

**MAXSUS FORTEPIANO  
SINFIDA I.S. BAXNING  
KLAVIR UCHUN  
KONSERTLARI**

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

---

**S.A. Gafurova**

**MAXSUS FORTEPIANO SINFIDA  
I.S. BAXNING KLAVIR UCHUN  
KONSERTLARI**

*Musiqiy oliy o‘quv yurtlari uchun  
o‘quv qo‘llanma*

*Cho‘lpon nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi  
Toshkent – 2016*

UO'K 786.2(075.8)  
78.071.1(092)Bax I. S.  
KBK 85.315ya73  
G' 29

**Mas'ul muharrir:**

*O.N. Azimova* – san'atshunoslik fanlari doktori, professor.

**Taqrizchilar:**

*M.V. Gumarov* – «Maxsus fortepiano» kafedrasining mudiri, professor.

*S.B. Qosimxo'jayeva* – san'atshunoslik fanlari nomzodi,  
«Musiqqa tarixi va tanqidi» kafedrasini mudiri.

**S.A. Gafurova.**

G' 29 Maxsus fortepiano sinfida I.S. Baxning klavir uchun konsertlari [matn]/musiqiy oliy o'quv yurtlari uchun o'quv qo'llanma/O'zbekiston Respublikasi Oliy va o'rta maxsus ta'lim vazirligi – T.: Cho'lpon nomidagi NMIU, 2016 – 144 bet.  
ISBN 978-9943-05-890-3

O'zbekiston davlat konservatoriyasi maxsus fortepiano kafedrasining professori fortepiano ijrochiligi sohasining yetakchi mutaxassisi S.A. Gafurovaning «Maxsus fortepiano sinfida I.S. Baxning klavir uchun konsertlar» nomli o'quv qo'llanmasi buyuk nemis kompozitori I.S. Baxning klavir solo hamda oltita klavir va orkestr uchun yozilgan konsertlarining yaratilish tarixi va ularni interpretatsiya qilish muammolariga bag'ishlangan.

Mazkur qo'llanma respublikamiz musiqiy oliy o'quv yurtlari talabalari uchun mo'ljallangan bo'lib, undan maxsus fortepiano sinfida bakalavriyatning 5150700 – «Cholg'u ijrochiligi» fortepiano (organ) va magistraturaning 5A150701 – Forte-piano (organ) yo'nalishlarida hamda «Forte-piano san'ati tarixi», «Forte-piano musiqasi interpretatsiyasi» kurslarida foydalanish mumkin.

Qo'llanmadan musiqiy litsey va kollejlarning yosh o'qituvchilari va o'quvchilari ham foydalanishlari mumkin.

UO'K 786.2(075.8)  
78.071.1(092)Bax I. S.  
KBK 85.315ya73

---

Mazkur o'quv qo'llanma O'zbekiston Respublikasi Oliy va o'rta musiqa muassasalarining fortepiano bo'limlari talaba va o'quvchilariga mo'ljallangan bo'lib, respublikamizdagi san'at litsey va kollejlarning yosh pedagoglari va fortepiano san'atini o'rganuvchi o'quvchilarga ham xizmat qila oladi. Iogann Sebastyan Baxning klavir konsertlari o'quv jarayonda keng qo'llaniladi va konsertlarda tez-tez ijro etiladi. Kompozitor ijodiga oid musiqiy adabiyotlar ko'p bo'lishiga qaramasdan pianinochi nazari bilan yondoshilgan adabiyotlar unchalik ko'p emas. Shuning uchun Bax klavir konsertlarining uslubiyoti va ijroviy o'ziga xosliklari borasidagi kuzatishlarni umumlashtirish foydadan holi emas bo'lib ko'rindi.

Zamonaviy pianinochi ularga murojaat etganda qadimiy konsert janrini va barokko davri konsertlik uslubi o'ziga xosliklarini yaxshi bilgan, tushungan, chuqur idrok etgan holda yondoshishi kerak. Shunga ham ahamiyat berish lozimki, I.S. Baxning umumiy musiqiy uslubi, emotsional-hissiy jihatlari, badiiy tafakkuri keyingi davrlar kompozitorlarinikidan birmuncha farq qiladi.

Professional musiqachilarni tarbiyalashda musiqiy fikrlashning tarixiy evolyutsiyasi har doim ham batafsil o'rganilmaydi. Natijada, asosan, klassik-romantik musiqa doirasida tarbiyalangan ijrochi uning ijroviy normalarini doimiy barcha boshqa musiqalarga ham tegishli deb qabul qiladi va klassik-romantik musiqa chegarasidan chiqib, boshqa davr asarlariga murojaat etganda birmuncha qiyin ahvolda qolishi mumkin. Bu hol Bax asarlarini ijro etganda ham yuz beradi. Bu musiqaning emotsional hissiyligi ulkan, yuqori va samimiydir. Ammo bu o'z fikri, dunyoqarashini ifoda etish san'ati bo'lmay, bu yerda klassitsizmga xos «iztirob ila shodlikka» kabi intiluvchanlik yoki romantik hissiyotlarga cho'mishlik yo'qdir. Bax musiqasi obrazlari va hissiyotini to'g'ri ifoda etishda barokko



san'atining o'zgacha xususiyatlarini tushunish, kompozitorning o'ziga xosligi asarlarining ma'nosiga monandligini ilg'ash va Bax davri klavishali cholg'ularining ijroviy-ifodaviy imkoniyatlarini bilish juda muhimdir. Bu borada faqatgina tasavvur qilish, intuitsiya va yozuvlarni passiv ravishda tinglash bilan chegaralanib bo'lmaydi. Bunda ijrochining keng ma'noda musiqa va san'at tarixiga, uning rivojlanish yo'llari va davrlariga faol shaxsiy qiziqish bildirishi maqsadga muvofiqdir.

Adabiy manbalarga murojaat etmasdan, faqat o'zining texnikaviy apparat mashqlariga berilib ketib, nota matnini yodlash bilan chegaralangan musiqachi hech qachon asarning mualliflik g'oyasini ishonarli ochib bera olmaydi va, natijada, tinglovchini ham qiziqтира olmaydi.

Shuni doim yodda tutish kerakki, nota matni, adabiy matndan farqli o'laroq — kolangan ma'lumotdir. Real hayotda musiqa faqat yangragandagina hozir bo'ladi. Shuning uchun, aytish mumkinki, uni ikki ijodkor: biri — kompozitor, ikkinchisi — ijrochi-interpretator yaratadi. Natijaga esa faqat ikkinchisi javob beradi. Interpretatsiya erkinligi qay darajada bo'lishi mumkin? Uch asr oldin yaratilgan musiqiy matn xususiyatlarini zamonaviy musiqachi restavratsiya qilishi mumkinmi? Ijrochi o'z xohishi bo'yicha nota matni orqali o'zining fikr va hislarini ifoda etishga haqlimi, degan savollar ko'p muhokama qilinadi. Aynan Rubinshteynning quyidagi so'zlari javob tariqasida qabul qilinishi mumkin: «Nota matnini yangratish — ikkinchi ijoddir. Barcha ijrolar, mashinada bajarilganidan tashqari, subyektivdir. Asar g'oyasini to'g'ri yetkazish — ijrochi uchun burch va qonun, lekin har kim buni o'zicha bajaradi. Boshqacha bo'lishi mumkinmi o'zi?» [12, 19-b]<sup>1</sup>. Ushbu fikrni rus nazariyotchisi va tarixchisi L. Barenboym quyidagicha qo'llab-quvvatlaydi: «Asl ta'sirchan ijro o'z ichida ikki tushunchani qamrab oladi: musiqiy asarda aks ettirilgan zamon va talqinchi aks ettirib berayotgan zamon. Har bir davr buyuk san'at asarlarini o'zgacha bir tarzda yoritadi, shuning uchun ham vaqt o'tishi bilan musiqiy asarning bir talqini ikkinchisining o'rnini egallaydi. Ijrochi musiqiy

---

<sup>1</sup> Bu yerda va keyingi barcha o'rinlarda muallif tarjimasini.

asarning xolis ma'no-mazmunini faqat o'ziga xos tarzda ochib bera oladi; musiqaning boyligi ijro talqinlarining rang-barangligidadir» [3, 4-b]<sup>1</sup>. Ushbu qo'llanma Muallif so'zi, Kirish, Asosiy qism, Xotima va Ilovalar qismlaridan iboratdir. Kirishda barokko tarixiga qisqacha ekskurs qilinadi va unda I.S. Baxning san'atdagi o'rni va ijodining ahamiyatiga qisqa to'xtalinadi. Barokko musiqasini o'rganayotgan talaba uning xususiyatlari, davrga xos yangi tendensiyalari, uning boshqa davrlar bilan umumiy va farqli tomonlaridan xabardor bo'lishi kerak.

Asosiy qism uch paragrafdan iborat bo'lib, 1-§ da barokko va klassik cholg'u konsertining asosiy o'ziga xos xususiyatlari, belgilari yoritiladi va Bax tomonidan yaratilgan klavir konsertlarining ilk namunalari ko'rib chiqiladi. Bular — klavir solo uchun o'n oltita Veymar konsertlaridir. Aslida ular italyan va nemis kompozitorlari cholg'u konsertlarining transkripsiyalaridir. Ichida eng ko'p ijro etiladigan ikki konsert — №3 (d-moll, A.Marchelloning goboy uchun konsertining transkripsiyasi) va №4 (g-moll, A.Vivaldining skripka uchun konsertining transkripsiyasi) konsertlari ustida alohida to'xtalinadi va ular tahlil qilinadi.

2-§ da klavir va orkestr uchun yozilgan yettita konsertdan oltitasi yoritilib, ularning ijrosi o'rganilishi bo'yicha ijroviy va pedagogik tavsiyalar beriladi. Konsert №6 To'rtinchi Brandenburg konsertining nusxasi bo'lib, ushbu qo'llanmaga kiritilgan.

3-§ Baxning klavir solo uchun Italyan konsertiga bag'ishlangan. Bu durdona asar klavir solo konsertining yorqin namunasi bo'lib, unda bitta cholg'u vositalari yordamida solo va tuttining mutanosibligida janr spetsifikasi va barokko davri cholg'u konsertining dramaturgiyasi ochib berilgan.

Qo'llanmada ma'lum darajada muallifning shaxsiy tajribasi ham aks ettirilgan bo'lib, u doimo — konsert faoliyatida ham, pedagogik faoliyatda ham bu asarlarga murojaat etadi va ushbu qo'llanma logann Sebastyan Baxning klavir konsertlarini o'rganishda o'quvchi va talabalarga yaqindan yordam beradi, deb umid bildiradi.

**Muallif**

<sup>1</sup> Ikki xil variantda uchraydi: 1. Ikki blokflyeta hamda klavir; 2. Ikki blokflyeta hamda skripka.

## KIRISH

Barcha zamonlar va xalqlarning musiqiy dahosi nomiga asosli ravishda ega bo'lgan Iogann Sebastyan Bax ajoyib bir davrda, keyinchalik san'at tarixida «barokko» deb nomlangan davrda yashab ijod qilgan. Kompozitorning benihoya keng ijodida (mingdan ortiq asarlar) barokko va undan oldingi davrlar musiqiy ijodining deyarli hamma soha va yo'nalishlari namoyon etilgan va umumlashtirilgan. Ayrim asarlarda u o'z vaqtidan o'zib ketib, kompozitsiya san'ati kelajagini belgilagandek bo'ladi. Baxning musiqiy tili zamondoshlariga nisbatan ifodalibroq va murakkabroqdir, imitatsion polifoniya sohasida esa unga teng keladigani yo'q. Kompozitorning musiqasi shunchalik mukammalki, xuddi u ilohiyotdan berilgandek tuyuladi. Vaholanki, u har qanday badiiy ijod kabi izlanishlar, shubhalar, yuksalish va pasayishlar natijasidir. Bax ijodiy jarayonining keskinligi, musiqasining emotsional yorqinligi va chuqurligi, uning shaxsiyatining o'ziga xosligi hamda ijtimoiy ziddiyatlarning nafaqat jiddiyligiga, balki fojeaviyligiga ham asoslanadi.

Barokko davri (1600–1750) dunyo badiiy madaniyatida eng murakkab davrlardan biridir. Tarixda uni «Buyuk burilish davri» deb atashadi. Haqiqatan ham, u o'rta asrlar bilan «Ma'rifat davri» o'rtasidagi to'rt asrlik kurashning kulminatsion payti bo'lgan.

Madaniyat tarixi bir tarixiy davrni ikkinchisidan ajratuvchi aniq chegaralarni bilmaydi. O'rta asrlar davri Uyg'onish davridan keskin ajralmagan. Aksincha, Uyg'onish davri madaniyatining qiymati va ideallari asta-sekin hayotga singib borib, o'rta asrlarning qat'iy prinsiplari bilan qarshilikka o'tardi. Natijada odamlar ongidagi dunyoning ikki – azaliy va yangi manzarasi bir vaqtning o'zida mavjud bo'lgan. Birinchisida bosh va yagona dunyoviy ijodiy kuch Xudo bo'lib, barcha – tabiat, jamiyat, davlat hokimiyati qonunlari faqat unga bo'ysunadi. Unda fan va san'at dinga to'la bo'ysinishi

joizdir. Bu borada inson e'tiborga arziyas, gunohkor bir maxluq bo'lib, uning ilohiy ne'matlarga muyassar bo'lishi uchun faqat gunohlarini yuvishi va so'zsiz itoatkor bo'lishi ila erishishi mumkin.

Uyg'onish davri esa dunyoni diniylik va moddiylikning uyg'unlashuvida tushunadi va targ'ibot qiladi. Inson bu borada cheksiz imkoniyatlarga ega, ijodkor jonzot bo'lib, Yaratganning eng mukammal mahsulidir. Bunday nazar yangi toifadagi aql-idrokni, Yaratgan in'om etgan iste'dodni rivojlantirishga intilgan odamning paydo bo'lishiga olib kelib, «Optimistik gumanizm» davri boshlanar edi.

Madaniyatshunos N.Konrad ta'rifi bo'yicha: «Barokko davri – bu ikki buyuk antinomiyalar (o'rta asrlar va yangi davr) to'qnashuvi davri edi. Unda O'rta asrlar oxirgi marta baralla, dahshatli va ulug'vor tarzda o'zi haqida xabar beradi. Lekin bu ovoz endi boshqacharoq chiqadi» [19, 18-b.].

Barokko va Uyg'onish davrlari o'rtasidagi chegara aniq bo'lmasa ham badiiy uslub xislatlari ko'pincha bir-biriga o'xshab ketadi. Xuddi o'sha dunyoviy hayotga ishtiyoq, o'sha antik mifologiyasi va injil mavzulariga murojaat etish endi «fojeali», keskinlik, zamonning og'ir voqealari va qarama-qarshiliklarini aks ettiruvchi ko'rinishda namoyon bo'ladi.

XVII asr Yevropa tarixida eng keskin davrlardan biri bo'lib, reformatsiya (o'zgarish) sifatida ma'lum bo'lgan. Yangi ijtimoiy munosabatlarga o'tish boshlanadi, milliy davlatlar paydo bo'ladi, iqtisodiy va ma'naviy-diniy hayotda keskinliklar ortib boradi. Rim Papasining cheksiz hokimligi Yevropaning barcha davlatlarida faol qarshilikni yuzaga chiqaradi, unda nafaqat oddiy xalq, balki ziyolilar, hatto davlat rahbarlari ham ishtirok etadilar.

Xristian ta'limotining yangi turi – Protestantizm shakllanadi. U cherkovdan adolatni, ibodatni ona tilida olib borishlikni, inkvizitsiyani bekor qilish kabilarni talab etadi. Bu qudratli harakatning vatani Yevropa bo'lib, keyin butun G'arbiy Yevropaga tarqaladi.

Katoliklar va protestantlar o'rtasidagi 30 yillik urush (1618–1648) cherkov zaminida ajralishlarga, bo'linishlarga olib keladi. U butun Yevropa bo'ylab o'tib, ko'p musibatlar – vayronagarchilik, ochlik, vabo epidemiyasi va hokazolarga olib

keladi. Bularning hammasi hayotning qisqaligini, insonning musibatlar oldida oqizligini isbotlardi. Bunday holatda inson qanday qilib, yuqorida aytilganidek, o'zini Yaratganning «eng mukammal mahsuli» deb his qilishi mumkin edi?

XVII asr — bu ilm-fan, san'at borasida keskin rivojlanish va buyuk geografik kashfiyotlar vaqti bo'ldi. Matematika, fizika, kimyo, termodinamika va astronomiya sohasidagi ilmiy kashfiyotlar, qonuniyatlarning kashf etilishi, Injilda tasvirlangan olam tuzilishiga ko'plab prinsipial tuzatishlar kiritadi. Inson — dunyo — Koinot tasavvurida keskin o'zgarish, to'ntarishlar ro'y beradi.

Bunday qiyin sharoitda «barokko» badiiy uslubi shakllanadi. U Uyg'onish san'ati estetikasi va usullari bilan aloqani saqlab qolish bilan birga yangi xususiyatlarga ega bo'ladi. Barokko dunyoqarashining eng muhim farqlovchi xususiyati — bu qarama-qarshi tasavvurlar, qo'shilmas an'analar, hayotiy maqsadlar, didlar va qiymatlarni doimo qarshi qo'yish, taqqoslashdir. Nozik lirika xayolchan va ochiq obrazlar keskin ekspressiyasi bilan almashadi. Badiiy g'oyaning uyg'un ko'rinishi «moslashib bo'lmaydigan moslashuv» bilan taqqoslanadi: hissiylik va tarkidunyolik, soddalik va o'ta murakkablik, g'oyat zavqlanish va zaharxanda kinoya kabi.

Har xil san'at usullarining kesishgan aloqalariga katta ahamiyat beriladi. Masalan, fazoviy ko'pqirrali yangroqlik musiqa uchun juda muhim bo'lib qoladi: yaqin-uzoq, ko'p-kam, past-baland singari. Haykaltarosh va rassomlar harakatsiz obyektida harakat taassurotini bermoqchi bo'lishadi. Portret san'atida esa buyurtmachining yuzini bezash, ziynat berish emas, balki uning martabasini, xarakterini, kayfiyatini haqqoniy ifodalash muhim bo'lib qoladi.

Bularning hammasi, natijada, ijodkorni yangi-yangi ifoda vositalarini, usullarni izlashga undaydi. Barokko san'atkori qat'iyatlilik bilan ikki qarama-qarshi irmoqlardan iborat bo'lgan, yangi, murakkab, «mislisiz» uyg'unlikni izlaydi. Musiqashunos M.Lobanova bunaqa uyg'unlik to'g'risida quyidagicha tushuntirish beradi — «hech qanday boshqa uslub barokko kabi qarshiliklarni birlashtira olmaydi. Uyg'unlik ta'kidlangan ziddiyatda namoyon bo'ladi» [19].

Bu davrda ijod etgan har bir muallif o'z san'atiga «noto'g'ri go'zallikni» olib kiradi, eski qoidalarni buzib, yangilarini ixtiro qiladi. Balki shuning uchun bu davr badiiy ijodining estetik ta'riflari shu qadar tarqoq, farqlidir. Ayrimlar buni «zukko g'oya san'ati» deb nomlasalar, boshqalar «ilmiy noma'qulchilik» deb atashgan. Unda ishonch va shubha, idrok va tasavvuf, ko'tarinkilik va tubanlikning teng huquqliligi, go'zallik va badbasharalik, antik mifologiya va xristian ramziylik o'z o'rnini topadi.

Ijodiy maqsad va g'oyalarning murakkab va turliligi bugungi kunda «barokko» so'zini har xil talqin qilishga imkon beradi. «Barokko» so'zining kelib chiqishi aniq emas. Har xil tillarda uning ma'nosi turlicha bo'lib, portugal tilida u – egri-bugri shakldagi marvarid, lotinchada – g'ayrioddiy shakldagi chig'anoq, italyanchada – ajoyiblik, jimjimadorlik, g'alatilikni hamda yolg'on, qo'pollik ma'nolarini bildiradi. «Nima bo'lganda ham, – ta'kidlaydi musiqashunos S.Matyoqubova, – ulardan har biri oz bo'lsa ham atamani tushunishga, yoritishga yordam beradi. Notekis shakldagi marvarid ma'nosidagi barokko so'zi san'atning klassik idealiga, namuna timsoliga monand bo'lgan Uyg'onish davriga taqqoslanadi. Qimmatbaho durga o'xshatishda esa barokkoning dabdabalikka intilishi ko'rinadi. Nihoyat, soxtalik, yolg'on barokko san'atida juda muhim bo'lgan xayoliylik, xomxayollikni ta'kidlaydi» [21, 7-b.].

Dastlab bu san'atni idrok etish, unga qarash birmuncha salbiy edi. U, hissiyotning haddan tashqari ko'pligi va qat'iylik, oddiylik, tabiiylikning yo'qligi tufayli, kinoya, kesatiq, masqara, mazahlarga sabab bo'lardi. Keyinchalik, barokko uslubi hukmronligida birinchi o'ringa uning murakkabligi va zidligi qo'yilgan. Atama endi uning asosiy xususiyatlarini – murakkablik, latofatlik, manzaralilikni bildirar edi.

Barokko uslubi barcha san'atlarga tegishli bo'lsa ham, lekin arxitektura, tasviriy san'at, adabiyot va musiqada juda yorqin namoyon bo'lgan.

Arxitekturada dabdabalik, hashamatlik, noyoblikka intilish, jiddiy, aniq, mutanosib klassik geometriyadan voz kechishga olib keladi. Endilikda nafaqat inshootlar, balki bir butun bino an-



sambllari, o'ta murakkab egri shakllari, bezak elementlarining mo'lligi bilan ajralib turardi. Haykaltaroshlik san'ati arxitekturaning tarkibiy qismiga aylanadi. Barokko san'atlar mushtarakligiga intiladi. Masalan, bu yerda – arxitektura, haykaltaroshlik va dekorativ (bezak) san'atlarning mushtarakligi. «Mazkur davr ijodkori hamkorona fikr yuritadi – ham arxitektor, ham haykaltarosh, ham bezovchi bo'lib» [18]. Shahar ko'chalari, maydon va xiyobonlar, uy-joylar – bularning hammasi bir ansambl, yagona badiiy yaxlitlik deb tushunilardi. Saroy va soborlar o'zining dabdabasi, salobati, hashamati bilan hayratda qoldirardi. Ular murakkab texnik hisoblar qo'llanganligi tufayli eng muhim nuqtalar sifatida atrof-muhitga singib boradi va uni tashkillashtiradi. Ana shunday arxitektura ansambllarining yorqin misoli sifatida Rimdagi avliyo Pyotr sobori va maydoni, Fransiyada – Versal, Avstriyada – Shyonbrunn, Rossiyada – Petergofni keltirish mumkin.

Tasviriy san'atda ham hashamatli, ulug'vor, bezakdor, diniy-afsonaviy mazmundagi kompozitsiyalar ko'payadi. Ularda endi vaziyat tangligi, emotsional ekspressivlik, hislarning ko'tarinkiligi va keskinligi nisbatan ko'proq namoyon bo'ladi. Diniy mazmunlarda ko'pincha jazava, avliyolarning qiynoqlari, har xil mo'jizalar bo'rttirilib, oshirilib ko'rsatilishi qo'llaniladi. Barokko rassomlari fazoviy perspektivani ifoda etishga qodir bo'lgan yangi usullarni ochadilar. Ular kartinani chuqurlik, qa'r illyuziyasini yoki fazo cheksizligini oshiradi. Karavadjo, Rubens, Rembrand, Velaskes mazkur davrning atoqli rassomlaridir.

Adabiyotda barokko uslubiy belgilari XVI asr oxirida aniq ko'rina boshlaydi. Dunyo va inson o'rtasidagi ziddiyatni, ichki hissiyotlar kurashini, oliyjanob g'oyalarning aldamchi haqiqiylikka nomutanosibligini Shekspir va Servantes juda aniq va ishonarli ko'rsata olganlar, garchi ularning ijodi Uyg'onish davrining oxirlariga to'g'ri kelsa ham. Bu yana bir bor san'atlarning barobar, bir maromda rivojlanmasligini, uslublar o'rtasidagi chegara hech qachon aniq bo'lmashligini va ijodkorning hayot sanalari uning badiiy uslubini belgilamasligini isbot etadi.

Barokko davri yozuvchi va shoirlari asarlarida shakl murakkabligiga hamda ulug'vorlik va tantanavorlikka intilish aniq ko'rinadi.

Ular atrof-muhitni, borliqni illyuziya yoki tush deb qabul qilishardi va o'sha xayoliylilikni — reallik, fantastiklik, fojeani — hajviylik, ko'tarinkilikni — dag'allik bilan aralashtirish orqali erishishgan. Barokko yozuvchi va shoirlari Oliy, Ilohiy ong va adolatga ishonardilar va bu ular uchun muhim edi. Aynan shu ishonch yaratilgan adabiy asarlarni o'ta uyg'unlik bilan ta'minlab, insonda hayot qiyinchiliklaridan bardosh bilan o'ta olishga ishonch hosil qilardi. Davrning eng ko'zga ko'ringan yozuvchilari bu — ispan dramaturgi Kalderon, italyan shoirlari Tasso va Marino, ingliz shoirlari — Milton va D.Donn.

Musiqada barokkoning shakllanishi va undagi jarayonlar boshqa san'atlarga nisbatan o'zgacha bo'lgan. Murakkab va ziddiyatli bu tarixiy davr, boshqalardan farqli o'laroq, musiqa san'atiga ko'pni berdi. Kompozitorlar va musiqachilar harakati tufayli u yengillik bilan boshqalardan o'zib ketdi va davr oxirlarida I.S.Bax kabi buyuk namoyandani maydonga olib chiqdi [16, 72-b.].

Musiqaning bu darajada o'zib ketishi hayron qoldirardi, chunki Uyg'onish davrida u tasviriy san'at va adabiyotdan ancha orqada edi. XVI asrda, u, asosan, amaliy, ya'ni so'z, raqs va marosimga jo'rlik vazifasini bajarardi. O'zi esa g'oya yoki hissiyotlarni yaxshi ifoda eta olmasdi, chunki rivojlangan musiqiy tilga ega emas edi. Uyg'onish davrining oxirlarida iqtidorli musiqachilar ko'p bo'lgan bo'lsa ham, lekin V.Konen kuzatishlariga ko'ra, ulardan hech biri Leonardo, Rafael, Mikelandjelo darajasiga ko'tarila olmaganlar [11]. Musiqa san'atining orqada qolishiga azaliy tarixiy shart-sharoitlar sabab bo'lgan:

— birinchidan, o'rta asrlarda (XV asrgacha) musiqachilar kasbiy bilimlarini faqat diniy o'quv muassasalarida olishgan va, keyinchalik, asosan cherkovlarda ishlashgan. Ular cherkov rahbariyatining qat'iy nazorati ostida bo'lishgan va ijodiy tashabbus uchun ularga hech qanday imkoniyat berilmagan. Cherkov ijrochiligiga hissiy ifodaviylik xos bo'lmay, ijro quruq, shirasiz bo'lgan (farishtalar kuylashiga taqlid);

— ikkinchidan, Uyg'onish davri musiqasida boshqa san'atlardagi kabi keskin ijodiy yuksalish, taraqqiy etish ko'rinmaydi. Ma'lumki, bu davrda antik san'atga qiziqish «uyg'onadi»: musiqadan tashqari



barcha san'atlarda o'rganish uchun qadim yunon san'ati namunalari va ularga tegishli, ularni yorituvchi manbalar (matnlar) mavjud edi. Musiqada esa vaziyat boshqacha edi – antik musiqiy namunalari saqlanib qolmagan bo'lib, u davr musiqa madaniyatiga doir ayrim ma'lumotlarni musiqachilar bilvosita manbalardan – cholg'ular ta'rifidan, ritorikadan, atamashunoslikdan olishardi;

– uchinchi, dunyoviy ijod qo'shiq va raqs janrlari bilan chegaralanib, va, asosan u havaskor ijod bo'lgan. Konsert amaliyoti hali yo'q edi.

Ammo Reformatsiyaning (XVI asr) faol harakati va Kontreformatsiya bilan bo'lgan davomli va shavqatsiz urush XVII asr o'rtalariga kelib ko'plab tartib, qoidalarni o'zgartirib yubordi. Hayotda katolik cherkovi rolining susayishi, ijtimoiy va madaniy o'zgarishlar tufayli dunyoviy musiqaning rivojlanishi va uning cherkov musiqasi bilan munosabatlari faollashdi, ya'ni bir tomondan Germaniyada asos topgan diniy konsepsiya bo'sa, ikkinchi tomondan Italiyadan kelgan dunyoviy, gumanistik qarashlar edi.

Butun barokko davri davomida, musiqa asta-sekin g'oya va nutq, affekt, falsafa, etika, estetika [34, 293-b.] kabi she'riyat yoki raqsdan ajralib, to'laqonli mustaqil teng huquqli san'atga aylanadi. Shunday qilib «absolyut» yoki «sof» musiqa paydo bo'ladi. Yangi musiqa o'zining ijtimoiy vazifalarini bajara oladigan, yangi shakllarni talab etgan edi. Barcha mamlakatlarda musiqali teatrlar, konsert zallari, zodagonlarning shaxsiy salonlari paydo bo'lgan edi. Konsert hayotining jonlanishi ijrochilar mahoratiga talablarni oshirib, «professionallik» («kasbiylik») so'zi ma'nosi ham birmuncha kengaydi. Sof kuylash cholg'uda erkin chalish va improvizatsiya qilish qobiliyatlariga endi ijod etish, tinglovchini emotsional, ifodaviy ijro bilan yetaklash, yorqin virtuozlik bilan qoyil qoldirish kabilar qo'shildi. Talablarning kuchayishi mutaxassislarni ijrochi, kompozitor va kapelmeysterga bo'linishiga olib keldi. Masalan, Bax o'z zamondoshlari orasida ko'proq kompozitor sifatida emas, balki organchi, improvizatsiya ustasi sifatida mashhur bo'lgan.

XVII asr musiqa san'ati uchun juda keskin, jiddiy asr bo'lib, unda maqsad, «ajoyib g'oya», rejalar natijaga nisbatan mo'lroq bo'lgan. Shakllangan uslub haqida gapirish hali erta bo'lsa ham,

lekin ayrim uslubiy tendensiyalar koʻzga tashlanardi. Toʻla mustaqillik borasidagi harakatda musiqaning oldida muhim masala turardi, bu ham boʻlsa — ifodaviy vositalar tizimini yaratish.

Renessans davrida u bu darajada dolzarb boʻlmagan, chunki musiqaning ifodaliligi tiniq lirika va oʻz fikr-xayollarga choʻmish bilan chegaralanar edi va barokko davrining boshida ijod qilgan K.Monteverdining uchinchi turdagi ifodaviylikni, yaʼni hayajonlanganlikni ixtiro qilishi tasodifiy hol emasdi. Sanʼatning keyingi rivojida yangi-yangi musiqiy boʻyoq, jilo, ifoda vositalariga talab oʻsib boraverdi va har bir kompozitor oʻz ijodida yangi usullarni kashf etishga harakat qilardi. Aytish mumkinki, yangi ifodaviy vositalarni tadqiq qilish va hammabop musiqiy tilni yaratish — bu davrning asosiy ijodiy maqsadiga aylangan edi. G.Ribintsevaning yozishicha, «ijodiy, ilmiy, konstruktiv va ijroviy tajribalarning turliligi va koʻpligi boʻyicha barokkodan boshqa bir davrni keltirish qiyin. Tajribachilik «epidemiya» musiqiy cholgʻularni, ansambl va orkestr tarkibini yangilash, oʻzgartirish bilan cheklanmasdan, balki yangi ifodaviy vositalar, usullar, janr va shakllar, musiqiy ijrochilik texnikasi borasidagi izlanishlar bilan belgilanadi. Natijada, yangi koʻp elementli musiqaviy til shakllanadi. U endi insonni, uning his-tuygʻularini koʻp qirrali tabiiy, asl koʻrinishida namoyon etishi mumkin» [29, 39-b.]. Insonning hissiy holatlar doirasining kengayishiga yangi opera janrining paydo boʻlishi katta turtki boʻldi. Unda spektaklning emotsional muhiti nafaqat sahna harakati va soʻz bilan, balki musiqa orqali yoritiladi. «Musiqiy dramaturgiya» degan yangi atama, tushuncha paydo boʻladi. Kompozitorni faqat asar syujeti emas, balki, koʻp miqdorda, S.Skrebkov iborasi bilan aytganda, «hissiyot harakati» qiziqtiradi. «U, asosan, qahramonlarni maʼlum vaziyatdagi his-tuygʻularini — sevgi iztirobi, rashk portlashi, jangovor joʻshqinlik yoki elegik qaygʻularni ifoda etadi. Musiqada, eng avvalo, ariozoli kuylashda faqat hissiyot hukm suradi. Bu yerda barokko konsepsiyasining bir tomoni — «emotsiya (his-tuygʻu) tili» saqlanadi, lekin u bus-butun, keng doirada rivoj topadi» [16, 269-b.].

Aynan bu davrda, barokkoning eng katta, eng buyuk yutugʻi boʻlmish «affektlar nazariyasi» shakllanadi. Har bir affekt oʻzini

aniq, doimiy ma'noviy ifodasiga ega bo'lgan. Ulardan har biri o'sha davrda nashr etilgan maxsus musiqiy simvollar lug'atlarida yoritilgan. Gohida bunday simvol insonning harakati yoki nafas olishining xarakteri, tempi bilan ham bog'liq bo'lishi mumkin. Simvol sifatida o'ziga xos kuy-changlar, harakat yo'nalishi (*anabasis, catabasis*), musiqiy sitata, xorallardan olingan jumla va ohanglar, tuzilmalar olinishi mumkin.

Affektlar nazariyasida qadim yunon oratorlik san'ati ( ritorika) bilan bog'liqlik seziladi, lekin u yoki bu simvolni tanlash kompozitorga bog'liq. Shu bilan birga, musiqiy asarning yaxlit bir butunlik sifatida namoyon bo'lishida qonun-qoidalarga, mantiqqa asoslanishiga katta ahamiyat berilardi va bu ijodkorni yana ritorika qonuniyatlariga undardi.

Bularning hammasida, nihoyat, barokko musiqa san'atiga antik san'atning bilvosita ta'siri sezilardi.

Bu vaqtda musiqa san'atining yangi yo'nalishi – sof (absolyut) cholg'u musiqasi rivojlanadi. Uning o'sish ko'rsatkichi bo'lib vokal musiqasida – opera, oratoriya, kantata; cholg'u musiqasida – qadimgi sonata, syuita, variatsiya, konsert ko'rinadi. Cholg'u konsert ikki shaklda bo'lgan – cholg'u va orkestr uchun va koncherto grosso. Ko'pincha dunyoviy cholg'u musiqasiga qiziqish vokal musiqasiga qiziqishdan o'tib ketardi. Voka! musiqa asarlarini (masalan, madrigal, ariya) cholg'u ko'rinishida ijro etish ham urf bo'la boshlaydi.

Ijrochilik san'atining murakkablashishi bilan parallel ravishda cholg'ularning takomillashuvini ham ko'rish mumkin. Bu borada yangi cholg'u ijro usullari, yo'llari paydo bo'ladi, janr doirasi kengayadi, musiqiy notatsiya o'zgaradi, musiqiy ornamentika o'tkirlashadi va noziklashadi. Cholg'u ijrochiligi ketidan vokal ijrochiligi ham murakkablashadi.

«Bell canto» uslubini cholg'uning barcha texnik qiyinchiliklarini ovozga o'tkazilgan uslub desa ham bo'ladi. Barokko musiqasi ko'pincha virtuoz musiqachilarga – ashulachi va cholg'uchilarga mo'ljallanib yoziladi. Ular, albatta, texnikaviy qiyinchiliklarni, ornamentika va jilolarni improvizatsion uslubda, erkin va mohirona ijro etishlari kerak edi.

Shunday qilib, zamondoshlari tomonidan urush, kasalliklar, vayronalik davri deb qabul qilingan barokko davri bugungi kunda – oʻrta asrlar kishanidan ozod boʻlish, borliqni, insonni yangicha idrok etish, ilm-fan, madaniyat, ijtimoiy hayotning keskin taraqqiyoti davri deb tushuniladi. Barcha sanʼatlar uchun ijodiy barkamollik vaqti boʻlgan bu davr chinakam musiqa zamoni boʻldi va koʻplab aʼlo darajadagi kompozitorlarni inʼom etib, musiqa sanʼatini eng yuqori pogʻonaga koʻtardi. Atoqli musiqa namoyandalari harakati bilan ifodaviy musiqiy til ishlab chiqildi. Kompozitor-tinglovchi munosabati kengaydi, yangi shakllarga ega boʻldi.

Barokko musiqasida qarama-qarshi, bir-birini rad etuvchi tendensiya va hodisalar hamjihatlikda boʻlishardi: koʻp asrlik anʼanalar va dadil yangilanishlar, oʻta ifodaliylikka erishish harakati va yorqin virtuoziylikning namoyishi G.Ribintsevaning izohlashicha, «bu yerda diniy va dunyoviy, vokal va cholgʻu musiqasi, xor boʻlib va yakkaxon kuylash, polifoniya va gomofoniya, deklamatsiya va ariozoli kuylash qarshilanadi. Bu yerda hamma narsa oʻzgaradi, toʻxtovsiz tuzilish va transformatsiya oqimida boʻladi. Bu yerda aniq meʼyor, qatʼiy qonuniyat yoʻqdir, bu yerda izlanish, tajriba ruxi, tinimsiz oʻzgarish ruxi hukm suradi» [29].

Barokko davri ikkinchi yarmining oxirlarida oliy darajadagi kompozitorlar – A.Vivaldi, G.F. Gendel, I.S. Baxlar maydonga chiqadi va, shu bilan, keskin izlanishlar va tajribalar vaqti yakunlanadi.

Iogann Sebastyan Bax – eng yuqori maqomga ega boʻlgan shaxs: oʻz davrida – buyuk organchi, virtuoziy ijrochi, musiqa tarixida – ulkan kompozitordir. Uning ijodi oʻsha davrda mavjud boʻlgan barcha yoʻnalishlarni, musiqa sanʼatining turlarini qamrab olgan va, ayrim hollarda, keyingi rivojlanish istiqbollari belgilagan. Bax sanʼati oʻzining obrazli mazmunining chuqurligi, emotsional ifodaviylik kuchi bilan va, shu bilan birga, oliyjanob bosiqqligi bilan ajralib turadi. Bugungi kunda bizni hayron qoldiradigan narsa shuki, Baxning oʻlimidan ikki yarim asr oʻtgan boʻlsa ham uning ijodi oʻtmish yodgorligi sifatida emas, balki eng aktual zamonaviy ijro repertuari sifatida yashamoqda. Glen Guldning yozishicha,

«Bax — yagona universal kompozitor. Unda hamma oʻzini topadi. Uning asarlari asosida turli nazariyalar tuziladi» [23]. Baxning dohiyona ijodi — musiqadagi falsafiy fikrning eng yuqori choʻqqisidir.

Bax musiqasi doimo tinglovchilar — musiqa shina vandalarini ham, musiqadan ancha uzoq boʻlganlarni ham diqqatini oʻziga tortadi. Shubhasiz, asarlardagi chuqur diqqatga choʻmishlik va musiqiy fikrning samimiyligi asrdan asrga oʻtib kelib, bugun ham tinglovchilarni sehrlaydi, maftun etadi.

Absolyut musiqaning shakllanishida diniy va dunyoviy musiqalarning ahamiyati katta boʻlgan. Faol ijodiy hayotga I.S. Bax protestantlik harakatining davomchisi sifatida kirib keldi. Butun hayoti davomida u protestant soborlarida kapelmeyster va organchi boʻlib xizmat qilgan. Uning aksariyat asarlari cherkov musiqasi janrlarida yoki diniy mavzudagi dunyoviy musiqa janrlarida yozilgan. Kompozitor uslubining eng mashhur tomoni — kuy-ohanglarining koʻrki, chiroyi. Har bir tovush mayda melizmlarga eʼtiborni va ifodaviy ijroni talab etadi.

Emotsional-hissiy jihatlari boʻyicha Bax musiqasi zamon-doshlariga nisbatan ifodaviyroq, chuqurroq va jamlanganroqdir. Shu bilan birga, bu musiqaga qatʼiy, keskin konfliktli toʻqnashuvlar, obrazli qarama-qarshiliklar xos emas. Bax uchun ziddiyatli opera dramaturgiyasidan koʻra lirik, epik rivojlanish turi afzalroq boʻlgan. Lekin aytilgan keskin toʻqnashuvlar boʻlmasa ham, yang-roqlikda keskinlik, tanglik saqlanib qolardi. Bax lirikasi hech qachon asabiy «portlashgacha» yoki cheksiz quvonchgacha, zavqgacha bormaydi. Va aynan shu jihat uni kelajak sanʼatidan ajratib turadi. Kompozitor asarlarining eng hayajonli, taʼsirchan joylarida «bir vaqtli kontrastni» (Livanova) qoʻllaydi. Uning maʼnosi shundan iboratki, kuy rivojidadagi eng keskin, koʻtarinki, hayajonli paytda unga joʻr boʻlib, maʼyus, qaygʻuli, ritmik-qatʼiy akkompament yangraydi va hissiyotni jilovlagandek boʻladi.

«Bax musiqasi — bu gotikadir», — deb qayd etadi A.Shveyser oʻzining «I.S. Bax» nomli monumental asarida. «Gotikadagi kabi, kompozitorning asarlarida ijrochi asosiy bosh jihatlar va detallarni birday aniq, ravshan, chaqqon koʻrsata olgan holatdagina tinglov-

chiga kuchli ta'sir ko'rsatadi [35, 267-b.]. Asar boshida esa quyidagi fikrni keltiradi: «Bax dahosi — bu yakka, alohida emas, balki universal tushunchadir. Asrlar va avlodlar uning ijodi oldida, uning ulug'vorligi, mahobati oldida lol turamiz, hurmat-ehtiromimiz, iltifotimizning cheki yo`q. Kimda-kim bu davrni o'rganib, qayerga olib borishini tasavvur qilsa, uning uchun u «mukammal ruxning» rivojlanish tarixi bo'lib qoladi. Keyinchalik u (rux) alohida shaxsda — Iogann Sebastyan Baxda o'zini namoyon etadi» [35].

Kompozitorning boy va serqirra ijodiyotida deyarli hamma narsa yuqori badiiy xususiyatlarga ega va katta ahamiyat kasb etadi. Ammo ikkita tarkibiy qism — organ musiqasi va kantata-oratoriya janrlari Bax ijodida alohida o'rin egallaydi.

---

## I.S. BAXNING KLAVIR KONSERTLARI

### 1-§. Barokko davri konsert janrining asosiy xususiyatlari. Klavir solo uchun konsertlar

Cholgʻu konserti — barokko musiqa sanʼatining eng muhim va eng yorqin yutuqlaridan biridir. Bu janrda cholgʻu (absolyut) musiqasining rivojlanish tendensiyalari oʻz ifodasini topadi. XVII asr oxirlariga borib yangi bir amaliyot, yaʼni jamoat oldida konsert chiqishlar keng tarqala boshladi va konsert faoliyatining bu turi musiqachi kasbini yangi darajaga koʻtardi. Endi u jamoat diqqati markazidagi bosh (asosiy) shaxsga aylandi. Konsert zalining sharoiti musiqani idrok qilish, oʻzlashtirish xususiyatini oʻzgartirdi. Endi konsertga keluvchilar nafaqat shunchaki musiqani tinglash uchun, balki musiqani oʻziga ham, uning ijro saviyasiga ham baho berish uchun keladilar. Ular endi ijro jarayonini kuzatishga, undagi nozik detallarni ilgʻashga, yangroqlikning maʼno va emotsional faolligini chuqur idrok etishga qodirlar.

Cholgʻu konsertining dastlabki namunalari XVII asr oxiri — XVIII asr boshida paydo boʻladi. Qisqa vaqt ichida u cholgʻu musiqasi janrlari ichida eng asosiy, afzaliga aylandi. Undagi yorqin namoyon boʻlgan va ikki ishtirokchi (yakkaxon va orkestr) musobaqasiga asoslangan oʻyin manbayi, ibtidosi oʻziga tortadi. Ikki partiyaning navbatma-navbat yoki hamjihatlikdagi harakati dialog effektini beradi va ijro vaziyatining oʻzini, absolyut musiqa tili bilan hissiyotlar, holatlar, hodisalarning berilishi uni aniq teatrlashtirilgan voqelikka yaqinlashtiradi. Nafaqat mualliflik ifoda vositalari boʻlmish kolorit, dinamika, faktura, balki frazalashtirish, nyuanlashtirish, agogika kabi ijroviy usullar ham muhim ahamiyatga ega. Ular yordamida yangroqlikning turli darajadagi zichligiga, uning fazoviy joylashuviga, emotsional turiga erishish mumkin.

Chuqur detallashtirilgan yoki virtuozli-turlanuvchan solo ijrosining orkestrning yaxlit, hamjihat koʻpovozlilik bilan



taqqoslanishi, yakka ishtirokchining individual jamoalashtirilgan (xor bo‘lib) javobini eslatadi. Janrning bu kabi o‘ziga xos, spetsifik xususiyatlari shu kungacha saqlanib kelmoqda. Biroq barokko davridan shu kungacha bo‘lgan vaqt mobaynida konsert janrida katta o‘zgarishlar yuz berdi. Hozirda, tarixiy jarayonda shakllangan konsertning ikki turiga – barokko (yoki qadimgi) va klassikaga ajratish kerak. Ulardan har biri o‘z davrining bir butun musiqiy fikrlar tizimi bilan chambarchas bog‘liq bo‘lib, tabiiyki, musiqa mazmuniga, musiqiy fikrlar rivojlanish mantiqiga ta’sir ko‘rsatadi.

Barokko konserti o‘zining har bir qismida «biraffektlilik» prinsipini saqlaydi. Musiqa, «sado effekti» borasida qattiq, gohida sekin yangrashi mumkin, mavzular masshtabi nuqtai nazaridan kengayishi yoki qisqarishi, fakturaning zichligi har xil registrga o‘tishi mumkin, ammo uning emotsional zamini o‘zgar olmay saqlanib qoladi. Bunday musiqiy hodisalarning tuzilish prinsipi *konsertlik* deb ataladi. Balkim shuning uchun ham butun barokko davrini gohida «konsertlanish uslubi davri» deyishadi.

Klassik konsertda musiqiy materialni tashkil qiluvchi prinsip bo‘lib teatr dramaturgiyasining ta’sirida shakllangan «simfonizm» prinsipi turadi. Uning o‘ziga xos xususiyati – har bir qismda mavjud bo‘lgan va maqsadli rivojlanish jarayonida ma’noviy o‘zgaradigan kontrastdir.

Barokko konserti ikki xil ko‘rinishda bo‘ladi – solo (torli yoki damli cholg‘ular) va ansambllik (concerto grosso, concertino va tutti orkestr). Janr uch qismli turkumni tashkil qiladi. Chetki qismlar tez tempda bo‘lib, konsert yoki qadim konsert shaklida yozilgan. Unda tonal mantiqning aniqligi va kuychan mavzularning yorqin ohangdorligi, rivojlanishning polifonik oquvchanligi bilan moslashadi. Vazmin tempdagi lirik o‘rta qismlar ko‘pincha «ariozo» uslubida yozilgan. Unda yakkaxon asosiy kuy jarayonini olib borsa, orkestr jo‘rlik vazifasini bajarardi.

Italyan ijodkorlarning dastlabki konsertlarida yakkaxon (yakkaxonlar) va orkestr vazifalari aniq belgilangan edi. Orkestrga asosiy mavzuni (riturneli) olib borish buyurilardi. U bir necha bor har xil tonalliklarda, o‘zgar magan holda takrorlanardi. Yakkaxon yoki konsertino guruhi bog‘lovchi xarakterdagi lavhalarni olib borar



va, aynan shunda, o'zining virtuoqlik mahoratini namoyish etardi. Janr rivojlanishi borasida tez qismlarning tuzilishi murakkablashib borardi. Riturneli mavzusi katta erkinlikka ega bo'lardi. U – qisqartirilgan yoki kengaytirilgan ko'rinishda kelishi, solo partiyasiga o'tishi, turli virtuoqlik belgilari bilan bezalishi mumkin edi. Vaqt o'tishi bilan lavhalar aniq konsertlik xarakteriga va mavzuiy mustaqillikka ega bo'la boshlaydi. Asosiy va lavha mavzularining taqqoslanishi tutti va solo almashuvi bilan to'g'ri kelmaydigan bo'ldi. Natijada, shakl chegaralari noaniq bo'lib boradi. Asosiy va lavha mavzularining rivoji esa murakkablashadi va xilma-xilligi bilan ajraladi. Shakl esa o'zining bir butunligida, rivojlanishning o'zgacha kengligiga va masshtabiligiga erishadi.

I.S. Bax ijodining roli konsert janrining tadrijiy rivojlanishida, musiqiy rivoj mantiqining murakkablashishida juda katta, ulkan desa ham bo'ladi. Uning o'z zamonasi uchun noyob bo'lgan mavzuiy rivojlanish borasidagi ixtirochilik qobiliyati kelajakda maydonga keladigan Vena klassiklarining simfonik fikrlashining darajasida bo'lgan.

### **I.S. Baxning Veymar klavir solo konsertlari**

Cholg'u konsertining birinchi namunalari sonatadan konsertga o'tish shaklidagi asarlar vazifasini bajargan. Bu janr tamomila XVIII asrning boshida A.Vivaldi ijodida shakllanadi va keyinchalik Markaziy Yevropa mamlakatlariga tarqaladi. Tez vaqt ichida ommabop bo'lib, dong'i chiqqan bu yangi janr o'zining solo cholg'ulari va orkestr o'rtasidagi keskin dialogi va virtuoqlik xususiyati bilan tinglovchilar o'rtasida kuchli taassurot qoldirgan.

Torli yoki damli cholg'ular solosi va orkestr uchun konsert Germaniya uchun ham yangi janr edi. Baxni ham konsert janri o'zining yorqin va rangdor yangrashi bilan qiziqtiradi. U konsertning kelajagi porloq ekanligini tushunib yetadi va italyan hamda nemis ustalarining asarlarini o'rgana boshlab, ularni klavir uchun moslashtiradi. Bundan boshlagan yosh kompozitor keyinchalik o'zining skripka va nihoyat klavir konsertlarini yaratishga o'tadi va yillar davomida kompozitor-janr hamkorligi juda samarali bo'ladi.

U vaqtda mualliflik matniga munosabat birmuncha erkin edi. Jamoatchilik ongida musiqiy asarlarning matniga o'zgarmas manba, negiz sifatida qarash hali o'rnashmagandi. Musiqiy amaliyotda turli transkripsiyalar, o'zga mualliflar mavzularini bemaolol o'zlashtirish («parodiyalar»), boshqalar matnini arziyas darajada, tub, keskin o'zgartirishgacha borishlar tez-tez uchrab turardi va bu narsa u vaqt uchun tabiiy hol edi. U davr ijodkorlari boshqa mualliflar asarlarini o'z ehtiyojlari va ijrochilar, tinglovchilar talablari uchun ishlatar ekanlar, bunga jiddiy, ijodiy yondashganlar va o'z maqsadlariga bo'ysundirganlar. Mualliflik esa transkripsiyaning badiiy saviyasiga qarab tan olinardi.

Bax ijodining Veymar davrida klavir solo uchun o'n oltita konsert yozadi. Ular, yuqorida aytilganidek, o'zga matnning qayta ishlangan mualliflik variantidir. Oltita konsertning originali A.Vivaldiga, bittasini G.Telemanga, yana bittasi A.Marchelloga, uchtasi yosh musiqa shinavandasi Iogann Ernst Sakson – Veymarlik shahzodaga tegishli bo'lib, qolganlarining original mualliflari noma'lum edi.

Barcha konsert transkripsiyalari 1710–1715-yillarda yaratilgan. Ko'pchilik zamondoshlar va biograflarning fikricha, Baxning bu konsertlarni yozishdan maqsadi – buyuk Vivaldidan o'rganish, saboq olish bo'lgan. XIX asr o'rtasigacha Bax konsertlarining barcha originallari A.Vivaldiga tegishli deb tushunilardi.

1802-yilda I.S. Baxga bag'ishlangan birinchi kitob nashrdan chiqadi. Unda kitob muallifi Iogann Nikolaus Forkel, xususan, shunday ma'lumot beradi: «Yaqin orada u (Bax) fikr harakatiga tartibli va ravonlik kerakligini his qiladi va uni yo'lga qo'yishda qandaydir ko'rsatmalar, ishora-belgilarga tayanmoq lozimligini tushunadi. Bunday ko'rsatma bo'lib unga yaqindagina nashrdan chiqqan Vivaldining skripka konsertlari xizmat qiladi. U bu ajoyib asarlar to'g'risida juda ko'p eshitgan va unga yaxshi baxayr bir fikr, ya'ni ularning hammasini klavirda ijro etish uchun qayta ishlash fikri keladi. Bax mavzular bayon etilishi usullarini, ular munosabatlarining o'ziga xosliklarini, modulyatsion rejalar va boshqalarni o'zlashtiradi. Klavirda ijro etishga mo'ljallanmagan skripka mavzu va passajlarini qayta ishlarkan, u, qo'shimcha, musiqiy

fikrlash qonuniyatlarini ham o'zlashtirib borardi. Shuning uchun ishni yakunlagach, u endi musiqiy fikr, g'oyalarni izlashda barmoqlaridan yordamni kutmasdi, ularni u o'z fantaziyasidan hovuchlab olishga qodir edi» [32]. Albatta aytilganga to'liq qo'shilib bo'lmaydi, chunki bu katta ishdan oldin ham Bax musiqiy fikrlash qonuniyatlaridan boxabar edi. Bunga isbot — uning ijodi. So'zsiz transkripsiyalarga murojaat etganda u o'zi ham ko'p narsani o'rgandi. Ammo bu o'rganish endigina ijodga qadam qo'ygan yosh ijodkorning o'rganishi emas, balki tajribali, malakali professionalning o'rganishi edi. Bu esa boshqa-boshqa narsadir. Bax yangi janr ustida ishlar ekan, uning maqsadi — o'zgalar tajribasiga taqlid qilish yoki nusxa ko'chirish emas, balki ularni tushunib yetish, anglash va o'z ijodiy maqsadiga bo'ysundirishdan iborat edi.

Buyuk kompozitorning «o'quvchilarga xos tirishqoq»ligini turli tadqiqotchi va musiqachilar turlicha izohlashgan, lekin bu o'zgacha ijodiy hamkorlikni oxirigacha ochib bera olmaganlar. Masalan, A.Shveyser Baxga bag'ishlangan tub risolasida bayon etishicha, Baxning musiqadagi ixtirochilik qobiliyati cheksiz ko'rinardi. Shuning uchun uning transkripsiyalarga bo'lgan qiziqishini ham o'z ijodi impulsini qo'zgatish uchun tashqaridan izlagan turtki sifatida tushunish mumkin. U o'zgalar asarlarini, ularning fazilat, afzalliklaridan qat'i nazar, yaxshi ko'rardi, chunki ular uning badiiy fantaziyasini faollashtirardi. Bunday xislat kompozitorning hali yoshlik davriga xosdir [35, 143-b.].

Ma'lumki, Bax doimo klavishli cholg'ularni afzal ko'rardi va ularda yakkaxon ko'povozli musiqani ijro etish mumkinligi uchun ularni yuqori baholardi. U yoshlik yillaridanoq ajoyib improvizatsiyachi-organchi va klavirchi sifatida mashhur bo'lgan. Klavishali cholg'ularning keng, bepoyon imkoniyatlarini yaxshi bilgan, his etgan Bax o'z oldiga katta bir vazifa qo'yadi. U ham bo'lsa — bitta klavirga «concerto grosso»ning ikki partiyasini (yakkaxonlar va orkestr) olib o'tish edi. Bax bundan nimalarni kutgandi? Bu — bitta klavirchiga mustaqil, yakkaxon ansambl yoki orkestrsiz dinamik siljishlarga va tutti-solo almashuvi effektlariga boy konsert uslubida ijro etishga imkon berardi.

Klavesin (yoki organ) kabi registr o'zgartirgichlariga ega bo'lgan cholg'ular ijroni yengillashtirardi. Shuning uchun transkripsiyalar ustidagi ishning asosiy maqsadi klavishali cholg'ular uchun yangi bo'lgan konsert janrini o'zlashtirish edi. Bu faqat yaxshi kompozitorlik va ijrochilik maktabi bo'lib qolmasdan, balki klavirchilar va organchilar repertuarini boyitish manbayi bo'lib xizmat qilgan, chunki ular jamoat chiqishlari uchun nota materialiga muhtoj edilar. Bundan tashqari, bu transkripsiyalar nafaqat professional ijrochilarga, balki musiqa shnavandalariga ham uy sharoitida konsert janriga mansub turli kompozitorlarning ajoyib asarlarini ijro etishga imkon berardi. Modomiki, bu hol ularning keng tarqalishiga, ommalashishiga xizmat qilardi va muhimi, natijada, ma'rifiy ahamiyatga ega bo'lardi.

Baxning transkripsiyalari katta pedagogik ahamiyatga ega edi. U davrda klavir adabiyoti bo'yicha maxsus yo'llanmalar yo'q edi va Baxning bu asarlari konsert ijrochiligi uchun badiiy namunalari bo'lishi bilan birga klavirchilar tarbiyasida juda zarur bo'lgan pedagogik repertuar ham edi.

Baxning solo klavir uchun o'n oltita konsertlari kompozitorning sara asarlari qatoriga kirmaydi. Ularga munosabat, ayrim zamon-doshlari va keyingi davrlar musiqachilari tomonidan turlicha bo'lgan: ba'zilar moyillik bilan qabul qilishsa, boshqalar esa keskin salbiy munosabatda bo'lganlar.

Hozirgi vaqtda ularning salbiy baholanishiga qo'shilish mumkin emas. Albatta barcha konsertlar nufuzli va zamonaviy pianinchilarni bir xil qiziqtiradi deb bo'lmaydi. Ularning orasida dastlabki materialning sustligi tufayli unchalik yuqori saviyada bo'lmaganlari ham bor. Ammo ular ham biz uchun qadri va qiymatlidir. Zero, ularda ulug' ustozning muhri bor va ular, so'zsiz, XVIII asr Yevropa musiqa madaniyatining yodgorligidir. Pedagogika va ta'lim maqsadida klavir konsertining dastlabki qadamlarini, uning emotsional tarzini va ijro texnikasini o'rganish juda muhim.

O'zgarlar konsertlarini qayta ishlaganda Bax originalga to'la moslashishga harakat qilmas va matnga erkin yondoshar edi. Mavzuiy materialni saqlagan va asosiy «o'zagini» o'zgartirmagan holda u musiqiy to'qimani takomillashtirib borardi. Yuqori bas

ovozlarni, garmonik rejani o'zgartirish ila va ko'p miqdorda o'rtakontrapunkt ovozlarni qo'shish ila u bu maqsadga erishar edi. «Bir necha boshlang'ich original taktlardan keyin Bax o'z yo'lida davom etar, keyin yana originalga qaytib, yana undan uzoqlashardi. Bu borada kompozitor «u yoki buni» tushirib, boshqani kiritadi. Shu tariqa, uning transkripsiyasi ikki barobar kaitalashishi yoki uzunlashishi mumkin, lekin bu hol uni koyitmas edi. Bax bu asarlarni o'rganish uchun emas, balki o'zining genial tuzatishlarini kiritib, ular yuzasidan fikr yuritish uchun yaratadi va buni u beixtiyor bajaradi» [35, 143-b.].

Bax davrida «klavir» so'zi ikki xil: birida u barcha klavishali (organni ham) cholg'ularning umumlashtirilgan nomlanishi bo'lsa, ikkinchisida – faqat torli-klavishali cholg'ular ma'nosida tushunilardi. Ijroda cholg'uni tanlash yakkaxonga havola etilardi. Masalan, bir turkumga birlashtirilgan to'rtta konsert Bax tomondan organ uchun mo'ljallangan bo'lsa, o'n oltita solo klavir konsertlari turkumi esa – aynan torli-klavishali cholg'ular uchun yozilgan.

Shuni aytish kerakki, u davrda «klavir» uchun yozilgan asarlarni barcha maishiy cholg'ularda ijro etish mumkin edi. Tabiiyki, bunday jarayonda ijrochining malakasi, tajribasi oshadi va saviyasi kengayib boradi.

O'zining transkripsiyalarini Bax fortepiano uchun yozmagan edi. Birinchi fortepiano namunalari hali takomillashmagan, kamko'stlik cholg'u bo'lib, Bax uni qabul qilmaydi. Yaxshi ko'rgan klavikord yoki klavesinga nisbatan fortepianoning ovozi unga qo'pol tuyuladi. O'ylaymizki, zamonaviy royal o'zining tembr va dinamika borasidagi boy va rangdor imkoniyatlari bilan Baxga ma'qul bo'lar edi.

Ushbu transkripsiyalarni o'rganishga kirishgan yosh pianinochi qadimgi musiqaning ijroviy o'ziga xosliklarini, albatta, nazarda tutishi lozim. Matndagi ko'rsatmalarning yo'qligi ijrochiga katta qiyinchilik tug'diradi. Mavjud tadqiqotlarda buning sababi o'sha davrning ijrochilik sharoiti va shakllarida deb izohlanadi, ya'ni asarni turli klavishali cholg'ularda ijro etish mumkinligi, ijrochilar holatining o'zgarishi, cholg'ularning o'zaro almashuvi. Bularning

hammasi u yoki bu cholg'uga yagona, universal va batafsil tushuntirishlar berishga imkon bermasdi. Shuning uchun ham artikulyatsiya, dinamika, temp yuzasidan berilgan muallif ko'rsatmalari juda kam. Shu bilan birga ayrim qoidalar bo'lgan va ularni yodda tutish kerak:

1. Bax musiqasining dinamikasi pog'onali, terrasali. Unda astasekin, to'liqinsimon ko'tarilish va pasayishlar, ta'sirchan «*crescendo*» va «*diminuendo*»lar, haddan tashqari «*forte*» nojoizdir. Musiqaning emotsional to'liqligiga, mazmundorligiga, frazirovkaning ifodaliligi, to'g'ri artikulyatsiya va pedalni ustalik bilan qo'llash orqali erishish mumkin.

2. XVII–XVIII asrlar ijodida temp ko'rsatkichlari harakat tezligini emas, balki musiqaning xarakterini belgilar edi. Masalan, *Allegro* – bu quvnoq, ravshan, ammo tez emas. Temp darajasi o'lchovga bog'liq. Finaldagi 12/8 o'lchovi 4/4 ga nisbatan vazminroq, *alla breve* – 4/4 dan tezroq, lekin hozirga o'xshab ikki barobar emas, 24/16 – juda sekin, har bir o'noltalik salmoqli ijro etilgan. Ya'ni, qanchalik cho'zim maydaroq bo'lsa, temp vazmin, og'irroq bo'ladi.

3. Melizmlarni Baxning «Jilolar rasshifrovkasi jadvali»ga monand ijro etish lozim. Ammo shuni unutmaslik kerakki, Bax jilolar ijrosida ma'lum darajada erkinlikka yo'l qo'yardi, jadvalni esa o'g'illarining boshlang'ich tahsil olishlari uchun yaratganligi hamma uchun aqida emas.

4. Transkripsiyalarning nota matnida Bax tutti va solo kontrastini forte va piano so'zlari orqali yetkazadi. Forte-tutti lavhasi klavesinning pastki to'la yangrovchi manualiga o'tkazilishini, piano esa solo lavhasining yuqoriga (sekinroqqa) o'tkazilishini bildirardi. Bu holda *f* va *p* – bu dinamik belgilar emas, balki orkestr va solo cholg'ularining yangroqligini taqqoslash ko'rsatmasidir. Shuning uchun. kontrastlik darajasini ijrochi o'z xohishi bo'yicha taqsimlashi mumkin, faqat, bu borada, barokko davri musiqasida keng tarqalgan «aks-sado effekti»ni unutmaslik kerak.

«Baxning o'n oltita transkripsiyalari kompozitor yangi janrni qanday tasavvur etishining yaqqol misolidir. Bu nazokatli asarlar XIX asr transkripsiyalariga xos bo'lgan, yuzaki dabdaba-salobatlilik



elementlaridan va muallif yozuvlarini, bolalarga xos «tirishqoqlik» bilan fortepianoning ikki nota yoʻliga koʻchirishdan holidirlar. Bax oʻzining transkripsiyalarini avaylab, aniq-ravshan, nozik qilib yaratadi va unga mos qilib grafik tiniq, oʻta nozik fakturani ham kashf etadi. Aksincha, harakatchan qismlarning tarang, raqsga xos ritmlar va sekin qismlarning ifodali lirikasi turli xarakterdagi yorqin ijroni taqozo etadi» [27].

Ushbu transkripsiyalarga murojaat etgan talabalar ularning barcha tahrirlari bilan tanishishlari maqsadga muvofiqdir. Atoqli Rossiya organchi va pianinochilari L.Royzman va V.Dolinskiy tahrirlarini oʻrganish ularga katta yordam beradi.

### **Savol va topshiriqlar**

1. Cholgʻu konsertlarining ilk namunalari qachon paydo boʻldi?
2. Qaysi tarixiy davrni «konsert uslubi» deb atashadi?
3. Barokko cholgʻu konsertiga taʼrif bering.
4. Ijodining Veymar bosqichida I.S.Bax nechta klavir konsertlarini yaratdi va ushbu konsertlarning ijodining boshqa bosqichlarida yaratilgan konsertlardan farqi nimada?
5. Transkripsiya nima?
6. I.S.Bax oʻzgalar konsertlarini qayta ishlashga qanday munosabat bildirgan va nima uchun ular I.S.Bax konsertlariga aylangan?
7. Qadim musiqa ijrosining oʻziga xosliklari va bu haqidagi oʻz tasavvuringizni aytib bering.
8. Urtekst nima?
9. I.S.Bax konsertlaridagi melizmlarni rasshifrovka qilish uslublari haqida soʻzlab bering.
10. Terrasimon dinamika nima va u I.S.Bax konsertlarining zamonaviy ijrochilik interpretatsiyasida maqsadga muvofiqmi?

## Konsert № 3, d-moll

Ushbu konsert (klavir solo uchun) – Bax zamondoshi A. Marchelloning goboy va orkestr uchun №14 konsertining transkripsiyasidir. Bu asar obrazlarining yorqin kontrastligi, ikkinchi qismning melodik jozibasi va finalning nozik poetikasi bilan Baxni o'ziga jalb etadi. Turkumning barcha qismlari bir tonallikda (d-moll) yozilgan bo'lib, ularning hammasi bir xil nomdosh D-dur da yakunlanadi.

Birinci qism (**Allegro**) – harakatchan, faol va ta'sirchan, boshqa qismlarga nisbatan kontrastliroq. Unda sonata allegrosining ayrim xususiyatlari namoyon bo'ladi. Qismda ekspozitsiyaga, kichikroq o'rta qism va reprizaga o'xshash bo'linmalarni ko'rish mumkin.

Ekspozitsiya ikki qismdan iborat. Birinchisi – konsertni boshlovchi tuttidir. U ulug'vor va ma'nodor ijro etilmog'i darkor. Relyefli oktava unisonli bayondagi keng melodik yurishlar musiqaga qat'iyatlilik va dadillikni beradi:



Bu nihoyatda keng, ohangdor, juda yig'noq, ritmik aniq va dona-dona ijro etilishi shart hamda har bir tovush hayajonsiz, chamalanib va yaxshi tinglanib berilishi kerak. Shuni fahmlash kerakki, musiqaning keyingi rivojida mayda cho'zimdagi o'noltitalik va o'ttizikkitalik notalar keladi va, tabiiyki, tajribasiz pianinochi bu joyda o'zi bilmagan ravishda juda tez tempda chalib yuborishi



mumkin. O'qituvchining vazifasi bu yerda shundan iboratki, u talaba diqqatini boshlang'ich tempga, yangroqlikning salmoqliligiga va tantanavorligiga, ortiqcha harakat qilmaslikka qaratishi kerak.

Musiqiy rivojda polifonik uslubning ustunligida, fortepiano fakturasida gomofon-garmonik yozuvi elementlari relyefli namoyon bo'ladi. Tutti bo'limida faktura to'yinganroq, «quyuqroq», soloda esa tiniq va jilolarga boy bo'lishi kerak.

Ekspozitsiyaning ikkinchi qismi yondosh partiyaga o'xshash. U sologa berilgan. Bax bu mavzuni tuttida juda relyefli va ikkiovozli taxlitda bayon etadi:

Yuqorilovchi va pastlovchi to'liqinli harakatni hosil qiluvchi salmoqli akkordlarda aniq va yig'noq yangrashlikka intilish kerak. Bu — o'ziga xos dominanta pred'iktidir. Undagi s-moll, B-durga og'ishlar natijasida D-durga olib keladi. Konsertning birinchi qismi yorqin major bo'yoqlarda hamda pozitiv ibtidosining barqarorlanishi bilan yakunlanadi.

Ikkinchi qism (**Adajio**) — Baxning patetik obrazlarining yorqin misolidir. Uarga o'ziga xos osoyishtalik, diqqatlilik va hislarning o'ta keskin tarzda ifoda etishning birligi xosdir. Bu ilhomli va shoirona musiqaning ijrosida to'g'ri tempni tanlash juda muhimdir. Adajio boshlang'ich taktlarining sodda ko'rinishi soxtadir, chunki undan keyin o'ttizikkitaliklarning murakkab fiorituralari keladi. Tutti boshlang'ich taktlarining juda ravon, ritmik turg'un, chuqur legato, *r* nyuansida asta-sekin, tovushning kuchaytirilishi bilan ijro etish lozim.

O'ng qo'l partiyasidagi kuyni uning har bir jumlasini mordent bilan yakunlab, ko'tarinki ruhda ijro etish tavsiya qilinadi:

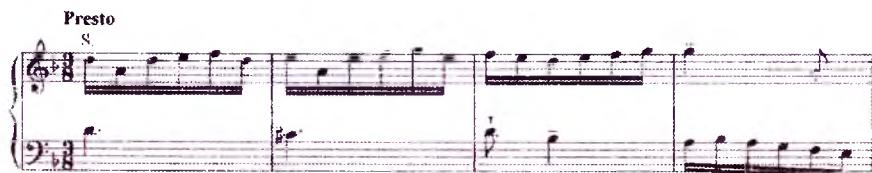


Nota matnidagi artikulyatsion belgilarni juda aniq bajarish kerak. Qisqa lugalarni yagona, umumiy melodik yo'nalishga birlashtirib, musiqiy fikrning mantiqiy rivojini yaratish lozim. Chap qo'l partiyasidagi ostinatoli tuzilma ikkinchi qism shaklini mustahkamlovchi fundament vazifasini bajaradi. Asosiy mavzu variatsion rivojlanish jarayonida yangi ohangiy va fakturali detallar bilan boyib boradi.



Adajio ijrosining qiyin tomoni shundaki, u boshidan oxirigacha bir xil, yagona fakturada olib boriladi. Faqat u, lirik obrazni chuqurlashtiruvchi, ayrim ornamental elementlar bilan jilolanadi, xolos. Asta-sekin bayon etish emotsional foni kuchayadi va natijada oxiriga borib tuttida, *f* da, yuqoripatetik notada qism yakunlanadi. Bu jarayonda har bir notaning, har bir akkordning ahamiyatli ekanligini his qilish kerak.

Uchinchi qismda (**Presto**) ham, ikkinchi qismdagi kabi Bax bir xil motorli-harakatchan fakturani qo'llaydi. U bo'lajak Vena klassiklari konsertlarining finallariga masofadan yaqinlashadi. Turkumning uchinchi qismi raqsga xos xarakterga ega. Unda, asosan, harakatning umumiy shakllari, sekvensiyalar mavjud va unga ikkiovozli polifonik yozuv uslubi xosdir. Final boshlanishi — bu qat'iy va intiluvchan solodir:



Bu yerda aniq barmoqli texnikada, *f* da tovush va ritm tomonlaridan ideal ravonlikda chalish zarur. 5-taktda kiradigan tutti pianinochi yorqin ko'rsatishi lozim:



Yuqori registr *f* nyuansi, quyi sekvensiyalar, fakturaning uchovozlikka o'tishi — bularning hammasini ijrochi nazaridan uzoqlashtirmasligi kerak.

Keyinchalik finalda o'zining tarmoqlangan melodik ovozlari bilan ikkiovozli faktura qaytib keladi va u pianinochidan yengil, parvozli tovushni va ritm ravonligini talab etadi. Frazirovka o'ziga xosliklari bilan chambarchas bog'liq bo'lgan ovoz yo'naltirish muammosi final ijrochiligida muhimdir.

Dinamik usullarining o'ta nozik shkalasi orqali ohangdorlikning intensivligiga erishish mumkin. Qismning melodik aloqalari ijroda eng muhim va asos soluvchi omildir. Buni tushunish pianinochining final tovush dunyosini idrok etishidagi muhim manba bo'ladi. Finalni yakunlovchi tutti ijrochining alohida diqqatini talab etadi, chunki unda murakkab melodik, garmonik, ritmik va ornamental qiyinchiliklar mujassamlashtirilgan.

### **Savol va topshiriqlar**

1. Konsert tonal rejasining o'ziga xosliklari nimada?
2. Solo va tutti amalga oshirishda pianinochiga qanday ifodaviy vositalar zarur?
3. Adajio ijrosining qiyinchiliklari nimada?
4. Yashirin polifoniya nima? Ushbu konsertda u qanday namoyon etiladi?
5. Turkum birinchi qismining obrazli dunyosini ta'riflang.
6. Turkumning ijroviy rejasini tuzing.

## Konsert №4, g-moll

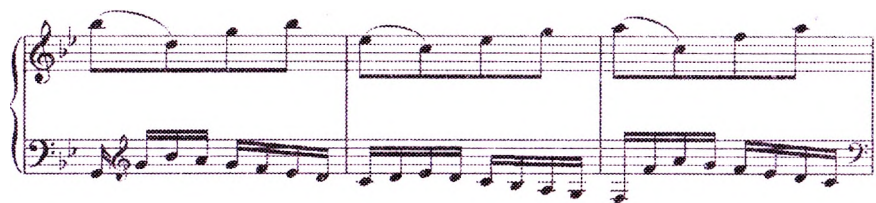
Klavir solo uchun №4 konsertiga Bax Vivaldining or. IV, №6 *concerto grossosini* asos qilib olgan. O'zining bu transkripsiyasida kompozitor klavir yozuvining usullari bilan italyan zamondoshining uslubiy o'ziga xosliklarini juda ehtiyotkorona va nozik did bilan namoyon eta oldi. Konsert uch qismli turkumni tashkil qiladi va undagi qismlar an'anaviy ravishda tez-sekin-tez ijroga mo'ljallangan. Birinchi qism (**Allegro, g-moll**) o'zining melodik ko'rkamliligi, ifodaliligi bilan xarakterlanadi. Unda nota matnida belgilangan solo va tutti qarshilanishi juda yorqin va aniq ko'rsatilgan.

Qism *f* nyuansidagi tuttidan boshlanadi va u pianinochidan chuqur va to'yingan tovushni talab qiladi. Fakturaning polifonik taqlidi fugalashgan turdagi imitatsiyalilik ijrochi oldiga murakkab, jiddiy masalalarni qo'yadi: barcha musiqiy to'qima (material)ni yaxshi eshitib, melodik ovoz yo'nalishlarni aniqlab, tushunib va fahmlab, ijroda differentsiyalangan yangroqlikda aniq yetkazish:



Ovoz yo'nalishidagi aniqlikka intilish ijrochidan applikatoraga alohida ahamiyat berishni talab etadi. To'g'ri tanlangan applikatora ijro kuychanligi, ohista-ravonligining zaminidir.

Dastlabki sakkiz taktlik tuzilma dominantadagi kadensiya bilan yakunlanadi. Keyin u, yana bir bor, ayrim ornamental o'zgarishlar bilan takrorlanadi. 17-taktdan faktura ikkiovozli taxlitga o'zgaradi. So'loni ravon, silliq ijro etish kerak:



Bu yerda yangroqlik darajasini *mf* gacha pasaytirib, harakat yo'nalishini yaxshi his etishga erishish kerak. Ifodaviy ahamiyatiga ko'ra ikkala ovozdan har birining o'ziga xosligi alohida ta'kidlanadi. 23–26-taktlarda faktura zichlashadi, melodik chizgilar detallanadi va o'ng qo'l partiyasining o'rta ovozi imitatsiyalar bilan boyitiladi. 27–30-taktlarda esa shu ovozda qo'sh notalar ma'lum darajadagi qiyinchilik tug'diradi.

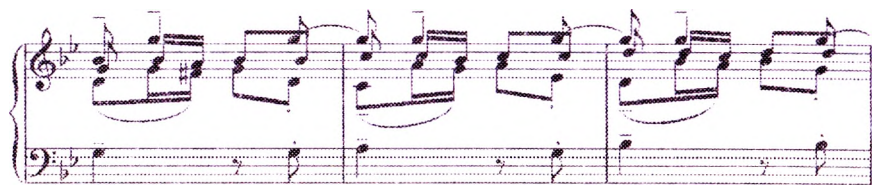
Buni ajratib, alohida batafsil o'rganib, keyin boshqa ovozlarga qo'shish tavsiya qilinadi.

Keyingi rivojlanish har xil ovozlardagi, turli ohangiy tuzilishlarning galma-gal sadolanishi bilan bog'liq. Bu, albatta, pianinonichining diqqatini va nazoratini talab etadi.



Solo rivojidadagi *f* nyuansi bilan belgilangan quyi harakatdagi kvarta ohangini pianinochi birmuncha ta'kidlashi lozim. Qism musiqasining polifonik tabiatini idrok etishda solo va tuttuning tembr bo'yoqlarining taqqoslanishi eng muhim masalalardan biriga aylanadi. Shuning uchun pianinochi boshidanoq birinchi qism shaklini, asosiy mavzuni va uning xarakterini aniq tasavvur qilishi kerak va uning har bir yangrashini alohida eshitib, tinglab, qabul qilishi lozim.





Oʻrta qismda u dominanta tonalligida (D-dur) yorqin va ulugʻvor koʻrinishda namoyon boʻlishi kerak. Reprizada esa u yana asosiy tonallikda keladi, *f* va tutti nyuanslariga koʻra musiqa toʻyingan, keng qamrovli registr masofasini his qilgan holda yangraydi.

Ikkinchi qism (**Largo, d-moll**) – otashin lirik monologdir. Unda melodik kantilenaga «portlovchi» va dahshatli «taqdir» akkordlari bostirib kiradi. Barokkning bunday uslubiyoti ushbu qismning oʻziga xosligini koʻrsatadi va pianinochi oʻzining ifodali ijrosi bilan emotsional chayqalishlar boyligini namoyon etishi zarur. Va bu pianinochi uchun muhimdir.

Largoning juda chiroyli asosiy mavzusi ohang yuzasidan birmuncha murakkabdir. U jilolarga boy va ritmik tuzilishi boʻyicha «injiq»dir. Improvizatsion tuzilmadagi kuy aniq artikulyatsiyani, frazalashishning qayishqoqligini talab etadi. Chap qoʻl partiyasida yashirin polifoniyaga diqqatni qaratib, basdagi quyi xromatik harakatni his qilib, legato ijro etish kerak:



Chap qoʻl partiyasidagi bir maromda qadamma-qadam rivojlanuvchi joʻrluk oʻng qoʻldagi kuyning «injiq» oʻzgaruvchanligiga va impulsivligiga qarshilanadi (bir vaqtli kontrast) va bu hol ijrochiga maʼlum darajadagi qiyinchilikni yuzaga keltiradi. Tuttining 9–10-taktlarida *f* da paydo boʻladigan qudratli akkordlar kuyning rivojiga keskin kontrast olib kiradi. Bu hol yana ikki marta takrorlanadi – oʻrta qismda va Largoning yakunida. Konsertning ikkinchi qismini

ijro etish pianinochidan texnik mahoratni va tinglovchilarga boy va xilma-xil emotsional holatlarni yetkazishdagi yuqori badiiy didni talab etadi. Barokko estetikasini bilish ijrochiga Largo ijrosini yuqori sifat darajasiga yetkazishga yordam beradi.

Konsertning uchinchi qismi (**Presto, g-moll**) Fuga deb belgilangan. U italyan tarantellari va ingliz jigalari kabi bir xil fakturada berilgan. Chap qo'l partiyasida *f* nyuansidagi tutti bo'limlari akkordli faktura bilan ta'kidlanadi, solo bo'limlari esa *p* nyuansida ikkiovozlik fakturada bayon etiladi. Final ijrosida frazirovka va liga muhim rol o'ynaydi.



Liga doimo ijro etiluvchi uchta sakkiztaliklardan iborat guruhlarini birlashtiradi. Guruhlarning birinchi notalari aniq bir yo'nalishni tashkil qiladi va o'zida harakat mantiqini mujassamlashtiradi. Buni ijrochi o'z e'tiboridan qoldirmasligi kerak. Klavir bu qismda nafaqat soloda, balki tuttida ham ijro etadi. Musiqiy barokko an'analarida yozilgan final erkin shaklga ega va shuning uchun pianinochiga birmuncha qiyinchiliklar tug'diradi. Ularni yengishga pianinochiga vertikalni yaxshi his qilishlik bilan birgalikda kantabellik ijro uslubiga ega bo'lishlik yordam berishi mumkin.

### ***Savol va topshiriqlar***

- 1. Konsertning birinchi qismida polifoniyaning qaysi turlari mavjud?*
- 2. Konsertning ikkinchi qismida barokkoning uslubiy xususiyatlari qanday namoyon bo'ladi?*
- 3. Finalning qiyin tomonlari nimalarda? Ularni qanday yengish mumkin?*
- 4. Allegroning obrazli mazmunini ochishga qaratilgan ijroviy usullarini aniqlang.*
- 5. Largoning obrazli dunyosini oching.*
- 6. Konsertning ijroviy rejasini tuzing va uning ustidagi ishning asosiy bosqichlarini belgilang.*

## 2-§. Klavir va orkestr uchun konsertlar

I.S. Bax butun ijodiy faoliyati davomida konsert janriga g'oyat katta qiziqish bildirgan. U davr uchun odatiy bo'lmagan bu yangi janrda kompozitorni janrning energetikasi, virtuoslik jilvasi, yangroqligi, rang-barangligi hamda dinamik, registr, tembr va fakturali taqqoslanishlarning yorqinligi o'ziga tortardi. Klavir transkripsiyalarini yozish jarayonida kompozitor janr spetsifikasini anglaydi, tushunib yetadi va bu borada kattagina tajribaga ham ega bo'ladi va tez orada o'zining konsertlarini yozishga kirishadi. 1721-yilning o'zida Bax skripka va orkestr uchun konsertni uning klavir uchun moslashmasini yaratadi va Brandenburg konsertlarini yozishni boshlaydi.

Bax uchun endi klavishali cholg'ular uchun konsertlar yaratish asosiy g'oya, asosiy maqsadga aylanadi. U o'sha davrdagi klavishali cholg'ularning barcha yutuq va kamchiliklarini juda yaxshi tushunar edi. A. Alekseyevning ta'kidlashicha, «Baxning klavir ijodi ijro etilishi kerak bo'lgan cholg'ularga mos kelmas edi va bu hol ma'lum miqdordagi ziddiyatni keltirardi. Uning tasavvuridagi obrazlar bisotini ro'yobga chiqarishdek ulkan ehtiyoj shunga olib kelardiki, uning ijodiy g'oyalari, niyatlari cholg'u imkoniyatlaridan ustun turardi. O'sha davr kompozitorlari ichida Bax birinchi bo'lib klavirga universal cholg'u sifatida qaraydi. Klavesinning chegaralangan dinamik imkoniyatlaridan qat'i nazar, Bax unga kuychan cholg'u sifatida miniatyuradagi orkestr sifatida yondashadi» [2, 53-b.].

1729-yildan boshlab Bax Teleman jamiyatiga hamda Leypsig universiteti qoshidagi talabalar jamiyatiga rahbarlik qiladi va ularning konsertlarida dirijyorlik va solistlik qiladi. Aynan shu kabi chiqishlar uchun kompozitor klavir va jo'rlik uchun o'n beshta konsert yaratadi. Ulardan yettitasi – bitta klavir uchun, uchtasi – ikkita,



ikkitasi — uchta klavir, bittasi — toʻrtta klavir, ikkitasi — klavir, fleyta va skripka uchun yaratilgan.

Bittasidan tashqari qolgan oʻn toʻrtta konsert Baxning shaxsiy skripka uchun yaratilgan konsertlarining transkripsiyalaridir. Bittasi esa (toʻrtta klavir uchun) A.Vivaldining toʻrtta skripka uchun konsertining transkripsiyasidir. Ularda, asta-sekin, Baxning tasavvuridagi klavishali cholgʻularga xos oʻzgacha konsert ijro uslubi shakllanadi. Bular — ham «kuylovchi» passajlar, ham polifonik usullarning qayishqoqligi, ham garmonik uslubning aniqligi va, albatta, ijroning nozikligi va nafasatliligidir. Barcha konsertlarda Bax turkum va uning qismlarining tuzilishini saqlaydi. Chetdagi qismlar xarakteri boʻyicha faol va gʻayratli, asosiy mavzuviy tuzilmalar tuttiga yoki tutti va sologa berilgan, solo lavhalarida esa orkestr melodik yoʻnalishlarga kontrast keladi. Oʻrtadagi lirik qismlar, nisbatan gomofonroq va qadim ikki qismlilik yoki variatsion shaklda yozilgan. Joʻrlik ovozlari ikkinchi planga suriladi. Bax polifoniyaga munosabatini A. Vivaldiga nisbatan dadilroq bildiradi. U polifoniya usullarini kiritishi bilan fakturani, mavzuviy kontrastni murakkablashtiradi, ammo barokkoga xos bireffektlilik prinsipini, albatta, saqlab qoladi.

Konsertlarning badiiy va tarixiy ahamiyati yuksak. Bir tomondan, ularda Bax klavir konsertini yaratuvchisi novator sifatida namoyon boʻlsa, ikkinchi tomondan — klavirni yangicha talqin qiluvchi ijodkor sifatida tanildi.

Bu asarlarni oʻrganish va ijro etish borasida Bax konsertlari hozirgi fortepiano konsertlardan keskin farqlanishini esdan chiqarmaslik kerak. U, umumiy yangroqlikda solo cholgʻu partiyasi, boshqalarga nisbatan yorqinroq, ajralib turadigan, tuttida orkestr bilan birgalikda chalinadigan ansamblga oʻxshab ketadi.

Bax asarlarini zamonaviy fortepianoda qanday ijro etish kerak degan masalada professional musiqachilar shu kungacha yagona bir fikrga kelmaganlar. Birlari — fortepianodagi ijro koloriti maksimal ravishda klavesin (chembalo), klavikord yoki organ yangroqligiga yaqin boʻlishi kerak deyishsa, boshqalari, aksincha, klavishali cholgʻular orasida anchadan beri ustunlik qilayotgan fortepianoning boy ijroviy imkoniyatlarini namoyon etish, koʻrsatish kerak deyisha-

di. Qanday bo'lmasin, Baxning barcha klavir asarlari hozirgi zamonaviy fortepianoda bemalol ijro etiladi va o'zining chiroyi va ko'tarinkiligini hech qancha yo'qotmaydi. Bax musiqasining uslubiy o'ziga xosliklarini saqlagan va ijroviy talablarni so'zsiz bajargan holda pianinochi o'z ijrosini zamonaviy tinglovchining dunyoqarashiga yaqinlashtirishi kerak. Bax musiqasining ko'tarinki, yuksak tafakkuri, g'oya va hissiyotini ifoda etishda fortepianoning bor ijroviy imkoniyatlaridan foydalanish talab etiladi.

Atoqli organchi, pianinochi va baxshunos L.Royzman fikricha, Bax asarlari qaysi klavishali cholg'ular uchun yozilganligi to'g'risidagi baxshunos olimlarning tadqiqot va tortishuvlari shuni tasdiqlaydiki, «I.S. Baxning barcha klavir asarlari fortepiano uchun yozilmagan. Aslini olganda, kompozitorning har bir klavir asarining zamonaviy fortepianoda ijro etilishi, qanchalik mualliflik nota matniga yaqin bo'lishlikdan qat'i nazar – bu transkripsiyalardir. Pianinochining barcha, astoydil urinish va harakatlariga – asar davomida chap pedalni bosib turishi, o'ng pedaldan keskin oyog'ini olishi, zo'rg'a eshitaladigan pianissimoda chalishi, «terrasasimon» dinamik qarshiliklarga qaramasdan biz bunga tan berishimiz, unga bo'ysunishimiz kerak. Chembalo bilan tanish bo'lgan har qanday pianinochi shuni tasdiqlaydiki, fortepianodagi ijro klavesin ijrosiga o'xshamaydi. Klavesin (ayniqsa konsert turi) qudratli yangroqlikka ega, dempferlar yo'qligi tufayli bu yangrash «g'uvillaganroq» bo'lib tuyuladi va manuallar hamda registrlarning mohirona almashinuvi tufayli yangroqlikda nafaqat qarama-qarshiliklarni, balki nozik dinamik o'tishlarni ham ifoda etishi mumkin» [27].

### **Konsert №1, d-moll**

Zamonaviy fortepiano repertuarida I.S. Baxning bu konserti eng ehtiyojli, talabdor va sara asarlar qatoriga kiradi. Mohirona yozilgan, bu, qudratli va ulkan asar o'zining klavir fakturasi va o'ta tabiiy go'zalligi bilan ajralib turadi. Yana uni farqlovchi belgilaridan – rivojlanishning dinamikligi, jo'shqinligi, iroda negizining yorqin namoyonligi va obrazlarning jamlanganligini aytish mumkin. Konsert uch qismli turkumni tashkil qiladi. U – chuqur ichki



yakdilligi, birligi bilan xarakterlanadi.

Birinchi qism (**Allegro, d-moll**) – jo'shqin, shiddatli, faktura tomonidan xilma-xildir. Shaklning qismlarga bo'linishi aniq va ravshan ko'rsatilgan, motivlik parchalanish, bosh mavzu ohanglari ustidagi polifonik ishlov keng namoyon etilgan.

Yorqin, ochiq, faol unisonlar bilan relyefli tasvirlangan, fanfara elementlarini qo'llagan, bosh mavzu Baxning polifonik mavzulariga juda xosdir:

Mavzuning ritmik tuzilishi unga o'ziga xos, o'zgacha impul-

The image shows a musical score for two instruments: Fortepiano (Piano I) and Orkestr (Piano II). Both parts are in the key of D minor and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The Fortepiano part starts with a 'Tutti' marking and a forte 'f' dynamic. The Orkestr part also starts with a forte 'f' dynamic. The score consists of two systems of staves, each with a treble and bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with various articulations and phrasing.

sivlikni beradi. Uning ustida ishlash jarayonida A.Shveyser tavsiyalariga ahamiyat berish lozim. U  yoki  ritmlari va ularning barcha variantlarida mayda (kichik) notalarni ular ahamiyatsizroq bo'lib qolmasligi uchun nisbatan og'irroq ijro etish kerakligini hamda ular qanchalik kalta bo'lsa, shunchalik ularga jiddiyroq yondashib, birona ham notani «yo'qotmaslikka» harakat qilish lozimligini ta'kidlaydi [35, 273-b.].

Konsert mavzusida polifonik mavzuning elementlari negiz va sekventli rivoj ko'rinishida beriladi. Bunda qadimiy shakllanish prinsiplarining ta'sirini ko'rish mumkin, ya'ni mavzuning dastlabki ko'rinishi (ekspozitsiyasi) va rivoji hali turli qismlarga ajratilmasdan sinkretik, qorishiq ravishda berilishida musiqiy jarayonning negiz va yoyiq rivojlanish turiga asoslanishi Barokko davriga juda xos bo'lgan konsertlashtirishning variatsion prinsipini keltirib chiqaradi. Bu asarda yana quyidagilar yaqqol ko'rinadi: tutti-soloning taqqoslanishi, *concerto grossodan* meros bo'lib qolgan mavzuiylikning

polifonik turi, tonal rejasining rondoliligi, shaklning kichikroq improvizatsiyaviy va erkin qismlarining yirik ma'nodagi shaklning aniq tuzilishi bilan mujassamlanganligi.

Tutti-solo nisbati zaminida barokko davri musiqasiga xos bo'lgan forte-piano terrassaviy (ya'ni, pog'ona-pog'ona) dinamik prinsipi turadi. I.S. Bax tomonidan amaliyotga kiritilgan tutti va solo atamaları joylarda fortepianoning ijroviy rolini izohlaydi.

Soloda solist partiyasi virtuoza lashib boradi va mavzuiy materialni erkinroq, improvizatsion va variatsion tomonlaridan dadilroq rivojlantiradi:

Soloda fortepianoning yangrashi juda ravon, tekis, nafis

egiluvchan, nuanslarga boy legato bo'lishi kerak. Konsertning birinchi taktlaridanoq orkestr o'zida jasurlik, dadillik, iroda va konstruktivlik timsolini namoyon etsa, solist – lirik, improvizatsiya va virtuoza likni ko'rsatadi.

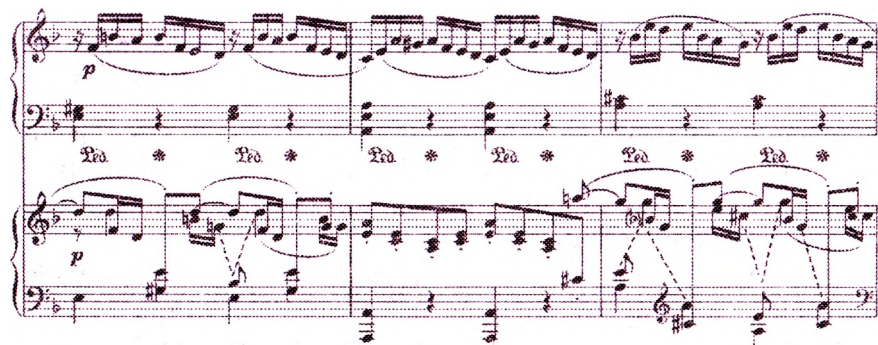
Konsertning polifonik xususiyatlari mavzuiy yoyiq rivojlanish jarayonida, musiqiy to'qimaning qalinlashishida yorqin bilinadi. Bax fakturani bejiz zichlashtirmaydi, qalinlashtirmaydi, chunki barokko davrida bunday harakatlar dinamikaning ifodaviy rolining o'sishidan dalolat berardi. Kulminatsiya va kadanslarda ovozlari sonining oshishi sadolanish kuchayishini anglatar edi.

Minor tonalliklardagi mavzuiy rivojlanish yorug' majorga, bosh mavzuning F-durda yangrashiga olib keladi:



Ijro jarayonida ***p sub*** nyuansiga ahamiyat berish kerak. Tez orada u ***f***ga va musiqiy to'qimaning qalinlashishiga olib boradi. Bu ham ijrochining nazaridan qolmasligi kerak.

Bosh mavzu elementlarining orkestrda ijodkorona rivojlantirilishi borasida shu vaqtning o'zida solist o'z partiyasini konsertlarga xos tarzda olib borib, yangroqlikni o'noltitaliklar ifodaviy figuratsiyalari bilan rang-barang bezaydi:



Bu yerda solist punktir litalarga, ***p [sub]*** dinamik nyuansiga, taktning kuchli hissasidagi o'noltitali pauzaga ahamiyat berishi lozim. Chap qo'l partiyasidagi tayanch interval va akkordlarni juda aniq, tayin ijro etish kerak, o'ng qo'l partiyasidagi o'noltitaliklar figuratsiyalarini esa silliq, «yumoloqlangan» holda, nota matnida ko'rsatilgan applikatorani qo'llab ijro etish tavsiya etiladi.

Kompozitor bu bo'limda imitatsion va registr usullarini keng qo'llagan holda orkestrda bosh partiya elementlarini faol rivojlan-



tiradi, solist partiyasi bu borada fon vazifasini bajaradi. Mavzuiylik tuzilishning polifonik uslublari bosh mavzu motivlarini torli cholg'ularidagi imitatsiyalarida kuyning polifonik turida bo'lishligida va yashirin ovozlarning mavjudligida namoyon bo'ladi. Yuqoridagilar hammasi orkestr partiyasida solistga qarshi bo'lgan murakkab ko'povozli polifoniyalashgan musiqiy birlikni tashkil qiladi: orkestrdagi rivojlangan polifonik ish polifonik jarayon solist partiyasidagi fon beruvchi garmonik figuratsiyalarga taqqoslanadi. Solist va orkestr partiyalarining aynan shunday birikuvi Barokko davrining cholg'u konsertlariga xosdir.

Hissiy keskinlikning o'sishi solist partiyasida bosh mavzuning a-moll tonalligida paydo bo'lishiga olib keladi. U musiqiy rivojning kulminatsiyasidagi kadensiya bilan yakunlanadi. Undan keyin birmuncha yoyiq, rivojlangan tokkatali lavha keladi:

The image shows a musical score for a solo part, likely for a violin or flute. It consists of three systems of music. The first system is marked 'Solo' and 'p' (piano). The second system is marked 'p' and 'non legato'. The third system is marked 'p' and 'non legato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Bu lavhada solist yagona hukmdorlik qiladi. Orkestr esa unga ko'mak berib, ortidan ergashadi. Kulminatsiya va solist kadensiyasi tomon jadal to'xtovsiz harakat – bu lavhaning asosiy belgisidir. Tokkatali bo'lim ijrosida pianinochi uchun eng muhimi – bu ritmik pulsatsiyani, melodik harakatni, kuchning tinimsiz oqimini to'g'ri va aniq sezib olish, his qilishni topib olishdir. Bu yerda qo'llar almashuvidagi notalar yangrashining absolyut ravon va tekisligi, metall jaranglashiga xos tokkataviylik talab etiladi. Bunday metallarga xos jarangdorlikka maxsus («o'tkir», «nayzali» va «quruq») ijro usullari ila erishiladi.

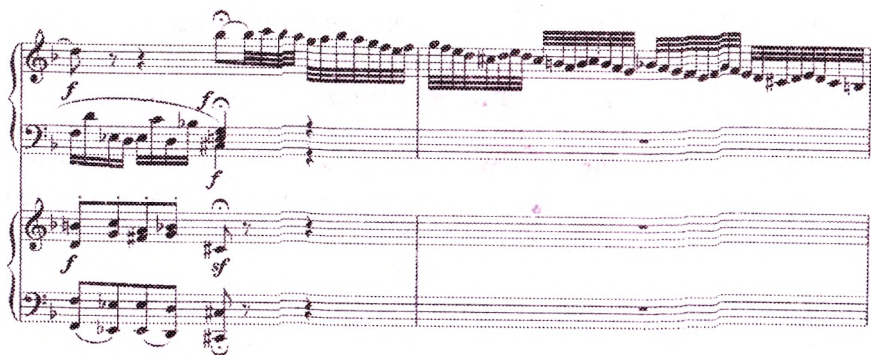
Musiqiy harakatning ostinatoli shakllari solistdan bu lavhada tokkatali tembrni saqlab qolish, metroritmik pulsni aniqlash,



yangrash kuchini teng taqsimlash kabi ko'nikmalarga ega bo'lishni taqozo etadi. O'rta registrdan yuqori registrga o'tishda pianinochi ekspressiyani oshirishi va cholg'u yangrashini yoritishga va tiniqlashtirishga intilishi kerak. So'ngra organik ravishda figuratsion-arpedjiolashgan fakturaga o'tadi. Orkestrda esa shu vaqtda sakkiztali notalar ostinatoli pulsatsiyasi saqlanib qoldiriladi.

Yorqin kulminatsiya bo'lmish solist kadensiyasiga yaqinlashish pianinochidan o'zgacha diqqat va e'tiborni talab etadi. Hissiy va dinamik keskinlikning ortib borishi temp tezlashishiga olib kelmasligi kerak. Aksincha, kuyning ifodaviyligi va nafis-egiluvchanligini, har bir musiqiy iborani aniqroq ko'rsatish uchun uning kengaytirilishi maqsadga muvofiqdir. Tovush sifati va frazirovka bu borada asosiy vazifaga aylanadi. A.Shveyser Baxning klavir musiqasi ijrosi masalalariga to'xtarkan, ziyraklik bilan shunga ahamiyat berganki, Baxda har bir mavzu, har bir passaj xuddi torli cholg'ularda ijro etilgandek bo'lishi kerak [35, 269-b.].

Solo kadensiyani ijro etish ijrochiga katta mas'uliyat yuklaydi. Kadensiya improvizatsion xarakterga ega. Brillante belgisi sadolanish yarqiragan, jilvalangan xarakterga ega bo'lishiga qaratadi. Kadensiya yagona fakturada saqlanib qoladi. Bu mayda passajli, «to'rsimonlikni» talab etuvchi, texnikada: nozik, munchoqsimon yangroqlikda; barmoqlari biyron, sayqallangan ijroda o'z aksini topadi. Aksent, zarb va fermato bilan ajratilgan kadensiyaning birinchi tovushi yaxshi ko'rsatilgan va uzaytirilgan bo'lishi kerak. U pedal bilan mustahkamlangan bo'lib, klaviaturaga chuqur va kuchli bosim bilan olinadi:



O'ttizikkitalik notalarni ijro etishda shoshilmaslik kerak. Chunki passaj quyisimondir va uning harakati, mordent bilan bezalgan kichik oktavadagi dominanta tovushi tomon o'ta ravon va maqsadli bo'lishi talab etiladi. Mordent ijrosida bosh notani aksentlashtirish juda muhim.

Mordent ko'tarilib, sekundaga siljiydi. Keyingi, yuqori registrga o'tish frazalarning silliq, ravon, aylanma harakatlari bilan bajariladi. Bu harakat yuqori registrda uch takt mobaynida ijro etilgan yarqiragan trel timsolida ma'noviy cho'qqiga olib boradi. Trel fonida orkestr ijrosi boshlanadi va bosh mavzu materialini polifonik shakllarda intensiv rivojlantiradi.

Musiqiy jarayonga turli mavzuiy elementlar kirib keladi va tinimsiz dinamik keskinlikni yuzaga keltiradi. Bu borada orkestrda, solistning chap qo'l partiyasida takrorlanadigan irodali motiv paydo bo'ladi. Shuni aytish kerakki, bu motiv kelajakda yaratilajak Betxovenning «taqdir mavzusi»ga o'xshab ketadi:

The image shows a musical score snippet with two systems. The first system consists of a piano (p) part on the left and a violin (v) part on the right. The piano part features a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand, marked with a forte (f) dynamic. The violin part has a melodic line with a mordent over the first note, also marked with a forte (f) dynamic. The second system continues the piano part with similar chordal and melodic textures, while the violin part has a more active melodic line with a mordent over the first note. The score includes various musical notations such as stems, beams, and dynamic markings.

Bu qahramonona motiv, yuqorilovchi qat'iyatli harakat bilan uch marotaba takrorlanadi. Shu ila dinamika intensiv rivojlanadi va keskinlik ortadi. Faktura tomonlama zichlashgan, qalinlashgan ko'rinishdagi tokkatali oqim qaytib keladi. Garmonik figuratsiyalar solist partiyasidagi o'ttizikkitalik figuratsiyalarga olib boradi:

The image displays two systems of musical notation. The upper system consists of a piano part with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff contains a melodic line of eighth notes, while the bass clef staff contains a series of chords. Below the bass clef staff, there are four measures, each starting with a chord symbol (F#m, Dm, F#m, Dm) followed by an asterisk. The lower system consists of an organ part with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff has a long, horizontal line with a dynamic marking 'p' at the beginning. The bass clef staff also has a long, horizontal line, indicating a sustained chord.

Orkestr partiyasida dominantali organ punkti paydo bo'ladi. U konsertning birinchi qismini yakunlovchi bo'limiga pred'ikt hosil qiladi. Solist va orkestr hamjihatlikda, oktavali unisonda, qudratli tuttida bosh mavzuni tantanovor, uni muhtasham dramatik ko'rinishida namoyish etadilar.

Konsertning birinchi qismining ijro etilishi, yangroqlik balansini to'g'ri topish maqsadida puxta o'ylab tuzilgan, tutti va solo yangroqlik kuchini taqsimlovchi rejani talab etadi. Bu qismda solist ko'p va har xil ijrolarni mukammal egallagan bo'lishi kerak – to'la yangroqli, yengil, parvozli, jo'shqin, qat'iyatli, osoyishta, hayajonli va h.k. Bular hammasi Baxning ko'tarinki, salobatli, yaxlit uslubining yaratilishiga qaratilishi lozim.

Ikkinchi qism (**Adagio, g-moll**) – jiddiy, ulug'vor va ko'tarinki ruhdadir. U mazmunining jamlanganligi, har bir tovushning ahamiyatliligi bilan ajralib turadi. Qismning tonal-garmonik tuzilishi uning qayg'uli, g'amgin musiqiy bayonini yana ham chuqurlashtiradi.

Adagio yagona ritmik harakatda berilgan. Bu unga kompozitor tomonidan erkin taqdim etilgan passakaliya xususiyatlarini beradi. Bandli (strofik) shaklida tuzilgan bu qismda har bir takrorlashlar solist partiyasida jilolar, ornamentika va bezaklar bilan boyitiladi.

Adagioni boshlab beruvchi jiddiy, qat'iy kuy orkestrni o'rta va quyi registrlarida uch oktavali unison tuttisida ifodalanadi:

Adagio

The image shows a musical score for an Adagio section. It consists of two systems of piano and bass staves. The top system is marked 'mf Tutti' and the bottom system is marked 'mf'. Both systems include 'Ped' (pedal) markings with asterisks. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Boshlang'ich mavzuning ijrosida, artikulyatsiya va shtrixlarning aniq bajarilishiga, ifodaviylikka erishish kerak. Tonika uchtovushligi tovushlari bo'ylab boshlangan, yuqoriga harakatlangan unison mavzu asta-sekin xromatizmlar bilan boyitiladi va unda yashirin ikkiyozlik xususiyatlari paydo bo'ladi.

Forshlaglar bilan jilolangan solist partiyasidagi mavzuning kelishi bilan oktava-unisonli faktura polifonik fakturaga almashadi, imitatsion rivojlanish namoyon bo'ladi. Bax bu joyda hosila kontrastini (производный контраст – V. Protopopov atamasi) qo'llaydi. Solist mavzusi boshlang'ich mavzuga qarshi quyi tomon harakatlanadi. Ularning birlashishi organik ravishda bir-birini to'ldiruvchi, ikki qarama-qarshiliklardan iborat yagonalikni tashkil qiladi:

Solo

The image shows a musical score for a Solo section. It consists of two systems of piano and bass staves. The top system is marked 'p' and the bottom system is marked 'p'. Both systems include 'Ped' (pedal) markings with asterisks. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

O'ziga xos ohang va tuzilmalar, murakkab ritmik qiyofalar, ifodaviy musiqiy yurishlar, jilo va bezaklarga boy solist partiyasi tinimsiz oqim kabi taraladi. Yuqori ovoz melodik chizig'ining



improvizatsion xarakteri oktavali basning ravon harakati bilan ma'lum miqdorda tiyiladi. Basning bunday harakati musiqaning umumiy yangrashiga qisman qat'iylik tusini beradi.

Mavzu o'z rivojida yana va yana yuqorilab boraveradi hamda o'zining kulminatsion fazasiga yetadi. Unda u *più f* nyuansida juda keskin yangraydi:

The image shows a musical score for piano and violin. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the violin part, with dynamic markings like 'p' and 'f'. The piano accompaniment consists of eighth notes and chords. There are some markings in the middle of the score, possibly indicating phrasing or dynamics.

Solist mavzusi orkestrdagi mavzu bilan kanonik imitatsiyani hosil qiladi. Solist partiyasidagi mavzuning yakunlanishi orkestrdagi shu mavzuning boshlanishi bilan birlashib ketadi va shu yo'sinda tinimsiz harakat paydo bo'ladi. Bunday imitatsion-polifonik rivoj prinsipi musiqa oqimi to'xtovsizligini ta'minlaydi. Solist partiyasining mikrodetallarga boyligi nota matni ustida o'ta puxta, sinchiklab ishlashni, fakturaning barcha elementlarini chuqur o'rganishni, nota matnidagi barcha ko'rsatmalarga aniq rioya qilishni talab etadi.

Bax tomonidan erkin talqin qilingan kanonik imitatsiyalar garmonik asosdagi polifoniyaning yangi turini yaratadi. Solist partiyasining ikki ovozli fakturasi garmonik akkompanementda berilgan orkestr ovozlari bilan birlashadi. Bunda chuqur ifodaviy ma'no mavjud: qayg'uli elegiya melodramatik tusga kirmay, aksincha, ko'tarinki va yuksak ko'rinishda bayon etiladi. Adajioda solist uchun qiyinchilik tug'diradigan narsa – bu matndagi mikrodetallarning ritmik tomonidan ideal aniqlikda ijro etishdir. O'ttizikkitali mayda notalarning harakati, asosan, melodik xarakterga ega, shuning uchun pianinochi bu harakatning tayanch nuqtalarini

topa olish ko'nikmasiga ega bo'lishi kerak. Mayda notalarga aksent bermaslik lozim. Musiqiy frazani tayanch nuqtaga, aniq ma'noviy markazga kabi olib borish kerak. Masalan, bu holatda:

The image shows a musical score for piano in two systems. The first system starts with a forte (f) dynamic and features a complex melodic line in the right hand with many slurs and a triplet of eighth notes. The bass line has a simple rhythmic pattern with asterisks and slurs. The second system starts with a piano (p) dynamic and continues the melodic and rhythmic patterns.

Pedal taktni kuchli va nisbiy kuchli hissalarini quvvatlab turishi, melodik harakat sof, aniq, benuqson bo'lishi kerak.

Adajiodagi solist partiyasini yakunlaydigan kadension passaj juda yorqin va shu bilan birga, ifodaviy va samimiy yangramog'i talab etiladi:

The image shows a musical score for piano in two systems. The first system starts with a forte (f) dynamic and includes a 'Tutti' marking. The right hand has a complex melodic line with many slurs. The bass line has a simple rhythmic pattern with asterisks and slurs. The second system starts with a piano (p) dynamic and continues the melodic and rhythmic patterns.

Bu passajning har to'rtta notasiga zarb berib o'rganish kerak. U tonika uchtovushligi tovushlari bo'yicha yuqorilovchi arpedjio bilan yakunlanadi. Uning fonida boshlang'ich mavzu tuttida yana qaytadi va Adagioni rasmning ramkasi kabi ramkalaydi. Xotima ijrosida musiqiy harakatning boshlang'ich xarakterini va yangroqligini, qat'iy ko'tarinkiligini tiklash muhim.



Adajio ustida ishlash jarayonida notalar cho‘zimiga alohida ahamiyat berib, ularni aniq, benuqson, ortiqcha cho‘zmay yoki kaltalashtirmay ijro etishga erishmoq lozim. Yana Adajioning yangrashini qadimda ariya deb nomlangan cholg‘u asarlar yangrashiga o‘xshatishga harakat qilish kerak.<sup>1</sup>

Ijroda yuqori ovoz yorug‘, tiniq va shaffof eshitilishi, chap qo‘ldagi sakkiztaliklar esa unga xalaqit bermasligi uchun og‘ir bo‘lmazligi kerak. Pedal harakati melodik tusda bo‘lmagan joylarda olinadi.

Uchinchi qism (**Allegro, d-moll**) to‘liq va «qalin», mo‘l yangraydi. Bax bunda shtrixlar bilan detallashtirilgan, to‘liq ovozi fakturani qo‘llaydi. Barokko estetikasiga xos bo‘lgan xususiyat – umumlashtirish va detallashtirish – final o‘ziga xosligini tashkil qiladi. Umuman, bu qism bir «nafas»da, bir harakat doirasida ijro etilishi kerak. Tuttining boshlang‘ich mavzusi chiziqlar oddiyligi, tonal turg‘uniyligi bilan, ijobiy jo‘shqinlik, turli tomonga yo‘naltilirilgan harakat turlarining muvozanati bilan xarakterlanadi. Boshlang‘ich quyi melodik harakat yuqori tomon oktavaga faol sakrash bilan muvozanatlanadi:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'Allegro Tutti' and 'mf'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a more rhythmic accompaniment. A 'cresc.' marking is present in the right hand. The second system is labeled 'Allegro' and 'mf'. It also has a treble and bass clef, with similar rhythmic patterns. A 'cresc.' marking is also present in the right hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Birinchi taktdanoq barqaror tempni o‘rnatish lozim. Ritmik asos sifatida tekis pulsatsiyani tashkil qiluvchi solist partiyasining o‘ng qo‘lidagi sakkiztaliklar qabul qilinadi. Nota matnida boshlang‘ich shtrixlarni inobatga olib, ularning benuqson va aniq ijrosini ta‘minlash lozim.

<sup>1</sup> Ariyalarda juda kuychan cholg‘u kuy mayin jo‘rnavorlik fonida yangraydi.

Solo kirishi bilan oldingi ikkiovozli faktura ko'povozli akkordli fakturaga almashilinadi. Aynan shuni solist ta'kidlashi, unga e'tibor berishi kerak. Akkordlarni yumshoq, hammasini bir xil, aniq artikulyatsiya va frazirovkada chalish talab etiladi:

The image shows a musical score for a piano solo. It consists of four staves: two for the right hand (treble clef) and two for the left hand (bass clef). The music is in a 3/4 time signature. The score is marked 'Solo' at the beginning. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). Pedal markings are indicated by 'Ped. \*' with an asterisk. The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense, rhythmic texture. The piece is in a minor key, as indicated by the one flat in the key signature.

Frazalar silliq yumaloqsimon bo'lishi kerak. Quyi harakat organik ravishda chap qo'l partiyasi va orkestrdagi yuqori tomon yo'naltirilgan ohanglar bilan to'ldiriladi. Shunga ahamiyat berish kerakki, bu yerda har bir motiv ikki o'noltitali notadan boshlanib, keyingi sakkiztalikda to'xtaydi. Motivlar ketma-ketligida bunday qayta takrorlanishlar xiralik, yoqimsizlikka olib kelmasligi kerak. Bu borada ijrochi aksentlar dinamik va agogik bo'lishlarini unutmaslik lozim. Bu mavzuni kuchli hissa dinamik aksent bilan emas, balki ozgina cho'zilibroq ijro etilsa ma'qul bo'lardi. Chunki aksent, ma'lum miqdorda, frazirovkaga mexaniklikni kiritadi. Mavzu raqs ritmlariga asoslangani uchun, janriga ahamiyat berib, tushunib chalish tavsiya etiladi. Kalta motivlarda, ohanglarning takrorida, quvnoq va g'ayratli aks-sadolarda va «perebivka»larda yumor, skersoga xos omillarni his qilish va nazarda tutish kerak.

Faol harakatning to'xtovsiz oqimida namoyon bo'luvchi finalning uch qismli shaklida rondolilik xususiyatlari ko'rinadi va ular umumiy rivojlanishga dinamik, tonallik, lad, faktura tomonlama kontrast olib kiradi. S. Skrebkov fikri bo'yicha yuqori barokko davrida (XVII–XVIII asrlar chegarasi – XVIII asrning birinchi yarmi) ikki yirik musiqiy shakllar paydo bo'ladi: qadimiy ikki qismli sonata shakli va o'ziga xos musiqashunoslik adabiyotida yoritilmagan

«modulyatsion» rondo. Bunday rondoda refren har doim ham bosh tonallikda olib borilmaydi va shu tufayli modulyatsion harakatga qorishib ketadi [30, 146-b.]. Aynan shunday kompozitsion tur bu finalga xosdir. Masalan, kalta motivlardan keyin mayin melodik-garmonik figuratsiyali harakatning umumiy shakllariga asoslangan lavha keladi:

**p** dinamik nuansi, solist partiyasidagi ikkiovozli faktura, ligalar – bular hammasi pianinochiga muvofiq ifodaviy vositalarni topishga yordam beradi.

Lavhadan keyin parallel F-dur tonalligida kelgan va modulyatsion refren vazifasini bajargan boshlang‘ich mavzu juda aniq, yorqin, **f** nyuansida chalinadi. Musiqa, bu yerda, rivojlanuvchi xarakterga ega bo‘ladi. Bosh mavzu elementlarini Bax, polifonik usullarni qo‘llagan holda, mohirona rivojlantiradi. Bu usullar tufayli mavzu yangi xususiyatlar bilan boyitiladi va rang-baranglanadi. Jadal rivojlanish d-molldagi lavhaga olib keladi. U solist partiyasidagi turli fakturali figuratsiyalarga asoslanadi:

Orkestr jo'rligi bu yerda minimumga keltirilgan. Solist partiyasi birinchi darajali ahamiyatga ko'tariladi. O'noltitali notalarni ch'alishda ijrochi tayanch nuqtalarni yaxshi his qilishi, sezishi kerak va ularda sezilmas darajada to'xtabroq o'tish kerak. Nota matnidagi liganlar to'g'ri frazirovkaga undaydi.

Finalning nozik dramaturgik usullaridan biri – musiqiy shaklning kichik qismlaridagi solo va tuttining taqqoslanishi, masalan, bu holda kabi:

The image displays a musical score for piano and violin/viola. It is divided into two systems. The first system starts with a 'Tutti' section, marked with a forte dynamic (*f*) and a 'Ped \*' (pedal) marking. It transitions into a 'Solo' section. The second system begins with a 'Tutti' section, also marked with *f* and 'Ped \*', followed by a 'Solo' section, and concludes with another 'Tutti' section. The final 'Tutti' section includes the dynamic marking 'meno f cresc.' (diminuendo fortissimo, crescendo). The score uses treble and bass clefs for the piano part and a single clef for the violin/viola part.

Tutti va soloning ifodaviy yangrashini bo'rttirib ko'rsatish maqsadida solist va orkestr yangi tembr jilolari borasida izlanishlari lozim. Solist va orkestrning birgalikdagi ijrosida ideal sinxronlikka erishish asosiy maqsad bo'lib qolishi kerak. So'zsiz, bu qiyin vazifa katta mehnatni, tirishqoqlik va sinchkovlikni (ayniqsa sekin tempda) talab etadi.



Quyidagi misol solist va orkestrning ansambllik tutashligidagi qiyinchilikni ifoda etishi mumkin:

decrease poco a poco

decrease poco a poco

Solistning o'ng qo'l partiyasida yashirin ikkiovozlik namoyon bo'ladi. Orkestr partiyasida esa, shu vaqtda, pog'onama-pog'ona pastga yuritiluvchi kuy relyefli ko'rinadi. U solist partiyasi bilan mushtaraklikda chiroyli va ifodali tembrda eshinishi kerak. ***p subito*** remarkasi, bu borada, tovush birikmalariga yorqin ifodaviy effekt beradi.

Intensiv modulyatsion rivoj, mavzuiy materialning polifonik ishlanishi — reprizaga olib keladi. Uning fakturasi rivojlanuvchi tusda davom ettiriladi. Finalning asosiy d-moll tonalligi mustahkam o'rinishadi. Davomiy musiqiy harakat dominanta garmoniyasiga olib boradi. Unda orkestr biroz sukut saqlab, birinchilikni solistga topshiradi:

mf cresc.

f

mf cresc.

Bu lavhani, shartli ravishda, solistning ko'povozli kadensiyasi deb atash mumkin. Ikkiovozli bayondagi o'noltitalik sertarmoq melodik-garmonik figuratsiyalari musiqaning dramatikligini oshiradi. Uni musiqiy oqimga intilib, bostirib kelgan akkord betxovensimon «taqdir mavzusi» yana ham kuychaytiradi.

Orkestr ijroga kirishi bilan solist partiyasi konsert kadensiyalariga xos bo'lgan virtuoz-improvizatsion uslubga ega bo'ladi. Kadensiyaning shunday talqinida barokko san'atining belgilari, xususiyatlari yana bir namoyon bo'ladi. Ma'noviy-mantiqiy arka bilan yakunlangan finalda novatorlik mohiyati yaqqol ko'rinadi.

Chalish shakllarining solist va orkestr ansamblining yaratilishida to'g'ri tovush balansini topish borasida final turkumning eng murakkab qismi hisoblanadi. Bu qism doirasida Bax turli fakturadan foydalanadi, bir tomondan – qalin, akkordli, ikkinchidan – yupqa, ingichka, tiniq. Shu bilan kompozitor ikki tomonni – tutashgan ovozlarning zichligini va kamer yangrashning harirligini mohirona birlashtiradi. Finaldagi ko'p sonli ixtiro va qiziqarli detallarga pianinochi, albatta, ahamiyat berishi lozim.

Konsert musiqasi ijrochiga ijodiy eksperiment, tajriba uchun keng imkoniyatlar beradi. Bunda unga boy fantaziya, aql-idrok, zehn va chuqur hissiyot ko'mak beradi. Konsert davomida musiqa tinglovchini o'ziga mahkam qamrab oladi va o'zining mantiqiy rivoji batafsilligi, mukammalligi ila tembrlar turtiligi bilan uni orqasidan ergashtiradi. Bu asarni boshqalardan farqlovchi barcha xususiyatlarida barokko davri musiqa san'atining eng yorqin va xarakterli tomonlarini ko'rish mumkin.

### ***Savol va topshiriqlar***

- 1. Mazkur turkum tuzilishining o'ziga xos tomonlari nimada?*
- 2. Konsertda polifoniyaning roli va ahamiyati nimada?*
- 3. Ikkinchi qism ijrosidagi o'ziga xoslik nimada namoyon bo'ladi?*
- 4. Bu asarda solist kadensiyalarining qanday turlari mavjud?*
- 5. Birinchi qismdagi faktura turlarini ta'riflang.*
- 6. Ikkinchi qism obrazli dunyosini ochib bering.*
- 7. Finaldagi tutti va solo munosabatlarini yoritib va ularni amalga oshirish yo'llarini oching.*
- 8. Konsert ijro rejasini tuzing va undagi kulminatsiyalarni belgilang.*



## Konsert №2, E-dur

Konsert E-dur barokko davri musiqa madaniyatining eng yorqin namunalaridan biridir. Unda «markazlashtirilgan birlik» prinsipi o'z ifodasini topadi. Bu prinsip – ichki kontrastlar mo'ligida va dramatik «yechimga» qaratilgan obrazlarning konfliktli rivojlanişida namoyon bo'ladi [30, 115-b.]. Bax asarida shunchaki kontrast mavzularni taqqoslashda emas, balki bir obrazli doiradan boshqasiga o'tkazishda o'zining yuksak kompozitorlik mahoratini namoyish etadi. Bunday cholg'u dramaturgiyasining turi polifonik fikrlash asosida shakllangan bo'lib, fugada yorqin namoyon bo'ladi. Unda mavzu rivojlanish jarayonida yangi sifatiy o'zgarishlarda ko'rinadi. Yangi pog'onaga ko'tarilib, «hosila kontrasti» sifatida paydo bo'ladi. Keyinchalik bunday kontrast klassik sonata shakliga kengroq, sonata-simfonik turkumiga juda xos bo'ladi. Mazkur konsertda bularning hammasini ko'rish mumkin.

Konsertning yozilish tarixi qiziqarlidir. Asar ikki kantata qismlarining qayta shakllanishi va qo'shilishi natijasida yuzaga keladi. Uch qisimli turkumning birinchi qismiga asos qilib 169-sonli kantatadan material olinadi. Ikkinchi qism asosida esa 169-sonli kantatadan alt ariyasi (№5) yotadi. Final uchun musiqiy material №49-kantatadan olingan. Nazariyachi-musiqashunos V. Protopopovning yozishicha, ushbu konsert barcha qismlari kantatalardan olingan yagona hamda unga skripka konsertlari manba bo'lgan yagona klavir konsertidir [25, 281-b.]. A. Shveyser taxminiga ko'ra, bu asar tamoman klavesin uchun o'ylangan, uning ijrosiga mo'ljallangan bo'lishi mumkin [35, 303-b.]. Uning yana bir taxmini – konsert birlamchi asar bo'lib, uning qismlari (kirish va sitsiliana) keyinchalik Bax tomonidan kantatalarga kiritilgan.

Xulosa qilib aytish mumkinki, bu asarda (konsert E-dur) Bax vokal musiqasi, xususan, uning uchun juda muhim bo'lgan kantata

bilan mavzuiy chuqur bog‘liqligi bor. Shuning uchun pianinochini yuqorida aytilgan kantatalar, ularning badiiy mazmuni bilan tanishtirish, so‘zsiz, mazkur konsertning obrazli dunyosini, ma’naviy boyligini chuqurroq ochib berishga yordam beradi.

Turkumning birinchi qismi obrazlari bo‘yicha masshtabli va ulkan. Bosh mavzu intonatsion relyeffligi, faol impulsi, beshinchi pog‘onadan birinchisiga yuqorilovchi shaxdam kvarta sakrashi bilan ajralib turadi:

Garmonik figuratsiyalardan unib chiqqan, yorqin, mukammal, keng ko‘lamdagi mavzu, o‘zida o‘ta g‘ayrat-shijoatli, shiddatli, dadil obrazni namoyon etadi. Mavzu tonika uchtovushligi pog‘onalari bo‘yicha harakatlanadi. Unga basning aniq shaxdam ritmi madad berib turadi va, umuman, bayramona, yorqin va quvnoq kayfiyat hukm suradi. Solist va orkestr mavzu ijrosida yagona, ajralmas birlikni tashkil qiladi.

Bosh mavzu ijrosida musiqaning optimistik ruhini yorituvchi, to‘g‘ri, monand temp va dinamik nyuansni topish muhimdir. Temp juda tez bo‘lmasligi lozim, chunki fakturada mayda cho‘zimlar (o‘noltalik va o‘ttizikkitalik) ustun turadi. Ijro shoshqaloq va hovliqma bo‘lmasdan, bayramona, ulug‘vor va ko‘tarinki ruhni ifoda etishi kerak. *f* nyuansi shaklning barcha bo‘linmalari davomida saqlanib qolishi kerak.

Bosh mavzuni yorqin, artikulyatsion aniq, legato va non legatoni qo‘llagan holda ijro etish lozim. Chap qo‘l partiyasidagi mordentlar

taktning kuchli hissasiga diqqatni oshiradi. Bunda solist va orkestr ansamblida ideal ritmik aniqlik va sinxronlik zarur.

Mavzuning sakkizinchi va to'qqizinchi taktlari solistning alohida diqqatini talab etadi. Bunda sakkiz taktli tuzilmani yakunlaydigan original mukammal garmonik kadensiya yaxshi ko'rsatilishi kerak. Solist partiyasida kadensiya yangrab bo'lgan vaqtda u *p* da tonikani tasdiqlab, orkestr partiyasida aks-sado sifatida yangrashda davom etadi. Bu fonda solist partiyasida rivojning yangi fazasi, ya'ni yakkaxon (solo) fortepiano kadensiyasi boshlanadi:

The image shows a musical score for a cadenza, consisting of two systems of staves. System I includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The melody features eighth and sixteenth notes with various fingerings (1-4) and accents. The bass line includes chords and single notes with fingerings (4, 5, 4, 4, 3, 4, 3, 5, 4, 3, 5). System II shows a continuation of the accompaniment with chords and single notes. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4.

Yangi mavzu boshlang'ich mavzu kabi yambik ohang va faol yuqorilovchi kvarta sakrashga asoslanadi. U pog'onama-pog'ona yuqori tomon relyefli ritm ila shaxdam rivojlanib boradi. Bu yangi mavzu oldingidan hosila kontrast ila yaraladi. Unda ijrochi nota matnidagi bir qator yangi detallarga diqqat bilan yondashishi kerak. Masalan, ikkiovozli diatonik uslub ko'povozli va to'yingan xromatizmga o'tishi.

Umuman, solo kadensiyasi murakkab, ko'ptuzilmali yangroqlikka ega: polifonik va gomofon-garmonik elementlarning uyg'unlashuvi, o'ng qo'ldagi virtuoz ornamentallikning bas partiyasi bilan hamohangligi va boshqalar.

14-taktdan rivojlanish jarayoniga orkestr qo'shiladi va solist partiyasini organik ravishda to'ldiradi. 18-taktdan esa ikki: solist partiyasidagi yangi va orkestr partiyasidagi boshlang'ich mavzularning birlashuvi ro'y beradi:

17

I

19

II

24

Barokko davri konsertlari uchun musiqiy rivojni bunday holda olib borish xosdir. Variatsion-variantlik yozuv texnikasi rondolilikka bo'ysunadi. Mavzuni takrorlovchi har bir refren yangi fakturali jilolar bilan boyitilib boriladi va umumiy yangroqlikka rang-baranglikni beradi. Shunday qilib, bu yerda turlilikdagi birlik prinsipi o'z ifodasini topadi. Boshlang'ich mavzuning navbatdagi yangi kesishlari quyidagi misoldagi kabi sof va original eshitiladi:

47

I

II



Bax mavzuni ijodkorona variantlaydi. Orkestrda mavzuning dastlabki ko'rinishini saqlagan holda kompozitor o'ng qo'l partiyasiga fakturali bezatishlarni, chap qo'lga esa sinkopalashtirilgan ritmni kiritadi. Keyingi rivojlanishda mavzuiy material intensiv o'zgartiriladi, polifonik ifodaviy vositalar, imitatsiya va og'ishlar bilan boyitiladi. Rivojlanish kulminatsion fazaga olib keladi. Bunda to'rt takt mobaynida gis tovushidagi organ punkti keladi:

Solist diqqatini o'ziga qaratishi kerak bo'lgan bu bo'lim orkestr jo'rligidagi o'ziga xos solist kadensiyasini kasb etadi. Xromatik keskinlikni oshirib borib, u Adajio tempi, cis-moll tonalligidagi umumiy kadensiyaga olib boradi.

Undan keyin keladigan repriza dastlabki temp va musiqaning dadil xarakterini qaytaradi. Bax reprizada ikkala mavzuni asosiy tonallikda qaytaradi. Bunda kompozitorning klassik sonata allegrosi tuzilishiga bo'lgan munosabatini ko'rish mumkin. Ekspozitsiya va repriza uch qisimli musiqiy shaklning simmetrik qismlarini hosil qiladi.

Konsertning ikkinchi qismi (**Sitsiliana, cis-moll**) xarakteri bo'yicha ariyaga yaqin. U uch qisimli shaklda yozilgan. Dastlab sitsiliana mavzusi orkestrda keladi. Solist partiyasi esa, uning yangroqligini emotsional va psixologik ravishda chuqurlashtiruvchi faktura foni vazifasini bajaradi:

The image shows a musical score for the Siciliano section. It consists of two systems of staves. The first system is for the piano (I) and the second system is for the harpsichord (II). Both systems are in the key of C minor (one flat) and 3/8 time signature. The piano part features a melodic line with various rhythmic patterns and fingerings indicated above the notes. The harpsichord part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Siciliano'.

Sitsiliana vazmin, bosiq tempda, *mp* nyuansida, o'zining ulug'vor olg'a yurishida ravon va tekis eshitiladi. Klavesinning tovush imkoniyatlarini yaxshi bilgan Bax solist partiyasiga «vokal fiorituralar», ifodaviy ornamentika orqali kuychanlikni, kantilenani kiritadi.

Qism ifodali garmoniyasi bilan ajralib turadi. Uning gomofon-garmonik uslubi chetki qismlardagi turli polifonik usullarga boy uslubga kontrast keladi. Yettinchi taktdan boshlab mavzu solist partiyasiga o'tadi va unda birmuncha o'zgartirgan, tiniqroq va elegiyalarga xos yangraydi. Orkestr mavzuga qat'iy akkordlar bilan jo'rlik qilib, madad berib turadi:



The image shows a musical score for a piano solo. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff (I) and a bass clef staff (II). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 2, 2.5, 3, 2.4, 3, 2.1.1, 2, 3, 1, 2, 1, 2). The bass staff contains a supporting line. The second system also has a treble clef staff (I) and a bass clef staff (II). The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking 'p' (piano). The bass staff contains a supporting line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Solo partiyasining ijrosi solistdan yuqori badiiy did va nozik eshitish qobiliyatini talab etadi.

Oʻrta qismda solist tanho hukmronlik qiladi va oʻzining ajoyib, ilhomli kantilenasi bilan tinglovchini mahliyo etadi. Oʻng qoʻl melodik yoʻnalishida oʻzgacha egiluvchanlik va plastiklikka erishish pianinochi oldidagi eng masʼuliyatli vazifalardan biridir. Ostinatoli chap qoʻl partiyasiga esa ravon, tekis ritmik pulsatsiyani saqlab qolish vazifasi yuklatiladi. Bu yerda pauzalarni yaxshi eshitib, pedalni aniq qoʻllash ahamiyatga ega.

Reprizaga olib boruvchi kulminatsion fazada (yigirma beshinchi – oʻttizinchi taktlar) figuratsion yozuvning murakkablashishi koʻrinadi. Bu vaziyatda oʻng qoʻl partiyasiga katta diqqat-eʼtibor berib, nota matnining har bir detalini sinchiklab oʻrganib, pardozlash kerak. Reprizada dinamik nyuanlar birlamchi qismga nisbatan yorqinroq boʻlishi lozim, yangroqligi esa – chuqurroq, toʻyingan, koʻtarinki-ulugʻvor, olijjanob va tantanavorlikni talab etadi.

Final (**Allegro, E-dur**) birinchi taktdanoq tovushlar virtuoza oqimini tinglovchiga yogʻdiradi va uni keskin harakatlanuvchi obrazlar dunyosiga olib kiradi hamda hayotiy aktivlik timsoli boʻlmish hajmli tovush kartinasini namoyon etadi. Uchinchi qism boshlangʻich mavzusi koʻp tomonlama birinchi qism mavzusiga oʻxshaydi. Jumladan, tonal rejasining turgʻunligi, kuyning keng formatli diapazonda tonika uchtovushligi tovushlari boʻyicha harakatlanishi, solist va orkestrning birligi va hamjihatligi, oʻzaro bir-birini toʻldirishi:

Final tuzilishi birinchi qism tuzilishiga monand. Unda ham variatsion-variantlik rondolilikka bo'ysunadi. Qism dinamik kesimini tanlaganda, asosan, *f* va *mf* dan foydalangan yaxshi.

*Allegro* tempi juda tez bo'lmisligi kerak, buni 3/8 o'lchovi ham tasdiqlaydi. Bunday o'lchovda taktning har bir hissasi relyefli artikulyatsiya qilinadi, har bir tovushi fakturaning muhim elementi sifatida idrok, his etiladi. Finalda konsertli musobaqalashuv negizi yorqin seziladi. Shuning uchun bo'lsa kerak, solist solosi «orolchalari» ko'p uchraydi. Birinchi shunday «orolcha» finalning boshidayoq, o'n to'qqizinchi taktida paydo bo'ladi:

Bu solo parchasi boshlang'ich mavzudan hosila kontrast asosida unib chiqadi va Baxga qarama-qarshilikdagi birlikni ko'rsatishga imkon beradi.

Bu mikrokadensiyaning ijrosi solistdan relyefli artikulyatsiyani, virtuozli jilvani, musiqiy tafakkur kengligini, musiqiy shakl erkin va keng ko'lamligini his qila olishini talab etadi. O'ng qo'l

partiyasining 23–25-taktlardagi jarangli, jilvador trel organik ravishda gammasimon passajlarga o'tadi.

Bax finalda solist partiyasida, asosan, ikkiyozli tuzilmani qo'laydi, ayrim hollardagina akkordlarga murojaat etadi. O'noltitali triollardan oddiy o'noltitaliklarga o'tish solist uchun ma'lum qiyinchilikni tug'diradi. Bu o'tishlar nihoyatda tabiiy, mayin va ritmik aniq, hovliqmasdan, tezlashtirmay yoki sekinlashtirmay bajarilishi lozim.

Metni his qila olish ko'nikmasi solistga harakatning ideal ritmik maromini topishga yordam beradi. Ayniqsa, bu solo qismlariga tegishli. Bu jihat ijrochi oldiga ansambllik borasidagi qator qiyinchiliklarni qo'yadi. «Yoqish» va «o'chirish» (yoki «kirish» va «chiqish») mikrobo'limlarda orkestr va solist o'rtasidagi munosabat aniq tovush balansiga ega bo'lishi kerak. Unga erishish puxta, astoydil, sinchkovlikni, mehnatni va ko'plab repetitsion ishlarni talab etadi. Ayniqsa bu 137 – 174-taktlarga tegishli. Bu lavha o'z rivojida yangi fazaga, ya'ni fis-moll tonalligiga og'ishlikka olib keladi.

Major ladi zaminida ikkinchi pog'ona (minor) tonalligida boshlang'ich mavzuning paydo bo'lishi yangroqlikka yorqin lad kontrastini berib, dramatiklikni namoyon etadi:

The image shows a musical score for piano, measures 181 to 184. The score is written for two staves: the upper staff (treble clef) and the lower staff (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes in the right hand, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a fermata over a final chord.

Royalning eshitalishi oldin juda «quyuq», yorqin va tembr tomonidan to'yingan bo'lgan bo'lsa, keyinchalik yumshab, yengil, parvozli bo'lib qoladi. Bu borada, keng diapazonda erkin harakat qilishga imkon beradigan, aniq va qulay applikaturani o'ylab, tanlash kerak.

Reprizaning tayyorlanishi xuddi birinchi qism reprizasining tayyorlanishiga o'xshaydi. 235-taktdan E-dur tonalligi paralleli – cis-moll ning dominantasi keladi va davomli o'rnashadi. Solist kadensiyasidan keyin, 259-taktdan repriza boshlanadi va yana dastlabki shodiyona, bayramona, hayotbaxsh kayfiyat hukm suradi. Mohiyatiga ko'ra u ekspozitsiyani takrorlaydi va konsertning birinchi qismidagi kabi musiqiy shakl umumiy xarakteristikasining garmonik uyg'unligini namoyon etadi. Qism musiqiy materialiga chuqur, ichki mavzuiy birlik xosdir. Umuman, final klassik shaklning ajoyib yaxlitligi, asar umumiy konstruksiyasining bir butunligi bilan ajralib turadi.

Konsert E-dur solist oldiga qator ijroviy murakkab masalalarni qo'yadi – nota matnini o'zlashtirishdagi chuqur mehnat, badiiy-asosli shaklni, dinamik turkumni yaratish, lokal va umumiy kulminatsiyalarni taqsimlash, kerakli tovush balansini topishdagi orkestr va solist munosabatlari va boshqalar. Bu asar ustida ishlash ijrochining pianistik fikrlashini rivojlantiradi va ijroviy malakasini takomillashtiradi.

### ***Savol va topshiriqlar***

- 1. Sitsiliana nima? I.S. Bax ijodida u qanday rol o'ynaydi?*
- 2. Bu turkum yaxlitligi nimada namoyon bo'ladi?*
- 3. Qanday ijroviy usullar finalda konsert vaziyatining yaratilishiga ta'sir etadi?*
- 4. Bu asarda konsertlanish (концертирование)ning roli va ahamiyatini asoslab bering.*
- 5. E-dur konserti har bir qismining obrazli dunyosini ta'riflang.*
- 6. Konsertning ijroviy rejasini tuzing va uning ustida ishlash bosqichlarini belgilang.*
- 7. Atoqli pianinotchilar tomonidan konsertning ijroviy interpretatsiyalarini izohlab bering.*

### Konsert №3, D-dur

Barokko davriga xos bo'lgan uch qismli konsert turkumi I.S.Baxning ushbu konsertida yorqin namoyon bo'ladi. Temp reprizaliligi bunday turkumning o'ziga xos xususiyatidir.

Birinci qism (**Allegro ma non troppo**) mavzusi riturnelega asoslanadi. Unda rondolilik muhim ahamiyatga ega. Refrenni ijro etish orkestrga (tutti), lavhalarni esa solistga yuklatiladi. Bu qism shaklining asosida ikki farqlanuvchi omil – navbatlanish va musobaqalashuv prinsipi turadi.

Qismning nurafshon, g'ayrat-shijoatli musiqasi keskin harakat va hayotiy optimizmga boy. Uning kompozitsiyasi ichki yaxlitligi va ajoyib uslubiy birligi bilan ajralib turadi. Pozitiv omil g'oyasi tasdig'ini o'zida mujassamlashtirgan boshlang'ich mavzu (refren) ilgarilanuvchi harakati va turg'unligi bilan xarakterlanadi:

The image shows a musical score for the first movement of Concerto No. 3 in D major by J.S. Bach. The score is for two piano parts: Piano I (Fortepiano) and Piano II (Orkestr). Both parts are marked 'Allegro ma non troppo'. The music is in D major and 3/4 time. The score shows the first few measures of the piece, with the piano parts playing in a rhythmic pattern.

Chinakam notiqlik patetikasi namoyon bo'lgan bu mavzu solistdan obraz rivojida ilgarilab boruvchi, olg'a intiluvchanlikni saqlab qolishni talab etadi. Muharrir L.Royzman ko'rsatmasiga qo'shilgan holda barcha o'noltitalik notalarni legato, sakkiztaliklarni



esa – non legato ijro etish tavsiya etiladi. Bundan, albatta, maxsus ko'rsatmalar berilgan ayrim bo'limlar istisno.

Konsertning birinchi qismini talqin qilish muammolaridan eng muhimi – bu orkestr va solistning ideal ravishdagi ansambllik hamjihatligidir. Bunday uyg'unlik birinchi akkordlardan o'rnatiлади va qism oxirigacha saqlanib qoladi. Ijro ortiqcha harakatsiz, kuch-quvvat va faollik bilan bajariladi. Garmonik asosni tashkil qiluvchi akkordlar to'laqonli, yorqin ko'rsatilishi talab etiladi. Shuni ta'kidlash kerakki, sekvension tuzilmalar ijrosida ohang mayinligiga, improvizatsiyaga, chuqur ichki ekspressiyaga hamda fortepianoda «kuylash» ko'nikmasiga ehtiyoj seziladi. Sekvensiyalar ijrosida dinamik to'liqlarni ko'rsatish, figuratsiyalar ifodaviyligiga erishish juda muhim.

Dominanta tonalligiga (A-dur) og'ish, yorqin virtuozli ko'rishga ega bo'lgan yangi mavzuni olib keladi:

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system features a melodic line in the treble clef with a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'f' (forte) dynamic marking. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, also featuring a 'cresc.' marking and a 'f' dynamic marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

O'ng qo'ldagi keng qamrovli passaj yarqiroq, parvozli va ritmik jihatdan aniq, xatosiz ijroni, chap qo'l partiyasidagi oktavali yurishlar esa yengil va sezgir, o'tkir tovushni talab etadi. Diqqatni shunga qaratish kerakki, endi bu yerda, orkestr solist partiyasini takrorlamaydi, balki mustaqil ahamiyatga ega bo'ladi. Asosiy tonallikka qaytganda u jo'rlik vazifasini bajaradi.

Solist partiyasi rivojlanib boruvchi xarakterga ega. Rivojlanish jarayonida u juda aniq va relyefli bo'lib, o'ttizikkitaliklarning jimjima figuratsiyalari bilan bezatiladi:



Bu yerda chap qo'l partiyasining sifatli ijrosisiz hajmdor yang-roqlikka erishish mumkin emas, chunki uning figuratsiyalarida garmonik asos joylashgan. Lavha ustida ishlash jarayonida o'ng va chap qo'l partiyalarini alohida o'rganib, tovush aniqligi ustida ishlash foydalidir.

Faol modulyatsion harakat yana asosiy mavzuni h-moll tonalligida kelishiga olib keladi:



Minor tonalligi tusini yaxshi his qilib, uning ekspressiyasini ko'rsatishga harakat qilish kerak. Mavzuning obrazli ma'nosi romantik patetika bilan qamrab olinadi. Uning keyingi A-dur va Es-dur tonalliklarida olib borilishi yangi-yangi ma'no bilan boyitiladi. Asta-sekin o'rta va pastki registrga o'tishlarda «quyuq» va to'yingan tembr talab etiladi. Rivojlanuvchi qism birmuncha yoyiq va musiqiy harakatning umumiy shakllariga bo'ydir. Bu harakat chap qo'l partiyasida ifodaviy kuy kelishi bilan boshlangan kulminatsion fazaga olib keladi:

Quyiga pog'onama-pog'ona harakat yuqorilovchi harakatga o'tib, asta-sekin yuqori registrga yetadi va eng yuqori cho'qqini zabt etadi. Undan keyin Adagio<sup>1</sup> tempidagi pastlovchi melodik passaj keladi:

Bu solist kadensiyasi fis-mollda yakunlanadi.

Barokko estetikasiga ko'ra kulminatsion bo'lim uslubiy tomondan konsertning umumiy kontekstidan ajralib turadi, chunki bu yerda fakturaning o'zgarishi yuz beradi. Musiqa juda keng, kuychan va improvizatsion yangraydi. Faktura tiniq va shaffofdir. Shuning uchun bu jarayonda har bir tovushning roli muhim va ahamiyatlidir. Allargando ko'rsatmasiga ko'ra yuqorilovchi harakat bora-bora kengayadi. Chap qo'l partiyasidagi ovozostilar o'zining muhimligiga qaramasdan yuqori ovozdagi kuyga nisbatan ancha-muncha sekinroq ijro etiladi. Orkestr partiyasi nihoyatda to'yingan

<sup>1</sup> I.S. Bax ko'rsatmasi.

va mustaqil. Faqat Adagio bo'limida orkestr ijrosi to'xtaydi va solist yakkaxon holda hukm suradi.

Birinchi qism reprizasi statistikdir. Unda boshlang'ich mavzu, konsertning boshidagi kabi ko'tarinki-patetik, jo'shqin, bir maromda va shaxdam yangraydi. Reprizaning barcha musiqiy materiali — ekspozitsiyaning takroridir. Ijroda temp, dinamika va barcha shtrixlarni aniq saqlab qolish kerak. Bu konsert birinchi qismining shakliy va uslubiy yaxlitligiga olib keladi. Oxirgi taktida esa Allargando ko'rsatmasiga ko'ra tempni oshirish kerak bo'ladi.

Ushbu turkumning birinchi qismi juda keng ko'lamlidir va uni to'lig'icha qamrab olish uchun solistdan imkon qadar chuqur diqqat-e'tiborni talab etadi. Bir necha bor takrorlangan boshlang'ich mavzu qism kompozitsiyasining negizi, mohiyatidir. Uning yangrashishi bir xil, barqaror bo'lishi kerak va tinglovchi idrokida, ongida g'ayratli, ta'sirchan, hayotbaxsh, bayramona tantanavor asosiy obrazni muhrlab qo'yishi kerak.

Temp masalasi bu qismda ma'lum ma'nodagi qiyinchilikni tashkil qiladi. Tarkibida kadensiya bo'lgan kulminatsiyadan tashqari, bu qism davomida temp va harakat me'yorining yagonaligiga va ritmik pulsatsiyaning turg'unligiga erishishga harakat qilish kerak. Musiqa o'zining tabiiy va improvizatsion rivojida yagona temporitm doirasida mayin va nafis bo'lmog'i lozim. Solist kuylarning ifodali, ma'noli ijrosiga, maxsus shtrix va dinamik belgilarga diqqat bilan yondashishi shart. Ijro I.S. Bax musiqasining tovush, ohang boyligini, chiroyi, go'zalligi va yoqimlilikini ochib berishi kerak. Bunga albatta figuratsion fakturaning o'ta aniq va to'liq baralla yangrashishi bilan erishish mumkin.

Konsertning ikkinchi qismi (**Adagio e piano sempre**)<sup>1</sup> h-moll tonalligida yozilgan va ko'tarinkilik, qayg'uli xarakterga ega. Musiqaning barcha ifodaviy vositalari bilan u chetki (birinchi va uchinchi) qismlarga qarama-qarshi turadi. Tuzilishda bu qism reprizali uch qisimli shakl va basso ostinato xususiyatlarini o'zida mujassamlashtirgan.<sup>2</sup> Adagioni boshlab beradigan asosiy mavzu basda bayon etiladi:

<sup>1</sup> I.S. Bax ko'rsatmasi.

<sup>2</sup> Bunday uyg'unlashuv barokko davri konsert janriga juda xosdir.





Bir maromdagi bas formulasi barcha boshqa ovozlarning ritmik harakatchanligi chegarasini belgilab beradi. U barokko musiqasiga xos bo'lgan emblematikani o'zida namoyon etadi. Bas formulasi tuzilishidagi simmetriya elementlari shakl yopiqligiga ramziy ishora beradi. Bu formula rivoji yashirin polifoniya xususiyatlarini ochadi. U vazmin, osoyishta, chuqur tovush bilan, deklamatsion tarzda ijro etiladi. O'ng qo'ldagi bas mavzusiga jo'rlik qiluvchi akkordlarni esa to'yingan, jamlangan, juda ixcham va ritmik ravon ijro etishga harakat qilish kerak. Solist orkestr partiyasidagi musiqani o'ziga yaqin his qilib, birinchi tovushdanoq u bilan chambarchas bog'lanib, u bilan birga «yashashi» kerak. Atoqli ijrochi va Bax klavir asarlarining muharriri L.Royzman Adagioda barcha o'nolitalik notalarni legato, sakkiztaliklarni esa portamento chalishni tavsiya etadi.

Birinchi variatsiyada bas mavzusiga yuqori registrdagi ikki taktili trel va garmonik asosni beruvchi ifodali figuratsiyalar qo'shiladi:





*Cantabile* ko'rsatmasi kuychan, chiroyli tovushni talab etadi. O'ng va chap qo'l partiyalaridagi yashirin va ikkiyovzli fakturadagi aniq polifoniyaga diqqat bilan yondoshish tavsiya etiladi. Matndagi trel va mordentlarga ham e'tiborli bo'lish kerak.

Agar birinchi variatsiya bir qolipdagi fakturada ushlab turilgan bo'lsa, ikkinchisi – faktura turini tez-tez o'zgarib turishi bilan belgilanadi va bu hol ma'lum darajada qiyinchilik tug'diradi. Ikkinchi variatsiya lombardcha ritm bilan boshlanadi. Uning ijrosi ritmik biyron, turlanuvchi va ifodali bo'lishi kerak:

O'tkir, punktir ritmli ikki taktli jumla ikki ovozli kuychan uch taktlilikka o'tib, keyin boshqa turdagi, ostinato fonidagi yuqorilovchi harakat fakturasi bilan almashadi. Bu bayon masshtabi oldingi tuzilmalardan kelib chiqqan turli fakturali hosilalar bilan sintezlashib, kattalashib, kengayib boradi. Bunda V. Protopopov «unish», «unishlik» deb nomlagan variantlik prinsipi namoyon bo'ladi. Bu variatsiya o'z rivojida bir necha uncha katta bo'lmagan ikki taktdan o'n to'rt taktgacha kattalashib borgan tuzilmalarga bo'linadi va umuman olganda, Adagioning o'rta qismiga o'xshab ketadi. Ikkiyovzli faktura ko'plab musiqiy jilolarga, mayda cho'zimdagi notalarga, fiorituralarga boy. Ularning o'rin almashib boruvchi rivojiga asta-sekin asosiy bas formulasi kirib boradi. Uning sekventli rivoji tabiiy va sezilmas darajada reprizaning boshlanishiga olib keladi. Bunda, ya'ni musiqiy shaklning ikki qismini (o'rta va reprizani) tabiiy va uzviy bog'lanishida yana bir bor I.S.Baxning novatorlik hissi namoyon bo'ladi. Shundan kelib chiqqan holda ijrochi oldida reprizaning boshlanishini ko'rsatish borasida bir necha

imkoniyatlar bor. Ulardan, ya'ni ijrochi interpretatsiyalaridan biri – bu sezilmas va ravon reprizaga o'tish. Boshqasi – nota matnida ko'rsatilgani kabi birinchi taktda tovush dinamik kuchini ko'tarib, ikkinchi taktda uni pasaytirishdan iborat:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system features a treble clef staff and a bass clef staff. The second system features a grand staff with both treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A 'dim.' (diminuendo) marking is visible in the first system, and 'pp' (pianissimo) is mentioned in the text below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Reprizaning dinamik qiyofasini L.Royzman taklifiga binoan quyidagicha belgilash mumkin: jarangdorlik darajasi asta-sekin *pp* gacha pasayadi, keyin ko'tarila boradi va garmonik tilini, kamaytirilgan yetakchi septakkordlar alteratsiyalari va xromatizmlari keskinligini qo'llab turadi.

Ikkinchi qismning yakunlanishi o'zgacha va originaldir. U boshlang'ich olti taktli tuzilmaning solist tomonidan yakkaxon, jo'rliksiz, takroriy ijrosiga asoslanadi. Bax bu yerda mavzuning asta-sekin «ketishi» usulini qo'llaydi. Mavzu bora-bora uzoqlashadi va sukunatga g'arq bo'ladi. Buni ifoda etish vositalari – *p* nyuansi, diminuendo va rallentando. Adagio ijrosida musiqa emotsional dunyosini, uning ma'naviy mohiyatini, semantik boyligini tushunib yetishga va anglashga alohida diqqatni qaratish lozim.

Musiqaning sirliligi, maxfiyligi – uning ulkan keng qamrovliligidir. Unda insoniy ruh, insoniy negiz, ma'no o'zining yaxlit va cheksizligida ko'rinadi. Musiqaning umumlashtirilganligi ham shundandir [31, 312-b.]. Aynan shu xususiyatlar I.S. Bax konsertlarining ikkinchi qismlariga, jumladan mazkur Adagioga xosdir. Uning ijrosi nihoyatda chuqur, mazmundor va ilhomli bo'lishi taqazo etiladi.

Turkumning uchinchi (**Allegro, D-dur**) qismi jonli, harakatchan va hiromon yangrab, o'zida yorqin va shodmon dunyoqarashni

gavdalantiradi. Bu to'qqiz qismli rondo kelgusi Vena klassiklari cholg'u konsertlarining finallarini belgilaganday bo'ladi. Shu bilan birga bu rondoda Fransiya klavesinchilar rondosiga yaqin bo'lgan xususiyatlar ko'rinadi. Ularda lavhalar o'rtasida kontrast, refren va lavhalararo bog'lamlar bo'lmaydi. Refren va lavhalardagi kuy-ohanglar solist partiyasiga berilgan. Refrenda solist va orkestr tuttida birlashadi. Shu bois, refren va lavhalar majmuyi o'rtasidagi tembr-fakturali va dinamik kontrast hosil bo'ladi.

Tuzilish borasida refren o'zgarmas qism bo'lsa, lavhalar qismdan-qismga kengayib boradi va o'ziga xos kulminatsiya va solist kadensiyasiga aylanadi. Refren – negizdan keyin keladigan lavhalar, asosan, sekventli rivojlanish xarakteriga ega. Bunda polifonik tuzilmalar bilan genetik aloqa yaqqol seziladi. Lavhalar tonalliklari, asosan, D-dur va birinchi darajali turdosh tonalliklaridan iborat.

Final boshlanishi o'zining g'ayrat-shijoati, intiluvchanligi, yengil raqsga mosligi bilan tinglovchini yetaklaydi:

Tiniq va harir faktura solist partiyasida butun qism davomida saqlangan, qat'iy izchil ikki ovozli tizim pianinohidan musiqiy matnning har bir elementiga, har bir notasiga o'ta diqqat bilan e'tiborda bo'lishini talab etadi. Frazirovka va artikulyatsion belgilar ham bu borada juda ahamiyatli. Refren solist va orkestr tuttisida ijro etilishi bois unda ansamblning ideal uyg'unligiga, shtrixlar va dinamikaning yagonaligiga va ritmik barqarorligiga erishishdek muhim vazifa turadi. Refren ijrosida subdominanta tonalligiga og'ishni ongli ravishda qabul qilib, uni yaxshi «eshitib», his qilib

yondashish tavsiya etiladi. Chunki bu og'ish musiqaga o'ziga xos joziba va musaffolikni olib kiradi.

Birinchi lavha D-dur tonalligida yozilgan va uni solist orkestr jo'rligisiz ijro etadi. Bu bilan refren va lavha o'rtasida yorqin kontrastlikka erishiladi. *mp* dinamik nyuansi pianinochiga nazokatli yangroqlikni yanada ham chuqurlashtirishga, to'ldirishga yordam beradi:



The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with quarter notes. The key signature is one sharp (F#), indicating D major.

Birinchi lavhadan keyin keladigan refren to'laqonli forte va to'yingan tuttida ijro etiladi.

Ikkinchi lavha orkestr jo'rligidagi solist partiyasida h-moll tonalligida ijro etiladi:



The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth notes and quarter notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with quarter notes. The key signature is one sharp (F#), indicating D minor.

Bu yerda kontrast lad orqali (major-minor) namoyon bo'ladi. Minor ladi yangroqlikka prelyudiya uslubiga xos bo'lgan nozik mayinlikni, mungli kayfiyatni beradi. Refrenning yangi (tutti va D-dur) kelishi final obrazining yorqin va hayotbaxsh ruhini tasdiqlaydi.



D-durda boshlangan uchinchi lavhaning kontrasti yangi ko'rinishdagi faktura, o'noltalik triollar, mayda figuratsiyalar orqali vujudga keladi:



The image shows a musical score for a piano piece. The top system consists of a treble clef staff with a melody marked *mf* and a bass clef staff with a piano accompaniment marked *p*. The melody features several triplet figures. The accompaniment consists of chords and single notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Orkestr bu yerda jo'rluk vazifasini bajarib, solistning chap qo'l partiyasini yengil, harir akkordlar bilan ta'kidlab turadi. Bu lavhada applikatoraga alohida ahamiyat berish kerak, xususan L. Royzman tavsiya etgan applikatoradan foydalanish mumkin.

G-dur tonalligiga og'ishdan boshlangan to'rtinchi lavha rondoning o'ta keng ko'lamligi va texnika tomonidan eng murakkabidir. Mayda cho'zimdagi notalarning ko'pligi, ularga zargarona noziklik va nafislik bilan yondashishni, ishlashni talab etadi:



The image shows a musical score for a piano piece. The top system consists of a treble clef staff with a melody marked *p* and a bass clef staff with a piano accompaniment marked *p*. The melody is highly melodic and features a wide range of notes. The accompaniment consists of chords and single notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Orkestr yengil akkordlar bilan solist partiyasidagi latofatli, nazokatli kuyni ifodalab turadi. Musiqiy rivojlanish yorqin kulminatsiyaga olib keladi. Undagi gis-mollga og'ish dramatik keskinlikni kiritadi.



D-durdagi refrenga qaytilishi bilan bu keskinlik susayadi. Yorqin va gumanistik rondo orkestrning jonli, yarqiroq tutti bilan yakunlanadi.

Konsert olam garmoniyasining ramzi bo'lmish bayramona va tantanavor ohanglarda nihoyasiga yetadi.

### ***Savol va topshiriqlar***

- 1. Adagio tuzilishining o'ziga xosligi nimada?*
- 2. Bax finalda kontrastning qaysi usullarini qo'llaydi?*
- 3. Barokko davri konsertlarining xususiyatlari mazkur asarda nimada namoyon bo'ladi?*
- 4. Konsertning birinchi qismi ijroviy qiyinchiliklarini aniqlang va boshlang'ich mavzu rivojini kuzating.*
- 5. Finalning obrazli dunyosini ta'riflab bering.*
- 6. Turkumning ijroviy rejasini tuzing, kulminatsion fazalarni belgilang.*

## Konsert №4, A-dur

I.S. Baxning bu konserti barokko davriga xos bo'lgan konsertlanuvchi uslubning yorqin namunasidir. Asarning uch qismi davomida kompozitor «harakatning umumiy shakllari» deb atalmish figurativ texnikani faol rivojlantiradi.

L. Raaben so'zlari bilan aytganda, bunday shakllar asosida «sertarmoqli figuratsiyalarni konsertlashtirish» prinsipi turadi [26, 9-b.].

Turkumning birinchi qismi (**Allegro, A-dur**) aynan shu prinsipga asoslangan. Qismning emotsional ruhiyati – quvnoq, yorug', hayotbaxsh, jadal. Boshlang'ich mavzu yagona bir davrni tashkil qiladi. Unda sekvensiyalar polifonik faktura bilan boyitilgan, mavzuiy materialning doimiy ravishda o'zgarib turishiga asoslanadi:

I

Fortepiano (Piano I)

Orkestr (Piano II)



Birinchi taktlardananoq solist tinglovchini musiqiy fikrning keng rivoji, harakat energiyasi ortidan ergashtiradi. Bu mavzu keng, ulug'vor, chuqur va aniq tovush bilan ijro etilishi kerak. 3–8-taktlar mobaynida solistning bas partiyasi orkestrda baravar, bir xil takrorlanadi. Bu holatda ijro sinxronligi hamda shtrix va ritmik aniqlik talab etiladi.

Birinchi qism kompozitsiyasida polifonik va gomofon-garmonik uslub elementlarining birlashishi namoyon bo'ladi. Polifonik elementlar ta'sirini invension yozuv texnikasining ayrim aloqalarida ko'rish mumkin. Bunday texnikani Bax o'zining ikki ovoqli invensiyalarida ixtiyoriy ravishda qo'llagan.

Birinchi qism shakllanishida rondolilik katta ahamiyatga ega. Refren izchillik bilan bosh, dominanta va boshqa tonalliklarda olib boriladi. Umuman, barokko davri konsert janri uchun rondolilik muhim ahamiyatga ega. Shu bilan birga barcha refrenlar tuttiga, lavhalar esa – sologa beriladi, degan xulosa chiqmasligi kerak. Umuman, refren va lavhalarning almashuvi umumiy xarakterga ega va ikki farqlanuvchi omillarni almashish hamda musobaqa prinsipini amalga oshirish uchun qo'l keladi. Agar rondoda refren va lavhalar almashsalar, konsertda – orkestr va solist musobaqalashadi.

Birinchi qismda artikulyatsiya va uning ustida ishlash yo'llari, usullari muhim ahamiyatga ega. Quyidagi parchada ifodali pastlovchi sekunda ohangini har xil artikulyatsiya bilan ko'rsatish kerak, chunki u ritmik sinkopa va tenuto artikulyatsion shtrixi

bilan ajratib berilgan. Basdagi sakkiztalik stakkatoli notalar absolyut bir xil yangroqlikda beriladi:



Bu talab shundan kelib chiqadiki, Bax musiqasida dinamik ola-bulalik yoki ortiqcha maydalanishlarga yo'l qo'yilmaydi.

Konsertning bu qismi o'zining melodik tuzilishi bilan juda qiziqarlidir. Ko'pincha Bax mavzuiy tuzilmaning xarakterli ohangi sifatida, u yoki bu melizmni qo'llaydi. Masalan, chizilgan mordentni:



Bu parchani quyidagicha o'rganish tavsiya etiladi: oldingi ikki tovush **mp** da «kuylanadi», keyingilarining yangroqligini esa **p** da boshlanib, asta-sekin **mf**, keyin **f** gacha ko'tarish zarur. Keyingi ikki ovozda uchraydigan parchalarni ham xuddi shunday o'rganish kerak. Bu kuy tuzilishini aniqlashtiradi va musiqaning ifodaviyligiga olib keladi.

Bu yerdagi ikkiovozlilik diqqatni talab etadi. Unda ovozlar bir-biridan uzoqlashgan registrlarda joylashadi:



Har bir ovoz uchun maxsus tembr jilolarni topib, umumiy yangroqlikning nihoyatda ifodaviy bo'lishiga harakat qilish kerak. Bunga erishishda solistga I. Braudo taklif etgan «ikkiovozlikni cholg'ulashtirish» prinsipi yordam beradi. U — bir tomondan ikkala ovoz «bo'yog'idagi» yakdillikni, ikkinchidan — ulardagi farqni nazarda tutadi [4, 2-b.].

Bax ikkiovozligini mukammal egallash — bu kompozitorning fikrlash tabiatini anglash demakdir, chunki aynan ikkiovozlikda yashirin polifoniya elementlari ko'plab ko'rinadi. Bax melodik uslubining bu xususiyati konsertning mazkur qismida keng namoyon bo'ladi. O'qituvchi, albatta, o'quvchi diqqatini bunga qaratishi lozim.

Yana shunga ham ahamiyat berish kerakki, melodik rivojning intensiv jarayonida yagonalik bor. Bu qismda uchovozlilik paydo bo'ladi:



Fakturani qalinlashtiruvchi o'ng qo'l partiyasidagi tersiyali ketma-ketliklarni ritmik aniq va ravon hamda leggiero ko'rsatmasiga binoan yengil va nozik ijro etish talab etiladi.

Konsertning birinchi qismi melodik materialining chiroyliligi, uning boy rivojlantirilishi, tonal, lad, kontrapunktlik usullarining o'rinli qo'llanilishi bilan maftun etadi. O'qituvchi qism musiqasini talaba bilan o'zlashtirish jarayonida ko'p marotaba takrorlanadigan mavzuiy tuzilmalar ustida alohida ishlashi kerak. Barcha o'zgarishlarni aniqlab, ularning nimadan iboratligini ochib berish uchun talaba oldiga intellektual, aqliy, fikr yuritishni talab etuvchi masalalar qo'yish maqsadga muvofiqdir. Atoqli uslubiyotchi pedagog N.Kalinina shuni haqqoniy ta'kidlaydiki, faol fikrlash, albatta, ortidan munosib his-tuyg'ularni yetaklaydi, ozmi-ko'pmi ijodiy intilish ana shunday natijaga olib kelishi muqarar [10, 68-b.].

Birinchi qismda barokko davri musiqa san'atining qonuniyati — tipologiklikning individuallikdan ustunligi yorqin namoyon bo'ladi. Bu ijrochining oldiga qator murakkab interpretatsion masalalarni qo'yadi. Birinchidan, tinglovchining qabul qilishiga, idrokiga qaratilgan ijrochilik shaklini amalga oshirish, yaratish masalasidir. Melodik materialning tinimsiz yoyiq rivojlanishi asosida tuzilgan va bir necha fazalardan iborat barokkoga oid «ochiq shakl» pianinochidan har bir faza tembr bo'yoqlarining o'ziga xosligini ko'rsatish talab etiladi. Bu borada, ijrochi oldida ikki muammo paydo bo'ladi: birinchisi fazalar tovush bo'yoqlarini ochib berish bilan bog'liq bo'lsa, ikkinchisi — konsepsion musiqiy obraz sifatida yagona, uslubiy butun tovush polotnosini yaratish bilan bog'liqdir. Aynan shunda, ya'ni juz'iy va butunlikning dialektik birligida, turkum birinchi qism musiqasini bayon etishdagi asosiy qiyinchilik turadi.

Qismning yana bir qiyin jihatlaridan biri — bu solist va orkestrning ansambllik uyg'unlashuvidir. Bunda ular, orkestr solist partiyasining mayda o'zgarishlar bilan takrorlashi ila yagona bir butunlikni tashkil etadilar. Bu holat solist oldiga yana bir muammoni — «sadolaniş birligi» (I. Braudo atamasi) muammosini qo'yadi. Uning yechimi borasida bu birlik zaminida har holda solist ustunligi namoyon bo'ladi.

Ikkinchi qism (**Larghetto, fis-moll**) – Baxga xos bo‘lgan ko‘tarinki xayol surishdan iborat. Uning musiqasi osoyishta va ulug‘vor yangraydi. Uni maromdagi «qadami»ni, kuyni virtuoza ornamentlari ham buza olmaydi. Shakl bo‘yicha qism – basso ostinato ga erkin variatsiyalidir. Uning asosida yarimtonlik pastlovchi xromatik yurish turadi. U ifodali akkordli tovushlar bilan boyitiladi va qism obrazli mazmunining fundamenti bo‘lib qoladi:

Larghetto

Larghetto

Bax larghettoda nafaqat pastlovchi, balki yuqorilovchi yo‘nalishdagi bas harakatini 7 – 8-taklarda qo‘llaydi. Sitsiliana xarakteridagi solist partiyasidagi kuy ariyaga yaqin. V. Protopopov taxminiga ko‘ra, Bax kuyni 150-sonli kantatadan olgan bo‘lishi mumkin. Bu taxminga qism fakturasining kuychanligi, mavzuning diatonik variantda, fis-moll tonalligida shu sonli kantatada mavjudligi asos bo‘lishi mumkin [25, 21-b.]. Bu kuyni *mf* nyuansiga xos chiroyli, to‘ldirilgan, to‘lin ovozda, *cantabile e legato* ko‘rsatmasiga ko‘ra kuychan, ravon bog‘lab ijro etishga harakat qilish kerak:

*mf cantabile e legato*

*p*

Musiqa erkin, bemaolol, keng xushohang «nafas»da rivojlanadi. O‘ninch takt dan kuy yangilana boradi, xromatizmlar bilan boyitiladi.

O‘n birinchi takt da yetakchitonlilik, sekvensiyadagi kamaytirilgan uchtovushlik kelishi bilan keskinlashadi. *d-dis, e-eis* xromatizmlar yashirin ovoza paydo bo‘ladi, sadolanish ifodaliligini oshiradi va shaklning kengayishiga olib keladi.

Larghetto musiqasida hissiyotning chuqurligi ularni ifodalashdagi tiniqlik bilan uyg‘unlashib ketadi. Buni T. Livanova «bir vaqtli kontrast» (единовременный контраст) deb nomlaydi.

Bu kontrastga E. Nazaykinskiy ham alohida ahamiyat bergan. Buni u «bir vaqtli kontrast prinsipi» deb nomlaydi va unga san‘at modeli sifatida qaraydi. Chunki aynan musiqada, boshqa san‘atlarga nisbatan, nafas, til, texnika tuzilishning qat‘iy tizim qoidalari bilan bevosita to‘qnashadi. Musiqaning intonatsion tabiati bu xil kontrastning unga intensiv olib kirilishiga, joriy etilishiga asos bo‘ladi [24, 298-b.].

Musiqiy fikrning rivojidagi cheksizlik bu yerda mavzuiylikning jamlanganligi bilan birikadi. Solist partiyasidagi asosiy og‘irlik o‘ng qo‘lga tushadi.

Asosan, o‘rta registrda yoyiq rivojlanuvchi uzun kuyning ijrosi egiluvchanlik va o‘zgaruvchanlikni talab etadi. Legatoni qo‘llash uning kuychan va oquvchan bo‘lishiga yordam beradi. O‘qituvchi, uni mexanistik ijro dan uzoqlashtiradi. Larghetto ustidagi barcha ish jarayonida tovushning cho‘ziqliligi, yaxshi eshitilayotganligi ustida tinimsiz mehnat qilish zarur.

Tashqaridan qaraganda, chap qo‘l partiyasi oddiy ko‘rinsa ham, mas‘uliyatlidir. Bas o‘ng qo‘ldagi kuy uchun fundament va tayanch vazifasini bajaradi.

Basni pastlovchi xromatik harakat qayg‘uli obrazlar va falsafiy chuqurlik bilan bog‘liqdir. Yarimtonlik ketma-ketliklar ifodali ijro va klaviaturaga chuqur botishni talab etadi. Bas yo‘nalishi jonlanganda uni relyefli ko‘rsatish lozim:



Musiqa rivojlanishi jarayonida Bax rang-barang va ifodali modulyatsiya va og'ishlarni qo'llaydi. Masalan, 21–24-taktlarda, ma'lum miqdorda, keskinlikka olib keluvchi h-moll subdominantona tonalligiga og'ish muhim ifodaviy ahamiyatga egadir.

Bax lirik-falsafiy holatni yoritishda katta mahoratga ega kompozitor bo'lib, uni rang-barang, anvoyi tusga o'rab, xuddi rivojlanayotgan musiqiy fikrni to'liq ko'rsatayotganday namoyon etadi.

Shu tufayli musiqiy shaklda uncha katta bo'lmagan shoxobchalar paydo bo'ladi. Ular asosiy mavzuning ayrim qirralarini chegarasidan chiqmagan va unga bo'ysungan holda ochib beradi.

Musiqa ning emotsional keskinligining oshirilishiga sekvensiyalar yordam beradi. Bax sekvensiya zvenolarini ulashda sezuralar o'rniga langirlashgan sadolanishni qo'llaydi. Shu tufayli sinkopa paydo bo'ladi. Kuy rivojidadagi oldingi fazaning yakunidan so'ng yangi fazani boshlab beruvchi omil sifatida sinkopaning roli muhimdir, deb ta'kidlaydi I. Braudo [4, 82-b.]. Quyidagi parchada sekvensiyaning oldingi zvenosidan keyin sinkopa yordamida boshlangan to'rlangan yangi zvenoning yangrashi kuy harakatiga o'zgacha egiluvchanlik va harirlikni beradi:





Mazkur usul ifodaviyligini basda berilgan pastlovchi xromatik siljish kuchaytiradi. Bax bu prinsipni *Larghetto* oxirida yanada yorqinroq ravishda qoʻllaydi. Unda sinkopa tenuto shtrixi bilan eʼtiborni tortadi va ritmik yiriklashtirilishi sababli ajralib turadi.

Dinamik vositalar *Larghetto* musiqasi taʼsir kuchini oshirishda yordam beradi. Ular ila melodik rivojdagi muhim, ahamiyatli joylariga urgʻu berib, bayonga maʼno berish mumkin.

Konsertning ikkinchi qismini yakunlaydigan pastlovchi xromatik bas maʼnoli, asosli, chuqur, musiqiy fikrning oldingi rivojining natijasi sifatida yangramogʻi kerak. *Larghetto*ning chuqur, boy umumiy mazmunini ochishda ijrochilar uni hajmli va fazoviy qiladigan turli badiiy-ifodaviy vositalarni qoʻllashlari lozim.

Uchinchi qism (***Allegro ma non tanto, A-dur***) oʻzining jonli, samimiy harakat energiyasi, yengil nozikligi va joʻshqinligi bilan oʻziga tortadi.

Final va konsertning birinchi qismi oʻrtasida yaqinlik, umumiylik koʻrinadi. Bu mavzuiylikning polifonik va gomofon-garmonik munosabatlarida kompozitsion tuzilishida namoyon boʻladi. Rondolilikning variatsiyalilik bilan qoʻshilishi, uygʻunlashuvi aniq koʻrinadi. *Da capo* prinsipiga asoslangan qadimiy konsert shakllari rondovariativ shakllarni oʻz ichiga qamrab oladi. V. Protopopov ularni klassifikatsiya qilishga harakat qilgan [25, 21-b.]. Finalda «katta rondovariativ shakl» prinsipi (V. Protopopov atamasi) namoyon boʻladi. Unda fakturaning gomofon-garmonik taqlidi ustun turadi. Rondovariativ shaklning gomofon-raqsona manbayi rondoni keltirib chiqaradi. U Vena klassiklari cholgʻu konsertlarining finallari uchun tipik shaklga aylanadi.

Finalning boshlangʻich mavzusi qismning umumiy xarakterini ifodalaydi. Shuning uchun u juda yorqin va taʼsirchan ijro etilishi kerak. Avvalambor, I.S. Baxga tegishli qism tempiga (***Allegro ma non tanto***) ahamiyat berish kerak. Uning oʻzgartirilishi kompo-



zitorning niyatini, maqsadini, ijro uslubining noto'g'ri talqiniga olib kelishi mumkin. I. Braudo shuni ta'kidlaydiki, qanchalik mantiqsiz ko'rinssa ham Baxning bir asari ko'pincha har xil ijrochi va muharrirlar tomonidan qarama-qarshi talqin etiladi [5, 49-b.]. Final tempi juda tez bo'lmasdan, solistga musiqaning nozik raqsonaligini, fakturaning ornamental jozibasini sifatli ko'rsatishga imkon berishi kerak.

Ikki oktava diapazonidagi mavzuning harakatini umumiy pastlovchi yo'nalishiga ahamiyat berish lozim. Mavzu uch zveno figuratsiyalarini qamrab oluvchi, xushohang passajli harakatga asoslanadi. Figuraning bunday turini nemis tadqiqotchisi G. Engel «die Rollefigur» – «dumalaydigan (sirpanadigan) figura» [13, 166-b.] deb atagan. Beshinchi pog'onadan birinchi pog'onaga yuqorilovchi taktoldi kvarta sakrashi mavzuga faol – irodali tus beradi va harakatga turtki bo'ladi. Bunda taktoldi fakturaga I. Braudo «artikulyatsion qisqalik» deb nom bergan va yambik asosiy talaffuz deb stakkatoli taktoldi tushuntiradi [4, 47-b.].

Boshlang'ich mavzuning ijrosi faol tovush sadolanishi va intiluvchanlikni talab etadi. Artikulyatsiya, bu yerda, mavzuning faktura xususiyatlari hamda uning uch fazali tuzilishi bilan bog'liq bo'lgan qonuniyatlariga bo'ysunadi. Mavzuning har bir fazasi taktning kuchli hissasiga zarb berish bilan uqtiriladi:

Allegro ma non tanto

Allegro ma non tanto

Talaba diqqatini birinchi to'rttaktlikdayoq final qiyofasini belgilagan ushbu mavzu xarakteriga qaratish kerak. *f* nyuansi musiqaning optimistik tonusini tasdiqlaydi. Ikkinchi to'rttaktli

tuzilmada kichik motivlar qat'iylik bilan yuqoriga tomon, boshlang'ich mavzuning takrorlanishiga maqsadli intiladilar. Yuqorida takrorlangan mavzu yangi tembrda yangraydi. Solist partiyasidagi bas ovozi boshlang'ich to'rttaktlikka nisbatan bir oktava past yangrashiga ahamiyat berib ijro etish lozim. Bas chuqurlashadi va tembrona to'yintirilgan bo'ladi. Ikkiyozlikdagi xushohang ovozlari oralig'i kengayib boradi va kontrast ortib boradi. Ushbu melodik ovozlarning lad-garmonik asosi bir xil bo'lganligi uchun idrok etilishda ular yagona bir butunlikni tashkil qiladi.

Solist partiyasi boshida orkestrda baravar takrorlanadi, lekin keyingi rivojlanish jarayonida ushbu ovozlari ayrilib, tarmoqlanadi. Tuzilish polimorfizmi har xil turdagi birikmalar paydo bo'lishiga olib keladi. Solist partiyasining ikkiyozli fakturasi orkestr partiyasidagi erkin kontrapunkti bilan birlashadi:

Muhimi – mavzuning barcha tovushlari qat'iy ritm va aniq frazirovka zaminida o'ta ifodali va ko'tarinki ruhda kuylanishi kerak. Solist partiyasidagi yuqori ovoz ostinatoli pastki ovoz jo'rligidagi oliyanob monolog ko'rinishida namoyon bo'ladi. Solist musiqaning deklamatsion-rechitativ uslubining rivojlanish, drammatizm va kulminatsiyaga intilishini ko'rsatishi kerak.

O'ng qo'l partiyasida berilgan, uch takt mobaynidagi davomli trel lavhaga olib boradi. Bunda fakturaning yangi turi, ya'ni sakkiztaliklar stakkatosi jo'rligida o'ng qo'lda o'noltalik triollar keladi:



Triolli ritmning paydo bo'lishi final musiqiy rivojiga yangi oqimni olib kiradi.

Bax asarlarida ritm qanday qudratli kuchga ega ekanligini bilamiz. Bu ritm barmoqlar bilan emas, balki ong bilan boshqariladi. Bular ustida ishlash hech qachon ikkinchi darajali bo'lib qolmasligi kerak. U ijrochidan tinimsiz mehnat, mashqni, intellektual shaylik va irodani talab etadi. Artikulyatsiya va ritmikaning ajralmas birligida, I. Braudo fikriga ko'ra, birinchilik musiqa san'atining eng kuchli tomonlaridan bo'lmish ritmikaga tegishli [4, 115-b.].

Ritmik ekspressiya figuratsiyalar turliligida, motivlar jimjima-dorligida, ovozlarining chiroyli hamjihatligida quyidagi misolda kabi ifodalanadi:



Bax o'ng qo'ldagi punktir ritmli triol figurani chap qo'ldagi basning ehtiyotkor qadamlari bilan mohirona birlashtiradi. Taktning kuchli hissasidagi o'noltaliklar triolining parchalanishi musiqiy harakat energetikasiga yordam beradi. Musiqa mazmunini tushu-

nishda kuyning grafik tuzilishi va lad-garmonik asosi ham muhimdir. Modulyatsion rivojlanish va yuqorilovchi sekvensiyalar ma'lum miqdordagi keskinlikka olib keladi va boshlang'ich mavzu asosiy (A-dur) tonalligida paydo bo'ladi. *f* nyuansida u juda yorqin, tantanovor va pozitiv yangraydi. Bu reprizaning boshlanishidir. Unda melodik material biroz o'zgargan holda variatsion takrorlanadi. Fakturaning har bir elementi, melodik ibora, ritmik figura bu yerda yakunlanish funksiyasini bajaradi.

Bu konsertning tuzilishini ajoyib yaxlitlik va uslubiy birlik ajratib turadi. Uning barcha qismlarida solist partiyasida Bax ikkiovozli invension fakturani qo'llaydi. Juda kam hollarda uchovozli fakturani uchratish mumkin. Asosan, solist va orkestr partiyalari bir-birini takrorlaydi.

Bunda barokko davrining yangi tendensiyasi – klavir partiyasida orkestr yozuvining elementlarini, skripka texnikasining ijro usullarini qo'llash o'zini namoyon etadi. Kompozitor fortepianoni goh kuychan cholg'u, goh miniatyuradagi orkestr sifatida talqin qiladi. A.Shveyser fikri bo'yicha, «klavesin konserti» yoki «skripka konserti» kabi nomlashlar biroz chalg'itishi mumkin. Bax asarlarining orkestr, asosan, jo'rlik vazifasini bajaruvchi zamonaviy konsert bilan hech qanday aloqasi yo'q.

Uning konsertlarida fortepiano yorqin bir ovoz sifatida ko'rinadi [35, 303-b.]. A.Shveyser mulohazasiga asoslanib, Baxning A-dur konsertida solist va orkestr partiyalarini ajralmas birlikda qabul qilish mumkin.

Shuni ta'kidlash lozimki, konsertning barcha qismlarida kadensiyalar berilmagan. Bu jihat uni Baxning boshqa konsertidan farqlab, ajratib turadi. Asar kompozitorning konsert janriga ijodiy yondashishidan, doimiy izlanishidan dalolat beradi.

Konsert ijrochi oldiga murakkab ijroviy masalalarni qo'yadi. Ularning yechimi nota matnini chuqur o'rganishga va individual cholg'u interpretatsiyasini shakllantirishga qaratilgan qunt bilan astoydil ishlashda.

Bu maqsadli jarayonda ijroviy-ifodaviy vositalar – dinamika, tembr, frazalashtirish, applikatura, pedallash – musiqaning obrazli mazmunini, g'oyalar boyligining ochilishiga va ularning zamonamiz

ma'naviy g'oyalari ga hamohangligida, yuqori badiiy darajada gavdalantirishga qaratilishi kerak.

### **Savol va topshiriqlar**

1. Artikulyatsiya nima va ijrochilik san'atida u qanday rol o'ynaydi?
2. Konsertda melizmlarning qanday turlari uchraydi va ularni qanday ijro etish kerak?
3. Mazkur konsertning tuzilishi haqida so'zlab bering.
4. Turkumning birinchi va uchinchi qismlaridagi faktura turlarini ta'riflang.
5. Ikkinchi qismdagi ijroviy qiyinchiliklarni aniqlab, ularni yengib o'tish yo'llarini ko'rsating.
6. Birinchi va uchinchi qismlarning bosh mavzularini taqqoslang va ulardagi umumiylik va farqni ochib bering.
7. Turkumning barcha qismlaridagi kulminatsion zonalarni toping va ularning ichidan bosh kulminatsiyalarni aniqlang.



## Konsert №5, f-moll

Bu konsert I.S.Baxning boshqa konsertlariga nisbatan uch qismli turkumning nihoyatda jipsililigi bilan ajralib turadi.<sup>1</sup> Musiqaning umumiy xarakteri – ko‘tarinki tantanavorlik, qat‘iylik va tartiblilik. Fortepiano fakturasi fugalalmagan, gomofonik musiqaga yaqinlashgan erkin-polifonik. Solist partiyasi barcha qismlarda ikkiovozli fakturada berilgan. Ajib, ifodali, tabiiy go‘zalligida takrorlanmas yuqori melodik ovoz o‘zining ustunligi bilan turkumda ajralib turadi.

Birinchi qism (**Allegro moderato, f-moll**) bir xil ko‘tarinki ruhlangan, keskin-emotsional tonusda olib boriladi. Solist oldidagi turg‘un vazifalar – konsert uslubi yagonaligini yetkazish, Bax musiqasi obrazli mazmunini ochib berish uchun mos bo‘lgan ijroviy ifoda vositalarini topishdan iboratdir.

Qism qadimiy-konsert, ya‘ni mono-mavzuviy rondo shaklida yozilgan. Unda mavzu turli tonalliklarda beriladi, lavhalarda esa bu mavzu materiali rivojlantiriladi. Ayrim hollarda bunday rivojlanishlar musiqiy harakatning umumiy shakllarida qorishib ketadi. Natijada bir necha tonalliklardan o‘tib, asosiy dastlabki nuqtaga qaytuvchi o‘ziga xos aylanma harakat vujudga keladi. Shakllanishning bunday prinsipi aylanmalikka moyil bo‘lgan mavzuning tuzilishidayoq seziladi: Mavzu tuzilishi qiziqarli bo‘lib, unda ichki rivojlanish xususiyatlari ko‘rinadi. Mavzuning boshlang‘ich elementi uch marta, har safar yangilanib, takrorlanadi. Bunday yangilanish o‘ng qo‘l partiyasida taktning ikkinchi hissasining o‘zgarishi bilan bog‘liq bo‘lsa, chap qo‘lda – taktning kuchli hissasidagi garmonik o‘zgarishlar bilan bog‘liq bo‘ladi. Ular mavzu ekspozitsiyasini boyitadi va ifodaviy ma‘noni to‘ldiradi:

<sup>1</sup> Konsert tahliliga asos qilib L. Royzman va V. Natanson tahriri olingan.

Allegro moderato (♩=66)

Piano I (Solo) *f marcato*

♩ \* ♩ \*

Allegro moderato (♩=66)

Piano II (Orkestr) *mf*

Bu hol to'rtinchi takt subdominanta garmoniyasidagi yarim kadansi bilan tasdiqlanadi. Ikkinchi jumla subdominanta (b-moll) tonalligida bayon etiladi va do-major kadansida yakunlanadi.

Keyingi musiqiy harakat 13-taktda mavzuning boshlang'ich elementining takror qaytishiga, uning intensiv rivojiga, o'z-o'zidan titalik triollar va nihoyat, yangi mavzuning paydo bo'lishiga olib keladi:

*p*

*p delicato*

Bu mavzu, Baxning ko'rsatmasi bo'yicha, pianoda ijro etilishi va yengil, harakatchan, nazokatli, jozibali yangrashi kerak. Chap qo'l partiyasidagi sakkiztalik notalarni torli cholg'ular *pizzicati* kabi yengil *staccato* ijro etish lozim. Tempni tezlashtirmasdan, kuyning har bir tovushini diqqat bilan eshitib, fortepianoda «kuy-lash»ga harakat qilish talab etiladi.

Solist partiyasi orkestr partiyasi ustidan hukmronlik qiladi. Orkestr solist partiyasini ta'kidlab, garmonik bo'yoqlar bilan to'ldirib turadi. 35–38-taktlarda parallel majorda (As-durda) mavzuning paydo bo'lishi yorqin, ochiq va tasdiqlovchi tarzda bayon etilishini talab etadi:

Bu yerda *f* nyuansini, har bir tovushning aniq artikulyatsiyasini qo'llash kerak. Bu to'rt taktlik birinchi oktavadagi lya-bemol notasini qat'iy aksentlashtirish bilan yakunlanadi.

Musiqiy materialning tinimsiz rivoji uncha katta bo'lmagan lavhaga olib boradi. U orkestrning ostinato akkordlari fonida yuzaga keluvchi yuqorilovchi sekvensiya harakatining umumiy shakllaridan tuziladi:

Bu lavhada chap qo‘l partiyasidagi ligalar diqqatga loyiq. Taktning kuchli hissasida to‘g‘ri, aniq pedal albatta qo‘llanilishi kerak. 51-taktda yangroqlik *pp* dan *f* gacha ko‘tarilib boradi va keyinchalik pasayadi, chunki 57-taktda re-bemol notasidagi trel yorqin, aniq ko‘rsatilishi kerak. Trelni yuqori yordamchi notadan boshlash tavsiya etiladi.

O‘n oltitalik triollarning faol harakati mavzuni oldin subdominantona tonalligida (b-moll), keyin parallel majorda (As-dur) kelishiga olib boradi va kulminatsiya tomon rivojning yangi to‘lqinini ochib beradi. Kulminatsiyada o‘noltitalik triollar va sakkiztalik notalar bilan almashib turadigan oddiy o‘noltitaliklar birlashadi:

*pp* da boshlangan dinamik rivojlanish *f* gacha ko‘tarilib, yorqin kulminatsiyaga yetadi. Uning cho‘qqisida oxirgi marta mavzu *ff* da tantanavor-patetik ruhda yangraydi va qism yakunlanadi.

Birinchi qism ijroviy rejasini ko‘rib chiqishda pianinochi solist va orkestrning o‘zaro munosabatiga alohida ahamiyat qaratishi lozim. Yuqorida aytilganidek, orkestr bu yerda jo‘rluk vazifasini bajaradi. U organik ravishda solist partiyasini to‘ldirib boradi, ayrim hollardagina u chap qo‘l partiyasi elementlarini takrorlaydi. Asosan, orkestr solist partiyasi ifodaviyligini chuqurlashtiradi, garmonik negiz, shaklning ritmik o‘zagi muhim jipslashtiruvchi omil bo‘lib xizmat qiladi.



Baxning boshqa klavir konsertlaridan farqli o'laroq, bu konsertda tutti uchramaydi. Solist va orkestr munosabatlari bu yerda o'zgacha, murakkabroq xarakterga ega va solistdan orkestrga doimiy diqqat bilan qarashni talab etadi.

Ikkinchi qism (*Largo, As-dur*) hajmi bo'yicha uncha katta emas (jami – 21 takt), lekin ijro tomonidan juda murakkab. *Largo* tempi I.S. Bax tomonidan belgilangan. *p cantando* ko'rsatmasi tovush kuychanligini talab etadi.

*Largo* ikki ovozli fakturada yozilgan. Kuyni olib borish vazifasi o'ng qo'lga, juftlikda – chap qo'lga berilgan. U asarning ritmik pulsini yaratadi. Sakkiztalik pauza bilan ifodalanadigan taktning birinchi va uchinchi hissalarini ijrochi tomonidan ichdan his qilinishi kerak. O'ng qo'l partiyasidagi kuy tuzilishi bo'yicha va harakatining qat'iy bir maromdaligi bilan birinchi qism mavzusiga o'xshaydi:

Jo'rlik vazifasini bajaruvchi orkestr partiyasi tashabbusni, ustunlikni solistga topshiradi va undan ritmik pulsatsiyani to'g'ri, aniq, yaxshi his qilishni talab etadi. A.Goldenveyzerning ta'kidlashicha, ritmni his qilish me'yori ijrochi uchun juda muhim. Albatta hech kim metronom aniqligida ijro etmaydi. Lekin harakatning umumiy algebrayik yig'indisi qonuniyatni kasb etadi.

Bu yig'indi doirasida harakat o'zgarishi mumkin va u to'la ijrochiga bog'liq. Ammo barcha o'zgarishlar (sekinlashish va tezlashish) aytilgan algebraik yig'indini buzmasligi kerak [7, 39-



b). Cheksiz rivojlanuvchi kuy o'z tuzilish mantig'iga ega va pianinochi uni anglab yetishi zarur. Bu mantiq musiqiy rivojlanishdagi ko'tarilish va pasayishlarni muvozanatga keltirishda noyob, antiqa ritmik shakllarda namoyon bo'ladi. Kuydagi choraktalik notalarga alohida ahamiyat berish lozim — ular to'laqonli, ma'noli va kuychan ijro etilishi kerak. Ularning ichida, aksent yoki portamento bilan belgilanganlari, albatta, juda relyefli va aniq ijroni talab etadi.

Barokko musiqasiga xos bo'lgan polifonik ko'povozlikdan gomofonik uslubga o'tish bu konsertda, ayniqsa, uning Largosida zamonaviy ko'rinishda namoyon bo'ladi.

Bu borada pianinochi oldida muhim ijroviy masala turadi. Bir tomondan u — musiqiy oqimning polifonik, gorizontalar oquvchanligini ko'rsatishi kerak bo'lsa, ikkinchidan — garmonik vertikal almashinuvini, ularning davomiyligini, kadanslar mutanosibligini namoyon etuvchi musiqiy jarayonning aniq gomofonik parchalanishini yoritishini talab etadi.

Bu boradagi muhim omillar — agogogika va artikulyatsiyadir. Aynan ularning mushtarakligi musiqiy rivojni jonlantiradi va fortepiano ohanglari uchun umumiy, ichki o'zag bo'lib qoladi. Forte-piano ijrochiligi ustida ish olib borgan tadqiqotchi A. Malinovskayaning ta'kidlashicha, I.S. Bax asarlarini ijro etganida o'zi uchun zamonaviy bo'lgan cholg'ularni emas, balki kelajak royalini tasavvur qilgan [20, 54-b].

Shuning uchun u cholg'ular takomillashuvi jarayoniga keskin ta'sir ko'rsatar edi.

Pasayib boruvchi sekvensiyalar zanjiridan keyingi modulyatsion rivojlanish b-moll tonalligiga olib boradi. Bu jarayon yuqori ekspressivlik va ohang, ritmik, dinamik izchilligi bilan farqlanadi. Har bir shtrix, nyuans, ko'rsatma bu yerda chuqur ifodaviy ma'noga ega, shuning uchun pianinochidan katta mahoratni talab etadi.

Kuyning o'ng qo'l partiyasining yuqori registrga o'tishi va chap qo'ldagi sakrashlarning asta kengayib borishi katta tovush makonini yuzaga keltiradi:

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) are grouped together with a brace on the left. The right hand (treble clef) plays a complex, flowing melodic line with many sixteenth notes, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with eighth notes. The bottom two staves (treble and bass clef) are also grouped with a brace. The right hand (treble clef) plays chords and single notes, also starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) continues the accompaniment with eighth notes.

Chap qo'l partiyasidagi sakkiztalik notalar yumshoq, osoyishta chalinishi va ritmik asos sifatida qabul qilinishi kerak. Yuqori ovozning murakkab metroritmik jarayonida o'zgacha ritmga aniq rioya qilish va sakkiztaliklar pulsatsiyasini his qilish lozim.

O'n uchinchi taktda o'noltaliklardan iborat triolli harakat yuzaga keladi va u yagona, umumiy metroritmik tuzilmaga tabiiy ravishda kirib boradi:

The second system of the musical score consists of four staves. The top two staves (treble and bass clef) are grouped together with a brace on the left. The right hand (treble clef) features a prominent triplet figure in the first few measures, marked with a piano (*p*) dynamic. The left hand (bass clef) continues the accompaniment. The bottom two staves (treble and bass clef) are also grouped with a brace. The right hand (treble clef) plays chords and single notes, with a dynamic change to mezzo-forte (*mf*) in the later measures. The left hand (bass clef) continues the accompaniment with eighth notes.

Bu triolli figuratsiyalar konsertning birinchi qismidagi triolli mavzuni eslatadi va bunda turkum qismlarining o'rtasidagi chuqur ichki bog'liqlik ko'rinadi.

Keyingi musiqiy rivojlanish o'z ekspressiyasini qism oxirigacha saqlab qoladi. Unda yorqin dominanta garmoniyasi bevosita finalga olib boradi. *f* nyuansi, *espressivo* ko'rsatmasi, chap qo'l partiyasidagi aksentlar — ularning barchasi solistdan ma'noli artikulyatsiyani,

har bir notaning aniq talaffuzini, konsertlilik hissiyotini talab etadi. Shunday qilib, Largoni ijro etib, pianinochi ikki muammoga yechim topadi: biri – o'ng qo'l partiyasida kuy oqimining uzluksizligiga erishish, ikkinchisi – chap qo'lda ritmopulsning relyeflilikiga yetishish.

Sakkiztaliklar tekis, bir maromdagi ostinatoli harakat fonida cholg'u kuyning jonli, vokal ariya kabi nafis, o'ta ifodali yangrashiga intilishi kerak. Orkestr partiyasi solistning chap qo'l partiyasi vazifasini chuqurlashtiradi va o'zining qat'iy, izchil diatonik akkordlari bilan Largoning garmonik asosini barpo etadi.

Uchinchi qism (**Presto, f-moll**) mantiqiy ravishda turkumni yakunlaydi. Bax tomonidan ko'rsatilgan Presto tempi juda, o'ta tez harakatni nazarda tutmaydi, chunki u davrlarda metronom hali ixtiro etilmagan, temp tezligi nisbiy va uni his etish boshqacha edi.

Masalan, I.B. Zamber traktatida Allegro, Presto so'zlari – tez, jonli takt ma'nosini bildirgan. XVIII asrning ikkinchi yarmida Germaniyada bu atamalarning ma'nosi hali aniq bo'lmagan. Ayrim manbalarda ular harakat tezligi deb ko'rsatilsa, boshqalarida – ularning xarakteri deb tushuntirilgan [22, 151-b].

I.S. Baxning ko'pchilik zamondoshlari uchun ular harakat yoki affekt, hayajon xarakterini belgilovchi ko'rsatma sifatida qabul qilinardi.

XVII–XVIII asrlarda keng tarqalgan affekt nazariyasi bo'yicha musiqa insoniy his-tuyg'ularni ifoda etishi kerak edi. Barokko davri kompozitorlari amaliyotga kirib borayotgan, asar yoki qism boshida qo'yiladigan italyancha belgilar u yoki bu affektini ifoda etardi, xolos.

Shundan kelib chiqib aytish mumkinki, Presto musiqasi yengil, tetik, samimiy hamda g'ayratli va intiluvchan bo'lishi kerak va idrok hamda xayol jilvalari, tovlanishlari bilan tinglovchini o'z ortidan yetaklashi kerak edi. Nota matnidagi ko'plab muharrirlik ko'rsatmalari solistga to'g'ri ifodaviy va ijroviy vositalarni topishga yordam beradi. Bular – aksent, liga, stakkato va jilolardir:

Allegro con fuoco (♩=76)

Allegro con fuoco (♩=76)

Bu boshlang'ich tuttida solist va orkestrning to'liq tovush balansiga, ijroviy maqsad yakdilligiga harakat qilish lozim. Artikulyatsiya borasida ijro juda aniq, yorqin va shaxdamlikni talab etadi. Sakkizinchi taktda, *p* dagi orkestr yangrashida aks-sado seziladi. Keyingi sakkiztaktli tuzilma javob sifatida qabul qilinadi va unda ham *p* da orkestr aks-sadosi eshitiladi. Agarda birinchi sakkiztaktli tuzilma asosiy tonallikni dominantasida yakunlansa, ikkinchisi – parallel majorda (As-durda) yakunlanadi. Undan keyingi sakkiztaktli tuzilma esa final ekspozitsiyasini f-mollda to'liq mukammal kadensiya bilan yakuniga yetkazadi. Bu qismda shakl uyg'un holda namoyon bo'ladi. Bu uyg'unlikni Bax o'ziga xos talqin etadi. Shuning uchun ekspozitsiyaning ijrosi, unga, uning tuzilishiga ongli ravishda yondashishni taqazo etadi.

Yigirma beshinchi taktdan musiqiy jarayonga yangi mavzu kirib keladi:



G'ayratli, yuqorilovchi sinkopalashgan sof kvinta ohangiga asoslangan bu mavzu xarakteri va dinamikasi tomonidan boshlang'ich mavzuga nisbatan kontrastlikni olib kirishi kerak. Agarda oldingi uchta sakkiztalik tuzilmalar *f* nyuansida ijro etilgan bo'lsa, bu yangi tuzilmani *p* da chalish kerak. Uning oxirida keladigan trellarda, nota matnida muharrirlar tomonidan qo'yilgan *marcato* ko'rsatmasini qo'llash kerak. Orkestr partiyasi bu bo'limda juda nozik, harir ko'rinadi va o'z rivojida asta-sekin yo'qolib ketayotgandek bo'ladi va solistga yakkaxon ijrochilik imkonini beradi. Bu solo lavhasini pianinochi *p* da boshlab, yangroqlik darajasini asta-sekin *mf* gacha ko'tarishi kerak. L. Royzman va V. Natanson tomonidan qo'yilgan tenuto shtrixiga ahamiyat berish kerak:

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a series of eighth-note chords. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The lower system shows two empty staves, one for treble and one for bass clef.

Solo lavhaning rivojida boshlang'ich mavzuni tuttida, As-durda kelishini tayyorlaydi. Mavzu ijrochidan yorqin tovushni, g'ayratshijoatni va harakat intiluvchanligini talab etadi:

The second system of the musical score also consists of two systems of staves. The upper system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic marking and features a series of eighth-note chords. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The lower system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a series of chords, and the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.



I.S. Baxning belgilashiga ko'ra bu bo'limda taktlararo *forte* va *piano* nuanslari almashib turishi kerak va bu ko'rsatma, albatta, bajarilishi lozim:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, marked with accents (>) and dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) alternating. The bass staff contains a bass line with quarter notes, also marked with *f* and *p*. The second system also has a treble and bass staff. The treble staff contains chords and dyads, marked with *f* and *p*. The bass staff contains a bass line with quarter notes, marked with *f* and *p*. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4.

Shuni ta'kidlash lozimki, Bax asarlarining matnida kamdan-kam hollarda o'zi qo'ygan ko'rsatmalar, belgilar mavjud (temp, dinamika, artikulyatsiya xususida).

Shuning uchun ularga duch kelganda diqqat bilan yondashish kerak.

Finalning bu bo'limi o'ziga xos rivojlovga o'xshab ketadi va savol-javob tuzilmasini tashkil qiladi.

U finalning ekspozitsion bo'limida anglashilgan bo'lsa, bu yerda kengaya borib, asosiy f-moll tonalligida yangraydi va keyingi jilvali, trelli lavhaga turtki beradi.

Bunda pianinotchiga o'zining mayda texnikadagi mahorati va virtuozligini namoyon etishiga imkon yaratiladi. Bu lavhada Baxning garmoniya, garmonik jilolar borasidagi jasurligini, novatorligini ko'ramiz.

Subdominant tonalligiga og'ish rangdor yettinchi pog'ona kamaytirilgan yetakchi septakkordi bilan ko'rsatilgan.

Yuqori registr, fakturaning o'zgarishi, mordent va trellar solistdan cholg'uning ifodaviy imkoniyatlari borasidagi izlanishlarga undaydi:

Muharrirlar ko'rsatmasiga binoan bu yerda to'g'ri pedalni qo'llash kerak. Bu lirik-romantik lavha o'zining keyingi rivojida yuqoriroq registrda, es-moll tonalligida takrorlanadi. U kulminatsion cho'qqiga olib boruvchi katta emotsional to'lqinning boshlanishi sifatida xizmat qiladi va cho'qqidan keyin keladigan keskinlikning pasayishi bilan birgalikda finalning rivoj dinamikasini tashkil qiladi.

Koda boshlang'ich mavzu asosida tuzilgan. U juda yorqin va ma'noli, hayotiy optimizmning yuksak ko'rinishini ifoda etuvchi konsertlilikni tasdiqlovchi ijroni talab etadi. Aks-sado elementlari, *p* va *f* dinamik nuanslarining kontrast taqqoslanishi – bular barokko musiqasi emblematikasining elementlari sifatida qabul qilinadi.

Konsertning yakunlovchi taktlari Musiqa Zoti Oliyalarining apofeozi (madhiyasi) sifatida allargando ulug'vor, salobatli va tantanovor *ff* nuansida ijro etiladi.

### Savol va topshiriqlar

1. Konsertda ornamentikaning qaysi turlari uchraydi?
2. Konsertning uchinchi qismida solist oldida qanday ijroviy muammolar turadi?
3. Konsert turkumi tuzilishi haqida so'zlab bering.
4. Solist partiyasining faktura turini ta'riflab bering.
5. Largo ijroviy qiyinchiliklarini ko'rsating va ularni yengib o'tish yo'llarini aniqlang.
6. Konsert davomida tutti va solo o'ziga xosliklarini tahlil qiling.

## Konsert №7, g-moll

Mazkur konsert I.S. Baxning skripka uchun yozgan a-moll konsertining fortepiano uchun qayta ishlagan asaridir. Konsert – ixcham, uch qismli turkum ko‘rinishida namoyon bo‘ladi. U yorqinlashtirilgan kolorit, lirik obrazlilik, musiqiy fikrning chuqurligi va shakli bejirimlilik bilan xarakterlanadi.<sup>1</sup>

Birinchi qism (**Allegro maestoso**) o‘zining yorqin melodik topilmalariga boyligi bilan ajralib turadi. Shakli bo‘yicha u o‘rta qismida dominanta tonalligiga og‘adigan, qadimiy ikkimavzuli sonatani tashkil qiladi. Asosiy mavzu jadal dinamik xarakterga ega. Uning asosida pastga yo‘naltirilgan uchtovushlik turadi. Lekin u oldin keladigan yuqoriga intilgan kvarta sakramasi bilan boshlanadi:

The image shows a musical score for the first movement of Concerto No. 7 in G minor by I.S. Bax. The score is for Piano I and Piano II (Orchestra). It features a 2/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro maestoso'. The score shows the first few measures of the piece, with dynamic markings from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf). The Piano I part starts with a fortissimo (ff) dynamic, while the Piano II part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs for both parts.

Mavzuning ijrosi pianinohidan yorqin, to‘yingan tovushni, keskin va aniq artikulyatsiyani, akkordlarning ixcham yangrashini, pauzalarni yaxshi «eshita» olishni, orkestr bilan sinxronlikni talab qiladi. Solist va orkestr ansamblida yakkaxon partiyaga yetakchi rol yuklanadi.

<sup>1</sup> Konsert tahliliga asos qilib A. Gedike tahriri olingan.

Birinci qismda Bax konsertlarida muhim bo'lgan negiz va rivojlanish prinsipi ustun turadi. Holbuki, har safar rivojlanish yangicha ko'rinishda namoyon bo'ladi. Shuning zaminida o'ziga xos variantlilik paydo bo'ladi. Uni V. Protoporov «проростание», ya'ni «unish», «unmoq» deb nomlagan. Serqirra, hissiyotlarga boy solist partiyasi ijrochidan ohangiy egiluvchanlikni, improvizatsiyani, katta ichki ekspressiyani, fortepianoda «kuylash» ko'nikmasini talab etadi. Ijro jarayonida pianinochi har bir jumlada dinamik to'liqlarni relyefli ko'rsatishi lozim.

O'ng va chap qo'l partiyalari teng ahamiyatga ega va ular birbirini organik ravishda to'ldirib turadi. Solist partiyasi uchun ustun bo'lgan ikkiovozli fakturaning zaminida yashirin ikkiovozlik lahzalarni payqab, aniqlab, ijroda aniq ifoda etish pianinochi uchun muhimdir. Melodik chiziqlar badiiy jimjimadorligi bilan ajralib turadi va mustaqil melodik ko'rinishga ega. Musiqiy chiziqdagi nozik jimjima bezaklar mustaqil ifodaviy ma'noga ega. Aynan shuni solist ongli ravishda idrok etishi lozim. Ular nafaqat melodik-garmonik figuratsiya sifatida, balki o'z melodik relyefiga ega bo'lgan mustaqil chizgi sifatida eshitilishi kerak. O'ng va chap qo'l partiyalarida bu chizgilarni ijro etish ifodaviylik va egiluvchanlikni talab etadi:



Liga bilan birlashgan uchtovushli jumlalarda qisqa qo'l ko'tarishlarda ehtiyot bo'lish kerak, chunki bunday harakat melodik yo'nalishning umumiy uzluksizligining buzilishiga olib kelishi mumkin.

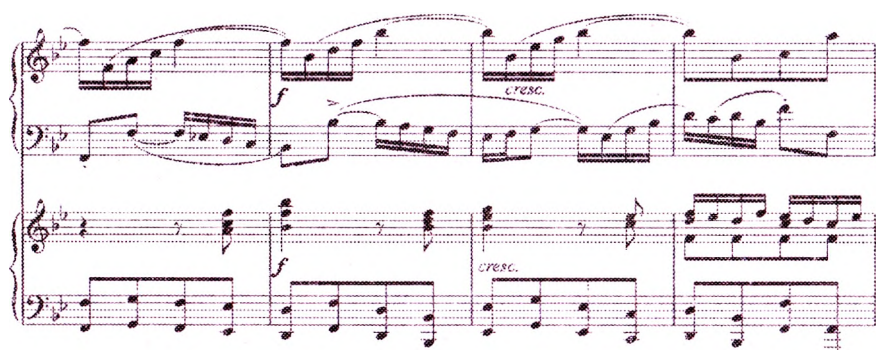


Sekvensiyalar bu jarayonda nihoyatda ifodaviydir. Ular ijrosida solist nozik modulyatsion harakatni va garmonik «nur-soya» jilvalarini eshitib, namoyon qilib, ko'rsatib berishi lozim:



Bu yerda orkestr partiyasi jo'rlik vazifasini bajaradi. Solist partiyasining chap qo'ldagi ifodali ohanglarini orkestr o'zining oktava juftliklari bilan tiniq va relyefli ta'kidlaydi. Bu ohanglarni ijro etish solist va orkestrdan ideal ravishda uyg'unlashgan jo'rnavozlikni va shtrixlar yagonaligini talab etadi.

Keng kuychan va ravon yangraydigan ikkinchi mavzu parallel major (B-dur) da yozilgan. U asosiy mavzu kabi lirik kayfiyatga ega, ammo uning obrazli qiyofasi birmuncha o'zgacha. Shuning uchun u boshlang'ich mavzuga kontrast ko'rinadi:



Uning ijrosi pianinohidan to'la yangrovchi fortteni (**f**), egiluvchan Legatoni, keng musiqiy «nafas»ni, intilish va hissiy ko'tarinkilikni talab etadi. Chap qo'l partiyasidagi rivojlanish yo'li o'ng



qo'l partiyasidagi kuyga nisbatan o'zgacha ovozosti rolini bajaradi. Shuning uchun ijro juda ifodali, uyg'un bo'lishi kerak, chap qo'l ohanglari o'ng qo'l partiyasidagi ushlab qolingani choraktalik notaning davomi sifatida yangrashi va qabul qilinishi kerak. Bu yerda chap qo'l partiyasining sifatli ijrosiz maqsadga erishish mumkin emas. Uning melodik figuratsiyalarida garmonik asos turadi. Bu matn ustida ishlash jarayonida figuratsiyalarning har bir tovushining ijrosida ekspressiya va tiniqlikka intilish kerak.

Konsertning birinchi qismida rivojlov bo'lmaganligi ma'lum miqdorda reprizada ikkinchi mavzuning kengroq ko'rsatilishi bilan qoplanadi. Bu borada o'noltitalik notalar bilan harakatda uzluksizlikka va ravonlikka intilish lozim. Jumlar orasidagi barcha sezuralarni («nafaslarni») aniq bajarish maqsadga muvofiq. Repriza solist partiyasidagi o'noltitaliklar figuratsion foni ostida, asosiy mavzu orkestr partiyasining kulminatsion nuqtasida qudratli yangrash bilan boshlanadi. Bu o'noltitaliklar harakati juda yorqin, irodali, harakatchan va shu bilan birga kuychan va ifodali bo'lishi kerak:



Reprizaning ikkinchi mavzusi g-moll tonalligida o'rta registrda solist partiyasiga berilgan. Uning dinamik qiyofasi – yorqin forte (f), to'laqonli yangrashi saqlanib qolgan. Orkestrga berilgan bu mavzu g'ayratli va ko'lamdor yangraydigan asosiy mavzu bilan kontrapunktik birlashadi:



Bu yerda ijrochining asosiy maqsadi fakturani differensiallashdir, ya'ni uning har bir elementiga alohida ahamiyat berib, ularning aniq eshutilishiga erishishdir. Fortepiano fakturasi yanada mayin, egiluvchan, mayda-mayda elementlarida ham ahamiyatliroq bo'lib qoladi va tembr borasida ham chiroyga boyiydi. Shuning uchun tovush chiqarish, dinamik nozik his qilishdek muhim vazifani ijrochi bilishi lozim.

Kodada tovushlar yangrashini o'ta nozik va tiniqligiga, egiluvchan legatoga figuratsion harakatni nafis olib borish talablari qo'yiladi va alohida diqqat qaratiladi:



Asta-sekin *crescendo* yakunlovchi taktlarga intiluvchi dinamikani yuzaga keltiradi. Yakunlovchi taktlardagi qudratli *ff* va *ritenuto* turkumning birinchi qismini ulug'vor yakunlaydi.

Ikkinchi qism (**Andante, B-dur**) – ostinatoli basga variatsiyalardir. Unga lirik-xayolchan obrazli muhit va ko'tarinki-diqqatni

talab etuvchi holat xosdir. Barcha musiqiy ifoda vositalari orqali (lad, temp va boshqalar) bu qism turkumning birinchi va uchinchi qismlari taqqoslanadi. Andantedagi uch qisimli reprizali shaklda ham uning mavzularini ichki, chuqur birlik, uzviylik bog‘lab turishi ko‘rinadi.

Ikkinchi qismda ostinatoli bas muhim birlashtiruvchi vosita vazifasini bajaradi. Uning bir necha bor takrorlanishi Andante tuzilishiga rondo alomatlarini beradi. Bu xususiyat I.S. Bax konsertlarining ikkinchi qismlariga xosdir. Tadqiqotchi I. Kuznetsov shu to‘g‘risida yozar ekan, bu qismlarning yana bir xususiyatiga, ya’ni ularning rondoliligiga e’tiborni qaratadi. Bu hol esa orkestr va solist ijrosidagi jumlar bayonida orkestrdagilar o‘zgarasligidan, fortepianodagilar doim yangilanishidan kelib chiqadi. I. Kuznetsov ana shular to‘g‘risida yozar ekan, I.S. Baxning aynan biz tahlil qilayotgan konsertining Andantesini misol qilib keltiradi [13]. Shuning uchun ostinatoli basga alohida ahamiyat berish tavsiya etiladi, chunki musiqiy rivoj, harakat ma’lum miqdorda, unga bog‘liq.

Baxning temp-ritmi musiqa oqimining jonli his qilinishi va qat’iy tartibligi bilan ajralib turadi. Umuman olganda bir maromdagi pulsatsiya, hissalar ierarxiyasiga bo‘ysunishidan qat’i nazar, turli xarakterga ega bo‘lishi mumkin. Bu – og‘ir qadam ham, yengil yurish ham bo‘lishi mumkin.

XVIII asrda og‘ir pulsatsiya sanash raqami chorak notaga teng bo‘lgan o‘lchovlarda, yengili esa – sakkiztalik notaga teng bo‘lgan o‘lchovlarda qabul qilingan edi. Shuning uchun barokko davrida konsertlarning ikkinchi qismini ijrosiga bir maromdagi og‘ir yoki yengil pulsatsiya xarakterini his qila olish talablari qo‘yilgan.

Solist partiyasidagi ostinatoli bas birinchi taktlaridanoq og‘ir pulsatsiya xarakteriga ega bo‘lishi kerak. U orkestrda torli cholg‘ular bilan hamjihatlikda salmoqli va ahamiyatli yangraydi. Solist – ijro shrixlari, nota matnidagi belgilar va *mezzo voce* ko‘rsatmasiga diqqatini jalb etishi kerak.

Ostinatoli basning har bir sakkiztalik notasi juda aniq, relyefli va yangrashi bo‘yicha tekis, ravon bo‘lmog‘i lozim. Sakkiztalik notalar guruhidagi kuchsiz hissaning ritmik parchalanishi birmun-

cha qiyinchilik tug'diradi, lekin uni solist o'z mehnati, takrorlashlari, urinishlari natijasida yengishi mumkin:

Andante  
p

Andante  
p (mezzo dolce)

O'ng qo'l partiyasidagi akkordlarni portamento shtrixini qo'llagan, akkordlar orasidagi pauzalarni yaxshi eshitgan holda yig'ma va kompakt ijro etish tavsiya etiladi. Bunda akkordlar ketma-ketligi yagona, mantiqiy rivojlanuvchi musiqiy fikr chizig'ini barpo qilishi kerak.

Solist partiyasining o'ng qo'lida (5-taktda) opera ariyasi ruhidagi o'ta ifodali kuy paydo bo'ladi. Ostinatoli basni saqlab qolgan chap qo'l partiyasi orkestr partiyasi singari jo'rlik vazifasini bajaradi. O'ng qo'l partiyasidagi *p*, chap qo'l partiyasida esa *pp* dinamik belgilarining qo'llanilishi, bu yerda polidinamikani hosil qiladi va ijrochi bunga ahamiyat berishi lozim:

p

pp

pp

O'ng qo'l partiyasida yangraydigan kuy xarakteri bo'yicha kuychan, yorug' va oquvchandir. U — ritmik turiligi, improvi-



zatsiyaligi va shu bilan birga, musiqiy fikrning yakunlanganligi bilan ajralib turadi. Kuyda o'z naltalik triollar muhim ifodaviy ahamiyatga ega. Ular Andante musiqasining keyingi yo'nalishida katta rivoj topadi. Triolli figuratsiyalarni Bax tasvir bilan mohirona qo'llaydi, ular bilan musiqa harakatini bezaydi. Solist buni ziyrak qabul qilishi va his etishi kerak. Ostinatoli bas tayanch vazifasini bajaradi. Uning bir maromli fonida kuy erkin va beg'ubor rivojlanadi. Aniq artikulyatsiya musiqiy fikrning mantiqiy rivojini ta'minlaydi:



Tinimsiz harakat jarayonida kulminatsion cho'qqiga olib keluvchi faol modulyatsion rivojlanish va emotsional quvvatning o'sishi yuzaga keladi:





Ritmik asosni saqlagan ostinatoli bas kamaytirilgan septakkord olinishi tufayli garmonik keskinlashadi.

Bir takt mobaynida yangrovchi o'ng qo'l partiyasidagi trel musiqaga yangi tus olib kiradi. U o'noltalik triollarning to'liqinsimon oqimiga, keyingi rivojlanish impulsi sifatida tabiiy qo'shilib ketadi. Andante ijrosida ostinatoli basni va o'ziga xos rondolilikni tashkil qiluvchi qo'shiq-ariozosimon bo'limlarning o'zaro munosabatini ko'rsata olish muhimdir. Bu borada diqqatni ularning taqqoslanishiga emas, balki rivojlanishning kulminatsion fazalarida ularning uyg'unligiga, birlashuviga qaratish kerak. Ostinatoli bas xromatizatsiyalanadi va bu holat musiqa yangrashiga nafislik, nazokatlikni olib kiradi. Bunga quyidagi parcha misol bo'la olishi mumkin:



Solist, bu yerda, musiqaning ohanglariga alohida ahamiyat berib, kuy boyligini mohirona ko'rsatib berishi kerak.

Reprizada ostinatoli bas qisqartirilgan ko'rinishda keladi va boshqa dinamik holatda (*p* o'rniga *f*) yoritiladi. Bu, albatta, musiqani boyitilganroq, to'yinganroq yangrashiga olib keladi. To'satdan o'ng qo'l partiyasida *p* nyuansida kantilenali kuy yangray boshlaydi. *p* nyuansi bu yerda alohida ahamiyatga ega. U qism oxirigacha saqlanib, sokinlikda tovushning, yangroqlikning «erib», yo'q bo'lib ketishini ifodalovchi *pp* gacha keladi. Aniqki, oldingi *f* ga taqqoslaganda, bu yerda yorqin musiqiy keskinlik, ziddiyat namoyon bo'ladi.

Umuman olganda, konsertning ikkinchi qismi solistdan forte-pianoni tovush chiqarish va tembr imkoniyatlarini ko'rsatish

ko'nikmalarini va mahoratni, yuqori ijro madaniyatini, nozik eshish qobiliyatini va rivojlangan badiiy didni talab etadi.

Konsertning uchunchi qismi (**Allegro assai, g-moll**) raqs xarakteriga xos va jigaga yaqindir. Finalning tuzilishi birmuncha o'ziga xosligi bilan ajralib turadi. Unda polifoniyaning konsert refrenligi va sonata shaklining xususiyat va imkonlari uyg'unlashib ketadi. Solist partiyasi to'raligicha ikkiovozli polifonik fakturadir.

Ekspozitsiyada to'rt taktli mavzu to'rt marotaba keltiriladi: bosh tonallikda, dominanta (tonal javobi) va yana bosh tonallikda, keyin ikki taktli intermediyadan so'ng, parallel tonallikda. Mavzu keng va g'ayratlidir. Harakatchan, yuqoriga qaratilgan yambik kvarta sakrashi (ladning V dan I pog'onasiga) uni konsertning birinchi qismidagi boshlang'ich mavzuga yaqinlashtiradi:

Solist finalni boshlab berib, o'z ortidan orkestrni «tortganday» bo'ladi. Shuning uchun bu yerda bayramona kayfiyatni namoyon etishda to'g'ri temp-ritmni va dinamik nyuanslarni topishda solist tashabbusi juda muhimdir. *f* nyuansi harakatning tekis-ravon qat'iyligi, yaxshi legato, tovushning aniq, ravon eshinishi – boshlang'ich mavzuning ta'sirchan musiqiy qiyofasini namoyon etishga yordam beradi.

Mavzuning chap qo'l partiyasida olib borilishi yanada yorqinroq, dinamik jihatdan keskinroq, legatolari esa chuqurroq bo'lishi lozim. Ammo dastlabki temp hech qanaqa tezlatishlarsiz saqlanib qolishi kerak:



Birinci mavzu birmuncha cho‘zilgan bo‘lib, o‘z ichiga 24 taktni qamrab oladi. 25-taktdan ikkinchi mavzu boshlanadi. Uning namoyish etilishida sonata shaklining yondosh partiyasiga o‘xshashligi seziladi.

U *leggiero* atamasi bilan belgilangan va shunga ko‘ra, yengil, nazokatli yangroqlikni talab etadi. Ikkinchi mavzuda, birinchisidagi kabi, boshlang‘ich ohangning yambik tabiati ko‘rinadi – ladning V pog‘onasidan I pog‘onasiga yuqori tomon taktoldili kvarta sakramasidan boshlanadi. Uning xarakterida qat‘iylik va ikkinchi tomondan, parvozlilik uyg‘unlashadi. Keng yoyilgan figuratsion harakat va portamento shtrixi mavzuga keng ko‘lamlilik va salobatlilikni beradi:



Mavzuning rivojida sakkiztaliklarning to‘xtovsiz harakati improvizatsion passajlari bilan murakkablashadi. Solistning mohirona, virtuoz mahoratini namoyon qilishi mumkin bo‘lgan bu passajlar

ijro kadensiyalari darajasiga ko'tariladi. Kuychan ikkinchi mavzuda turli figuratsiyalar qo'llaniladi. O'ng qo'l partiyasida pauzalar yo'q, shuning uchun «nafas»ni talab etuvchi frazirovka unda ahamiyatga ega vosita bo'lib qoladi. Kuy chizgisi alohida jumla va ohanglarga sezuralar bilan emas, balki frazirovka bilan bo'linadi. Uning ustida ishlash jarayonida pianinochi tuzilmalar chegarasini aniqlashi shart. Yana shuni aytib o'tish kerakki, bu yerda polifonik ikkiyozlikni chuqur his qilib eshitish kerak.

Ikkinchi mavzuning birinchi bor olib borilishi dominanta tonalligida to'liq kadans bilan yakunlanadi va bu yerda, birinchi bor, o'ng qo'l partiyasida pauza paydo bo'ladi.

Rivojlanuvchi qism ikkinchi mavzuning dominanta tonalligida olib borilishi bilan boshlanadi. *Leggiero* ko'rsatmasi musiqani yengil, parvozli xarakterda bo'lishini taqazo etadi. Mavzu yuqoriroq tessiturada berilib, tiniq va nurli yangrashi lozim:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The tempo marking '(leggiero)' is written in the first measure of the treble staff. The second system also has a treble clef staff, primarily containing chords, and a bass clef staff with accompaniment. The dynamic marking 'p' (piano) is written in the first measure of the treble staff. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C).

Melodik jarayonga trellar organik ravishda kirib boradi, o'nol'taliklarning improvizatsion passajlari esa rivojlanishni jonlantiradi va ulug'vorlik olib kiradi. Rivojlanuvchi qism kulminatsion cho'qqisi repriza kelishini tayyorlaydi va shuning uchun u juda yorqin va relyefli yangrashi kerak. O'ng qo'l keng sakrashli harakatdagi to'xtashlarga o'xshab qolmasligi kerak. Chap qo'l partiyasidagi aktiv figuratsiyalar esa o'ng qo'l partiyasidagi nota yangrashiga garmonik jilo qo'shadi:





Reprizada birinchi mavzu orkestrda solist partiyasi bilan birgalikda qudratli va tasdiqlovchi yangraydi. Reprizaga kiritilgan va umumiy musiqa oqimiga qo‘shilib ketgan improvizatsion bo‘lim konsertga xos xarakterga ega va ahamiyati bo‘yicha ijro kadensiyalariga yaqin. Konsert yakuniga yaqin jo‘shqinlik o‘sib boradi va asarning optimistik, bayramona-ko‘tarinki ruhini tasdiqlashga yordam beradi.

Konsert ijrochi oldiga texnik-ifodaviy masalalarning yechilishi bilan bog‘liq bo‘lgan ko‘plab muammolarni qo‘yadi. Solist uchun fortepiano partiyasining polifonik tuzilishi birmuncha qiyinchilik tug‘diradi.

U yaxshi rivojlangan melodik va polifonik eshitish qobiliyatini va turli melodik ovozlarni birlashtira olish ko‘nikmalariga ega bo‘lishni talab etadi. Konsertni ijro etish jarayonida pianinochi oldida o‘z yechimini topishi kerak bo‘lgan turli savollar paydo bo‘ladi, masalan, u yoki bu shtrixni qo‘llash maqsadga muvofiqligi, frazirovkalarining to‘g‘riligi. O‘ng qo‘l partiyasida pauzalar yo‘qligi (ular kamdan-kam holda, tuzilmalar chegarasida uchraydi) sababli asosiy frazirovkaviy vazifa ligalarga yuklatiladi va ularga, albatta, katta ahamiyat berish kerak.

Konsertda shtrixlar tabiiy holda musiqiy frazalar ma’nosidan kelib chiqishi kerak, shuning uchun musiqiy matn ustida ishlash jarayonida buni unutmazlik lozim. Konsertning musiqiy bayon etilishida ifodali ijro talaffuzi e’tiborlidir.

A. Malinkovskayaning fikricha, asosli an’anaga aylangan talaffuz qoidalari tizimi, ijrochilarning musiqiy nutq tuzishda umum-mantiqiy temperatsiya qoidalarini egallashlarini ta’minlaydi. Ular



ichida muhimlari bu – motiv, frazalarga bo‘linish tamoyillari, ongli aksentlashtirish, talaffuz etilayotgan sintaksis birliklarini dinamik, artikulyatsion, agogik ifodalashdir [20, 54-b].

Konsert ustida ishlash jarayonida o‘quvchi pianinochilar barokko uslubiy o‘ziga xosliklarni o‘ziga jo etgan holda I.S Bax musiqasini to‘g‘ri, aniq, toza, sof, tushunarli ijro etishni o‘rganadilar.

### ***Savol va topshiriqlar***

- 1. Mazkur turkum qaysi prinsipga asosan tuzilgan?*
- 2. Nima uchun Bax ikkinchi qismda ostinatoli basni qo‘llyaydi?*
- 3. Finalda qaysi ijro shtrixlari muhimroqdir?*
- 4. «Концертность» va «концертирование» atamaları ma'nolarini ochib bering. Asarda ushbu atamalar qanday namoyon etilgan?*
- 5. Mazkur konsertda polifoniyaning roli va ahamiyatini ifodalab bering.*
- 6. Konsert fortepiano faktura turlarining farqini yoriting.*
- 7. Konsertning ijro rejasini tuzing va turkumni o‘rganish davrlarini belgilang.*

### 3-§. Italyan konserti

I.S. Bax Italyan konsertini 1735-yilda yaratadi. Bu vaqtda u konsert janrida katta tajribaga ega bo'lgan va uning har xil turlarida ko'plab asarlar yozgan kompozitor edi. Bu asar bilan u konsertning yangi turi bo'lmish solo klavir konsertining yaratilishi va uning yangi, novatorlik usul va ifoda vositalari borasidagi davomli izlanishlari davriga yakun yasaydi. Bu yangi konsertning asoschisi ham Baxning o'zi bo'ldi. Italyan konserti kompozitorning bu sohadagi yakuniy original kamol topgan asaridir.

I. Sheybe o'zining «Musiqiy tanqidchilik» kitobida bu konsertni juda yuqori baholaydi. U Baxni chet elliklarga qarshi qo'yish mumkin bo'lgan, klavir sohasidagi yagona hukamo, «buyuk musiqiy ustoz (ustod)» deb nomlagan va hammani hayratda qoldirgan bu konsert barcha atoqli kompozitorlar uchun namuna bo'lishi kerak deb yozgan [33, 81-b].

Bax uzoq vaqt mobaynida klavishali cholg'ularda bayon etishning o'ziga xos uslubini izlaydi. Bunday uslub uning ko'p talablariga javob berishi kerak edi va undan ko'p narsani talab etardi, xususan, ko'povozlikning yangi talqinini, polifonik shakllarining yangicha qayishqoqligini va gomofonik-garmonik uslubining oydinlashuvini [17, 32-b]. Bu boradagi qiyinchilik yana shundan iborat ediki, klavirning sust yangroqligi bilan orkestr tutti o'rtasidagi muvozanatni topish kerak edi.

Italyan konsertida bu janrning mutlaqo yangi bir turi shakllanadi. Unda barcha ansambllik vazifalarini bitta cholg'u bajaradi. Balkim, konsert yangroqlikning qudratliligida yutqazgan bo'lishi mumkin, lekin klavesinni ko'povozli faktura borasidagi katta imkoniyatlari unga konsert dialogining barcha janr xususiyatlarini saqlab qolishga imkon berardi. Jo'rlikni rad etib, kompozitor o'z vazifasini qiyinlashtirmadi, balki osonlashtirdi: barcha musiqiy bayonni klavesin

endi o'zi olib borardi. U boshqa cholg'ular bilan aloqada bo'lmasdi. Bax uchun tabiiy bo'lgan ko'povozlik endi to'liq, mukammal ko'povozlik bo'lib, klavesinning o'ziga yuklangan edi [16, 72-b].

Bax o'zining konsertini ikki manuellik klavesin uchun yozgan. U bir o'zi ham solist, ham orkestr vazifasini bajargani uchun kompozitor klavir musiqasiga bemaol orkestr yozuvi elementlarini kiritadi. Asarning konsertliligi uning mustaqilligida va ovozlarning keng rivojlanganligida namoyon bo'ladi. Bu o'rinda, Italyan konserti, Bax tushunchasidagi *concerto grosso* janriga, aynan kompozitorning Brandenburg konsertlariga yaqinlashadi. Fortepiano fakturasining ayrim melodik ovozlari orkestr solo cholg'ularining yangrashini eslatadi, musiqiy matni zichroq bo'lgan lavhalar esa tuttiga o'xshaydi. «Baxning Italyan konserti, – ta'kidlaydi V. Landovska, – bu, mohiyati bo'yicha, klavesin solo uchun *concerto grossodir*. Bu hujjatlar ichida eng jonlisi, barcha tushuntirishlar ichida eng ma'noli va chiroylisidir. Qo'sh klaviaturaga va turli registrlarga ega bo'lgan klavesin orkestr rang-barangligiga egadir yoki u, asar moyilligiga ko'ra solistga aylanib qolishi ham mumkin» [15, 221-b]. Fortepianoning bu boradagi imkoniyatlari bir necha bor yuqoriroq.

Shunga muvofiq, pianinoning ham boy va ifodali tovush palitrasini namoyon etishda imkoniyatlari juda keng. Bax konsertining «Italyan ishtiyoqidagi konsert» deb nomlanishida uning italyan ustalariga bo'lgan hurmat-ehtiromi ko'rinadi va bu janr manbalarining kelib chiqishiga ishora beradi.

Italyan konserti o'zining shakli, mavzusi, turi va rivojlanish usullari bilan qiziqarlidir. U o'zgacha ko'povozliligi, gorizont va vertikal munosabatining murakkabligi bilan ajralib turadi.

Umumiy tuzilishi, kompozitsion g'oyasi, obrazli mazmuni bo'yicha Italyan konserti barokko davri konsert janrining o'ziga xos xususiyatlari va belgilarini o'zida tadbiiq etadi. Unda uch qismli turkum sxemasi barqarorlashadi, uning har bir qismining o'rni va vazifasi aniqlanadi. Bax tomonidan ishlab chiqilgan bu shakl turkumli konsertlar uchun doimiy tarixiy an'anaga aylanadi. Dinamikaning shiddatlilik, musiqiy obrazlarning yorqinligi, mavzuiy rivojlanishning ijodkoronaligi bilan Italyan konserti A. Skarlattning

klavir asarlariga yaqin turadi. Bayramona-ko'tarinki kayfiyat, yorqin virtuozli uslub, asarning emotsional muhitini belgilaydi. Qismlar mazmuni, ularning munosabati va ketma-ketligi italyan skripka amaliyotida yuzaga kelgan an'anaga tayanadi.

Birinchi qism (**Allegro, F-dur**) musiqasi faol va g'ayratli bo'lib, uning obrazlari tinimsiz rivojlanish jarayonida ochiladi. Ikkinchi qism (**Andante, d-moll**) – lirik, shoirona ko'tarinki. Final (**Presto, F-dur**) – dinamik, jadal. U hayotni shodiyona, xursandchilik bilan qabul qilishni targ'ibot etadi.

Musiqiy obrazlar relyefligi va yorqinligi, rivojlanishning intiluvchanligi, keskinligi, musiqiy materialning mavzuiy rivojlanishi – bular hammasi birinchi qism sonata shaklini aniq namoyon etadi. Qismda barokko davriga xos bo'lgan turli shakllanish prinsiplari kuzatiladi. Ular – rivojlanishning ikki xilligida ko'rinadi. Bu barokko davri cholg'u konsert shakllari uchun qonuniydir, ya'ni tuzilishining rondoliligi, muntazam takrorlanuvchi mavzuiy negizning melodik rivojlanish borasida neytralroq lavhalar bilan taqqoslanishidir.

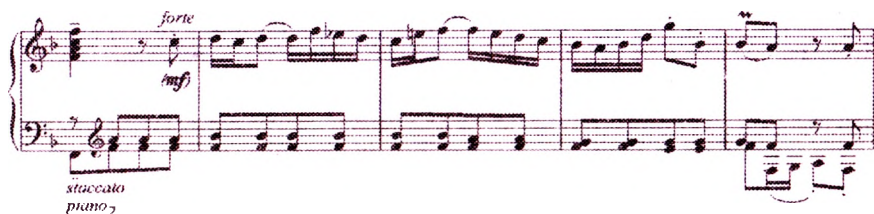
Allegroda bunday mavzuiy negiz bo'lib boshlang'ich mavzu ko'rinadi. U asarning musiqiy uslubini va faolligini belgilaydi. To'laqonli, quvnoq bu mavzu keyingi rivojlanishga turtki beruvchi kuchga ega:



Bu mavzuni ijro etayotganda uning o'zgacha «prujinali» ritmini, yaqqol ajralib turadigan shohona yangrovchi ohangini, qat'iyatliligi va sabotliligini ta'kidlash lozim. Tovush chiqarish mustahkam, o'tkir va artikulyatsion aniq bo'lishi kerak. Birinchi jumlaning kvinta yuqorida takrorlanishi yetakchi musiqiy obrazni keng tovush fazosida o'rnatadi. Boshlang'ich sakkiztalik mavzuning ma'no urug'idir. Bu yerda musiqiy fikr o'zining lo'nda, aniq shakllangan ko'rinishida namoyon bo'ladi.

O'ng qo'l partiyasining yuqori ovozida paydo bo'lgan o'noltitaliklar ideal yengil va kuychan ijroni talab etadi. «Onglilik va kuychanlik – bular Bax musiqasining mohirona ijrosining kaliti», – deb yozadi N.Kalinina [10, 7-b]. Rivojlanish jarayonida birinchi qismning asosiy mavzusi turli garmoniyalar bilan boyitiladi. Tonika uchtovushligiga tayanish uning dastlabki ohanglari va ritmlariga ta'kidlangan turg'unlikni beradi. Keyin esa, bu ohang va ritmlar rivojlanishning umumiy shakllarida «erib» ketadi. Musiqa polifonik shakllarga xos bo'lgan oquvchanlikka ega bo'ladi. Uning orkestr tuttisiga o'xshagan akkordli taxliti o'z o'rnini rivojlangan ikkiovozlikka beradi. Tutti va solo kontrastlarini oldindan bilish va ularga tayyor bo'lish pianinoning muhim ijroviy masalalaridandir. Mavzuiy materialning rivojlanishi jarayonida uning yangi-yangi xususiyatlari paydo bo'la boshlaydi. Keng intervallarga sakrashlar musiqaning faolligini namoyon etadi. Bir yoki har xil ohanglarning bir xil o'noltitaliklar ritmida takrorlanishi ijrochidan turli tovush jilolari, rang-bo'yoqlarini ishlata olish ko'nikmasini talab etadi.

Allegroning ikkinchi mavzusi sonata shaklidagi yondosh partiyaga o'xshaydi. U o'zining mayinligi va ravonligi bilan birinchi mavzuga kontrastlanadi:



Uning yangrashi juda harir, tiniq, yengil va fazoviy bo'lishi kerak. Sof va jimjimador bu kuy arabeskalarga o'xshab ketadi. Ikkinchi mavzuning rivojlanish yo'llari birinchi mavzuga o'xshaydi. Uning boshlang'ich taktlarida yorqin obrazli ifodaviylik ko'rinadi.

Allegroning o'rta qismida birinchi qismning mavzuiy materiali intensiv rivojlantiriladi. Bax bu yerda ham gomofon-garmonik, ham polifonik shakllarga xos bo'lgan yozuv usullarini qo'llaydi. Motivlarning ajratib olinishi va ularning sekventli takrorlanishi



musiqiy fikrning to'xtovsiz oqimiga asoslangan melodik rivojlanish prinsiplari bilan uyg'unlashadi.

O'rta qism uch bo'limdan iborat. Ularning har birida ikkala mavzu ham birmuncha rivojlantiriladi. Birinchi bo'limda mavzular alohida-alohida rivojlantiriladi va ikki mustaqil blokni tashkil qiladi. Ikkinchi va uchinchi bo'limlarda mavzular navbatma-navbat, almashinib keladi. Rivojlanuvchi qismda mavzular o'zgartirib, o'zaro boyitilgan holda keladi: birinchi mavzuga ikkinchi mavzuning elementlari kirib boradi, ikkinchisi esa birinchi mavzuning melodik iboralari, o'ziga xos keng, faol sakrashlari bilan uyg'unlashib ketadi.

Rivojlanuvchi qism ijrosida pianinochi qism uchun muhim bo'lgan birinchi mavzuning boshlang'ich to'rt taktini alohida ko'rsatishi lozim. Ushbu to'rt taktlik uchchala bo'limni ham boshlab beradi va har safar asosiy fikrning bayoni sifatida keyingi rivojlantirishga impuls bo'lib xizmat qiladi.

Rivojlanuvchi qismning boshlanishini juda yorqin va artikulyatsion relyefli ko'rsatish zarur. Birinchi mavzuning asosiy to'rt taktligi ekspozitsiyadagi kabi bu yerda ham ikki marta boshqa tonalliklarda olib boriladi: F-dur C-durning va ularning teskarisi — C-dur F-durning o'rniga:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'forte' and consists of two staves (treble and bass clef) with a 7/8 time signature. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity. The score is written in treble and bass clefs with a 7/8 time signature.

Tonal-garmonik noturg'unlik yangroqlikning keskinligini kuchaytiradi. Uzoq garmonik tayyorgarlik F-durga olib boradi va reprizaning kelishi kutilganday tuyuladi, ammo u kelmaydi. To'satdan paydo bo'lgan bo'lingan davra (d-mollga siljishi) musiqiy

rivojni boshqa yo'lga, ikkinchi mavzuning paydo bo'lishiga olib boradi. Uning (ikkinchi mavzuning) juda relyefli lirik xarakterini namoyon etib ko'rsatish kerak:



Cholg'u bu yerda *p* nyuansida juda nozik va yengil yangrashi lozim. Fakturaning tiniqligi, nazokatli va nafisligi talab etiladi.

F-dur tonalligining qaytishida musiqiy rivoj yangi reprizaga tayyorgarlik darajasida davom etadi. Ammo asosiy tonallik darrov o'rnatilmaydi. Bax tonika kelishini cho'zish maqsadida kutilmagan og'ishlarni qo'llaydi, natijada kelajak repriza yanada turg'unroq bo'lib qabul qilinadi.

Reprizada bosh mavzu dastlabki ko'rinishida, asosiy tonallikda qaytib keladi. Repriza qisqartirilgan — unda, rivojlanuvchi qismda atroflicha rivojlantirilgan ikkinchi mavzu berilmagan. Bu yerda barokko davri shakllanish strukturalariga xos bo'lgan «ko'zgu» kompozitsiyasi yuzaga keladi. Allegroda maqsadga yo'naltirilgan rivojlanish umumiy kompozitsiyaning mutanosibligi va simmetrikligiga mos tushadi va ijrochi bunga alohida ahamiyat berishi lozim.

Konsertning ikkinchi qismi (**Andante, d-moll**) italyan opera ariyalariga yaqin. U chekka qismlardan o'zning xayolchanligi, lirik-shoironaligi, erkin improvizatsionligi bilan ajralib, kontrast bo'lib turadi. Andantening kantilenaliligi, kuy chizgilarining cho'ziq va oquvchanligi, cheksiz cho'zilgan harakat hissini yaratuvchi rivojlanish usullari — ularning hammasini Bax italyan skripka musiqasidan o'zlashtirgan. Qism tonalligi (d-moll) konsertning birinchi qismi rivojlanuvchi qismidagi lavha bilan aloqa o'rnatadi.

Andante ikki qisimli shaklda yozilgan. Birinchi qismi d-mollda boshlanib, F-durda yakunlanadi, ikkinchi qismi to'laligicha asosiy tonallikda olib boriladi. Musiqa ohista rivojlanadi va improvizatsion turg'unlikka ega bo'ladi. Har bir qo'lning ifodaviy funksiyalarini

aniq chegaralovchi gomofon bayon turlari klavir adabiyoti uchun yangilikdir. Kuy jo'rlikdan (akkompanementdan) ajralib turadi. Uni yuqori ovozda o'ng qo'l olib boradi, o'rta va pastki ovozlarni esa chap qo'l ijro etadi:

The image shows a musical score for a piece in 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system has a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bass clef part is marked 'forte molto legato' and the treble clef part is marked 'simile'. The second system also has a bass clef on the left and a treble clef on the right. The bass clef part is marked 'simile' and the treble clef part is marked 'simile'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Bunday faktura qism davomida saqlanadi, shuning uchun uni tushunib, ahamiyat berib, moyillik bilan ijro etish kerak. Kuy yangrashini skripka, fleyta, goboy yoki boshqa bir yog'och-damli cholg'uga o'xshatmoq lozim. Parallel yo'naluvchi o'rta ovozlarning ma'noli, ifodali harakati torli ansambl jo'rliciga o'xshaydi. Harakatga bir maromdagi, juda sust bas ovozi ko'mak beradi. Bu notalar bir butun tovush mahsulotining fundamenti sifatida yangrashi kerak. Pianinoning vazifasi – musiqiy matnning uch mustaqil qatlamini idrok etish, uning tovush istiqbolini sezish va shu bilan birga, ichki keskinlik va bosiq ekspressiya holatini ko'rsata olishdan iborat.

Umuman musiqiy rivojlanish yuqoriga qaratilgan. F-dur tonikasiga intilish bas ovozidagi dominant organ punkti bilan kuchaytiriladi va birinchi qismning eng oxirida tonikaga yechiladi. Bu yerda kulminatsiyani ifodaviylik tomonidan juda yaxshi ko'rsatish kerak. Keng melodik tuzilmalar, seksta, oktava sakrashlari yorqin va ko'tarinki eshitilishi zarur. Keng tovush diapazoni, *pp* dan *f* gacha bo'lgan dinamik o'sish – bular hammasi ruhan ko'tarinki, shoirona tusni talab etadi:

Musical score for piano, first system. The right hand plays a complex, rapid melodic line with many sixteenth notes, while the left hand plays a simpler accompaniment of eighth notes. Dynamics include *(p sub.)* and *(cresc.)*.

Ikkinchi qismda pianinochi o'zgacha, keskin-g'amgin ekspressiyani ifodalashi va minor ladinging elegikligini his qilishi kerak. Bu yerda yagona yorqinlik — bu B-durga qisqa vaqtga og'ishdir. Uni va shakl yakunidagi kulminatsion lavhani ijrochi juda yorqin, nurafshon yetkazishi zarur. Bu yerda musiqaning qayg'uli-patetik xarakterini ochib berishda undagi kamaytirilgan septima va orttirilgan sekunda dissonans intervallari o'zgacha ifodali bayonni talab etadi. Melodik lavhalarning cho'qqisidagi o'ziga xos sinkopali, hayajonli, notekis ritmga pianinochi o'zining alohida diqqatini qaratishi kerak:

Musical score for piano, second system. Similar to the first system, it features a complex right-hand melody and a steady left-hand accompaniment. Dynamics include *(p sub.)* and *(cresc.)*.

Yangroqlikning noturg'unligi davomli dominanta organ punkti bilan belgilanadi: kontroktavaning «Iya» tovushi juda chuqur, salmoqli, to'yingan va birmuncha bo'g'iq eshinishi kerak. Bu ikkinchi kulminatsiya birinchisidan balandroq bo'lib, mohiyati bo'yicha undan oshib, butun Andantening emotsional-g'oyaviy cho'qqisiga aylanadi. Ijrochi ikkinchi kulminatsiyaning tovush yechimiga chuqur, puxta o'ylab yondashishi kerak va Baxning



musiqiy fikrlashiga monand ifoda vositalarini qo'llashi lozim. Kulminatsion cho'qqiga erishgandan keyin musiqaning keskinligini birmuncha pasaytirish tavsiya etiladi. Oxirgi taktlardagi yangroqlik Andantening birinchi taktlari kabi jiddiy bo'lishi kerak.

Umuman, Andante ijrosi Bax lirikasining falsafiy chuqurligini, uning meditatif mohiyatini yorituvchi uslubiy yaxlitligi bilan ajralib turishi maqsadga muvofiqdir.

Konsertning finali (**Presto, F-dur**) yanada katta intilish va xursandchilik bilan birinchi qismdagi olg'a intiluvchi harakatni tiklaydi. Finalda musiqiy materialning polifonik bayoni qism dinamikasini birinchi qismga nisbatan yanada oshiradi, kuchaytiradi. Musiqiy obrazlarning yorqin janrli (raqsona-o'ynoqi) tabiati Bax tomonidan bu qism uchun rondo shaklini tanlanganligiga sabab bo'ladi. Keyinchalik bunday shakl klassik cholg'u konsertlarining finallari uchun tipik holga aylanadi. Turkumning yakunlovchi, uchinchi qismida uning o'ziga xosligi — harakatning konsentrat-siyalanganligida, metroritmning jadalligida o'zining ishonarli timsolini topadi.

Finalda pianinochining oldida turgan asosiy masala bu — harakatning jonli xarakterini, quvnoq his-tuyg'ularni ifoda etish, xalq tantanalari manzarasini yaratishdan iboratdir. To'xtovsiz, shiddatli tovushlar oqimida ham individual, ham umumiy kayfiyatni ifoda etish kerak. Ammo bu tovush oqimida chalkashlikka yo'l qo'ymasdan, aniq artikulyatsiyani qo'llab, sakkiztaliklarning ideal ravonligiga, akkordlarning yig'inchoqligiga harakat qilish lozim.

Finalni boshlab beruvchi mavzu o'zida kuchli impulsni, zarbni mujassamlashtiradi.

Bu harakatga chaqiruvchi signal kabi yangrovchi birinchi ohang e'tiborli, ahamiyatli turg'unligida seziladi:





Bu mavzu birinchi qism mavzusi kabi quyiga harakatlanuvchi ohang bilan boshlanadi. Undagi oktavaga pastga sakrash, yuqori tomon intiluvchi harakatga almashadi. Mavzuda ritm faktori muhim rol o'ynaydi va ijrochi buni anglab, his etib, uzatishi kerak. Parvozli gammasimon passajlarni durli «perle»da, juda aniq, ravon va uchish hissini berib ijro etish lozim.

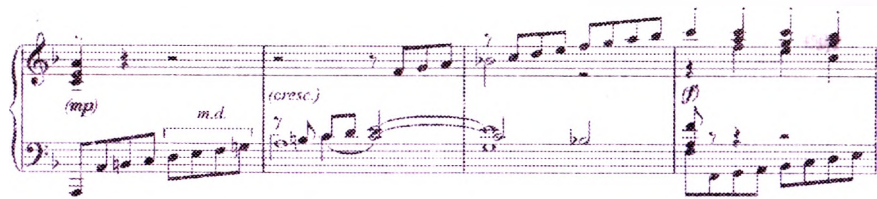
Bu borada chap qo'l partiyasidagi sakkiztaliklarning ijrosida tovush balansini topish juda muhimdir. Gammasimon harakatlarni o'ng qo'ldan chap qo'lga va chapdan o'ngga o'tishlari sezilmaydigan, tekis va ortiqcha zo'riqishsiz, erkin chalinishi kerak. Aynan har xil ko'rinishdagi ritmika bosh mavzuning qiyofasini goho o'ynoqi-raqsona, goho bir xil motorli belgilaydi. To'xtovsiz harakat jarayonida bo'lgan bu mavzu doim bir xil tusda namoyon bo'ladi. Ovozlarining polifonik mustaqilligi, imitatsion yozuv usullari musiqaning jo'shqinligini kashf etadi. Tonalliklarning kaleydoskop kabi o'zgarishlari (F-dur – C-dur – d-moll – B-dur – a-moll – F-dur) tinglovchini istiqbolli manzara tomon yetaklaydi. Shunisi e'tiborliki, aynan shu tonalliklar konsertning birinchi qismida ham bor edi. Bu – turkum chetki qismlaridagi o'zaro tonal aloqalarni o'rnatishga yordam beradi.

Finalning o'rta qismida musiqiy rivojlanish yorqinlashadi, nisbatan jadallashadi. Kuy parchalanadi, puls tezlashadi, qisqa frazalar har xil ovozlarda takrorlanadi va bu fakturaning zichlashishiga olib keladi.

Bular hammasi pianinochidan yuqori ekspressiyani, musiqaning shiddatliroq, hayajonliroq ifoda etilishini talab etadi:



Finaldagi erkin improvizatsion rivojlanish yorqin kulminatsion ko'tarilishga olib boradi. Ijro amalda cholg'uning barcha registrlarini qamrab oladi va pianinochiga virtuoslik mahoratini namoyon etishiga imkon beradi:



Bosh mavzu bu yerda hukmronlik qiladi, asosiy F-dur tonal-ligida tasdiqlanadi va konsertning yakunlovchi qismini bayramona, shodon ohanglarda tugallaydi.

Italyan konsertining uslubiy o'ziga xosligi gomofon-garmonik va polifonik yozuvlarning uyg'unligidadir. Ovozlarining mustaqilligi musiqaga goh virtuoslikni, goh jiddiylik, chuqurlikni talab etadi. Asar konsepsiyasi ko'p jihatdan XVIII asrning ikkinchi yarmida qaror topgan konsert janrining ko'plab namunali xususiyatlarini o'zida oldindan mujassamlashtirgan.

Konsert ustida ishlash ijrochi oldiga murakkab muammolarni qo'yadi. Bular *tutti – solo*, *forte – piano* borasidagi dinamik kesimlarga, artikulyatsiya, applikatura, pedalni ishlatishga tegishli muammolardir.

Eng katta ahamiyatni, turkum asosida turgan va izchillik bilan rivojlantirilgan asosiy musiqiy fikrga qaratish kerak. Bax drama-turgiyasining mantig'ini, turkum uyg'unligini, uning ajoyib barkamolligini anglab fahmlab olgan ijrochiga konsertning ijroviy interpretatsiyasidagi to'g'ri yo'lni topish hech qanday qiyinchilik tug'dirmaydi.

Italyan konsertining klavesinda ham, fortepianoda ham ijro etilgan yozuvlari bilan tanishish foydalidir. A. Shveyser o'zining I.S. Baxga bag'ishlangan risolasida bu haqda shunday yozadi: «Italyan konsertini Vanda Landovska tomonidan uning musiqiy xonasini bezab turgan ajoyib Pleyel klavesinidagi ijrosini eshitgan kimsaga bu asarni yana zamonaviy royalda ham ijro etish mumkinligini tasavvur qilish qiyin» [35, 259-b]. Vaholanki, bu konsert fortepianoda ham juda soz yangraydi.

L. Royzmaning yozishicha, Italyan konsertini ikki manually chembaloda yoki zamonaviy konsertli «Steinway»da ijro etilganida,

uning tovushli «libos»i, ayniqsa, tembr va dinamika tomonlarga keskin farqlanadi.

Pianinochi qanchalik harakat qilmasin, uning yangroqligini klavesinning o'zgacha, o'ziga xos «jaranglagan» ovozigacha yaqinlashtirish qiyin [27, 6-b]. Pianinochi aslo klavesin yangrashini forte-pianoda taqlid qilishga urinmasligi kerak. Bu — bema'ni harakat bo'lar edi.

Pianinochining maqsadi — Baxning obrazli dunyosini, yaratuvchilik g'oyasini, musiqiy fikrini ochib berish uchun zamonaviy royaling barcha boy imkoniyatlarini ishga solishdir va albatta, bu musiqani bugungi, zamonaviy tushunishimiz, fahmlashimizga monand ravishda bo'lishi kerak. Modomiki, har bir yangi zamon har bir kelgusi davr, o'tmish buyuk kompozitorlarining ijodiy merosidan o'zining zamoniga dunyoqarashiga monand tomonlarini oladi.

Autentik ijro, zamonaviy cholg'u madaniyatiga parallel ravishda yashashga haqlidir. U ko'p miqdorda muzey, arxiv san'ati sifatida boshqa davrlarga sayohat sifatida qabul qilinadi. Buni odamlarning hayoti va tasavvurlari butunlay boshqacha bo'lgan o'tmish asrlar adabiyotini o'qish bilan qiyoslash mumkin.

Ijroviy interpretatsiya — permanentli, jonli va doimo yangilanib turadigan jarayon. Bax musiqasining ko'p sonli tahrirlari, transkripsiyalari va turli erkin ishlovlari Bax ijodiga munosabat vaqt o'tishi bilan qanday o'zgarganligi to'g'risidagi aniq tasavvurni beradi.

Bax asarlarining interpretatori sifatida zamonaviy pianinochining asosiy vazifasi — Bax musiqasining mohiyati va ruhini mustaqil ravishda anglash, tushunib yetish va uning mukammal ijrosiga erishishdir.

«Musiqqa ijrochiligining har qanday sohasiga, — deb ta'kidlaydi N.Goryuxina, — harakat, hayot, o'sish va rivojlanish dinamikasi ato etiladi» [8, 22-b].

Ushbu aytilganlarning ko'pi klassitsizm va Barokko uslubiy yo'nalishlari hamda Baxdek dahoning qudratli ijodiy ongi uyg'unligining natijasi bo'lgan Bax musiqasiga ham taalluqlidir.

### **Savol va va topshiriqlar**

1. Nima uchun Bax o'z konsertini «Italyan konserti» deb atagan?
2. Bax bu asarda italyan an'analarini qanday qilib rivojlantiradi?
3. Ikki manual klavesinga mo'ljallangan asarni zamonaviy fortepianoda ijro etishdagi qiyinchiliklarni qanday qilib yengish mumkin?
4. Tutti va solo taqqoslanishini pianinochi qanday ijroviy usullar bilan ko'rsatishi mumkin?
5. Barokko davrining solo klavir konsertini ta'riflang.
6. Konsertning birinchi qismidagi boshlang'ich mavzu takrorlarining dramaturgik rolini tahlil qiling.
7. Finalning registr profilini ta'riflang.

## XOTIMA

Musiqqa tarixida konsert janri barokko san'atining mahsuli, shuningdek, uning belgisi sifatida tan olingan. Barokko cholg'u madaniyatining o'ziga xos ko'rinishi sifatida, konsert, dunyoviy musiqqa san'atining gullab-yashnagan, ravnaq topgan vaqtida paydo bo'ladi. Uning vatani bo'lib, haqli ravishda, Italiya hisoblanadi. U Germaniyadan ancha oldin, jamoat konsertlari amaliyotini o'zlashtirgan bo'lgan.

Sobor, teatr yoki xonaki musiqachilik emas, balki, aynan, konsert zali sof (absolyut) musiqasi markaziga aylanadi va bu musiqiy tilning takomillashuviga turtki bo'ladi. Bu — kompozitor-ijrochilar, musiqashunoslar, cholg'ularni takomillashtirish ustida ishlaydigan musiqqa ustalari ijodida, faoliyatida o'z aksini topadi. Konsert — musiqiy fikr va ijod tendensiyalarini o'zida birlashtirgan janrga aylandi. Emotsional, virtuoz-texnikaviy tomonlari bo'yicha ijroviy mahoratning namoyish etilishi, musobaqalashuv dinamikasi bilan tinglovchini o'ziga tortishi va dialoglarning mukammalligi bilan bu janr eng oimaboplari qatoriga kiradi.

Italiyada solo skripka konserti opera ariyasi ta'sirida paydo bo'ladi. Vokal va skripka san'atlari o'zaro ta'sirlikda rivojlanardi, shuning uchun cholg'u san'ati, birinchi o'rinda, xushohang, ifodali kuylar bilan, vokal san'ati esa — skripka ta'sirida murakkab, virtuozli *bel canto* texnikasi bilan belgilanardi.

Italyan kompozitor-skripkachilarining *concerto grosso* va skripka *solo konsert* janrlaridagi asarlari bu janrning nemis zaminida o'zlashtirilishiga turtki bo'ldi.

Germaniyada murakkab siyosiy sharoit sababli hamda nemis musiqiy hayotining o'ziga xos xususiyatlariga ko'ra, dunyoviy musiqqa kechroq rivojlanadi. Musiqachilarning jamoatchilik oldida chiqishlari uzoq vaqtgacha yakshanbada bo'ladigan cherkov



konsertlari bilan chegaralanardi. Ularda nemis musiqiy tafakkuriga ko'proq muvofiq bo'lgan klavishali cholg'ular qo'llanilardi. Skripkani emas, balki klavirni nazarda tutib ijod etgan kompozitorga xor asarlarini yaratish va polifoniya yozuvida izlanishlar olib borish tabiiy va qulayroq bo'lgandir.

Bax uchun klavir, organga nisbatan, ko'proq xonaki, ish va o'quv cholg'usi bo'lgan. U, ma'lumki, klavishali cholg'ularni qo'llash chegarasini kengaytirgan va o'z zamoniga qaraganda, benihoya qattiq talablar qo'ygan birinchi musiqachi bo'ldi. Baxning noyoblighi — uning ijodi keng sintezlashtiruvchi ahamiyatga ega bo'lganligida edi. U yangilikning qayerda paydo bo'lishidan qat'i nazar, uni qamrab olardi, o'rganardi va o'z ijodida erkin o'zlashtirardi. Nemis san'atining tajribasiga tayangan holda, u boshqa ijodiy maktablar yutuqlarini o'zlashtirishga harakat qilar edi.

Bir necha yillar davomida Bax qunt bilan italyan — birinchi o'rinda A. Vivaldi cholg'u musiqasini o'rganadi va undagi koloristik garmoniyaga va hissiy bo'yoqlarga diqqatini qaratadi. Kompozitor cholg'u ishlovlarga (obrabotka) ko'p bor murojaat qiladi. Ularni (500 ga yaqin) yozishdan maqsad — italyan musiqasining ifodaviyligini chuqur o'zlashtirish va uni nemis «tuprog'iga» o'tkazish edi. O'zgalarning mavzularini, alohida parcha yoki lavhalarni, balki bir butun asarlarni ham o'zining mualliflik ijodida qo'llashlik Bax davrida oddiy bir hol edi. Muhimi, o'zga materialga yangi fikr va g'oyalar qo'shilgan bo'lishi kerak edi.

Shu tarzda Bax Vivaldi va boshqa kompozitorlarning konsertlarini qayta ishlagan.

Vivaldi asarlarida Baxni undagi yorqin obrazlilik, dasturlik elementlari, solo partiyasining konsertga xos talqini, melodik tilining yangi ifodaviyligi o'ziga tortardi. Bax ularni klavirga o'tkazganda o'z uslubining asosiy xususiyatlari bilan muvofiqlashtiradi, konsert fakturasini polifonik usullar bilan boyitadi va o'zining bor mahoratini ishga solardi.

Bax hech qachon boshqa millat ijodkorlarining tajribasiga tayyor model yoki shaxsiy ijodiy tashabbusini cheklash sifatida qaramagan. Bu uning shu jarayondagi qarashlarining eng muhim tomonidir. Badiiy didi va mahorati tufayli Bax turli maktablar

an'analariga asoslangan holda, ajoyib, noyob asarlar yaratishga muvaffaq bo'ldi.

Vivaldi ta'sirida u mavzuiylikning cholg'u-virtuozlik xarakterini kuchaytiradi, gomofon-garmonik taxlit fakturasiga yangicha yondoshadi.

1714–1715-yillarda kompozitor uchun yangi janr bo'lgan klavir solo konserti ustida ish boshlagan Bax, keyinchalik, 1729–1734-yillarda o'zining o'n beshta orkestrli klavir konsertlarini yaratadi va o'zining klavir solo uchun Italyan konserti bilan (1735-y.) janr cho'qqisiga yetishib, muvaffaqiyat qozonadi. Ammo keyin boshqa bu janrga qaytmaydi.

Shunday qilib, Bax klavir konsertlarning (solo va jo'rlik) asoschisi bo'ldi. U klassik cholg'u konserti rivojiga katta hissa qo'shdi, o'z uslubi yangiligi va kompozitorlik fantaziyasining mislsiz boyligi bilan Bax konsert janrining yashirin imkoniyatlarini ochishga muvaffaq bo'ldi. Riturnelli tutti va solo almashinuviga asoslangan shakl, uning ijodida, uning klavir konsertlarida izchil, mantiqli tuzilgan konstruksiyaga ega bo'ladi.

Bax o'zining asarlarida o'sha vaqtda keng tarqalgan yangi texnikaviy usullarni ijodkorona qo'llaydi. Yangroqlikning nozik alomatlarini u bosma partituralarga olib o'tmas edi, chunki u davrda bunday nyuanlarni ijro etib bo'lmaydi, deb hisoblanar edi. Nota matnidagi temp belgilarini va dinamik ko'rsatmalarining juda kamligiga qaramasdan, konsertlar musiqasi boy ijroviy imkoniyatlarga to'la va ular ijrochiga o'z mahoratini namoyon etishga yo'l ochadi.

Bu asarlarning g'oyalar boyligi va ifodaviy vositalarning o'ziga xosligi ularning interpretatori oldiga murakkab masalalarni qo'yadi. Ularni o'rganishga kirishgan pianinochi Bax ijodini barokko zaminida idrok etib, uning musiqasining buyukligi va yuksakligini zamonaviy tinglovchiga yetkazishi kerak. Artur Lazer fikricha, qadimgi asarni vaqt o'tishi ila didi o'zgargan (o'zgarmasligi mumkin emas) bugungi kun odamlariga yoqadigan qilib ijro etishda uning ijodkoriga nisbatan bo'lgan haqiqiy hurmat-ehtirom ko'rinadi [14]. Barcha zamonlarda aktual bo'lgan, o'zida boqiy ma'naviy boylıklarni, oliyjanob, ezgu niyat va tuyg'ularni o'zida mujassamlashtirgan

Bax g'oyalari konsertlarning ijroviy, tovushli (ohangli) timsolida ochib berish – har bir musiqachi-interpretatarning burchi.

Bax konsertlarini ijro etishda pianinochi ko'plab o'ziga xos qiyinchiliklar bilan to'qnashadi. Klavir solo uchun konsertlarida – bu tutti va solo munosabati, klavir va orkestr uchun konsertlarida – bu orkestr va solist musobaqasidagi yorqin kontrastlarni izlash, ular o'rtasidagi to'g'ri tovush muvozanatini topish, solist va dirijyor maqsadlarining birligiga erishish, musobaqalashuvning o'yin tabiatini yoritish bo'lgan.

Pianinochi oldida turgan boshqa yana bir qiyin masala – bu Bax konsert partituralarining nota matnini o'rganish, tushunib yetish, anglash; har xil tahrirlar bilan tanishish, ularni qiyosiy tahlil qilish va temp, frazalashtirish, dinamika, applikatura, melizmatika borasidagi belgilarning eng ma'qulini tanlab, inobatga olish va ijro xazinasiga kiritish. Uni qiziqtirgan tahrirni tanlash bilan birga, ijrochi o'zining shaxsiy interpretatsiya rejasini tuzishi lozim va bunda, albatta, Baxning ifodaviy vositalar tuzilishining o'ziga xosliklarini, uning polifonik tabiatini nazarda tutish kerak. Interpretatsiya rejasini, musiqiy rivojlanishning dinamikasi va mantiqini, lokal va bosh kulminatsiyalarni, shakl bo'limlarini anglashni aniqlab ochib berishi kerak.

Konsertning ijroviy tempini tanlashda dunyo va O'zbekiston atoqli ijrochilarining mavjud video va audioyozuvlari bilan tanishish foydalidir. Bu borada, ushbu qo'llanmada ilova qilingan S. Rixter, V. Landovska, Vasso Davetsi hamda qo'llanma muallifining audioyozuvlari ma'lum darajada foyda keltirishi mumkin.

Bax konsertlarini o'rganishda ularning tuzilishi va tovush chiqarish yo'sini umuman boshqa bo'lgan cholg'u uchun yaratilganligini va fortepiano ijrochilik prinsiplari klavesinnikidan farqlanishini yoddan chiqarmaslik kerak. Zamonaviy fortepianoda pianinochi tembr, ohang, vaholanki, musiqiy rivojni ham, o'zicha, o'z tasavvuriga monand tiklaydi. Uning asosiy ijodiy masalalaridan biri turli texnikaviy usullarni qo'llab, pedalni oqilona ishlatib, yangroqlikning yangi dunyosini yaratish. Forteplano ijrochiligining prinsiplari, ko'povozlikning mohiyati, negizidan va unda yashiringan dinamik jarayonlardan kelib chiqadi. Shunga alohida ahamiyat

berish kerakki, Baxning klavir konsertlarida ovozlarning har qanday kengayishi tovushning kuchayishi deb qabul qilinishi kerak. Ijro usullari borasidagi izlanishlar notani uzaytirish yoki qisqartirishga (metri o'zgarmagan holda) qaratilishi kerak. Pianinochi barokko davri ijrochilari amalga oshirishi mumkin bo'lmagan fortepiano san'atining fenomenini, jamiki tovush (ohang) boyligida namoyish etishi kerak. Muhimi (pianinochi buni doimo yodda tutishi kerak) – bu konsertning tembr-fakturali boyligi, xazinasini, akustik imkoniyatlaridir.

Bizning davrimiz yangidan-yangi estetik boylik, qadriyatlarini, yangi musiqiy shakl va uslublarni, tovushni o'zgacha sezishni olib keladi, ixtiro etadi. Qadim shakllarning tovush timsolini amalga oshirishda biz ularga yangi ma'no, fikr, yangi davrimizga moslashuv hissiyotini kiritishimiz kerak.

Bax har tomonlama barkamol buyuk etik musiqa san'atini yaratdi. U – butun insoniyatga tegishli buyuk daho. Va biz – pianinochilar, uning musiqasi interpretatorlarining burchi shundan iboratki, biz uning klavir asarlarini, chunonchi, uning konsertlarini yosh musiqachilarga va tinglovchilarning keng doiralariga yetkazishimiz va ularning dilini, yuragini Buyuk Ustozning Buyuk asarlari bilan ruhlantirishimiz kerak.





(1) Trillo  
 (2) mordant  
 (3) trillo und mordant  
 (4) cadence  
 (5) doppel-cadence  
 (6) idem  
 (7) doppel-cadence und mordant  
 (8) idem  
 (9) accent steigend  
 (10) accent fallend  
 (11) accent und mordant  
 (12) accent und trillo  
 (13) idem

(14) trillo  
 (15) mordant  
 (16) trillo u. mordant  
 (17) cadence  
 (18) doppel-cadence  
 (19) idem  
 trillo  
 mordant  
 trillo u. mordant  
 trillo  
 trillo u. mordant  
 trillo u. mordant

---

## GLOSSARIY

- Anabasis (anabasis)** — koʻtarilish, chiqishni ifodalovchi yuqori tomon harakatlanuvchi kuy.
- Catabasis (katabasis)** — qaygʻu, dard-alamni ifodalovchi pasayib boradigan kuy.
- Barokko (davr)** — XVI asr oxiri — XVII asr birinchi yarmini qamrab olgan tarixiy davr.
- Barokko (uslub)** — elementlar, illyuziyalar, shakl va chizgilarning taqqoslanishiga asoslangan XVI asr oxiri — XVII asr birinchi yarmi Yevropa sanʼatining bosh uslublaridan biri.
- Basso continuo (basso continuo)** — uzluksiz bas, raqamli bas, general bas. Bas ovozi va uning tagida yozilgan, yuqori ovozlardagi ohangdoshliklarni belgilovchi raqamlar yordamida garmoniya yozishning eng sodda yoʻli.
- Basso ostinato (basso ostinato)** — mavzuning bas ovozida uzluksiz olib borilishi.

<b>Bel canto (bel kanto)</b>	–	tovushdan tovushga ravon o‘tish va yengil tovush chiqarish bilan xarakterlangan virtuoz kuylash texnikasi.
<b>Konsert</b>	–	1) cholg‘u janri (odatda, solist va orkestr uchun yozilgan yirik virtuozli asar); 2) oldindan e‘lon qilingan dastur bo‘yicha jamoat oldida musiqa ijrosi.
<b>Konsertino</b>	–	1) kichik konsert konsertdan hajmi bilan farqlanadi; 2) koncherto grossoda solo ijro etuvchi cholg‘ular guruhi.
<b>Concertato (konchertato)</b>	–	1) orkestr, xor va boshqalarning musobaqalashuvini nazarda tutgan barokko musiqasiga xos bo‘lgan uslub; 2) orkestrdagi solistlar guruhi.
<b>Konsertnost</b>	–	musiqiy hodisalarni tuzish prinsipi.
<b>Konsertirovaniye</b>	–	1) orkestr partiyasidagi ayrim ijrochilarning virtuozli partiyasi; 2) musiqachining gastrol faoliyati.
<b>Concerto grosso (koncherto grosso)</b>	–	orkestr (tutti) va solistlar (concertato) taqqoslanishiga asoslangan orkestr uchun yozilgan virtuozli asar.

<b>Klavir</b>	—	1) klavishli cholg'ularning umumiy nomlanishi; 2) klavishli-torli cholg'ularning nemischa nomlanishi; 3) opera, oratoriya, simfoniya va boshqalar partitularining yakka fortepiano uchun moslashtirilmasi.
<b>Klavesin</b>	—	klavishali-torli cholg'ularning fransuzcha nomlanishi.
<b>Cembalo (chembalo)</b>	—	klavesinning italyancha nomlanishi.
<b>Klavikord</b>	—	tangentlar yordamida tovush chiqarish texnikasiga asoslangan uncha katta bo'lmagan klavishali-torli, zarbli-siquvchi cholg'u.
<b>Manuallar</b>	—	klavishali cholg'ulardagi klaviatura.
<b>Linsarlik (chiziqlilik)</b>	—	pog'onama-pog'ona rivojlanuvchi ishga asoslangan ovozlarning harakati.
<b>Monodiya</b>	—	1) bir ovozlilik shakllaridan biri; 2) gomofon jo'rligidagi yakkaxon kuylash uslubi.
<b>Melizmlar</b>	—	kuyni bezovchi melodik ohanglar.
<b>Refren</b>	—	(qadim fransuzchadan — qaytarish, takrorlash) asar

davomida bir necha bor qaytadigan bosh mavzu, ma'lum musiqiy material; tarkibida refrenga ega bo'lgan eng tarqalgan shakl – rondo.

**Riturnel**

– (fransuzchadan – qaytish) kirish, intermediya, koda vazifasini bajaruvchi kalta cholg'u bo'linmalar. Italyan tilida riturnel refrenga teng.

**Ritorika**

– oratorlik san'atiga oid ilm.

**Uslub**

– xususiyat, tarz, usul, ifodaviy vositalar tizimi.

**Simfonizm**

– g'oyaning mantiqiy rivojida namoyon bo'luvchi konsepsion musiqiy fikrlash turi.

**Terrasaviy dinamika**

– kontrastlilik va taqqoslash asosidagi dinamik bloklarning almashinuvi tizimi.

**Figuratsiya**

– tovushlarning garmonik yoki melodik tuzilishi.



## FOYDALANILGAN ADABIYOTLAR

1. *Abdullayeva O.* Yosh kompozitorlar tarbiyasida musiqiy-tarixiy fanlarning oʻrni //Musiqi ijrochiligi va pedagogikasi masalalari, VIII. – T., 2014, 5–13-b.

2. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. Часть №1. – М., 1952. 53-б.

3. *Баренбойм Л.* Кириш //Тўплам. «Об исполнении фортепианной музыки Баха, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича». – М., 1965.

4. *Браудо И.* Артикуляция (о произнесении мелодии). – Л., 1973. 82-б.

5. *Браудо И.* Об изучении клавирных сочинений Баха в музыкальной школе. – Л., 1979. 49-б.

6. *Гафурова С.* Уникальная область музыкального искусства (некоторые аспекты исполнительской интерпретации концертов для двух, трех и четырех клавиров с оркестром И.С. Баха) //Гармонично развитое поколение – условие стабильного развития Республики Узбекистан. Вып. 3. – Т., 2014.

7. *Гольденвейзер А.* Об исполнительстве //Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1. – М., 1965. 39-б.

8. *Горюхина Н.* Стиль музыки И.С. Баха //И.С.Бах и современность. – Киев, 1985. 22-б.

9. *Ерохин В.* Веймарские сольные клавирные концерты //И.С. Бах – 16 концертов для клавира соло. – М., Музыка, 1987. 3–4-б.

10. *Калинина Н.* Клавирная музыка Баха в фортепианном классе. – Л., 1988. 68-б.

11. *Конен К.* Театр и симфония. – М., Музыка, 1975.

12. *Корыхалова Н.* Интерпретация музыки. – М. –Л., 1978. 19-б.

13. *Кузнецов И.* Ранний фортепианный (клавирный) концерт // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3. – М., 1999.
14. *Лазер А.* Современный дирижер // Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика. – М., 1975.
15. *Ландовска В.* О музыке. – М., 1991. 221-б.
16. *Ливанова Т.* Проблемы стиля в музыке XVII века /Ренессанс, Барокко, Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV –XVII вв. Сб. ст. – М., 1968. 72-б.
17. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 г. Кн. 2. От Баха к Моцарту. – М., 1987. 32-б.
18. *Липатов.* Этюды по теории западноевропейского искусства. – М., 1963.
19. *Конрад.* Цитируется по книге Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр //История и современность. – М., 1990. 18-б.
20. *Малинковская А.* Фортепианно-исполнительское интонирование. – М., 1990. 54-б.
21. *Матякубова С.* Барокко. Стилиевые направления в искусстве. – Т., Мусика, 2011. 7-б.
22. *Милка А., Шабалина Т.* Занимательная бахиана. Вып.1. – Сп.б., 2011.
23. *Менсежон Б.* Глен Гульд – нет, я не эксцентрик //Классика XXI. – М., 2003.
24. *Назайкинский Б.* Принцип одновременного контраста //Русская книга о Бахе. – М., 1986. 298-б.
25. *Протопопов В.* Принципы музыкальной формы И.С.Баха. – М., 1981. 281-б. (№2), 21-б. (№4)
26. *Рабен Л.* Музыка Барокко. «Вопросы музыкальных стилей». – Л., 1978. 9-б.
27. *Ройзман Л.* Клавирные концерты И.С.Баха. Предисловие к //Бах И.С. Концерты для клавира соло. – М., 1971.
28. *Розеншильд К.* История зарубежной музыки. – М., 1973. 487-б.

29. *Рыбничева Г.* Музыкальное искусство в контексте мировоззрения эпохи //Журнал «Мир науки, культуры, образования», Вып. 4 (41), 2013. 395-б. (Интернет ресурс).

30. *Скробков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973. 115-б.

31. *Смирнов М.* Эмоциональный мир музыки. – М., 1990. 312-б.

32. *Форкель И.* О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. – М., 1974.

33. *Хаммершлаг Я.* Если бы Бах вел дневник...

34. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Второе издание, испр. Изд. «Лань», 2001.

35. *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М., 1965.

## MUNDARIJA

Muallif so'zi.....	3
Kirish.....	6

### I.S. BAXNING KLAVIR KONSERTLARI

#### 1-§. Barokko davri konsert janrining asosiy xususiyatlari. Klavir solo uchun konsertlar

I.S. Baxning Veymar klavir solo konsertlari.....	20
Konsert № 3, d-moll.....	27
Konsert № 4, g-moll.....	31

#### 2-§. Klavir va orkestr uchun konsertlar

Konsert № 1, d-moll.....	37
Konsert № 2, E-dur.....	54
Konsert № 3, D-dur.....	64
Konsert № 4, A-dur.....	76
Konsert № 5, f-moll.....	90
Konsert № 7, g-moll.....	102

#### 3-§. Italyan konserti

Xotima.....	129
I.S. Bax melizmlari rasshifrovkalari jadvali.....	134
Glossariy.....	136
Foydalanilgan adabiyotlar.....	140

**Sayyora Akmalovna  
Gafurova**

**MAXSUS FORTEPIANO  
SINFIDA I.S. BAXNING  
KLAVIR UCHUN KONSERTLARI**

*Musiqiy oliy o'quv yurtlari uchun  
o'quv qo'llanma*

*Muharrir Umida Rajabova  
Badiiy muharrir Azamat Yuldashev  
Texnik muharrir Yelena Tolochko  
Kompyuterda sahifalovchi Gulchehra Azizova*

Litsenziya raqami AI № 163. 09.11.2009. Bosishga 2016-yil 31-oktyabrda ruxsat etildi. Bichimi 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Ofset qog'ozi. Tayms garniturası. Shartli bosma tabog'i 8,37. Nashr tabog'i 8,14. Adadi 300 nusxa. Shartnoma № 159–2016. Buyurtma № 196.

O'zbekiston Matbuot va axborot agentligining Cho'lpon nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi tezkor matbaa bo'limida chop etildi. 100011, Toshkent, Navoiy ko'chasi, 30.  
Telefon: (371) 244-10-45. Faks: (371) 244-58-55.





**Cho'lon**  
**nomidagi nashriyot-matbaa ijodiy uyi**

ISBN 978-9943-05-890-3



9 789943 058903