)



23. OLTIGA DIRIJYORLIK QILISH

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

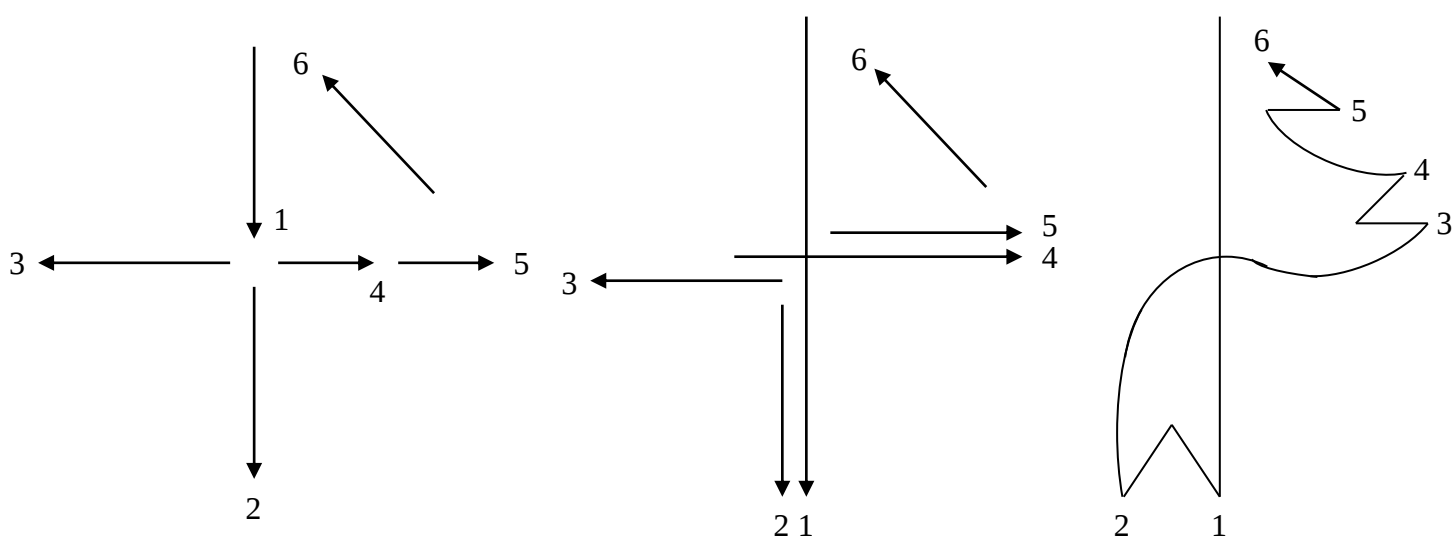
Olti hissali metrni boshqarishda to'rt hissali sxema qo'llaniladi, hamda uning birinchi va uchinchi hissalarini ko'paytiriladi (yoki avval qayd etilgandek, kasrlash — bo'lib tashlash) orqali amalga oshiriladi.

Tabiiyki, dirijyorlik qilishda asosiy hissalarini ko'paytirishni anglatuvchi harakat so'ngilaridan sustroq bo'ladi. Olti hissali metr takti har bir hissasini belgilovchi sxema bo'yicha taktlanishi, sekin tempda qo'llaniladi. Tez sur'atda esa

olti hissali metr «Ikkiga» dirijyorlik to'ri bo'yicha taktlanadi. Shu tarzda sxemaning har bir hissasi uch hisob birligini umumlashtiradi: ()

3/2 lik oddiy metrni sekin tempda taktlash uchun uch hissali to'rdan har bir hissani ikkiga ko'paytirib foydalaniladi. Bu bilan hissa ko'rsatishda o'ta aniqlikka erishiladi: kuchli va nisbatan kuchli hissalar qo'lning chuqurroq ko'tarilishi bilan ko'rsatiladi.

Группировка (2+1+2+1)



Т.Жалилов мусиқаси

"НУРХОН" СПЕКТАКЛИДАН ДУЧАВА Хор ва рақс

Allegro

Хор: ①

Нур э - ма - муз гул э - ма - муз

②

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

См.

③

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

См.

"АРШИН МОЛААН" СПЕКТАКЛИДАН
ГУЛЧЕХРА АРИЯСИ

Andante con moto

Piano

f *p* *espressivo*

mf *p*



М.Глинка

"РУСЛАН ВА ЛЮДМИЛА" ОПЕРАСИДАН
РАҚСЛАР

Allegro-moderato

p



"АЛПОМИШ" СПЕКТАКЛИДАН
АЛПОМИШ АРИЯСИ
СУВОРА

Moderato

Ба - лан - ган куй - ла - тинг - лар

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

ёғ э - тар як бо - ра Ол - по - миш

BULAR «OLTIGA» DIRIJYORLIK QILINADI

Брукнер

СИМФОНИЯ №5. II қ.

Archi Adagio
pizz
p

Л.Бетховен

"ФИДЕЛИО" ОПЕРАСИДАН №3 КВАРТЕТ



П.Чайковский

ОҚҚУШ КЎЛИ



Л.Бетховен

СОНАТА № 7. II қ.



24. YETTIGA DIRIJYORLIK QILISH

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

$\frac{7}{4}$ o'lchami odatda $\frac{3}{4}$ va $\frac{4}{3}$ yohud teskarisidan iborat kombinasiyani tashkil qiladi.

Yetti hissali to'rlar taktdagi metrik hissalar guruhlanishining turli variantlariga ega bo'lishi mumkin: 2 + 3 + 2 + 1;

2 + 1 + 2 + 2; 1 + 2 + 2 + 2; 2 + 2 + 1 + 2; ularning almashinish tarkibi musiqiy jumla tuzilishiga qarab belgilanadi. Taktning nisbatan kuchli hissalarini sustroq harakat bilan ko'rsatiladi. Masalan $\frac{7}{4}$ shakli — !!.!

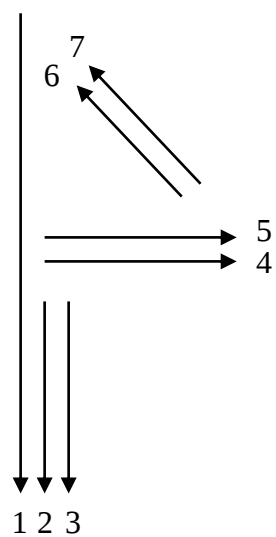
Uni ikki + uch + ikki deb ko'rsatish kerak. Bu yerda uchinchi zarb taktning uchinchi choragidagi kichik urg'uga mos ravishda yengil bosim bilan birga beriladi. Bu sxema shuningdek uch + to'rt uchun ham yaroqli, biroq bunda bosim

to'rtinchi zarbda muhim bo'ladi. $3 + 4$ bo'linuvda birinchi — eng kuchli harakatdan tashqari to'rtinchi va oltinchisi, $4 + 3$ bo'linuvda esa — uchinchi va beshinchisi ajratib ko'rsatiladi. Darvoqye, aralash taktlov sxemalarini tanlashda bir necha omillar xal qiluvchi rol o'ynaydi: avvalo ushbu aralash o'lchovning metroritm tarkibi, so'ngra ijroning tayanchi, musiqaning metodik va garmonik qurilishi hisobga olinadi. Agar bu hususiyatlarga qarab ish yuritilsa, dirijyor shunga yarasha taktlash sxemasini oson tanlab oladi. Yetti hissali o'lchovning turlari $\frac{7}{4}$ va $\frac{7}{8}$ bo'lib, bular ikkita o'lchov — uch va to'rt hissali ($3 + 4$ yoki $4 + 3$) larning qo'shilishidan iborat. Bunday sxemaga dirijyorlik qilinganida $3 + 4$ guruhlanishida birinchi va to'rtinchi hissalar, $4 + 3$ guruhlanishida 1– va 5 — hissalar ajratib turiladi.

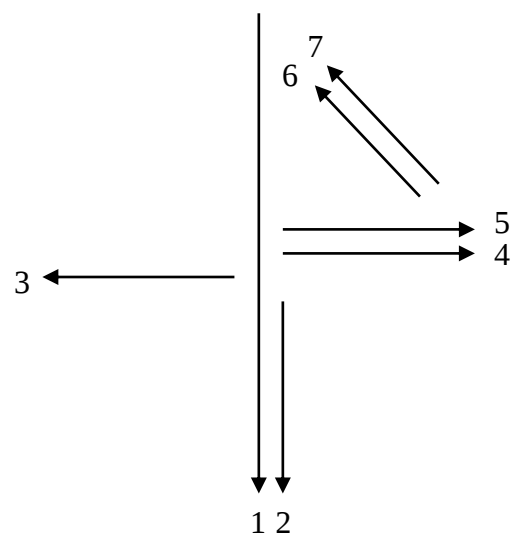
7 hissali o'lchovning dirijyorlik to'ri 4 hissali sxema bo'yicha, birinchi — nisbatan kuchli hissa va takt oldi hissasini ikkiga ko'paytirish bilan taktlanadi. $3 + 4$ guruhlanishida birinchi va ikkinchi hissalar pastga qilib ko'rsatiladi, uchinchi hissa — ichkariga, to'rtinchi va beshinchi hissalar o'zidan nariga qilib ko'rsatiladi, oltinchi va yettinchi hissalar esa pastdan tepaga yo'naltirilgan harakat bilan ko'rsatiladi. $4 + 3$ guruhlanishida birinchi va ikkinchi hissalar bir yo'nalishda pastga ko'rsatiladi, uchinchi va to'rtinchi hissalar ichkariga ya'ni o'zi tomonga, beshinchi va oltinchi hissalar esa o'zidan chetga va nihoyat yettinchi hissa tepaga ko'rsatiladi.

Tezkor tempdagi yetti hissali o'lchov odatda uch hissali sxema bo'yicha, hissalarni turlicha guruhlab taktlanadi. $2 + 2 + 3$; $2 + 3 + 2$; $3 + 2 + 2$ guruhlanish turiga monand to'ring hissalaridan biri cho'zilgan, u qo'lning sekinlashtirilgan ko'tarilishi bilan belgilanadi. Shu bois u yoki bu oddiy bo'lmagan metrni qanday taktlash xal qilinganida, takt ichidagi tabiiy urg'u qanday joylashganini aniqlab olish zarur.

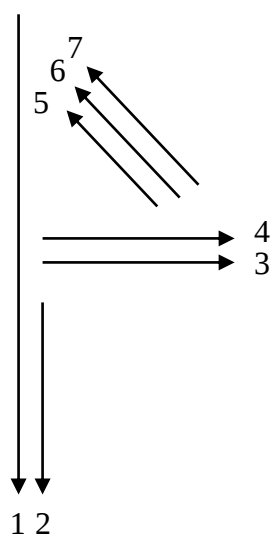
Группировка (3+2+2)



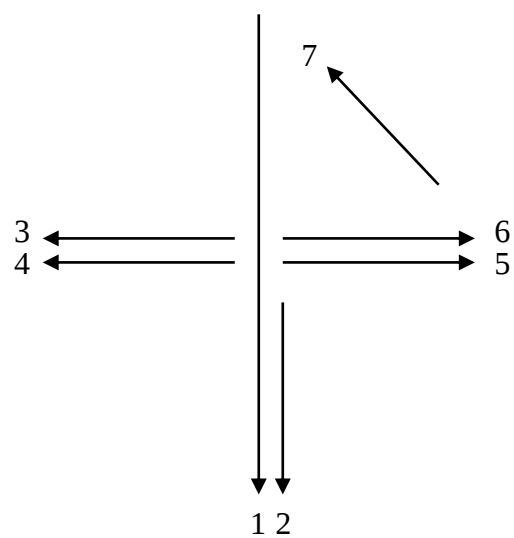
Группировка (2+1+2+2)



Группировка (2+2+3)



Группировка (2+2+2+1)



"МАЙСАРАНИНГ ИШИ" ОПЕРАСИДАН ҲОЖИ ДАРҒА ВА МУЛЛАДЎСТ ДУЭТИ

Allegro tranquillo

mf ҲОЖИ:

Ва - си - қа-си бор эн - ги,

Ой - хон мен-га ёр эн - ги,

Май - са - ра-хон ош гам - лаб, шу тун мен-га зор эн - ги,

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

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

Мулладўст: қил - либ қў - ринг ҳам - ён - ни!

Ай - тинг, ў - ша жо - нон - ни!

Ҳе - ми - ри ўқ ҳам - ён - га,

Ай - тинг ў - ша жо - нон - ни!

ол - май қў - йинг жо - нон - ни!

Жон!
Мулладўст:

Рас - во - йи жа - хон зан - гар,

Ол - май қў - йинг жо - нон - ни!

Минг лаъ - нат сен - га нар - жар!

Ҳожи:

Ой - хон и - ла жар тун - га қил - сам ял - ла - ло, ял -

ten. ten.

p mf

f *mf a tempo*

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

Жо - ним бе - ра - йин гей - ман, Ой - хон и - ла ҳар ке - ча

ҚИЛ - САМ Я - ЛА - ЛҶ Я - ЛО - ЛА,

ff Жон!

ff



7-СИМФОНІЯ, ІV К.

Д.Шостакович.

Allegro non troppo $\text{♩} = 132$



ҚУДУҚ ТУБИДАГИ ФАРЁД АЙЛАНСИН

Б.Лутфуллаев

Sostenuto



"БАЙКА"

И. Стравинский.

Stringendo $\text{♩} = 126$

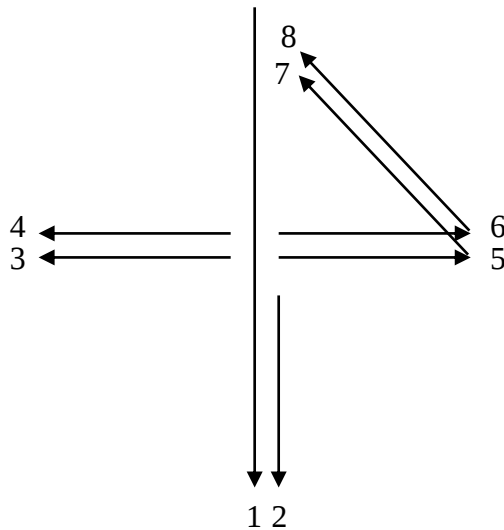
Тенор



25. SAKKIZGA DIRIJYORLIK QILISH

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

Sakkiz hissali metrda dirijyorlik to'rt hissali sxema asosida qilinib har bir hissani ikkiga ko'paytirib olinadi. Bunda har bir 4 + 4 hisobli guruhlanish nisbatan kuchli hissalar: uchinchi va beshinchi, yettinchilarni ko'rsatish va kuchli birinchi hissani alohida belgilash bilan olib boriladi. Bu hissalarining har biri kaftning yengil harakati bilan ikkiga ko'paytiriladi. Asosiy hissalar esa, odatda muhimroq va amplitudasi kattaroq qo'l harakati bilan ko'rsatiladi. Bunday to'r $\frac{8}{4}$ yoki $\frac{8}{8}$ o'lchovda yozilgan asar juda sekin tempda ijro etilganda qo'llaniladi. Tezkor tempda sakkiz hissali o'lchovlar bo'linmaydi va «to'rtga» taktlanadi.



Россини

СЕВИЛИЯ САРТАРОШИ
УВЕРТЮРА

Andante sostenuto

Л.Бетховен

СИМФОНИЯ № 1
Муқаддима

Adagio molto ♩ = 88

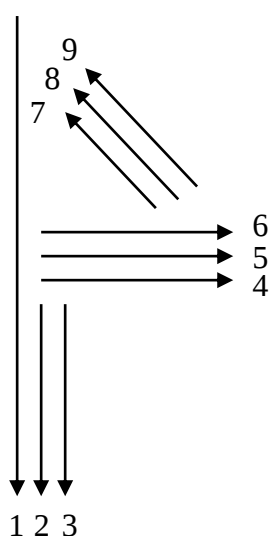
26. TO'QQIZGA DIRIJYORLIK QILISH

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

To'qqiz hissali to'r sekin tempda uch hissali sxema bo'yicha har bir hissani uchga ko'paytirib taktlanadi. To'rning har bir hisob guruhining bo'linishi birinchi, ikkinchi va uchinchi asosiy hissalar yo'nalishida olib boriladi. Bunda uchchala harakat birinchi hissa bo'ylab pastga ko'rsatiladi. To'qqiz hissali to'rda to'rtinchi va yettinchi hissalar nisbatan kuchli bo'ladi. To'rtinchi, beshinchi va oltinchi hissalar dirijyordan chetga ko'rsatiladi, yana uchitasi — yettinchi, sakkizinchi va

to'qqizinchisi tepaga ketadi. To'qqiz hissali setkani o'zlashtirishda birinchi, to'rtinchi va yettinchi hissalar uning asosiy tayanch nuqtalari hisoblanadi, qolganlari esa yordamchi bo'lib, asosiy hissalarini kuchsiz tarzda aks ettiradi. To'qqiz hissali o'lchovda yozilgan va tezkor tempda ijro etilayotgan musiqa ajratib, bo'lib tashlanmaydi va «Uchga» taktlanadi.

Группировка (3+3+3)



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

Вагнер

(Moderato con moto)



СИМФОНИЧЕСКИЕ ТАНЦЫ. III қ.

С.Рахманинов

Allegro vivace



1-СИМФОНИЯ, I қ.

П. Чайковский

Moderato con anima



27. 10, 11 va 13 GA DIRIJYORLIK QILISH

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

10, 11 va 13 hissali metrlar musiqiy adabiyotda juda kam uchraydi. Masalan, D. Shostakovichning 7-simfoniyasidagi 1-qismi, N. Rimskiy-Korsakovning «Sadko» asaridagi 1-koʻrinish, yana shu kompozitorning «Qorqiz» asaridagi yakuniy xor. Deyarli doimo ulardan avval muallif izoxi boʻladi va unda ushbu metrning guruhlanishi koʻrsatiladi, hamda unga asoslanib dirijyor toʻr qurilishini aniqlaydi.

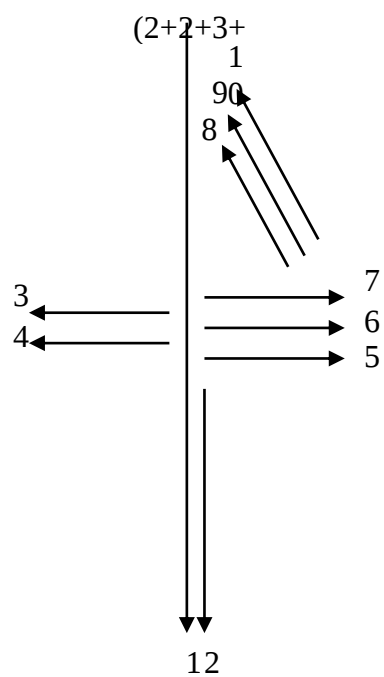
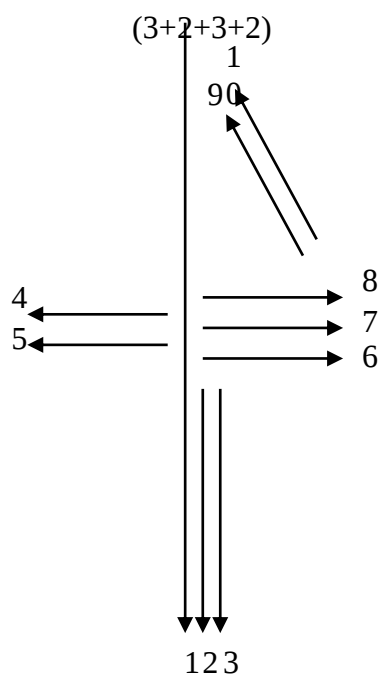
10 hissali metr odatda «beshga» dirijyorlik qilinadi, chunki bu — $\frac{10}{4}$, unda metrik

birlik boʻlib, yarim ♩ — (2 + 3) notasi xizmat qiladi. $\frac{13}{4}$ hissali takt «oltiga»

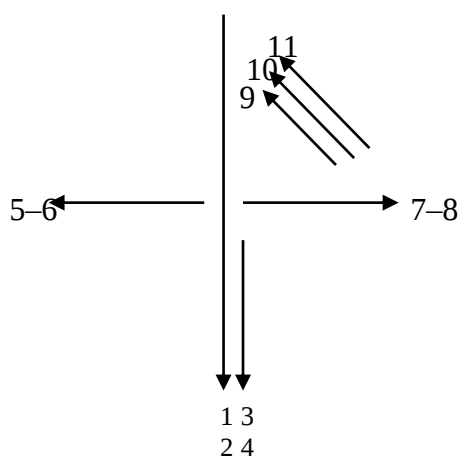
dirijyorlik qilinadi va bunda soʻngi hissa choʻziladi.

11 hissali metr besh hissali toʻrga asoslanadi, biroq farqi shundaki, hissalaridan biri choʻziqroq chiqadi. Aralash metrlarning sxemalari (setkalari) koʻrishning murakkabligi, metrik yoki uni tashkil etuvchi oddiy oʻlchovlarni yoʻl-yoʻlakay almashtirish zaruriyati dirijerdan ijro etilayotgan asarning metodik va garmonik tuzilishini yaxshilab taxlil qilish, ayniqsa kompozitor remarkalariga alohida eʼtibor qaratishni talab etadi.

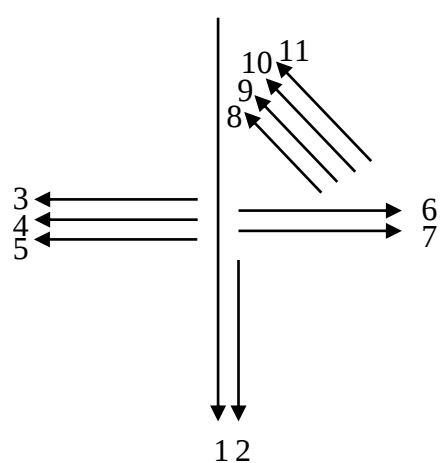
Группировка вка



Группировка (2+2+2) + (2+3)



Группировка (2+3) + (2+4)



Б.Барток.

Струнные инструменты, ударных и челеста

V-ni II

V-ni III
IV

Cello
C-B

$\text{♩} = 116-112$

Д.Шостакович.

7-СИМФОНΙΑ. 1-қ.

Poco più mosso

$\text{♩} = 116-112$

(2+3)

(2+3)

Н.Римский-Корсаков.

"СНЕГУРОЧКА" ОПЕРА СИДАН ХОР

$\text{♩} = 116-112$

Maestoso a piacere

Н.Римский-Корсаков.

"СНЕГУРОЧКА". ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ХОР

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

Allegro maestoso $\text{♩} = 200$

$\text{♩} = 116-112$

Д.Шостакович.

7-СИМФОНΙΑ. 1 қ.

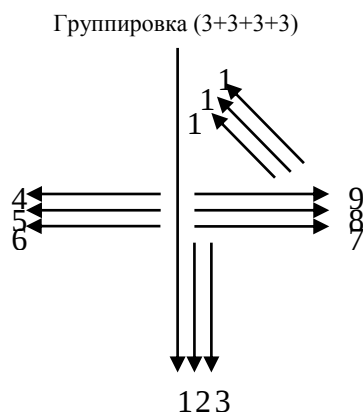
$\text{♩} = 116-112$

pp

28. 12 HISSAGA DIRIJYORLIK QILISH

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

12 hissali to'rt sekin sur'atda to'rt hissali sxema bo'yicha har bir hissani uchga ko'paytirib dirijyorlik qilinadi. Tez sur'atda esa $\frac{12}{4}$ va $\frac{12}{8}$ o'lchovlar «to'rtga» dirijyorlik qilinib, hissalar bo'linmaydi. Bizni $\frac{12}{4}$ o'lchovni sekin sur'atda birinchi takti taktlash qiziqtiradi. Ma'lumki, bu murakkab, to'rt qismli o'lchov bo'lib, shu bois 12 hissali taktlash sxemasiga asos qilib 4 hissali olinadi. Uning har bir qo'l harakatini uchta kichikroq harakatga bo'ladilar va shu tariqa 12 ta kichik harakatli sxema vujudga keladi. Urg'ular joylashuviga binoan, $\frac{12}{4}$ o'lchovda 1–, 4–, 7– va 10– hissalar qo'l harakatlari ajratib ko'rsatiladi.



КУЁЛАР КОНКУРСИ (Дуэт)

Т.Хасанов

Allegro

ИНТРОДУКЦИЯ ПИКОВАЯ ДАМА

П. Чайковский

Andante mosso (♩ = 84)

"ФАРҲОД ВА ШИРИН" СПЕКТАКЛИДАН АРМАНЧА РАҚС

Ю.Ражабий мусиқаси

Moderato

29. O'ZGARUVCHAN O'LCHAMLARNI TAKTLASH:

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

Musiqiy adabiyotda o'zgaruvchan o'lchamlarga tez-tez duch kelamiz. Biz bu o'rinda muayyan tartibda ko'pincha xatto istalgan holatda almashinib turuvchi, o'zgaruvchan o'lchamlarda yozilgan asarlarni nazarda tutayapmiz. Almashuvchi o'lchamlarni ko'plab xalqlarning qo'shiq va cholg'u ijrochiligida ko'ramiz. O'zbek musiqasi ham bundan mustasno emas. O'ziga xos melodiyasi va ritmikasidan tashqari bunday o'lchovlar musiqiy asarlarning kutilmagan ajoyib go'zalligiga sabab bo'ladi. O'zgaruvchan o'lchamlarni taktlash dirijyor uchun qiyin bo'lmaydi, agar ularning muhimligi va ma'nosi bir xil bo'lsa. Bunday hollarda dirijyorlik qilishning asosiy qoidasi aniq sxema va sxemalar almashinuvida «Bir»ni ta'kidlashdan iborat bo'ladi.

Bunda ushbu taktlardagi turli hissalarining uzunligi bir xil bo'lishi kerak. Faqat to'r (sxema) ni o'lcham almashinishiga qarab tezlikda va o'ziga ishonch bilan almashtirishni bilish joiz. Bu esa dirijyordan dastlabki tayyorgarlikni, chaqqonlikni, puxta bilimni talab etadi.

КУЙГАЙ

Сў-зинг-нинг шар па-си тек-кан -

га о-ром Боб боб куй-гай.

Ден-гиз-лар, гар ё-лар, ҳит-то -

ки қўл-лар - га ҳу-боб куй-гай,

ки қўл-лар - га ҳу-боб куй-гай.

Ка-мон-дек қош - ла-ринг кип-рик -

ла-ринг-дин ўқ о-тар го-им.

Се-нинг ё-динг би-лан тин-май

ха-ма но-зу и-тоб куй-гай,

ха-ма но-зу и-тоб куй-гай.

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

"ФАРҲОД ВА ШИРИН" СПЕКТАКЛИДАН
ФАРҲОД АРИЯСИ

Andante cantabile

Фарҳод:

Ул на - ри ку - йи-га

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

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

"АЛПОМИШ" СПЕКТАКЛИДАН
АЛПОМИШ АРИЯСИ

Allegro moderato

Ю - рах

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

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

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

1-СИМФОНИЯ. СКЕРЦО.

Moderato



Т.Жалилов мусиқаси

"ТОҲИР ВА ЗУҲРА" СПЕКТАКЛИДАН
ТОҲИР АРИЯСИ

А-юр-миш ўз-га - лар

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

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

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

ФИЖЖАК-АЛТ ВА ФОРТЕПИАНО УЧУН СОНАТА

А. Козловский

Sostenuto Sempre in tempo

mf *p* *piu f*

30. ASOSIY SXEMALAR (TO'RLAR) VA ULARNING VARIANTLARINI TURLI O'LCHAMLARGA MOSLASHTIRISHNING UMUMIY QOIDASI

Sekin, o'rta va tez sur'atlarda turli o'lchamlarni taktlash usullari to'g'risida yuqorida aytilganlarga asoslanib, asosiy taktlash sxemalari va ularning muhim

variantlarini amaliy moslashtirish bo'yicha ba'zi umumiy qoidalar hamda ko'rsatmalarni taklif etish mumkin.

Shunday qilib:

1. Tez sur'atda oddiy ikki hissali $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$ va uch hissali o'lchamlar «birga» taktlanadi.
2. Ikki hissali sxemada yoki qisqacha qilib aytganda «ikkiga» oddiy ikki hissali o'lchamlar: $\frac{2}{2}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{2}{8}$; $\frac{2}{16}$ va tez sur'atda murakkab ikki qismli $\frac{6}{2}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{6}{8}$; $\frac{6}{16}$ o'lchamlar ham «ikkiga» taktlanadi.
3. Uch hissali sxemada, qisqacha «uchga» oddiy uch hissali o'lchamlar $\frac{3}{2}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$; $\frac{3}{16}$ va tez sur'atda — murakkab uch qismli $\frac{9}{2}$; $\frac{9}{4}$; $\frac{9}{8}$; $\frac{9}{16}$ o'lchamlar taktlanadi.
4. To'rt hissali sxema yoki qisqacha «to'rtga» murakkab o'lchamlar: $\frac{4}{2}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{4}{8}$; $\frac{4}{16}$ va tez sur'atlarda murakkab to'rt qismli o'lchamlar $\frac{12}{2}$; $\frac{12}{4}$; $\frac{12}{8}$; $\frac{12}{16}$ lar taktlanadi.
5. Besh hissali sxemada, qisqacha «beshga» murakkab, aralash o'lchamlar: $\frac{5}{2}$; $\frac{5}{4}$; $\frac{5}{8}$; $\frac{5}{16}$ lar taktlanadi.
6. Olti hissali sxema yoki qisqacha «oltiga» murakkab, ikki qismli o'lchamlar: $\frac{6}{2}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{6}{8}$; $\frac{6}{16}$ taktlanadi.
7. Yetti hissali sxemada, qisqacha «yettiga» murakkab, aralash o'lchamlar: $\frac{7}{2}$; $\frac{7}{4}$; $\frac{7}{8}$; $\frac{7}{16}$ taktlanadi.

31. IJRONI IFODA ETISH

Ijroni ko'rsatuvchi qo'l harakatini biz mustaqil usul sifatida ko'rib chiqamiz. U doimo o'zidan oldin bajariladigan auftakt bilan chambarchas bog'liq. Har qanday ijroni biz faqat auftakt yordamida ko'rsatishimiz mumkin. Har qanday ijrolarning, u hoh butun orkestr yoki cholg'ular guruhi ijrosi — asar boshida bo'lsin, hoh musiqaning qandaydir joyida yakkaxon cholg'u, ovoz, cholg'ular guruhi ijrosi bo'lsin — barchasining ma'suliyati juda yuqori ekanligini ortiqcha ta'kidlash lozim emasdir. Har qanday holda ham dirijyor ijroning birvarakayiga va o'z vaqtida bo'lishini ta'minlashi, bunda ijrolar dinamikasi, tempi va chizgilar muvofiq bo'lishi lozim.

Dirijyorning mahorati ijroni ifodalay bilishi, unga munosib harakat bilan silliq o'tadigan va aniq auftakt bera olishi bilan bog'liq. Cholg'ularning alohida guruhlar yoki butun orkestrga ijro ifodasini ko'rsatishdek muhim yana bir jihat musiqiy qurilmalar — epizod, jumla, turli melodik chiziqlarning boshlanishini ko'rsatishdir. Ijroni anglatuvchi qo'l harakati uchun oldin bo'ladigan auftakt kabi tabiatni juda aniq, faol, yorqin ko'rimli bo'lishi kerak. U boshqa qo'l harakatlaridan ajralib turishi lozim.

32. ASARNING BOSHINI YOKI UNING MUSTAQIL QISMLARINING IJROSI

Asarning boshi yoki uning mustaqil qismlaridagi ijroni ifodalash dirijyordan asar davomida uchraydigan qismlarga nisbatan ko'proq tayyorgarlikni talab etadi. Unda muhim jihat dirijyorning ijro onlariga ruhan tayyor bo'lishi bilan belgilanadi. qolaversa, bu o'rinda dirijyorning musiqani dastlab o'rganish paytida tempni qanday o'rnatishni aniqlab olish ham muhimdir. Bu borada dirijyor musiqiy asarni avvaldan yaxshi o'rganib, uning ijrosiga doir barcha ikir — chikirlarini o'ylab olgan bo'lishi kerak. Shunda u qo'lini ko'tarishdan oldin doimo ijroning butun xarakteri va sur'atini to'g'ri his etadi. Natijada, ijro avvalida qo'llar

ko'tarilishining o'zi ko'p jihatdan asarning xususiyatlarini belgilab boradi, ya'ni uning xarakteri, sur'at va dinamikasi ifoda etiladi. Qo'l ko'tarishdan keyingi auftakt ham u vositasida tayyorlanadigan musiqaning xarakteriga bog'liq. Aytish joizki, asar yoki uning mustaqil qismining ijro ifodasi boshlanishidan har ikkala qo'l yordamida ko'rsatiladi. Buni vaziyatning muhimligi taqozo qiladi.

33. ASAR O'RTASINI IJRO QILISH

Garchi asarning turli joylarida ijroni ifodalash asar boshi yoki uning mustaqil qismlari ijrosidagi kabi jiddiy ruhiy tayyorgarlikni talab etmasada, boshqa murakkab jihatlariga ega:

Dirijyorning har qanday ogohlantirishi ijro davomida amalga oshiriladi. Dirijyor, musiqiy fikrning o'rnatib bo'lingan yo'nalishini buzmaganda holda ijrochilarning bo'lajak ijrolar haqida ogohlantirishi lozim. Asar o'rtasidagi ijrolarni ko'rsatish uchun chap qo'ldan foydalangan ma'qul. Quyidagi usul eng qulaylardan biridir: ijrodan sal avval chap qo'l harakatni to'xtatadi va faqat ijro paytida yana harakat boshlaydi. Buning uchun dirijyor bir necha taktlar davomida cholg'ular guruhi (masalan, yog'ochli, damli yoki zarbli cholg'ularni) ijroga tayyorlaydi, so'ng esa ko'zga tashlanadiganroq va faolroq harakat bilan uning amplitudasini kengaytirib, qo'l vaziyatlarini o'zgartirgan holda ijroning o'zi ifoda etiladi. Bunday hollarda, masalan bir vaqtning o'zidagi ijroda deylik, kvintet guruhi va bir goboy va fleytanning ijrosi kutilayotgan vaziyatda fleyta va goboyini nigohi bilan ogohlantirib qo'ygan bo'lishi kerak. Dirijyor skripkaga murojaat qiladi, chunki ular ko'pchilikni tashkil etadilar.

Ba'zida turli joyda joylashgan ikki guruh bir paytning o'zida ijro boshlashi kerak bo'ladi. Bunday vaziyatda o'ng qo'l bir guruhga, chap qo'l esa ikkinchisiga ishora beradi. Albatta, har ikkala guruh bundan avval nigoh yordamida ogohlantirilgan bo'ladi va bunga tayyor turadi. Ikkinchi misol: dirijyor asosiy yo'nalishini ijro etuvchi guruhga har ikkala qo'li bilan murojaat qiladi va ikkinchi guruhga faqat uning nigohi vositasida «so'zlaydi».

34. FAOL VA SUST HARAKATLAR

«Faol» va «Sust» harakatlar degan termin dirijyorlar soʻz boyligida mustahkam oʻrnashib olganki, buni «kuchli» va «kuchsiz» harakatlar desak, toʻgʻriroq boʻlardi. Zero musiqa oʻzining har qanday qismida energiyasi, «salmogʻi» boʻyicha turli boʻlgan lahzalardan iborat. Shunga yarasha ularni ifoda etuvchi harakatlar ham bir — biridan farq qiladi. Ular koʻproq yoki kamroq darajada faol boʻlishi mumkin. Qoʻl harakatlarining farqi dinamika, metroritmik xususiyatlar, pauzalar bilan almashinishlarga koʻra belgilanadi (forte, piano, aksentlar, sforsando). Faol qoʻl harakati har qanday boshlanishning avvalida ifoda etiladi. (Agar boshi, epizod, jumla hamda har qanday yangi narsaning paydo boʻlishi, cholgʻu va cholgʻular guruhining ijroga qoʻshilishi, garmoniyaning almashinuvi, surʼat, dinamikaning oʻzgarishi, harakat xarakteri).

Sustroq harakat bilan esa bir akkordning bir maromda uzoqroq yangrashi, «boʻsh taktlar» belgilanadi. Koʻp hollarda musiqaning oʻziga xos xususiyatlari dirijyorning pauza koʻrsatuvchi qoʻl harakati yetarli darajada aniq va faol boʻlishini talab qiladi.

Faol harakatlar sustlaridan quvvatining koʻpligi, tarangligi bilan farq qiladi, sustroq harakatda esa dirijyor qoʻli kuchsizroq, yumshoqroq, erkin va yengil boʻladi. Shu bois faolliги boʻyicha turlicha boʻlgan harakatlarni qoʻllash nafaqat musiqa xarakterini ochib berish, balki dirijyorlikni ifodalash va aniq boʻlishiga ham xizmat qiladi.



ТУГАЛАНМАГАН СИМФОНИЯ
СИ-МИНОР, I қ.

Ф.Шуберт



35. DIRIJYORLIKDA LEGATO VA STAKKATO

«Legato», ya'ni bir tovushdan ikkinchisiga to'xtovsiz o'tish usulida ishlashning asosiy maqsadi qo'l harakatining iloji boricha silliq, uzluksiz bo'lishidan iborat. Uni g'ijjakchining kamonchasini bir notadan ikkinchi notaga bilintirmasdan almashtirayotgan paytdagi harakatiga qiyoslash mumkin. «Legato» da dirijyorlashda metrik xissalar yumshoq harakat bilan ko'rsatilishi kerak, harakat davomida xissalar orasidagi chegara «yuvilib» ketadi. Harakatda silliqlik va uzluksizlikka erishish uchun butun qo'l, ayniqsa kaftning (kist) egiluvchan va erkin bo'lishi juda muhimdir. Bunda panja yetarli darajada tarang bo'lishi bilan birga qo'lning boshqa qismlari bilan «aloqani» uzmasligi kerak.

«Stakkato» ni ifodalovchi qo'l harakati chaqqon, o'tkir, qisqa turtkiga monand turishi va uning nuqtasi aniq bildirilgan bo'lishi kerak. «Stakkato» ning harakat ko'lami dinamikadan qat'iy nazar, hamisha kichkina bo'ladi. «Stakkato» ga dirijyorlik qilishda qo'lning kaft bo'limi yetakchi ahamiyat kasb etadi.

ТУГАЛАНМАГАН СИМФОНИЯ
СИ-МИНОР, I қ.

Ф.Шуберт



ЧАНГ ВА ФОРТЕПИАНО УЧУН КОНЦЕРТ-РОНДО. II қ.

Andantino

Р.СОЛИХОВ МУСИҚАСИ
Э.ТОШМАТОВ ЧОЛУЛАШПИРГАН

"АЛМАНДАР УЙЛАНАРМИШ" СПЕКТАКЛИДАН

Allegretto

36. CRESCENDO VA DIMINUENDO

Chalinayotgan musiqa asarining tempini o'zgartirmay, tovush kuchini asta — sekin o'zgarishi, ya'ni kreshendo va diminuendolarni ko'rsatish dirijyor uchun

ma'lum texnik qiyinchiliklar uyg'otadi. Bu qiyinchilik shundan iboratki, bu o'zgarishlar paytida tovushning katta kuchidan pastiga yoki teskarisiga o'tishi asta-sekin, bir maromda bo'lishiga erishishdan iborat. Srescendo — qo'l harakati va uning intensivligini asta — sekin kattalashtirish yordamida ko'rsatiladi, diminuendo paytida esa harakat xajmi kichrayib, uning faolligi asta — sekin kamayib boradi. Bunda chap qo'lning ahamiyati muhim, chunki u ma'lum harakat bilan tovush kuchayishi yo kamayishini ifoda etadi.

Ko'proq ta'sirchanlikka erishish maqsadida tovush balandlashayotgan paytda srescendo ning dastlabki soniyasidagi qo'l harakati xajmini iloji boricha kamaytirish joiz bo'ladi. Bu usul tovush balandlashuvi chizig'ini ifodalibroq ko'rsatish imkonini beradi. qisqasi srescendo va diminuendo lar dirijyor qo'l harakati hajmini tez, juda chaqqon tarzda o'zgarishini taqozo etadi. Masalan, bir taktda pianodan fortissimoga o'tish kerak bo'lsa, bu qo'lning chaqqon harakati bilan hajmni sal kattalashtirgan holda ko'rsatiladi. Va aksincha, qisqa diminuendo paytida qo'l hajmi xuddi shunday chaqqonlik bilan kamaytiriladi.

Р.Глиэр

УВЕРТЮРА "ШАХСЕНЕМ"

А.Дворжак

5-СИМФОНИЯ, IV қ.

37. SUBITO FORTE VA SUBITO PIANO

Subito forte ni ifodalash uchun qo'lining kutilmagan, keskin va belgilangan xissani chaqqon turtki bilan ta'kidlovchi harakati ishlatiladi. Bundan avval ushbu Subito forte ga xarakteri va kattaligi mos keluvchi ifodali auftakt beriladi. Tabiiyki, tez sur'atda bu harakat sekin sur'atdagiga nisbatan faolroq bo'ladi.

Subito forte ni ifodali ko'rsatishga ko'p jihatdan chap qo'l yordam beradi, chunki u o'ng qo'lni to'ldiradi va bir vaqtning o'zida Subito forte ning nogahon paydo bo'lishini ta'kidlaydi. Aksincha, fortedan subito pianoga o'tish qo'l harakati hajmini birdan kamaytirish orqali ko'rsatiladi. Subito pianoni xissada qo'l harakati yetarli darajada chaqqon va tezkor bo'lishi kerak.

Subito piano paydo bo'lganda qo'l harakatining keskin qiskarishi mushaklarning ma'lum darajada zo'riqishini talab qiladi va qo'llarning tanaga yaqinlashishi bilan davom etadi. Agar bunda dinamikaning kutilmaganda o'zgarishini ta'kidlagan holda chap qo'l bilan keskin harakat qilinsa, (bu vaqtda odatda chap qo'l harakatdan to'xtaydi va kaftni yozib, piano paydo bo'lganligini ko'rsatadi), unda fortedan pianogo o'tish yanada ifodaliroq aks etadi. Subito forte, piano (p) va forte piano (fp) ni ifodalovchi harakatlar o'rtasidagi farq shundaki, sfp da qo'l harakati qisqa va keskin, fp da esa yumshoqroq, chuqurroq va keskinlikdan yiroq tarzda qo'llaniladi.

1U BOB

38. MANUAL TEXNIKA

Manual texnika lotincha «manos» — «qo'l» so'zidan olingan. Bu — dirijyorga o'z maqsadlarini; sur'at, ritm, metr, xarakter, dinamika haqidagi «muhim axborotni» yetkazish; muayyan cholg'u yoki guruhlarining ijrosini ko'rsatish, asarni o'z talqinida ifodalash vositasi bo'lgan harakatlar yig'indisidir. Manual texnika dirijyorga uning «cholg'usi» bo'lmish orkestrni boshqarish, undan o'ziga kerakli musiqa chiqarish vositasi bo'lib xizmat qiladi. Bunda manual texnika bemaqsad bo'lmay, balki ijro etilayotgan musiqani ruhlanib yangrashidek bosh maqsadga bo'ysunishi kerak. U tinglovchilarga, hattoki dirijyor

boshqarayotgan orkestrga ham sezilmasligi kerak. Shu bilan birga «yomon qo'l», ya'ni «dirijyorlik texnikasi asosi»ga ega bo'lmagan va ayni paytda yuksak ijrochilik qobiliyatiga ega bo'lgan dirijyorlar ham yo'q emas. Misol tariqasida S. I. Savshinskiyning «Pianinochi va uning faoliyati» deb nomlangan asarida (L. 1961, 7–bet) yozgan so'zlarini keltirish mumkin. «Buyuk dirijyor Otto Klemperer ilk bor Leningradda konsert berganda Mosart, Betxoven, Brams asarlarini ijro etib, muxlislar qalbini larzaga solganda uning texnikasi umuman yo'q ekan, deguvchilar topildi. Ular ayniqsa orkestr a'zolari va yosh dirijyorlar orasida ko'p edi. Vaholanki, orkestr o'shanda dirijyor niyatini to'liq amalga oshiruvchi, ilhom bilan bajaruvchi yagona cholg'u kabi ishlagan edi. Axir ko'zga yaqqol tashlanib turmagan texnikasini egallashning o'zi san'atdagi buyuk texnika emasmi?! » Shunday qilib, dirijyorlik texnikasi tufayli, dirijyor ijrochilar bilan muloqot o'rnatadi va uni ushlab turadi, musiqa harakterini uning g'oyasi va kayfiyatini plastik tarzda namoyon etadi. U o'zidagi ruhiyatni orkestrga yuqtirgan holda uning jarangdorligini ta'minlab asarning shaklini yaratadi.

Ma'nodor manual texnika, aniq obrazli qo'l harakati ijroning badiiy bo'lishiga xizmat qiladi. Qo'l harakatlari tilini yaxshi egallagan dirijyor asarni ayni damda qanday istasa, shunday ijro ettirishi mumkin, garchi bu holat repetisiyadagidan ko'ra farqliroq bo'lsa ham. Bunday ijro tinglovchida katta ta'surot qoldiradi.

39. DIRIJYOR QO'L HARAKATINING AMPLITUDASI

«Amplituda» lotincha amplitudo so'zidan olingan bo'lib, kenglik yoki xajmni bildiradi. Musiqa tovushining kuchi tebranishining keng — qisqaligiga bog'liq. Tebranish qancha keng bo'lsa, tovush shuncha qattiq bo'ladi va aksincha.

Dirijyor qo'l harakatining amplitudasi musiqaning dinamikasi, tempi xarakterida mujassam bo'ladi. Musiqaning baland yangrashida kengroq, chaqqon, katta harakatlarini talab etadi, sekin yangrashida esa, aksincha sustroq va sekinroq harakatlarini taqozo qiladi. Musiqani tez sur'atdagi sekin yangrashida qo'l harakatlarining chaqqonligi va faolligi saqlanib qoladi. Bunda harakatlar xajmi

katta bo'lmashligi kerak, chunki haddan tashqarii keng, katta harakatlar tempning tutilishi va qo'llarning charchab qolishiga olib keladi. Qolaversa, sekin sur'atda ham yirik qo'l harakatini hatto «fortissimo» (ff) uchun ham qo'llanilishi doim ham joiz bo'lmaydi.

Umuman, dirijyor o'zida qo'l harakati amplitudasi me'yorini saqlash hissini tarbiyalamog'i lozim. U haddan ziyod katta, keng harakatlardan qochishi kerak. Harakat imkon qadar ifodali va tejamkor bo'lishi lozim. Katta amplitudaga berilib ketish dirijyorning harakatlari ifodali va aniq bo'lmay qolishga olib keladi. Qolaversa, bu doim ham ijro etilayotgan musiqa xarakteriga to'g'ri kelavermaydi. Ba'zida dirijyor orkestrdan piano (p) talab etgan holda, uning harakatlari aynan forte (f) ga mos kelayotganiga e'tibor bermayotganiga guvoh bo'lamiz. Afsuski, bunday kamchilik nafaqat faoliyatini endigina boshlayotgan, balki tajribali dirijyorlarda ham bo'ladi. Harakat amplitudasidek ifoda vositasi sifatida foydalanishni alohida vaziyati deb uning to'satdan yoki asta — sekin temp almashinuvi paytida o'zgartirishdan iborat. Odatda «kreshcendo» paytida harakat amplitudasi kattalashish tomonga, «diminuyendo» paytida esa kamayish tomonga o'zgaradi. Harakatning to'satdan qisqarishiga, uning to'satdan ko'payishi kabi chaqqon harakati bilan erishiladi. Shu o'rinda ijro etuvchi jamoaning soni ham katta ahamiyatga ega ekanligini esdan chiqarmaslik kerak; dirijyor qarshisida ko'p odam o'tirsa, u nogahon katta harakatlarga o'tib ketishi tabiiy va o'z navbatida buning aksincha teskarisi ham bo'lishi mumkin.

40. DIRIJYORLIKDA DINAMIKA

Dinamika yunoncha dinamikos (kuchli) musiqa tovushlarining qattiq — sekin ijro qilishi. Dinamikaning asosiy turlari f — qattiq, kuchli; p — sekin, crescendo-tovushni asta — sekin kuchaytirish, diminuendo — tovushni asta — sekin pasaytirishdan iborat.

Dinamika — ifodali ijroning muhim vositasi, asarning emosional mohiyatini ochib berishning omillaridan biridir. Uning asosi «forte» va «piano» hamda

ularning eng baland va past (ff va rr), oraliq mf va mp bosqichlari deb hisoblanadi. Undan tashqari musiqa san'atidagi dinamikaga crescendo, sforzando, aksent va boshqa tushunchalar ham kiradi. Dinamik belgilarsiz asar mohiyatini ochib berish mumkin emas. Ularsiz asar bo'sh va jonsiz bo'lib chiqadi.

Dirijyorlikda u yoki bu dinamik alomatni ifoda etish vositalaridan biri sifatida harakat kattaligi, ya'ni uning amplitudasini ko'rsatish mumkin. Ma'lumki, musiqa balandroq yangraganda unga keng va katta harakat, pastroq yangraganda — kichikroq harakat mos keladi. Shunga qaramay harakat amplitudasi dinamika o'zgarishini ko'rsatishning asosiy vositasi emasligini yodda tutish kerak. qo'l harakatining chaqqonligi, ma'nodorligi undanda muhimliroqdir.

41. AUFTAKT

Asar, epizod, jumla, cholg'u va ovozlar ijrochisi paytida ajratib ko'rsatilishi lozim bo'lgan har qanday dinamik yoki ritmik xarakterdagi qismni ko'rsatish uchun dirijyor tayyorlovchi yoki ogoxlantiruvchi qo'l xarakatini ishlatadi. Uni qo'shiqchi yoki damli cholg'ularning xavo olishiga qiyoslash mumkin. Bunday qo'l ko'tarish Auftakt deb ataladi.

Auftakt-bu nemischa so'z bo'lib, takt usti, dastlabki qo'l ko'tarish degan ma'noni anglatadi. Ijroda bajarilishi lozim bo'lgan u yoki bu jixat xaqida ogoxlantiruvchi xar bir xarakat, ayni xolatga xos xususiyatlar ifodasidir, Shu bois auftakt shunchalik aniq, va tushunarli bo'lishi kerakki, uni ijrochilar dirijyor maqsadiga muvofiqlik tarzida qabul qilishlari lozim. Bundan ko'rinib turibdiki, ovoz yangrashiga sabab bo'luvchi xarakatdan oldin unga tayyorlovchi xarakat bo'lishi kerak va uning tabiati o'sha tovushga mos kelishi lozim. Dirijyor ko'rsatmasi doimo real tovushdan avval bo'ladi. Auftaktlar o'z axamiyati va xarakteri bo'yicha turli — tumandir. Masalan, turli ijrolarni anglatuvchi auftaktlarning davomiyligi va dinamikasi ijro etilayotgan musiqa xarakteri bilan belgilanadi.

Auftaktlarning uzluksiz zanjiri tufayli dirijyor o'z ijodiy maqsadlarini oldindan tushuntirishi imkoniyatiga ega bo'ladi.

«Auftakt dirijyorlikda xuddi cho'g'lanishlarning uzluksiz bog'lovchi zanjiriga o'xshaydi. U — dirijyor va ijrochilar o'rtasidagi hamkorlikning muhim, zarur va ahamiyatga molik shartidir. U dirijyor tasavvuridagi tovush obrazidan dirijyor yaratuvchi real tovushgacha bo'lgan ko'prikdir» deb yozgandi A. P. Ivanov — Radkevich.

Auftakt yordamida dirijyor ijro boshlanishi va taktdagi har bir xissa boshini, dinamik va sur'at o'zgarishini, tovushning o'tkirlik va davomiylik darajasini, hamda tovushning obrazli mohiyatini ko'rsatadi. U sirtmoq, kamon yoki tepaga yo'nalgan oddiy chiziq shaklida bo'lishi mumkin. Uning yo'nalishi asosiy harakat yo'nalishiga ko'ra aniqlanadi. Auftaktning davomiyligi to'la-to'kis ijro etilayotgan asar sur'atiga bog'liq va taktning bir hisob xissasi yoki ijro turiga qarab uning qismining davomiyligiga bog'liq. Sekin sur'at sekin auftaktlarni, tez-tezlarini talab qiladi. Ularning uzunligi va kuchi kompozitor tomonidan o'z asarida singdirilgan Musiqiy obrazlar xarakteriga bog'liq. Doimiy tempda barcha xissalar davomiyligi bo'yicha bir xil bo'ladi. Shu bois auftakt tezligini oshishi takt xissasining davomiyligini qisqartiradi.

Dirijyorlikda bir qo'l xarakterlarining besh yo'nalishiga duch kelamiz.

1. Vertikal chiziq bo'ylab tepadan pastga (har taktda)
2. Pastdan tepaga («Ikkiga» taktda)
3. Gorizontal chiziq bo'ylab-chapdan o'ngga («Uchga» taktda va boshqa).
4. O'ngdan chapga (to'rtga, oltiga va boshqalar xissalarda)
5. Egri chiziq bo'ylab pastdan (o'ngdan) tepaga va o'rtaga — «Uchga» taktdan boshlab aksariyat taktlarda so'nggi xissa. Shuni qayd etish joizki, qaysidir epizod avvalida beriladigan auftaktda shu epizodning sur'ati (tempi) aks etiladigan va uning davomiyligi metrik xissa yoki sxema xissasiga tenglashtirilmaydigan vaziyatlar ham bo'ladi. Masalan, aytaylik, asar boshida fermata turibdi, undan oldin bajariladigan auftakt muzika yangrash vaqtida uning dinamikasi, xarakterini

aniq belgilashi lozim. Bunday vaziyatda auftakt sur'ati va uzunligi ijro etilayotgan musiqa sur'atini aniq aks ettirmaydi. Birinchi qo'l harakatidanoq tempi ko'rsatish ehtiyoji bo'lmaganda, auftakt faqat u chaqirishi lozim bo'lgan tovush bilan belgilanadi, ya'ni, cholg'ular, ovozlar tarkibi, tessitura, dinamika, uzunlik, mantiqiy ma'no, — bir so'z bilan aytganda, tovushni tashkil etuvchi barcha sa'yi — harakatlar bilan belgilanadi.

Bu doimo asar boshida, fermatadan avval, ko'proq sekin sur'atda, ayniqsa uzoq notalar oldida bo'ladi.

Nometrik auftakt tez, qisqa, o'tkir, aks yoki to'xtash bilan tugaydigan (auftakt staccato) yohud silliq va sekin (auftakt tenuto), yoki bo'lmasa asosiy harakat bilan bevosita bog'liq bo'lishi mumkin, (auftakt legato). Bularning barchasi dirijyor qo'l harakati qaysi tovushga taalluqli ekanligi, dirijyorning individualligiga bog'liq. Auftaktdan avval dirijyor qo'lini tegishli vaziyatga tutishi lozim. Masalan, agar taktlash taktning birinchi xissasidan boshlansa, unda qo'l asosiy harakat nuqtasidan pastroqda va birmuncha o'ngroq tarzda joylashishi kerak. Agar musiqa 4/4 o'lchamda boshlansa va orkestr birinchisini ijro qilayotgan bo'lsa, unda auftaktni to'rtinchi chorak sifatida bajarish kerak. Bunda uning davomiyligi taktning butun hissasiga teng bo'ladi. Musiqa taktning ikkinchi xissasida boshlansa, auftakt odatda sirtmoqli bo'lmaydi va qo'lning harakati qoshiq bilan suyuqlik olish xolatiga o'xshab ketadi. Agar musiqa 3/4 o'lchamda taktning ikkinchi xissasida boshlansa, dastlabki nuqta taktning birinchi xissasi oldidan emas, vertikal chiziqning pastida yoki o'rtasida bo'ladi. Bu «To'rtga» taktning uchinchi xissasiga ham tegishli. Agar 4/4 o'lchamda orkestr to'rtinchi chorakdan boshlasa, auftakt uchinchi xissada bajarilishi kerak bo'ladi.

Auftaktning kuchi asar dinamikasiga bog'liq. Kuchliroq yangrashga faolroq, chaqqonroq auftakt mos keladi, kuchsizrog'iga — sustrog'i. Auftaktning davomiyligi va kuchi musiqaning dinamikasi va sur'atiga to'la — to'kis mos kelishi uchun, dirijyor avvaldanoq ijro etilishi kerak bo'lgan musiqaning tempi va xarakterini aniq his etmog'i kerak. Taktning butun xissasini egallovchi auftakt,

doimo sxema bo'yicha bayon boshlanishi kerak bo'lgan xissadan avval turgan xissaga yo'naltiriladi.

Xissaning bir qismini egallovchi auftakt esa ijro boshlanadigan xissa yo'nalishini qabul qiladi. Ushbu aytilganlar dirijyorlikda auftaktning o'zi o'tishi kerak bo'lgan harakatni tayyorlovchi ko'p harakat sifatidagi muhim ahamiyatini ochib beradi. Va albatta auftaktning ifoda kuchi, uning ijro bilan chambarchas bog'liqligi dirijyorning musiqa kayfiyati, xarakteri, sur'atini qanchalik aniq xis qila bilganligiga bog'liq. Agar u avvaldan boshlanishni «eshita» olsa, bu auftakti ko'rsatuvchi xarakatga darrov kerakli ma'no va aniqlik kiritadi. «Artur Nikish — auftaktning betakror ustasi bo'lgandi — deb yozadi Nikolay Andreyevich Malko o'zining «Dirijyorlik texnikasi asoslari» kitobida, — ba'zan orkestr musiqachilarining o'zlari nimaga u yoki bu qiyin ijroni shunchalik oson chiqishini tushuntirib bera olmasdilar. Dirijyorning qo'li kutilmagan turtki berardi, pastga tushardi va butun boshli orkestr bir kishi kabi dirijyor istagini bajarardi.

42. AKSENT

Aksent lotincha *accentus* — biror tovush yoki akkordni qattaq urg'u berib chalish demakdir. Aksent deganda, taktning ijro etilayotgan musiqa xarakteriga qarab, aniq qo'l harakatini talab qiluvchi faqat bir xissasi yoki akkordiga urg'u berishni tushunish lozim. O'z navbatida, aksentning kuchi — asosiy ohang (nyuans) ga bog'liq. Demak, piano ohangidagi (st) — sanchiq, yengil chayqalish, f-st esa — katta kuchdagi zarba bo'ladi. Aksentni aks ettiruvchi harakat avvalgilari va keyingilaridan keskin farq qilishi kerak. Unga maksimal darajadagi aniqlik, o'tkirlik va qisqalik xosdir. Aksent bir yoki ikkala qo'l bilan ifoda etiladi. Buni ko'rsatishning eng yorqin usuli shundan iboratki, aksentga yaqinlashish paytida chap qo'l harakatdan to'xtaydi, keyin u chaqqon harakat bilan aksentni ko'rsatadi. Agar aksent ko'rsatishning avvalgi hollarida u ikki qo'l harakati bilan ko'rsatilganda har bir qo'l nozik ifodalari, o'zaro mos kelgan bo'lsa boshqa ba'zi hollarda bunday moslik bo'lmasligi ham mumkin. Chap va o'ng qo'llarning

alohida harakatlari ayniqsa forte-piano (fp), (ffp) fortissimo piano ning ifodalarini ko'rsatishda ayniqsa asqotadi. Bunda o'ng qo'lning fortedagi zarbidan so'ng chap qo'l darhol piano (p) holatiga o'tadi, ya'ni oldinga tashlanadi va kaft bilan orkestrga ogohlantrish ifodasini beradi. Taktning kuchli va nisbatan kuchli xissalaridagi aksentlar kuchli qo'l harakati bilan dastlabki aksentlangan xissalarda ko'rsatiladi. Kuchsiz xissalardagi aksentlarni ifoda etish uchun, kuchli va nisbatan kuchli xissalar yumshoqroq harakat bilan ko'rsatiladi. Agar aksentlar takt xissalari orasiga to'g'ri kelsa, unda bir qismi aksentlangan xissani ko'rsatish kerak. Agar musiqa forteda yozilib, aksentlar ketma — ket bo'lsa, unda barcha aksentli xissalar bir xildagi aniq va o'tkir harakat bilan ifodalanadi. *Sporzando* — (st) aksent turining bir ko'rinishi siftida namoyon bo'lib, undan faqat aniqroq, yorqinroq va muhimroqligi bilan ajralib turadi. Aksent kabi *Sporzando* (st) umumiy dinamikaga bog'liq va kuchi jihatdan turlicha bo'lishi mumkin. Uni ifodalovchi harakat esa forteda pianoga nisbatan chaqqon va keskinroq bo'ladi.

Afsuski, amaliyotda eng ko'p tarqalgan (>, ^, st) aksentlar ular orasida bo'ladigan farqni hisobga olmagan holda ijro etiladi. Masalan, *marcato* — > — belgisi uncha kuchli bo'lmagan urg'uni nazarda tutadi. ^ belgisi tovushni sezilarli tarzda ta'kidlashni talab etadi va nihoyat st — eng kuchli aksentni ifodalaydi.

Г.Берлиоз.
Фантастическая симфония, V ч.

Animando un poco



43. SINKOPA

Musiqaning elementar nazariyasidan ma'lumki, sinkopa — qattiq chalinadigan (aksentli) notaning odatdagi kuchli hissadan kuchsiz xissaga ko'chishi natijasida hosil bo'ladigan ritmik guruhlanishdir. Sinkopaning o'ziga xos xususiyati shundan iboratki, u xuddi odatiy ritmik tartibni buzgandek bo'ladi. Vaholanki, sinkopaning paydo bo'lishi ushbu jumlaning ritmik tuzilishini boyitadi. Taktning kuchsiz hissasiga o'tuvchi aksentlangan nota maxsus dirijyorlik usullari, juda aniq, ko'zga tashlanadigan auftakt qo'llanilishini talab etadi. Aksent kabi, sinkopa ham sanoq hissasi (schetnaya dolya) va takt xissalari orasiga to'g'ri kelishi mumkin. Sanoq hissasiga to'g'ri keluvchi sinkopa oddiy aksent bilan deyarli bir xil bo'lib, undan oldin xali aniqroq auftakt beriladi, uni ko'rsatish uchun chaqqon tushuriladi va qattiq zarb nuqtasiga duch keladi.

Sanoq hissalar o'rtasiga to'g'ri keladigan sinkopa murakkabroq bo'ladi va xissalar orasidagi aksentga o'xshab ketadi. Sinkopaning bu turini aniq ko'rsatish zaruriyati tovush yangrashidan oldin asosiy xissaning zarb nuqtasi aniqligi bilan taqozo etiladi. Bu ayniqsa sinkopa bir necha taktlarda davom etgan hollarda muhimdir.

Yuqori darajada aniq va yorqin ifodalanmagan sinkopa, o'zining dinamik va ritmik xarakterini yo'qotadi, ya'ni sinkopa bo'lmay qoladi.

Shunday qilib, dirijyor har sinkopa boshini tezkor va chaqqon harakatlar bilan ko'rsatishi kerak. Bu — orkestrantlar o'zidan keyingi kuchli hissadan urg'u bilan taktning kuchsiz xissalarini aksentlashlari uchun kerak. Darvoqe, tez sur'atlardagi bu urg'u sekin sur'atlarga nisbatan ifodaliroqdir, «Sinkopani ko'rsatuvchi qo'l

harakati aslida keyingi tovush uchun auftaktdir — deb yozgandi, Nikolay Malko — shu bois undan oldin doim to'xtash kerak — bunga nafaqat musiqa boshida yoki pauzadan so'ng, balki bundan oldin qanday qo'l harakati bo'lganidan qat'iy nazar, hamma joyda bajarilishi kerak». Shu bois sinkopa tovush tutilishidan, faol harakat bilan ta'kidlanadi. Misol tariqasida L. Betxovenning 4-simfoniyasining 1 qismi, P. Chaykovskiyning 2-simfoniyasining 1 qismini ko'rsatish mumkin.

44. ChIZG'ILAR (ShTRIXI)

Asosiy chizgilar legato, non legato, stakkato, markatolardir. Legato ni qo'lning silliq harakati bilan ko'rsatishi kerak, (F) fortada qo'l quvvat to'playdi, «prujinaga» aylanadi. (P) piano dinamikasidagi legato yumshoq, silliq, qo'l harakati bilan bajariladi. Legato silliq o'zaro bog'langan harakatlarni nuqtaga mayinlik bilan tegish orqali ko'rsatishni talab qiladi, dirijyorlikda u erkin qo'lni «kuylovchi» harakati bilan bajariladi. Egiluvchan qo'lning «kuylovchi» harakatlari avvalo musiqaning silkinishlarsiz, to'xtashlar va boshqa o'zgarishlarsiz bir tekis maromi bilan izohlanadi. Aks holda, harakat beixtiyor bo'sh va «kuylovchi»siz. Shu bois chizg'ilarni, o'zgartirishni eng oddiy bo'lgan non Legato bilan boshlash kerak.

45. MARCATO ChIZG'ILARI

Marcato chizgilari marshga monand musiqaga xos qudratli, mardona obrazlarga ega bo'lib, u aniq nuqtalar bilan ijro etiladi. Bunda xuddi «to'xta» belgisidek harakat qo'llaniladi, harakat butun qo'l bilan, bilak qismi sal qotirilgan holatda, chaqqon auftakt, to'g'ri keskin chiziqlar bilan ko'rsatiladi: «Chernomor marshi» M. Glinkaning Ruslan va Lyudmila operasidan.

46. STACCATO CHIZG'ILARI

Staccato chizgilari kaftning uzilgan harakatlari bilan keskin nuqtalar — sakrashlar bilan bajariladi. Staccato harakati o'zinnig uzilganligi, aniqligi, xissali harakatlar qisqartirilgan bir paytda nuqtalarni imkon qadar o'tkir belgilash bilan Legato ga ziddir. Staccato chizgisi dirijyor tomonidan ko'rsatilayotganida qo'l kafti yuza uzra ko'tarilgan, yelka, yelka oldi (pred plecho) harakatsiz bo'lib, asosiy tayanch nuqta tirsak bo'lgani holda kaft esa «cho'qiyotgan» harakatlar qiladi. Staccato paytida kaft harakati faol, ritmik va qaytuvchan bo'ladi. Asosiysi — bu harakat amplitudasi katta bo'lmasligi lozim.

Chizgilar turidan qat'iy nazar dirijyor hatto marcato va Staccato ni ko'rsatishda ham egiluvchan qo'l bilan takt berish kerak. Chunki bu tovush to'la — to'kisligini ta'minlaydi.

Р.СОЛИХОВ МУСИҚАСИ
Э.ТОШМАТОВ ЧОЛУЛАШТИРГАН

"АЛМАНДАР УЙЛАНАРМИШ" СПЕКТАКЛИДАН

Allegretto

Ф.ОЛИМОВ

СОЙИБХЎЖА ОПЕРАЦИЯСИ

Allegretto

47. TOVUSH

Haqiqiy ijrochi — yaratuvchi doimo musiqiy cholg'uning yangrashida ohang kuchi yuqori bo'lishiga, uning vositasida «kuylashga» intiladi. Zero, «kuylamaydigan» cholg'u, muallif ushbu epizodda ko'zda tutgan hissiyotni yetarlicha ochib berishga qodir emas. Ohangdorlikka kamonchali va damli cholg'ular birdek intilishi kerak. Bu nafaqat melodik yo'nalishlar, balki turli figurasiyalar, passajlar va boshqa paytda ham namoyon bo'lishi lozim. Tovush sifati va frazirovkali tembr, dinamik jihatlar xilma-xilligi bilan, ritmik shakl ifodaliligi, agogika va nafas bilan ham chambarchas bog'liq.

48. DINAMIKA. DINAMIK TUSLAR

Musiqqa asarini ijro etishda badiiy chiqishini nazarda tutib, tovush kuchini o'zgartirishda turlicha belgi va ko'rsatkichlardan foydalaniladi. Bulardan eng muhimi:

pp (pianissimo)	juda sekin
p (piano)	Sekin
mp (messo piano)	o'rtacha sekin (pianodan qattiqroq, fortedan sekin)
mf (messo forte)	o'rtacha qattiq
f (forte)	qattiq, kuchli
ff (fortissimo)	juda qattiq, juda kuchli
cresc (kreshcendo)	tovushni tobora kuchaytirib borish
dim (diminuyendo)	tovushni tobora sekinlashtirib borish

Dinamik tuslar — asarning badiiy mohiyatini ochib berishga xizmat qiluvchi ifoda vositalaridan biridir. Dirijyorning vazifasi — asar mohiyatini imkon qadar yorqin ifoda etish uchun zarur bo'lgan nyuanslarni topishdan iborat. Dinamika shakl bilan bevosita bog'liq bo'lganligi uchun, nyuanslar asar tuzilishini tahlil qilish asosida tanlanadi. Odatda kompozitor faqat umumiy nyuansni ko'rsatib o'tadi. «Satrlar orasida» nazarda tutilgan narsalarni topish, dinamik yo'nalishni

barcha tafsilotlari bilan ishlab chiqish, muallif ko'rsatmalariga turli qo'shimchalar kiritish — bularning barchasi dirijyor ijodiyoti uchun asosdir, bunda uning iste'dodi, badiiy o'ziga xosligi namoyon bo'ladi. Asarni batafsil, chuqur o'ylab taxlil qilishga asoslanib, uslub talablarini hisobga olgan holda dirijyor musiqa mohiyatidan kelib chiquvchi to'g'ri taktlash usulini topadi.

Tovushning asta-sekin kuchayishi yoki pasayishi haqida aniq tasavvurga ega bo'lmaslik, shuningdek crescendo (f) ga va diminuendo (P) davomiyligini aniq his eta bilmaslik ko'p hollarda xatoga olib keladi. Masalan, forte pianoga juda erta o'tib ketadi. Buni oldini olish uchun oddiy va barchaga ma'lum usulga rioya etish kifoya, ya'ni crescendo ni doimo past tovushdan asta-sekin kuchaytirish kerak bo'ladi, diminuendo ni boshi esa tovush kuchi to'liq (f) bo'lishini talab etadi, shunda uni asta-sekin pasaytirish mumkin.

49. METRONOM HAQIDA

Metronom so'zi, lotincha «metron» — mezon, «nomos» — qonun so'zidan olingan bo'lib, muzika asarining aniq sur'atini belgilaydigan maxsus asbob. Bu asbobni 1816 yilda I. N. Melsel ixtiro qilgan. Metronom kichkina uchburchak shaklida bo'lib, devor soatiga o'xshash mexanizmi hamda mayatnigi bor. Soatni tez yoki sekin yurgizish uchun doira shaklidagi mayatnikni yuqori yoki pastga surish kerak. Mayatnikdagi tosh yuqori ko'tarilsa, ustunchaning harakati sekinlashadi, biroq toshni pastga tushirsa harakat tezlashadi. Ba'zi asarlarda kompozitor Allegro yoki Andante o'rniga M. M. ♩ =60 yoki M. M. ♩ =100 raqam qo'yiladi. Shunda metronom toshini 60yoki 100 raqamiga to'g'irlab qo'yiladi. Raqamdagi xarflarning birinchisi Metronom so'zini bildiradi, ikkinchi xarfi esa Melsel nomini bildiradi.

Ba'zi musiqiy asarlarda muallif tomonidan metronom tezligi haqida ko'rsatmalar berilgan bo'ladi va bu dirijyorga kerakli taktlash sxemasini tanlab olishni osonlashtiradi. Masalan, a 112 metronomi $\frac{4}{4}$ o'lcham uchun berilgan

bo'lsa, bu takt yarmining davomiyligidan kelib chiqqan holda, ya'ni «To'rtga» emas, «Ikkiga» taktlash kerakligini bildiradi. Allye breve. Metronom. $\text{♩} = 108 \frac{2}{4}$ o'lchamda «Ikkiga» kasrlash bilan, ya'ni «To'rtga» taktlash zarurligini bildiradi. $\frac{3}{4}$

o'lchamda metronom $\text{♩} = 76$ ko'rsatilgan bo'lsa, bu «birga» taktlash zarurligini ifodalaydi. Shu tariqa muallifning o'zi o'lchamni to'g'ri tushunish va taktlash sxemasini tanlashga yordam beradi. Biroq, umumiy qoidadan mustasno holat ham mavjud. Muallif tomonidan metronom dirijyorlik jarayonini hisobga olmagan holda ham ko'rsatishi lozim.

Qanday taktlash sxemalari bilan foydalanish kerak?

Agar:

1. $\frac{6}{8}$ o'lchamida sakkiztadan biri metronomning 60 ($\text{♩} = 60$) tezligida bo'lsa «ikkiga» dirijyorlik qilinadi.
2. $\frac{6}{8}$ o'lchamida metronom ($\text{♩} = 60$) bo'lsa «ikkiga» dirijyorlik qilinadi.
3. $\frac{3}{4}$ o'lchamida ($\text{♩} = 60$) — «birga» dirijyorlik qilinadi.
4. $\frac{4}{4}$ o'lchamida ($\text{♩} = 120$) «ikkiga»
5. $\frac{4}{4}$ o'lchamida ($\text{♩} = 80$) «sakkizga»
6. $\frac{3}{8}$ o'lchamida ($\text{♩} = 69$) «birga»
7. $\frac{3}{4}$ o'lchamida ($\text{♩} = 76$) «uchga» kasrlangan sxema (ikki hissali uch guruh)
8. $\frac{6}{4}$ yoki $\frac{3}{2}$ o'lchamida ($\text{♩} = 72$) «oltiga» va «to'rtga» kasrlangan.
9. $\frac{2}{4}$ o'lchamida ($\text{♩} = 104$) «to'rtga»
10. $\frac{3}{4}$ o'lchamida ($\text{♩} = 72$), ($\text{♩} = 72$), ($\text{♩} = 72$) «birga», «uchga», kasrlangan «uchga» qilinadi.

50. SUR'AT (TEMP)

Sur'atni aniqlash uchun metronomdan foydalanish shartmi?

Metronom ko'rsatmalari asarning asosiy sur'atini to'g'ri tushunishiga turtki bo'ladi. Metronom yordamidan muallif ko'rsatmalarini amalga oshirishda foydalanish mumkin. Buning uchun metronom jo'rligida musiqiy jumla yoki kichik parcha ijro etib ko'rish mumkin. Biroq metronom ostida hyech qachon dirijyorlik qilish to'g'ri emas— bu dirijyorni tashabbuskorlik, mustaqillikdan maxrum etadi, ijroda iroda kuchini yo'qqa chiqaradi va eng asosiysi — ijroni jonli nafas, jonli ritmidan mahrum qiladi.

N. Asafyev o'zining «Musiqiy shakl jarayon sifatida» deb nomlangan kitobida Rimskiy- Korsakov bilan bo'lgan suhbatlaridan biri haqida eslar ekan, shunday deb yozadi: N. A. Rimskiy- Korsakov o'z opearalaridan birining o'ziga juda yoqqan ijrosi haqida juda qiziq gap aytgan edi. Men unga, yoshligimga borib, dirijyor belgilagan sur'atlarning hammasi ham metronom ko'rsatmalariga mos kelmaganligini aytganimda, u bunga javoban kinoya bilan: «Metronom ko'rsatmalarini men musiqachi bo'lmagan dirijyorlar uchun qo'yaman. (Shu yerda u qo'pol o'xshatish qo'lladi). Bo'lmasa ularning nima qilishlarini xudoni o'zi biladi! Musiqachi bo'lgan dirijyorlar esa metronomga muxtoj emas, ular musiqani eshitib, sur'atni belgilay oladi».

Metronom ko'rsatilmagan bo'lsa nima qilish kerak? Bunday hollarda, Gektor Berlioz aytganidek, dirijyorga «o'z instinkti, uslubni hyech bo'lmaganda taxminan xis qila olish qobiliyati» yordam beradi.

Sur'atni tanlash ko'p jihatdan dirijyorning individualligi, uning fe'li, xususiyatlari va ba'zida uning emosional holati bilan belgilanadi. Albatta, sur'atni talqin etish borasidagi erkinlik o'zboshimchalikka aylanib ketmasligi kerak. Hyech nima bilan oqlanmagan, muallif g'oyasiga mutlaqo mos kelmaydigan tarzda (tempni) sur'atni o'zgartirish — o'zini ko'rsatish, tashqi ta'sirga berilish va tinglovchilar e'tiborini tortishga intilishdan boshqa narsa emas. Shu bois har bir

dirijyor ijroga o'zigagina xos betakrorlik olib kirishi kerak va bu ijroning barcha o'ziga xos jihatlarida namoyon bo'lmog'i lozim. Albatta, sur'at boshqa omillar kabi butun ijro konsepsiyasi bilan bevosita bog'langandir. Sur'atning har qanday o'zgarishi emosional va mohiyat jihatlari juda aniq ahamiyat kasb etadi, u hamma badiiy obrazga bo'ysunadi. Accelerando va rallentando paytidagi temp o'zgarishda bir tempdan ikkinchisiga o'tishda asta-sekinlik, silliqlik muhim rol o'ynaydi. Accelerando va rallentando paytida ijrochi asta-sekinlik o'rniga sur'atning birdan o'zgarishiga olib keluvchi keskin farqlardan ehtiyot bo'lishiga to'g'ri keladi. Agar sur'at almashishi muallif ko'rsatmasiga binoan dastlabki tayyorgarliksiz sodir bo'lsa, unda sekinroq tempdan oldin rallentando kelmasligi, tezroq sur'atdan oldin esa accelerando bo'lmasligiga e'tibor berish kerak. Amaliyotda ko'pincha partiturada ko'rsatilmagan turli sur'at o'zgarishlarini qo'llashga to'g'ri keladi. Misol tariqasida temp o'zgarishining eng keng qo'llaniladigan usuli-rubatonini keltirish mumkin (rubato so'zi italyancha bo'lib, o'g'irlangan demakdir, ya'ni notalarning miqdorini aniq saqlamagan holda ijro etish). Tabiiyki, rubato, musiqaga romantik xususiyatlar olib kirilgan sayin, kengroq qo'llaniladi. Rubato usuli — asosiy maqsad emas va undan juda ehtiyotkorlik bilan, me'yorda foydalanish lozim. Dirijyorning umumiy madaniyati, badiiy xis qilish qobiliyati, didi unga rubatonini qo'llashda musiqiy asar uslubi, musiqiy jumla xarakteriga mos me'yorni topishda qo'l keladi. Bunda sur'atning har qanday o'zgarishi o'rniga-o'rin ma'lum «tovon to'lashni» talab etadi. Faqat shundagina u oqlangan va mantiqan to'g'ri bo'ladi. Masalan, avval tezlashtirish qo'llangan bo'lsa, uni o'rnini sekinlashtirish bilan almashtirish zarur va aksincha.

Dirijyorning badiiy sezgi qobiliyati, shaklini rivojlanish jarayoni sifatida xis qila bilishi asar ichida turli «to'xtash»lar qilishda ham namoyon bo'ladi. Afsuski, ko'pgina dirijyorlar fermata, pauza, turli sezuralarga yetarli ahamiyat berishmaydi. Bu — har qanday fermata, pauza asarning umumiy emosional mohiyati bilan bevosita bog'liq va bastakorning ma'lum niyatlarini aks ettirishini yaxshi tushunmaslikdan kelib chiqadi. Fermatani o'ylab chiqar ekan, dirijyor har doim uni qayerda joylashganligini hisobga olishi kerak; u musiqiy qism yoki epizod

oxiridami yoki o'rtasidami, fermata bilan fikr yakunlanadimi yoki uziladimi — bularning barchasini bilish juda zarur. Ma'lum temp va ritmik asosdan chetga chiqish qaysi me'yorda bo'lishi kerak?

Fermata, sezura, pauzalarni qanday talqin etish kerak?

Chuqur o'ylashni va tasodifga yo'l qo'ymaslikni taqozo etuvchi bu masalalar dirijyor tomonidan chuqur ijodiy izlanishlar va partitura ustida jiddiy ishlash orqali xal qilinadi. Qat'iy ritm, sur'at va nyuanslarga ko'proq yoki kamroq darajada amal qilish mumkinligi tufayli ijroda an'anaviylik haqidagi savol tug'iladi.

«Masalan, Betxovenning beshinchi simfoniyasini Artur Nikish ijrosida eshitgan paytingizda, zamonaviy dirijyorlar o'z vaqtida katta ustalar belgilab ketgan an'analardan qanchalik uzoqlashib ketganligiga ajablanasiz. Vaholanki, Nikish Betxoven asarlarining eng buyuk ijrochisi bo'lgan va uning talqini bilan hisoblashmay ilojimiz yo'q» deb yozadi M. Kanershteyn. Shunday ekan, an'analarga qanday munosabatda bo'lmoq kerak? Musiqiy asarlarni ijro etish uslublari avloddan-avlodga o'zgarishlarsiz o'tmaydi. Har bir davr har qanday asarning ijro usuliga o'z ta'sirini ko'rsatmay qolmaydi, uning ijro tarixiga yangi sahifa bo'lib kiradi, ijrochi esa doimo kompozitor niyatlariga rioya qilib, asar uslubini saqlagan holda, uni o'z davriga yaqinlashtirish, zamonaviy tinglovchiga tushunarli tarzda yetkazishga harakat qiladi. Ijro an'analari asar ruhiga xos betakror xususiyatlarini saqlab qoladi, uning ijrosidagi eng progressiv jihatlar asar bilan birga yashab, unutilmas fazilatlarni zamonlar osha asrab yetkazadi. Shu bois asarlar talqinida an'analarga hurmat-e'tibor ko'rsatish — har qanday jiddiy dirijyor ijrochisining burchidir. Boshqa bir ijrochi asarda o'ziga yangilik va o'ziga xosligiga monand jihatlarni kashf etadi-yu, biroq bunda u o'zigacha yaratilgan «kashfiyotlar»ni ham chuqur bilishi, anglashi kerak. Shu bois, partiturani nazariy jihatdan taxlil etish dirijyordan qunt va sabot, katta qiziquvchanlik, batafsillikni talab etadi. Bu jarayon dirijyorni asar ustidagi ishning so'nggi bosqichiga yaqinlashtiradi, negaki yaxlit asarni bo'lib-bo'lib batafsil o'rganar ekan, u har bir qismni alohida emas, balki yagona rivojlanish jarayonida butun asarning bir qismi

sifatida qabul qiladi. Dirijyor har bir detalning asardagi muhim o'rnini anglab mohiyatini tushunishida o'zining betakror talqinini aks ettiradi.

Partitura ustida olib borilgan ishning so'nggi bosqichi dirijyor barcha detallarni o'rganib bo'lgach, asarni to'liq qamrab olishga o'tgandan so'ng, ya'ni alohidalikdan yana umumiylikka qaytganda boshlanadi. Endi u alohida bo'lgan turli detallarni yagona badiiy yaxlitlikka uyg'unlashtirishi kerak bo'ladi. Aniq dasturga ega bo'lmagan, hech qanday adabiy matn bilan bog'liq bo'lmagan va xatto nomi ham yo'q musiqiy asarlarda mohiyat, badiiy obrazlarni ochib berish ancha qiyin bo'ladi. Shunda savol tug'iladi: u yoki bu dastursiz simfoniyaning mohiyatini qanday ochib berish mumkin?

Ba'zida bunga simfoniya obrazlar doirasini belgilovchi kichik sarlavhalar yoki kompozitorning qisman berilgan ko'rsatmalari yordam berishi mumkin. Masalan: Betxovenning — «Uchinchi» — «Qahramonona», «Oltinchi» — «Pastoral» simfoniyalari o'z nomiga ega, «To'qqizinchi»si esa Shillerning «Quvonchga» madhiyasi bilan bog'liq, Chaykovskiyning «Birinchi» simfoniyasi «Qish orzu xayollari» deb nomlangan yana unga epigraf berilgan va x. z. Biroq, musiqa mohiyatini tushunishning asosiy yo'li faqat bitta — musiqani har tomonlama puxta o'rganish, eshitishdir. Faqatgina asarni batafsil, chuqur taxlili, uning o'ziga xosligi, ifoda vositalarini o'rganish dirijyorga bastakor niyatini tushunish va asarning ba'zida aniqroq, ba'zida esa umumiyroq qiyofasini yaratishiga yordam beradi. Shuningdek bu vazifani asarning yoki uni alohida qismlarini umumiy janr jihatlari ham osonlashtiradi. U yoki bu janrga mansublik musiqiy obrazni rivojlantiradi va dirijyorning ijodiy yo'nalishiga turtki bo'ladi. Bundan tashqari partitura bilan yoki usiz ishlashidan qat'iy nazar dirijyor uni yoddan bilishi kerak.

Yoddan dirijyorlik qilish yaxshi, negaki bu dirijyorga asarni yaxlit tarzda qamrab olishga yordam beradi, uning erkinroq bo'lishini ta'minlaydi va o'ziga bo'lgan ishonchni oshirib, orkestrni boshqarishni yengillashtiradi. Notalarga qarab ishlash ko'p jihatdan dirijyorning erkinligini chegaralab qo'yadi. Asar qanchalik puxta o'rganilib, chuqur xis etilgan bo'lsa, muallif ko'zda tutgan maqsadlar

qanchalik jonli tasavvur qilingan bo'lsa, qanday texnik usullarni qo'llash lozimligi haqida shuncha kamroq o'ylab o'tirish mumkin bo'ladi. Musiqani yaxshi bilishning o'zi dirijyorni o'z niyatlarini ifoda etish uchun eng qulay usullarni tezda topishga turtki beradi. Dirijyor o'z ishini boshlayotgan paytda partitura unga mutlaqo notanish bo'lishiga yo'l qo'yib bo'lmaydi. Yosh dirijyorlarni bunday xatoga yo'l qo'yishdan ogohlantirib turish bizning burchimiz, zero, bu afsuski, eng ko'p yo'l qo'yiladigan xatodir. Agar tajribasiz dirijyor asar to'g'risida faqat umumiy tasavvurlarga ega bo'lgan holda ish boshlaydigan bo'lsa, bu albatta ijrodagi bir xillik va turli qiyinchiliklarga olib keladi. Bularning barchasi esa uni musiqadan chalg'itadi. Bunday hollarda asar mohiyatini ochib berish, ijroning puxta o'ylangan rejasi haqida gap bo'lishi qiyin. Pablo Kazalsning so'zlariga ko'ra, haqiqiy ijrochi «hyech qachon texnik qiyinchiliklar haqida emas, doimo musiqa to'g'risida» o'ylashga intilishi lozim. Shu bois partituraning o'rganayotgan dirijyor oldida turgan ko'plab vazifalarni bajarish uning asar to'g'risidagi tasavvurini boyitadi: u musiqani umuman boshqacha eshitib, qabul qila boshlaydi. Dirijyor — asar partiturasini qanchalik puxta o'rgansa, unga orkestr bilan ishlash rejasini tuzish shunchalik oson bo'ladi va u orkestr bilan batartib va samarali ishlay oladi.

51. TAKT OLDI (ZA TAKT)

Asar yoki uning bir qismi boshlanadigan va to'liq bo'lmagan takt — takt oldi deb ataladi. Takt oldini ko'rsatishda, har qanday ijro boshini ko'rsatishdagi kabi, auftakt qo'llaniladi. Faoliyatini endigina boshlayotgan dirijyorlarda ko'pincha takt oldini to'liq takt kabi ko'rsatish kerakmi, yoki oddiy ijro boshi kabi takt berish kerakmi, degan savol tug'iladi. To'liq takt berish kerakmi, yoki yangrovchi hissadan boshlash kerakmi — buni xal qilish orkestr ijrosining sifati, ritmning murakkablik darajasi va boshqa omillarga bog'liq.

To'liqsiz xissadan boshlanuvchi takt oldini ko'rsatishda auftakt o'rniga to'liq xissa beriladi. (ya'ni takt oldi bir qismidan boshlanuvchi to'liq xissa nazarda tutilyapti).

Ю.Ражабий мусиқаси

"ФАРҲОД ВА ШИРИН" СПЕКТАКЛИДАН АНСАМБЛЬ

(Ширин, Махинбану, Фарҳод ва хор)

Moderato



Ширин:



Не на - во соз ай - ла - гаї бул - бул гулис -



тон - ган жу - го ай - ла - мас

МАШРАБ. МУҚАДДИМА

Ф.ОЛИМОВ

Grave e molto dolore

ХОНУМА ХОНУМ МАТЧИШ

Г.Канчели

Allegretto

"АРШИН МОЛААН" СПЕКТАКЛИДАН СУЛТОНБЕКНИНГ МОНОЛОГИ

Moderato

Piano

f

mf

Бир ам

аа - гум ҳар яна чап - гум, кэа а -

аум, кэа а - аум, гуа биа - мээ; А - ҳир

mf

52. POLIMETRIYA VA POLIRITMIYANI TAKTLASH

Harxil metrlarni bir vaqtda mos kelishi polimetriya deb ataladi. Muziqa adabiyotida oddiy, dirijyor uchun uncha qiyinchilik tug'dirmaydigan

polimetriyalar juda ko'p uchraydi. Orkestrning har hil ovozlarida yoki guruhlarida hamma hissa sxemasi mos keladi, broq har bir xissa ichida bu ovozlar yoki guruhlar har hil metrga ega bo'ladi.

Poliritmiya deb bir vaqtni o'zida mos keladigan har hil ritmlarni bir metrning birlashmasiga aytiladi. Har hil ovozlarda duol bilan triol, triol bilan kvartol va boshqalarni mos kelishi mumkin. Bunaqa poliritmiyalarni taktlash uchun dirijyor quyning asosiy yo'nalishiga tayanadi.

П. Чайковский

ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ

Listesso tempo

Б. Лутфуллаев

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

Maestoso

53. KADENSIYA VA RECHITATIVLARGA JO'R BO'LIHDA DIRIJYORNING ROLI

Dirijyorlik fanini o'rganayotgan yosh san'atkorlar jo'r bo'lish (akkomponiment qilish) san'atiga juda katta ahamiyat berishlari kerak. Buning uchun ular avval boshdan ashula, kuy va qichik ariyalarni dirijyorlik qilib, o'rganib bo'lgandan so'ng asta sekin qiyin instrumental musiqaga o'tishi mumkin. Bu o'rinda dirijyor solistning ijro mahorati va o'z oldiga qo'ygan vazifalarini inobatga olib, juda sezgir va katta ahamiyat bilan jo'r bo'lishi kerak, chunki ijodiy tashabbus solist tomonidan birinchi o'rinda turadi. Broq bu bilan dirijyorning roli solistning iroda kuchiga ko'r-ko'rona hizmat qilish deb bo'lmaydi. Bu vaqtda dirijyor o'zining barcha xatti-harakatlarini solistning tinglovchiga yetkazmoqchi bo'lgan orzu niyatlarini ro'yobga chiqarishi uchun aqlan yo'naltiradi. Ana shunda dirijyor bilan solistning ijodiy birligi namoyon bo'ladi, natijada kompozitorning niyatlarini haqqoniy ravishda ijro etib, tomoshabinga yetkazadilar.

Kadensiyalar odatda orkestr tomonidan uzun nota va akkordlar yangrayotgan vaqtda solist tomonidan ijro etilib, o'z partiyasini tamomlamagunga dirijyor akkordlarni cho'zib turib, dirijyorlik qilmay turadi. Kadensiya tugagach, dirijyor auftakt orqali keyingi taktga dirijyorlik qiladi.

Rechitativlarni operada, operettada yoki musiqiy teatrda uzun notalar yoki qisqa akkordlar jo'rligida ijro etiladi. Bu yerdagi uzun notalar va qisqa akkordlar vokal partiyasining garmonik asosini tashkil etadi. Bu vaqtda qo'shiqchi rechitativni erkin va bermalol ijro etadi. Dirijyorning vazifasi ijroning barcha ikir-chikirlarini ijrochi bilan oldindan kelishib olib, uning ketidan jo'r bo'lib boradi, broq aktiv dirijyorlik qilmaydi.

СЕВИЛИЯ САРТАРОШИ ФИОРЕЛЛО

Дж. Россини

Граф

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

мон-ной весь квар-тал раз-бу-дить

"ДАРЁ ИРМОҚЛАРДАН БОШЛАНАДИ" СПЕКТАКЛИДАН ДИЛШОД АРИЯСИ ОНАЖОН

М.Бафроев

Allegretto

mf Senza metrum (Andante)

Му-ҳаб-бат-нинг қў-ва-си-га

Allegretto

қир-ғим-ми-ё о-на-жон

Senza metrum (Andante)

ту-шум-га-рун ўн-гум-га-ё кўр-гум-ми-ё о - -

Allegretto

на - жон

Senza metrum (Andante)

Бир тўл-ғу-ким ҳа-ё-лим-ни банд эт-муш ўй то-пол-май

ҳаў-ро-на-ман о - - на - жон

54. FERMATA

Fermata — to'xtash, tovush va pauzani cho'zish demakdir. Uning uzunligi asar xarakteri, musiqiy rivojlanish mantiqi va ijrochining badiiy didi bilan belgilanadi.

Fermata ($\hat{0}$) — nota, akkord, hatto pauzani istalgan paytga cho'zish belgisi. Fermatani o'rnatish uchun nafaqat uning asardagi joyi, balki mazkur epizod xarakteri, asarning sur'ati va uslubini ham hisobga olish kerak bo'ladi. Shu bois musiqiy adabiyotda uchraydigan fermatalarni ikki guruhga ajratish mumkin.

1. Keyingi ijro bilan bog'lanmagan va musiqiy fikrni yakunlovchi fermatalar. Bu guruhga quyidagilar kiradi:

- a) butun taktdagi fermata;
- b) takt hissalaridagi fermata;
- v) takt hissasi bir qismida bo'lgan fermata;
- g) butun takt pauzasidagi fermata;
- d) takt hissasi yoki uning qaysidir qismini egallagan pauzadagi fermata;
- ye) takt chizg'idagi fermata.

2. Keyingi ijro bilan bog'langan va musiqiy fikrni faqatgina bo'luvchi fermatalar. Ularga quyidagilar kiradi:

- a) butun taktdagi fermata;
- b) takt hissalaridagi fermata;
- v) taktning sanoq hissasi (schetnaya dolya) qismlaridan biridagi fermata;
- g) takt hissasi va uning qismini egallagan pauzadagi fermata;

Bundan tashqarii bir vaqtda barcha ovozlarda qo'llanilmaydigan fermatalar ham uchraydi.

Fermataning barcha turlari u bilan belgilangan hissada qo'l harakatini to'xtatish bilan belgilanadi. Fermata ko'zga tashlanadigan bo'lishi uchun dirijyor uni ko'rsatishdan oldin auftakt berishi kerak. Agar fermata yangrayotgan paytda dinamika o'zgarmasa, unda u yoki bu nozik ifodani (nyuansni) aks etuvchi qo'l harakati fermata olib tashlanguncha o'zgarmay qoladi. Fermata yangrayotgan chog'da crescendo yoki diminuendo belgisi bo'lsa, dirijyorning qo'llari dinamikaning bu o'zgarishini tegishli tarzda ko'rsatishi lozim. Masalan, fermata bilan belgilangan akkord tovushi asta — sekin kuchayadigan bo'lsa, unda fermatani o'ng qo'l bilan nisbatan balandroq ko'rsatgan holda tutib, chap qo'lning

pastdan tepaga harakati bilan tovush kuchayishini ko'rsatish kerak. Bunda o'ng qo'l qimirlamagani ma'qul.



Yana shuningdek, fermatani ikkala qo'l bilan pastroq holatda ko'rsatib, so'ng qo'llarni tepaga ko'tarib kreshchendoni ko'rsatish mumkin.

Ushbu usuldek, fermatali akkordlar diminuendo bo'lsa, unda fermata har ikkala qo'l bilan balandroq qo'yiladi, so'ng esa o'ng qo'l harakatsiz bo'lgani holda chap qo'l ochiq kaft bilan asta — sekin pastga tushib ko'rsatadi. Buni yana boshqacha usuli: ikkala qo'l fermatani teparoqda qo'yib, asta — sekin pastga tushiriladi. $\hat{0}_{ff} > pp$



Endi esa fermataning har xil turlariga takt berish usullarini ko'rib chiqaylik.

I. Butun taktdagi fermata: fermatalarni o'rnatish dinamik ko'rsatmalarga xarakteri mos keluvchi auftakt yordamida bajariladi.

Forte (f) da fermatalarni olib tashlash keskin harakat bilan bajariladi, piano da esa (r) yumshoq, silliq qo'l harakati bilan amalga oshiriladi. Butun taktdagi fermatani olib tashlovchi harakat o'zidan chetga yo'naltirilgan bo'lishi kerak. Bunday usul ishonarli va ko'rimliroq bo'ladi.

$$| \text{ }_{ff} \hat{0} | \text{ }_{\hat{0}} | \text{ yoki } | \text{ }_p \hat{0} | \text{ }_{\hat{0}} |$$

55. TAKT HISSALARIDAGI FERMATA

Yuqoridagi misolda keltirilgan barcha fermatalar musiqiy fikrni yakunlaydi, biroq ular turlicha olib tashlanadi. Birinchi ikki fermata ularni olib tashlash uchun maxsus harakat talab etmaydi. Har bir fermatani kerakli vaqt ushlab, dirijyor auftakt yordamida keyingi jumlaning birinchi xissasini ko'rsatadi.

Shu tariqa, auftaktni bildiruvchi harakat bir vaqtning o'zida fermatani olish vazifasini ham bajaradi. So'nggi fermata esa, avvalgilaridan farqli ravishda maxsus harakat bilan olinadi. Bu yerda to'xtash tabiiy bo'ladi, Chunki fermatadan so'ng pauzalar turibdi va misollarda fermatalar bilan turli xissalar belgilanganligiga qaramay, ularni taktlash uchun bir xil usul qo'llanadi. Bu holda fermata olib tashlangandan so'ng ancha uzun pauza talab qilinadi. Uning zarurati fermatadan keyin yangi materialning ketishi taqozo etilgan.

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



56. BUTUN TAKT PAUZASIDAGI FERMATA

Butun takt pauzasidagi fermatani taktlash bo'sh taktlar takatlanadigan harakat bilan, ya'ni olib qo'yish usuli bilan takatlanadi.

Н.Римский-Корсаков.
"СВЕТЛЫЙ ПРАЗДНИК"
poco piu sostenuto e tranquillo



57. TAKT XISSASI YOKI UNING QISMINI EGALLOVCHI FERMATA

Bu fermatalar odatda takatlanmaydi. Dirijyor pauza uzunligiga bog'liq to'xtashdan keyin ijroni davom ettirishga o'tish uchun auftakt qo'llaydi. Agar fermata butun asar yoki uning qismi oxirida turgan bo'lsa, u xuddi shu tarzda bajariladi.



58. TAKT CHIZIG'IDAGI FERMATA

Takt chizig'idagi fermatalar XIX asr oxirida paydo bo'lgan maxsus usuldir. Musiqa takt chizig'igacha davom etsa va undan so'ng yana yangrasa, takt chizig'idagi fermata avvalgi taktdagi so'nggi zarb yakunlanganidan keyin qo'l harakati to'xtalishini talab qiladi. Shundan so'nggina keyingi taktda auftakt berish mumkin bo'ladi. Bunday fermataning davomiyligi musiqa sur'ati, xarakteri, avvalgi va keyingi ijro o'rtasidagi ziddiyatga bog'liq.



59. BUTUN TAKTDAGI FERMATA

Bunday fermatani o'rnatish oddiy yo'l bilan bajariladi, uni olib tashlash esa keyingi ijroga auctakt orqali amalga oshiriladi.



60. BUTUN TAKTLARDAGI FERMATALAR QATORI

Bunday hollarda har bir oldingi fermata keyin keladigan fermatadan ajratilgan holda bevosita auctaktga o'tadi. Bunday fermatalarni bajarish uchun bir necha usullar mavjud. Ular xarakteri asosan musiqaning bu joyiga xos dinamika bilan belgilanadi. Masalan:

1. Fermata har ikkala qo'l bilan qo'yiladi va ikkala qo'l bilan olinadi.
2. Fermatalardan har biri ikki qo'l bilan qo'yiladi va birgina chap qo'l bilan olib tashlanadi.
3. Fermatalar birgina o'ng qo'l bilan o'rnatiladi, chap qo'l bilan esa olinadi (rr).



61. TAKT HISSALARIDAGI FERMATALAR

Ular oddiy usul bilan qo'yiladi va keyingi ijroga o'tish olib tashlashsiz, auftakt yordamida bajariladi.

Р.СОЛИХОВ МУСИҚАСИ
Э.ТОПМАТОВ ЧОЛГУЛАШТИРГАН

"АЛМАНДАР УЙЛАНАРМИШ" СПЕКТАКЛИДАН

Moderato

Violini I
Violini II
Viola
Vcello
Basso

62. TAKT HISSASI QISMIDAGI FERMATA

Bu turdagi fermatalarni taktlash qo'l harakatini bo'lib tashlash asosida amalga oshiriladi. Fermata xissaning birinchi qismida turganda, fermatadan so'ng ushbu xissaning qolgan qismlarini belgilash uchun qo'l harakatini bo'lib tashlash (kasrlash) kerak bo'ladi. Fermata xissaning birinchi emas, balki boshqa qismlarida turgan bo'lsa, unda harakatni bo'lish (ya'ni kasrlash) fermatani o'zini ko'rsatish uchun kerak bo'ladi.

Л.Бетховен. 9-симфония. III ч.
Andante moderato ♩ = 68

63. BARCHA OVOZLARDA BIR PAYTDA QO'LLANILMAYDIGAN FERMATALAR

Bunday hollarda to'xtash taktning so'nggi fermatasida bajariladi. So'zimiz yakunida shuni aytish joizki, fermatalarning davomiyligi ko'p jihatdan tempga bog'liq. Tezkor tempdagi fermata sekin tempdagiga nisbatan uzunroq bo'ladi. Fermatani ijro etishda dirijyor doimo kompozitor tavsiyalariga e'tiborli bo'lishi hamda uslubni to'g'ri tushunish, shaklni xis etish va hokazolardan kelib chiqqan holda me'yorni to'g'ri tanlashi lozim.

64. PAUZALAR

Pauza yunoncha pansis so'zidan olingan bo'lib — to'xtash, dam olish, vaqtincha jim turish degan ma'noni bildiradi. Pauzalar tovushlarning uzun — qisqaliklaridek o'lchovlariga teng bo'ladi. Ular butun, yarim, chorak, nimchorak, o'n oltitalik, o'ttiz ikkitalik, oltmish to'rttalikdan iborat. Pauzalarning o'ng tomoniga qo'yilgan nuqta ularning uzunligini yarim miqdorda oshiradi.

Pauza — bu tovushning oddiy uzilishi emas. Har qanday pauza o'ziga xos tarzda musiqiy hayotni davom ettiradi. U doimo mohiyat bilan to'ldirilgan bo'ladi, ma'lum bir mantiqqa bo'ysindiriladi. Shu bois pauzalarga katta e'tibor bilan munosabatda bo'lish kerak. Pauzalarni taktlash uchun sustroq harakatlar qo'llaniladi, ularni amalga oshirish harakat hajmini kamaytirish, shuningdek mushaklarni ma'lum darajada bo'shashtirishni talab etadi. Pauzalarni taktlar ekan, dirijyor qo'lga doimo qat'iy ravishda sxema bo'yicha harakat qiladi. Pauzalar uzunligini kengaytirish yoki ko'paytirishga mutlaqo yo'l qo'yilmaslik lozim: Bu umumiy harakatning buzilishiga, ijro etilayotgan musiqa ma'nosini noto'g'ri talqin etishga olib keladi.

Pauzalarni dirijyorlashda doimo ijro etilayotgan epizod xarakteridan kelib chiqish kerak. Agar musiqa sho'x, ritmik jihatdan o'tkir, tezkor bo'lsa, dirijyorning pauzalardagi harakati ma'lum aniqlik, ba'zida esa o'tkirligini saqlab qolsada, tejamkor va muloyimroq bo'lib qoladi. Xirgoyi xarakteridagi sekin epizodlarda dirijyorning qo'l harakati pauzalarda yanada mayin, silliq va passiv bo'ladi.

Butun takt davomida va undan — da uzoqroq turadigan pauzalar ham uchrab turadi. Bunday hollarda takti «olib qo'yish» usulidan foydalanadilar. Bu usul shundan iboratki, asar sur'atiga monand holdagi harakat bilan qo'l birinchi xissaga yo'naltirilishi bilan har bir bo'sh takt ko'rsatiladi. Bu paytda taktning boshqa xissalari taktlanmaydi.

Паузалар	Нуқтали паузалар

65. BOSH PAUZA (GENERALNAYA PAUZA)

Bosh pauza butun orkestrning yaxlit to'liq takt davomida to'xtashi lozim bo'lgan vaziyatlarda uchraydi. Kompozitorlar odatda bunday taktlarni lotincha G. P. harflari bilan belgilaydilar. Bu belgi amalda takt chizig'idagi fermata bo'lib, ularning davomiyligi aniq belgilangan, G. P. ni taktlash bo'sh taktlarniki kabi bajarilishi mumkin, ya'ni «olib qo'yish» usuli bilan amalga oshiriladi. Bu usulni qo'llamasdan o'tish ham mumkin, biroq bunda avvaldan orkestr bilan o'zaro kelishib olish lozim bo'ladi.

Н.Римский-Корсаков

"ШЕХЕРАЗАДА"
Муқаддима

Largo e maestoso ($\text{♩} = 48$)

ff *pesante* G.P.

Н. Римский-Корсаков

ШЕХЕРАЗАДА, IV К.

Allegro molto ♩. = 152

М. Глинка.

АРАГОНСКАЯ ХОТА

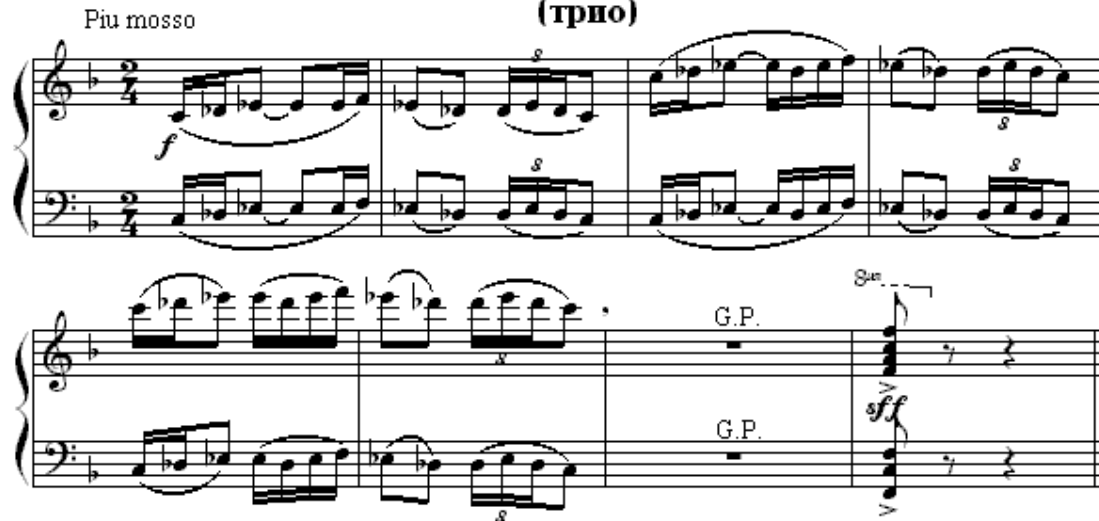
Tempo I

66. SEZURA (LYuFT — PAUZA)

Sezura, yoki nemischasiga Luft pause — «Havo pauzasi» degan ma’noni bildirib, takt chizig’idagi fermataga o’xshab ketadi. Uni « , » belgisi yoki «||» bilan belgilaydilar. Lyuft pauza yangi jumla boshlanishidan avval kompozitor tomondan nazarda tutilgan bilinar — bilinmay to’xtalish uchun qo’llaniladi. Shu tarzda, jumlarlar orasida ta’kidlangan sezura musiqaga alohida nafas bag’ishlaydi. G. P, lyuft pauzalar va sezura ijrochiga nisbatan erkinlik beruvchi ijro turiga tegishli, chunki ularning aniq davomiyligi muallif tomonidan ko’rsatilmaydi. Shu bois dirijyorning me’yor xissi, didi, uning uslub va shaklning o’ziga xos xususiyatlarini tushunish darajasi bu yerda ayniqsa yorqin namoyon bo’ladi.

СОЙИБХЎЖА ОПЕРАЦИЯСИ
(трпо)

Ф. ОЛИМОВ



5-СИМФОНΙΑ. III Қ.

Л. БЕТХОВЕН

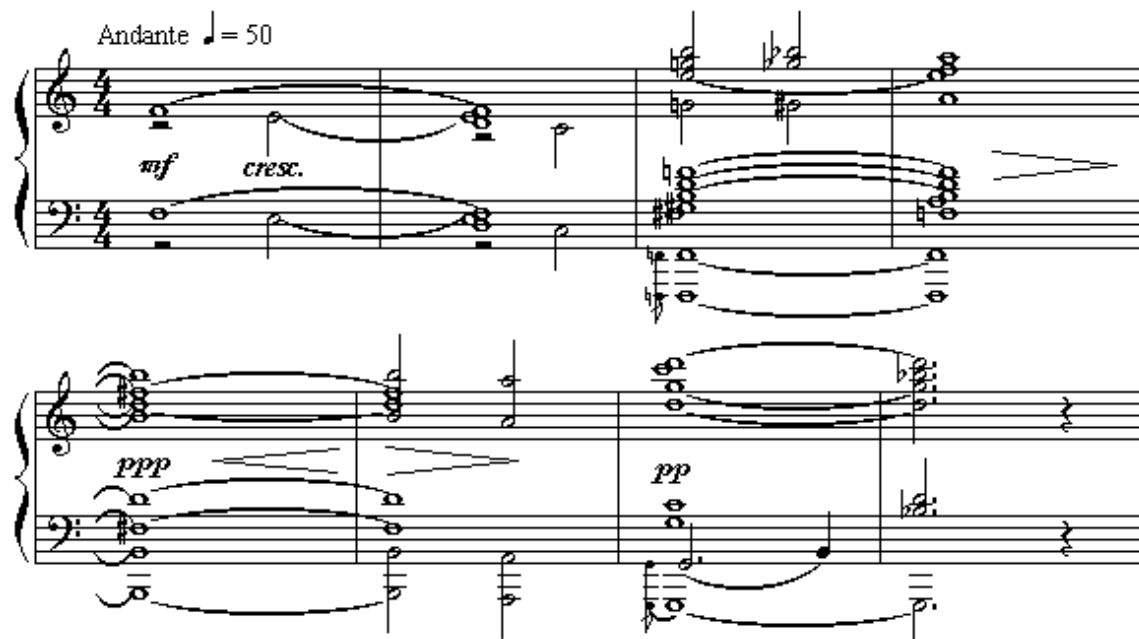


67. UZUN NOTA (VYDERJANNIYE NOTY) LARNI TAKTLASH

Uzun nota va akkordlar yangrayotgan paytida barcha xissalarni bir xilda chaqqon harakat bilan belgilashga hojat yo'q. Uzun notaning boshi yaxshi ko'zga tashlanadigan harakat bilan ko'rsatiladi, qolgan taktlash esa bilinar — bilinmas sust harakat bilan bajariladi. Chap qo'l esa uzun tovushning nyuansini ko'rsatadi.

ROMEO VA DJULYETTA. III п. 6 к.

С.Прокофьев



68. IJRO TO'XTALISHINI KO'RSATISH

Dirijyorlikda ijroning vaqtincha yoki umuman to'xtatishning ahamiyati katta. Shu bois xali to'xtashni ko'rsatuvchi usul ham juda muhim. Afsuski, aniq to'xtatishga murabbiylar aniq ijro boshlashga nisbatan kamroq e'tibor beradilar. Shu bois talabalar, odatda, bu usulni bo'shroq o'zlashtiradilar va tovush davomiyligini ko'rsatilgan vaqtdan kechroq yoki ertaroq to'xtatadilar. Yangrashni to'xtatish ma'lum tayyorgarlikni talab etadi, chunki bunda barcha ijrochilar bir vaqtda to'xtashlariga erishish darkor bo'ladi. Bu yerda yana auktakt masalasi ko'ndalang turadi. Bunda tegishli qo'l harakati aniq, ko'rimli, vaqt bo'yicha mutanosib va dinamika bo'yicha tiniq bo'lishi kerak. Tovush to'xtalishini ko'rsatish uchun harakat tanlashda tabiiylikdan kelib chiqish kerak, ya'ni qo'l harakati dirijyor uchun qulay, orkestrga esa tushunarli bo'lishi kerak. Odatda bu harakat u yoki bu darajada dumaloqroq chiziq yoki to'xtatish vaqtida dirijyor qo'lining qanday joylashganligiga qarab u yoki bu yo'nalishdagi to'g'ri chiziq shaklida bo'ladi (o'ziga — chapga, o'zidan — o'ngga yoki pastga).

U yoki bu hollarda to'xtatishni ko'rsatuvchi harakat uchun yo'nalishni qanday tanlamoq zarur?

Yangrashni to'xtatuvchi harakat so'nggi yangrovchi xissa tomonga yo'nalishi kerakligini shu o'rinda istisno hollarini aytib o'tish joiz. Amaliyotda so'nggi yangrovchi xissa qisqa bo'lganligi bois, to'liq to'ldirilmaganligi (8–li, 16–li, chorak) yoki tez sur'atda berilishiga duch kelamiz. Bunday hollarda to'xtatish harakatini aynan shunday xissada amalga oshirish kerakki, bunda harakatli yakunlovchi turtki bilan monandlik bo'lishi lozim. Shuning uchun ham mazkul qo'l harakati yo'nalishi bu yerda ushbu xissa yo'nalishiga to'g'ri keladi. To'xtatish harakati tezligi so'nggi xissaning qisqaligi yoki uning tez sur'ati bilan taqozo etilgan hollarda bu harakat so'nggi xissa tomon, ya'ni, pastga yo'naltirilgan to'g'ri chiziq ko'rinishiga ega bo'ladi. Agar so'nggi yangrovchi xissa uzoqroq davom etsa yoki to'liq yangrasa, unda bu harakatni qo'llash tavsiya etilmaydi, chunki so'nggi xissaning yangrashni to'liq ushlab turilmaydi. Bunday hollarda so'nggi yangrovchi xissa odatiy usul bilan taktlanadi, to'xtatish harakati ushbu xissa keyingi xissa boshlanguncha egallagan vaqti hisobiga bajariladi. Bunda dumaloqroq shakldagi harakat qo'llaniladi. Uning ishlatilishi so'nggi xissa yangrashni to'ldirish uchun harakatni cho'zish kerakligi bois taqozo etadi. Buni tez va sekin sur'atda bir xil me'yorda bajarish kerak bo'ladi. To'xtatish harakatlarining barchasini yo'nalishiga qarab shartli ravishda ikki guruhga bo'lish mumkin.

Birinchi guruhga keyingi harakatni hisobga oluvchi to'xtash harakatlari kiradi. Bu — asarning ichidagi to'xtashdir. Buning uchun dirijyor qo'li keyingi ijroni davom ettirish eng qulay bo'lgan holatda bo'lishi kerak.

Ikkinchi guruhga esa butun asar yoki uning qismini yakunlovchi harakatlar kiradi. Bularni bajarishda dirijyor erkinlikdan istaganicha foydalanishi mumkin.

69. MUSIQIY ESHITISH QOBILIYATINI MASHQ QILISH

Eshitish qobiliyatini mashq qilish odatda elementar Fan hisoblanadi va shu bois ko'plar uni dirijyorlik bo'yicha qo'llanmaga kiritish ortiqcha deb hisoblaydilar. Bunday fikr yuritish noto'g'ri, chunki hatto mahoratning yuksak cho'qqilariga erishgan musiqachi ham doimo o'z ustida ishlab, eshitish qobiliyatini

mashq qilib turmog'i kerak. Dirijyor uchun esa yuksak darajada rivojlangan ichki eshitish qobiliyati eng muhim ish quroli hisoblanadi. Ichki eshitish qobiliyati, deganda musiqachining partiturani o'qish jarayonida alohida ton va akkordlar bilan bir qatorda ularning butun uyg'unligini ham o'z tasavvurlariga sig'dirish mahorati nazarda tutiladi. Biz bu jarayonga bolalikdanoq o'rganganimiz uchun, shunchalik ko'nikib qolganimizni, buni alohida yutug'imiz deb hisoblamaymiz. Biroq oddiy odamlar partiturani kitob kabi o'qiy oladigan musiqachilarga havas bilan qaraydilar. Darvoqe, partiturani o'qish — bu faqat mashq qilish xolos va har bir dirijyor bu mahoratni mukammal darajada egallashi shart. Masalan, Mosart bu ishga o'qish — yozishni o'rganish davridanoq kirishgan ekan. Shu bois yaxshi dirijyor partiturani kitobday o'qiy bilishi kerak; uning eshitish qobiliyati qanchalik yaxshi bo'lsa, u orkestrni shunchalik to'liq boshqara oladi. Bu ayniqsa o'quvchilar orkestri rahbari uchun juda muhimdir. Ijro eta boshlashdan avval, orkestr yaxshi sozlangan bo'lishi kerak. Bu klassik musiqa kabi, zamonaviy musiqa uchun ham muhim. Qatordagi ozgina noaniq yangrash ham butun taassurotni buzishi mumkin. Orkestr ma'lum darajada uyg'unlikka odatlangani uchun, bu kabi noaniqliklarni ma'lum darajada to'g'rilab ketadi. Agar orkestr sadoni tutishga va intonasiyani tekis, ravon berishga o'rgatilgan bo'lsa, unda dirijyorga alohida cholg'ular ijro qilayotgan noto'g'ri notalarni aniqlash oson bo'ladi. Bu kabi xatolarni topish va bartaraf etish ba'zilar o'ylaganchalik «oson ish» emas. Albatta, oddiy klassik musiqada xatolarni aniqlay olmaslik — kechirib bo'lmaydigan narsa, biroq agar dirijyor faqat eshitish qobiliyatining «elementlar» mashqinigina o'tgan bo'lsa, u faqatgina «qayerdadir nimadir to'g'ri emasligini»gina sezadi, biroq «qayerda» va «nima» ekanini aniq ayta olmaydi ham. Shu bois dirijyorning eshitish qobiliyatini rivojlantirish uchun diktantlar tavsiya etiladi. Buning uchun oddiy polifonik va garmonik diktantlardan boshlagan ma'qul.

Diktantni fortepianoda ijro etish yoki har birini bir yoki bir necha o'quvchiga topshirib, bajarish kerak. Bu vaqt orasida boshqalar ularni oddiy diktant kabi yozib olishlari kerak. Shu tarzda o'qish va diktant bitta mashq bo'lib amalga oshiriladi.

Diktantga qo'shimcha sifatida quyidagi misol tavsiya etiladi: fortepiano qarshisiga o'tiring va birinchi oktavadagi «do» ni oling: kerakli intervalni ichki eshitish qobiliyati bilan aniqlang, so'ng uni ijro eting. Buni o'zlashtirgach, butun melodik chiziqlar va jummalarga o'ting, so'ng esa ikki ovozli uyg'unliklar va akkordli ketma — ketlikka o'tib, avval bo'lganidek ularni ijro etmasdan oldin «eshitish»ga harakat qiling. Har bir akkordni fortepianoda olishdan avval uni ichki eshitish qobiliyati bilan tinglang. Shu tarzda, asta — sekinlik bilan yanada murakkabroq musiqaga o'tish kerak.

Boshqa bir foydali mashg'ulot: Baxning sizga noma'lum bo'lgan ikki va uch ovozli invensiyalaridan boshlash kerak. Bu mashq paytida hyech qaysi cholg'udan foydalanmaslik kerak. Avval taxminan sakkiz taktda yuqori ovoz «o'qilishi» kerak. Bu jumlaning xotiraga joylab olgandan keyin pastki ovozni xuddi o'sha joygacha o'qish kerak. Ikkala ovozni (siz hozir o'qiyotgan va siz eslab qolib, hayolan tasavvur qilayotgan) esa birlashtirish qiyin bo'lmaydi.

Agar ovozlar uchta bo'lsa, unda ikkita chetdagilarini eslab qolib, o'rtadagisini o'qib birlashtirish kerak bo'ladi. Avvaliga bu jarayon zerikarli tuyulib undan tezda charchash ham mumkin, biroq asta-sekin u odat tusiga kirib qoladi. Unga ko'nikish mumkin. Oxir-oqibat siz birvarakayiga ikkala tovushning hyech birini avval eslab qolmagan holda o'qishni o'rganishingiz kerak bo'ladi. Sizning yutuqlaringizga qarab, yanada murakkabroq partituralarga o'tish mumkin. Ko'pincha, monual va ijrochilik jihatidan iqtidori yuksak bo'lgan o'quvchilarning eshitish qobiliyati past bo'lishi mumkin va aksincha eshitish qobiliyati juda yaxshi talabalar esa yomon ijrochi va egiluvchanlikdan yiroq, «quruq» dirijyor bo'lishlari mumkinligini hisobga olishga to'g'ri keladi. Ikkala toifa talabalari ham eshitishni mashq qilishga «panja orasidan» qaraydiganlar: birinchilari — eshitish qobiliyatini rivojlantirish mumkinligiga ishonmay qo'yganlari uchun, boshqalari esa o'z eshitish qobiliyatlari yuksak darajadali tufayli uni mashq qilish kerak emas deb hisoblaganlari uchun shunday bo'ladi. Yana shuni ham esda tutish kerakki, bo'lajak dirijyorlar ularga uchrashi mumkin bo'lgan har qanday instrumental jumla va passajlarni quylashni o'rganishlari kerak.

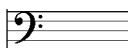
V BOB
ORKESTR BILAN ISHLASH VA MULOQOT
70. PARTITURALARNI O'QISH
Simfonik orkestrlar partituras

Partitura o'qishni o'rganish uchun boshlovchi dirijyor zo'r berib mashq qilishi, turli kalitlar xaqida ma'lumotga ega bo'lishi kerak. Ular:

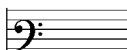
1. Bas-profunda kaliti nota chizig'ining beshinchi qatoridan joy olgan:



2. Bas kaliti nota chizig'ining to'rtinchi qatoridan joy olgan:

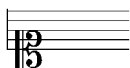


3. Qadimgi yoki eskicha bariton kaliti nota chizig'ining uchinchi qatoridan joy olgan:

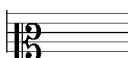


Bu uchta kalit "Fa" kaliti deb atalib kichik oktavaning "Fa" notasini bildiradi.

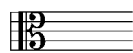
1. Soprano kaliti nota chizig'ining birinchi qatoridan joy olgan:



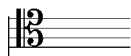
2. Messo-Soprano kaliti nota chizig'ining ikkinchi qatoridan joy olgan:



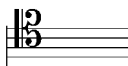
3. Alt kaliti nota chizig'ining uchinchi qatoridan joy olgan:



4. Tenor kaliti nota chizig'ining to'rtinchi qatoridan joy olgan:



5. Bariton kaliti nota chizig'ining beshinchi qatoridan joy olgan:



Bu beshta kalit “Do” kaliti deb atalib birinchi oktavaning “Do” notasini bildiradi.

1. Eski yoki qadimgi fransuz kaliti nota chizig'ining birinchi qatoridan joy olgan:



2. Skripka kaliti nota chizig'ining ikkinchi qatoridan joy olgan:



Bu ikkita kalit “Sol” deb atalib birinchi oktavaning “Sol” notasini bildiradi. Yuqorida sanab o'tilgan o'nta kalitdan asosan to'rttasi bugungi kun amaliyotida qo'llaniladi. Bular –skripka, alt, tenor, bas kalitlaridan iborat.

1. Skripka kalitida yoziluvchi cholg'ular: fleyta, goboy, klarnet, tuba, valtorna, skripkalar xamda eng yuqori registrda quyidagi cholg'ular: fortepiano, chelesta, arfa, violonchel, fagot, alt.
2. Alt kalitida yoziluvchi cholg'ular: skripka alt, trombon.
3. Tenor kalitida yoziluvchi cholg'ular: violonchel, fagot, trombon.
4. Bas kalitida yoziluvchi cholg'ular: fagot, kontrfagot, violonchel, kontrabas, trombon, tuba, litavra, pastki rigistrda bas-klarnet, valtorna, fortepiano, chelesta, arfa.

Yaxshi tanish kalitlar bilan solishtirish talabaga yangi kalitlarni o'zlashtirishda yordam berishi mumkin. Biroq har bir kalitni boshqasidan aloxida o'qishni iloji boricha tezroq o'rganishga harakat qilishi kerak.

71. TRANSPOZISIYALANUVCHI CHOLG'ULAR

Orkestronkani o'rganayotgan talaba va o'quvchilar simfonik orkestrning transpozisiyalanuvchi cholg'ulari haqida turlicha tushunchaga ega bo'lishlari kerak. Masalan, kontrabas, kontrfagot va valturna *in S* transpozisiyalanuvchi cholg'ularga kirmaydi, biroq yozilganidan bir oktava past tovush beradi. Fleyta pikkalo va chelesto — yozilganidan bir oktava baland eshitiladi. Klarnet, truba hamda valturna transponirovkali cholg'ular, klarnet yoki trubada DO notasida yozilgani SI-bemol ga o'xshab katta sekundaga past yangraydi, valturnada *in F* esa, kvintaga past chalinadi va xokazo.

Cholg'u pastga yo tepaga transpozisiya qilinadimi — ba'zida noaniqday ko'rinishi mumkin. Klarnetlar oilasi tepadagi *in Yez* klarnetidan pastdagi *in A* klarnetigacha boradi. *In Yez* klarneti kichik tersiya tepaga, *in A* klarneti esa yozilganidan kichik tersiyaga past yangraydi. Barcha valturnalar pastga transpozisiyalanadi. Xususan, *in V* dagi valturna yozilganidan katta nonaga past tovush beradi. Agar «*in V* alto» degan maxsus ko'rsatma bo'lmasa, unda yozilishiga nisbatan real tovush nota emas, katta sekunda past bo'ladi. Trubalarga kelsak, faqat «*in V*» va «*in A*», odatda ular bir yoki ikki bosqichga past yangraydi; boshqa hamma trubalar yuqoriga transpozisiyalanadi. «*in S*» truba albatta yozilganidek jaranglaydi.

Ingliz burg'usi (angl. rojok) «*in F* valturna kabi kvinta past eshitiladi. *In V* bas-klarnet esa nonaga past yangraydi. Ba'zi eski partituralarda bas kalitida notalangan bas-klarnet uchraydi, bu xolatda u nona emas, katta sekundaga past o'qiladi. Xuddi shunday partituralarda *in A* bas-klarnetini ham uchratish mumkin. Bizning zamonamizda bas-klarnet faqat skripka kalitida notalanadi.

Valtornaning bas kalitida notalanishi ba'zida anglashilmovchiliklarni keltirib chiqarishi mumkin. Birinchidan, qadimgi partituralarda bas kalitida yozilgan valtornalar yuqoriga transpozisiyalanadi, shu bois, masalan, bas kalitida notalangan» *in V*» valtornalarni bir nonaga emas, bir ton pastga transpozisiyalash kerak, bas kalitidagi « *in S*» valtornalar yozilganidek chalinadi. « *In F*» valtorna esa kvarta tepada chalinishi kerak.

XX asr partituralarida bu odatdan voz kechilgandi. Endi bas kalitidagi valtornalar skripka kalitidek past o'qiladi. Biroq anglashilmovchiliklarning oldini olish uchun zamonamiz kompozitorlari, xatto past tovushli valtornalar uchun nota yo'lida qo'shimcha chiziqlarni ko'paytirishi kerak bo'lsada, faqat skripka kalitidan foydalanishni afzal ko'radilar.

O'zbek xalq cholg'ulari orkestrida esa transpozisiyalanish qay tarzda amalga oshmoqda? Bunda pikkolo-nay yozilishidan bir oktava yuqori, qashqar va avg'on rubobi, alt va kontrabas dutorlari, qolaversa, g'ijjak kontrabaslar yozilganidan bir oktava past eshitiladi.

72. XALQ ChOLG'ULARINI SOZLASH

To'xtasin Jalilov nomidagi O'zbekiston Davlat akademik xalq cholg'ulari orkestri misolida o'zbek xalq cholg'ulari orkestrlarini sozlash

O'zbek xalq cholg'ulari orkestrlarini sozlash jarayoni ham umumiy qabul qilingan qoida asosida, simfonik, puflama (duxovoy) va boshqa orkestrlar kabi sozlanadi. Shu bilan birga maxsus sozlash xususiyatlari ham mavjud. Orkestrga hamma orkestrlar uchun qabul etilgan Lya tovushini (I-nchi oktava. 440 tebranish asosida) goboy cholg'usi beradi. Ammo. Goboyning o'zi ham sozini oldindan I-nchi chang cholg'usining I-nchi oktava LYa tovushi bilan yaxshi tekshirib, aniqlagan bo'lishi kerak. Shu bilan birga chang cholg'ularining o'zi ham torlari ko'p (70 dan ortiq) bo'lganligi sababli, sozlash jarayoni ko'p vaqt talab etilishini hisobga olgan holda umumiy orkestr mashg'ulotidan ancha oldin, **kamerton asosida** hamma torlarini aniq va juda toza sozlashi talab etiladi. O'zbek xalq cholg'ulari orkestrida 5 ta

gurux (gruppa) bo'lib bular: puflama, mezrobli torli va chertib chalinuvchi (plekturno-shipkovyy), urma (udarnyy) va kamonli torli (smychkovyy) cholg'ular guruxlaridir. Bu guruxlarning xar birining ham o'ziga xos, maxsus sozlash va gurux cholg'ularining tovushlarini alohida aniq tekshirish xususiyatlari ham mavjud. (Hamma guruxlar kamertonning I-nchi oktava LYa tovushi asosida sozlanadi). Jumladan: **puflama cholg'ular** avval **LYa** tovushlarini alohida-alohida va o'zaro tekshirishadi, keyin kvarta va kvinta tovushlari aniqlanadi va nihoyat hamma cholg'ular uch tovushlikni (trezvuchiye) akkord holda ijro etish yo'li bilan tovushlar sofliğini (chistota intonasii) tekshirishadi. Shu bilan birga tovushlarni tekshirish jarayonida tovushlar sifatiga va ularning jarangdorligiga alohida ahamiyat berish kerak.

Mezrobli va chertib chalinuvchi cholg'ular guruxida sozandalar quyidagilarga rioya qilishlari lozim: birinchi galda cholg'ularning xarraklarini o'z joyida turganligini tekshirish kerak. Buning uchun cholg'ular torlari ochiq holda (parda bosmay) sozlangandan keyin shu tovushlarning yuqori oktavasini ya'ni 12 pardani bosgan xolda tekshiriladi, bu xolatda oktava tovush aniq va sof eshitilishi lozim. Tovush past yoki baland eshitilsa, xarrakni juda ehtiyotlik bilan pastga yoki yuqoriga surish orqali to'g'rılanadi. Bu jarayondan so'ng cholg'ular sozi yana ham aniq va sof bo'lishi uchun gurux cholg'ularining hamma torlarini Flojalet tovushi orqali ham tekshirilishi mumkin. Flojalet — bu 12 parda ustida pardani to'liq bosmay, torga barmoqni juda nozik tekkizgan xolda hosil qilinadi.

Kamonli cholg'ular torlari ochiq holda sozlangandan so'ng, ochiq torlarni qo'sh tovush sadolatish orqali, ya'ni — birinchi bilan ikkinchi torni, ikkinchi va uchinchi torni, nihoyat uchinchi va to'rtinchi torni kvarta va kvinta intervallar bilan tekshiriladi. Cholg'ular yana ham sof sozlanganligini — flojalet tovushi orqali aniqlash mumkin.

Urma cholg'ular guruxida doira, nog'ora, safoil, qayroq cholg'ulari bilan bir qatorda simfonik orkestrdagi litavra, ksilofon, kolokolchik, kichik va katta barabanlar, tarelka, uchburchak, kastanet va boshqa cholg'ular keng ishlatiladi. Bu cholg'ular orkestrda muqum o'rin olgan bo'lib, ularning ham o'ziga xos sozlash

xususiyatlari mavjud Jumladan: doira va nog'oralar me'yor darajasida qizdirilgan (sozlangan) bo'lishi kerak, aks xolda tovushlar sifati buziladi. Zamonaviy litavrlar sozlashga qulaylik yaratuvchi pedal mexanizmlari bilan ta'minlangan. Shu sababli asarda ko'rsatilgan tovushlarni ijro davomida ham tez o'zgartirish va sifatli sozlash ijrochiga deyarlik qiyinchilik tug'dirmaydi.

O'zbek xalq cholg'ulari orkestri boshqa xalq cholg'ulari orkestrlaridan cholg'ularning rang-barangligi, tembr boyligi, tovushlar sadosining kuchi, cholg'ular ayniqsa bir qator cholg'ularning, ya'ni orkestrning asosiy cholg'ulari bo'lmish ruboblar va g'ijjklarning qornilari (deka) yupqa baliq terisi qoplanganligi bilan farq qiladi va ajralib turadi. Shuning uchun bu cholg'ularga havo harorati juda tez ta'sir etadi va cholg'ular sozi vaqti-vaqti bilan o'zgarib turadi. Shu sababli orkestr sozandalaridan cholg'ular sozini doimo nazorat qilib, tekshirib turish talab etiladi.

Umuman olganda, Davlat akademik xalq cholg'ulari orkestrining ko'p yillik ish tajribasi shuni ko'rsatadiki, orkestr o'z ish vaqtining birinchi soatini aksariyat guruxlarga bo'linib, ikkinchi soatdan hamma guruxlar bir bo'lib — orkestr mashg'uloti o'tkazish ijobiy natijalar beradi. Ana shu guruxlarga bo'linib ishlash jarayonida cholg'ular nisbatan tez va sifatli soz bo'ladi, hamda cholg'ular sozining barqarorlashuviga erishiladi. Umumiy orkestr mashg'uloti boshlanganda cholg'ular sozi yaxshi maromiga yetgan bo'lib, sozlashga ko'p vaqt ajratish ehtiyoji qolmaydi.

Xulosa qilib shuni aytish kerakki — orkestrda cholg'ular soziga juda katta e'tibor beriladi, dirijyorlar va gurux konsertmeysterlari buni doimo nazorat qilib, ularning diqqat markazida turadi. Bu o'z vaqtida orkestr mashg'ulotlari va konsertlarining samarali, yuqori professional darajada o'tishini ta'minlaydi.

Ushbu materialni T. Jalilov nomidagi O'zbekiston Davlat akademik xalq cholg'ulari orkestri badiiy rahbari va bosh dirijyori, O'zbekiston xalq artisti, professor Foruq Sodiqov tayyorlagan.

73. PARTITURA USTIDA ISHLASH

Boshqa har qanday ijrochilar kabi dirijyorlik san'atining maqsadi — asarning asosiy g'oyasini tinglovchilarga yetkazish, ijro mahorati vositalari yordamida musiqaning mohiyatini ochib berishdan iborat. Har bir ijrochi, avvalo asarning asosiy g'oyasini anglab, uni his qilishi, shundan keyingina uni ishonarli ifoda etilishi uchun vosita topishi kerak.

Xo'sh, dirijyor mahoratining sirlari nimada?

Musiqiy va boshqa kasbiy qobiliyatlardan tashqari, dirijyor intizomli, mas'uliyatli inson bo'lishi, musiqachilar bilan reja asosida ishlay bilishi, repetisiyani to'g'ri yo'nalishda olib borishni bilishi kerak. Dirijyor har bir musiqachining nimaga qodir ekanligidan kelib chiqib, uning zimmasiga faqat uddalashi mumkin bo'lgan vazifalarni yuklatishi kerak. Dirijyor asar shakli va dramaturgiyasini yaxshi his qilishi, uning uslubiga rioya qilgan xolda sur'at va tovush kulminasiyalarini to'g'ri mo'ljallay olishi zarur. Jo'r bo'layotgan paytda esa, dirijyor yakkaxon ijrochini qachon boshqarishi, qachon unga ergashishini aniqlab olishi kerak. Darhaqiqat, ushbu sanab o'tilganlarning barchasi — hammamizga yaxshi ma'lum bo'lgan haqiqatdir. Biroq, ularni qanday qilib amalga oshirish mumkin? Axir har bir dirijyor o'zigagina xos, betakror ijro va mashq uslubiga ega-ku. Shunday ekan, dirijyorlik san'atida ijodiy jarayonning uch asosiy bosqichini belgilab ko'rsatish mumkin. Bu:

1. Dirijyorning o'zi tomonidan partituraning batafsil o'rganishi.
2. Repetisiya davri.
3. Konsertdagi ijro.

Shundan ikkita qiyinroq bosqich — dirijyorning partitura ustida ishlashi va orkestr bilan repetisiya qilish davriga to'xtalsak. Asarni o'rganish chog'ida dirijyor anglab yetishi lozim bo'lgan masalalar ko'lami juda kengdir. G. Neygauz aytganidek: «Ijrochi qaysidir ma'noda ham tarixchi, ham nazariyotchi bo'lishi

kerak». Haqiqatan ham kompozitor yashab, ijod qilgan davr, uning tarjimai xoli, dunyoqarashini o'rganish, o'sha davr san'ati bilan tanishish — ijrochiga kompozitor yaratgan obrazlarni yaxshiroq tushunish, uning maqsadlarini anglashga yordam beradi. Bu jarayon davomida olingan ma'lumotlar muayyan bir tayanch bo'lib xizmat qiladiki, unga tayangan dirijyor partitura ustida yanada samaraliroq ishlashi mumkin. Ma'lumki, har bir dirijyorning partitura bilan tanishish borasida o'z uslubi bor: kimdir uni fortepianoda chalib ko'radi, boshqasi faqat ko'zi bilan o'qib, ichki eshitish qobiliyati yordamida musiqa yangrashini tasavvur qiladi, yana kimdir magnit yozuvlarni eshitib, partitura bilan solishtiradi. Bu o'rinda yagona to'g'ri usul deb biror yo'lni alohida ko'rsatish noto'g'ri bo'lardi. Fikrimizcha, eng yaxshisi — partituraning fortepianoda chalib ko'rishidir. Chunki bunda asarning asosiy obrazlari, tuzilishi va dramaturgiyasi haqida to'la-to'kis tasavvurga ega bo'lib, uni yaxshi o'zlashtirish mumkin. Musiqiy cholg'u yordamida «o'qilgan» asar garchi sekinroq sur'atda va taxminan bo'lsada, yaxshi ijro etiladi hamda tafakkurga oson va mustahkam o'rnashadi. Agar dirijyor asarni hyech bo'lmasa sekinroq va qisman ijro eta oladigan darajada fortepianoda chalishni bilmasa, unda avvaliga bir-ikki marta audioyozuvni eshitishi mumkin. Biroq bu usulga berilib ketish yaramaydi, chunki birgina audioyozuvga qarab ish tutish tajribasiz ijrochining asarni bir yoqlama talqin qilishga odatlantirib qo'yadi. Undan ko'ra, asar asosan o'zlashtirib bo'linganidan so'ng qayta eshitib, solishtirgan yaxshiroq.

Endi partituraning yozuv stolida batafsil, hyech bir aksent, liga yoki chizig'ini qoldirmay, barcha ikir-chikirlarigacha o'rganib chiqish kerak bo'ladi. Asosiy e'tiborni ligalarga qaratmoq lozim. Nota yozuvida bir xil balandlikdagi notalarni o'zaro bog'lab, ularning uzunligini orttiruvchi bu maxsus (gorizontal) qavschalar torli cholg'ularda shtrixlar, damli cholg'ularda esa frazirovka va nafas olish maromini belgilaydi. Partituraning o'rganish chog'ida barcha asosiy holatlar — shtrix (chizgi) harakatlari, uzun solo jumlasidagi nafas olish tartibi va hokazolarni anglab olish kerak. Dirijyordan shtrixlarni o'ta aniqlik bilan qo'yib chiqishni talab qilish, meningcha ortiqcha, chunki tajribali konsertmeyster doimo qiziqarliroq chizgi taklif eta oladi. Dirijyor ijro davomida notalarda belgilangan nyuansirovkani o'zgartirishi

kerak bo'lmaydigan asar yo'q. Chunki doimo ikkinchi darajali ovozlarni «yashirish» ehtiyoji bo'ladi. Biroq, dirijyor qaysi guruhni qayerda kuchaytirish yoki pasaytirish kerakligini aniq bilishi lozim. Buni birinchi mashqdayoq qo'llari bilan ko'rsatishga harakat qiling: har qanday orkestr bu kabi ko'rsatmalarga e'tiborli bo'ladi va ularga qarab dirijyor repetisiyaga qanchalik yaxshi tayyorgarlik ko'rib, barcha ikir-chikirlarni o'ylab olganligi haqida xulosa chiqaradi. Ba'zida ijro etilishi lozim bo'lgan musiqiy asar dirijyorni birinchi tanishuvda qiziqtirib qo'ymaydi va u hafsala bilan ishlay olmaydi. Shunga qaramay, dirijyor ishni mas'uliyat bilan davom ettirishga harakat qilishi kerak. U asarni jiddiy o'rganishga o'zini majbur qilishi kerak, uni yaxshilab tinglashi, his qilishi lozim. Shundan so'nggina birinchi taassurot to'g'ri bo'lganmi, yo'qmi — xulosa qilish mumkin.

«Klassik uslubdagi asar ustida ishlanganda, avval torli cholg'ular guruhi tarkibini aniqlab olishi kerak. Hozir g'arb mamlakatlarida Bax, Gaydn, Mosart asarlarini torli cholg'ularning to'liq tarkibi bilan ijro etish rasm bo'lgan. Buning to'g'riligi gumon, chunki XUSH asrda torli va damli cholg'ularning umuman boshqacha nisbatidan kelib chiqib ishlaganlar. Men uslublashtirish maqsadidan yiroqman, buning iloji ham yo'q, chunki unda Gaydnni uchta skripka bilan ijro etishga to'g'ri kelardi. Shunday bo'lsada, XUSH asr musiqiy asarlarining uslubiy xususiyatlari, misol uchun Betxovenning oxirgi simfoniylariga nisbatan yengilroq ijroni talab etadi. Unga katta bo'lmagan kvintetning to'laqonli ijrosi (birinchi skripkalar 10 tadan oshmasligi kerak) torli cholg'ular guruhining to'liq tarkibini past tovushni ijrosiga nisbatan bu uslubga mosroq keladi», — deb yozadi taniqli rus dirijyori Kirill Kondrashin, o'zining «Dirijyorlik san'ati haqida»gi kitobida.

Shundan ko'rinib turibdiki, dirijyorning ijrochi va talqinchi sifatidagi vazifalari uning oldiga juda murakkab masala, muallif nazarda tutgan mulohazalarni tushunib, uning fikrlarini to'g'ri talqin etish muammosini ko'ndalang qo'yadi. Albatta, buning uchun muallifning matniga nisbatan juda e'tiborli bo'lishi, uni aniq o'qiy olishi, muallifning barcha ko'rsatmalari, barcha ijro tavsiyalarini qunt bilan o'rganishi juda muhim, Muallif talablarining mas'uliyat bilan aniq bajarilishi ijrochi tashabbusini yo'qqa chiqaradi. Uning

ijrosini o'ziga xoslikdan maxrum qiladi, degan fikr mutlaqo noto'g'ridir. Muallif matniga katta e'tibor bilan munosabatda bo'lgan va shu bilan birga yorqin betakrorlikka ega bo'lgan ijrochilar ham talaygina. Masalan, N. Rubinshteyn, I. Gofman, Arturo Toskanini, Karlo Sekki va boshqalar shular jumlasidandir. Gap shundaki, xar bir nota matni ma'lum darajada taxminiy bo'ladi. Xususan, agar notalarda F (forte), kreshcendo, achchelerando va xokazolar deb yozilgan bo'lsa, bu musiqani balandroq, kuchaytirib yoki tezlashtirib ijro etish kerak degan so'zdir. Biroq bu tuslarning barchasini qanday ijro etish, ularning vaqt oralig'idagi nisbatni qanday bo'lishi kerakligi ijrochining artistikligiga, o'ziga xosligiga havola etiladi. Shu tariqa muallif ko'rsatmalarini bajarish dirijyorning ijrochiligidagi individualligini namoyon etish uchun o'ziga xos manba', asos bo'lib xizmat qiladiki, uning negizida dirijyor o'zining ijrochilik maqsadini amalga oshiradi. Asarni yanada batafsil o'rganishga qo'l urar ekan, dirijyor avvalo orkestr tarkibini aniqlab olishi, so'ng esa ifoda vositalarini tahlil qilishi kerak (shakl, garmoniya, melodik tuzilma, sur'atlar, metro-ritmik, dinamika va boshqalar). Bunday taxlil ehtiyoji musiqiy asarda badiiy obraz barcha ifoda vositalarning hamjixatligi jarayonida tug'ilishi bilan taqozo etilgan. Asarni tahlil qilish — jonli ijodiy jarayondir. Partitura tafsilotlari ustida ishlab uning bayon xususiyatlari bilan yaqindan tanishar ekanmiz (polifoniya, ovozshunoslik, orkestrrovka, faktura va x. z), umuman ijroni esdan chiqarmasdan, detallar va ularni ijro etish haqidagi xulosalarni asarning umumiy konsepsiyasi, uning dramaturgik rivojlanish jarayoniga mos kelishi haqida ham o'ylashimiz kerak bo'ladi. Asarni ilk bor eshitib ko'rgandayoq biz uning tuzilishini aniqlashga harakat qilamiz. Dirijyor asar shaklini taxlil qilar ekan, avvalo u qaysi qismlardan tarkib topgan va o'ziga xos xususiyatlari nimadan iborat ekanligini bilib olishga intiladi. Zero, asarning tarkibiy tuzilishi musiqa mohiyati bilan chambarchas bog'liq va undan kelib chiqadi. Tarkibiy taxlil aynan shu asarga xos betakror xususiyatlarni ochib berishga imkon yaratadi.

Uslubiy yo'nalish taxlili esa asar mohiyatiga bevosita taalluqli bo'lib, dirijyorga uni yaxshi tushunib olishga yordam beradi. Bunda avvalam bor uslubiy

yo'nalishning umumiy xarakteri (metodik liniya) aniqlanib, kuchayish, kulminasiyalarning asosiy yo'nalishlari belgilab olinadi. Chunki kulminasiya va pasayishlar dirijyor tomonidan ijro paytida ta'kidlab o'tiladi.

Ohang ifodaliligi, ritm, garmoniya, dinamika, uslubiy xususiyatlar kabi boshqa vositalar bilan shu qadar bog'langanki, uni bularsiz ko'rib chiqish mumkin emas. Ohang (melodiya) rivojlanish xarakterini, uning harakati, ritmi, dinamikasini o'rganar ekanmiz, bu xususiyatlarning obraz rivojlanishi bilan bog'liqligini hisobga olishimiz kerak. Yana shunisi ham muhimki, metodik yo'nalish taxlili orkestr imkoniyatlari cheklanmaganligi uchun ham dirijyor uchun muhimdir. Turli xususiyatlarni ifodalashda orkestr tembrlaridan foydalanish diapazoni cheksizdir.

«Ohang — musiqa asosi, biroq bu asos jonli, ko'p ovozli asarning boshqa komponentlari bilan o'zaro ta'sirga kirishishi mumkin ekanligini unutmash kerak. Bir ovozli mavzuda uning badiiy mohiyati butunligicha ohangda jamlangan. Biroq, ko'p ovozli asarda asosiy ohang bilan bir qatorda ovozlarning ohangi juda muhim ahamiyat kasb etadi. Xatto ba'zida alohida ohangning obrazli xarakterini tubdan o'zgartiradi», — deb yozgandi S. Skrebkov.

Ma'lumki, polifonik vositalarni jalb etish musiqiy obrazni juda boyitadi, zero bu vositalarning ifodaviy imkoniyatlari nihoyatda kengdir. Imitasion yoki ovozosti (podgolosiye) polifoniya vositalarini qo'llash ko'pincha badiiy obrazning asosiy xususiyatlarini ochib berishda muhim rol o'ynaydi, harakatning uzluksizligini ta'minlaydi, rivojlanishni faollashtiradi. Partiturani taxlil qilar ekanmiz, biz bir vaqtning o'zida asarning garmonik asosini aniqlab olamiz, chunki garmoniya — musiqaning muhim ifoda vositasidir. Ayniqsa shakl yaratilishida uning yahamiyati katta. Ko'pincha obraz yaratishda melodik yo'nalish ikkinchi darajaga tushib, aynan garmoniya asosiy ifoda vositasi sifatida namoyon bo'ladi. Rus klassiklarining ko'pgina asarlarida biz fantastik personajlar, sehr-joduli tabiat yoki ertakdagi siymolarni aynan garmoniya orqali berilgan yorqin tavsifini uchratamiz. Masalan, Rimskiy-Korsakovning «O'lmas Kashey», «Qorqiz», Lyadovning «Sehrlil ko'l» asarlari va boshqalar.

O'z asosi bo'yicha ko'p ovozli bo'lgan garmoniya tarkibidagi ovozlarning dinamikasi va tembrining ma'lum darajada o'zgartirishga muhtoj. Ba'zi xollarda basni ko'paytirish kerak bo'lsa, boshqa xolda qaysidir o'rta ovoz yoki, aksincha, tovush tembrining va dinamik jihatdan tekisligiga erishish ehtiyoji yuzaga keladi. Bularning barchasi mashaqqatli mehnatni talab etadi.

Partitura ustida ishlash paytida melodik tuzilish, ko'p ovozlilik (polifoniya) va garmoniyaning batafsil taxlil qilishidir. Har bir elementning o'rnini va ahamiyatini aniqlash, ularning mutanosibligini topishga yordam beradi. Qaysidir xolda melodik yo'nalish umumiy tovush ichida yo'qolmasligi muhim bo'lsa, boshqa xolda esa musiqiy obraz yaratishda ahamiyatga ega bo'lgan ikkinchi darajali ovozni yoki garmonik bo'yoqni ajratib ko'rsatish muhim bo'lishi mumkin.

Ishning keyingi va amalda xal qiluvchi ahamiyatga ega bo'lgan bosqichi — dirijyorning o'zigagina xos. Badiiy talqin, ushbu musiqaga o'z munosabatini ishlab chiqishdan iborat. Ijrochi o'rganayotgan musiqaga asarida qanchadan ko'p o'xshatish va obrazlar topsa, unga muallif nima demoqchi bo'lganligini tushunish, demakki, asarning dramaturgiyasini ochish shunchalik oson bo'ladi.

Dirijyorlik kasbining murakkabligi nimada? Masalan, pianinoning pyesani rolda o'rganayotgan paytda o'ziga xos talqin topishi mumkin. Dirijyor esa talqinni nazariy jihatdan o'ylab olishiga to'g'ri keladi, chunki u orkestr xuzuriga hal qilingan masala bilan chiqishi kerak. Asarning talqinini ishlab chiqar ekansiz, unda kulminatsiya-avj nuqtasini to'g'ri aniqlash va unga to'g'ri yondashish juda muhim. Ekspozitsiya mavzulari o'rtasida qarama-qarshiliklarni ochib berish, ketma-ket epizodlarda kayfiyat almashinuvini ajratib ko'rsatish, pauzalar va fermatalar uzunligini, ular belgilangan joyda to'g'ri aniqlash dardkor. Darvoqe, pauzalarni ushlay bilish — katta san'at. Dirijyor partitura ustida ishlash jarayonida har bir pauza qancha vaqt cho'zilishini yaxshilab o'ylab olishi kerak. Shuningdek, asar dramaturgiyasini ochib berish jarayonida tempni to'g'ri aniqlash va ular ketma-ketligini aniq belgilash muhimdir. To'g'ri tempni topish ishida o'rganilayotgan muayyan musiqani hayolan bo'lsada, «xirgoyi qilish» yordam beradi. Buni xotirlash epizodlarda ham, shox ohanglarda ham qo'llash mumkin.

Tezkor templarni aniqlash uchun avval texnik jihatdan qiyin joylarni topish va ularning to'g'ri tempini ajratib olish foydali. Ana shunda anglashilmovchilik yuzaga kelmaydi va butun epizodning umumiy tempini aniqlash oson bo'ladi. Umuman olganda temp-juda keng tushuncha. Shu bois dirijyorning vazifasi musiqiy jumlaning jonlantirishi mumkin bo'lgan temp o'zgarishni topish, biroq oshirib yubormaslik, asabiylik yoki ortiqcha bachkanalikka yo'l qo'ymaslikdan iborat. Bunda yagona mezon faqat badiiy did va ijrochining mahorati bo'lishi mumkin. Shu o'rinda dirijyorning klassik asarlarda qisqartirish qilish huquqi haqida gapirib o'tish joiz. Bu yerda ayniqsa konservatizm va ijodiy jasorat haqidagi masala ko'ndalang turadi. Ba'zi asarlar ma'lum qisqartirishlarni talab etadi. Bu ayniqsa operalarga tegishli. Biroq simfonik merosda ham «cho'zib yuborilgan, qaytariqlari haddan ziyod ko'p bo'lgan» asarlarga ham duch kelish mumkin. Ularning ba'zilarida qisqartirish qilish an'anaviy tus olgan va hеч kim bundan taajjublanmaydi. Masalan, S. Raxmaninov-ning ikkinchi simfoniyasining finali. Yana bir e'tiborga loyiq fikrni K. Kondrashin bildirgan. U shunday yozadi: «Kutubxonalarimizda mavjud va V. Suk, A. Pazovskiy hamda N. Golovanov kabi taniqli dirijyorlar qo'lidan o'tgan partituralarni solishtirish qiziq. Ulardan birinchisi nyuansirovkani vertikal bo'ylab o'zgartirib, tez-tez almashtirib turgan, u yoki bu ovozlarni kuchaytirish uchun instrumental retushdan foydalangan, lekin kompozitor belgilagan tembrni o'zgartirmagan. Uning partitura qo'ygan belgilari men uchun dirijyorni muallif fikriga nisbatan avaylab, shu bilan birga tom ma'noda ijodiy yondashishning ideal namunasidir, — deb bilaman.

A. Pazovskiy deyarli hеч qachon partitura matnini o'zgartirmagan, shunday bo'lsada, ko'plab repetisiya o'tkazib orkestr yangrashida muvozanatni tenglashtirib, a'lo darajalarga erishgan. A. Pazovskiyning partiturasidagi barcha belgilari tor texnik emas, ijodiy xarakterda va ular mutafakkir dirijyor tomonidan muallif g'oyasini ochib berishning muhim usuli sifatida diqqatga loyiqdir. Uning aksi o'laroq, N. Golovanov boshqacha yo'l tutardi. Uning yorqin ijodiy o'ziga xosligi ba'zida muallif uslubi doirasiga sig'mas edi. Ijro etilayotgan asarlari partiturasini hеч ikkilanmay o'zgartirar ekan, N. Golovanov ba'zida o'zini

muallifga qarshi qo'yar edi va bu ba'zi xollarda oqlanmagandek ko'rinardi. Agar u, masalan, Rimskiy-Korsakov va Glazunovni mahorat bilan ijro etgan bo'lsa, Chaykovskiy yoki g'arb klassiklari uning talqinida ko'p jixatdan biz uchun munozarali bo'lib ko'rinardi».

Shu bois yosh dirijyor har qanday uslubdan foydalanishi mumkin, lekin u doim muallif matniga e'tiborli bo'lishi, kompozitorning g'oyasini imkon qadar aniq tushunishga va o'ziga xos tarzda talqin etishga harakat qilishi kerak va uni tinglovchilar qalbida aks-sado uyg'otuvchi zamonaviy his-tuyg'ular bilan to'ldira bilishi lozim. Faqat shundagina partituraning o'rganish paytida yuzaga kelgan fikr va tuyg'ular haqiqiy ijodiy yutuqlarga asos bo'lib, dirijyorga hiech ikkilanmay pulda turib, orkestrga o'z hukmini o'tkazish huquqini beradi.

74. DIRIJYORNING PULTDA O'ZINI TUTISHI

Dirijyorning pultdagi har bir harakati, u podiumga chiqishidan to ketgunicha puxta o'ylangan bo'lishi lozim. Dirijyorning tashqi ko'rinishida orkestr a'zolari va tinglovchilarga yoqmaydigan biror bir jihatning bo'lishi mumkin emas. Dirijyorga nigoh tashlagan har bir kishi estetik zavq ola bilishi kerakki, bu holat uning tashqi ko'rinishidan ham, pulda o'zini tutishidan ham yog'ilib turishi kerak. Zero, asar qismlari yoki konsert nomerlari o'rtasidagi qisqa tanaffuslarda ham dirijyor o'tkir nigohlar ta'qibida bo'ladi. Shu bois dirijyor bexos yo'l qo'yishi mumkin bo'lgan harakatlariga e'tibor berishi kerak. Masalan, bir oyoqdan ikkinchisiga og'irligini tashlash, cho'ntakdan ro'molcha chiqarib, u bilan yuzini artish, bo'yinbog' yoki sochlarini to'g'rilash holatlariga yo'l qo'yib bo'lmaydi. Zotan bu vaqtda hali musiqa davom etayotgan bo'lib, dirijyor o'z harakatlari bilan ijro jarayonida e'tiborni chalg'itishi, hattoki musiqiy obraz yaxlitligiga putur yetkazib qo'yishi mumkin. Shu o'rinda bir qarashda «mayda-chuyda» bo'lib ko'ringan narsalarga ham ahamiyat berish foydadan holi bo'lmaydi, ya'ni podiumgacha bo'lgan masofaga necha qadam ketishini chamalab ko'rish va shunga qarab yo'l tutish zarar qilmaydi. Pult dirijyor uchun past ham, baland ham bo'lmay, u partituraning erkin varaqlay olishi uchun qulay balandlikda bo'lishi kerak. Shu bois dirijyor

doimo o'zining tashqi ko'rinishiga e'tibor qilishi, ma'lum ma'noda artistlardek o'zini tutishi va umuman o'zini tashqaridan kuzata bilishi lozim. Shu bois dirijyor doimo o'zini to'la-to'kis nazorat qila bilishi, u o'zining xotirjamligi, do'stona munosabati, chinko'ngilligi bilan musiqachilarning ko'tarinki kayfiyatini qo'llab quvvatlaydi, zavqini kuchaytiradi.

Shu bilan birga u doimo talabchan, intiluvchan hamda orkestrdan talab qilayotgan narsasini to'g'ri anglatishi va ko'zlagan niyatlarini yaxshi bilmog'i kerak.

75. ORKESTR BILAN ISH OLIB BORISH

Shunday qilib, ishning birinchi bosqichi yakunlandi: partitura batafsil o'rganib chiqildi. Dirijyor asarning g'oyasi, tuzilishi, mohiyati, dramaturgiyasi, uslubiy jihatlarini yaxshi tushunib oldi, o'z ijro rejasini o'ylab chiqishga ham ulgurdi. Asar bilan bog'liq hamma narsa xis etilgan va topilgan.

Endi ishda yangi bosqich — orkestr bilan repetisiyalar boshlanadi.

Repetition ishni rejalashtirish kerakmi?

Afsuski, repetisiya uslubiyati masalasi — dirijyorlik faoliyatining juda kam o'rganilgan jihatidir. Bu — tasodifiy emas, chunki orkestr bilan ishlash usullarini tanlashda ko'plab omillarga qarab ish tutiladi. Xususan, repetisiya sharoitlari, ularning sifati, orkestr malakasi, dasturning murakkablik darajasi, asarlar uslubi, ular orkestrga ma'lummi yoki ilk bor ijro etilayaptimi, dirijyor orkestrning doimiy rahbarimi yoki faqat safar paytida u bilan ishlaydimi va nihoyat dirijyorning o'ziga xosligi, uning ijodiy qiyofasi, xususiyatlari, tajribasi va boshqa ko'plab omillar orkestr bilan ishlash uslubini tanlashga bevosita ta'sir ko'rsatadi. Biroq bu — repetition ishning asosiy xususiyatlarini umumlashtirish, turli dirijyorlarni yaqinlashtiruvchi umumiy fazilatlarni ta'riflab berishga xalal bermaydi. Murakkab va ma'suliyatli repetisiyalar jarayonidan asosiy maqsad — ijro rejasini orkestrning jonli yangrashida amalga oshirishga yo'naltiriladi. Bu jarayon ya'ni, repetisiyalar,

dirijyorning partituraning o'zlashtirishi vaqtiga nisbatan qisqaroq bo'ladi. Shu bois repetisiyalarni shunday rejalashtirish kerakki, ular qisqa vaqt ichida samarador bo'lsin. Afsuski, orkestr bilan repetisiyaga, ijro rejasi puxta o'ylanmasdan, orkestr vositasida asarni ijro etish yo'llarini chamalab ko'rishni afzal biladigan bexafsala dirijyorlar ham uchrab turadi. Vaholanki, avvaldan o'ylab qo'yilgan rejaning yo'qligi repetisiyalarga ajratilgan vaqtni oladi, natijada to'liq tayyorgarlik ko'rishga vaqt qolmaydi, ishlarning chala bo'lishiga olib keladi. Agar shunda ham konsert yaxshi o'tsa, bu asosan ijrochilarning o'ta e'tiborli bo'lganliklari va ular asablarini zo'rliqtirish hisobiga erishilgan bo'ladi.

Tajriba shuni ko'rsatadiki, repetisiyada aniq o'ylab chiqilgan reja bo'lmasa ishlab bo'lmaydi. Albatta, repetisiya rejasini tuzish bo'yicha aniq ko'rsatmalar berish mumkin. Biroq dirijyor orkestr bilan uchrashishidan oldin repetisiyalar soni, orkestrning malakasi, dasturga kiritilgan asarlarning murakkablik darajasi kabi tafsilotlarni bilib olishi shart. Shuningdek u «ovozlarni»-partiyalarni tekshirib olishi kerak, chunki tekshirilmagan partiyalar bilan asar ijro etish cholg'uchilarning g'ashiga tegadi, ularning xafsalasini pir qiladi, ishni sekinlashtiradi va shu tarzda repetisiyalar jarayoniga salbiy ta'sir ko'rsatadi. Albatta, repetisiyadan avvalgi tayyorgarlik jarayoni uncha qiziqarli emas. Biroq, shunday bo'lsada, agar u ko'ngildagidek bajarilsa repetisiya vaqtida dirijyor shuning hisobiga o'z kuchi, vaqti va asablarining tejashdek imkoniyatni qo'lga kiritadi. Ko'plab dirijyorlar ishini kuzatish orqali, biz repetisiyalar rejasi umuman quyidagilardan iborat bo'lishi haqida hulosaga keldik:

1. Asarni butunligicha to'xtamasdan chalib chiqib asar mazmuni bilan tanishib chiqiladi.
2. Detallar (tafsilotlar) ustida ishlanadi.
3. Asarni to'raligicha yaxlit mashq qilishadi.

Birinchi bosqich, odatda, asarni umuman bir karra mashq qilib olishga bag'ishlanadi. Buning ma'nosi shundaki, dirijyor orkestrning kuchli va kuchsiz tomonlari bilan tanishish va repetisiyalarda qaysi jihatlarga ko'proq e'tibor qaratishni aniqlab oladi.

O'z navbatida, orkestr ham dirijyorning ijro niyatlari bilan umuman tanishib chiqish imkoniyatiga ega bo'ladi. Ba'zida asarning texnik va ritmik qiyinchiliklari tufayli dirijyor ayniqsa murakkab qismlarni guruhlar repetisiyalarida alohida mashq qilishiga to'g'ri keladi. Shu bois aynan o'sha «qiyin joylaridan» boshlab, alohida cholg'u guruhlarini bir necha bor, balki sekinroq tarzda, qaytadan ijro etishini iltimos qilish foydadan holi emas. So'ngra partituraning bir necha dastlabki varaqlari ijro etiladi. Shu tariqa o'nga yaqin dastlabki ijrodan olingan taassurotlarga tayanib, dirijyor zarur ko'rsatmalar berish imkoniyatlariga ega bo'ladi. Orkestr a'zolari repetisiyalarda tez-tez to'xtashlar bo'lishini yoqtirmaydilar. Eng yaxshisi — faqat asarning qaysidir qismini ijro etgandan so'nggina, orkestrni to'xtatgan ma'qul. Agar dirijyor musiqachilar kvalifikasiyasining xis qilib turgan bo'lsa, unda og'zaki ko'rsatmalar berishni o'zi kifoya. Lekin ba'zida yakkaxon va guruhlarini u yoki bu epizodni alohida ijro etishlarini iltimos qilish kerak bo'ladi. Nisbatan katta «qurilmalar» yoki asarning alohida qismlari ustida ishlashda yirik epizodlardagi asosiy yo'nalishini, ulardagi emosionallik yo'lini topish katta ahamiyat kasb etadi. Bunda dirijyor oldida bir qator muhim vazifalar ko'ndalang turadiki, ular qatoriga tafsilotlar ustida ishlash hozircha kirmaydi. Asarni yaxlit holda dastlabki mashq qilish jarayonidayoq ijrochilar dirijyor rejalashtirgan sur'atni xis etishlari muhim. O'ylangan sur'atni o'rnatish bilan bir vaqtda yirik epizodlarning asosiy dinamik yo'nalishlari belgilab olinadi, ya'ni crescendo va diminuendo larning keng chiziqlari belgilab olinadi. Bunda har bir epizodning kulminasion nuqtalari aniqlanadi. Undan tashqari, asarning yirik qismlari ustida ishlash jarayonida, ijrochilar dirijyor talqinining umumiy yo'nalishini yaxshiroq tushunib oladilar, uning maqsadini umuman va qismlarga bo'lingan holdagi g'oyalarini anglab oladilar. Detallar ustida ishlashda ifodalash bilan bog'liq masalalar o'ta muhim ahamiyat kasb etadi. Ushbu bosqichdagi puxta ish jarayoni barcha ifoda vositalarini qamrab olishi shart. Xususan, musiqiy jumlaning ifodali bo'lishiga harakat qilar ekan, dirijyor ba'zida muallif ham ko'rsatmagan nyuanslarni yuzaga chiqarishi mumkin. Asarning mohiyati va uslubiga to'la mos keluvchi egiluvchanlik musiqiy jumlaning

dinamikasi, musiqiy fikrni bo'lishdagi tabiiylik, uni umumiy ijrodagi rolini aniq tasavvur qila bilish — bularning barchasi kuyning ayrim o'rinlarini alohida ifodalash, ma'noli va tabiiy bo'lishiga yordam beradi. Bundan tashqari, detallar ustida ishlaganda dirijyor murakkab ritmik shakllar ijro etishdagi ritmik aniqlikni talab eta bilish kerak. Turli metrlarni biriktirishda murakkab ritmlarni uyg'unlashtirishda, qolaversa, metrlarni birdaniga almashtirish kerak bo'lganda aniqlikka intilish lozim.

Repetition faoliyatining bu bosqichida ansambl, ya'ni birgalikdagi ijro masalalariga katta e'tibor qaratiladi, ijroda yakdillikka erishishning muhim sharti alohida cholg'u, guruh va yaxlit orkestrning mutanosib tovush chiqarishidadir. Amaliyotda shunday vaziyatlar bo'ladiki, bunda orkestr tarkibining nomutanosibliги dirijyorni bu masala bilan maxsus shug'ullanishiga majbur qiladi. Masalan, uncha katta bo'lmagan orkestrlarda damli cholg'ular va torli guruhlar o'rtasida nomutanosiblik mavjud bo'ladi, ya'ni damli cholg'ular tarkibi to'liq bo'lgan bir paytda torli cholg'ular guruhi son jihatdan qisqartirilgan bo'lishi mumkin. Umumiy tovushni tenglashtirish maqsadida birinchi holda damli cholg'ular tovushini keskin kamaytirish, aksi bo'lganda esa torli cholg'ularni kamaytirishga o'tish lozim bo'ladi. Orkestrdagi u yoki bu yo'nalishni ta'kidlash uchun u bosh ohang bo'ladimi, kontrapunkt, imitatsiya (lot. *Imitatio* — o'xshatish, ergashish), garmonik notalar va hokazolarni, — dirijyor guruhlarining o'zaro mutanosib bo'lishini nazorat qiladi.

Ansambl ijrosiga erishishda, to'g'ri, aniq ijro, torli guruh chizgilarini bajarish juda muhim. Bunda har bir partiya ijrochilarining barchasida chizgilar shtrixlar bir xilda ijro etilishiga, ba'zan esa butun guruhning ham hamjihatligiga erishishi muhim. Bu damli cholg'ular attackasi (it. *Attaca* — bog'la, musiqa asarining bir qismidan ikkinchisiga ko'chishda to'xtovsiz o'tilishini ko'rsatuvchi belgi) ga ham tegishli: agar attacka bir xilda bo'lmasa, ya'ni ba'zilar qisqa, ba'zilar uzun attacka olsalar — ansambl ijrosini buzadi. Dirijyor orkestrantlarda bu kabi mayda-chuydalarga ma'suliyatli yondoshuvni tarbiyalashi kerak, zero ularning aniq bajarilishi ko'p jihatdan ijroning ifodali bo'lishiga xizmat qiladi. Ishning bu

bosqichida orkestr soziga alohida e'tibor qaratiladi. Yaxshi, aniq soz chalish deganda intonasiyalarning gorizontaal va vertikal yo'nalishlarini sof, toza bo'lishi nazarda tutiladi: Shu bois sozni quyidagi ketma-ketlikda tekshirgan afzal: oktavadan boshlab, kvintaga o'tish, so'ng tersiya va to'liq akkord bilan yakunlash ma'qul. Har bir tovushni aniq ijro etish, ohang chizig'ida tovushlarni va intervallarni to'g'ri urg'ulash kabi muhimdir. Intonasiya va sozning tozaligi ustida doimiy ravishda hamda katta qunt bilan ishlash kerak — shundagina kamchiliklarning oldini olish mumkin. Odatda bu bilan doimiy dirijyor shug'ullanadi va u qo'llaydigan usullar dirijyorning shaxsiy tajribasi va uning izlanuvchanligiga bog'liq bo'ladi.

Shu o'rinda ko'pchilik qo'llaydigan usullardan birini ko'rib chiqaylik. Barcha musiqiy asboblarda «lya» tovushga sozlanadi. Bu, odatda, goboy bilan beriladi. Shundan so'ng yog'ochdan yasalgan puflama cholg'ular guruhi bilan sozni sozlashga o'tiladi. Avvalo kvintalar bo'yicha sozlanadi. Misol uchun, do-sol kvintasi cholg'ularga quyidagi tartibda topshiriladi: fagot va klarnetlar «do»ni olishadi, goboy va fleytalar — «sol»ni chalishadi. Bunda dirijyor avval har bir tovushning alohida yangrashini tekshiradi, so'ng esa interval larni aniq va toza yangrashiga e'tibor qiladi. Shu tarzda yuqoriga yo'nalgan xromatik gammaning barcha tovushlarida kvintani tekshiradi. Shuningdek, akkord, major va minor uch tovushligini asosiy tonini ikki barobar ko'paytirish orqali olish tavsiya etiladi. Bu holda har bir tovush turli cholg'ularga topshiriladi. Bundan tashqari ko'pincha dominant sentakkord yoki uning (obrasheniya) o'tish shakllari qo'llanadi, akkordning melodik holati va uni joylashishi o'zgaradi. Shuni esda tutish kerakki, mashqlar paytida akkordlarni tez sur'atda almashtirish kerak emas, chunki sekin maromda cholg'ular tovushini muvozanatga keltirish va intonasiyani tekshirish osonroq bo'ladi. Bunday akkordlarda crescendo, diminuendo, sforzando va boshqa yo'nalishlarda mashq qilish juda foydalidir.

Misli cholg'ular guruhini «sozlash» ustida ham xuddi shu tarzda ish olib boriladi. Orkestrda soz aniqlikka doir masala juda muhim muammo — u umumiy tovush madaniyatining bir qismidir. Yuqorida aytilganidek repetision ishning

umumiydan xususiyga, ya'ni umumiy ijro dan detal va tafsilotlarga o'tish, so'ng esa ortga qaytish aks etgan bosqichlar usuli yagona yo'l sifatida qabul qilinmasligi lozim. Bu faqat repetisiyalarning imkon qadar umumlashtirilgan rejasiki, uning asosida dirijyor o'z ishini qiladi. Repetisiyalarni umuman boshqacha tarzda o'tkazish ham mumkin, faqat u samara bersa, bas.

Biz orkestr bilan ishlashning ba'zi usullarini batafsil ko'rib chiqdik. Biroq, ijro jarayoniga tayyorlanishda bitta asar emas, butun bir dasturni repetisiya qilishga to'g'ri kelishi ham mumkin. Shunda bir necha asarlardan iborat to'liq dastur ustidagi ishni qanday rejalashtirish to'g'ri bo'ladi?

Dasturni repetisiya qilish paytida asarlarni taqsimlash ularning murakkabligi, orkestr imkoniyatlari, repetisiyalar soni va boshqa sharoitlarga bevosita bog'liq. Ishni murakkabroq va orkestrga kamroq tanish bo'lgan asarlardan boshlash maqsadga muvofiq. Repetisiyalarning umumiy rejasida avvaldanoq akkomponement uchun joy hamda yetarli vaqt ajratish lozim. Ko'pincha, repetisiyalar vaqtida akkomponement oxiriga qoldiriladi. Shu bois orkestr repetisiyasigacha dirijyor yakkaxon yoki xor bilan uchrashib, ularning asar talqin qilish uslubi bilan yaqindan tanishish hamda hamkorlikdagi ijroning turli jihatlari haqida kelishib olgani ma'qul. Bu — umumiy repetisiyalarda vaqtni tejaydi, ularning samarali bo'lishiga xizmat qiladi.

76. REPETISIYALAR JARAYONI

Agar dasturga murakkab yoki orkestr uchun umuman tanish bo'lmagan asar kiritilgan bo'lsa, jamoa bilan uchrashib gurux repetisiyalarini tashkil etish imkoniyatini tug'dirish kerak. Bu masalada dirijyor qat'iylik ko'rsatishi maqsadga muvofiq.

Ba'zida orkestrantlar qo'shimcha repetisiyalarni kerak emas deb, hisoblaydi. Dirijyor esa bu o'rinda ularga yon bosib repetisiyalar sonini kamaytirishga yoki ular vaqtini qisqartirishga rozi bo'ladi. Dastlab bu ishi bilan

dirijyor ayrim ijrochilarga yoqsada, orkestr a'zolarining aksariyati uni hurmat qilmay qo'yadi, chunki ular oqibatda ijro sifati orkestr imkoniyatlari darajasidan pastroq bo'lib chiqishni yaxshi tushunadilar. Shu bois o'z ishining ustasi bo'lgan dirijyorga har qanday repetisiya ortiqchalik qilmaydi.

77. TO'XTASHLAR

Yuqorida aytib o'tganimizdek, orkestr a'zolari repetisiyalar paytida tez-tez to'xtashni va ko'p gapiradigan dirijyorlarni yoqtirmaydilar. Jamoa o'z rahbarining qo'l xarakatlari va yuz ifodasidan ko'p narsani tushunib oladi. Agar to'xtashdan qochib bo'lmasa, undan samarali foydalanish kerak. Musiqaning qaysidir qismini ijro etib bo'lib barcha tavsiyalarni qoldirmay aytish lozim. Repetisiyani ma'lum suratda olib borish muhimligini doimo esda tutish kerak, zero o'z ishiga chaqqon va pishiq dirijyorlar hamisha orkestr hurmat-e'tiborida bo'ladi. Buning uchun musiqachilarga o'z tanbex yo'l-yo'riqlarini aniq, lo'nda tarzda alohida bildirish kerak. Musiqachilar uchun murakkab joylarni aniq ko'rsatmalarsiz ko'p marotaba qayta-qayta yaxshi chiqishga umid qilib chalaverishdan yomoni yo'q. Umuman to'xtashni suiste'mol qilib yurmaslik kerak. Ayniqsa agar asar ustidagi ish so'ngi bosqichda bo'lsa. Bundan avval asarning epizodlari ayrim qismlarini bir-ikki ijro etib olib, so'ng alohida, murakkab chiqmayotgan joylarini puxta mashq qilib olish maqsadga muvofiqdir. Agar xatolik, ijrodagi noaniqlik tasodifan sodir etilgan bo'lsa, unda to'xtash kerak emas. Broq, agar to'xtagan bo'lsangiz, unda o'z tanbehlaringizni aniq, tushunarli tarzda bayon qilinki, ularni barcha orkestrantlar inobatga olsinlar. Repetisiyalar amaliyatida shunday paytlar bo'ladiki, cholg'uchilar og'ir va uzoq repetisiyadan charchagan bo'ladilar. Bunday paytda ko'plab to'xtash tavsiya etilmaydi. Dirijer orkestr ahvolini sezishi kerak va bunday holda kamroq to'xtab, ko'proq ijro va mashq qilish kerak bo'ladi.

78. ORKESTR BILAN MULOQOT

O'zining tarjimai holiga bagishlangan asarida Bruno Valter dirijyorning jamoa bilan muloqotda bo'lish mahorati haqida so'z yuritadi: «Dirijyorning o'zi musiqani yaratmaydi, buni u o'zgalar yordamida bajaradi va ularni ko'l harakatlari, so'zlari, o'zining shaxsiy ta'siri bilan boshqarishni bilishi kerak, bo'ladi. Natija faqat va faqat uning odamlarni boshqarish qobiliyatiga bog'liq, Bunda tug'ma iste'dod xal qiluvchi rol o'ynaydi — yani gap irodasi, o'ziga xosligi, o'z ta'sirini o'kazish qobiliyati haqida ketayapti va bu fazilatni doimiy mehnat bilan kundalik tajribadan foydalangan holda rivojlantirish kerak bo'ladi. Obro'-e'tiborga ega bo'lmagan, irodasiz, intilish va tashabbuskorlikdan yiroq bo'lgan inson — garchi musiqiy istedad, bilim va qobiliyat sohibi bo'lsada, dirijyor sifatida katta nufuzga sazovor bo'lolmaydi. U, albatta, royal yoki skripkada o'zligini, o'z xislatlarini zo'r mahorat bilan ifoda eta oladi, biroq orkestr yoki opera truppasini o'ziga itoat etuvchi yaxlit cholg'uga aylantira olmaydi». Shu bois orkestr bilan ishlashda dirijyor prinsipial, qat'iy, talabchan va sabr-toqatli bo'lishi, bu jihatlar partituraning yaxshi bilishga asoslangan bo'lmog'i kerak. Orkestr bilan muloqotning kerakli shaqlini topish juda muhim. Dirijyor xushmuomila va ayni paytda qat'iy, lekin ortiqcha qattiqqo'l bo'lmasligi kerak. Musiqachilar bilan haqiqiy ijodkorga xos ishonch asosida munosabatda bo'lish, biroq ularni dirijyorning o'z badiiy didi va talqiniga bo'ysundira olishi kerak. Bu qoidaga amal qilish orkestr ishida do'stona asosdagi ijodiy muhit yaratilishiga imkon beradi. Do'stona munosabatlar chegaradan o'tib ketishi va dirijyor o'z so'zini o'tkaza olmay qolishiga aslo yo'l qo'yib bo'lmaydi. Genri Vud shunday der edi: "Ular bilan "qalin og'ayni, ulfat" bo'lib ketmangu, do'stona munosabatlarni saqlang. men orkestr musiqachi-larini o'z do'stlarimdek xis qilishni yoqtiraman va o'zim doimo ularga do'stman, biroq pulda siz o'z hurmatingizni saqlashingiz shart. Bu hurmatga noo'rin «og'aynichilik» putur yetkazishi muimligini aslo unutmang!"

Dirijyorning repetisiyalarda haddan ziyod ko'ngilchangligi va talabchanlikni bilmasligi avvaliga ma'lum darajada artistlarga yoqishi ham ehtimoldan holi emas. Bunday dirijyor odatda repetisiyalar vaqtida yaxlit epizodlarni ijro ettiradi va

asarni batafsil ishlab chiqishiga kam e'tibor beradi. Bunday repetisiya zo'riqish va charchashsiz bo'lsada, uning natijasi qoniqarli bo'lmaydi, bunday yo'lni tanlagan dirijyor esa o'zi hohlagan hurmat-e'tiborga sazovor bo'lmaydi. Qiyinchiliklarni yengishdagi qat'iyat, talabchanlik va sabr-toqat, kamchiliklarni kechirmaydigan darajada masuliyatli bo'lish, alohida lavhalar ustida puxta ishlash, avvaldan belgilangan yo'l bo'ylab og'ishmay borish, yuksak prinsipiiallik — bularning bari tamomila boshqacha natijalarga olib kelada. O'z ijrosidan qoniqqan musiqachilar dirijyorning haqqoniy qattiqqo'lligini to'g'ri tushunadi-lar hamda unga nisbatan ishonch va hurmat xis qiladilar. Ba'zi dirijyorlar o'zlarining orkestr qoshiga partitura ustida obdon ishlab, so'ng kelganliklarini unutib qo'yadilar va orkestrdan o'z talablarini darhol bajarishni kutadilar. Agar dastlabki repetisiyalarda istalgan natijaga erishilmagan taqdirda asabiylashishning hojati yo'q. Sabr-toqat, orkestrga ishbilarmonlik bilan yondoshish, xushmuomalalik bilan ko'zlangan ish maqsadga erishishga yordam beradi. Shuni esda tutish kerakki, asarning barcha o'ziga xos xususiyatlarini xis qilish va anglash dirijyor maqsadini tushunish va o'zlashtirish uchun orkestrga ham vaqt kerak bo'ladi. Amaliyot shuni ko'rsatadiki badiiy muvaffaqiyat uchun ijodiy ko'tarinkilik kayfiyatini yaratish muxim. Orkestr bilan olib borilayotgan ish jarayoni qiziqarli bo'lishi, dirijyor orkestr a'zolarida mashq qilishga ishtiyoq uyg'ota bilishi va ularning asarni o'zlashtirishdan qoniqishni ta'minlay olishi lozim. Bunda dirijyor orkestrning barcha a'zolariga nisbatan bir xil muomalada bo'lishi shart. Agar dirijyor mohir ijrochilarga yaxshi munosabatda bo'lib, boshqalarga esa etibor bermasa, bu narsa umumiy ishga juda katta salbiy ta'sir ko'rsatadi. Dirijyor yaxshi musiqachilarga ham, yomoniga ham bir xilda munosabat ko'rsatishga qodir bo'lishi kerak — ana shunda xatto bo'sh musiqachilar bilan ham a'lo natijalarga erishish mumkin bo'ladi. Agar bo'sh musiqachilarga ko'proq e'tibor bersangiz undan ham yaxshi. Orkestrning fazilatlaridan qat'iy nazar barcha artistlarga nisbatan bir xilda e'tiborli bo'lish ish uchun eng qulay va sog'lom muhit yaratadi. Shu bois orkestr bilan doimiy ishlovchi dirijyor har bir musiqachining fe'li, dunyoqarashi, fazilat va

kamchiliklarni yaxshi bilishi foydali. Bu obyektiv ma'lumotlarni hisobga olish uning orkestr bilan ishini yengillashtiradi.

Repetisiyalar vaqtida orkestrda intizom katta ahamiyat kasb etadi. Orkestr a'zolaridan e'tiborli bo'lish, dirijorning barcha talablarini so'zsiz bajarish, kerak paytda to'liq jimjitlik saqlash, dirijorlik qilish to'xtatilganda barchaning barobar to'xtashi, cholg'ularni ijroga o'z vaqtida tayyorlash va x. z. lar talab qilinadi. Bularning barchasiga dirijyor faqat obro'-e'tibori orqali erishishi mumkin. Obro'-e'tibor esa dirijorning orkestr bilan muloqoti va ishi jarayonida asta-sekii shakllanadi. Orkestr uchun dirijorning asar g'oyasini ochib berishdagi o'ziga bo'lgan ishonchi juda muhimdir. Shunday bo'lsada, orkestrni o'z ijrochilik irodasiga bo'ysundirib, o'z talqinini bajarilishini talab qilar ekan, dirijyor buni xuddi orkestrning o'zidan chiqqan fikrdek amalga oshirishi kerak. Zero, orkestrning dirijyor irodasiga bo'ysunishi, uning tavsiyalariga passiv ravishda rioya qilish emas, balki dirijyor bilan ijodiy birlashuvi asosida sodir bo'ladi.

79. KONSERT

Musiqiy asarni konsertda ijro etish — dirijorning barcha dastlabki tayyorgarligi, orkestr bilan olib borgan mashaqqatli ishining natijasidir. Konsertda u, har qanday ijrochi kabi, kompozitor va tinglovchi o'rtasidagi vositachi bo'lib xizmat qiladi. Bu o'rinda u o'zining ijro vositalari yordamida tinglovchini asarning g'oya va obrazlari doirasiga olib kirishi, kompozitor ilgari surgan g'oyani yetkazishga harakat qiladi.

Konsert ijrochining hayotidagi mas'uliyatli voqyealardan biridir. Chunki konsertdagi har bir ijro o'ziga xos va betakror bo'ladi. Buni tushungan dirijyor muallif oldida, qolaversa umuman san'at oldida katta mas'uliyat sezadi, negaki uning ijrosi doimo qaysidir ma'noda u yoki bu asarning taqdirini xal qiladi, ayniqsa agar asar ilk bor ijro etilayotgan yoki yosh bastakorga tegishli bo'lsa. Tarixda dirijorning birinchi ijrodagi nomini ochib beruvchi misollar ko'plab topiladi. Dirijyor konsertiga butun mahoratini ishga solgan holda kirishadi. Biroq,

koncert ijrosi o'ziga xos talqin va haqiqiy ilhom kuchiga bo'ysunmagan bo'lsa, unda faqat rasmiy, quruq, ortiqcha taassurot qoldirmaydigan bo'lib chiqadi. «Ilhomsiz hyech qanday rolni maromiga yetkazib ijro etib bo'lmaydiku», — degan edi Belinskiy. P. Chaykovskiy esa «faqat ilhom kuchidan hayajonga tushgan artist qalbidan chiqqan musiqagina insonni larzaga solishi, katta taassurot uyg'otishi mumkin» ekanligini ta'kidlagandi. Ilhom — ijrochi vujudini birdan qamrab oluvchi hislarni ifoda etishgina emas, balki ilhom manba'ini konsertgacha qilingan mashaqqatli va uzoq mehnatdan qidirish kerak. Bu shunday ruhiy holatki, u dirijyorning irodasi bilan ongli ravishda boshqariladi, bu — ijrochining barcha ichki, ruhiy kuchlarini jamlab, yagona maqsadga yo'naltirilishi, ijro etilayotgan asarga butun e'tiborini qarata bilish qobiliyati bo'lgani uchun u yuksak kasb mahorati va ulkan tayyorgarlik tajribasiga asoslangan bo'ladi.

Albatta, konsert zalidagi tantanali muhit, tinglovchilar bildirgan munosabat dirijyorga ma'lum darajada ta'sir ko'rsatib, ilhomlantiradi. Bunda haqiqiy ijodiy ilhomlanishni g'urur, o'zini ko'rsatish orqali muvaffaqiyatga erishish istagidan ajratib turuvchi chegarani bosib o'tib ketmaslikka harakat qilish kerak. Ommaga tashqi ta'sir vositalarini qidiruvchi dirijyor musiqa olami va o'zining yuksak vazifalarini anglab yetishdan juda yiroqdir. Dirijyorning haddan ziyod o'zini ko'rsatib, «frakdan chiqib ketadigan» darajada hissiyotga berilib ishlash haqiqiy mahoratning yo'qligidan, dirijyor o'zining asosiy vazifasi — musiqa, san'atga xizmat qilishi lozimligini tushunmasligidan dalolat beradi. Konsertda orkestr repetisiyalari vaqtida undan nima talab qilgan bo'lsalar, shuni bajarishi uchun qo'l harakatining aniqligi, oddiyligi va ifodali bo'lishi kifoya qiladi. Ijroning to'laqonli va muvaffaqiyatli bo'lishi uchun zarur bo'lgan asosiy shartlardan biri — dirijyorning o'zini nazorat qilish, qo'lga ola bilish qobiliyatidir. Ijrochilik, badiiy ijod mahsuli bo'lib u ijodkorning irodasi bilan ongli ravishda boshqariladigan jarayondir. Shu bois dirijyor o'zini to'la-to'kis namoyon qila bilishi muhim, zero bu — fikr, hissiyot, iroda va badiiy tasavvurni maksimal darajada ifoda qilish uchun mustahkam asosdir.

Haqiqiy ijodkor — dirijyor konsert davomida orkestrning roli unikidan qolishmaydigan darajada muhim ekanligini doimo esda tutishi lozim. Orkestr bilan yagona estetik maqsad, bitta ijodiy vazifa orqali bog'langan ekan, dirijyor u bilan xuddi yagona organizmdek uyg'unlashib ketadi. Orkestr a'zosini inson va musiqachi sifatida hurmat qilgan dirijyor manmanlikdan yiroq bo'ladi va shu bois ham uning so'zi o'tadi, hamda ijodiy ko'tarinkilik muhitini yarata oladi. Dirijyor har bir musiqachini shunday ilhomlantirishi kerakki, u dirijyorning ifodasini xuddi o'ziga bo'ysungandek bajarsin.

Orkestrga nisbatan teng huquqli hamkordek muomala qilish ba'zida ijro paytida yuzaga kelishi mumkin bo'lgan kutilmagan xatolarni bartaraf etishda ham yordam beradi. Bunday murakkab vazifalarda jaxl qilmaslik, xatto asabiylashganlik belgisini ham ko'rsatmaslik kerak, chunki shundoq ham xijolatda bo'lgan ijrochilar umuman o'zlarini yo'qotib qo'yishlari mumkin. Faqat dirijyorning xotirjamligi jonli ijod muhitini saqlab qolishga yordam beradi. Kutilmagan tasodiflar xatto eng muvaffaqiyatli ijro paytida ham yuzaga kelishi mumkin. Qiyin vaziyatdan qulay tarzda chiqib ketish dirijyorning saboti va xotirjamligiga bog'liq.

Konsert — dirijyor uchun doimo sinovdir, zero u o'z mahoratini, ijodini tinglovchilar hukmiga havola qiladi. Dirijyor konsertgacha bosib o'tgan va qiyinliklar, ikkilanishlar, izlanishlardan iborat yo'lni tinglovchilar bilmaydilar, ulkan tayyorgarlik haqida ular balki o'ylab ham ko'rmagandirlar. Qolaversa, konsert ruhiy va jismoniy zo'riqishsiz o'tmaydi, shu bois u dirijyordan puxta professional, emosional va jismoniy tayyorgarlikni talab qiladi. Shu munosabat bilan dirijyor konsert oldidan va konsert kuni o'zini qanday tutishi to'g'risida savol tug'iladi. Konsert kunida, odatda, repetisiya bo'lib o'tadi. Bunda orkestrni charchatib qo'ymaslik, detallar ustidagi ishni imkon qadar kamaytirish, asosan asarni boshidan oxirigacha yoki yirik qismlarini ijro etish tavsiya etiladi. Shunda dastlabki tayyorgarlikka munosib yakun yasaladi.

Katta va murakkab asarlarni konsert kuni to'liq repetisiya qilish tavsiya etilmaydi. Masalan, Betxovenning 9-simfoniyasini kuniga ikki maxal ijro etish

aqlga sig'maydigan ish. Bunday asarni bir marotaba ijro etgach, orkestr ham, dirijyor ham uni xuddi shunday ilhom bilan ikkinchi bor ijro eta olmaydi. Shu bois konsert oldidan kuchlarni tejash juda muhim. Tajriba shuni ko'rsatadiki, o'zini yaxshi xis qilish, tetik va kuchli bo'lish — ijro muvaffaqiyatli chiqishi uchun muhim omildir.

Dirijyorning konsertdan avvalgi hayoti butunlay yagona maqsadga, ya'ni bo'lajak ijroga bo'ysungan bo'ladi. Uning barcha o'y-xayoli bo'lajak konsertga yo'naltiriladi. Shu bois konsert kuni yaxshilab dam olib, to'yib uxlab olish foydali. Dirijyorning kayfiyati yaxshi bo'lishi uchun konsertga vaqtida kelishdek «maydachuyda» narsa ham juda muhim. Yaxshisi konsert boshlanishidan 20–30 daqiqa avval kelgan ma'qul. Bu vaqt ichida u ruhan tayyorlanib, o'zini hozirlab olishga ulguradi, zero intizomli bo'lish o'ziga ishonch va jasorat beradi. Bularning barchasi umumiy hisobda «formada bo'lish» uchun juda muhimdir. Asar ijrosini boshlar ekan, dirijyor birinchi taktlardanoq ijrochi va tinglovchilarni ushbu asarni o'ziga xos xususiyatlari bilan tanishtira boshlaydi. Bu — juda mas'uliyatli vazifa. Orkestr qoshida turgan dirijyorning xotirjamligi, uning e'tibori bir yerga to'planganligi darhol ijrochilar e'tiborini ham jalb etib, bir yerga to'plashi kerak.

Dirijyorning ichki ruhiy hissiyot kuchi ularda javob tug'dirishi, ijodiy ko'tarinkilik, hamkorlikdagi ijro jarayoniga ilhom ila bel bog'lashga undashi lozim. Dirijyorning emosional ta'sir kuchi, uning boshqalarga hissiyotlarni yetkaza bilish qobiliyati muhim ahamiyat kasb etadi. Avvalo u o'z hissiyoti bilan orkestrni rom etishi, so'ng esa u bilan birga tinglovchilarni sehlrab qo'yishi darkor. Aynan emosional ta'sir ko'rsata olish hususiyati ko'p jihatdan dirijyorning iste'dodi, uning artistlik mahorati va ishi sifatini belgilaydi. Boshqalarga o'z hissiyotini yetkaza bilish qobiliyati dirijyor ijodining mustaqilligi, qolaversa — ilhom belgisidir. Tom ma'nodagi ilhom — bu emosional samimiylik, chuqur intellekt, san'atkorona temperament, idrok, erkinlik va intizom, o'zini boshqarish, yuksak mahorat va nihoyat bu haqiqiy yorqin iste'dod hamda aqliy mehnat demakdir.

V1-BOB

O'zbekistonning mashxur va tanikli dirijerlaridan bir guruxi

80. Muxtor Ashrafiy

(1912–1975)

Sobiq ittifoq xalq artisti, Davlat va xalqaro mukofotlar sovrindori, professor Muxtor Ashrafiy 1912 yil 11 iyunda qadimgi va navqiron Buxoro shaxrida ko'pchilikka tanish bo'lgan xonanda va sozanda oilasida tavallud topdi. Ashrafjon dutorchining uyida, uning do'stlari, zamonasining mashxur sozanda va xonandalari bo'lmish Ota Jalol, Ota G'iyos, usta Halim Ibodov, Tohirjon Davlatzoda va boshqalar yig'ilishib, turli-tuman xalq qo'shiqlarini, kuylarini, raqs navolarini, hamda soatlab ijro etiladigan maqom kuylarini mashq qilishar, ijodiy tortishuvlar va ajoyib suhbatlar o'tkazishar edilar. Yosh Muxtor bo'lsa, butun vujudi bilan tinglar, musiqaga bo'lgan havasi borgan sari ortib borar va hozir eshitgan kuy-qo'shiqlarni yodlab olishga intilar edi. Buni ko'rgan otasi o'g'liga dutor chalish sirlarini to'la-to'kis o'rgatadi. Vaqt o'tishi bilan 1928 yilda u Samarqand shaxridagi musiqa va xoreografiya institutiga o'qishga kiradi. Bu yerda u ajoyib rus musiqa bilimdoni, etnograf va kompozitor Nikolay Nazarovich Mironovdan kompozitorlik va dirijyorlik san'ati sirlarini o'rganadi. Yosh bo'lishiga qaramay kompozitor sifatida qator qo'shiqlar va ko'p ovoz uchun xor asarlarini yaratadi. Dirijyor sifatida birinchi bor 1929 yilda Samarqand shaxrida tashkil topgan simfonik orkestr bilan yaqindan tanishib, konsertlar uyushtiradi. Bundan tashqari u Samarqand shaxri radiokomitetida badiiy rahbar hamda o'zbek musiqali teatrda dirijyor lavozimida mehnat qiladi. Shuning uchun ham u institutni 1930 yili tugatgandan so'ng Toshkent shaxridagi O'zbek Davlat musiqali teatrga badiiy rahbar va bosh dirijyor etib tayinlanadi. Bu yerda uning bastakorlik va dirijyorlik faoliyatining rivojiga katta imkoniyatlar tug'iladi. Yosh kompozitor o'zining birinchi asari bo'lmish «Qurilish marshini» simfonik orkestr uchun 1932 yilda

yaratadi. Bundan ilhomlangan kompozitor Komil Yashinning «Ichkarida» dramasiga musiqa bastalaydi. Buning mohiyati shunda ediki, M. Ashrafiy o'zbek musiqali drama teatri tarixida birinchi bo'lib odatdagi xalq cholg'u ansambli o'rniga simfonik orkestrni ishlatdi. Kompozitor bu ishlar bilan cheklanib qolmay, balki yirik musiqa janrlarida ham asarlar ijod etdi. Ulug' gruzin shoiri Shota Rustavelining «Yo'lbars terisini yopingan pahlavon» poemasi asosida simfonik poema, «Vatan bahori» xujjatli filmga musiqa bastalaydi. M. Ashrafiy bu yillar davomida bastakorlik va dirijyorlik mahoratini oshirishda katta yutuqlarga erishdi. Bunday muvaffaqiyatlar boshqa san'atkorlarni qoniqtirishi mumkin, biroq Ashrafiyni qoniqtirmasdi. Shuning uchun u o'zining nazariy bilimini yanada oshirish va kompozitorlik ilmini mukammallashtirish niyatida Moskva konservatoriyasi qoshida ochilgan opera studiyasiga o'qishga kiradi (1934 y.). Bu bilim maskanida 4 yil davomida taniqli kompozitor va ajoyib pedagog Sergey Nikiforovich Vasilenko rahbarligida murakkab musiqa janrlarini puxta egallaydi. 1937 yili Moskvada O'zbekiston adabiyoti va san'ati dekadasi o'tkazilib, M. Ashrafiy shu dekadaning asosiy dirijyori sifatida katta yutuqlarga erishadi. Markaziy matbuot dekadani muvaffaqiyatli o'tganini yuqori baholaydi va dirijyorning mahoratiga taxsinlar aytiladi. Dekadani yuqori saviyada muvaffaqiyatli o'tkazishdagi xizmatlari uchun M. Asharfiy «Hurmat belgisi» ordeni, hamda «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist» faxriy unvoniga sazovor bo'ladi.

1939 yili M. Ashrafiy o'zining sevimli ustozi S. Vasilenko bilan hamkorlikda birinchi o'zbek milliy operasi hisoblangan «Bo'ron» operasini tugatib, saxnada o'zi dirijyorlik qilib keng xalq ommasiga havola etadi. Librettoni Komil Yashin yaratgan. «Bo'ron» operasining mohiyati yana shunda bo'ldiki, operaning premyerasi kunidan e'tiboran o'zbek davlat musiqali teatri O'zbekiston Davlat opera va balet (hozirgi A. Navoiy nomidagi) teatrga aylantirildi. Operani jamoatchilik zo'r xursandchilik bilan kutib oldi. Kompozitor va dirijyor Ashrafiyning opera san'ati rivojiga qo'shgan ulkan xizmati uchun hukumatimiz

uni «Mehnat qizil bayrog'i» ordeni va «O'zbekiston xalq artisti» faxriy unvonlari bilan taqdirladi.

M. Ashrafiyning 30–40 yillar ichida o'zbek davlat opera va balet teatri saxnasida dirijyor sifatida N. Roslavesning «Shoxida», Ye. Brusilovskiyning «Gulandom» birinchi baletlari va birinchi bor qo'yilgan «El targ'in» operasi, M. Magomayevning «Nargiz», R. Glier va T. Sodiqovlarning «Layli va Majnun», O. Chishkoning «Mahmud Torobiy», A. Kozlovskiyning «Ulug'bek» operalarini saxnalashtirish respublikamiz hayotidagi muhim voqeya bo'ldi.

Urush yillarida M. Ashrafiyning ijod bulog'i yanada qaynab ko'plab vatanparvarlik ruhidagi ajoyib asarlarni yaratdi. A. Kozlovskiy bilan hamkorlikda xor va simfonik orkestr uchun «Ulug' komissar» kantatasini, puflama (duxovoy) orkestr uchun «O'zbekiston» nomli yurish (poxod) marshi, Moskva oblastini nemis-fashist bosqinchilaridan ozod qilish sharafiga «Tantanali marsh» va qator qo'shiqlar: «Qasam», «Vatan o'g'loni», «Men jangga kiranman», «Jangda jasur bo'l», «Shirin zabona ayting», «Aylar seni», «Kel», «Arzimni yora ayting» va boshqalarni ijod etdi. Bundan tashqari M. Ashrafiy musiqa janrining eng qiyin va murakkab shakli hisoblangan simfoniya sohasida ham katta yutuqlarga erishdi. Uning birinchi simfoniyasi «Qaxramonlik simfoniyasi» (1942 y), o'zbek kompozitorlaridan birinchi bor murojaat etilishi, muallif rahbarligida shu yil 4 noyabrda sobiq Sverdlov nomidagi konsert zalida tinglovchilarga havola etilib, katta muvaffaqiyat qozondi. Ushbu simfoniya 1943–1944 yillarda muallif rahbarligida Moskvada ham ijro etilib shuxrat qozondi. 1945 yilda esa o'zbek kompozitorining simfoniyasi amerikalik dirijyor Maks Goberman boshchiligida AQSh da ham ijro etildi. Natijada M. Ashrafiy Ittifoq davlat mukofotiga sazovor bo'ldi.

Urushning suronli yillari davom etayotgani uchun bu mukofot puli kompozitor tomonidan tank va samolyotlar yasash uchun frontga hadya etildi.

«Qaxramonlik simfoniyasi»ning ulkan muvaffaqiyatlari-dan ruxlangan kompozitor 1944 yili o'zining «G'oliblarga shon-sharaflar» nomli ikkinchi simfoniyasini yaratdi. Bu asar ham muallif rahbarligida katta tantana bilan ijro

etildi. Shunisi qiziqarliki, M. Ashrafiy yuqorida qayd qilingan o'nlab yirik musiqa asarlari muallifi bo'laturib, opera va balet teatrining bosh dirijyori sifatida qanchadan-qancha opera va baletlarga dirijyorlik qilgan ulkan san'atkor, o'zining dirijyorlik mahoratini yanada mukammallashtirish va o'stirish niyatida u Leningrad konservatoriyasining dirijyorlik fakultetining sirtqi bo'limiga o'qishga kiradi. Bu yerda u taniqli dirijyor Boris Xaykin rahbarligida dirijyorlik mahoratini oshirib, konservatoriya qoshidagi opera studiyasida J. Bizening «Karmen» operasini saxnalashtiradi. Diplom ishi uchun Dj. Verdining «Aida» operasini olib, uni Kirov nomidagi opera va balet teatrida katta muvaffaqiyat bilan yoqlaydi. Shunday qilib, u simfonik dirijyorlik mutaxassisligi bo'yicha Leningrad konservatoriya-sining diplomiga 1948 yilda ega bo'ladi. Keyinchalik u Rossiyaning shuxrat qozongan teatrlari saxnasida necha bor konsertlar berdi. Ittifoq katta opera teatri saxnasida mashxur xonanda Irina Arxipova ishtirokida J. Bizening «Karmen» operasiga dirijyorlik qildi. 1950 yillarda u simfonik orkestr bilan Boltiq bo'yi, Kavkaz mineral suvlarida, Ukraina, O'rta Osiyo shaxarlarida va Ozorbayjonda qiziqarli konsertlar o'tkazib shuxrat qozondi. Bundan tashqari M. Ashrafiy juda ko'p sozandalar, xonandalar va dirijyorlarga ustozlik qilgan ediki, bugungi kunda ular ustozlari nomini hurmat bilan tilga oladilar. Ustoz shunday dirijyorlar to'dasini yetishtirdilarki, ular bugungi kunda O'zbekistonning yirik ijodiy jamoalarida o'z faoliyatlarini namoyish etib kelmoqdalar. M.: A. Navoiy nomidagi teatrning bir qator dirijyorlari Ittifoq xalq artisti Dilbar Abdurahmonova, O'zbekiston xalq artistlari Abdug'ani Abduqayumov, Xamid Shamsutdinov, O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi Fazlitdin Yoqubjonov, dirijyor Aleksandr Serebryanik, Muqimiy nomidagi musiqiy teatr dirijyorlari — O'zbekiston xalq artisti Nabi Xalilov, O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist Ergash Toshmatov, Toshkent operetta teatrining bosh dirijyori O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi Botir Rasulov, T. Jalilov nomidagi akademik xalq cholg'ulari orkestrining bosh dirijyori va badiiy rahbari O'zbekiston xalq artisti Foruq Sodiqov, O'zbekiston Davlat konservatoriyasi o'qituvchilari O'zbekistonda

xizmat ko'rsatgan san'at arbobi G'ani To'laganov, O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist Quvonch Usmonov va boshqalar.

M. Ashrafiy sharaflı pedagogik faoliyati uchun 1953 yilda professor unvoniga sazovor bo'ldi. 1951 yilda Moskvada ikkinchi marotaba O'zbekiston adabiyoti va san'ati dekadasi o'tkazilib, unga badiiy rahbar va bosh dirijyor etib M. Ashrafiy tayinlanadi. U xar galdagidek bu muqaddas va sharaflı ishga puxta, xar tomonlama tayyorgarlik ko'rib, talabchan Moskva tomoshabinlari oldida ushbu tadbirning muvaffaqiyatli o'tishiga o'zining munosib hissasini qo'shadi. Bulardan tashqari u Bosh Turkman kanali qurilishiga bag'ishlangan o'zining yangi asari «Baxt haqida qo'shiq» kantatasini katta muvaffaqiyat bilan ijro etadi. Natijada uning bu asari uchun Ittifoq davlat mukofotiga va «Ittifoq xalq artisti» faxriy unvoniga sazovar bo'ldi. Bunday ulkan yutuqlardan ilhomlangan kompozitor S. N. Vasilenko bilan hamkorlikda Katta Farg'ona kanali ishtirokchilariga bag'ishlangan «Ulug' kanal» operasini, ikkinchi taxriri bilan «Baxtlar vodiysi» operasini yaratib katta taxsinlarga sazovor bo'ladi. 1958–1959 yillar mobaynida M. Ashrafiy o'zining uchinchi operasi «Dilorom»ni yaratadi. Uning mustaqil ijodiy yetuklik davri shu operadan boshlanadi. Bu opera kompozitor tomonidan mustaqil ravishda yaratilgan birinchi opera ekanligini unutmashlik kerak, chunki bungacha yaratilgan ikkita saxna asarlari S. N. Vasilenko bilan hamkorlikda yozilgan edi. Asarning mazmuni ulug' o'zbek shoiri Alisher Navoiyning «Xamsa» siga kirgan «Yetti sayyor» poemasi asosida (libretto mualliflari K. Yashin, M. Muhamedovlar) yaratilgan. Asar markazida bir-birini jon dilidan sevuvchi, bu yo'lda jondan ham kechishga tayyor ikki yosh, xonanda Dilorom va musavvir Moni obrazlari yoritilgan.

M. Ashrafiyning so'ngi operasi «Shoir qalbi» (1962 y) bo'lib, u o'zbek xalqining sevimli va ajoyib demokrat shoiri Furqatning hayoti va u yashagan davrni aks ettiruvchi asardir. «Shoir qalbi» operasining premyerasi birinchi marta Samarqand shaxrida 1964 yili shu munosabat bilan ochilgan opera va balet teatri saxnasida muallif rahbarligida muvaffaqiyat bilan ijro etildi. 1970 yil dekabrda M. Ashrafiyni Birlashgan Arab respublikasi madaniyat vazirligi taklif etib, undan

dirijyor va kompozitor sifatida Qoxira teatrining balet truppasi (jamoasi) uchun yangi balet spektakli yaratishni iltimos qiladi. Bu iltimosni mamnuniyat bilan qabul qilgan M. Ashrafiy asar ustida ishlab, baletning musiqasiga asos qilib o'zining urush yillarida yaratgan «Daxshatli yillar» vokal simfonik poemasini oladi. Uni arab kuy va qo'shiqlari, usullari bilan boyitib, o'sha vaqtda Misrda bo'layotgan voqyealarni aks ettiruvchi bir pardali «Matonat» baletini yaratadi. Bu balet professional raqs san'ati ichida birinchi arab milliy baleti nomiga sazovor bo'lib, 1971 yilda Jamol Abdul Nosir nomidagi hashamatli Kohira konsert zalida birinchi marta ulkan muvaffaqiyat va ko'tarinki rux bilan namoyish qilinadi. M. Ashrafiy birinchi arab milliy baleti «Matonat» asari uchun 1972 yili Jamol Abdul Nosir xalqaro mukofotiga sazovor bo'ladi. Kompozitor va dirijyor M. Ashrafiyning shuxratiga shuxrat qo'shgan o'lmas baletlari «Sevgi tumori», «Muhabbat va qilich», «Temur Malik» kabilarni keltirish mumkin. Uning «Sevgi tumori» baleti 1969 yilda yaratilgan bo'lib, asarga zamondosh hind dramaturgi Balvanta Gargining «Sohani va Mohival» nomli mashxur dramasi asos qilib olingan. Kompozitor bu asar asosiga ikki yosh, buxorolik yosh o'zbek yigiti va hind qizi o'rtasidagi xaqiqiy va sof muhabbatni tarannum etuvchi baletni yaratar ekan, u «Raga» nomli hind klassik kuyidan, xalq qo'shiqlaridan, hind usullaridan ustalik bilan foydalanadi. «Sevgi tumori» baletining premyerasi Toshkentda, keyinroq Moskvada katta tantana bilan ijro etildi. M. Ashrafiy bu ajoyib baletni yaratgani uchun O'zбекистон Davlat mukofotiga va Javaxarlal Neru nomidagi xalqaro mukofotlarga sazovor bo'ldi.

M. Ashrafiy Firdavsiyning «Shohnoma» dostonini o'qib undan olgan taassurotlarini o'zining so'nggi yirik asari «Rustam xaqida doston» oratoriyasini yaratdi. Shunday sermaxsul ijod bilan bir qatorda jamoat ishlarida ham katta vazifalarni bajarib keldi. 1947–1962 yillar Toshkent Davlat konservatoriyasi rektori, opera kadrlarini tayyorlash kafedrasining mudiri va o'qituvchi, 1964–1966 yillar Samarqand opera va balet teatrining badiiy rahbari, bosh dirijyori va teatr direktori, 1966–1975 yillar A. Navoiy nomidagi Akademik opera va balet

teatrining badiiy rahbari va bosh dirijyori, shu bilan bir qatorda 1970–1975 yillar yana Toshkent Davlat konservatoriyasi rektori va o'qituvchisi bo'lib ishlab keldi.

Shunday qilib Muxtor Ashrafiyning kompozitorlik ijodi dirijyorlik mahorati hamisha o'zbek musiqa san'atida oydin saxifalardan biri bo'lib qoladi. U 1975 yilda Toshkentda vafot etdi.

81. ALEKSEY FEDOROVICH KOZLOVSKIY

(1905–1977)

O'zbekiston xalq artisti A. F. Kozlovskiy 1905 yilning 15 oktyabrida Ukrainaning poytaxti Kiyev shaxrida ziyoli oilasida tavallud topdi. Ularning uyida doim musiqa jaranglab turardi, chunki Alekseyning akalari sozanda edilar. Bunday sharoit uning musiqaga bo'lgan havasini yoshligidan uyg'otib, musiqa bilan shug'ullanishga chorlardi. Natijada, 12 yoshga to'lgan Aleksey Kiyev konservatoriyasining fortepiano va kompozitorlik bo'limiga qabul qilinadi. O'qish davrida u ko'plab ukrain xalq kuy va qo'shiqlarini yodlab, notaga ko'chirardi. Kelajakda yozib olgan asarlaridan unumli foydalanadi. U bilimlarini takomillashtirish niyatida Moskvaga kelib, avval musiqa texnikumida, so'ng konservatoriyaning kompozitorlik bo'limiga o'qishga kiradi. Bu yerda u 1928 dan 1931 yilgacha taniqli kompozitor N. Ya. Myaskovskiyda taxsil oladi. O'qishni muvaffaqiyatli tugallab, 1931 yili K. S. Stanislavskiy va V. N. Nemirovich-Danchenko nomidagi musiqali teatrda dirijyor vazifasida ishlaydi. Bu yerda u K. S. Stanislavskiy bilan birgalikda qator operalarni saxnalashtirdi. Shunga qaramasdan, taqdir taqozosi bilan 1936 yili A. F. Kozlovskiy Toshkentga ko'chib keladi. Toshkentda u o'zbek xalqining o'tmish tarixini, boy musiqa merosini sinchiklab o'rganadi. Natijada uning bebaxo yirik musiqa asarlari: «Bektoshning jasorati», «Ulug'bek» operalari, «Tanovar» baleti, T. Sodiqov bilan birgalikda «Davron ota» musiqali dramasi, M. Ashrafiy, S. Vasilenkolar bilan hamkorlikda «Sherali» musiqali dramasi, «Toxir va Zuhra», «Xo'ja Nasriddin», «Farg'ona» kinofilmiga, xamda M. Gorkiy nomidagi rus drama teatrining ko'pgina spektakllariga musiqa

bastaladi. Bulardan tashqari simfonik orkestr uchun uch qismli «Lola» simfonik syuita, «O'zbek raqs syuitasi», «Doston», «Qoraqalpoqcha syuita», «Tog'li Syuita», «So'g'diyona freskalari», «Tanovar», «Hind poemasi» kabi durdona asarlarni bastaladi. Bu o'lmas asarlari bilan u o'zini ajoyib bastakor ekanligini namoyon qilgan bo'lsa, dirijyor sifatida ham juda katta ishlar qildi.

Moskvadan kelganiga oz vaqt o'tmay, ya'ni 1938–1941 yillar davomida o'zbek musiqali teatrida dirijyor sifatida faoliyat ko'rsatdi. 1949 yilda esa uni O'zbek Davlat filarmoniyasi qoshidagi simfonik orkestrga badiiy rahbar va bosh dirijyor etib tayinlanadi. Bu vazifada u 1957 yilgacha, so'ng 1960 yildan 1966 yilgacha unumli mehnat qilib keldi. Bu davrda uning boshchiligida G'arbiy Yevropa, rus, zamonaviy va o'zbek kompozitorlarining mashxur va yirik simfonik asarlarini yuqori saviyada muvaffaqiyat bilan ijro etildi. Jumladan: Chaykovskiy, Rimskiy-Korsakov, Skryabin, Dvorjak, Frank, Betxoven, Mosart va boshqa kompozitorlarning yirik asarlari, Musorgskiy, Ravelning «Ko'rgazmadagi rasmlar», Rixard Shtrausning «Don Juan», Moris Ravelning «Bolero» va boshqa ko'p mumtoz asarlar yuksak maxorat bilan bajarildi.

A. Kozlovskiyning yana ajoyib ishlaridan biri, bu ham bo'lsa yosh san'atkorlarni yuqori saviyada, professional darajada tarbiyalash edi. Bu ishni u 1941 yildan to umrining so'ngi daqiqasigacha vijdonan ado etdi. U tarbiyalagan yoshlardan kelgusida taniqli san'atkorlar yetishib chiqdi. Ulardan kompozitorlar Doni Zokirov, Dadaali Soatqulov, Ikrom Akbarov, Ibrohim Xamroyev, Sayfi Jalil va boshqalar, dirijyorlardan Baxrom Inoyatov, Fazlitdin Shamsutdinov, Said Aliyev, Ergash Toshmatov, Valentin Rudenko va boshqalar.

O'zbekistonda musiqa san'atini rivojlantirishga qo'shgan ulkan xizmatlari inobatga olinib Aleksey Fedorovich Kozlovskiy 1955 yilda «O'zbekiston xalq artisti» faxriy unvoni bilan taqdirlandi. U 1977 yili Toshkentda vafot etdi.

82. BAXROM INOYATOV

(1917–1969)

O'zbekiston xalq artisti Baxrom Olimovich Inoyatov 1917 yil Toshkent shaxrida hunarmand oilasida tavallud topdi. U yoshligidan musiqa va teatr san'atiga juda qiziqardi. Shu tufayli u o'rta maktabning yettinchi sinfini tugatib, Toshkentdagi teatr texnikumiga o'qishga kiradi va uni 1933 yili muvaffaqiyatli tugatib, shu yili o'sha davrdagi Ya. Sverdlov nomidagi teatrga (Kolizey) akter bo'lib ishga kiradi. Bu yerda u ko'p rollarni akter sifatida ijro etdi. Ayniqsa, u ijro etgan «Farxod va Shirin» spektaklidagi «Yosumon» roli ko'pchilikka manzur bo'lib, tamoshabinlar yodida uzoq vaqt saqlanib qoldi. U vaqtda xotin-qizlarni saxnaga chiqishi xavfli bo'lgani tufayli xotin-qizlar rolini erkak akterlar bajarardi. Bunga Nurxon, Tursunoy va boshqa ayollarning fojeali hayoti misol bo'laoladi.

1936 yili Madaniyat vazirligining tavsiyasi bilan bir guruh aktyorlar Moskva konservatoriyasining milliy tayyorlov kursiga o'qishga yuboriladi. Bular qatorida B. Inoyatov ham bor edi. Bu yerda u dirijyorlik san'atiga mexr qo'yib, opera-dirijyorlik sinfida mashhur dirijyorlardan saboq oladi. Natijada u konservatoriyaning tayyorlov kursini muvaffaqiyatli tamomlab, 1941 yili Toshkentga kelib ish boshladi. Bir yildan so'ng, ya'ni 1942 yili opera va balet teatriga dirijyor sifatida ishga o'tib, umrining so'nggi kunigacha bu teatrga sodiq bo'lib xizmat qildi. Urush yillarida u S. Vasilenkoning «Oq bilak» baletini, O. Chishkoning «Mahmud Torobiy» operasini saxnalashtirib katta muvaffaqiyat qozondi. Shundan keyin uning ijod bulog'i qaynab, G'arbiy Yevropa, rus va o'zbek kompozitorlarining mashhur opera va balet asarlarini saxnalashtirib ulkan yutuqlarni qo'lga kiritdi: bular ichida J. Bizening «Karmen» va «Marvarid qidiruvchilar», Dj. Verdining «Rigoletto», M. Ashrafiyning «Bo'ron», R. Glier va T. Sodiqovning «Layli va Majnun» xamda «Gulsara», A. Kozlovskiyning «Ulug'bek», U. Xojibekovning «Ko'r O'g'li», A. Spendiarovning «Olmast», S.

Ryauzovning «Soyan tog'i etagida» operalari, P. Chaykovskiyning «Oqqush ko'li» va «Uyqudagi Malika, Minkusning «Don Kixot», B. Asafyevning «Bog'chasaroy fontani», M. Leviyevning «Suxayl va Mexri», G. Mushelning «Balerina» («Raqqosa»), A. Laputinning «Maskarad», R. Glierning «Qizil ko'knori», Ik. Akbarovning «Orzu», A. Adanning «Jizel», I. Morozovning «Doktor Aybolit», M. Chulakining «Yoshlik» baletlari bor. Bu bilan B. Inoyatov o'zini moxir dirijyor sifatida namoyon qilgan bo'lsa, o'zbek tamoshabinlarini jaxon durdona operalari bilan tanishtirish maqsadida quyidagi asarlarni o'zbek tiliga ag'darib, ajoyib tarjimon sifatida o'zini ko'rsata oldi. Masalan: J. Bizening «Marvarid qidiruvchilar», U. Xojibekovning «Ko'r o'g'li», S. Ryauzovning «Soyan tog'i etagida», A. Spendiarovning «Olmast» operalarini keltirish mumkin.

Teatrning ko'zga ko'ringan dirijyori, qator spektakllarni saxnalashtirgan musiqa raxbari B. Inoyatov o'z kasbini, ya'ni dirijyorlik mahoratini yanada takomillashtirish, bilimini oshirish niyatida u 1953 yili Toshkent Davlat konservatoriyasining opera-simfonik sinfiga o'qishga kiradi. Bu yerda u Aleksey Fedorovich Kozlovskiy raxbarligida o'qishni davom ettirib, 1957 yili konservatoriyaning muvaffaqiyat bilan tugatadi. Shu yildan boshlab konservatoriyada dars bera boshlaydi. O'zbekistonda musiqa madaniyatining rivojiga qo'shgan xizmatlari uchun u 1945 yilda «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist», 1964 yili esa «O'zbekiston xalq artisti» faxriy unvonlariga muvassaf bo'ladi. Teatrda salmoqli, ijobiy ishlarining natijasida 1960 yili opera va balet teatrining bosh dirijyori etib tayinlanadi. Bu davrda u ko'pgina asarlarni saxnalashtirdi, teatrga yosh ijrochilarni jalb qilib orkestrning mahorat darajasini ko'tarishga erishdi. Bosh dirijyor lavozimida 1966 yilgacha ishlab, sog'lig'ining yomonlashgani sababli bu vazifadan ketishga majbur bo'ldi. Lekin sevgan kasbi dirijyorlikni davom ettirdi. 1969 yili A. Navoiy teatri Moskvada gastrol safarida bo'lib, moskvalik muxlislarga o'z ijodiy yutuqlari bilan xizmat qilib, ularning olqishiga sazovor bo'ldi. O'sha kuni Baxrom Inoyatov teatrida M. Leviyevning «Suxayl va Mexri» baletini muvaffaqiyat bilan o'tkazib mexmonxonaga qaytganda to'satdan dunyodan ko'z yumadi. Uning jasi Toshkentga olib kelinib dafn etiladi.

83. FAZLIDDIN ShAMSUTDINOV

(1916–1980)

O'zbekiston xalq artisti Fazliddin Shamsutdinov 1916 yil 15 yanvarda Buxoro shaxrida xizmatchi oilasida tavallud topdi. U yoshligidan san'atga qiziqishi tufayli 1926 yili Buxorodagi musiqa maktabiga dutor cholg'usi bo'yicha o'qishga kirib, uni 1929 yili bitirdi va shu yili Samarqanddagi o'zbek teatr studiyasiga o'qishga kiradi. U yerda 1934 yilgacha musiqali teatrdagi katta-kichik rollarni ijro etadi. Lekin uni dirijyorlik mutaxassisligi tobora qiziqtirardi. Shuning uchun u Moskva konservatoriyasi qoshida ochilgan (1934–1941) o'zbek opera studiyasida taniqli dirijyor G. A. Stolyarov rahbarligida dirijyorlik kasbini egallashga kirishdi. O'qish davrida u dirijyorlik san'ati bo'yicha taniqli rus dirijyorlarining mahorati va o'ziga xos maktabini o'rgandi.

1942 yili F. Shamsutdinov opera studiyasini tugatib Toshkentga keladi, o'zbek opera teatrida dirijyor lavozimida ish boshlaydi, biroq bu yerda ko'p ishlamaydi. Chunki shu yili (1942) Yangi yo'l shaxrida yangi musiqali teatr ochilgan bo'lib, ushbu teatrga F. Shamsutdinov bosh dirijyor etib tayinlanadi. Bu teatrdagi u 1948 yilgacha ishlab, ko'pgina asarlarni muvaffaqiyat bilan saxnalashtiradi: «To'xir va Zuhra», «Muqanna», «Qo'chqor Turdiyev» va boshqalar.

1948 yili Yangi yo'l teatri Toshkentdagi Muqimiy teatri bilan birlashtirilib F. Shamsutdinov shu teatrga bosh dirijyor etib tayinlanadi. Bu yerda u 1956 yilgacha faoliyat yuritib: M. Leviyevning «Oltin ko'l», T. Sodiqov va G. Sobitovlarning «Alpomish», B. Arapovning «Xo'ja Nasriddin», T. Jalilov va G. Mushellarning «Muqimiy», K. Otaniyozov va L. Stepanovning «Aziz va Sanam», T. Sodiqov va V. Meynlarning «Armug'on», P. Raximov va X. Raximovlarning «Zafar», D. Zokirovning «So'nmas chiroqlar» va boshqalarni saxnalashtiradi. Shunday katta va turli mazmundagi asarlarni saxnaga olib chiqqan mohir va tajribali dirijyor o'zining bilimini oshirish maqsadida 1952 yili Toshkent Davlat konservatoriyasining opera-simfonik dirijyorligi bo'limiga o'qishga kiradi. Uni 1957 yili A. F. Kozlovskiy rahbarligida muvaffaqiyatli tugatadi. Uning bilimi, qobiliyatiga ishongan rahbariyat 1956 yili talabalik yillaridayoq A. Navoiy nomidagi katta opera va balet teatriga bosh dirijyorlik lavozimiga tavsiya etiladi. Bundan ruhlangan F. Shamsutdinov avval o'zbek kompozitorlari operalarini saxnalashtirdi. B. Zeydman, D. Zokirov, T. Sodiqov va Yu. Rajabiylarning «Zaynab va Omon», S. Boboyevning «Xamza», V. Uspenskiy va G. Mushellarning «Farxod va Shirin», R. Xamrovning «Zulmatdan ziyo», «Noma'lum kishi», M. Yusupovning «Xorazm qo'shig'i», I. Xamroyevning «Oyjamol», T. Sodiqov, R. Glierning «Layli va Majnun», Ik. Akbarovning «So'g'd elining qoplani», bundan tashqari N. Lisenkoning «Natalka-Poltavka», P. Chaykovskiyning «Franchesko da Rimini», K. Karayevning «Momaqaldiraq so'qmoqlaridan», G. Mushelning «Kashmir afsonasi» va boshqalar shular jumlasidandir.

O'zbekfilm kinostudiyasida u qator filmlar musiqalariga dirijyorlik qilgan va simfonik orkestr bilan konsertlarda ishtirok etgan. 1958 yildan boshlab konservatoriyada, so'ng A. Ostrovskiy nomidagi Toshkent teatr va rassomchilik institutida pedagogik faoliyatini boshlab, qator shogirdlar yetishtirdi. F. Shamsutdinovning o'zbek musiqa madaniyatiga qo'shgan ulkan mehnatlari samarasi, unga 1964 yilda «O'zbekiston xalq artisti» faxriy unvoniga sazovor bo'ldi.

Fazliddin Shamsutdinov 1980 yili Toshkentda vafot etdi.

84. ABDUG'ANI ABDUKAYuMOV

(1928–2000)

O'zbekiston xalq artisti Abdug'ani Abdumalikovich Abduqayumov 1928 yil 28 avgustda Toshkent shaxrida xizmatchi oilasida tavallud topdi. Yoshligidan qo'shiq aytish san'ati bilan qiziqib kelgan Abdug'ani 1946 yili Xamza nomidagi musiqa bilim yurtiga o'qishga kiradi. O'qish davrida Toshkent davlat konservatoriyasi va O'zteleradio qoshidagi xor jamoasida xor artisti sifatida mehnat qiladi. 1950 yili Xamza bilim yurtini muvaffaqiyatli tugatib, shu yili Toshkent davlat konservatoriyasining opera-simfonik dirijerligi bo'limiga o'qishga kiradi. Bu yerda u dirijerlik mahoratini xalq artisti, professor Muxtor Ashrafiy qo'l ostida mukammal o'zlashtirib, 1955 yili konservatriyani muvaffaqiyat bilan tugatib, shu yili u Alisher Navoiy nomidagi Akademik Katta opera va balet teatriga dirijer sifatida ishga kiradi. Teatrda u umrining oxirigacha talabchan, izlanuvchan, nozik did va ulkan bilimdon sifatida tinmay xizmat qildi. Ko'p yillik samarali mehnati tufayli saxnalashtirgan spektakllarining soni juda ko'p va turli-tuman bo'lib, jaxon opera san'atining namunalarini yaratdi. Masalan: P. Chaykovskiy «Yevgeniy Onegin», «Pikovaya dama», A. Borodin «Knyaz Igor», Dj. Verdi «Traviata», «Rigoletto», «Aida», «Don Karlos», «Trubadur», D. Puchchini «Bogema», «Toska», «Chio-chio-san», M. Musorgskiy «Boris Godunov», N. Rimskiy-Korsakov «Pan Voyevoda», D. Rossini «Seviliyalik sartarosh», A. Dargomijskiy «Suv parisi», S. Prokofyev «Duenya», M. Ashrafiy «Dilorom», «Shoir qalbi», Sh. Guno «Romeo va Julietta», «Faust», B. Zeydman «Rus kishilari», S. Yudakov «Maysaraning ishi», T. Jalilov va B. Brovsin «Toxir va Zuhra», R. Leonkovallo «Masxarabozlar», R. Ober «Fro-Dyavolo», J. Massne «Verter» va boshqa kompozitorlar asarlariga dirijyorlik qilgan. Bulardan tashqari A. Abduqayumov balet spektakllarini ham saxnada katta mahorat bilan namoish

etdi: P. Chaykovskiyning «Uyqudagi malika», F. Glazunovning «Raymonda», T. Xrennikovning «Sevgi sevgi bilan», U. Musayevning «To'maris», D. Zokirov va B. Giyenkolarning «Oynisa», Ik. Akbarovning «Orzu» va boshqa asarlar.

Teatrda qilgan ulkan mehnatlarini inobatga olib O'zbekiston hukumati Abdug'ani Abduqayumovga 1974 yilda «O'zbekiston xalq artisti» hamda 1981 yili Qoraqalpog'istonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi» Faxriy unvonlari bilan taqdirladi. Shu bilan bir qatorda A. Abduqayumov 1961 yildan boshlab Toshkent Davlat konservatoriyasining opera tayyorlov kafedrasida dirijyor-o'qituvchi sifatida pedagogik faoliyatini boshladi. Bu yerda yosh talabalar bilan qator klassik operalarni saxnalashtirdi. Masalan: P. Chaykovskiyning «Pikovaya dama», Dj. Verding «Traviata» va «Rigoletto», D. Rossinining «Seviliya sartaroshi», J. Puchchining «Chio-chio-san» va boshqalar.

1979 yildan boshlab A. N. Ostrovskiy nomidagi teatr va rassomchilik institutida musiqali drama kafedrasida dirijyor o'qituvchi sifatida pedagogik faoliyatini davom ettirdi. Ko'p yillik pedagogik faoliyati davomida qator san'at ustalarini yetishtirdi. U 1977 yili — dosent, 1985 yili — professor unvonlariga ega bo'ldi.

Afsus va nadomatlar bo'lsinki, beshafqat o'lim mohir dirijyor va iste'dodli ustoz Abdug'ani Abduqayumovni oramizdan 2000 yili olib ketdi.

85. DILBAR ABDURAHMONOVA

Xalq artisti Dilbar Abdurahmonova 1936 yil 1 mayda Moskvada tavallud topdi. Dilbar tug'ilganda otasi G'ulom Abdurahmonov va onasi Zuhra Abdurahmonovalar Moskva konservatoriyasi qoshida ochilgan o'zbek opera studiyasida o'qishar edi. Ota-onasi o'qishni tugatib Toshkentga kelgandan so'ng, yosh Dilbarning xayoti opera teatrida o'tdi desak mubolag'a bo'lmas. Yoshligidan san'at ichida o'sgan Dilbar R. Glier nomidagi musiqa maktabining skripka sinfiga o'qishga beradilar. Maktabni 1954 yili tugatib, bir yildan so'ng, ya'ni 1955 yili Toshkent Davlat konservatoriyasiga o'qishga kirib, skripka mutaxassisligi

bo'yicha taxsil oladi. Konservatoriyada o'qir ekan, u — musiqa san'atining eng qiyin va murakkab soxasi bo'lmish — dirijyorlik kasbiga mexr qo'yib, M. Ashrafiy rahbarligida 1960 yili dirijyor sifatida o'qishni tugatib, shu yili A. Navoiy nomidagi opera va balet teatriga yo'llanma oladi. Teatrda asosan u balet asarlarini saxnalashtirdi. Bular ichida: L. Delibning «Koppeliya»; P. Chaykovskiyning «Oqqush ko'li»; A. Kozlovskiyning «Tanovar»; L. Feyginning «Qirq qiz»; L. Minkusning «Don Kixot»; S. Prokofyevning «Zolushka»; A. Xachaturyanning «Spartak»; R. Shedrinning «Karmen-syuita» va «Anna Karenina»; D. Shostakovichning «Oyimqiz va bezori»; A. Petrovning «Dunyoning yaratilishi»; O. Melikovning «Ispan miniatyuralari» va «Ikki dil dostoni»; M. Ashrafiyning «Sevgi tumori» va «Sevgi va qilich»; F. Shopenning «Shopeniana»; B. Brovsiinning «Semurg'»; U. Musayevning «Afsonalar vodiysi» bor edi. A. Kozlovskiyning «Tanovar» baletini saxnalashtirishda qatnashib, dirijyorlik qilgani uchun u 1973 yili «Xamza nomidagi Davlat mukofotiga» sazovor bo'ladi. D. Abdurahmonova faqat balet spektakllari bilan chegaralanib qolmasdan opera asarlarini ham saxnalashtirdi. Ayniqsa, 1975 yildan boshlab bu soxaga qattiq kirishdi, chunki shu yili uni teatrning bosh dirijyori va badiiy rahbari etib tayinlashgan edi. Saxnalashtirgan operalari ichida M. Ashrafiyning «Bo'ron»; Sh. Gunoning «Faust»; P. Chaykovskiyning «Pikovaya dama» va «Iolanta»; J. Verdining «Traviata», «Otello», «Trubadur»; K. Sen-Sansning «Samson va Dalila»; M. Musorgskiyning «Xovanshina»; R. Pulenkning «Insoniy ovoz»; S. Prokofyevning «Olovli farishta»; A. Xolminovning «Optimistik fojea»; T. Xrennikovning «Sevgidan keyingi sevgi»; S. Yudakovning «Maysaraning ishi»; I. Akbarovning «So'g'd elining qoplani»; R. Abdullayevning «Xiva ordeni» bor.

Dilbar Abdurahmonova ko'p yillik samarali ijrochilik faoliyati uchun 1969 yilda «O'zbekiston xalq artisti», 1977 yilda sobiq «Ittifoq xalq artisti faxriy unvonlariga muvasssar bo'ldi.

86. NABIJON XALILOV

(1922–2002)

O'zbekiston xalq artisti Nabijon Xalilov 1922 yil 6 yanvarda Qo'qon shaxrida tavallud topdi. 1939 yili texnik-geolog mutaxassisligi bo'yicha neft texnikumi bilan birga naychi sifatida musiqa maktabini bitiradi. Shu yildan boshlab u Qo'qon musiqali teatrdan naychi sozanda bo'lib ishlaydi. Jaxon urushi boshlangandan so'ng, u 1942 yildan 1949 yilgacha armiya safida xizmat qiladi. 1949 yili kapitan N Xalilov zahiraga chiqib, Qo'qonga qaytadi va madaniyat saroyida musiqa rahbari lavozimida ishlaydi.

1951 yili N. Xalilov Toshkent Davlat konservatoriyasining opera-simfonik dirijyorligi mutaxassisligi bo'yicha o'qishga kiradi. Bu yerda 1956 yilgacha A. F. Kozlovskiy rahbarligida dirijyorlik kasbi bilan birga kompozisiya darsini ham o'tadi. Dirijyorlik kasbini puxta egallash niyatida u M. Ashrafiy rahbarligida aspiranturani 1961 yili tugallaydi. Talabalik yillaridan boshlab Xamza nomidagi drama teatrida musiqa bo'yicha mudir va dirijyor bo'lib (1952–1956) xizmat qildi. 1956–1966 yillari u A. Navoiy nomidagi opera va balet teatrida, xamda filarmoniya qoshidagi simfonik orkestrda dirijyor bo'lib faoliyat yuritdi. Uning repertuaridan jaxon, rus, o'zbek kompozitorlarining yirik simfonik asarlari joy oldi. Betxoven, Mosart, Gaydn, Chaykovskiy, Kozlovskiy, Ashrafiy, Yudakov, Akbarov, R. Xamroyev va boshqalar shular jumlasidandir.

Opera teatrida «Toxir va Zuhra», «Layli va Majnun», «Gulsara», «Dilorom» operalarini saxnalashtirishda bosh dirijyor V. Karpov bilan hamkorlikda qatnashdi. 1968 yildan umrining oxirigacha Muqimiy nomidagi O'zbek Davlat musiqali teatrida bosh dirijyor vazifasida xizmat qildi. Teatrdagi faoliyati davrida qator spektakllarni saxnalashtirib ularga dirijyorlik qildi. Ular ichida «Navoiy Astrobodda» (Yu. Rajabiy, S. Jalil); «Farg'ona tong otguncha» (D. Soatqulov); «Ajab savdolar» (M. Leviyev); «Jonim fido» (X. Raximov); «Qizil durrali nozik niholim» (M. Leviyev); «Roja» (M. Bafoye); «Yusuf va Zulayho» (F. Olimov); «Devona» (F. Olimov); «Taqdir» (B. Lutfullayev); «Superqaynona» (F. Olimov); va boshqalar bor. Bundan tashqari bir qator spektakllarga musiqa bastaladi: «Baxt to'yi» (Yo. Mirzo); «Xalima» (G'. Zafariy asari); «Olifto» (A. Muhamedov bilan

hamkorlikda, F. Musajonov asari); «Sexrli uzuk» (S. Qoriyev asari); «Kurortda nikoh», «Toshkentga sayoxat», «Dilafruzga to'rt oshiq»; «Afandi xotini — afandi»; «Baxtli qush»; simfonik orkestr va xor uchun asarlar shular jumlasidandir. Bundan tashqari 1964 yildan u konservatoriyaning cholg'ulashtirish kafedrasida pedagog, 1970 yildan A. Ostrovskiy nomidagi teatr va rassomchilik institutida o'qituvchi-dirijyor lavozimlarida bir necha spektakllarni saxnalashtirdi. Uning bu xizmatlari hukumat tomonidan munosib taqdirlandi va 1989 yili «O'zbekiston xalq artisti» faxriy unvoni berildi.

Nabijon Xalilov 2002 yilda Toshkentda vafot etdi.

87. ZOHID XAQNAZAROV

O'zbekiston xalq artisti, professor Zohid Abduvohidovich Haqnazarov 1937 yil 12 noyabrda Toshkent shaxrida ishchi oilasida tavallud topdi. U juda yosh bola vaqtidayoq ota-onadan yetim qolib, Toshkent, Yangi yo'l va Samarqand bolalar uylarida tarbiyalanadi. Bolalar uyida musiqa darsiga alohida e'tibor qilib hamma yosh bolalar biror cholg'uda chalishni bilishlari shart edi. Zohid ham oldin skripka cholg'usini o'zlashtiraboshladi. Keyin, ya'ni 1950 yilda Toshkentdagi xarbiy musiqa maktabiga kirib, fleyta sinfi bo'yicha ta'lim oladi. O'qishni muvaffaqiyatli tugatib, 1954 yili Samarqand garnizoni qoshidagi xarbiy orkestrda xizmat qiladi. Xizmat davrida u musiqa bilim yurtiga fleyta cholg'usi bo'yicha o'qishga kiradi. Bu yerda ikki yil ichida o'qishni va xarbiy xizmatni muvaffaqiyat bilan tugatib, 1956 yili Toshkent Davlat konservatoriyasining ikki bo'limi, ya'ni orkestr cholg'ulari va musiqashunoslik fakultetlariga o'qishga kiradi. Ikki yil o'qib 1958 yili Madaniyat vazirligining yo'llanmasi bilan Moskva konservatoriyasining musiqashunosligi fakultetiga o'qishga kirish uchun Moskvaga boradi. Lekin, u musiqashunoslik fakultetiga kirmay, opera-simfonik dirijyorligi fakultetiga o'qishga kiradi. Dirijyorlik kursida u taniqli dirijyor, professor Nikolay Pavlovich Anosov va Gennadiy Rojdestvenskiy rahbarligida dirijyorlik mahorati sirlarini puxta egallashga harakat qiladi. U talabalik yillaridayoq Moskva konservatoriyasi qoshidagi opera studiyasi orkestri bilan Mosart, Musorgskiy, Knipper va Ravel

kabi mashxur kompozitorlarning yirik simfonik asarlariga dirijyorlik qiladi. Toshkentga kelib, ulug' nemis kompozitori L. Betxoven ijodiga bag'ishlangan katta konsert dasturini tayyorlaydi va namoyish etadi. Bundan tashqari u O'zbekiston Davlat filarmoniyasining simfonik orkestri bilan Sibir shaxarlarida ijodiy safarlarda bo'ladi.

Zohid Xaqnazarov 1963 yili Moskva konservatoriyasini muvaffaqiyatli tugatib, O'zbekistonga keladi va o'zbek davlat filarmoniyasi qoshidagi simfonik orkestrda dirijyor lavozimida ishlaydi. Ikki yildan so'ng, ya'ni 1965 yildan shu orkestrning badiiy rahbari va bosh dirijyori etib tayinlanadi. U birinchi galda orkestrning ijro mahoratiga, uni yuqori professional jamoa darajasiga ko'tarish uchun tinmay ishlaydi. Orkestrga yosh, iste'dodli cholg'uchilarni jalb qiladi. Shu bilan bir qatorda orkestr repertuariga alohida ahamiyat berib g'arbiy yevropa, rus, zamonaviy musiqa asarlarini, hamda O'zbekiston kompozitorlarining yirik asarlarini kiritadi. Bu bilan u orkestr ijro mahoratini yanada yuqori pog'onaga ko'tarish imkoniga erishadi. Uning repertuarida R. Shtrausning «Don Juan», A. Shteynbergning orkestr uchun beshta pyesasi, P. Xindemitning «Rassom Matis», I. Stravinskiyning «Petrushka», «Pribautki», Pulchinella, «Do» minorli simfoniyasi, B. Brittenning «Persell» mavzusiga yozilgan variasiyalar va fuga, A. Xachaturyanning «2—chi simfoniyasi, D. Shostakovichning «5», «8», «12», «13» simfoniylari bilan bir qatorda uning skripka va orkestr uchun yozilgan konserti, S. Prokofyevning «Romeo va Julietta» baletidan syuita, «4» va «5» simfoniylari hamda uning «2» skripka va orkestr uchun yozilgan konserti, M. Ashrafiy, S. Yudakov, M. Burxonov, I. Akbarov, R. Vildanov, M. Tojiyev, R. Xamroyev, Sh. Shoimardonova, S. Karim-Xoji va boshqa kompozitorlarning asarlari ijro etildi. Bu bilan Z. Xaqnazarovning dirijyorlik mahorati yuqori baholanib, u 1969 yili «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist» faxriy unvoniga sazovor bo'ldi. 1971 yilda Italiyaning poytaxti Rimda o'tgan xalqaro dirijyorlar tanlovida tanlov diplomanti bo'lishga muvaffaq bo'ldi. Bundan ruxlangan Z. Xaqnazarov yangi asarlar ustida tinmay ish olib bordi. 1979 yili Toshkent shaxrida o'tgan O'rta Osiyo, Qozog'iston, hamda Kavkazorti respublikalarining simfonik musiqa

orkestrlari, zamonaviy musiqa festivali, M. I. Glinka nomidagi U111 Butunittifoq xonandalar va pianinochilar tanlovlarini mahorat bilan o'tkazishga erishdi. Yana mashxur va taniqli kompozitorlar L. Betxoven, A. Skryabin, D. Shostakovich va boshqalarning ijodiga bag'ishlangan konsertlarni uyushtirdi. Uning konsertlarida mashxur ijrochilar Djon Lil, A. Baxchiyev, L. Vasilenko, O. Krisa, T. Nikolayeva, R. Kerer, Ye. Sorokina, A. Slobodyanik, G. Sokolov va boshqalar muntazam ishtirok etib keldi. Bundan tashqari Leningrad Davlat akademik kapellasi, A. Yurlov nomidagi xor kapellasi, o'zbek filarmoniyasi qoshidagi xor kapellasi va O'zbekiston radiosi qoshidagi xor jamoalari bilan katta konsertlar o'tkazdi. Z. Xaqnazarovning o'zi Moskva, Leningrad, Kiyev, Odessa, Belorussiya, Armaniston, Qozog'iston, Germaniya, Yugoslaviya, Chexoslovakiya, Bolgariya, Ruminiya davlatlarida o'tgan simfonik konsertlarda o'zining dirijyorlik maqoratini namoyish etib tinglovchilar olqishiga sazovor bo'ldi.

1978 yili u rahbarlik qilgan orkestr «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan ijrochilik jamoasi» faxriy unvonga, Z. Xaqnazarov esa «O'zbekiston xalq artisti» faxriy unvoniga sazovor bo'ldi. U 1967 yildan boshlab teleekran orqali o'zbek va rus tillarida «Bugun sizlar bilan dirijyor» turkum eshittirishlarini namoyish etib, chet el, rus va o'zbek kompozitorlarining mumtoz asarlari bilan keng ommani tanishtirib, targ'ibot ishlarini olib bordi. 1979–1984 yillarda Toshkent Davlat konservatoriyasi rektori lavozimida ishlab, konservatoriya talabalariga dirijyorlik mahoratidan saboq berib, 1982 yili professor ilmiy unvoniga muvaffaq bo'ldi. Zohid Xaqnazarov O'zbekiston musiqa san'atiga qo'shgan hissasi uchun 1999 yilda «El-yurt hurmati» ordeni bilan mukofotlangan.

88. FORUQ SODIQOV

F. Sodiqov 1946 yilning 31 dekabrda Toshkentda ziyelilar oilasida tavallud topdi. Otasi Tojixuja aka mashxur xirurg o'z kasbining ustasi bo'lgan, yetuk mutaxassis sifatida bir necha yil chet elda ishlab kelgan, onasi Aziza aya ko'p yillar boshlangich sinf o'kituvchisi bo'lib ishlagan. Yosh Foruq Glier nomidagi

Respublika o'rta maxsus musiqa maktabida qashqar rubobida B. Mirzaaxmedov, dirijyorlikdan O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist E. Toshmatov sinfida taxsil oldi. O'zbekiston davlat konservatoriyasida (1965–1970) u qashqar rubobida dosent F. Vasilyev, dirijyorlikdan davlat mukofoti laureati, professor A. I. Petrosyans sinfida saboq oldi. O'z kasbining bilimdonlari bo'lgan bu ustozlardan ilm olish F. Sodiqov kelajagini musiqa bilan chambarchas bog'lashiga zamin yaratdi. Talabalik davridayoq sevgan kasbiga o'zini va boshqalarni ham jalb qilaolganligi uchun o'qituvchilik amaliyoti bo'yicha u Toshkent shaxar 73–umumta'lim maktabida qizlardan dutorchilar orkestri tuzib, konservatoriya zalida chiqishlar xildi. Faolligiga ishongan A. Petrosyans 4–kursda o'qiyotgan F. Sodiqovga talabalar orkestriga rahbarlikni topshirdi, 5–kursdan esa o'qituvchi sifatida ishga taklif etib, qashqar rubobidan va orkestr dirijyorligidan dars berdi. 1970–yili o'qishni bitirgan F. Sodiqov faqat dirijyorlikdan dars berishni lozim topdi. O'qish davrida qashqar rubobi bilan birga afg'on rubobida ham izchil shug'ullanganligi uchun u 1971–yili afg'on rubobi cholg'usida ijrochi sozandalarning 1–Respublika tanlovida qatnashib g'oliblikni qo'lga kiritdi. Dirijyorlik kasbini yanada chuqurroq o'rganishga bo'lgan intilish F. Sodiqovni 1971–yili opera-simfonik dirijyorligi fakultetida o'qishga undadi. U 1976–yili mohir ustoz, kompozitor va dirijyor, jamoat arbobi, xalqaro mukofotlar laureati, xalq artisti, professor M. Ashrafiy sinfini muvaffaqiyat bilan bitirdi. Shu yili O'zbekiston respublikasi madaniyat ishlari vazirligi F. Sodiqovni T. Jalilov nomidagi o'zbek xalq cholg'ulari orkestriga badiiy rahbar va bosh dirijyor etib tayinladi. F. Sodiqov kelishidan oldin 1975 yilda davlat attestasiyasidan o'ta olmagan bu orkestr chuqur inqirozni boshidan kechirmoqda edi. Orkestrning ijrochilik darajasini oshirish maqsadida F. Sodiqov jamoaga bir qator iqtidorli sozandalarni, respublika tanlovlari g'oliblarini taklif etdi. Jamoa hayotida yangi ijodiy davr boshlandi. 1978–yili keng miqyosdagi ijodiy safarlar qayta tiklandi. Ukraina bo'ylab gastrol safaridan bir lavxa: Qrim viloyatining Yevpatoriya shahridagi A. S. Pushkin nomidagi zalda birinchi konsert rejalashtirilgan. O'ziga xos chiroyli qurilgan bu ajoyib zal tamoshabinga to'lgan. Tasodifni qarang-ki,

birinchi asarning birnecha takti chalinishi bilan zalda chiroq o'chdi, xammayoq zim-ziyo qorong'i. Bir necha laxza hamma jim, sarosimada, shunda jamoa rahbari F. Sodiqov sozanda Sh. Axmedjonovga (nay) «Cho'li iroq» kuyini boshlang dedi. Shundan so'ng doira, keyin orkestr asta-sekin jo'r bo'laboshladi. Tomoshabinlar bilan liq to'la zalda yoqimli kuy taraldi, kuy tugaganda zal gulduros qarsaklarga to'ldi. Keyin chang, g'ijjak, qashqar rubobi va dutorda qator kuylar ijro etilib konsert dastur bo'yicha davom etdi. Chiroq yonganda zaldagi bironta ham tomoshabin chiqib ketmaganligi ma'lum bo'ldi va ijrodan mamnun bo'lib bizni gulduros qarsaklar bilan olqishlab uzoq vaqt saxnadan qo'yib yuborishmadi. F. Sodiqov xarqanday muammo tug'ilganda ham irodasini ishga solib, uddaburonlik bilan ularni yechishga odatlanganligi uchun bu sinovdan o'ta oldi. Qattiq hayajonda o'tkazilgan bu ajoyib birinchi konsert rahbardan qanchalar iroda, topqirlikni talab qilganini tasavvur qilish qiyin. Bu konsert hammamizda o'chmas iz qoldirdi.

F. Sodiqov rahbarligidagi orkestrning ijodiy safarlari ancha kengaydi. Bular: Markaziy Osiyo davlatlari. Markaziy Rossiya va Sibir, Uzoq Sharq, Ukraina, Belorussiya va Kavkaz orti respublikalaridir.

F. Sodikov rahbarligidagi orkestrning ijodiy faoliyatida xalq kuy va qo'shiqlari, O'zbekiston kompozitorlarining qayta ishlagan va maxsus yozilgan original asarlari muxim o'ringa ega. Bular qayta ishlab orkestr uchun moslashtirgan M. Ashrafiyning — «Bayot», B. Giyenkoning — «Farg'onacha xusayn», M. Bafoyevning — «Farg'onacha shaxnoz», T. Qurbonovning — «Ushshoqi Sodirxon», «Girya», «Feruz!» kabi ko'plab asarlar. Maxsus orkestr uchun yozilgan keksa avlod kompozitorlari S. Boboyev, M. Ashrafiy. M. Burxonov, M. Leviyev, S. Yudakov, V. Zudov, S. Jalil bilan birga yangi yosh avlod kompozitorlari ijodi boshlandi. Bular T. Qurbonov. M. Tojiyev, M. Maxmudov, I. Akbarov, A. Mansurov, X. Raximov. R. Abdullayev, N. Giyosov, S. Karim-Xoji, M. Otajonov va boshqalar. Ular yozgan original asarlarning ilk bor ijrochisi F. Sodiqov xayotga yullanma berdi va keyinchalik radio tasmlariga tushirdi, xamda plastinkalarga yozdi. Ayniqsa kompozitor T. Qurbonov bilan F.

Sodiqovning bir-biriga bo'lgan samimiy xurmati tufayli ijodiy muloqot unumli bo'ldi. Uning A. Petrosyans xotirasiga bagishlangan 2 Rapsodiya» si, beshta poemadan tashkil topgan «Xamsa» monumental asari va F. Sodiqovga minnatdorlik ramzi sifatida bag'ishlangan xalq cholg'ulari uchun yaratilgan «Birinchi simfoniya»si (umumiy 7) orkestrning ijro maxoratini yuqori pogonaga ko'tarib repertuaridan mustaxkam o'rin oldi. Orkestrning ijodiy faoliyatida xamdo'stlik mamlakatlari kompozitorlarining asarlari xam munosib o'rin olgan. Jumladan: I. Luchенок (Belorussiya); K. Kumisbekov (Qozogiston); U. Gadhibekov (Ozarbayjon); Sh. Sayfuddinov (Tojikiston); K. Bagrenin (Rossiya) va boshqalar.

F. Sodiqov jaxon mumtoz kompozitorlari I. Bax, I. Gaydn, V. Mosart, L. Betxoven, F. Shubert, M. Glinka, J. Bize, P. Chaykovskiy. Y. Shtraus. P. Sarasate. K. Sen-Sans, D. Shostakovich, G. Sviridov, A. Xachaturyan va U. Xojibekov kabi musiqa daxolari asarlarini ijro etish sozandalarda chuqur musiqiy xissiyot va nozik did tarbiyalashga xizmat qilib kelmoqda. F. Sodiqov rahbarligidagi orkestrning faoliyati boshqa xorijiy mamlakatlari orkestrlari ijodi bilan ham bevosita bogliqdir. Xususan Qurmong'oz nomidagi Qozog'iston Davlat akademik xalq cholg'u orkestri bilan almashuv gastrol safari, N. Osipov nomidagi Davlat akademik Rossiya milliy orkestri bilan o'zbek orkestrining birgalikda chiqishlari tinglovchilarda katta qiziqish uyg'otdi. Shuningdek, O'zbekiston Davlat akademik orkestri bilan xalq artisti, Qozog'iston Davlat mukofoti laureati, professor Sh. Qashgaliyev, Rossiya xalq artisti, Davlat mukofoti laureati, professor N. Kalinin va Tojikistonda xizmat ko'rsatgan artist N. Abdullayevlarning konsertlari diqqatga sazovordir. Binobarin turli millat orkestrlarining dirijyorlarini o'zbek orkestri bilan konsertlari badiiy jamoaning xayotida katta voqyea bo'lib, uning professional ijro maxoratini belgilovchi omillardan xisoblanadi. Shuningdek orkestrning badiiy raxbari va bosh dirijyori F. Sodiqovni Rossiya, Qozog'iston va boshqa xamdo'stlik davlatlari orkestrlari bilan saxnaviy chiqishlari, xamda turli Xalqaro konkurs va festivallar xay'ati tarkibiga muntazam taklif etilishi, T. Jalilov nomidagi orkestrni keyingi davrda Respublika tashqarisida xam mashxurligi, nufuzi oshganligi,

saloxiyati balandligidan dalolat beradi. Orkestr raxbari yosh avlodning badiiy-estetik tarbiyasiga jismoniy va ma'naviy sog'lom, komil inson bo'lib shakllanishiga o'zining salmoqli hissasini qo'shib kelmoqda. 2004 –yildan beri O'zbekiston Davlat konservatoriyasining organ zalida yosh tomoshabinlar uchun rejalashtirilgan «Ma'naviyat chashmalari» rukni ostida o'zbek va rus tillarida o'tkazilayotgan suhbatli konsertlarning F. Sodiqov tomonidan dirijyor va lektor sifatida yuqori saviyada olib borilishi taxsinga loyiqdir. Bu orkestrning yuksak ijrochilik mahorati rang-barang musiqiy dasturlari shuningdek respublikamiz va uning tashqarisidagi taniqli xonanda, sozanda, dirijyorlar bilan ijodiy muloqoti natijasida gramplastinkalarga yozish imkoniyati yaratildi. Natijada 18 ta ulkan disk dunyo yuzini ko'rdi. Xususan, xonandalar xalq artisti S. Qobulova, O'zbekiston xalq artistlari O. Alimaqsumov, N. Abdullayeva, Tojikiston xalq artistlari B. Is'hoqova, Sh. Mullajonova, M. Ergashevalar sozandalardan T. Sobirov, O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artistlar, professor M. Toirov, Sh. Axmedjonov, Tojikistonda xizmat ko'rsatgan artist N. Abdullayev dirijyorligida yozilgan «Subhidam», «Ko'ngil navosi», «Dil nolasi», «Pomir sadosi» orkestrning 50 yilligiga bag'ishlangan «Muborakbod» nomli ikki plastinkadan iborat musiqiy guldastalar o'zining professional jixati, serjiloligi va tabiiyligi bilan bugungi kunda noyob musiqali xazinaga aylandi.

F. Sodiqov rahbarligidagi orkestr O'zbekiston televideniyesi va radiosining oltin fondiga o'zining eng noyob dasturlarini muntazam ravishda yozib kelmoqda. Shuningdek, xamdo'stlik davlatlaridan Ukraina, Tojikiston, Rossiya va Qozog'iston radiolari oltin fondlariga ham o'z dasturlarini yozdirgan. Ushbu orkestr ijrosida «Musiqali palitra» (1986) film-konserti suratga olindi.

F. Sodiqov mohir dirijyor, jamoat arbobi bo'lishi bilan birga mehribon ustoz va sevimli murabbiy hamdir. U 20 yildan ortiq mobaynida M. Ashrafiy nomidagi Toshkent Davlat konservatoriyasida talabalarga xalq cholg'ulari orkestri dirijyorligi sirlarini o'rgatdi. U 1985 yildan dosent, bugungi kunda A. Qodiriy nomidagi Toshkent Davlat madaniyat instituti professoridir. Uning ko'p yillik ijrochilik, konsert va pedagogik faoliyatining maxsuli sifatida orkestrning 50 yillik

ijodiy faoliyatini yorituvchi «Gosudarstvenniy orkestr narodnix instrumentov Uzbekistana imeni T. Jalilova» nomli monografiya (musiqashunos G. Kuznesova bilan hamkorlikda) chop etildi (1990, Toshkent). F. Sodiqov tomonidan O'rta Osiyo va Qozog'iston xalq cholg'u orkestrlari repertuaridan tuzilgan ikkita partitura to'plamlari (1988, 1991 yy. M.). konservatoriya, madaniyat instituti talabalari va professional dirijyorlarga mo'ljallangan «O'zbek xalq cholg'ulari orkestri ijrosida T. Qurbonov asarlari talqini» (1999, Toshkent) o'quv qo'llanmasi bosmadan chiqarildi. F. Sodiqov rahbarligida orkestr turli xalqaro musiqa festivallarida qatnashgan, jumladan: «Kiyev bahori-80», «Sochi-84», XP-jahon yoshlari festivali, «Moskva-85», «Belorussiya kuzi-87», Koreyada o'tkazilgan «Musiqali oltin cho'l» (2002) festivallarining laureatidir.

F. Sodiqov rahbarligida orkestrning so'nggi yillardagi ijodi sermaxsuldir: 2001 yili Respublikamizning eng nufuzli musiqa o'chog'i –A. Navoi nomidagi Davlat akademik katta opera va balet teatri saxnasida birinchi marta ikki bo'limdan iborat bo'lgan Dj. Verdi vafotining 100 yilligiga bag'ishlangan «Italiya musiqasi oqshomi», 2003 yili yana shu teatrdan Sankt-Peterburg shaxrining 300 yilligiga bag'ishlangan «Rus musiqasi oqshomi», 2004 yil I. Shtraus tavalludining 200 yilligiga bag'ishlangan «Vals oqshomi». 2004 yil shu teatrning solisti N. Sultonovning ishtirokida «Neapolitan qo'shiqlari oqshomi», 2005 yil rus musiqasiga bag'ishlangan «Shirokaya maslennisa» nomi bilan o'tkazilgan musiqa kechalari jamoatchilikda katta qiziqish uyg'otdi va respublikamiz musiqa hayotida muhim voqyeaga aylandi. Orkestrning professional ijrochilik sohasidagi erishgan ulkan yutuqlari va keng ommani musiqiy estetik tarbiyasidagi muvaffaqiyatlari uchun «Davlat orkestri» (1980), « Akademik orkestr» (1991) yuksak unvonlari bilan taqdirlanildi. Ushbu yutuqlardagi xizmatlari uchun F. Sodiqov «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist» (1980), «O'zbekiston xalq artisti» (1999) faxriy unvonlariga sazovor bo'ldi. Shu jumladan artistlar A. Muborakov (2002) va Sh. Axmedjonov (2003) «O'zbekiston Respublikasida xizmat ko'rsatgan artist faxriy unvoniga, K. Bazorov, Ye. Karimov, U Maxmudovlar xalqaro konkurs laureatlari darajasiga ko'tarildi.

1976 yildan orkestrning badiiy rahbari va bosh dirijyori sifatida faol ijod qilib kelayotgan O'zbekiston xalq artisti, professor F. Sodiqov shu jamoada samarali ishlab. mahoratini yanada yuqori darajaga ko'tarishga erishdi. Ilk bor orkestrda ijro etilgan M. Glinkaning «Ruslan va Lyudmila» operasiga «Muqaddima», J. Rossinining «O'g'ri xakka» operasiga «Muqaddima». K. Sen-Sansning violonchel va orkestr uchun yozilgan «Konsert»i (yakkanavoz Sh. Tolipov), hamda «Samson va Dalila» operasidan Vakxanaliya «Muqaddima»si, I. Shtrausning valslari va polkalari, P. Sarasatening «Navarra» va «Xota navarra» asarlari, P. Chaykovskiyning skripka va orkestr uchun «Konsert»i, A. Xachaturyanning skripka va orkestr uchun «Konserti»i, A. Borodinning «Knyaz Igor» operasidan «Poloveskiye plyaski» va ko'plab boshqa asarlar shular jumlasidandir. Bu asarlarni to'g'ri talqin qilish, muallif ko'rsatganidek temp va dinamikalari, shtrixlarini o'z o'rnida ijro etilishi F. Sodiqovning katta dirijyorlik mahoratini namoyon etadi. F. Sodiqovning ijodi xalq cholg'ulari orkestrining rivojiga munosib hissa qo'shib ijrochilik mahorati cho'qqilariga ko'tarilishida benazir xizmat qilmoqda.

Ushbu materialni O'zbekiston Respublikasida xizmat ko'rsatgan artist, Shukrulla Axmedjonov tayyorladi.

89. XAMIDULLA SHAMSUTDINOV

O'zbekiston xaq artisti Xamidulla Shamsutdinov 1940yil 27 oktyabrda Toshkent shaxrida ishchi oilasida tavallud topdi. 1953 yili u R. Glier nomidagi o'rta maxsus musiqa maktabiga o'qishga kirib, 1957 yili qashqar rubobi sinfi bo'yicha bitiradi va shu yili u Toshkent Davlat konservatoriyasining «Xalq cholg'u fakultetiga o'qishga kiradi. Konservatoriyaning tugatib, mehnat faoliyatini O'zbek Davlat filarmoniyasi qoshidagi xalq cholg'ulari orkestrida rubobchi sifatida boshlaydi. Shu bilan birga u pedagog-o'qituvchi sifatida avval R. Glier nomidagi maxsus musiqa maktabida, so'ng konservatoriya, hamda teatr va rassomchilik institutida dars beraboshlaydi. Biroq u dirijyorlik kasbiga juda qiziqib, dirijyor bo'lish orzusida 1963 yili ikkinchi marta konservatoriyaning opera-simfonik dirijyorligi bo'limiga o'qishga kiradi. Bu yerda u ajoyib inson, mashhur dirijyor M. Ashrafiy rahbarligida dirijyorlik kasbini puxta egallaydi. X. Shamsutdinov konservatoriyaning 1968 yili muvaffaqiyatli tugatib, A. Navoiy nomidagi Akademik Katta opera va balet teatriga yo'llanma oladi. Ko'p yillik ish davrida dirijyor sifatida qator opera va balet asarlariga dirijyorlik qildi. Uning repertuarida P. Chaykovskiyning «Yevgeniy Onegin», I. Xamroyevning «Oyjamol», B. Zeydmanning «O'n ikkinchi kecha» operalari, A. Morozovning «Doktor Aybolit», P. Chaykovskiyning «Oqqush ko'li», M. Ashrafiyning «Sevgi tumori», Delibning «Koppeliya», M. Leviyevning «Suhayl va Mexri», A. Lyadov va V. Deshevovning «Jonsiz Malika va yetti bahodir xaqida ertak», O. Melikovning «Muhabbat xaqida afsona», A. Minkusning «Don Kixot», S. Yudakovning «Tirik alanga», A. Berlining «Farhodning jasorati», V. Xaetning «Etik kiygan mushuk» V. Asafyevning «Boqchasaroy fontani», Adanning «Jizel», B. Brovsinning «Semurg'» baletlari joy olgan.

H. Shamsutdinov 1990–2002 yillarda A. Navoiy nomidagi teatrda bosh dirijyor lavozimida faoliyat yuritib keldi. Shuni ta'kidlash lozimki teatrning orkestr jamoasi asosan opera va balet spektakllariga jo'r bo'lishi bilan ajralib turadi. Biroq, H. Shamsutdinov rahbarligida orkestr o'zining asosiy ishidan tashqari mustaqil

simfonik konsert asarlaridan konsertlar berishni ham yo'lga qo'ydi. M.: A. Dvorjakning 9-simfoniyasi, P. Chaykovskiyning 4-simfoniyasi va «Romeo va Djuletta» uvertyura-fantaziyasi, R. Shedrinning «Ozorniye chastushki», Skryabinning «Poema Ekstaza» asari, ichki ishlar mudofaa vazirligi orkestrlari bilan birgalikda P. Chaykovskiyning «Tantanali uvertyura 1812 yil» asari kabilar ijro etildi. Bundan tashqari u xoreografiya bilim yurti talabalarining (hisobot konsertlari) — «Bayadera», «Paxita», «Shopeniana» va D. Kabalevskiyning «Blestyashiy divertisment» balet asarlariga dirijyorlik qildi. O'tgan 34 yil ichida H. Shamsutdinov teatr jamoasi bilan Moskvadagi Katta teatrda, Kreml teatrida, Xamdo'stlik mamlakatlarida, Xitoy, Tailand, Malayziya, Gonkong safarlarida qatnashdi. Malayziyaning Kuala-Lumpur shaxrida katta konsert dasturini kompakt diskka yozishga erishdi.

Hamidulla Shamsutdinovning O'zbekistonning opera va balet san'ati rivojiga qo'shgan xizmatlari uchun 1983 yili «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist», 1988 yili «O'zbekiston xalq artisti» faxriy unvonlariga, hamda 2003 yili «Do'stlik» ordeniga sazovor bo'ldi. U 2002 yili sog'ligi tufayli teatrdan nafaqaga chiqqan bo'lsa-da, hozirgi kunda R. Glier nomidagi maxsus musiqa maktab liseyida yoshlarga ta'lim-tarbiya berish bilan shug'ullanib kelmoqda.

90. NARIMON OLIMOV

(1928–1963)

Narimon Olimov 1928 yil 28 noyabrda Qo'qon shaxrida, xizmatchi oilasida tavallud topdi. U juda yoshlik chog'idan musiqa shinavandasi va ixlosmandi sifatida ko'zga tashlandi. Uning o'qishga qadam qo'ygan yillari urushning daxshatli kunlariga to'g'ri keldi. Bunday og'ir vaqtlarda hamma narsa Vatan, Front, G'alaba uchun shiori ostida qaxramon xalqimiz kurashga otlangan paytda xukumatimiz o'sib kelayotgan yosh avlodni vatanparvar ruxida tarbiyalash masalasini ilgari surib, yangidan-yangi maktablar, internatlar va xarbiy musiqa maktablari ochib, yoshlarga keng yo'l ochib berdi. Shu munosabat bilan Qo'qon

shaxrida ham Moskvaning birinchi son xarbiy musiqa maktabi ochildi. Ana shu maktabda Narimon fleytachi sifatida taxsil olaboshladi. Uning shu vaqtdagi hayotini jurnalist Adham Olim 1980 yilning 7 may kuni «Mehnat bayrog'i» nomli Qo'qon shaxar ro'znomasining ikkinchi saxifasida bosilgan maqolasida batafsil bayon etgan: «Narimonni provardida bunchalik mohir fleytachi, dirijyor bo'lib yetishishini na juda erta beva qolgan onasi, na yakkayu-yagona singlisi, xech kim hayoliga ham keltirmagan edi. Boisi shuki, o'smirligidanoq o'ta kamgap, kamsuqum, o'ychanroq tabiatli bo'lgan Narimonning bora-bora bu qadar berilib fleytachi bo'lishiga ahd qilishini-yu, kishini sexrlab qo'ygudek darajada ravon sadolar «ixtiro» qilishini kim ham o'ylabdi, deysiz. «

1941 yilning oxirlarida shaxrimizda ochilgan musiqa maktabining 200 chog'li keladigan rus, ukrain, latish millatlariga mansub 13–15 yoshli o'quvchi yoshlar xar kuni ikki-uch maxal ko'chaga bayramona tantana baxsh etib, marsh kuylarini yangratib o'tishardi. O'shanda shaxarning G'allaboqqollik guzari ortidagi 1–son bolalar uyidagi Marg'ilon va Farg'ona shaxarlaridagi bolalar uylaridan ham ular saflariga o'zbek o'smirlaridan 11 nafar bola kelib qo'shildi. Bularning safida bo'lgan Narimon bolalar uyida tarbiyalanib yurganidayoq mohir fleytachi sifatida tanilib qolgandi. Urush tugagandan so'ng xarbiy musiqa maktabi Moskva shaxriga ko'chiriladi. Narimon bo'lsa o'qishni davom ettirish maqsadida maktabdoshlari bilan Moskvaga yo'l oladi. Bu yerda u 1948 yilgacha taxsil olib, maktabni muvaffaqiyatli tugallaydi va shu yili P. Chaykovskiy nomidagi Moskva Davlat konservatoriyasiga fleyta, xamda dirijyorlik sinfi bo'yicha o'qishga kiradi. Dirijyorlik sirlarini u ajoyib va mashxur dirijyor, pedagog, professor Nikolay Pavlovich Anosovdan o'rganadi. Ustoz o'z shogirdiga jaxonga mashxur rus, g'arbiy yevropa klassik kompozitorlari-ning simfonik asarlarini batafsil va atroflicha o'rgatadi. Bundan ruxlangan yosh Narimon konservatoriyaning 5–kursida o'qib yurganida konservatoriya qoshidagi simfonik orkestr bilan juda ko'p konsertlarda faol qatnashadi. Masalan: 1955 yilning 21 yanvarida u Moskva aviasiya instituti klubida L. Betxovenning 5–simfoniyasi, P. Chaykovskiyning «Romeo va Djulyetta» uvertyura fantaziyasi, S. Raxmaninovning 2 fortepiano va

orkestr uchun yozgan konserti bilan qatnashadi. Fortepiano partiyasini taniqli sozanda, solist N. Kushner ijro etadi. Shu yilning 31 martida konservatoriyaning katta zalida ulug' chex kompozitori Antonin Dvorjakning 5-simfoniyasini, P. Chaykovskiyning «Romeo va Djulyetta» uvertyura-fantaziyasi, hamda pianinochi L. Blok ishtirokida D. Kabalevskiyning 3-fortepiano va orkestr uchun yozgan konsertini tinglovchilarga taqdim etadi.

Narimon Olimov Moskva Davlat konservatoriyasining dirijyorlik fakultetini 1955 yilda muvaffaqiyatli tamomlab Toshkentga qaytadi va o'zbek davlat filarmoniyasi qoshidagi simfonik orkestrga dirijyor lavozimiga tayinlanadi. Bu yerda uning ajoyib dirijyorlik mahorati «qaynoq buloq» kabi to'lib toshdi, keng quloch yozdi. Tez orada birin-ketin mustaqil konsertlar bera boshladi. Konsert dasturlarida g'arbiy yevropa, rus klassik kompozitorlarining asarlari keng o'rin egalladi. Xar bir konsert katta muvaffaqiyat bilan o'tib, tinglovchilarni maftun etdi: 1956 yilning 18 yanvarida o'tgan konsert butunlay ulug' rus kompozitori P. Chaykovskiy ijodiga bag'ishlangan bo'lib, uning eng yirik va murakkab asarlari bo'lmish 6-simfoniyasi, «Romeo va Djulyetta» uvertyura-fantaziyasi, fortepiano va orkestr uchun yozilgan 1-konserti ijro etildi. Fortepiano partiyasini butunittifoq va xalqaro tanlovlar g'olibi, moskvalik Tatyana Golfard ijro etdi. 22 yanvarda o'tgan konsert ulug' rus kompozitori A. Borodin ijodiga bag'ishlanib, uning 2-«Bahodirlik» simfoniyasi, «Knyaz Igor» operasidan parchalar va romanslar ijro etildi. 4 martda yana P. Chaykovskiy ijodiga murojaat qilib, bunda kompozitorning 6-simfoniyasi bilan birga «Yevgeniy Onegin», «Charodeyka», «Cherevichki» operalaridan parchalar ijro etdi. Solistlar — sobiq SSSR katta teatrining yakkaxon xonandalari, xalq artisti A. Vedernikov va Rossiya xalq artisti M. Maksakovalar bo'ldi.

Yosh bo'lishiga qaramay kamolot cho'qqisiga chiqqan, tabiiy iste'dod va ulkan iqtidor sohibi Narimon Olimov tug'ma dirijyorlardan biri edi. Bunday tug'ma iste'dodning qanchalik emosional ta'sir kuchiga ega bo'lishi, dirijyorning nechog'lik talant sohibi ekanini, mahorat darajasining oliy darajadaligini bildiruvchi bir qancha fazilatlar bor edi. «Xar yildagidek bu yil ham respublikamiz

san'at xodimlari qatori milliy kadr bilan to'lib bormoqda, — deb yozgan edi «Pravda Vostoka» gazetasi 1956 yil 15 fevral sonidagi maqolada. Bu yil O'zbek davlat filarmoniyasining simfonik konsertlar afishasida yosh dirijyor Narimon Olimov nomi paydo bo'ldi. O'tgan yilning 29 dekabrda sobiq Sverdlov nomidagi konsert zalidagi birinchi konsertidayoq N. Olimov o'zining jiddiy, chuqur bilimli sozanda (musiqachi), yaxshi did egasi, ulkan temperamentli san'atkor ekanligini namoyish eta oldi. U juda yaxshi musiqaviy xotira, his-tuyg'u egasi bo'lib, murakkab musiqiy asarlarni aniq va mazmunli talqin qilaolishini isbotladi. Shundan so'ng toshkentlik muxlislar yosh dirijyor bilan tez-tez uchrashib turdilar. Uning ijrosida yirik simfonik polotnolar hisoblangan P. Chaykovskiyning «6-simfoniyasi» va «Romeo va Julietta» uvertyura-fantaziyasi,, A. Dvorjakning 5-simfoniyasi, A. Borodinning 2-«Baxodirlik» simfoniyasi, M. Musorgskiy va boshqa kompozitorlarning yirik asarlari muxlislarga tanishtirildi. Bunga yana shuni qushimcha qilish kerak-ki, san'atkorning dirijyorlik mahorati, shuxrati va ulkan muvaffaqiyatlari konsertdan-konsert sari oshib bordi. Keyingi konsertlarda fransuz kompozitori Sezar Frankning re-minor simfoniyasi, venger kompozitori Ferens Listning fortepiano va orkestr uchun yozgan 1-konserti, 2 venger rapsodiyasi, P. Chaykovskiyning «Franchesko da Rimini» uvertyura-fantaziyasi, Italian kompozitori Djoakkino Rossinining «Semiramida» operasining uvertyurasi, Djuzeppe Verding «Sisiliyskaya vechernya» operasining uvertyurasi, nemis kompozitori V. Mosartning «Poxisheniye iz Seralya» operasining uvertyurasi va Iya majorli fortepiano va orkestr uchun yaratgan konserti, Rixard Vagnerning «Riyensi» operasining uvertyurasi, hamda shu operalardan parchalar ijro etib tinglovchilar xukmiga havola etdi. Shunday qilib bu ro'yxatni yana davom ettirish mumkin. 1957 yili o'zbek xalq cholg'u orkestrining tarkibidan 35 yosh iste'dodli sozandalarni tanlab olib, Moskvada o'tadigan Jaxon yoshlari va talabalari festivali tanloviga tayyorgarlik ishlarini boshlab yubordi. Orkestrni mahorat va badiiy jixatdan puxta tayyorlash bilan bir qatorda repertuarga ham katta ahamiyat berdi. Ijro etiladigan asarlar ichida klassik, zamonaviy va xalq musiqalari bo'lishi uchun xar bir asarning badiiy qiymatini hisobga olib, quyidagi repertuarni tuzdi:

1. S. Boboyev «Bayram uvertyurasi»
2. N. Budashkin Rus uvertyurasi
3. J. Bize «Karmen» operasiga Muqaddima
4. O'zbek xalq kuyi «Roq qashqarcha» Gabrielyan qayta ishlagan
5. A. Sultonov va B. Giyenko «Qoraqalpoqcha syuita» Sh-qism
6. M. Mirzayev va Gabrielyan qayta ishlagan o'zbek xalq kuyi «Rohat»
7. E. Shukrullayev va F. Vasilyev qayta ishlagan o'zbek xalq kuyi «Dutor bayoti»
8. M. Burxonov «Mavrigi»
9. E. Grig «Per Gyunt» syuitasidan Anitra raqsi.

Bu turli tuman xarakterdagi asarlarni badiiy va mahorat jixatdan bir-biriga qovushtirib, qisqa vaqt ichida uni maromiga yetkazish uchun dirijyordan katta kuch, bilim, mahorat, mehnat va chidam kerakligini anglash qiyin emas. Shuning uchun ham N. Olimov rahbarlik qilgan xalq cholg'u orkestri Moskvada katta muvaffaqiyatni qo'lga kiritib, oltin medal bilan taqdirlandi. Natijada, 1957 yili u simfonik orkestrga badiiy rahbar va bosh dirijyor etib tayinlanadi. Shundan so'ng simfonik orkestrning konsertlari soni va sifati ortib boradi. Repertuarida kompozitorlar, yangi asarlar soni ko'paya bordi. Bu ajoyib va boy repertuarda D. Shostakovich, S. Prokofyev, D. Kabalevskiy, A. Xachaturyan, Kara-Karayev, chet el kompozitorlari Dj. Gershvin, Bela Bartok, Paul Xindemit, Pol Dyuka, Igor Stravinskiy, Artur Onegger, o'zbek kompozitorlari S. Boboyevning «Segoh» poemasi, A. Muhamedovning «Yoshlik» simfonik poemasi, xamda «Volsi», V. Meynning o'zbek termalari asosida yaratgan raqs syuitasi, D. Soatqulovning simfonik syuitasi, X. Raximovning raqs syuitasi, A. Kozlovskiyning «Tanovar» simfonik poemasi, V. Knyazyevning simfoniyasi va boshqa ko'plab asarlar o'rin olgan edi. Uning konsertlarida dunyoga mashhur xonandalar, sozandalar ishtirok etib qatnashgan. Reyzen, Lisisian, Ognevsev, Maksakova, Nechayev, L. Kogan, Vedernikov, Furyer, Berman, Baxchiyev, Lyuboskiy, Ginzburg, fransuz pianisti Monika Az, yapon skripachi Sudzi, Meksika pianisti Varilo Sit va boshqalar. Mashhur va tajribali dirijyorlar xar bir konsertga oylab tayyorgarlik qilsa, N.

Olimov bir hafta ichida katta konsert dasturini tayyorlashga, uni muxlislarga taqdim etishga ulgurar edi. Xatto bir haftada ikki marta konsertlar o'tkazishga muvaffaq bo'lgan kunlari ham ko'p bo'lganligini eslaydilar. 1959 yili Moskvada o'tkazilgan O'zbekiston adabiyoti va san'ati dekadasi kunlarida N. Olimov simfonik orkestr bilan konsertlarda ishtirok etib katta yutuqlarni qo'lga kiritib qaytdi. 1960–1962 yillarda u Muqimiy nomidagi musiqali drama va komediya teatrida dirijyor bo'lib ishladi. Bu yerda u qator spektakllarga «Vatan ishq», «Nurxon», «Paranji sirlari», «Farg'ona hikoyasi», «Zaravshon qizi» kabi pyesalarga dirijyorlik qildi. 1962 yili uni yana simfonik orkestrga dirijyor qilib tayinlaydilar. Bu yerda u jumxuriyat tanlovi laureatlari bilan yakunlovchi konsert ustida tinmay ishlash, yangi mavsumning ochilishiga tayyorgarlik ko'rish, Toshkent davlat konservatoriyasida pedagoglik faoliyati, mashxur san'atkorlarga jo'r bo'lish hammasi (obyektiv va subyektiv sabablar), baquvvat kuchga ega bo'lmagan yosh dirijyorning sog'lig'iga putur yetkazdi. N. Olimov 1963 yilning 22 noyabrida 35 yoshida oramizdan ketdi. Bu daxshatli o'lim o'zbek musiqa madaniyati va muxlislari uchun og'ir yo'qotish bo'ldi.

Xalqimiz o'zining asl farzandi Narimon Olimovning nomini abadiylashtirish niyatida Qo'qon ko'chalarining biriga uning nomini berdi.

91. NAUM GOLDMAN

(1896–1981)

O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi Naum Abramovich Goldman 1896 yil 23 iyulda Kiyev shaxrida tavallud topdi. 1913 yili u Kiyev shaxridagi konservatoriyaga o'qishga kiradi. Biroq o'qishni to'xtatishga to'g'ri keladi, chunki birinchi jaxon urushi boshlanib, uni armiya xizmatiga safarbar etishadi.

N. Goldman armiya safida 1918 yilgacha xizmat qilib, ona shaxri Kiyevga qaytadi. Bu yerda u Lisenko nomidagi musiqa institutiga, dirijyorlik fakultetiga o'qishga kiradi. O'qish davrida L. P. Shteynberg rahbarligida opera studiyasida

dirijyorlik sirlarini puxta o'rganadi va 1921 yili o'qishni muvaffaqiyatli tugatib, Jitomir shaxridagi opera va balet teatrida dirijyor lavozimida ishlab, so'ng u Odessa teatrida, Xarkov, Rostov, Krasnodar va Saratov teatrlarida ikki yildan ishlab, 1931 yili Odessa opera va balet teatrida urush boshlangunga qadar dirijyorlik lavozimida ishlaydi. Odessa opera va balet teatrida g'arbiy yevropa va rus kompozitorlarining durdona operalariga dirijyorlik qiladi. Bularning ichida Verding «Aida», Puchchinining «Chio-chio san» va «Toska», Chaykovskiyning «Mazepa», Borodinning «Knyaz Igor», Musorgskiyning «Boris Godunov» va boshqalar bor edi.

Urush boshlangandan so'ng Odessa teatri Qozog'istonning poytaxti Olma Otaga ko'chiriladi. Teatr bilan birga kelgan N. Goldman bu yerda qolmay Toshkentga kelib umrining so'nggi kunigacha A. Navoiy nomidagi opera va balet teatrida dirijyor lavozimida ishlaydi. Uning teatrdan saxnalashtirgan birinchi operasi M. Glinkaning «Ivan Susanin» operasidir. 25 yildan ortiq davr ichida teatrning bosh dirijyori vazifasida mehnat qilib g'arbiy yevropa va rus kompozitorlarining mashhur va durdona asarlarini saxnalashtirishga erishdi. M.: Dj. Verdi «Trubadur», «Traviata», D. Puchchini «Turandot», «Toska», J. Bize «Karmen», «Marvarid qidiruvchilar», P. Chaykovskiy «Pikovaya dama», «Mazepa», «Yevgeniy Onegin», A. Rubinshteyn «Demon», A. Borodin «Knyaz Igor», E. Napravik «Dubrovskiy», M. Musorgskiy «Boris Godunov», I. Djerjinskiy «Tinch Don2, T. Xrennikov «Bo'ronda», taniqli o'zbek kompozitorlari T. Jalilov va B. Brovslarning «Toxir va Zuhra», A. Kozlovskiyning «Ulug'bek», S. Yudakovning «Maysaraning ishi» operalari bor edi. Bulardan tashqari u balet spektakllariga qo'l urib P. Chaykovskiyning «Oqqush ko'li», R. Glierning ikkita asari «Qizil gul» («Krasniy mak») va «Mis chavandoz» («Medniy vsadnik»), M. Chulakining «Yoshlik» («Yunost») baletlariga dirijyorlik qilishga muvaffaq bo'ldi. O'zining sermaxsul mehnati bilan O'zbekiston musiqa teatri rivojiga qo'shgan ulkan xizmatlarini inobatga olib O'zbekiston hukumati 1944 yilda Naum Abramovich Goldmanga «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi» faxriy unvoni bilan taqdirladi.

U dirijyorlik san'ati bilan bir qatorda, 1948 yildan boshlab Toshkent Davlat konservatoriyasining opera studiyasida kurs rahbari va dirijyori sifatida pedagogik faoliyatini davom ettirdi. Studiyada yosh talabalar bilan bir qatorda opera spektakllarini saxnalashtirdi. Ularning ichida katta muvaffaqiyat qozongan asarlar: S. Raxmaninovning «Aleko», S. Yudakovning «Maysaraning ishi», V. Mosartning «Figaroning uylanishi» operalarini keltirish mumkin.

Naum Abramovich Goldman 1981 yili 85 yoshida Toshkentda vafot etdi.

92. G'ANI TO'LAGANOV

O'zbekistonda va Qoraqalpog'istonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi G'ani Olimovich To'laganov 1935 yil 24 mayda Toshkent shaxrida ishchi oilasida tavallud topdi. 1950 yili Xamza nomidagi Toshkent Davlat musiqa bilim yurtiga kirib, uni 1954 yili qashqar rubobi mutaxassisligi bo'yicha tamomlab, shu yili Toshkent Davlat konservatoriyasining «Xalq cholg'ulari» fakultetiga o'qishga kiradi. 1951–1959 yillar O'zbekiston Davlat filarmoniyasida rubobchi sozanda bo'lib ishlaydi. 1959 yili konservatoriyaning muvaffaqiyatli tugatib, o'zi o'qigan Xamza nomidagi bilim yurtida va 1961 yildan 1964 yilga qadar konservatoriyaning «Xalq cholg'ulari» kafedrasida o'qituvchilik faoliyati bilan shug'ullanadi. Shu yillari u dirijyorlik san'atiga juda qiziqishi ortib, yana Toshkent Davlat konservatoriyasining opera-simfonik dirijyorligi sinfi bo'yicha o'qishga kiradi. Bu yerda u professor M. Ashrafiy rahbarligida dirijyorlik san'atini mukammal egallab, 1964 yili muvaffaqiyatli tugallaydi. M. Ashrafiy tavsiyasi bilan Samarqand opera va balet teatriga yo'llanma oladi. U 1964–1970 yillarda dirijyor, keyinroq bosh dirijyor lavozimlarida faoliyat yuritib, qator operalarni saxnalashtiradi: M. Ashrafiyning «Shoir qalbi»; S. Yudakovning «Maysaraning ishi»; P. Chaykovskiyning «Yevgeniy Onegin»; Sh. Gunoning «Faust»; J. Puchchinining «Chio-chio-san»; J. Bizening «Traviata»; S. Boboyevning «Yoriltosh» va «Xamza»; X. Raximovning «Zafar» asarlari saxna yuzini ko'radi. 1970 yili G'. To'laganov Toshkentga qaytib, avval Toshkent Davlat

konservatoriyasida, so'ng A. Navoiy nomidagi opera va balet teatrida dirijyor bo'lib ishladi. 1979–1984 yillar davomida u O'zbek Davlat filarmoniyasining direktori va badiiy rahbari sifatida xizmat qildi.

G'. To'laganov A. Navoiy nomidagi teatrdagi faoliyat yuritgan davrda saxnalashtirgan asarlari ichida U. Musayevning «Mangulik»; N. Zokirovning «Sohildagi to'qnashuv» va «Inqirozdan inqilobgacha»; T. Jalilov va B. Brovsinlarning «Sevgi xaqida afsona»; Ik. Akbarovning «So'g'd elining qoplani»; J. Bizening «Karmen»; J. Puchchinining «Chio-chio-san»; S. Varelasning «Oloviddinning sexrli chirog'i»; S. Boboyevning «Fidoiyluk»; S. Jalilning «Zebuniso»; M. Burxonovning «Alisher Navoiy»; M. Bafoyevning «Umar Xayom» operalari bor.

G'. To'laganovning xizmatlari inobatga olinib 1981 yili «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi» faxriy unvoni bilan taqdirlandi. U simfonik orkestr dirijyori sifatida G'arbiy Yevropa, rus va o'zbek kompozitorlari (Betxoven, Mosart, Brams, Glinka, Chaykovskiy, Rimskiy-Korsakov, Raxmaninov, Borodin, Ashrafiy, Yudakov, Burxonov, Tojiyev, Qurbonovlar) simfonik asarlarini tinglovchilarga taqdim etdi.

G'. To'laganov 1987 yili Qoraqalpog'istonda N. Muxammedinovning «Ajiniyoz» operasini birinchi bor muvaffaqiyatli saxnalashtirganligi munosabati bilan shu yili unga «Qoraqalpog'istonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi» unvoni bilan taqdirlanadi.

Hozirgi kunda G'. To'laganov dirijyorlik faoliyatini davom ettirib, o'qituvchi sifatida O'zbekiston Davlat konservatoriyasida yoshlarga ustozlik qilib kelmoqda.

93. FAZLITDIN YOQUBJONOV

O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi Fazlitdin Yoqubjonov 1945 yil 18 noyabrda qadimgi Samarqand shaxrida ishchi oilasida tug'ildi. 1962 yili Samarqand musiqa bilim yurtiga xor dirijyorligi bo'yicha o'qishga kirib, 1966 yili

uni muvaffaqiyatli tugatadi va shu yili u Toshkent Davlat konservatoriyasining xor dirijyorligi bo'limiga o'qishga kiradi. O'qish davomida u opera dirijyorligi kasbiga qiziqib, M. Ashrafiy rahbarligida dirijyorlikdan saboq olaboshlaydi. 1971 yili u xor dirijyorligi kursini bitirib, ikki yil xarbiy xizmatini o'tab, so'ng yana opera dirijyorligi kursini davom ettiradi. F. Yoqubjonov 4 kurs talabasi davrida M. Ashrafiyning tavsiyasiga binoan yangi ochilgan Samarqanddagi opera teatriga dirijyor sifatida ishga yuboriladi. Bu yerda u asta-sekin mashxur klassik opera va balet spektakllarini saxnalashtirish sirlarini o'rgana boshlaydi. Dirijyorlik kasbini chuqurroq o'zlashtirish va musiqa bilimini kengaytirish maqsadida u ikki yil davomida Kiyev opera va balet teatrida stajirovkada bo'lib, taniqli dirijyor Stefan Vasilyevich Turchak rahbarligida katta tajriba orttirib, Samarqandga qaytadi. Stajirovka davrida orttirgan tajribasiga tayanib, qator spektakllarni saxnalashtirib katta obro' qozonadi. Natijada u 1982 yili Samarqand opera va balet teatriga bosh dirijyor qilib tayinlanadi. Uning repertuarida mumtoz va klassik operalar, balet spektakllari, xamda musiqali dramalardan asarlar o'rin olgan. M. Ashrafiyning «Dilorom», «Shoir qalbi» (Furqat), S. Yudakovning «Maysaraning ishi», S. Boboyevning «Xamza», «Yoriltosh», T. Jalilov va B. Brovsinlarning «Toxir va Zuhra», R. Abdullayevning «Sadoqat», N. Zokirovning «Uyg'onish», D. Rossinining «Seviliya sartoroshi», J. Verdining «Traviata», «Rigoletto», M. Musorgskiyning «Boris Godunov», Leonkovalloning «Masxarabozlar» operalari bilan bir qatorda, balet asarlari, Chaykovskiyning hamma baletlari: «Oqqush ko'li», «Shelkunchik» («Yong'oq chaqar») va «Uyqudagi Malika», M. Ravelning «Bolero», Adanning «Jizel», Minkusning «Don Kixot», G. Mushelning «Samarqand afsonasi», M. Yusupovning «Gulsanam» baletlari; T. Jalilov va G. Mushellarning «Alpomish», «Ravshan va Zulxumor», F. Alimovning «Nodirabegim» musiqali dramalari va boshqalar.

O'zbekistonda musiqa va teatr rivojiga qo'shgan salmoqli hissasi uchun Fazliddin Yoqubjonov 1992 yili «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi» faxriy unvoni bilan taqdirlandi. U hozirgi kunda A. Navoiy nomidagi Akademik katta opera va balet teatri bosh dirijyori vazifasini o'tab kelmoqda.

94. ELDOR AZIMOV

O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi Eldor Azimov 1945 yil 6 fevralda Toshkentda ziyoli (otasi taniqli yozuvchi Sarvar Azimov) oilasida tavallud topdi. U yoshligida V. Uspenskiy nomidagi o'rta maxsus musiqa maktab internatida skripka mutaxassisligi bo'yicha taxsil oldi. 1966 yili maktabni bitirib, shu yili Toshkent Davlat konservatoriyasiga o'qishga kiradi. Taniqli skripkachi, professor M. B. Reyson sinfida skripka chalish sirlarini o'zlashtiradi, 1971 yili o'qishni muvaffaqiyatli bitirib, ikki yil xarbiy xizmatni o'taydi. Bu yerda xarbiy orkestr tarkibida sozanda bo'lib ko'p narsani o'rgandi. Dirijyorlik kasbining dastlabki malakalarini egallashga qiziqdi. Shu sabab u yana konservatoriyaning opera-simfonik dirijyorligi fakultetiga kirib o'qidi. Endi u O'zbekistonda taniqli dirijyorlarning ustози, professor M. Ashrafiy rahbarligida mahoratini oshira bordi. 1979 yili yangi kasbni puxta egallab, konservatoriyani muvaffaqiyat bilan bitirdi.

E. Azimovning ijrochilik faoliyati dastlab O'zbekiston radiosidagi torli kvartetda, so'ng estrada simfonik orkestrida 1974 yilga qadar davom etdi. Shu yili u O'zteleradio qoshida kamer orkestr tashkil qilib, uning badiiy rahbari va bosh dirijyori sifatida yangi ish faoliyatini boshlab yuboradi. Orkestr sozandalari yoshlardan tashkil topgan, yangilikka qiziquvchan, ijodga chanqoq jamoaga birlashdi. Bu jamoaning repertuaridan: Bax, Gendel, Korelli, Vivaldi, Gershvin, Shostakovich, Ik. Akbarov, S. Jalil, M. Tojiyev, N. Zokirov, T. Qurbonov, M. Mahmudov, F. Yanov-Yanovskiy, B. Giyenko, M. Bafoyev va boshqalarning asarlari o'rin oldi. E. Azimov bu orkestr bilan sobiq ittifoq shaxarlari bilan bir qatorda chet el safarlarida ham bo'lib o'z muxlislarini topdi.

1994 yili u yangi «Turkiston» nomli kamer orkestrini tuzib, shu kungacha unga rahbarlik qilib keladi. Ijodiy faoliyatni pedagogik ish bilan ham birga olib bormoqda, 1976 yildan u Toshkent Davlat konservatoriyasida yoshlarga ta'lim berib kelayapti. O'zbekistonda kamer orkestri rivojiga qo'shgan salmoqli hissasi

uchun Eldor Azimov 1989 yili «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi» faxriy unvoni bilan taqdirlandi.

95. BOTIR RASULOV

O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi Botirjon Qosimovich Rasulov 1948 yil 30 aprelda Yangiyo'l shaxrida tavallud topdi. U 1960 yili R. Glier nomidagi respublika o'rta maxsus musiqa maktab-internatiga o'qishga kirib, O. Xolmuxamedov sinfida g'ijjak cholg'usi bo'yicha, E. Toshmatov sinfida dirijyorlik bo'yicha taxsil oldi. B. Rasulov 1966 yili ushbu maktabni muvaffaqiyatli tugatib, shu yili Toshkent davlat konservatoriyasining xalq cholg'ulari fakultetiga g'ijjakchi sifatida o'qishga kiradi. Bu yerda ham u O. Xolmuxamedov rahbarligida g'ijjak cholg'u sirlarini mukammal o'rganadi. 1971 y. 1 respublika yosh ijrochilari tanlovida qatnashib laureatlikni qo'lga kiritadi, hamda konservatoriyaning muvaffaqiyatli tugatadi. T. Jalilov nomidagi xalq cholg'ulari orkestriga ishga yuboriladi, lekin dirijyorlik kasbiga bo'lgan havasi uni yana (1974y.) konservatoriyaning opera-simfonik dirijyorligi fakultetiga kirishga majbur etadi. Bu yerda u taniqli kompozitor va mashhur dirijyor M. Ashrafiy rahbarligida taxsil oladi. Biroq, 1975 yilda M. Ashrafiyning vafotidan so'ng u o'qishni professor Q. Usmonov rahbarligida davom ettirib, 1979 yili muvaffaqiyat bilan o'qishni tugatadi. Shu yildan boshlab u Toshkent davlat operetta teatriga dirijyor etib tayinlanadi. Bu lavozimda u hozirgi kungacha ishlab, 1981 yildan badiiy rahbar va bosh dirijyor sifatida qator operetta spektakllarini saxnalashtirdi. Bular ichida dunyoga dong'i ketgan operetta kompozitorlari I. Shtrausning «Vals qiroli», «Lo'lilar baroni», «Uchar sichqon», I. Kalmanning «Silva», «Marisa», «Bayadera», «Lo'li-premyer», F. Legarning «Lyuksemburg grafi», «Fraskita», «Quvnoq beva» kabi qator asarlar bor. Bundan tashqari Botir Rasulov O'zbekiston milliy simfonik orkestri bilan G'arbiy Yevropa va rus kompozitorlari L. Betxoven, V. Mosart, S. Frank, G. Berlioz, I. Brams, N. Paganini, Sibelius, Bruk, P. Chaykovskiy, N. Rimskiy-Korsakov, S. Raxmaninov, A. Glazunov va boshqa

kompozitorlarning simfoniya va mashxur yirik cholg'u asarlariga dirijyorlik qilib kelmoqda.

U Tokioda o'tgan Xalqaro dirijyorlar tanlovi hamda Ittifoq dirijyorlar tanlovlarida ishtirok etdi. U dirijyor va sozanda sifatida qator chet el safarlarida-Germaniya, Belgiya, Chexoslovakiya, Marokko va Tunis shaxarlarida o'zining mahoratini muvaffaqiyat bilan namoyish etdi.

B. Rasulov 25 yil davomida Madaniyat instituti va asosan konservatoriyaning opera tayyorlov bo'limida yoshlarga dirijyorlik fanidan dars berib kelmoqda. O'zbekistonda operetta san'atining rivojlantirishga qo'shgan xizmatlari uchun unga 1989 yili «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan san'at arbobi» faxriy unvoni berildi.

96. ERGASH TOSHMATOV

O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist Ergash Toshmatov 1930 yil 20 dekabrda Toshkent shaxrida, ishchi oilasida tavallud topdi. 1952 yili R. Glier nomidagi maxsus musiqa maktabini chang sinfi bo'yicha bitirib, shu yili Toshkent Davlat konservatoriyasining xalq cholg'ulari fakultetiga kiradi. Besh yildan so'ng, ya'ni 1957 yili professor Ahmad Odilov rahbarligida konservatoriyaning muvaffaqiyatli tugatadi. 1951 yili Moskvada bo'lib o'tgan O'zbekiston adabiyoti va san'ati dekadasida filarmoniya qoshidagi ashula va raqs ansambli sozandasi sifatida ishtirok etadi. Aytish lozim, E. Toshmatov dastlab changchi sozanda sifatida faoliyat yuritib, shu ansambl bilan 1956 yili Moskva, Ukraina, Moldaviya va Qrim safarlarida bo'lib ijodiy salohiyatini namoyon etishga erishgan edi. O'zbek davlat filarmoniyasining o'zbek xalq cholg'ulari orkestri, ashula va raqs ansambli, Tamaraxonim rahbarligidagi ansamblda sozanda changchi sifatida qatnashib (1956–1961 yy.), sobiq ittifoqning qator shaxarlarida ijodiy safarda bo'ladi. 1959 yili esa Moskvada o'tkazilgan O'zbekiston adabiyoti va san'ati dekadasida Tamaraxonim boshchiligidagi ansamblda ishtirok etishga muyassar bo'ladi. Shu yilning yozida Tamaraxonim rahbarligidagi ansambl va Mukarrama

Turg'unboyeva boshchiligidagi «Bahor» qizlar raqs ansambllari bilan ikki marotaba o'sha davrdagi Chexoslovakiya respublikasida gastrol safarlarida bo'ldi.

Ergash Toshmatov yoshligidan dirijyor bo'lish orzusini amalga oshirish uchun 1961 yili ikkinchi marta Toshkent Davlat konservatoriyasining opera-simfonik dirijyorligi bo'limiga o'qishga kiradi. Bu yerda u 5 yil davomida professor M. Ashrafiydan dirijyorlik san'atining sirlarini mukammal o'rganib, 1966 yilda o'qishni muvaffaqiyatli tugallaydi.

E. Toshmatov 1961 yildan shu kungacha Muqimiy nomidagi O'zbekiston Davlat musiqali teatrida o'zining dirijyorlik faoliyatini uzluksiz davom ettirib kelmoqda. Uning birinchi mustaqil ishi «Toshbolta oshiq» (X. G'ulom asari, M. Leviyev musiqasi) komediyasi bo'lib, spektaklning olamshumul muvaffaqiyati E. Toshmatovning kelajakdagi ishlariga keng yo'l ochib berdi, uni xalqqa tanitdi. Shuni ham aytish kerak-ki, spektaklning mashxur bo'lishida O'zbekiston xalq artisti, ajoyib komik aktyor Soyib Xo'jayevning xizmatlari beqiyos va cheksizdir.

1964 yili Muqimiy nomidagi teatr o'zining o'n kunlik hisobot kunlarini Moskvaning Kreml teatri binosida ulkan yutuqlar bilan 4 asarni namoyish etdi. Bu asarlarning uchtasiga: «Toshbolta oshiq», «Guli Siyoh» va «Nurxon» spektakllariga E. Toshmatov dirijyorlik qilib, Moskvalik san'at muxlislarining olqishlariga sazovor bo'ldi. Ushbu spektakllarning rejissyori sobiq Ittifoq xalq artisti Razzoq Hamroyev bo'lib, ular bilan hamkorlikda 20 dan ziyod spektakllarni saxnalashtirishga muvaffaq bo'ldi. Ulardan «Vatan ishq», «Ravshan va Zulhumor», «Muqimiy», «Paranji sirlari», «Mahtumquli», «Gavhari shamchiroq», «Olifant», «Turkman qizi», «Nurxon», «Guli Siyoh» va boshqalar.

Abdurashit Rahimov bilan «Kumush to'y», «O'jarlar», «Yillar o'tib», «To'ydan oldin tomosha», «Toshkentning nozanin malikasi», «Mening jannatim», «Qonli to'y», «Farhod va Shirin» va boshqalar hamkorlikda yaratildi.

Baxtiyor Ixtiyorov bilan «Xotinimning eri», «Yarim tundagi o'g'irlik» — qayta saxnalashtirildi (bu asar ilgari «Qo'lga tushmagan o'g'rimi? « deb nomlangan), «Xonima-xonim», «Xizimatingizga tayyormiz»; Ne'mat Saidxonov bilan «Xo'jayin»; Oloviddin Muxitdinov bilan «Mushkul savdo»; Ne'mat

Do'stxo'jayev bilan «Alpomish»; A. Xachaturov bilan «O'n ikkinchi kecha»; Axat Parmonov bilan «Kuyovlar konkursi», «Muzaffar quyosh farzandi», «Kachal polvon», «To'ylar muborak»; Rustam Boboxonov bilan «Nurxon», «Muhabbat navosi»; Ma'ruf Otajonov bilan «Dilafro'zga to'rt oshiq», «Soyibxo'ja operasiyasi»; Nosir Otaboyev bilan «To'ydan keyingi tomosha», «Bashorat»; Rustam Ma'diyev bilan «Bu qanday balo», «Quduq tubidagi faryod», «Xasan kayfiy», «Diyonatga hiyonat», «Mangu mash'al»; Boir Xolmirzayev bilan «Osmonning bag'ri keng», «Pari qishloq afsonasi», Qisqa qilib aytilganda, E. Toshmatov o'zining 44 yillik faoliyati davomida 100 ga yaqin spektakllarni saxnalashtirishga erishdi. Bulardan tashqari Naum Ginzburg, Quvonch Usmonov va Nabi Xalilovlarning saxnalashtirgan barcha asarlariga ham dirijyorlik qilgan.

O'zbek xalqining mashxur va taniqli kompozitorlarining orkestr uchun yozilgan asarlarini musiqa shinavandalariga manzur qilishda ham E. Toshmatovning xissasi katta. O'zbekiston kompozitorlari o'zlarining asarlarini tajribali va serqirra ijodkor, orkestr bilimdoniga to'la ishonib topshirardilar, ular: Yu. Rajabiy, T. Jalilov, M. Leviyev, S. Yudakov, Ik. Akbarov, A. Muhamedov, D. Zokirov, X. Raximov, D. Soatqulov, M. Yusupov, R. Vildanov, S. Boboyev, B. Giyenko, S. Xaitboyev, K. Jabborov, G'. Toshmatov, T. Toshmatov, X. To'xtasinov, Sh. Shoimardonova, T. Xasanov, E. Qalandarov, H. Raximov, S. Jalil, A. Berlin, A. Mansurov, M. Bafoyev, A. Ergashev, F. Olimov, N. Norxo'jayev, O. Abdullayeva, B. Lutfullayev va boshqalar.

E. Toshmatov ulkan tajribaga ega bo'lishiga qaramay doim izlanishda, dirijyorlik kasbini takomillashtirishda, yangi qirralarini namoyon etishga harakat qiladi. Shuning uchun ham u 1972 va 1982 yillari Moskva Katta opera va balet teatrida, K. Stanislavskiy va V. Nemirovich-Danchenko nomidagi musiqali teatrida va operetta teatrida o'z malakasini oshirib qaytdi. Musiqiy teatr rivojiga qo'shgan ulkan hissi uchun Ergash Toshmatov 1974 yili «O'zbeksitonda xizmat ko'rsatgan artist» faxriy unvoniga sazovor bo'ldi.

E. Toshmatov sermaxsul dirijyorlik faoliyatidan tashqari yosh mutaxassislarni tarbiyalashda ham samarali mehnat qilib keladi.

1954 yildan 1974 yilgacha R. Glier nomidagi respublika o'rta maxsus musiqa maktabida (hozirgi lisey), 1968 yildan 1975 yilgacha Toshkent Davlat konservatoriyasida, 1975–1993 yillar A. Qodiriy nomidagi Toshkent Davlat madaniyat institutida pedagogik faoliyat yuritib yuzdan ortiq malakali shogirdlar tayyorlashga erishdi. Ular orasida — O'zbekiston xalq artisti, professor Foruq Sodiqov, O'zbekiston san'at arbobi, dosent Botir Rasulov, O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artistlar: Abduxalil Abduqodirov, Rustam Ma'diyev, Turg'un Beknazarov, Mehmonali Salimov, Shuxrat Yo'ldoshev (marhum), professor Anvar Lutfullayev, pedagogika fanlari nomzodi Baxtiyor Azimov va boshqalar bor.

E. Toshmatov izlanishdan, yangilik qidirishdan charchamaydi, o'zbek musiqa madaniyatiga o'z ulushini qo'shishga harakat qiladi. Shuning uchun ham u 1984–1988 yillar A. Qodiriy nomidagi Toshkent Davlat madaniyat instituti «Xalq cholg'ulari» kafedrasini mudiri lavozimida faoliyat yuritib, 1985 yil Leningraddagi (hozirgi Sankt-Peterburg) N. Krupskaya nomidagi madaniyat institutida malaka oshirib kelib, Toshkent san'at institutida ham qator diplom spektakllarini saxnalashtirishga erishdi. Ulardan: «Malinovkada to'y», «Nurxon», «Xonimaxonim», «Qo'lga tushmagan o'g'rimi?», «Tohir va Zuhra», «Japaqlar», «Yoshlikda bergan ko'ngil», «Aka-uka sovchilar», «O'jarlar», «Suymaganga suykanna» va boshqalarni esga olish mumkin.

E. Toshmatovning yana bir havas qilsa arziydigan hislati bor. U jahon musiqa madaniyati namoyondalari hayoti va ijodi, mashhur musiqa durdonalari, xamda Muqimiy nomidagi musiqa teatri spektakllari, musiqalari xaqida O'zbekiston radiosi orqali qiziqarli suhbatlar (1965 yildan boshlab) olib borishda ham faol qatnashib keladi. Bunday chiqishlar musiqa shonavdalariga, yoshlarning ta'lim-tarbiyasiga bag'ishlangan bo'lib jamoatchilikda katta qiziqish uyg'otib keladi. So'nggi yillarda O'zbekistonning taniqli dirijyorlari — M. Ashrafiy, A. Kozlovskiy, B. Inoyatov, F. Shamsutdinov, N. Olimov, Z.

Xaqnazarovlarning xayoti va ijodi xaqida qiziqarli va mazmunli eshittirishlar tayyorladi.

Hozirgi kunda E. Toshmatov Muqimiy nomidagi teatrda dirijyor, A. Qodiriy nomidagi Toshkent Davlat madaniyat institutida professor vazifasini bajaruvchi, R. Glier nomidagi maxsus musiqa akademik lisey-internatida yoshlarga ta'lim-tarbiya berish kabi muhim ishlarni bajarib kelmoqda.

Ushbu materialni pedagogika fanlari nomzodi Baxtiyor Azimov tayyorladi.

97. MARDON NASIMOV

(1914–1998)

O'zbekistonda va Qoraqalpog'istonda xizmat ko'rsatgan artist Mardon Nasimov 1914 yil 5 aprelda Samarqand shaxrida tavallud topdi. 15 yoshli Mardon Samarqanddagi musiqa va xoreografiya institutiga kirib, taniqli ustozlar Hoji Abdulaziz Abdurasulov, Domla Halim Ibodovlardan «Shashmaqom» ijro yo'llarini, xamda naychi Abduqodir Ismoilovdan nay chalish yo'llarini puxta o'rganadi. Institutni muvaffaqiyatli bitirib, Toshkentga keladi. Bu yerda u o'zbek musiqali teatrida naychi sifatida mehnat qilaboshlaydi. Vaqt o'tishi bilan Mardon Nasimov 1934 yili Madaniyat vazirligi tavsiyasi bilan Moskva konservatoriyasi qoshida ochilgan milliy opera studiyasiga yo'llanma olib, o'qishga ketadi. U yerda xor dirijyorligi bo'yicha ta'lim oladi. 1941 yili o'qishni tugataolmay (urush boshlanganligi sababli) Toshkentga kelib, o'zbek opera teatrida xormeyster lavozimida xizmat qiladi. Lekin dirijyorlik kasbini mukammal egallab, professional dirijyor bo'lishga harakat qiladi. Buning uchun u o'z bilimi va saviyasini kengaytirish maqsadida dirijyorlik xaqidagi kitoblar, taniqli dirijyorlarning ish faoliyati bilan yaqindan tanishadi. Natijada u Leningrad shaxridagi N. Rismkiy-Korsakov nomidagi konservatoriyaning opera-simfonik dirijyorligi fakultetiga kirib mashhur dirijyor I. A. Musin rahbarligida taxsil oladi va 1951 yili muvaffaqiyatli tugatib Toshkentga qaytadi. Bu yerda u o'zbek davlat Filarmoniyasi qoshidagi simfonik orkestrda dirijyor lavozimida 1961 yilgacha barakali mehnat qilib, juda ko'p konsertlar berib tamoshabinlarning davomli olqishlariga sazovor bo'ladi. Uning repertuarida jaxon, rus, zamonaviy kompozitorlarning yirik simfonik asarlari, uvertyuralari, xamda cholg'u asarlari bo'lib katta muvaffaqiyat bilan namoyish etadi. M. Nasimovning konsertlarida Betxoven, Mosart, Berlioz, Gaydn, Chaykovskiy, Borodin, Skryabin, Raxmaninov, Shostakovich, Prokofyev, Xachaturyan va boshqa kompozitorlarning asarlari bor edi. M. Nasimov faqat boshqa kompozitorlarning asarlarini ijro etib qolmasdan, o'zi ham kompozitor-ijodkor sifatida qator musiqa asarlarini yaratdi. M.: Xor va

orkestr uchun «Aytishuv», «Jon O'zbekiston», «Dilbarim» syuitasi (X. Sharipov she'rlari), «Sharq uchun», hamda «Dunyoga tinchlik» (Oybek she'rlari), yakkaxon va xor ijrosi uchun «Amir Temur» va «Samarqandim — obro'-murodim (Qambar ota she'rlari), xor A kapella ijrosida «Bir dildora bor ekan» (S. Muhammadiy she'ri), «Bugun bayram» (R. Tolib she'ri), «Toshkent — go'zal diyorim», «Navro'z kelur» va boshqalar. Bu asarlar tufayli u O'zbekiston kompozitorlar uyushmasiga a'zo bo'ldi.

Bundan tashqari u Toshkent Davlat konservatoriyasida 40 yilga yaqin vaqt davomida talabalarga dirijyorlik sinfi bo'yicha dars berib, 1981 yili professor ilmiy unvonga sazovor bo'ldi. Mardon Nasimov ko'p yillik ijrochilik faoliyati uchun 1957 yilda «O'zbekistonda va Qoraqalpog'istonda xizmat ko'rsatgan artist» unvonlari bilan taqdirlandi.

U 1998 yilda 84 yoshida Toshkentda vafot etdi.

98. SAID ALIYEV

(1920–1998)

O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist Said Aliyev 1920 yili Buxoro shaxrida xizmatchi oilasida tavallud topdi. U 1931 yili Buxoro musiqa bilim yurtida ta'lim olgan, uni 1935 yili g'ijjak sinfi bo'yicha bitirgan. 1934–1936 yillarda Buxoro musiqali drama teatrida g'ijjakchi-sozanda sifatida ishlaydi. S. Aliyev 1936 yili Toshkentga kelib, 1944 yillargacha O'zbek Davlat filarmoniyasi qoshidagi ashula va raqs ansambli, Tamaraxonim ansambli, xalq cholg'ulari orkestrida g'ijjakchi bo'lib faoliyat yuritadi. U 1937 yili Moskvada o'tkazilgan O'zbekiston adabiyoti va san'ati dekadasi ishtirokchisi. Jahon urushi davrida front konsert brigadasi a'zosi tarkibida qator qismlarda bo'lib konsertlarda qatnashgan.

1944–1957 yillar davomida O'zbekiston Davlat filarmoniyasi xalq cholg'ulari orkestrida dirijyor sifatida ishlab, 1948 yili S. Aliyev Toshkent Davlat konservatoriyasining opera-simfonik dirijyorligi bo'limida o'qiydi. Bu yerda u ajoyib inson, taniqli kompozitor va mashxur dirijyor A. F. Kozlovskiy sinfida

taxsil olish baxtiga muyassar bo'ladi, va 1953 yili konservatoriyaning muvaffaqiyatli tugallaydi. 1957–1976 yillar davomida o'zi ishlab turgan orkestrga, ya'ni hozirgi T. Jalilov nomidagi xalq cholg'ulari orkestriga bosh dirijyor va badiiy rahbar etib tayinlanadi. Shu yillar ichida orkestrni iste'dodli yoshlar bilan to'ldirish, repertuar boyligini oshirish, tinglovchilarga konsertlar uyushtirish kabilarga e'tibor qaratadi. Orkestrning repertuaridan O'zbekiston kompozitorlari S. Boboyev, F. Nazarov, A. Berlinlarning uvertyuralari, B. Giyenko va G'. Qodirovlarning syuitalari, B. Zeydman, S. Varelaslarning poemalari, I. Xamroyevning Chang va qashqar rubobi uchun yozgan konsertlari, S. Varelasning chang, A. Berlinning g'ijjak uchun yozgan konsertlari, P. Xoliqovning simfoniyettasi, hamda jaxon va zamonaviy kompozitorlarining mashxur yirik asarlari o'rin oladi. Bundan tashqari S. Aliyev qator mumtoz xalq kuylarini qashqar rubobi, g'ijjak, dutor, nay cholg'ulari uchun qayta ishlab, orkestrga moslashtirish bilan ham shug'ullanib repertuarni kengaytirishga harakat qiladi. U rahbarlik qilgan orkestr 1959 yili Moskvada o'tkazilgan O'zbekiston adabiyoti va san'ati dekadasida katta muvaffaqiyat bilan ishtirok etadi. Shundan so'ng orkestr bilan u Ukraina, Moldaviya, Ozarbayjon, Boltiq bo'yi respublikalari, Tojikiston, Qozog'iston, Turkmaniston va O'zbekistonning barcha shaharlarida ijodiy safarda bo'lib o'z mahoratini namoyish qiladi. S. Aliyev 1961 yili «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist» faxriy unvoniga sazovor bo'ladi. U dirijyorlik faoliyati bilan birga pedagoglik ishlarini ham olib borib, qator shogirdlar tayyorladi. 1951 yildan Toshkent Davlat konservatoriyasida, 1976 yildan Toshkent madaniyat oqartuv texnikumida, 1980 yildan umrining oxirigacha A. Qodiriy nomidagi Toshkent Davlat madaniyat institutida ustozlik qilib, yoshlarga dirijyorlik sirlarini o'rgatishda xizmat qildi.

Said Aliyev 1998 yili Toshkentda vafot etdi.



99. QUVONCh USMONOV

O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist Quvonch (Sunnat) Usmonov 1934 yil 29 avgustda Toshkentda xizmatchi oilasida tavallud topdi. U 1948 yili Toshkent piyodalar bilim yurtidagi musiqa maktabiga o'qishga kirib, ikki yildan so'ng, ya'ni 1950 yilda V. A. Uspenskiy nomidagi maxsus musiqa maktab-internatida o'qiydi. Bu yerda 4 yil mobaynida truba cholg'usi bo'yicha ta'lim olib, 1954 yili Toshkent Davlat konservatoriyasining orkestr cholg'ulari fakultetiga o'qishga kiradi. Bir yildan keyin (1955 y.) u konservatoriyaning opera-simfonik dirijyorligi bo'limiga kirib, besh yil mobaynida professor M. Ashrafiy rahbarligida dirijyorlik sirlarini o'rganadi. 1960 yili o'qishni tugatib, O'zbekiston Davlat filarmoniyasi qoshidagi simfonik orkestrga dirijyor bo'lib ishga kiradi. Bu yerda u jahon, rus va O'zbekiston kompozitorlarining asarlaridan qator konsertlarda ishtirok etadi. 1962 yili Q. Usmonov Muqimiy nomidagi musiqali teatrga dirijyor lavozmiga ishga o'tadi. 1963–1968 yillarda bosh dirijyor lavozimida ishlaydi. Teatrda ishlagan vaqtida qator spektakllarni saxnalashtirdi: «Jon qizlar» (A. Muhamedov); «Farhod va Shirin» (Yu. Rajabiy va G. Mushel); «Malinovkada to'y» (A. Aleksandrov); «Ikki bilakuzuk» (S. Boboyev); «Momo yer» (I. Akbarov) asarlaridir.

Q. Usmonov 1963 yili Moskvada taniqli fransuz dirijyori I. B. Markevich rahbarligida, 1970 yili Leningradda taniqli Avstriya dirijyori Gerbert fon Karayan rahbarligida malakasini oshirib keldi. 1968 yili Q. Usmonov O'zbek Davlat filarmoniyasining simfonik orkestriga dirijyor sifatida ishga o'tadi. Bu yerda u chet el kompozitorlari Betxoven, Mosart, Bax, Brams, B. Bartok, B. Britten, rus

kompozitorlari P. Chaykovskiy, S. Raxmaninov, A. Glazunov, M. Musorgskiy, A. Borodin, I. Stravinskiy, D. Shostakovich, S. Prokofyev, G. Sviridov, A. Shnitke, R. Shedrin, A. Xachaturyan; o'zbek kompozitorlari M. Ashrafiy, A. Kozlovskiy, I. Akbarov, M. Tojiyev, B. Zeydman, M. Maxmudov, E. Salixov, T. Qurbonov, F. Yanov-Yanovskiy, A. Malaxovlarning yirik asarlariga dirijyorlik qildi.

1964 yildan hozirgi kunga qadar u O'zbekiston Davlat konservatoriyasida pedagogik faoliyatini o'zlashtirib, qator dirijyorlarni tarbiyalab kelmoqda. Masalan: M. Meredov, G'. To'laganov, V. Babayans, R. Yoqubjonov, B. Rasulov, A. Ergashev, E. Azimov, V. Medulyanov, O. Siloamskiy, V. Neymer, B. Akimjonov, A. Saxiyev va boshqalar.

O'zbekiston musiqa san'ati rivojiga qo'shgan xizmatlari uchun Quvonch (Sunnat) Usmonov 1969 yili «O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist» faxriy unvoniga sazovor bo'ldi.

100. FOYDALANILGAN VA TAVSIYA QILINADIGAN

ADABIYOTLAR RO'YXATI

1. Karimov I.A. Tarixiy xotirasiz kelajak yo'q.-T.: Sharq, 1998 .
2. Karimov I.A. Biz kelajagimizni o'z qo'limiz bilan quramiz. T.7.-T.: O'zbekiston, 1999 .
3. Azimov K. O'zbekiston dirijyorlari.-T., 2001.
4. Anosov N. P. Literaturnoye naslediye. Izd. Sov. Kompozitor, 1973.
5. Astrov A. Deyatel russkoy muzыkalnoy kul'tury, S. A. Kuseviskiy, L. Muzыka 1981.
6. Ashrafiy M. Muzыka v moyey jizni. T. 1975.
7. Ansarme Ernest. Stati o muzыke i vospominaniya. M. Sov. Kompozior. 1986.
8. Bagranovskiy M. Dirijerskaya texnika ruk. M. 1947.
9. Bezborodova L. A. Dirijirovaniye. M. Prosvещeniye 1990.
10. Berlioz G. Dirijer orkestra. M. 1912.
11. Byalik M. Yevgeniy Mravinskiy (tvorcheskiy portret) M. Muzыka, 1982.
12. Valter Bruno. Tema s variatsiyami. Izd. Muzыka. M. 1969.
13. Veyngartner F. O dirijirovanii. M. 1927.
14. Vud Genri. O dirijirovanii. M. 1968.
15. Ginzburg L. Dirijerskoye iskusstvo. M. Muzыka, 1975.
16. Ginzburg L. Izbrannoye /Dirijery i orkestры/ M. Sov. Kompozitor 1981.
17. Gergiyev V. Dirijer zamechatelnaya professiya. Muzыkalnaya jizn 1987, № 1
18. Golovanov N. S. Literaturnoye naslediye. M. Sov. kompozitor 1982.
19. Grigoryev L. i Platek Ya. Sovremennyye dirijery. M. 1989.
20. Grum-Grjimaуlo T. Ob iskusstve dirijera. M. Znaniye, 1973.
21. Ivanov Konstantin. Volshebstvo muzыki. M. Molodaya gvardiya, 1983.
22. Ivanov-Radkevich A. Posobiye dlya nachinayushchix dirijerov. M. Muzыka, 1977.
23. Ivanov-Radkevich A. O vospitanii dirijyora. M. 1979.
24. Kazachkov S. A. Dirijerskiy apparat i yego postanovka. M. Muzыka, 1967.
25. Kan E. Elementy dirijirovaniya. L. Muzыka, 1980.

26. Kanershteyn M. Voprosy dirijirovaniya. M. Muzyka, 1972.
27. Kolessa N. F. Osnovy tekhniki dirijirovaniya. Kiyev. Muzyka Ukraina, 1981.
28. Komissarskaya M., Runov B. Konstantin Ivanov /tvorcheskiy portret/ M. muzyka, 1985.
29. Kondrashin K. O dirijerskom iskusstve. Izd. Sov. Kompozitor. L-M. 1970.
30. Kondrashin K. Mir dirijera. M. 1976.
31. Kondrashin K. O dirijerskom prochtenii simfoniy P. I. Chaykovskogo /6–ya simfoniya/. M. Muzyka 1977.
32. Krylova L. Yevgeniy Svetlanov. M. 1986.
33. Lyaxov K. A. Voprosy teorii dirijerskoy tekhniki i obucheniya khorovykh dirijerov. L. Muzyka, 1979.
34. Malko N. A. Osnovy tekhniki dirijirovaniya. M. –L. Muzyka, 1965.
35. Malko N. A. Vospominaniya, stati i pisma. L. Muzyka, 1973.
36. Igor Markevich. Ispolnitelskoye iskusstvo zarubejnykh stran. M. Muzyka, №5, 1970.
37. Matasayev L. N. Osnovy dirijerskoy tekhniki. M. Sov. Kompozitor, 1986.
38. Mixeyeva L. V. Eduard Fransevich Napravnik. M. Muzyka, 1985.
39. Melik-Pashayev A. Sh. Vospominaniya, stati, materialy. M. Muzyka, 1976.
40. Musin I. Tekhnika dirijirovaniya. L. Muzyka, 1967.
41. Musin I. O vospitanii dirijera. L. Muzyka, 1987.
42. Sharl Myunsh. Ya dirijer. L. Muzyka, 1967.
43. Artur Nikish. Russkaya muzыkalnaya kultura. Izd. Muzyka. L. 1975.
44. Pazovskiy A. M. Zapiski dirijera. M. Muzyka, 1966.
45. Ptisa K. B. Ocherki po tekhnike dirijirovaniya xorom. M., 1948.
46. Rajnikov V. Kiril Kondrashin rasskazyvayet o muzyke i jizni. M. 1989.
47. Rojdestvenskiy G. I. Dirijerskaya applikatura. L. Muzyka, 1974.
48. Pol Robinson. Karayan. Moskva, progress, 1981.
49. Rudenko V. I. Vyacheslav Ivanovich Suk. M. Muzyka, 1984.
50. Samosud S. A. Stati, vospominaniya, pisma, M. 1984.
51. Sidelnikov L. Vladimir Fedoseyev /tvorcheskiy portret/ M. Muzyka, 1982.

52. Yevgeniy Svetlanov. Muzyka segodnya. M. Sov. Kompozitor, 1985.
53. Yevgeniy Svetlanov. Dirijer, kompozitor, pianist. M. Muzyka, 1987.
54. Temirkanov Yu. Buket. Seriya «Mastera teatra» im. S. M. Kirova. izd. Muzyka, 1984.
55. Temirkanov Yu. Menya vybral kollektiv. Muzykalnaya jizn 1994, №3.
56. Edgar Tons. Vospominaniya, stati i materialy. M., Muzyka, 1974.
57. Arturo Toscanini. Izd. Muzyka. M. 1971.
58. Arturo Toscanini. Ispolnitelskoye iskusstvo zarubejnyx stran. Выр. 6 М. Muzyka, 1971.
59. Fomin V. Orkestr i dirijer. L., 1969.
60. Fomin V. Orkestrom dirijiruyet Mravinskiy. Izd. Muzyka, L. 1976.
61. Xaykin V. Besedy o dirijerskom remesle. M. Sov. Kompozitor, 1984.
62. Xentova S. Podvig Toskanini. M. 1968.
63. Sheremetyeva N. M. G. Klimov dirijer Leningradskoy akademicheskoy kapelly. L. Muzyka, 1983.

Mundarija

1. Maxsus muharrirdan	3
2. Muallifdan	7
3. Kirish	8
I bob Dirijyorlik tarixidan	
4. Dirijyorlik san'ati tarixidan	10
5. Orkestr va xorga ilgarilari qanday dirijyorlik qilganlar	28
II bob Dirijyorlik mahoratini egallash	
6. Dirijyorlik texnikasi	33
7. Dirijyorlik apparatini o'rnatish	35
8. Tana.....	36
9. Bosh holati	37
10. Oyoqlar holati	38
11. Qo'llar holati	38
12. Qo'llarning erkinligi	41
13. O'ng qo'l	42
14. Chap qo'l	42
15. Dirijyorlik tayoqchasi	44
III bob Dirijyorlik sxemalarini o'zlashtirish	
16. Sxemalarni o'rganishning eng samarali usuli qanday?	50
17. Dastlabki holat va dirijyorlik sxemalari	51
18. «Birga» dirijyorlik qilish	54
19. «Ikkiga» dirijyorlik qilish	60
20. «Uchga» dirijyorlik qilish	65
21. «To'rtga» dirijyorlik qilish	71
22. «Beshga» dirijyorlik qilish	75
23. «Oltiga» dirijyorlik qilish	78
24. «Yettiga» dirijyorlik qilish	83
25. «Sakkizga» dirijyorlik qilish	91
26. «To'qqizga» dirijyorlik qilish	92
27. «10, 11 va 13 ga» dirijyorlik qilish	94
28. «O'n ikkiga» dirijyorlik qilish	97
29. O'zgaruvchan o'lchamlarni taktlash	99
30. Asosiy sxemalar (to'rlar) va ularning variantlarini turli o'lchamlarga moslashtirishning umumiy qoidasi	104
31. Ijroni ifoda etish	106
32. Asarning boshini yoki uning mustaqil qismlarining ijrosi	106
33. Asar o'rtasini ijro qilish	107
34. Faol va sust harakatlar	108
35. Dirijyorlikda legato va stakkato	109
36. Crescendo va diminuendo	111
37. Subito forte va subito piano	112

IV bob Manual texnika

38. Manual texnika	113
39. Dirijyor qo'l harakatining amplitudasi	114
40. Dirijyorlikda dinamika	115
41. Auftakt	116
42. Aksent	119
43. Sinkopa	121
44. Chizgilar (shtrixlar)	122
45. Markato chizgilari	123
46. Staccato chizgilari	123
47. Tovush.....	124
48. Dinamika, dinamik tuslar	125
49. Metronom haqida	126
50. Sur'at (temp)	127
51. Takt oldi (zatakt)	132
52. Polimetriya va poliritmiyani taktlash	135
53. Kadensiya va rechitativlarga jo'r bo'lishda dirijyorning roli	137
54. Fermata	139
55. Takt hissalaridagi fermata	142
56. Butun takt pauzasidagi fermata	142
57. Takt hissasi yoki uning qismini egallovchi fermata	143
58. Takt chizig'idagi fermata	143
59. Butun taktdagi fermata	144
60. Butun taktlardagi fermatalar qatori	144
61. Takt hissalaridagi fermatalar	145
62. Takt hissasi qismidagi fermata	145
63. Barcha ovozlarda bir paytda qo'llanilmaydigan fermatalar	146
64. Pauzalar	146
65. Bosh pauzalar (generalnaya pauza)	148
66. Sezura (lyuft pauza)	149
67. Uzun nota (выдержанный ноты) larni taktlash	150
68. Ijro to'xtalishini ko'rsatish	151
69. Musiqiy eshitish qobiliyatini mashq qilish	153

V bob Orkestr Bilan ishlash va muloqot

Partituralar ustida ishlash

70. Partituralarni o'qish (simfonik orkestr partiturasini)	155
71. Transpozitsiyalanuvchi chog'ular	157
72. Xalq cholg'ularini sozlash	159
73. Partitura ustida ishlash	162
74. Dirijyorning pultda o'zini tutishi	170
75. Orkestr bilan ish olib borish	171
76. Repetisiya jarayoni	177
77. To'xtashlar	177
78. Orkestr bilan muloqot	178
79. Konsert	181

VI bob O'zbekistonning mashhur va taniqli dirijyorlaridan bir guruhi

80. Muxtor Ashrafiy	186
81. Aleksey Federovich Kozlovskiy	193
82. Bahrom Inoyatov	196
83. Fazliddin Shamsutdinov	199
84. Abdug'ani Abduqayumov	202
85. Dilbar Abdurahmonova	204
86. Nabijon Xalilov	206
87. Zohid Xaqnazarov	208
88. Foruq Sodiqov	212
89. Xamidulla Shamsutdinov	219
90. Narimon Olimov	221
91. Naum Goldman	227
92. G'ani To'laganov	229
93. Fazlitdin Yoqubjonov	231
94. Eldor Azimov	233
95. Botir Rasulov	234
96. Ergash Toshmatov	236
97. Mardon Nasimov	241
98. Said Aliyev	243
99. Quvonch Usmonov	245
100. Foydalanilgan va tavsiya qilinadigan adabiyotlar ro'yxati	247

ERGASH TOSHMATOV

«DIRIJYORLIK»

Madaniyat va sa'nat oliy o'quv yurtlari uchun darslik

Muqova dizayni va original maket tayyorlovchi: *Olimjon Abdullayev*

Bosishga 06.11.2006-y. da ruxsat etildi. Bichimi 60 x 84 ⁸/₁. Tayms garnitura.

Ofset bosma. 31,5 shartli bosma toboq. Jami 250 nusxa. Buyurtma № 84

Bahosi kelishilgan narxda.

Ez R FAAK bosmaxonasida chop etilgan.
Bosmaxona manzili: I. Meminov kechasi, 13-uy.

