



**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY TA’LIM, FAN VA
INNOVATSIYALAR VAZIRLIGI**

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI MADANIYAT
VAZIRLIGI**

**O‘ZBEKISTON DAVLAT SAN’AT VA MADANIYAT
INSTITUTI**

**Musiqashunos olim, san’atshunoslik fanlari doktori,
professor Oqilxon Ibrohimovning yorqin xotirasiga
bag‘ishlangan**

**“O‘ZBEK MUSIQIY MEROSINING TA’LIM
TIZIMIDAGI O‘RNI VA AHAMIYATI”**

Respublika ilmiy-nazariy konferensiya materiallari to‘plami

2023-yil 28-noyabr

TOSHKENT-2023

UDK 04
KBK 93
O' 25

“O‘zbek musiqiy merosining ta’lim tizimidagi o‘rni va ahamiyati” mavzuidagi respublika ilmiy-nazariy konferensiya materiallari to‘plami [Matn]: materiallar to‘plami. – T.: O‘zDSMI, 2023. – 234 bet.

Mas’ul muharrir:

Xudoyev G‘anijon – *O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat instituti “Cholg‘u ijrochiligi va musiqa nazariyasi” kafedrasi professori v.b., san’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD)*

Tahrir kengashi a‘zolari:

Turg‘unova Nasiba – *O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat instituti “Cholg‘u ijrochiligi va musiqa nazariyasi» kafedrasi dotsenti, san’atshunoslik fanlari bo‘yicha falsafa doktori (PhD)*

Yakubov Zohidjon – *O‘zRFA San’atshunoslik instituti bosh mutaxassisi, musiqashunos*

Xudoyqulova Nilufar – *O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat instituti “Cholg‘u ijrochiligi va musiqa nazariyasi” kafedrasi o‘qituvchisi*

Mazkur to‘plamdan joy olgan ilmiy maqolalar O‘zbekiston Respublikasi Vazirlar Mahkamasi Rayosati majlisining 2023-yil 27-apreldagi 39-son bayoni hamda O‘zbekiston Respublikasi oliy ta’lim, fan va innovatsiyalar vazirligining 2023-yil 2-maydagi 118-son buyrug‘i bilan tasdiqlangan “2023-yil uchun mo‘ljallangan xalqaro va respublika tadbirlari rejasi”ga muvofiq, 2023-yil 28-noyabr kuni O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat institutida “Insonga e’tibor va sifatli ta’lim yili” davlat dasturi asosida san’atshunoslik fanlar doktori, professor Oqilxon Ibrohimovning yorqin xotirasiga bag‘ishlangan **“O‘zbek musiqiy merosining ta’lim tizimidagi o‘rni va ahamiyati”** nomli Respublika ilmiy-nazariy konferensiyasidagi materiallar asosida tayyorlandi.

To‘plamga kiritilgan ma’lumotlarning to‘g‘riligi va aniqligi uchun mualliflar mas’ul.

2-SHO‘BA MUMTOZ MUSIQA MEROSI: O‘TMISHI VA BUGUNI

О ТВОРЧЕСТВЕ БАСТАКОРОВ

(На примере произведения бастакора Камилжона Жабборова)

Чинора ЭРГАШЕВА,

*Доцент кафедры истории узбекской музыки
Государственной консерватории Узбекистана, PhD.*

***Аннотация.** В данной статье рассматриваются вопросы касающиеся традиционной музыки, творчества бастакоров. А также даётся анализ произведения бастакора Камилжона Жабборова «Васлингга етмагунча».*

***Ключевые слова:** искусство, традиция, бастакор, жанр, форма, произведение.*

Известно, что творчество бастакоров – традиционный вид искусства, который зародился еще в древности и продолжает свое развитие по сегодняшний день. Сущность данного творчества проявляется в непосредственной связи с определенными закономерностями. Подразумевается, что бастакор, создает варианты мелодии и ритма, вставляет новые мелодические отрывки, готовые ауджи (намуды), не нарушая многовековые традиции. Есть пример того, что бастакором называли тех, кому удалось удачно вставить новый стихотворный текст на уже существующее вокальное произведение (1. С.32).

Известно, что бастакоры создавали новые вокальные произведения на основе широко используемых инструментальных произведений. В этом случае художественная традиция – неразрывная связь между старым и новым творческим явлением – проявляется в виде идейно-художественных особенностей, принятых и развитых творцами следующего периода (2. С. 227). В этом процессе талант бастакоров служит раскрытию художественного мастерства в рамках традиций, созданию новых возможностей, раскрытию новых граней знакомых форм. В процессе исторического развития, музыкальные ценности, передаваемые от учителя ученику, в контексте определенных исторических условиях были разными. Но, стоит подчеркнуть, что художественная традиция не исключает новаторства напротив, служит важной основой и фундаментом новаторства. Чтобы обогатить устоявшуюся традицию новизной, необходимы глубокое осознание и высокое мастерство.

Знакомясь с творчеством бастакоров XX века, мы уделяем особое внимание творчеству талантливого бастакора, уникального музыканта, создавшего свой неповторимый стиль созанда – Заслуженного артиста Узбекистана Камилжона Жабборова.

Камилжон Жабборов родился 15 апреля 1914 года в городе Андижане Ферганской долины в семье простого рабочего. Музыке он учится у знатока исполнительских традиций Фаргонской долины – Уста Рузимата Исабоева из Намангана (3. С. 107) В последующем, Камилжон Жабборов продолжил

учиться секретам исполнительства у ряда искусных музыкантов-созанда своего времени. В частности, игре на гиджаке он учился у Собиржона Содикова, а Мухиддин Кори Нажмиддинов учил его секретам исполнения на дутаре.

Самостоятельная музыкальная карьера К. Жабборова начинается в 1930-е годы, с «Кружка Национальной музыки» («Миллий мусиқа тўгараги») под руководством Тухтасина Джалилова. С 1931 года работает музыкантом-созанда в музыкально-драматическом театре имени Ахунбабаева.

С 1947 года Камилжон Жабборов продолжил работу в оркестре народных инструментов при радиокомитете Узбекистана. Здесь он проработал до конца своей жизни музыкантом «созанда-гижжакчи».

Следует сказать, что в узбекской музыкальной культуре Камилжон Жабборов был признан бастакором, создавшим уникальные произведения. Каждое его произведение имеет форму, содержание, направление, мелодическую тематику и, конечно же, возможности проявления исполнительского очарования. За свою творческую карьеру бастакор создал более 100 произведений в традиционных жанрах как куй, кушик, ашула. Его творческий стиль отражен в созданных им мелодиях и песнях.

Создавать музыкальные произведения Камилжон Жабборов начал со второй половины 1930-х годов. Начал он с глубокого изучения народных песен и сочинения подобных произведений. С одной стороны, он непосредственно работал с мастерами узбекской музыки, а с другой, знакомился с их творчеством.

В качестве иллюстраций к сказанному, рассмотрим следующее произведение автора.

«Васлингга етмагунча» (5. С. 5-6) – образец жанра, отмеченный своеобразием композиционной структуры. Песня открывается инструментальным вступлением (1-8 т.т.), выполняющим функцию тематической основы всех последующих разделов. Начинаясь с речитации квинтового тона ми фригийского на основе характерной ритмоформулы, мелодическая линия последовательно продвигается от одной ладовой опоры к другой (си, соль, ми), очерчивая в совокупности, таким образом, остов ми минорного трезвучия. Направляющими в мелодическом движении являются поступенные секундовые ходы, интонации опевания, характерна восходяще-нисходящая волнообразность линий. Начальный мотив в своем нисхождении к нижней опоре несколько раз проводится на различной высоте. Звучание его разнообразится за счет интонационно-ритмического варьирования, мотивной работы.

Первый раздел (9-21 т.т.) сообразно соотношению вокальной партии и поэтического текста, охватывающего две строки расчленяется на два построения а + b (6 т. + 7 т.). Каждой строке текста соответствует законченное мелодическое построение, выполняющее функцию предложений. Первое предложение начинается с характерной вступительной ритмоформулы, но в несколько ритмически варьированном виде интересно с точки зрения ладовой

организации. В 9-10 т.т. мелодия движется на основе верхнего тетра хорда ми дорийского, в 11-12 т.т. ее постепенное восхождение направлено от главного устоя к квинте лада, охватывая нижний тетра хорд ми фригийского, что в результате приводит к сцеплению двух диатонических образований, так называемая миксодиатоника. Довершает звучание вокала инструментальный отыгрыш, представленный нисходящим движением от верхней опоры к нижней и выполняющий функцию заключения.

Второе предложение, соответствующее второй стихотворной строке, основано на материале инструментального вступления к песне, которое подвергается здесь вариантным изменениям, несколько разнообразяющим метро-ритмическое движение, способствующим большей подвижности и легкости за счет ритмического дробления ударных долей. Соответственно, в организации структуры первого раздела песни наблюдается тесная взаимосвязь мелодии и формы поэтического текста.

Второй раздел (22-35 т.т.), охватывающий следующее двустрочие текста организуется аналогичным образом, что и первый, но с транспозицией материала на иную высоту. Первое (5 т.) и второе (6 т.) предложения предваряясь инструментальным вступлением (двухтактовым в первом случае и однотактовым во втором) на основе все той же ритмоформулы с дальнейшим преобразованием ее интонационного остова и ритмическим дроблением, а также добавлением усуля ударных звучит в соль ионийском, указывая на параллельно-переменные соотношения устоев (ми – соль). Этот же материал становится импульсом развития вокальной мелодии. В первом предложении она постепенно раздвигает свой высотный диапазон, представлена узкообъемным образованием: сначала это речитация на одном звуке с добавлением верхнего вспомогательного, затем плавное восходящее движение с включением распевов в объеме трихорда и постепенным возвращением к первоначальному устою «соль» с каденционным дублированием мотива в инструментальной партии.

Второе предложение, начинаясь подобно эмоциональному прорыву восходящим скачком при преобладании в целом постепенности движения и транспонируя материал квартой выше, функционально рассматривается как местная кульминация – малый аудж. Секвентно-вариантное развитие основного материала естественно подводит к каденционному завершению с плавным переходом к главному ладовому устою ми фригийскому.

Отметим, интересную закономерность. Каденционные окончания вступительного инструментального раздела, первого и второго вокальных разделов имеют идентичное тематическое строение, что способствует большей композиционной целостности, а также выделению устоя «ми» как функционально преобладающего. В этом же проявляются и стабильные имманентные признаки – постоянное возвращение сегмента на функционально значимых участках формы.

Третий раздел в смысловом отношении – самый значимый, а в масштабном – самый развернутый является зоной кульминирования – катта

аудж. Октавная транспозиция материала сразу же способствует особому эмоциональному накалу. Данный этап формы отмечен и ладовым сдвигом в си эолийский с эпизодическим вкраплением си дорийского. Напряженность тонуса подчеркнута поочередной подачей тематического материала то в инструментальном, то в вокальном звучании.

Еще один вариант основного напева отличается большей свободой интонационно развития, импровизационностью, наличием более развернутых мелодических построений, своеобразием метро-ритмики с обилием синкоп, вуалированием акцентных долей, ладовой переменностью опор (си – ми – си) динамическим накалом, освоением высокой регистровой зоны, наличием выразительных контрапунктов инструментальной партии. Данный раздел отмечен своей логикой структурной организации, в которой формируется подобие двухчастной репризной формы по типу *abcб*, каждое из построений которого строго соответствует пятитакту, исполнение которых расчленяется инструментальными отыгрышами. Это позволяет рассматривать кульминационную зону как самостоятельную часть в рамках целой структуры.

Наконец, заключительный раздел, соответствующий двум последним строкам поэтического текста и включающий два пятитактовых предложения с повторением второго из них вносит успокоение, способствует спаду напряжения и возвращает к своему первоначалу. Начало предложений ознаменовано возвращением вступительной ритмоформулы и постепенным нисхождением высотного положения мелодии с переходом от соль ионийского (первое предложение) в ми фригийский (второе предложение) с тем же каденционным завершением, которое было показательно для всех ранее звучащих разделов произведения.

Таким образом, композиционное строение, которое основано на вариантном развитии основного материала, можно уподобить двухчастной форме со следующим соотношением ее частей *АВСВ1*, где «С» является кульминационной зоной, смысловым драматургическим центром. Определяется и логика ладового развития, заложенная в инструментальном вступлении и распределяющаяся в движении опор *ми – Соль – ми – си – Соль – ми*, что соответствует и регистровому движению от более низкой зоны в крайних разделах к более высокой в третьей четверти формы – катта ауджу.

В заключении важно отметить, что произведения Камилжона Жабборова близки сердцу, поскольку в них выражены свойственные для нашего народа любовь к труду, к родному краю, Родине. Творчество бастакора основано на двух своеобразных чертах: первое – произведения на образцах народной музыки; второе – сочинения, основанные на национальную мелодику. В них сохранились традиции творчества узбекских бастакоров. Совершенство созданных им произведений говорит о том, что бастакор Камилжон Жабборов творец, который прошел профессиональную школу музыканта-созанда, сохранил традиции «устоз-шогирд» и глубоко чувствует музыкальное наследие своего народа.

Список использованной литературы:

1. Rajabov I. Maqomlar (nashrga tayyorlovchi va maxsus muharrir O.Ibrohimov). – Toshkent: San’at, 2006.
2. Adabiyotshunoslik terminlari lug’ati. – Toshkent: O’qituvchi, 1967.
3. Jabborov A.H. O’zbekiston bastakorlari va musiqashunoslari. – Toshkent: “Yangi asr avlodi”, 2004.
4. G’ofurbekova X. “Bastakor Kamiljon Jabborov”. // Musiqa ijodiyoti masalalari I. – Toshkent: “Qatortol-Kamolot”, 1997. – 50 b.
5. Tashmatov T. O’ynasin. – Toshkent: G’.G’ulom nomidagi adabiyot va san’at nashriyoti, 1976. – 5-6 b.

AN’ANAVIY XONANDALIK TA’LIMI TARIXI

Rustam ABDULLAYEV,

O’zbekiston san’at va madaniyat instituti

Xalq ijodiyoti “Folklor va etnografiya” kafedrasida professor v.b.

***Annotatsiya.** Mazkur maqolada an’anaviy ijrochiligimizdagi tarixiy manbalarning salmog’ida Buxoro musiqasi ilmi rivojiga hissa qo’shgan bir qator ahli ilm namoyondalari, shuningdek, Sharq G’arbda alohida e’tirofga sazovor ustoz san’atkorlarning ijroviy jarayonlari kesimida tahlil qilindi.*

***Kalit so’zlari:** Xusranaviyot, Choma(Chokomak), Tranak (Tarona), Patvoja (Paxlaviyot), rikob, rikobiy, goh, gohlar xaqida, xunob, gulipartav.*

An’anaviy ijrochiligimizning gultoji bo’lgan maqomlar va ular asosida yaratilgan xalq ashulalari, bastakorlar asarini. O’zbek milliy musiqasi san’ati oliy o’quv dargohlarida ta’lim olayotgan yosh avlodga o’rgatish, aniqlash, ularning tafakkuri, ongiga singdirish kundan – kunga dolzarb ahamiyat kasb etib bormoqda. Xususan, an’anaviy xonandalik fanini o’qitish zamirida mumtoz ashulalarning talaba ruhiga ta’siri, ularda paydo qiladigan fikriy o’zgarishlar va etnik – estetik rivojlanishida yaqqol namoyon bo’ladi¹

Agar biz Buxoro maqom xonandalik maktabi to’g’risida so’z olib borsak, aynan ushbu maqolamizda masalaning ma’lum jihatlari tadqiq qilishga xarakat qilamiz. Buxoro nafaqat osori-atiqalari, balki ma’naviy-ma’rifiy qadriyatlar bilan ham alohida ajralib turadi. Buxoro ahli musiqasi ilmi rivojiga munosib hissa qo’shib kelayotganligi bilan Sharq G’arbda alohida e’tirofga sazovor bo’lib kelayotgani hech kimga sir emas.

Buxoro musiqiy maktabi qadimiy tarixga ega, Somoniylar davrida yashab ijod etgan Tohir Abutayyibiy Somoniylar davri sozu ovoz musiqasining afzallik tomonlarini ochib bergan edi. Uning “Qo’shiqlarga oid kitob” asarida islomgacha bo’lgan qadimiy tarona va ohanglar haqida ma’lumot berilib, ayniqsa “Xusranaviyot” va “Forsiyot” ovoz silsilasiga ahamiyat beradi. Shuningdek, Somoniylarning “Choma” (“Chokomak”), “Tranak” (“Tarona”) “Patvoja” (“Pahlaviyot”) kabi musiqalariga ta’rif berar ekan, ularni IX-X asr musiqasi bilan bog’laydi. Fayzulla To’rayevning Buxoro Shashmaqomi tarixiga bag’ishlangan kitobi (“Musiqa” nashriyoti, Toshkent – 2011 yil) zamonlar to’foni va bo’ronlaridan bizning davrimizgacha eson – omon yetib kelgan milliy musiqamizning gultoji