

# **European Journal of Arts**

**Nº 2 2022**

# European Journal of Arts

Scientific journal  
№ 2 2022

ISSN 2310-5666

**Editor-in-chief**

Roshchenko Elena Georgievna, Ukraine, Doctor of art sciences

**International editorial board**

Izvekova Arina Nikolaevna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History

Kaplun Tatiana Mikhailova, Ukraine, Ph.D. of Philosophy in Art History

Karnitskaya Nadezhda Egorovna, Russia, Doctor of Philosophy in Art History

Kravchenko Alexander Vasilievich, Ukraine, Doctor of Cultural Studies

Kubiak Antonina, Poland, Doctor of Philosophy in Art History

Malcoci Vitalie, Moldova, Doctor of art sciences

Novaković Margareta, Croatia, Doctor of Philosophy in Art History

Smolina Olga Olegovna, Ukraine, Doctor of Cultural Studies

Yakonyuk Natalia Pavlovna, Belarus, Doctor of art sciences

Serebryakova Yulia Vladimirovna, Ph.D. of Cultural studies

Sheiko Vasily Nikolaevich, Ukraine, Rector of the Kharkiv State Academy of Culture, Doctor of Historical Sciences

**Proofreading**

Kristin Theissen

**Cover design**

Andreas Vogel

**Additional design**

Stephan Friedman

**Editorial office**

Premier Publishing s.r.o.

Praha 8 – Karlín, Lyčkovo nám. 508/7, PSČ 18600

**Email:**

pub@ppublishing.org

**Homepage:**

ppublishing.org

**European Journal of Arts** is an international, German/English/Russian language, peer-reviewed journal. It is published bimonthly with circulation of 1000 copies.

The decisive criterion for accepting a manuscript for publication is scientific quality. All research articles published in this journal have undergone a rigorous peer review. Based on initial screening by the editors, each paper is anonymized and reviewed by at least two anonymous referees. Recommending the articles for publishing, the reviewers confirm that in their opinion the submitted article contains important or new scientific results.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

**Instructions for authors**

Full instructions for manuscript preparation and submission can be found through the Premier Publishing s.r.o. home page at: <http://ppublishing.org>.

**Material disclaimer**

The opinions expressed in the conference proceedings do not necessarily reflect those of the Premier Publishing s.r.o., the editor, the editorial board, or the organization to which the authors are affiliated.

Premier Publishing s.r.o. is not responsible for the stylistic content of the article. The responsibility for the stylistic content lies on an author of an article.

**Included to the open access repositories:**



© Premier Publishing s.r.o.

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission of the Publisher.

Typeset in Berling by Ziegler Buchdruckerei, Linz, Austria.

Printed by Premier Publishing s.r.o., Vienna, Austria on acid-free paper.

## Раздел 1. Музыкальное искусство

### Section 1. Musical arts

УДК 78.03.78 (087.34)

DOI: 10.29013/EJA-22-2-3-10

БАТАНОВ В. Ю.<sup>1</sup><sup>1</sup> Ханчжоуский педагогический университет, Китай

#### «ДНЕВНИК МУЧЕНИКА» ЧЖАО ЮЭНЬ ЖЕНЬ: К ПРОБЛЕМЕ ПРЕТВОРЕНИЯ ТРАДИЦИЙ КВАРТЕТНОГО ЖАНРА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

**Аннотация.**

**Цель:** выявить особенности индивидуально-композиторской трактовки квартетного жанра в творчестве выдающегося китайского композитора Чжао Юэнь Жень на примере его программного произведения «Дневник мученика».

**Методы:** сравнения, обобщения, системный, а также музыковедческий метод жанрово-стилевого анализа и музыкально-исторический подход.

**Результаты:** на основе анализа произведения Чжао Юэнь Жень определены особенности индивидуально-композиторской трактовки квартетного жанра во взаимодействии с национально-стилевыми основаниями китайского музыкального искусства. Стилевая специфика данного сочинения обусловлена свободной трактовкой устойчивых типологических признаков квартетного жанра и влиянием традиций программной музыки, показательной как для европейского музыкального искусства, так и для национальных традиций китайской музыки. В целом, композитор придерживается жанровой модели квартета в своём произведении, однако особенности претворения её обусловлены программным замыслом сочинения, в связи с чем очевиден перевес медленной части цикла и нивелирование семантической функции финала. Национальная специфика сочинения Чжао Юэнь Жень обусловлен использованием ладогармонической специфики китайской народной музыки и жанровыми истоками музыкального тематизма.

**Научная новизна:** в статье впервые анализируется произведение Чжао Юэнь Жень в качестве образца квартетного жанра в китайской музыке; осуществлена музыковедческая разработка жанрово-стилевой специфики камерно-ансамблевого творчества китайских композиторов XX ст., которое является малоизученной областью китайского музыкального искусства.

**Практическая значимость:** основные положения и выводы статьи могут быть использованы в современной музыкально-педагогической и исполнительской практике.

**Ключевые слова:** камерно-ансамблевая музыка, квартет, традиция, жанр, стиль, индивидуально-композиторский стиль, программная музыка.

**Для цитирования:** Батанов В. Ю. «Дневник Мученика» Чжао Юэнь Жень: К Проблеме Претворения Традиций Квартетного Жанра в Творчестве Китайских Композиторов xx Века // European Journal of Arts, 2022, №1. – С. 3–10. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-3-10>

## Введение

Традиции ансамблевой музицирования в китайской музыкальной культуре имеют давние корни и связаны с различными церемониями и ритуалами. XX век открыл новую страницу в этой сфере исполнительской и композиторской практики, которая способствовала активному обновлению устоявшихся традиций и выходу их на новый профессиональный уровень. Это было связано с тем, что китайские музыканты имели возможность получать специальное образование в городах Европы, а в самом Китае создавались музыкальные отделения при университетах, где осваивались новые исполнительские составы западноевропейского типа. Период с 1949 года до 1980-х годов оказался наиболее трудным для развития камерно-инструментального творчества, как и для китайской музыки в целом. Период «культурной революции» выдвинул свои требования к музыкальному искусству, которые сводились к декларации преимущества национальной культуры и её самобытности в ущерб плодотворному освоению китайскими композиторами наследия европейского искусства, обогащающему их творческий опыт. В результате единственно возможным направлением развития профессионального музыкального творчества стало культивирование национальных основ музыкального творчества, которое призывало использовать иностранные инструменты для выражения национальных особенностей китайской музыки. Результатом такой государственно-идеологической установки явилась ситуация, которую современные исследователи расценивают как кризисную для эволюции профессиональной музыки Китая.

## Результаты исследования

Такая ситуация резко контрастировала интенсивному развитию камерно-ансамблевой музыки в европейском музыкальном искусстве в первой половине XX ст., которая была отмечена активным усилением интереса композиторов к данной жанрово-стилевой сфере в силу как объективных культурных причин, так и внутренних закономерностей эволюции европейской музыки академического направления. Исследователи указывают на тот факт, что после Первой мировой войны композиторы особенно часто стали обращаться к камерным жанрам, содержание которых, как отмечает, Л. Раабен, «... больше было связанным с внутренним миром человека, со сферой его переживаний... в этой сфере камерная музыка накопила богатство образности и разноцветия выразительных

средств и приёмов для передачи самых тонких душевных переживаний и чувств» [3, с. 401–402]. Именно поэтому М. Арановский относит жанр квартета, как самый репрезентативный в смысле европейского камерно-ансамблевого стиля, к «музыке созерцания» [1, с. 22], коммуникативная идея которой направлена на создание у слушателя «исключительной обстановки и определённого настроения», связанного с этой атмосферой» [там же]. Это подтверждает и приоритетный статус камерно-инструментальных жанров в творчестве представителей нововенской школы (А. Шёнберга, А. Веберна), П. Хиндемита и многих других композиторов, индивидуальный стиль которых тяготеет к глубоко личностному самовыражению.

С другой стороны, камерно-ансамблевое исполнительство, особенно в западноевропейской музыке, способствовало развитию нового музыкального языка и новой эстетике инструментальной выразительности, в связи с чем его часто расценивают как «экспериментальную лабораторию», в которой осуществлялся поиск собственного авторского стиля у того или иного композитора, новых композиционных техник, оригинальных тембровых сочетаний инструментов, которые в комплексе открывали новые горизонты музыкального искусства в пространстве «новой музыки» начала XX ст.. В этом смысле квартетный жанр претерпел существенные изменения в творчестве композиторов первой половины XX ст. и в значительной степени обогатил свой классический стиль (вплоть до того, что квартет мог входить в качестве отдельного элемента в исполнительский состав более крупного синтетического камерно-ансамблевого произведения – «Нонет» для флейты, арфы, фортепиано, струнного квартета, женского голоса (без слов) и исполнителя пластических танцев В. Щербачёва, 1919 г.).

Указанное прогрессивное значение камерно-ансамблевой музыки в данную эпоху имело и обратную сторону – разрыв с широкой слушательской аудиторией, некоторую замкнутость в среде музыкантов-профессионалов, «... способной оценить рафинированную утонченность и субъективность содержания новой музыки» [2, с. 304]. Тем не менее, несмотря на активное обновление квартета в условиях композиторских поисков нового стиля камерно-ансамблевой музыки, квартетный стиль всё же сохраняет свои устойчивые признаки – темброво-фактурную основу и количественный состав инструментов-участников, а также паритетность их функций в музыкальном це-

лом (что составляет, по мнению Д. Рубцовой, «ядро» жанра [4, с. 12]), а также жанровую семантику (форма интимного лирического высказывания, сочетание эмоционального и игрового начал, диалогичность).

В целом, вслед за М. Старчеус [5, с. 54–55], можно выделить следующие константные характеристики квартета как особого вида камерно-инструментального ансамбля, сложившегося в творчестве западно-европейских композиторов XVIII – первой половины XX ст.: 1) квартет является лирическим по содержанию жанром, что вытекает из его камерной основы; 2) квартетные сочинения относятся, по М. Арановскому, к «музыке созерцания» [1, с. 22]; коммуникативно они направлены на создание у слушателя «исключительной обстановки и определённого настроения», связанного с этой атмосферой; 3) в квартетных циклах отсутствует как таковое семантическое различие частей, как в симфонии, разновидностью которой квартет был в венско-классическую эпоху; 4) из числа признаков, формирующих традицию жанра и его тип, наиболее стабильным в квартете является количественный состав исполнителей, а инструментальные тембры могут варьироваться в их соотношении (к струнным могут подключаться фортепиано, духовые и др.).

Как уже отмечалось, в период со времени образования КНР (1949 г.) до «культурной революции» (1966 г.) развитие музыки академического направления в Китае сталкивалось с определёнными трудностями, в результате чего камерно-ансамблевое музицирование часто сталкивалось с проблемой закрытости для широкой аудитории. Вплоть до 1960 года, когда на Втором международном конкурсе струнных квартетов Ю Ли На и Дин Джи Нуо получили международное признание и были отмечены дипломами, отношение к камерной музыке в стране было довольно сдержанным. Изменение этого отношения было ознаменовано новыми опытами китайских композиторов в классических камерно-ансамблевых жанрах квартета и квинтета (квартет Ву Цу Чжан и Чю Вэй, Хэ Чжан Хао; квинтет для духовых «Счастлирое детство» Цжан Вен Е, квинтет для деревянных духовых Ма Сы Цон).

В период с 1949 до 1965 гг. идея использования «европейских» инструментов для выражения национальной особенности уже имела необходимое музыкальное основание. Однако, с одной стороны авторам не хватало знаний выразительных возможностей инструментов, с другой, понимание особенностей народной музыки оставалось все ещё поверхностным.

Используемый гармонический язык, выразительные средства не могли в полной мере выразить задуманный образ. Часто оставалось впечатление более или менее удачной стилизации под народную музыку, чему способствовало частое использование тембральной выразительности европейских инструментов для имитации звучания традиционной китайской музыки (скрипка звучала как арху, гобой как суона и т.д.). Такой композиторский приём отвечал идее народности музыкального искусства и его культурно-массовой идее. Особенности характерного звучания таких европейских инструментов как фортепиано, скрипка, виолончель и др., внимания уделялось мало, за пределами композиторской практики оставались их специфические технические и выразительные возможности (многоголосие, кантилена, яркий, блестящий скрипичный звук, использование всего диапазона инструмента и т.п.).

В дальнейшем же, в ходе «культурной революции», жанрово-стилевая сфера камерно-ансамблевой музыки в Китае снова оказалась в не совсем благоприятном культурном контексте, поскольку, как отмечает **Чжан Цин**, запрещалось исполнение традиционной китайской музыки, подвергались гонению сочинения современных китайских и зарубежных композиторов, а также произведения, написанные до 1966 г, расформировывались музыкальные коллективы, закрывались учебные заведения» [6, с. 174–175]. И только с 1980-х гг. постепенно начинали создаваться новые профессиональные ансамбли и оркестры.

Квартет Хэ Чжан Хао «Дневник мученика», созданный в 1963 году, явился выдающимся примером творческого осмысления китайскими композиторами классических традиций европейской инструментальной музыки, целью которого было создание своего национального репертуара, формирование его жанрового фонда и утверждение камерно-ансамблевой музыки в качестве приоритетного направления развития китайского профессионального музыкального искусства. Одно из немногих камерно-ансамблевых произведений периода предкультурной революции, квартет Хэ Чжан Хао в образно-содержательном плане соответствует национально-культурной идеологии того времени, что отразилось в его программном подзаголовке и тематике каждой из частей цикла. Так, название «Дневник мученика» конкретизирует композиторский замысел, который основан на музыкальном воплощении драматической судьбы человека, жизнь которого подчинения



идею бескорыстного служения Родине. А каждая из частей знаменует определённый этап жизненного пути героя, каждый из которых выступает контрастом по отношению к предыдущему: 1 часть «Моя мама», 2 часть «Партизанский отряд», 3 часть «В тюрьме» и финал «Красный флаг не упадет». В результате циклическая форма квартета как «составного жанра» (по А. Сохору [3, с. 301]) подчинена сквозной образно-содержательной логике сюжетного развития, а драматургия сочинения основана на принципе контрастного сопоставления различных образно-интонационных сфер, персонифицирующих «эпизоды из дневника».

Подобная драматургическая концепция сочинения Хэ Чжан Хао – выдающегося представителя китайского музыкального профессионализма XX столетия, творчество которого было направлено на интеграцию европейских музыкальных традиций в национальную композиторскую практику – позволяет констатировать наличие признаков двух моделей квартетной модусности (в терминологии М. Старчеус [5]), которые были сформированы в процессе эволюции квартета в творчестве западноевропейских композиторов. Речь идёт о так называемых сюитном и поэтном типе квартета, в первом из которых действует принцип «драматургии игры» (по М. Арановскому [1, с. 23]), а второй представляет собой одночастную структуру поэмого типа, для которой характерны программность и монотематизм (показателен для творчества композиторов-романтиков). В данном случае можно утверждать, что в «Дневнике мученика» в органичном единстве слились сюитность как принцип структурной организации музыкального материала и программность как музыкально-драматургическая интенция камерно-ансамблевого опуса, в котором присутствует идея интонационного единства, но она не представлена, так сказать, в своём «чистом» монотематическом варианте. Отсутствует здесь и принцип сжатия сонатно-симфонического цикла в одночастную структуру, однако в семантическом отношении циклическая форма подчинена идее смысловой целостности и определённому сюжету, что позволяет трактовать её с точки зрения поэмого модуса художественного выражения (учитывая, что для поэмы как поэтического жанра характерен повествовательный лирический сюжет и довольно крупный масштаб).

При этом в квартете Хэ Чжан Хао также присутствует сонатно-симфоническая идея квартета (тип жанровой модусности «квартет как «спутник» симфоний» [5, с. 55]): это проявляется и в общей дра-

матургии цикла, в функциональных значениях его отдельных частей – динамичной первой с чертами сонатности, скерцозной второй, медленной лирической третьей и жанровым финалом. Таким образом, китайскому композитору удаётся органично соединить типологические разновидности классического квартета, что позволяет ему достичь высокой степени музыкально-художественной выразительности и довольно стройной в структурном отношении композиции.

Указывая на программный замысел «Дневника мученика» необходимо отметить, что Хэ Чжан Хао с одной стороны идёт по пути претворения характерных особенностей европейской музыки, с другой – наследует национальные традиции своей музыкальной культуры, поскольку программность является одной из самых показательных черт китайской инструментальной музыки, для которой характерна жанровая сфера программных малых форм (миниатюра) и циклических композиций. Часто названия таких композиций связаны с национальной образностью (народными легендами, сказками, китайской природой, традициями бытом). Для китайской инструментальной музыки типично обращение к темам, которые китайские мастера ранее уже использовали в поэзии, прозе, живописи и вокальной музыке; в трактовке художественного образа здесь присутствуют такие черты как наглядность, опора на конкретные жизненные впечатления, понятность для восприятия рядовым китайским и не только зрителем или слушателем.

Сочинение Хэ Чжан Хао, таким образом, демонстрирует различные уровни взаимодействия с жанрово-стилевыми нормативами европейской инструментальной музыки, которое сыграло решающую роль в формировании самобытного национально-стилевого облика камерно-ансамблевого репертуара в творчестве китайских композиторов. Если же рассмотреть квартет «Дневник мученика» в аспекте наследования и творческого претворения характерных жанровых признаков квартета, (в типологии М. Старчеус [5]), то становится очевидно, что данное произведение представляет собой оригинальную интерпретацию квартетного жанра, для которой характерно некоторое свободное варьирование его устойчивых жанровых нормативов в соответствии с композиторским замыслом (что совпадает с образно-семантическими характеристиками квартетного жанра как специфической формой «свободного высказывания» композитора, предполагающей структурную свободу [4, с. 12].

Во-первых, китайский композитор придерживается классического квартетного исполнительского состава, избегая его тембровой неоднородности и вариантности, как это имело место в западноевропейской композиторской практике (к струнным могут подключаться фортепиано, духовые и др. инструменты). В этом плане Хэ Чжан Хао наследует классическую модель квартета, что позволяет ему максимально сосредоточиться на выразительных возможностях струнных инструментов и найти такое их звучание, в котором в органическом единстве сольются западный и «свой», национальный колорит (как это представлено в основной лирической песенной теме 1 части, звучащей поочерёдно у всех ансамблевых голосов). При этом композитор не замыкается в узкие рамки национального колорита звучания скрипки, альты или виолончели, но достигает предельного уровня их драматического звучания – как, например, в экспрессивном монологе скрипки в 3 части, который хоть и имеет специфическую ладотональную окрашенность (пентатоника), всё же выходит за рамки «нейтрального» песенно-танцевального тематизма, столь показательного для инструментальной музыки китайских композиторов.

Что же касается претворения в сочинении Хэ Чжан Хао образно-смысловой идеи квартетного жанра (лирический модус композиторского высказывания, формирующий коммуникативную ситуацию «музыки созерцания»), то в данном случае она выражена весьма условно, поскольку существенную роль в образном содержании композиторского замысла играет объективный план программного сюжета музыкальной композиции, который в значительной мере «укрупняет» смысловой план музыкального повествования и придаёт ему черты идейной пафосности (2 часть «Партизанский отряд» и финал «Красный флаг не упадет»). По сути дела, лишь 1 и 3 части («Моя мама» и «В тюрьме») образуют особую лирическую атмосферу музыкального выражения, свойственную камерно-ансамблевой музыке, и в немалой степени за счёт того, что их музыкальный тематизм свободен от каких-либо реминисценций с массово-песенным материалом (на котором построены 2 и 3 части квартета). Поэтому можно утверждать, что китайский композитор идёт по пути усиления объективной музыкальной содержательности, что отражает особенности его индивидуального мышления и того специфического национально-культурного контекста, в котором оно формировалось.

Как уже отмечалось, в структурно-композиционном отношении «Дневник мученика» наследует циклическую форму квартета, минуя романтическую одночастно-поэмную модель жанра. Отсутствие в квартетных циклах семантического различия частей как в симфонии, на которое указывает М. Старчеус, в полной мере проявляется в данном сочинении как ярком образце свободной трактовки сонатно-симфонического цикла.

Так, 1 часть квартета Хэ Чжан Хао – «Моя мама» – в значительной мере отличается от классических сонатных *allegro* в силу отсутствия контрастного тематизма, образующего главную и побочную партии, а также чётки структурных разделов. Музыкальное развитие построено на преобразовании исходной лирической темы песенного характера (фактурное уплотнение за счёт «обрастания» мелодическими подголосками), персонифицирующей образ матери героя и его прошлого. Выразительность этой темы очень сильна, поскольку она звучит после драматических унисонных аккордов краткого экспрессивного Вступления, которое воспринимается как эпитафия, в котором декларируется драматический смысл сочинения. Материал эпитафии звучит также и перед заключительным третьим разделом 1 части, что указывает на структурную функцию данного материала и образно-семантическую. В целом, можно отметить, что 1 часть представляет собой трехчастную структуру, в которой средний раздел выполняет функцию разработки, а заключительный функцию динамической репризы, поскольку начальная песенная тема развивается по принципу фактурного варьирования.

– 2 часть квартета – «Партизанский отряд» – воспроизводит идею скерцо как средоточия динамически-действенной образности в классическом сонатно-симфоническом цикле. Музыкальная выразительность здесь резко контрастирует 1 части – стихия ритма с характерными танцевальными оборотами сменяет мелодический поток предыдущего изложения музыкального материала. Тематической основой является песенная тема, символизирующая патриотические чувства героя, его служение гражданской идее. В композиционном отношении 2 часть совмещает черты сложной двухчастной формы и сквозного развития, что значительно динамизирует музыку, придавая её слегка призрачное звучание за счёт введения имитационно-фугированного изложения (второй раздел А), а также использования приёма *pizzicato*, которым

излагается основная тема части (В). Благодаря этому композитор достигает предельной образной конкретности, музыка в буквальном смысле зримо передаёт образ движения партизанского отряда, моторика изложения вызывает ассоциации с картиной мерного организованного массового движения.

– 3 часть «В тюрьме» перевешивает остальные части цикла в отношении музыкальной содержательности и драматизму выражения, она выполняет функцию лирического центра в цикле. В данном случае речь идёт о принципиальном совпадении с семантической частью классического сонатно-симфонического цикла (как и в предыдущей части, соответственно). по отношению к финалу. Медленный темп, выразительное зловещее тремоло, передающее гнетущую обстановку тюремной камеры и выразительный в своей декламационной мелодике монолог скрипки – создают зримое ощущение событий, происходящих в жизни героя. Композитор чрезвычайно тонко использует семантику скрипичного тембра как «говорящего», закрепившуюся в западноевропейской музыке ещё в конце XVII века в эпоху активного развития инструментализма как автономной области музыкального искусства. Образная выразительность и сюжетность музыкального изложения здесь усилены с помощью интонационных арок – как воспоминание о светлом образе матери звучит лирическая тема из 1 части квартета после кульминации в первом разделе, и вначале призрачно, а затем очень уверенно, с гимническими интонациями отголосок песенной темы из 2 части. Интонационное единство, в данном случае, служит художественной целостности музыкальной композиции и подчёркивает её программную идею.

3 часть «Дневника мученика» наиболее драматична и рельефна в интонационно-динамическом плане, объёмна по масштабам и, по сути дела, выполняет функцию финала, что особенно явно ощущается

в сравнении её с 4 частью цикла – «Красный флаг не упадёт» – которая самая краткая из всех трёх частей цикла и воспринимается как послесловие. Заключительная часть циклической формы квартета принципиально не совпадает с семантикой классических финалов как итога симфонического развития, поскольку она представлена малым масштабом, лишена фактурной плотности, динамического рельефа и идеи монументальности музыкального выражения. Композитор воссоздаёт музыкальную образность начальной темы 1 части посредством танцевального тематизма с легким, «порхающим» скерцозным оттенком, при этом песенный образ темы 2 части также участвует в музыкальном развитии и служит утверждению основной идеи сочинения.

### Выводы

Квартет «Дневник мученика» Хэ Чжан Хао является оригинальным опытом освоения китайскими композиторами жанровых форм европейской музыкальной традиции, в основе которого лежит органичное взаимодействие своего национально-культурного опыта и традиций западного музыкального профессионализма. Стилиевая специфика данного сочинения обусловлена свободной трактовкой устойчивых типологических признаков квартетного жанра и влиянием традиций программной музыки, показательной как для европейского музыкального искусства, так и для национальных традиций китайской музыки. В целом, композитор придерживается жанровой модели квартета в своём произведении, однако особенности претворения её обусловлены программным замыслом сочинения, в связи с чем очевиден перевес медленной части цикла и нивелирование семантической функции финала. Национальная специфика сочинения Хэ Чжан Хао обусловлен использованием ладогармонической специфики китайской народной музыки и жанровыми истоками музыкального тематизма.

### Список литературы

1. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – 288 с.
2. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. – Харьков: ХГАК, 2001. – 396 с.
3. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка // Музыка XX века: очерки: в 2 ч. 4.2, кн. 3. – Москва: Музыка, 1980. – С. 346–406.
4. Рубцова Д. Струнный квартет как жанрово-стилевой феномен // Южно-Российский музыкальный альманах. – № 26 (1). 2017. – С. 11–14.
5. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. – Вып. 6. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 45–68.



6. Чжан Цин. Ансамблевое музицирование в китайской культуре и образовании // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – № 1 (34). 2018. – С. 173–176.
7. Чистякова Д. А. Струнно-смычковый квартетный стиль (музикологічний дискурс) // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 1997. – С. 117–123.
8. Шенсинь Лу. Подходы китайских композиторов Хуан Цзы и Хэ Лутина к проблеме синтеза западной и китайской музыкальных традиций // Манускрипт. – Т. 14. – Выпуск 3. 2021. – С. 537–542.
9. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. – Москва: Музгиз, 1952. – 251 с.
10. Янь Чжихао. Прийоми імітації звучання національних інструментів у фортепіанних транскрипціях китайських композиторів // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – № 2 (Вип. 35). 2016. – С. 108–113.

### Информация об авторах

**Батанов Виктор Юрьевич**, кандидат искусствоведения, доцент Ханчжоуский педагогический университет, Адрес: 310006, Китай, провинция Чжэцзян, город Ханчжоу, район Уэст-Лейк, Северная дорога Баочу 57,5 строение 302

E-mail: viktorbatanov@sina.com

ORCID: 0000-0002-6947-1404

V. Y. BATANOV,<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hangzhou Normal University, China

## “DIARY OF A MARTYR” ZHAO YUEN ZHEN: ON THE PROBLEM OF IMPLEMENTING THE TRADITIONS OF THE QUARTET GENRE IN THE WORKS OF CHINESE COMPOSERS OF THE XX CENTURY

### Abstract

**Objective:** to identify the features of the individual composer’s interpretation of the quartet genre in the work of the outstanding Chinese composer Zhao Yuen Zhen on the example of his program work “The Martyr’s Diary”.

**Methods:** comparisons, generalizations, systemic, as well as musicological method of genre-style analysis and musical-historical approach.

**Results:** based on the analysis of Zhao Yuen Zhen’s work, the features of the individual composer’s interpretation of the quartet genre in interaction with the national stylistic foundations of Chinese musical art are determined. The stylistic specificity of this composition is due to the free interpretation of the stable typological features of the quartet genre and the influence of the traditions of program music, indicative of both European musical art and the national traditions of Chinese music. In general, the composer adheres to the genre model of the quartet in his work, however, the peculiarities of its implementation are determined by the program concept of the composition, in connection with which the preponderance of the slow part of the cycle and the leveling of the semantic function of the finale are obvious. The national specificity of Zhao Yuen Zhen’s work is due to the use of harmonic specifics of Chinese folk music and the genre origins of musical themes.

**Scientific novelty:** the article analyzes for the first time the work of Zhao Yuen Zhen as an example of the quartet genre in Chinese music; musicological development of the genre and style specifics of the chamber ensemble works of Chinese composers of the 20th century, which is a little-studied area of Chinese musical art, has been carried out.

**Practical significance:** the main provisions and conclusions of the article can be used in modern musical, pedagogical and performing practice.

**Keywords:** chamber ensemble music, quartet, tradition, genre, style, individual composer's style, program music.

#### **Information about the author**

**Viktor Yurievich Batanov**, PhD Study of Art, Associate Professor of Institute of Music, Hangzhou Normal University.  
Address: 310006, China, Zhejiang province, Hangzhou city, West Lake district, Baochu North road 57,5 build 302  
E-mail: viktorbatanov@sina.com  
ORCID:0000-0002-6947-1404

**БОЙСИНОВА М. Ф.<sup>1</sup>**<sup>1</sup> Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Узбекистан

## ТВОРЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТРЁХ ОБЪЕКТОВ – СТИЛЕЙ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «ОБЪЕКТЫ» В.ХАНДАМЯНА

### Аннотация

**Цель статьи** – выявить и раскрыть используемые композитором средства, направленные на воплощение замысла и раскрыть композиционно-смысловой аспект произведения «Объекты» молодого композитора Узбекистана В. Хандамяна.

**Методы:** применены теоретико-аналитический и сравнительно-типологический методы изучения проблемы.

**Результаты исследования:** в процессе аналитической работы выявлены особенности тематизма и обусловленные им принципы фактурной организации, формообразования и формы сочинения в целом.

**Научная новизна:** в данном произведении, анализируемым впервые, раскрывается своеобразный, индивидуальный подход композитора, затрагивающий различные стороны произведения.

**Практическое применение:** теоретические и практические выводы, полученные в результате анализа, могут быть использованы в качестве дополнительного материала в учебных курсах «Полифонии», «Анализа музыкальных произведений», «Современная форма» в музыкальных ВУЗах.

**Ключевые слова:** фактура, форма, остинатно-вариантные принципы, полифонические принципы, композиционные принципы, объекты.

**Для цитирования:** Бойсинова М. Ф. Творческая Интерпретация Трёх Объектов – Стилей в Произведении «Объекты» В.Хандамяна // European Journal of Arts, 2022, №1. – С. 11–15. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-11-15>

### Введение

Творчество современных композиторов Узбекистана представлено множеством произведений, различных по жанрам, формам, тематизму, техникам письма. Среди них одним из интересных и необычных по замыслу и содержанию является произведение «Объекты» молодого композитора Виктора Хандамяна. При первом же взгляде на данное сочинение озадачивает само название, вызывающее всякого рода домыслы, представления. Характер музыки, материал, способы его подачи ассоциируются в восприятии с какими-то нематериальными, неземными, космическими «цивилизациями». Хотелось бы отметить, что идеи о космосе, параллельных мирах, о божественном

начале испокон веков будоражили сознание человечества. Рассуждения о них велись ещё с античных времён философами Древней Греции. Эта тема актуальна и по сегодняшний день. Научное же обоснование существования параллельных миров появилось лишь в XX веке<sup>1</sup>.

Концепция существования других миров получила яркое отражение и в искусстве и, в частности, зародившегося в XX веке нового жанра – фэнтези. Это был период активной художественно-эстетической деятельности: писатели и поэты, кинематографисты и сценаристы, философы и музыканты, живописцы были едины в своем устремлении к поискам иной реальности.

<sup>1</sup> В 1983 году физики Стивен Хокинг и Джеймс Харта выпустили научную работу, посвященную новой теории возникновения Вселенной. С помощью квантовой механики ученые пытались объяснить, как мир мог появиться из ничего и что было до Планковской эпохи – самого раннего этапа в его развитии.

## Основная часть

Отражение идей космологизма, существования параллельных миров, божественного бытия можно встретить и творчестве композиторов Узбекистана. Одним из них является неординарное по замыслу и композиции произведение «Объекты» Виктора Хандамяна. Непосредственное восприятие, прослушивание данного сочинения поражает необычностью звуковой атмосферы, отличающейся тонкой изменчивостью, зыбкостью интонационных элементов, различием их эмоциональных нюансов, оттенков, состояний. В то же время слухом улавливаются необычность музыкального материала, его стилистическая разнородность, своеобразная фактурная организация, использование разных техник письма, нестандартный инструментальный состав (флейта, ударные, виолончель), используемые штрихи и способы звукоизвлечения.

В беседе с композитором проясняются некоторые сомнения, предположения, возникавшие при начальном прослушивании. Так, по словам композитора, «... в качестве объектов произведения предстают три музыкальных стиля. Это – И. С. Бах, элементы узбекской монодии, сонорные элементы»<sup>1</sup>. Отметим, что репрезентантом баховского стиля выступает цитируемая композитором фа минорная хоральная прелюдия Баха; национальный стиль представлен начальной фригийской попевкой, звучащей у флейты, и ее последующее становление; наконец, стилевым проявлением современной музыки является активное использование сонорных принципов. Взаимодействие, синтез трех стилевых объектов обусловлен авторским замыслом – «попыткой трактовать многомировую теорию существования параллельных миров языком музыки, то есть три объекта и есть три условных мира.»<sup>2</sup> Их взаимодействие осуществляется через материю и антиматерию, где материя раскрывается посредством звукового воплощения сочинения, антиматерия же «реализуется» через тишину, воспроизводимую посредством периодически используемых пауз различной степени протяженности по времени.

По словам композитора, в основе этого произведения лежит теория квантовой механики, предполагающая существование «параллельных вселенных». Теоретически существуют параллельные миры и три

объекта произведения, по словам композитора, и есть три условных мира. Эти объекты взаимодействуют через материю и антиматерию»<sup>3</sup>.

Использование цитаты органной хоральной прелюдии И. С. Баха фа минор также не случайно. «Для меня, – как рассказывает сам автор произведения, это цитата наполнена двумя смыслами: во-первых, – это смысл, приобретенный при просмотре художественного фильма «Солярис» (эпизод в финале, когда звучит эта тема и камера оператора удаляется ввысь, раскрывая ложную, мнимую картину диалога героев – иллюзию, проецированную планетой) Это означает, что мир сей иллюзорен в силу неких особенностей человеческой природы. Второй смысл цитаты связан с молитвой, вытекающей из текста хоральной прелюдии: «К Тебе взываю, Господи Иисусе Христе. Прошу, услышь мои мольбы. Даруй мне благодать Твою. Не дай мне пасть духом. Истинной веры, Господи, молю. Даруй мне, Господи, истинной веры, чтобы я жил для Тебя, помогал ближнему, и нес слово Твое.» Молитва направлена к источнику, Свету, в пьесе цитата хоральной прелюдии символизирует обращение к Источнику всего мирового действия»<sup>4</sup>.

Далее композитор говорит, «что квантовая механика используется потому, что она отражает фундаментальные свойства того, из чего соткан мир. Это – дуальность человеческой природы (мужчина – женщина), этических норм. (добро-зло), Инь – Ян и т.д.

Все высказанные мысли и пояснения композитора, а также наши собственные, предварительные впечатления, наблюдения направлены на то, чтобы в процессе последовательного анализа обнаружить и вскрыть разные стороны данного опуса, связанные с претворением творческого замысла композитора. С этой целью важно учитывать свойства самого музыкального материала и соответствующих его природе принципов становления – интонационного, метроритмического, фактурного, структурно-композиционного, динамического и т.д.

С композиционной точки зрения произведение условно можно разделить на три раздела. Пропорциональные по масштабам (1-й тт. 1–50; 2-й тт. 51–100; 3-й тт. 101–144), они отличаются по структуре, функциям и соответствующим им принципам развития.

<sup>1</sup> Из личной беседы с композитором.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.



Как говорилось ранее, в основе произведения лежат три «объекта» – три стиля: национальный, баховский, современный, каждый из которых, репрезентируясь в соответствующем звуковом и фактурном воплощении, развивается по собственным «законам». Среди названных стилей первостепенная роль отводится национальному «объекту». Его «представителем» является одноголосная, одноктоковая, звучащая во фригийском ладу, попевка. Состоящая из двух микромотивов (субмотивов) – (выдержанный звук ля + триольная нисходящая попевка), она отличается тонким, проникновенным характером, в котором чувствуются различные образно-смысловые оттенки – сомнения, печали, тоски, безысходности, ностальгии. На наш взгляд, эта тема-попевка, повторяющаяся на протяжении всей пьесы, ассоциируется в какой-то степени с образом Хари – возлюбленной Келвина – главного героя фильма А. Тарковского «Солярис»<sup>1</sup>.

Повторяясь на протяжении произведения 15 раз – в основном и трансформированном виде, данная тема подвергается различным способам варьирования – метро-ритмическим, ладоинтонационным, полифоническим, структурным, а также способам звукоизвлечения и штриховой техники.

**Первая часть – экспозиционный раздел** произведения, начинается с проведения темы. Излагаясь у флейты с динамикой *ppp* < *mp*, она звучит одноголосно на фоне паузирования остальных голосов. Такое изложение позволяет в максимальной степени услышать все нюансы, тонкости характера. Вслед за темой – во 2-м такте вступает на *ff* гонг с непрерывно протянутым звуком, вдвое превышающим по времени (10/8) тему, после которого следует пауза (3/8) – как воплощение тишины, ощущения пространства. Далее тема дважды повторяется – в ритмически варьированном и основном виде, перемежаясь с протянутым звуком гонга и последующей за ним паузой. Такой тип изложения, дополняемый еще и метрической переменностью – 5/8, 10/8, 3/8 – как бы отражает суть дуальности мира – материю (попевка) и антиматерию – пространство, тишину.

**Второй раздел I части** продолжает линию развития, связанную со вторым объектом – современной музыкой. В нём существенное значение приобретает **фактурно-тембровый тематический материал**,

выполняющий выразительную и формообразующую роль. Две линии – ударные (гонг и водяной гонг) и виолончель образуют конструктивный пласт, на фоне которого в верхнем голосе, продолжая мелодическую линию, на интонациях **lamento**, звучит флейта. Отметим, что здесь, как и в связке, композитор использует принцип арифметической регрессии, достигая изменения протяженности тактов.

**Вторая часть произведения** охватывает тт. 51–100. Отметим, что, выполняя в полной мере развивающую функцию и включая центральную кульминацию произведения, данная часть отличается интенсивным развитием, затрагивающим разные стороны формы. Это проявляется в том, что, во-первых, появляются новые варианты темы; во-вторых, существенно усложняются и обновляются партии ударных и виолончели; в-третьих, в партии виолончели впервые появляется новая тема, заимствованная композитором из хоральной прелюдии И. С. Баха; в-четвертых, дается синтез всех звучавших ранее, а также новых элементов; наконец, в синтезирующем единстве объединяются все стилистические «объекты» произведения.

**С 100 такта начинается Третья часть произведения.** В ней вновь на *mp* возвращается основная попевка-зерно, с наступлением которой начинается зеркальная реприза. В начале её на *ppp* в контрапунктирующем проведении звучат тема хора (виолончель) и 4-й вариант (в обращении) темы-зерна с последующим присоединением к ним 1-го элемента темы. Эпизодически, разрозненно звучащие элементы темы, ритмических сегментов (квант-мотивов), контрапунктических ячеек (сонор-мотивов), димилирующая громкостная динамика звучания, частое прерываемое глубокими цезурами и длительным паузированием движение в какой-то мере нарушают процессуальное восприятие времени, формы, порождая ощущение незаконченности, незавершенности. В эмоционально-образном плане возникает ощущение призрачности, неизведанности, таинственности, зыбкости, иллюзорности, антиматерии. Несмотря на равенство внешних пропорций 2-й и 3-й частей, последняя из них в композиционно-драматургическом плане не воспринимается как полноправная реприза, а скорее ассоциируется с реминисцирующей, угасающей репризой-кодой, что вполне согласуется с художественным замыслом композитора.

<sup>1</sup> Тарковский А. Пояснения к фильму «Солярис» (выступление перед зрителями; Восточный Берлин, март 1973 г.)

## Выводы

Подводя итоги, хотелось бы высказать свои впечатления от прослушанного и аналитически исследованного материала произведения «Объекты» Виктора Хандамяна.

Бесспорно, в произведении В. Хандамяна неправомерно говорить о наличии какой-либо конкретной программности. Вместе с тем, представляется, что в образно-смысловой, драматургической концепции произведения все-таки ощущается, прослеживается некая связь с режиссерской интерпретацией автора фильма «Солярис».

Несмотря на относительно небольшие масштабы произведения «Объекты», оно имеет глубокий философский смысл. Сложность и многоплановость идеи произведения композитора обусловили и неординарное, нетрадиционное решение формы данногоopusа.

В качестве основного, главного – смыслового и конструктивного элемента произведения, выступает **остинатная микротема –попевка**. Излагаясь в начале, многократно претерпевая различные метаморфозы на протяжении произведения, репрезентируясь в разном временном изложении – подряд друг за другом либо дискретно, наконец, завершая его, данная тема воспринимается как напоминание о мечтах, желаниях, страхах. Естественно, что такого рода «содержание» предопределило использование **остинатно-вариантной формы** в качестве ведущей.

Второй план формы –трехчастность, способствует целостности, относительной законченности, и является организующим фактором произведения. Наконец, наше внимание особо привлекли принципы развертывания, свойственные узбекской монодии. Во-первых, это преобладающая моноинтонационность в процессе становления формы; во-вторых, опора на оstinатно-вариантные принципы развития музыкального материала; в-третьих, использование оstinатных ритмических формул – усудей; наконец, фазовый принцип становления, ассоциирующийся в определенной степени с этапами (даромад, миёнхат, аудж, фурувард), характеризующими становление вокальных разделов макомов. Вместе с тем, композитором активно используются различные современные техники письма, направленные на раскрытие, с одной стороны, необычных, богатых звуковых эффектов, с другой, – способствующих более глубокому и тонкому воплощению содержательно-смысловых процессов произведения.

Последовательный, и с большим интересом проделанный анализ произведения «Объекты» Виктора Хандамяна, дает основание сделать вывод о том, что композитор для раскрытия необычного по замыслу произведения сумел найти соответствующий тематизм, фактурное решение, а главное – оригинальную, адекватную ему композицию, в которой в органическом единстве синтезируются принципы оstinатно-вариантной, трехчастной и монодийной форм.

## Список литературы

1. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. – М., 2011. – 440 с.
2. Зенкин К. О парадигмах музыкальной композиции. // Научный вестник Московской консерватории, – 1(40). 2020. – С. 23–34.
3. Казаков Е. Ф. Душа человека XX века (на материале европейского искусства) // Вестник КемГУКИ – 39. 2017. – С. 42–49.
4. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976. – 358 с.
5. Коломиец Г. Вестник РУДН. Серия: Философия. – Т. 25. – № 1. 2021. – С. 139–155.
6. Muxtorova F. Polifoniya (Darslik). – Т., 2017. – Р. 174–177 б.
7. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века. – М., 2004. – 231 с.
8. Теория современной композиции (под редакцией В. Ценовой). – М., 2007. – 617 с.
9. Холопова В. Формы музыкальных произведений. СП-6 2001. – 496 с.

## Информация об авторе

**Бойсинова Муштари Фархадовна**, преподаватель кафедры «Теория музыки», Государственная консерватория Узбекистана

Адрес: 100096, г. Ташкент, Чиланзарский район, улица Муками, 1/4

E-mail: bmushtari@Inbox.ru; Тел.: (+99890) 976-44-18

ORCID: 0000-0002-5585-5124

**M. F. BOYSINOVA**<sup>1</sup><sup>1</sup> *The State Conservatory of Uzbekistan Tashkent city, Uzbekistan*

## CREATIVE INTERPRETATION OF THREE OBJECTS-STYLES IN VICTOR KHANDAMYAN'S WORK "OBJECTS"

### Abstract

**Purpose:** of the article is to identify and reveal the means used by the composer aimed at embodying the idea and reveal the compositional and semantic aspect of the work "Objects" by the young composer of Uzbekistan V. Khandamyan.

**Methods:** applied theoretical-analytical and comparative-typological methods of studying the problem.

**Results:** in the process of analytical work, the features of thematism and the principles of textural organization, shaping and the form of the composition as a whole are revealed.

**Novelty:** this work, analyzed for the first time, reveals the original, individual approach of the composer, affecting various aspects of the work.

**Practical implementation:** theoretical and practical conclusions obtained as a result of the analysis can be used as additional material in the training courses "Polyphony", "Analysis of musical works", "Modern form" in music universities.

**Keywords:** texture, form, ostinato-variant principles, polyphonic principles, compositional principles, objects.

### References:

1. Vysotskaya M., Grigorieva G. Music of the 20th century: from avant-garde to postmodern.– M., 2011.– 440 p. (in Russian).
2. Zenkin K. On the paradigms of musical composition // Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory,– 1(40). 2020.– P. 23–34. (in Russian).
3. Kazakov E. F. The soul of a person of the XX century (on the material of European art) // Bulletin of the KEM-SUKA – 39. 2017.– P. 42–49. (in Russian).
4. Kohoutek Ts. Composition technique in the music of the XX century.– M., 1976.– 358 p. (in Russian).
5. Kolomiets G. Vestnik PFUR. Series: Philosophy.– V. 25.– № 1. 2021.– P. 139–155. (in Russian).
6. Mukhtarova F. Polyphony (Textbook).– T., 2017.– 174–177 p. (in Uzbek).
7. Sokolov A. S. Introduction to the musical composition of the XX century.– M., 2004.– 231 c. (in Russian).
8. The theory of modern composition (edited by V. Tsenova).– M., 2007.– 617 p. (in Russian).
9. Kholopova V. Forms of musical works. SPb 2001.– 496 p. (in Russian).

### Information about the author

**Mushtariy Farkhadovna Boysinova**, Lecturer at the Department of Music Theory, State Conservatory of Uzbekistan  
Address: 100096, Uzbekistan, Tashkent, Chilanzar district, Mukimi street, 1/4  
E-mail: bmushtari@Inbox.ru; Tel.: (+99890) 976–44–18  
ORCID: 0000-0002-5585-5124

F. Sh. MUKHTAROVA <sup>1</sup>

<sup>1</sup> *The State Conservatory of Uzbekistan Tashkent city, Uzbekistan*

## POLYPHONIC CYCLES “PRELUDE AND FUGUE” IN UZBEK COMPOSER’S WORKS

### Abstract

**Purpose:** to give a brief description of the polyphonic cycle “Prelude – Fugue” in the composer’s work of Uzbekistan. Based on a comparison of the cycles of different composers, to identify and justify the innovative interpretation of this genre in the cycles of T. Kurbanov.

**Methods:** comparative, theoretical-analytical, generalization.

**Results:** The analysis of the cycles “Prelude-fugue” by different authors made it possible to establish common (typological) and various principles in the interpretation of the genre, and to single out the cycles of T. Kurbanov as the most innovative type.

**Scientific novelty:** in this article, for the first time, on the basis of shown methods, an original, individually creative interpretation of the old polyphonic cycle by the Uzbek composer T. Kurbanov was identified and substantiated.

**Practical significance:** the theoretical and analytical materials contained in the article can be used in scientific and pedagogical practice in musical and theoretical courses of music universities.

**Keywords:** form, polyphonic cycle, form formation, texture, composition, dramaturgy, monody, principles of thought, thematism.

---

**For citation:** F. Sh. Mukhtarov. Polyphonic Cycles “Prelude And Fugue” In Uzbek Composer’s Works // European Journal of Arts, 2022, №1. – C. 16–18. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-16-18>

---

### Introduction

One of the important and complex tasks of theoretical musicology at the present stage is the study of the work of contemporary composers. The complexity is manifested in the fact that the music of the second half of the 20th and early 21st centuries is distinguished by a variety of trends, styles, composition techniques, genres and forms. Unlike previous epochs, various composition techniques acquire a special status in contemporary composer’s work. Moreover, the technique becomes individual not only for a particular author’s style, but also for a single work [8; 9]. Composers boldly experiment in their opuses, and practically all parameters of music become the sphere of experiments – sound, sound production, timbre, rhythm, texture, pitch organization, dynamics, loudness, etc., which undoubtedly affects the composition of the work as a whole. In other words, one may say that for each specific work, depending on the task, their own, individual “rules” of composition are chosen [4; 6].

### The Main part

Under the influence of modern trends, previously established musical forms and genres are modified, rethought and significantly updated. While retaining typical features, they undergo changes, sometimes significant transformations. New genres and forms appear, based on modern composition techniques and distinguished by their individuality in the sphere of content, thematism, means of expression, texture, and forms [8; 9].

These settings are updated for a variety of reasons. It seems that the creative mindset of the composers, the composition techniques they use, the choice of thematism, which in modern music are brought to the fore by rhythm, timbre, and texture, seem to be of great importance here. In turn, thematism largely determines the principles of development and organization of the form as a whole.

As a characteristic trend in the organization of modern composition, one should, in our opinion, name the interaction of different, sometimes opposite in nature,



principles of thinking and, accordingly, forms. Another important reason for the transformation and renewal of genres and forms was the close, analytical attention of the authors to the national heritage, its origins. The modern stage is characterized by a deeper, more comprehensive approach of Uzbek composers to their own heritage, from which they take not only individual techniques, intonational basis, instrumentation. It can be said without exaggeration that the compositional opuses reflect the features, the specific features of national thought. This manifests itself at the content-semantic, thematic and compositional-dramatic levels in general [4].

All this causes the need for understanding, deep analysis and lighting of ongoing processes. Moreover, it requires finding the development of new methods of analysis corresponding to each specific opus. Without claiming to disclose all the identified trends in modern music, let us dwell on one of the genres – the microcycle “Prelude-Fugue”. Having reached the top in the work of J. S. Bach, this genre becomes one of the most important and interesting phenomena of the musical art of the Baroque [1]. In subsequent eras, either moving to the fore as an independent work, or “going into the shadows”, this genre continues to exist, making certain changes, updating in different ways.

In the second half of the twentieth century, a kind of “renaissance” of the genre begins, evidence of which is the creation of many polyphonic cycles. These are “24 Preludes and Fugues” by D. Shostakovich, R. Shchedrin, I. Elcheva, K. Sorokin, S. Slonimsky, “Recitatives and Fugues” by A. Khachaturian, “Ludustonalis” by P. Hindemith and others [5].

In the 70s of the last century, works of this genre appeared in Uzbekistan. Among them are “24 Preludes and Fugues” by G. Muschel, Preludes and Fugues by V. Saparov, F. Yanov-Yanovsky, Kh. Rakhimov, T. Kurbanov. Being different in thematism, design, relying on the traditions of Bach, as well as Western European and Russian composers, the composers of Uzbekistan bring their vision, understanding to the interpretation of the genre, primarily due to the desire to translate specific national features through thematism, principles of development, correlation parts [4].

In our opinion, T. Kurbanov introduced the “new word” to the interpretation of the microcycle to the greatest extent. Three cycles created by him for various types of the orchestra – “Wedding” prelude and fugue, Prelude and fugue dedicated to the memory of Abu Ali

ibn Sino, Prelude and fugue “Pages of History” demonstrate a new, extraordinary approach to the interpretation of the cycle.

The first thing that attracts attention is the presence of plot programming, which is a kind of “guide to action”, predetermines musical “events”, that is, the choice of thematism, instrumentation, texture, principles of development, composition of the parts and the cycle as a whole. This gives the basis for the possibility of introducing into the classification proposed by us (contrast, contrast-composite, through cycles) another type – program [2].

Our analysis of T. Kurbanov’s cycles allows us to come to the conclusion about the innovative interpretation of the polyphonic cycle “Prelude-fugue”.

What are these innovations? Let’s try to present them in sequence from a general, conceptual level to particular manifestations: – very detailed, not typical of the traditional cycle, scales;

– very detailed, not characteristic of the traditional cycle, scales;

– program design and a unified dramatic logic of deployment from the initial bars of the prelude to the final bars of the fugue;

– the interaction of different, sometimes opposite in nature, types of thoughts – monodic, polyphonic, sonata-symphonic;

– the presence of synthetic forms, both at the level of each part, and at the level of the cycle as a whole: fugue-sonata; ostinato – fugue; ostinato-fugue-variant; cyclically-variant-fuged [4].

Let us emphasize that with any combination and interaction of forms, monodic principles of formation often act as fundamental ones;

– the crescendo logic of the process of unfolding the form to the climax, highlighting the climax by special means, and after it a fairly rapid diminutive decline, ending with a brief reprise. We note that the phase logic of compositional formation, which is characteristic of monodic samples, is clearly traced here; [7]

– combining in contrapuntal sounding at the end of the cycle of all the previous material, which indicates the presence of a contrapuntal reprise or reprise-code;

– openness, openness of forms;

– wide use of timbre-rhythmic and texture-rhythmic thematism;

– the huge role of rhythm as one of the main expressive and formative means; the use of the richest poly-rhythmic textural layers;

- the leading value (besides polyphonic) of the principles of variation and ostinato;
- the use of modern harmonic and textural means: polytonality, cluster harmonies, modern types of polyphonic texture – imaginary polyphony – micropolyphony, variant improvisational polyphony, quasi-polyphonic types (classification by T. Frantova [3];
- the use of modern composition techniques – aleatorics, sonorics;
- the use of national instruments – doira, nagora, etc. in direct form or imitation of the sound of Uzbek folk instruments (karnai, surnai) by means of an orchestra.

### Conclusion

So, consideration of the polyphonic cycles “Prelude and Fugue” by Uzbek composers allows us to draw certain conclusions. Belonged to different (G. Mushel, F. Yanov-Yanovsky, V. Safarov, T. Kurbanov) composers, the cycles have both common and distinctive fea-

tures. The commonality is associated with the presence of typological features of the genre – the number of parts – 2; genre basis – prelude and fugue; general tone. In addition, they are united by reliance on a pronounced, nationally characteristic thematism. The difference affects many parameters: the means of expression, the genre, the nature of the parts, the principles of form formation, the structure of the parts and their correlation, the organization of the cycle as a whole, the composition techniques used, the compositional and dramatic processes of formation.

A comparative analysis of the cycles made it possible to single out Tulkun Kurbanov’s program cycles among them. A consistent, comprehensive, in-depth study and coverage of these cycles and the conclusions drawn on its basis give reason to assert that these cycles demonstrate a new approach, an innovative interpretation of the traditional polyphonic cycle “Prelude and Fugue”.

### References

1. Livanova T. N. Muzykal’naya dramaturgiya I. S. Bacha v yee istoricheskie svyazi. Ch. I Simfonizm (Musical dramaturgy of I. S. Bach and its historical connections. Part 1. Simphonism) – Moscow – Leningrad: Muzgiz, 1948. – 231 p. (in Russian).
2. Muxtorova F. Polifoniya (Polyphony) – Toshkent: Barkamol fayz media, 2017. – P. 174–177. (in Uzbek).
3. Frantova T. O novyx funktsiyax polifonicheskoy faktury v sovetskoy muzyke 60-x godov (About the new functions of polyphonic texture in Soviet music of the 60s) Problemy muzykal’noy nauki, 5 – Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1983. – P. 65–88. (in Russian).
4. Muxtarova F. Polifoniya v tvorchestve kompozitorov Uzbekistana, Tadjikistana, Turkmenistana (Polyphony in the works of composers of Uzbekistan, Tajikistan, Turkmenistan) – Tashkent: Fan, 1993. – 92 p. (in Russian).
5. Kuznesov I. Teoreticheskie osnovy polifonii XX veka. Issledovanie. (Theoretical foundations of polyphony of the twentieth century. Research.) – Moscow: Konservatoriya, 1994. – P. 137–182. (in Russian).
6. Slonimskiy S. Mysli o kompozitorskom remesle (Thoughts on composing) – Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2006. – 25 p. (in Russian).
7. Goncharenko S. Fazovye prosessy v sovremennoy muzyke (Phase processes in modern music) – Dialettica del suono – 2. 2012. [4] – P. 59–65. (in Russian).
8. Gavrilova N. A., Lesovichenko A. M. Individual’noe tvorchestvo I nacional’naya tradisiya nerazdel’ny (Individual work and national tradition are inseparable) – Muzykal’noe iskusstvo Evrazii – No. 3(4) 2021. – P. 12–24. (in Russian).
9. Sokolov A. S. K probleme logicheskix definitsiy ponyatiya “muzykal’naya forma” (To the problem of logical definitions of the concept of “musical form”) – Journal Obshestva teorii muzyki: vypusk – 1(29). 2020. – P. 26–35. (in Russian).

### Information about the author

**Flora Shaakhmedovna Mukhtarova**, Candidate of Art, Professor of The State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent city, Uzbekistan

Address: 100114, Uzbekistan, Tashkent, Yunusbad district, 40, apt. 30

E-mail: bmushtari@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-8489-1765

A. M. SIDIKOVA<sup>1</sup><sup>1</sup> Department of Music Education, Faculty of Art History, Andijan State University, Andijan, Uzbekistan

## NURILLO ZAKIROV'S THIRD PIANO SONATA IS A MODEL OF HARMONY OF THE EAST AND THE WEST

### Abstract

**The purpose of the research:** The purpose of the work is to identify and show the stylistic features of Nurillo Zakirov's third piano sonata, to study the influence of European traditions on the composer school of Uzbekistan. The article puts the problem of understanding and mastering the processes taking place inside the sonata genre.

**Research methods:** In the disclosure of the main positions of the work, theoretical analysis, musical-critical, intonational, performing methods of research were used.

**Research results:** The author emphasizes that N. Zakirov is the only composer who in Central Asia artistically took the aleatoric reception of composer writing and quite convincingly expressed it in his third sonata.

**Practical application:** The novelty of this work lies in the fact that for the first time the issue of the influence of the work of Krzysztof Penderecki on the piano music of Uzbekistan is considered.

**Keywords:** Uzbekistan, piano sonata, Nurillo Zakirov, Adiba Sharipova, makom, aleatoric.

**For citation:** A. M. Sidikova. Nurillo Zakirov's Third Piano Sonata is a Model of Harmony of The East and the West // European Journal of Arts, 2022, №1. – С. 19–22. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-19-22>

### Introduction

Uzbek composer creativity is directly related to a number of changes that took place in the musical art of the twentieth century. The search for new topics, ideas and means for their embodiment led composers to create works of genres atypical for Uzbekistan. One of these genres was a sonata. In Uzbekistan, no more than thirty piano sonatas and sonatinas have been created for the entire period of development of composer creativity – these are the works of G. Mushel, E. Salikhov, V. Saparov, N. Zakirov, R. Vildanov, A. Khashimov, R. Abdullaev,

A. Mansurov, N. Giyasov, M. Atajanov and others. The most active development of the sonata form began in the second half of the twentieth century and the fact that piano sonatas firmly entered the concert and pedagogical repertoire of domestic pianists and teachers.

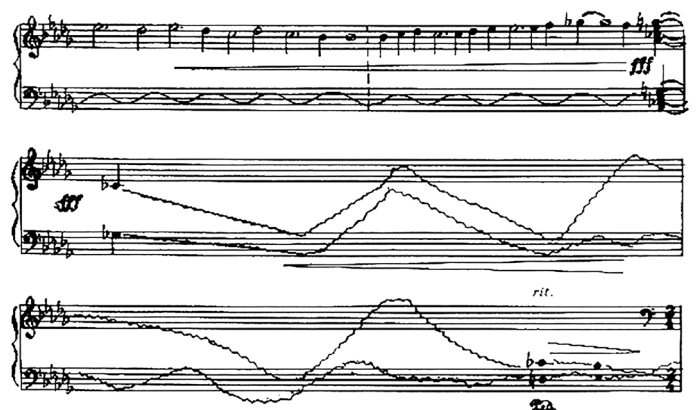
### Materials and methods

A vivid confirmation of the interest in the sonata genre is the sonatas of Nurillo Zakirov [1, 102]-five piano sonata (1980s), sonata-improvisation for violin and piano (1975), sonata-improvisation for cello-solo (1991) and sonata for bassoon and piano (1991).



*espressivo*

\* играть, постепенно ускоряя (до 32-х); любые звуки (согласно схеме движения) в объёме от фа большой октавы до си-бемоль малой октавы; m. 9 – от си-бемоль контроктавы до си-бемоль малой октавы.



*rit.*

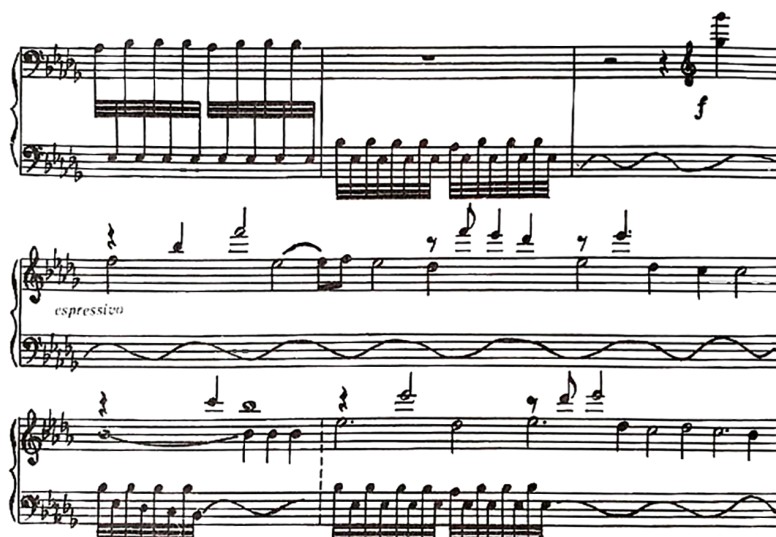
*p22*



Nurillo Zakirov, a composer who was immersed in the musical culture of the West, studied it, and then projected on his work. Zakirov's piano sonatas became the result of his direct acquaintance with the crew of the Polish composer Krzysztof Penderecki, and his third piano sonata is one of the first examples of using aleatoric by Uzbek composers. The composition is replete with all kinds of aleatoric techniques, presented both in independent performance and in

combinations with melodic conduct, restrained, cantilena, reminiscent of Cantus firmus of ancient Gregorian chorales. Especially clearly the aleatoric reception of composer writing is found in the second part of its third sonata:

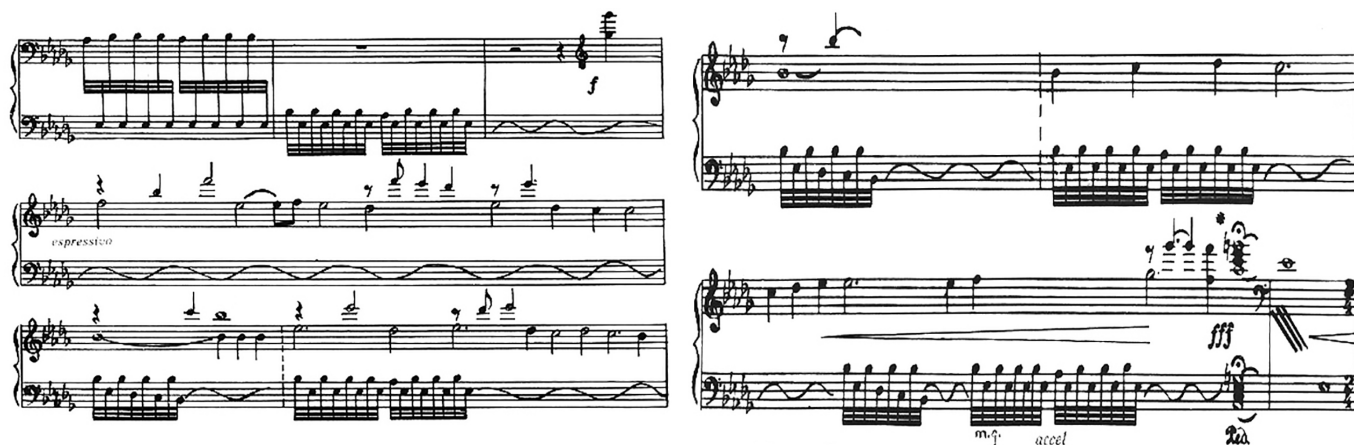
In the middle section of the second part of Zakirov's sonata, aleatoric in the bass voice with elements of imitation two-voted in the upper register, which grew from the previous cantilena melody:



The image shows three systems of musical notation. The first system consists of a grand piano staff (left) and a vocal staff (right). The piano part features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal part has a melodic line with some rests. The second system continues the piano part with a similar rhythmic pattern and the vocal part with a more active melodic line. The third system shows the piano part with a similar pattern and the vocal part with a melodic line that includes some grace notes and a final cadence. The word 'espressivo' is written below the first system.

Thus, the composer brings the style features of different eras, composer schools. A similar technique of combining aleatoric in the nature of the presentation and the intonationally defined melodic movement significantly dynamized and actualized the form.

In the third sonata, an amplification occurs, the musicalization of noise, a powerful energy is transmitted through aleatoric. The main elements – the power factor, the energy message, the energy principle – give the theme itself tremendous power:



The image shows three systems of musical notation. The first system consists of a grand piano staff (left) and a vocal staff (right). The piano part features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal part has a melodic line with some rests. The second system continues the piano part with a similar rhythmic pattern and the vocal part with a more active melodic line. The third system shows the piano part with a similar pattern and the vocal part with a melodic line that includes some grace notes and a final cadence. The word 'espressivo' is written below the first system. The word 'mf accel' is written below the third system.

In the third sonata, an attempt is carried out sonorously to hear the condensed space of sound, overtones. In progressive or quarter melodic moves, aleatoric movements are included, that is, the microworld of each sound is translated through this technique, but with the features of identity. The main and side parties

of the sonata are akin to the parts of the instrumental section of the Makom (Mushkilot) – Hona and Boz-guy. The East in a generally accepted concept is calm, measured, meditative, but the east of N. Zakirov is full of boiling energy and activity. The third piano sonata is full of tempo and dynamic designations, since the



composer always pays close attention to each nuance, fixes the transitions from one image-state to another in notes.

It should be noted that Zakirov's gravity to polyphony is found not only in the process of applying modern writing techniques, but also in the reconstruction of the musical traditions of the past, both Western and Eastern. So, in

his sonatas, especially in the third, the composer often uses the reception of a hidden two-voice, even in places where it is not expected at all. As an example, we mention several fragments in the first part of the work where the harmonic "interruptions" sound in the spirit of the "Alberty bass" on the Austinate emphasizing of the quinta as a foundation and smooth movement of the upper melodic line:



### Results and Discussion

Turning to the musical heritage of the Uzbek people, Zakirov does not strive for the usual quoting of musical folklore or fragments from makomes, but generally shows the east through imitation of the sound of Uzbek folk instruments: mainly string-plucked -dutar, rubab and string-percussion – chang [9, 35].

Zakirov always gravitated in his work, including in the field of piano music, to the synthesis of different styles of the East and West. According to the apt remark of N. Kadyrova, "for the composer's works, the principles of mono-intonation and variation are typical, and this is a property of both symphonism, especially modern and traditional national music. Another characteristic feature is a gravity to polystilism. This often causes the contrast of harmonic and natural frets, a comparison of various types of polyphony" [3, 194–195].

This sonata is very popular. The work sounded in 1986 in Alma-Ata and made the most powerful impression (out of conversations with the professor of the State Conservatory of Uzbekistan Adiba Raufovna Sharipova). In the same year, the company "Melody" recorded a record with piano sonatas (No. 2, 4, 5), sonata-improvisation:



### Acknowledgements

The work of N. Zakirov is characterized by a scrupulous approach to the details of each element of musical fabric, due to which the composer achieves serious artistically significant results when creating an emotionally expressive sphere of each of his opus. The composer draws the material in the richest national heritage. Naturally, monodic themes that absorbed the style signs of folklore and music of professional oral tradition sound in his works.

The introduction of aleatorics into the neoclassical sonata indicates that Nurillo Zakirov paid tribute to time and opened the new, modern, relevant boundaries of forms, thematism and consciousness.

**References**

1. Golovyants T. A. Nurilla Zakirov.– Tashkent, 2010.– 102 p.
2. Goryuhina N. A. Evolution of Sonata shape.– Kiev, 1973.– 311 p.
3. Kadirova N. Chamber instrumental music // The history of Uzbek Soviet music.– Volume 3.– Tashkent: Publisher of Literature and Art named after Gafur Gulyam, 1991 – P. 194–195.
4. Muhamedova F. Some aspects of performing genre of the piano sonata in Uzbekistan // Central Asian Journal of Art Studies – A., 2016.
5. Muhamedova F. Piano sonatas of uzbek composers in the context of the evolution of the genre in Europe // Global Journal of human-social science: an Arts & Humanities Psychology – USA,– Vol.17.– Issue 7.– Version 1.0 Year 2017.
6. Muhamedova F. Formation, development of piano performance and education of Uzbekistan // Eurasian music science journal 7-15-2019.
7. Muhamedova F. Dissertation abstract. Uzbek piano music, formation, originality, interpretation.– T. 2019.– 35 p.
8. Sharipova A. Coordinates of the performing style in the piano music of Uzbekistan.– T., 1999.
9. Sidikova A. Traditions of Domenico Scarlatti in the works of George Mushel on the example of the “Pink Sonata”.– Collection of articles of the IX International Scientific and Practical Conference “Global science and innovations 2020: Central Asia”. – A., 2020.
10. Sidikova A. To the question of the meaning of the aleatoric device of composer writing in the piano work of Nurillo Zakirov. Collection of articles of the IX International Scientific and Practical Conference “Science, Research, Development”.

**Information about the author**

**Aliya Maratovna Sidikova**, Lecturer, Department of Music Education, Faculty of Art History, Andijan State University, Andijan, Uzbekistan

E-mail: aliyasidikova@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6914-5078

A. M. SIDIKOVA<sup>1</sup><sup>1</sup> Department of Music Education, Faculty of Art History, Andijan State University, Andijan, Uzbekistan.

## THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE UZBEK PIANO SONATA

### Abstract.

**The purpose of the research:** The purpose of this research is to identify the basic principles of the formation and development of the Uzbek piano sonata.

**Research methods:** To solve the goal, the article uses such theoretical and empirical methods as induction, analysis, synthesis, observation, comparison, conversation (interview).

**Research results:** In the process of scientific research, the national originality of piano sonata compositions was revealed from the point of view of refraction of elements of traditional musical presentation in piano literature, the causal relations of the small popularity of the sonata in composer creativity were analyzed, the influence of Western musical trends in the field of composer's creativity on the development of the Uzbek sonata was determined.

**Practical application:** The practical and theoretical significance of the results of the study consists in the complex analysis of piano sonata created in Uzbekistan, in the disclosure of their national identity in combination with the bold search for modern expressive means, as well as in understanding the issues of musical executive interpretation of works, taking into account their style originality, multifaceted figurative building and an individual-personal attitude to the performed work.

**Keywords:** Uzbekistan, composer, interpretation, piano sonata, George Mushel, Nurillo Zakirov, Valery Saparov, Enmark Salikhov, Mukhamajan Atajanov, Akram Khashimov, Nuritdin Giyasov.

**For citation:** A. M. Sidikova. The Formation and Development of the Uzbek Piano Sonat // European Journal of Arts, 2022, №1. – C. 27–31. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-23-27>

### Introduction

The study of the genre of piano sonata is one of the fundamental and necessary aspects of the education of the musician. The proof of this axiom is the fact that from the first grade of children's music schools, sonatinas and sonatas are included in the compulsory training program, the performance of the sonata is required upon admission to the conservatory and participation in various performing competitions, and composers must compose works of the sonata genre in the learning process.

In the history of modern piano literature, the Sonata genre occupies a relatively modest place. A small number of composers of the late XX – early XXI centuries regularly addresses this genre. In Uzbekistan, no more than thirty piano sonata (sonatina) belonging to the pen of a small number of composers was created for the entire period of development of composer creativity: G. Mushel, N. Zakirov, R. Vildanov, E. Salikhov, A. Khashimov, A. Mansurov, R. Abdullaev, N. Giyasov,

M. Atadzhanov and others. The Uzbek piano sonata continued in many ways to develop the trends of the genre, which were formed in Western, Russian and Soviet Union music. However, domestic composers filled it with new content. Interestingly, Uzbek composers, relying on national traditions in art, gave music to the oriental flavor. The study of piano sonata composers of Uzbekistan was devoted to the articles of G. Gulyamova "E. Salikhov. Sonata for piano", F. Muhamedova "Piano Sonatas of Uzbek Composers in the Context of the Evolution of the Genre in Europe" and "Questions of interpretation of piano miniatures by contemporary composers of Uzbekistan", "Traditions of Domenico Scarlatti in the works of George Mushel on the example of the "Pink Sonatina" and "To the question of the meaning of the aleatoric device of composer writing in the piano work of Nurillo Zakirov", a training manual for M. Gumarov's musical universities "Issues of the performing interpretation of modern piano composers of Uzbekistan" and others, as

well as the magistr's dissertation of A. Sidikova "Piano sonatas in the work of composers of Uzbekistan. Style features and problems of interpretation". The objectives of the research were to analyze the half-century history of the development of piano sonata in Uzbekistan; to reveal its transformations and enrichment with new ideas, stylistic techniques, but the main thing is to prove – the sonata has gained its unique species thanks to the merger of national and European musical traditions, expressed in a special manner of musical statement, inherent in traditional culture and characteristic methods of organizing musical thought, the logic of its development during the whole composition.

### Materials and methods

In the process of studying the problem of the Uzbek piano sonata, materials and data were collected at the State Conservatory of Uzbekistan, in the Union of Composers and Bastacors of the Republic of Uzbekistan for six months (from October 2021 to April 2022). Musical materials, entries from concerts, as well as interviews with composers, pianists, musician scientists were carefully analyzed and presented using scientific methods such as observation, analysis, synthesis, comparison, conversation, musical-critical, intonation.

The research of this issue revealed that the evolution of the genre of piano sonata turned the instrumental miniature into a meaningful work of a large form. For three centuries (XVIII – XXI centuries), the figurative world of piano sonata modified the genre, making it a concert composition. The term "sonata" was used in the Middle Ages, in the era of vocal music in order to name the vocal work accompanied by a particular instrument. Along with the great masters – Gaydn, Mozart and Beethoven, another composer occupies a worthy place, their contemporary Domenico Scarlatti, whose sonatas are not only classic samples of the genre, but also a truly valuable "school" for the pianist both in technical terms and with the point of view of those high artistic goals and objectives that are set before the performer. "Virtuoso features of sonata Scarlatti are associated with the pedagogical purpose of these works. The author himself united the sonatas published by him with the name "Exercizi)" [1, 42]. The traditions of Domenico Scarlatti gained their continuation in the work of a number of domestic composers who worked on the genre of sonata. We hear this in the sonatas of G. Mushel, E. Salikhov, N. Zakirov, R. Vildanov, R. Abdullaev, V. Saporov, M. Atadzhanov, each of which in its own way approached the interpretation of the genre and its artistic

content. "One of the reasons for the similarity and proximity of sonatas Scarlatti and the sonata of Uzbek composers is to reproduce the characteristic features of folk music in their works – imitation of genre scenes, quarter structures of the chords, italian rhythms, spanish dancing are similar to uzbek usul, and the bold use of pianistic reception – crossing hands" [21, 57].

A significant contribution to the development of the sonata was made by K. Cherny, who created, along with classic samples of the genre, sonatas for the piano ensemble – "We are talking about twelve sonatas for piano solo and six sonatas for piano in four hands" [12, 2]. In the 19th century, the sonata genre continued its development. A new variety appeared – a single romantic sonata, which was based on a melodic principle based on a folk song. In music, the principle of monothematism was used – a qualitatively new word in the interpretation of the sonata cycle. During this period, the famous sonatas of F. Shubert, F. Mendelson, F. Shopen, R. Shuman, F. List, J. Brahms, E. Grig, S. Frank were created. In the twentieth century, sonata still aroused great interest among composers. G. Fore, P. Dyuka, M. Ravel, K. Debussy, M. Reger, K. Sen-Sans, P. Hindemit, K. Shimanovsky, K. Penderesky enriched the sonata with new bright images and unusual means of expression. Russian and Soviet Union composers created with great success in the sonata genre. The piano sonatas of A. Rubinstein, S. Rakhmaninov, N. Metner, A. Skryabin, S. Prokofiev, D. Shostakovich have outstanding artistic dignity.

Uzbek composers began to show interest in the sonata genre, in whose work he received a new round of his development. It should be noted that until the 70s. the piano repertoire was exclusively in the works of small forms: plays, tokkates, preludes, nocturns. As the doctor of art history, professor N. Yanov-Yanovskaya notes, "attempts to master sonata principles are made so far only at the Sonatina level (Sonatinas S. Babaeva, P. Khalikov, S. Abramova, Yu. Nikolaev, B. Zeydman, A. Berlin)" [31, 346]. The somewhat slow development of this area of creativity is explained by a number of reasons. At first, the composers were more engaged in large genres, for example, an opera and a symphony. In addition, sonata, like many other genres of chamber-instrumental music – "this is a complex intellectual genre aimed at studying the depths of the human soul, the inner world of people" [13, 194–195]. For several decades (80–90s), many interesting opuses have been created, among which quite known, repeatedly performed both in the country and



beyond. These are the sonatinas of N. Zakirov, E. Salikhov, V. Saparov, N. Giyasov, R. Vildanov, M. Atadzhanov, who included in the concert and pedagogical repertoire of domestic pianists.

The music of the XX–XXI centuries is characterized by the emergence of new directions in music and, accordingly, new techniques of composer writing – aleatoric, sonoristics, pointillism, etc. “The music of Alfred Schnittke (1934–1998), Sofia Gubaidulina (born in 1931) or Krzysztof Penderetsky (born in 1933) by 1990s became a prestigious requisite of all self-respecting festival in the 1960s. The premieres of the works of these authors are not just premieres, but world premieres; Penderetsky’s arrivals to Russia in 90s of simply events grew up in the news by the first line” [2, 7–8].

Composers of Uzbekistan subtly felt the latest trends in the development of Western music and created on their basis their own works of different genres and forms. The most striking influence on the music of Uzbek composers was the work of representatives of the Polish composer school, namely Krzysztof Penderetsky. “In 1977, N. Zakirov participated at the Warsaw Autumn festival. It is after direct acquaintance with the works of K. Penderetsky that N. Zakirov creates his piano sonatas, a concert for the piano with the orchestra, the Aral trio, where he widely uses aleatoric” [25, 68–71]. This technique is especially pronounced in the second part of its third sonata. In the fourth sonata, N. Zakirov combined the techniques inherent in aleatoric music, the polyphonic principles of the development of musical thought and the rhythmic design of musical material in the traditions of Uzbek music with the support of the usual rhythm-formulas. To solve composite problems, N. Zakirov uses a variety of style techniques. According to M. Gumarov, “the ostinato motorik of the sixteenth is a background here for the detection of sculptural-ribbon, emotionally saturated images of the sonata” [11; 12]. Turning to the musical heritage of the Uzbek people, N. Zakirov does not strive for the usual quoting of musical folklore or fragments from the macomes, but generally shows the East through the imitation of the sound of Uzbek folk instruments: mainly string-witch – dutar, shirt and string-bucket – chang. The figurative world of N. Zakirov’s sonata is saturated with bright emotional colors. Along with the sonata and improvisational principle of shaping, rondality, variation and variability play a significant role, which dates back to national folklore music and the music of European tradition. One of the

indicative examples of this form formation is the final of the piano sonata V. Saparov (1979), dedicated to the memory of D. D. Shostakovich. The rondality of the final part of the cycle is manifested in a combination of the European model of the form of the rondo, with a contrasting alternation of the episode and refrain, as well as intra-theme division into two fragments, resembling the nature of hona and bozgyuy in the instrumental section of the macomes. Valery Saparov feels and conveys a specific rhythmic pulsation, reminiscent of the game on Doyra, with the emphasis of the strong share “boom” and uniform “running” in the performance of the so-called “baka-baka”. According to the fair statement of V. Kholopova, “... in any other element the national “accompaniment” of musical speech is not revealed as clearly as rhythmic” [15, 277]. Sonata of memory of D. D. Shostakovich (1979) Valery Saparov is a truly inspired composition inspired by memories and thoughts about the personality of the great artist.

The laconicism of dramaturgy and the compressed volume of parts is distinguished by the sonata E. Salikhov (1975). Representing a three-part cycle, with a classic sequence of parts “fast – slowly – fast”, much in the structure of the composition is noticeably transformed. Mostly, the influence of national traditions affected here, namely the appeal to the old monodia form peshrav in the first part of the essay. “Hona acts as a tonality-developed building, as a stable bozgyuy – contrasting with the original, lyrical in nature the second construction” [10, 15]. The composer was successfully used in the presentation of the theme of reception, widely used in folk instrumental music.

Among the Uzbek sonata, it is difficult to find an essay with a specified program. The exception is the Sonata-expromt “Storm” Akram Khashimov’s. This themes, which was brought to the title of the work, opens up to the performer the opportunity to interpret it in different directions – for example, as the embodiment of the spontaneous forces of nature, not subject to man, or as the transfer of a spiritual storm, confusion experienced by a person. In the work of Khashimov, the performer faces a striking example of the indigested psychological programminess of a conditionally symbolic subjective nature. The original version of the author’s interpretation of the essay is given by M. Gumarov: “The main task of the performer is to capture the continuity of the plot line of the sonata with special force, the through action of its dramaturgy. From the screening of the images of

the main and side batch in the exposition, their intense intensive development in development, the imperious-volitional transformation in the reprise and passionate-damn code lies the through logic of the performing initiative” [11, 27].

In line with the renewal of the sonata genre and filling it with a new meaning, a Sonata in the form of Variations of Nuritdin Giyasov was written. In a large-scale, virtuoso composition, a tendency to synthesize genres and forms, enrichment of modern style with new original techniques is found. The choice of the composition genre is sonatas, but performed in the form of variations resembles examples of similar compositions in foreign music, in particular, the symphonic sketches of the Shuman R. Shuman. 24 variations Giyasov shares into the main parts of the sonata cycle: the theme and the first two variations are an introduction, from the third to the tenth variation – the exposition, from the eleventh to the nineteenth – development, from the twentieth to twenty-third – reprise and the last twenty-fourth variation – this is code. “In this kind of binary development of the images of the sonata, a deep national trait of musical thinking of the composer, coming from the laws of macom thinking, the populated principles of musical composition, is manifested. There are meditative and active effectiveness – become the most important factors of musical drama by sonata. This type of composition led to the principle of fake dynamization of this wave-like development, in turn entailed the expansion of the scale of the composition” [11, 16].

The genre of piano sonatas Muhammajan Atajanov interprets originally, creating a two-part cycle – Sonatina (1987), in which the first part is relatively restrained (Moderato), and the second is an energetic and rapid finale, a classic rondo. Atajanov represents two figurative spheres, two moods, two characters, but not in contrasting comparison, but in the form of different faces, different colors of a single mood embodied in the music of the dance warehouse, stated in the size of 3/8 typical for Uzbek dance music and in the pace Allegretto – mobile, but not rapidly directed forward, i.e. the most organically suitable for the dance movement. Elements of simulation polyphony with roll calls moving in the canonical course permeate the second sonata of M. Atadzhanov. Along with this, the sonata abounds with energetic, and in some points even expressive sections in the spirit of tokkata-one of the favorite techniques in Uzbek composer creativity, used to disclose dynamics, dance-game

principle, perky humor. The second sonata of M. Atajanov has a virtuoso warehouse of presentation, musical tissue is filled with technical difficulties.

**Discussion.** The meaning and consequences of research results are that:

- substantiated the relevance of the selected theme;
- the figurative world of the Uzbek piano sonata has been revealed;
- the degree of influence of traditional and European musical cultures on the musical language of the Uzbek piano sonata is determined;
- the most characteristic stylistic features of the sonata genre were revealed.

### Conclusions

The study of the piano sonata of composers of Uzbekistan in the perspective of the development of the sonata genre led us to the following intermediate conclusions:

- sonata gained its unique look due to the appeal of composers to the musical heritage of the Uzbek people – on the one hand, and to modern style directions, we develop in Western European music – on the other;
- piano sonata was filled with a variety of content associated with history, culture, traditions of the Uzbek people, with the beauty of nature;
- the piano sonata was noticeably modified, moving away from the classic sonata in the direction of the lyrical miniature, or a concert play with the features of the sonata Allegro.

The upcoming studies of the problem of the Uzbek piano sonata can be carried out in the following areas:

- search for the musical material of the piano sonata composers of Uzbekistan created over the past twenty years;
- develop the methods necessary for the effective study of piano sonata;
- practically continue as a pianist-scientist to get acquainted with all subjects of the study.

### Acknowledgments

This work is based on the dissertation work by Aliya Sidikova. During this study, the State Conservatory of Uzbekistan, the Union of Composers and Bastacors of the Republic of Uzbekistan, the Institute for Art of Sciences of the Republic of Uzbekistan, as well as the Honored Artist of the Republic of Uzbekistan, Professor Adiba Sharipova, PhD Dr. Venera Zakirova provided invaluable assistance.

### References:

1. Alekseev A. History of piano art.– M.: Science, 1967. Part 2.– 42 p.
2. Cherednichenko T. Musical reserve. 70s. Problems. Portraits. Cases.– M.: “New Literary Review”. 2002.– P. 7–8.
3. Gakkel L. Piano music of the twentieth century. Essays.– L.: Council of Composer, 1990.– 55 p.
4. Gorbushina I. L. Performing interpretation of a piano piece. Belarusian Context.– M., 2018.– 204 p.
5. Goryuhina N. A. Evolution of Sonata Shape.– Kiev, 1973.– P. 37–40.
6. Gulyamova G. E. Salikhov. Sonata for piano / Issues of interpretation of composers of Uzbekistan.– T., 1993.– P. 15–19.
7. Gumarov M. Issues of Performing Interpretation of Modern Piano Works by Composers of Uzbekistan.– T., 2007.– P. 12, 16, 27
8. Kadyrova N. Chamber–instrumental music // History of Uzbek Soviet music. In 3 volumes–T.III.– T.: Ed. letter. and art. Gafura Gulyam, 1991.– P. 194–195.
9. Khashimova D. V. Piano works of composers of Uzbekistan. Features of style and interpretation. Dissertation Abstract – M. 1985–19 p.
10. Kholopova V. Questions of rhythm in the work of composers of the twentieth century.– M., 1971.– 277 p.
11. Kulikov A. The piano sonatas of Karl Cherni and their place in the history of music. Dissertation Abstract – M., 2015.– 25 p.
12. Melnikova N. Piano performing art as a cultural phenomenon.– Novosibirsk, 2002.– 307 p.
13. Muhamedova F. Some Aspects of Performing Genre of the Piano Sonata in Uzbekistan // Central Asian Journal of Art Studies – A., 2016.– 67 p.
14. Savshinsky S. Pianist and his work.– L., 1967.– 88 p.
15. Sedyh T. piano works of composers of Uzbekistan.– T., 2010.– 135 p.
16. Sidikova A. Traditions of domenico scarlatti in the works of George Musel on the Exemple of the “Pink Sonata”.– Collection of articles of the IX International Scientific and Practical Conference “Global Science and Innovations 2020: Central Asia”.– A., 2020.– 57 p.
17. Sidikova A. To the Question of the Meaning of the Aleatoric Device of Composer Writing in the Piano work of Nurillo Zakirov. Collection of articles of the IX International Scientific and Practical Conference “Science, Research, Development #30”. Ch., 2020.– P. 68–71.
18. Tsuckerman V. Musical genres and the basics of musical forms.– M., 1964.– 57 p.
19. Yanov–Yanovskaya N. Piano Music // The History of Uzbek Soviet Music. Vol. 3.– Tashkent: Publisher of Literature and Art Named after N. Gafur Gulyam, 1991.– 346 p.

### Information about the author

**Aliya Maratovna Sidikova**, Lecturer, Department of Music Education, Faculty of Art History, Andijan State University, Andijan, Uzbekistan

E-mail: [aliyasidikova@gmail.com](mailto:aliyasidikova@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-6914-5078

УМАРОВА В. А. <sup>1</sup><sup>1</sup> Государственная консерватория Узбекистана, Ташкент, Узбекистан

## О ПРОБЛЕМЕ ВЫБОРА РЕПЕРТУАРА ДЛЯ СТУДЕНТОВ-ПИАНИСТОВ

### Аннотация.

**Цель статьи:** рассмотреть возникающие проблемы при выборе репертуара для студентов – пианистов.

**Методы исследования:** применен аналитический, теоретический и практический метод изучения проблемы.

**Результат исследования:** в процессе изучения выявлены основные аспекты для грамотного составления репертуара.

**Практическое применение:** выводы полученные в результате исследования, могут быть использованы как дополнительный материал для педагогов музыкальных учреждений.

**Ключевые слова:** музыка, пианист, репертуар, педагог, студент.

**Для цитирования:** Умарова В. А. О Проблеме Выбора репертуара для Студентов-Пианистов // European Journal of Arts, 2022, №1. – С. 23–26. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-28-31>

### Введение

Одной из важнейших и первостепенных проблем преподавателя музыкальных дисциплин является выбор репертуара для своих учеников. В особенности это касается курса специального фортепиано, так как чаще всего при имеющемся огромном арсенале первоклассных сочинений различных стилей и жанров, педагоги пользуются лишь привычной программой. С помощью правильно подобранного репертуара происходит развитие способностей и пианистических навыков молодого музыканта, формирование его музыкального вкуса и эстетических представлений.

Грамотный выбор программы во многом зависит от профессионального подхода и компетентности педагога, что также способствует успешным публичным выступлениям студентов. Выступление на сцене учащихся считается результатом долгой кропотливой работы, проделанной в классе с педагогом. Немалую роль для хорошего выступления играет подходящий репертуар. Произведения должны нравиться и находить живой отклик в душе музыканта.

Таким образом, проблема выбора репертуара как важного фактора воспитания пианистов всегда актуальна, заслуживает глубокого и детального изучения.

Педагогам необходимо принять во внимание специфические особенности дисциплины специального фортепиано при составлении программы для студентов – пианистов. Поэтому, важно подробно рассмотреть основные аспекты в работе преподавателей во избежание ошибок при подборе репертуара.

В начале необходимо выявить оптимальный уровень сложности произведений индивидуально для каждого студента. Одной из самых распространенных ошибок в педагогической деятельности является впадение из одной крайности в другую: выбор слишком легких или слишком сложных пьес. Работа над чересчур трудными произведениями утомляет молодого музыканта, в результате чего зачастую следуют неудачные выступления, возможны психологические травмы. Наиболее оптимальным решением считается подбор репертуара, превышающий возможности студентов небольшой степени. Для выступлений на экзаменах и концертах желательно выбирать только те произведения, которые доставляют пианисту удовольствие, где он «творит», а не мучается над преодолением одного препятствия за другим. Следовательно, подбор произведений желательно проводить в рамках трех курсов: текущего курса, на курс ниже и на курс выше.



## Материалы и методы

Основные задачи педагога при подборе программы:

1. Определение уровня профессиональной подготовки и музыкальных способностей студента, его интеллектуального потенциала. Можно попросить ученика исполнить уже игранные произведения или почитать с листа, чтобы примерно понять уровень его подготовки.

2. Очень важно уметь понять тип темперамента, характер, индивидуальные стремления и склонности ученика, то есть выявить лучшие свойства личности музыканта.

Педагог должен быть не только мастером своего дела, но и обладать умением распознать своих подопечных с психологической точки зрения. Необходимо подобрать ключ к сердцу каждого ученика, понять, что ему свойственно и чего не хватает. В процессе занятий со студентами преподаватель наблюдает, изучает их, пробует различные методы, приемы воздействия, индивидуально подбирает репертуар. В умении найти для каждого студента наилучший путь и темп развития проявляется суть педагогической работы.

Составляя программу для студента, педагог должен учитывать его интерес к определенной композиторской школе, стилю, жанру. Выбор репертуара, пробуждающего интерес к занятиям и развивающего самостоятельность мышления, во многом зависит от профессионального развития.

Строгое определение педагогом сроков изучения намеченных произведений играет большую роль. Весь репертуар необходимо разделить по месяцам или по неделям, начиная работу с изучения более сложных сочинений. Подобное распределение способствует тому, что называется «держать в руках всю программу». Это положительно влияет на качество исполнения, поскольку произведения детально прорабатываются.

Бывает так, что юные исполнители в силу нехватки знаний или музыкального опыта не в состоянии объективно определить уровень сложности произведений и стилей в соотношении со своими возможностями. Главной задачей педагога является подробное объяснение сути обязательных требований к программе, а также высказывание своих рекомендаций и пожеланий.

## Результаты и обсуждение

Важно рассматривать вопрос выбора программы в двух аспектах, включая в его репертуар:

1. Произведения, соответствующие его склонностям;

2. Пьесы, требующие работы над преодолением слабых сторон музыканта.

Так, если студент склонен к классической музыке, необходимо почаще предлагать ему пьесы других стилевых направлений, включать непривычные произведения, но расширяющие его музыкальный кругозор, воспитывающие его вкус, помогающие ему всесторонне развивать владение инструментом.

Еще одной ошибкой педагогов является приравнивание возможностей студентов, работа по шаблону, что приводит к постепенной деградации даже самых опытных преподавателей. Основная педагогическая задача – пробудить интерес студента самому принять участие в выборе программы, суметь вовлечь его в творческий процесс. Поэтому целесообразнее подходить более творчески к вопросу выбора программы, то есть постоянно обновлять репертуарный список. Преподавателям нужно учесть, что для поколения молодых музыкантов исполнителей часто привлекательна новизна, необычность музыки современных и менее известных композиторов.

Разумеется, развитие молодого пианиста в значительной мере связано с усвоением классического наследия. Однако в следствие слабой подготовки, зачастую отсутствия элементарных пианистических навыков большинство студентов не в состоянии исполнить и понять музыку известных композиторов на достойном уровне. Поэтому можно считать вполне возможными и целесообразными отступления от традиционных программ для развития индивидуальности исполнителей и достижения более плодотворных результатов.

Имеет место особая специфика и отличительные черты, которые необходимо учитывать, составляя программу для молодых пианистов. В этом случае каждый педагог выбирает свой метод.

Часто педагоги пользуются лишь излюбленной и проверенной на практике репертуарной программой, не обновляя привычные программные требования за счет новых стилевых направлений, то есть, не включают в программу малоизвестную современную, классическую музыку. Но ведь известно, что интересный учебный репертуар может стать дополнительным стимулом к занятиям для студентов.

Наряду с классическими пьесами важно включать в репертуар студентов современные произведения,

в которых находит свое музыкальное воплощение новая эпоха. Ведь мир образов и переживаний, выраженный свежим и ярким музыкальным языком в современной музыке очень близок молодому поколению, так как она построена на интонациях наших дней.

### Вывод

Важность правильного подбора репертуара особенно актуальна, так как необходимо учитывать индивидуальные особенности, уровень подготовки конкретного студента и специфику его основной специальности. Нотная литература разной степени трудности, опубликованная за последнее время, значительно расширяет и обогащает репертуар для самостоятельного изучения музыкального материала, включающего в себя сочинения различных жанров и эпох.

Включение произведений композиторов Узбекистана в поле работы важнейшая задача каждого педагога. На сегодняшний день композиторы Узбекистана создали огромное количество прекрасных произведений для фортепиано, применяя как традиционные методы композиции, так и современные.

Выбор репертуара, пробуждающего интерес к занятиям и развивающего самостоятельность мышления, во многом зависит от профессионального развития. Освоение студентами большого арсенала первоклассных сочинений различных стилей и жанров, несомненно, будет способствовать формированию их художественного вкуса и музыкальной культуры, содействовать интенсивному развитию музыкально – творческих и интеллектуальных способностей.

### Список литературы

1. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Ленинград: Музыка, 1969. – 288 с.
2. Землянский Б. Я. О музыкальной педагогике. – М., 1987.
3. Милич Б. Е. Воспитание ученика – пианиста. – М., 2002.
4. Ныркова В. Д. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей. – М., 1988.
5. Толстых Н. Фортепианное обучение как средство музыкального развития студентов разных специальностей. Фортепианное обучение студентов разных специальностей в музыкальном вузе. Сборник трудов. – Вып. 89. – М. 1987. – С. 15–24.
6. Фейгин М. О воспитании пианистов – профессионалов. Вопросы фортепианной педагогики. – Вып. 2. – М., 1967. – С. 72–80.

### Информация об авторах

**Умарова Василя Алишеровна**, Старший преподаватель кафедры специального фортепиано, Государственная консерватория Узбекистана, Ташкент, Узбекистан

Адрес:

E-mail: [vasilaumarova50@gmail.com](mailto:vasilaumarova50@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-2214-1109

### V. A. UMAROVA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Senior Lecturer, Department of Special Piano, The State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan

## ON THE PROBLEM OF CHOOSING A REPERTOIRE FOR PIANO STUDENTS

### Abstract.

**The purpose of the article:** to consider the problems that arise when choosing a repertoire for piano students.

**Research methods:** an analytical, theoretical and practical method of studying the problem was applied.

**The result of the study:** in the process of studying, the main aspects for the competent compilation of the repertoire were identified.

**Practical application:** the conclusions obtained as a result of the study can be used as additional assistance for teachers of musical institutions.

**Keywords:** music, pianist, repertoire, teacher, student.

### **Information about the author**

**Vasila Alisherovna Umarova**, Senior Lecturer, Department of Special Piano, The State Conservatory of Uzbekistan, Tashkent, Uzbekistan

E-mail: [vasilaumarova50@gmail.com](mailto:vasilaumarova50@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-2214-1109

## Раздел 2. Театральное искусство

### Section 2. Theatre arts

UDC 7.091.3

DOI: 10.29013/EJA-22-2-32-35

P. A. MAMUTOV <sup>1</sup><sup>1</sup> "The art of theatre" in the Uzbekistan State institute of Art and Culture, Uzbekistan

#### NATIONAL DRAMATURGY PROBLEMS IN KARAKALPAK STATE YOUNG AUDIENCE THEATRE

##### Abstract.

**The purpose of the research:** In this thesis, in what degree the national dramaturgy, the dramaturgy of Children in Karakalpak State young audience theatre? And developing theatre repertoire in all aspects, its problems and solutions will be mentioned.

**Research methods:** The study of creative processes in the Karakalpak State Theater of Young audience, creative styles in performances, originality in the performance of actors, directing, scenography.

**Research results:** To develop the national and children's drama in the Karakalpak State Theater of Young audience, which has been operating continuously since 1978.

**Practical application:** Further development of the Karakalpak Theater Association of the Ministry of Culture of Uzbekistan, to create opportunities for the creation of national works and to take measures to increase the artistic potential of theater actors.

**Keywords:** Karakalpak, art, director, actor, dramaturgy, repertoire, play, producer, theatre, method.

**For citation:** P. A. Mamuto. National Dramaturgy Problems in Karakalpak State Young Audience Theatre // European Journal of Arts, 2022, №1. – C. 32–35. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-32-35>

##### I. Introduction

*We have such a great history which deserves to desire.*

*Such ancestors who deserves to desire.*

*We have such unique wealth.*

*I believe, God wishes, we will also have great future,  
great literature and of course great art.*

**SH.M. Mirziyoyev**

*The President of the Republic of Uzbekistan.*

**The basis of the theme and its actuality:** In every nation theatre-cultural root of nations, served as upbringing model. Theatre – the mirror of nations. Karakalpak State young audience theatre which experienced lots of

period, obtained its top development with the soul of independence, is such kind of place of karakalpak nation.

This theatre which opened its first performance with the drama Kengesbay Rakhmanov's 'Eslengen bahar' November 10, 1978, today has 40 year history. On 27<sup>th</sup> March of 1979 on the international theatres day the second season of theatre was opened with the work of 'Jalanash Korol' (Naked King) which was written by a playwright Jura Mahmudov on the basis of Andersen's fairy tales. During this period the theatre achieved lots of development. And took part in international festivals taking good positions.





Figure 1. National dramaturg K. Rakhmanov's comedy "Togiz to'ngildaq, bir shi'nikildek"

The actuality of the theme: Today, with the reason of increasing of music, movie and TV shows, technic productions, it is becoming more difficult to attract children and adults to the theatre. That is why the group of theatre is trying to get out of these difficulties. They are organizing various types of holiday performances, making children get interested in theatre.

However, the first basis of the theatre is dramaturgy. Theatre is developed with national dramaturgy. Increased by the talent of actor. How do you understand others if you do not know your origin? In what level today's karakalpak dramaturgy is? How is the children's dramaturgy and literature? Are heroes of the moment described in it? Do children satisfy with dramatic works? – such kind of questions are troubling us. From early period of the organization of Karakalpak State young audience theatre has the need of these national dramatic works. If four plays should be performed a year, only 30 national works have been performed from 1978<sup>th</sup> by this time. If we look at the first decade only five national works have been performed. However, the translated works which had been performed earlier were all classic works. We don't have any right to

find mistake from the work of their art of producing and talent of actors. These works which performed to the stage with the basis of translated works filled this space. And taught our youth to watch plays and enjoy it and find a conclusion. It developed the experience of actors, introduced audience with the literature of world nations and culture, the use took aesthetic moral education. With the help of this one does not notice the mistakes of the works which are devoted to the theme of the youth in karakalpak dramaturgy. But national theatre does not develop without national drama. What is our mistake today, why the audience do not come to the theatre voluntarily? Does only the lack of dramaturgy influence it? Right, today we do not have playwrights who are writing in the theme of the youth. In general the condition of dramaturgy in karakalpak literature is getting worse. What is the reason of it, lack of pencil fee? It is not only the problem of young audience theatre but also the problem of every theatre which is difficult to be solved. Creator group should work with national playwrights and obtain good results instead of being busy with re-performing ready works which performed on the theatre stages many times.



Figure 2. From the play "Turna parlari" based on a Japanese folk tale

## II. The object and subject of the theme:

‘Cooperation of producer’ it does not mean to write work sitting in the place with cooperation of producer and playwright. Vice versa, taking into consideration of his/her group instead of watching ‘ready plays’ saying the plan of the repertoire, they should create an opportunity for them to write a play telling about close themes to them making them get interested in the theatre may be they are poets, may be they are writers or may be journalists, anyone who holds a pencil to create works. During the process of writing an essay a producer should be in close contact with that writer and observe the works which are being written for the stage of theatre. He should explain the writer the demands of stage, to create an opportunity of theatre and actors during the time of creating roles for episodes. With the result of such cooperation it is clear that lots of great playwrights appeared. Besides, there are also such playwrights who thank forever saying ‘This person, this producer made me famous.’

It does not work to sit saying ‘there is not a work’, why the theatre that performed classic essays of K. Goldonidi, J.B. Moler and others, today do not work more except daily theme?

## III. The aim and duties of the theme:

There are lots of hard duties of young audience theatre. Because they bring up children. And teach them culture and how to relax morally and aesthetically.

It is very important to begin working on children in order to make them love the theatre. Theatre will

become a confidence to share secrets and advisor for children. They don’t forget theatre even they grow, then they lead also their children. That is why we, workers of theatre, should always get in touch with schools. And we should organize meetings in order to create interest of children for the theatre.

Is audience satisfied with the work of producers and actors every time? Are not we still in that old mold? Are artist, set designer’s works, dummy’s works satisfactory, why we are just limited with the same old decoration?

Did not the time come for actors, artists, set designers, even techniques to increase their experience?

What is new in world theatre, what kind of genres are being created, we should learn them. Because opinions and world view of today’s youth are different, they are the children of progressive developed period. Here, the children should not only be surprised at plays, hall, stage and its decorations, but also they should want to come to theatre again.

Karakalpak State young audience theatre worked in old building for years. It was cold in winter and difficult for actors to work without satisfactory condition. The group spared their time being in districts and tours.

In 2018, the theatre celebrated its 40 year anniversary in a new building. The new building has a lot of opportunities and there is everything that is necessary for actors. Technic base is as enough as other theatres, it is working with today’s modern equipment.



Figure 3. (New theater building)

## IV. Conclusion

The main duty of the theatre is to increase moral soul of our growing young generation, for that first of all we should develop the repertoire of theatre in all aspects. The repertoire defines the ‘heart beat’ of theatre. The repertoire of Karakalpak young audience theatre should

be hanged on advertisement banners. Besides, experienced producers and national essays written in children language are also very important nowadays.

As our President said, great history which deserves to admire, plays about our ancestors and future will appear in the repertoire of theatre.

**References:**

1. Mirziyoyev Sh. “Adabiyot va san’atimizni rivojlantirish xalqimiz ma’naviy olamini yuksaltirishning mustahkam poydevoridir”, 2017<sup>th</sup> year, the 3<sup>rd</sup> of August.
2. Mirziyoyev Sh. M. Decree of the President of the Republic of Uzbekistan “On the strategy of actions for the further development of the Republic of Uzbekistan”. From 07.02.2017.– No. UP-4947. “Narodnoe slovo”,– No. 28. 2017.– 6692 p.
3. Mirziyoyev Sh. M. Resolution of the President of the Republic of Uzbekistan “On measures for the further development of the higher education system” dated April 20. 2017.
4. Annamuratova S. K. Improving the artistic perception of high school students / Mater. All-day scientific and practical seminar.– Moscow, 1989.
5. Karimov I. A. “Yuksak ma’naviyat-yengilmas kuc”.– T. Ma’naviyat publishing house, 2008.
6. John W. Kirk, Ralph A. Bellas. The art of Directing. Coloforniya, USA. 1985.
7. Juraeva B. R. Cultural training of future teachers // Teaching language and literature, 2001.
8. Bandiyayev T. “Qoraqalpoq teatr tarixi”.– Tashkent, Uzbekistan State Institute of Art and Culture, 2011.
9. Bandiyayev T. Sayfullaev B. “Qoraqalpoq saxnasining Berdaq shoiri”.– Tashkent, 2014.
10. Bandiyayev T. “Qoraqalpoq yoshlar teatrida”, magazine of ‘theatre’ 2002, the 3<sup>rd</sup> issue.

**Information about the authors**

**Parakhat Allambergenovich Mamutov**, First Deputy Director of the Nukus branch of the Uzbekistan State Conservatory, Independent researcher for PhD doctorate 17.00.01.– “The art of theatre” in the Uzbekistan State institute of Art and Culture

E-mail: para.13.13@list.ru; Tel.: +99894-459-13-13

ORCID: 0000-0001-7744-6607



НУРМАНОВА Б.А.<sup>1</sup><sup>1</sup> Государственный институт искусств и культуры Узбекистана. г. Ташкент, Узбекистан

## ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОЛЕЙ АКТЕРАМИ В ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ

**Аннотация.** В данной статье рассматриваются сценические образы и их интерпретации, созданные актерами в спектаклях, поставленных в узбекских драматических театрах в годы Независимости.

**Цель:** В фокусе исследования рассматривается вопрос анализа спектаклей, поставленных в узбекских драматических театрах, и созданных в них образов.

**Методы:** обзор, анализ, опрос, синтез, сравнения, обобщения, наблюдения.

**Ключевые слова:** спектакль, анализ, интерпретация, режиссер, характер, переживания, пьеса, репертуар.

**Для цитирования:** Нурманова Б. А. Интерпретация Ролей Актерами в Драматических Произведениях // European Journal of Arts, 2022, №1. – С. 36–40. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-36-40>

### Введение

Актер во время репетиции знакомится с режиссерской интерпретацией предстоящего спектакля. С видением и интерпретацией режиссера актер сопоставляет свою интерпретацию и ищет наиболее подходящий вариант своего образа. С этого момента он начинает активно творить. «Актер всегда связан конкретной задачей, которая возлагается на персонаж, роль которого он исполняет. Он сначала стремится найти в пьесе нужную ему для себя логику действия. Роль можно интерпретировать как хорошую или плохую, правильную или неправильную, то есть о пьесе можно судить с той или иной точки зрения» [1, 121].

### Результаты исследования

Когда актер исполняет на сцене роль какого-либо персонажа, то его все действия и речь должны быть убедительными, естественными и действенными. Только так он может заслужить внимание специалистов и завоевать любовь зрителей. И чтобы добиться такого перевоплощения актер должен обратиться к сценическому действию и образу опираясь на свои жизненные наблюдения, опыт и знания. И так, чем лучше он знает жизнь, чем больше читает, тем больше он становится не только исполнителем образа, интерпретатором, но и творцом, отличающимся своим характером и поведением от других исполнителей. «Актер создает свою роль на сцене шаг за шагом,

вживаясь в роль душой и каждой клеточкой на репетициях, дома, в своем воображении. Он оттачивает каждый шаг своей роли, каждый взгляд и каждое движение» [2, 72].

В актерском искусстве доступ к сути устремления персонажа и вхождение в конкретный образ – это попытка создать сценический образ, имеющий социальный статус. Актриса Дилюза Кубаева сыграет роль Гули в спектакле «Алишер Навои», поставленном в Узбекском национальном академическом драматическом театре. Актриса очень ярко и лирично воплотила образ Гули как духовно зрелой, нежной, благородной женщины, а также показала свое сердце, полное бунта, ее трагическую судьбу, ее чистую любовь к любимому человеку. Зритель, видя исполнение Д. Кубаевой, чувствует, что она – тонкое и ранимое существо, и ее всегда нужно беречь и уважать. «В актерской практике есть два способа, которые всегда вызвали споры. Первая заключается в том, что актер играет роль исходя из принципа «сам по себе», то есть его роль подчинена его личности, он входит в образ опираясь на заранее predetermined условия. Второй способ – найти ту роль, которую хочет сыграть актер, исходя из образа, создать образ своей роли, принять и войти в заданные условия опираясь на характер своей роли, т.е. воплотить на сцене свой образ, свое видение роли [2, 75]. Итак, есть основа-



ния говорить, что Дильноза Кубаева – выразила образ Гули исходя из требований второго способа.

В трагедии Шукрулло «Сад печали» есть ряд рассказов о тоталитарном режиме, от которого он пострадал лично. Герои пьесы – люди из разных слоев общества, пережившие различные трагедии и скорбящие о потерях. Например, плачущая главная героиня изображена как символ Матери, муж которой погиб во время аварии на атомной электростанции, а тело ее сына, доставленный в цинковом гробу.

После подробного анализа жизни основных героев и режиссуры спектакля в целом вы придете к выводу, что «Сад печали» – это сад скорби и печали нашего народа. Потому что в нем – чинары манкуртизма, тополя рабства тянутся к небу, в этом саду расцветают «самые трагические» пороки мира, выкорчованы и убиты ростки самосознания. События, происходившие в такой страшный период нашей истории, легли в основу пьесы «Сад печали». Спектакль поставлен опытным и знающим режиссером Вали Умаровым в своеобразном стиле. От начала и до конца сценического действия посредством соответствующих жанру мелодии и песен, а также пластических движений была показана женская судьба, в итоге была показана точная интерпретация образа Матери.

Известный театральный режиссер Олимжон Салимов рассуждая об актерах, сказал: «Игра актеров должна соответствовать тем символам, образам и персонажам, которые присутствуют в пьесе. Отношение актера к окружающим его деталям, его сценические действия и речь для раскрытия содержания этих символов и донесению их до зрителей, отказ от «преувеличений и наигранной страстности» в исполнении роли, скрытие эмоций, поддержание умеренности и внутреннего спокойствия, и при этом сохранять высокий градус внутренней силы – вот что требуется от актеров» [2, 121].

В спектакле «Аёл-гу» («Женщина») сразу после открытия занавеса на сцену выходят женщины с веревками. Такое действие иносказательно, образно означает, что начало жизни связано с женщиной. И в конце сценического действия женщины, связанные одними узами, одна за другой покидают круглую сцену. Такой финал подчеркивает, что именно женщина – это существо, связывающее воедино узы жизни, обеспечивающие долголетие. Представление – предание о сотворении Адама Евы начинается со слов: «Аллах проливал слезы скорби на землю тридцать

девять дней, а слезы радости – только один день. Вот почему радости и горести человечества умножались с незапамятных времен».

Развитие сюжета – женщины поют сезонные ритуальные песни, сажают и собирают урожай, напевая песню «Майдаё-майда» молотили зерно. А когда началась засуха, они молились Аллаху, исполняли песню «Молчаливая женщина» и просили дождя. Одна из них родила девочек-близнецов по имени Фатима и Зухра. Прошли годы, дети выросли, но случилось несчастье – тяжело заболела и ушла из жизни Зухра – ее проводили в последний путь песней «Ёр-ёр». А Фатима влюбилась в молодого человека, но сваты пришли от другого, но Фатима осталась верна своей первой любви. Таким образом женщина становится продолжителем жизни, она находит вечные ценности...

В спектакле образы женщин исполняли талантливые актрисы театра – народная артистка Узбекистана Дильбар Икромова, заслуженные артисты Узбекистана – Нодира Махмудова, Мукаддас Халикова, Саида Раметова, Зухра Ашурова, Рано Ярашева, Шохида Исмоилова, Махфуза Боботиллаева, молодые актрисы – Омина Туракулова, Хосият Хусанова, Шодия Тухтаева и Нигина Анарбаева. Они через пластические движения и выразительную мимику очень ярко и правдиво показали женские переживания, их упорство и терпение. Толкование образов – осуществляется без слов и основано только на том, как женщины выражают свои внутренние переживания через музыку и пластические движения. Коллектив театра именно этим спектаклем продемонстрировал как можно достичь замечательного результата с помощью своеобразной интерпретации и большого мастерства. Говоря о режиссуре, Олимжон Салимов сказал: «Только заинтересовав актера на глубокое изучения своей роли, только заинтересовав актера к раскрытию всех черт персонажа, мы сможем добиться изображения на сцене найденных нами символов. Актер для режиссера, а режиссер для актера не должны «жертвовать» собой. Пусть оба искусно делают свое дело и пусть оба сияют по содержанию спектакля и воплощению образа» [2, 131]. Юные актрисы Шодия Тухтаева и Нигина Анарбаева с большим мастерством исполнили Фатиму и Зухру. Особое признание их исполнения еще больше укрепило у них уверенность о своем будущем и их востребованности на сцене. Спектакль важен тем, что приглашает зрителей к размышлению.

Судьба женщины всегда была приоритетной темой для каждого художественного произведения. Тот факт, что узбекские женщины в спектакле выражают образ жизни, до сих пор не интерпретированный таким образом на сцене, особенно прощание с девушками, умершими, так и не увидев полого новобрачных, является одним из сильнейших моментов, не встречающийся у других народов. Этот спектакль поистине уникален тем, что в полной мере воплощает образ узбекской женщины, ценности и традиции, сохраняемые веками. Режиссёрские находки, мастерство актрис, внутренние переживания образов послужили интерпретации пьесы на самом высоком художественно-целостном уровне.

Спектакль «Одинокая звезда» раскрывает боль человека, его духовный мир, влияние одиночества на жизнь человека. Сцена начинается с посещения кладбища тремя неразлучными подругами – женщинами. Роль Умиды исполнила заслуженная артистка Узбекистана Гавхар Закирова, роль Манзуры – заслуженная артистка Узбекистана Мукаддас Халикова, роль Джамили – заслуженная артистка Узбекистана Шохидат Исмаилова. Роль Мурада ака досталась заслуженному артисту Узбекистана Джамшиду Закирову, а роль соперницы Манзуры исполнила заслуженная артистка Узбекистана Гульчехра Ибрагимбекова.

Одним из ведущих персонажей произведения является образ действительно одинокого человека – Мурада, роль которого блестяще исполнил Джамшид Закиров. Этот персонаж, обрекая себя на смерть, предпочитает жить на пороге кладбища. Его сын женился на дочери богатого человека, продал отчий дом и живет у тестя. Дочь нечасто навещала отца, и внуки просто не знали его – он для них стал чужим. А оставшийся один, он нашел свое пристанище на кладбище, чтобы его не оставили без присмотра, если он умрет.

Видя доброту и человеческое отношение к нему Умиды, одной из женщин, посетивших кладбище, любовь Мурада к жизни возрастает. Однако этот человек был из тех людей, которые не могут открыто выражать свои внутренние переживания, он, не получив доброты и любви от своих детей, уверен, что любовь чужих людей тоже неискренняя. Такой сложный образ актер сумел передать на очень высоком уровне, его мысли и действия выразительны, в них нет фальши и наигранности. Каждый зритель, наблюдая за его игрой, искренне желает ему счастья и добра.

По определению режиссера Олимжона Салимова: «Определить, как актер произносит слова роли

на сцене, так же сложно, как и найти тональность музыки. Актер, «пересоздав» в своем воображении весь организм нового человека, неведомого ему самому, медленно начинает осознавать внутренний мир этого человека, входит в него и приближается к правильному произношению слов роли» [2, 31].

Умида – женщина, оставшаяся одна после того, как ее единственная дочь вышла замуж. Ее дочь и зять не стремятся навещать Умиду из-за ее беспомощности и, по их мнению «скудного» образа жизни. Она сама стыдится того, что не может подарить колыбель по случаю рождения внука и, как ей кажется, совестно и даже не имеет права посещать дом дочери. Поскольку она живет одна в большом и просторном дворе, муки одиночества настолько утомительны, что ей хочется найти понимающего ее человека, который стал бы поверенным другом и опорой на всю оставшуюся жизнь. Она идет с подругами на кладбище навестить могилу мужа, видит там Мурада, который день и ночь живет на там, предпочитает жизни смерть ... Она всей душой, всем сердцем чувствует его одиночество и хочет утешить Мурада, смягчит его боль. Именно пережитое этими людьми, именно их прошлое и формирует фабулу произведения.

В силу характера действующих лиц актеры исполняют своих персонажей в образе застенчивых мужчины и женщины, нежных, кротких, очень деликатных, терзаемых болью одиночества, не желающих никому говорить, что живут в душевной тоске. Гордость Умиды настолько высока, что она в начале не может и не хочет признать свою любовь к Мураду, а когда понимает, что любовь сильнее ее подруг и их мнения, застенчивость Умиды исчезает. Если бы актрисой было полностью понято суть этого образа, и если бы она исполняла природную застенчивость героини умереннее, то исполнение этого образа имело бы образцовое решение. По большому счету, судьбы других вдов тоже не лишены именно таких недостатков.

### Выводы

В заключение можно сказать, что актерские трактовки роли на сцене кардинально отличаются друг от друга. Находятся ли актеры в одном пространстве и времени, живут и работают ли они в разные эпохи, трактовка образа создаваемого героя будет разной. Главной причиной и главным фактором здесь является внутренние переживания, мировоззрение, уровень восприятия актеров, т.е. тут очень многое зависит от таких категорий и критериев актерского

мастерства, которые по своей природе сильно отличаются друг от друга. И конечно же, режиссерский подход и режиссерская трактовка произведения во многом определяет успех спектакля – режиссер дол-

жен опираться не только на свое видение и трактовку сценического действия, он должен исходить из индивидуальных качеств актеров, их видения образа, воплощаемого на сцене.

### Список литературы:

1. Умаров Э. Театра бадийи образ яратишнинг эстетик тамойиллари.–Т.: Стар полиграф. 2011.
2. Салимов О. Касбим режиссёр.– Т.: Ф. Фулом, 2009.
3. Арасту. Поэтика.– Т.: Адабиёт ва санъат, 1980.
4. Станиславский К. С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т-3.– М.: Искусство, 1955.
5. Турсунбоев С. Театр тарихи.– Т.: Билим, 2005.
6. Абдусаматов Х. Драма назарияси.– Т.: Гафур Фулом, 2000.
7. Турсунов Т. Саҳна ва замон.– Т.: Янги аср авлоди, 2007.
8. Товстоногов Г. Зеркало сцены. Т. 1.– Лен.: Искусство, 1984.
9. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера.– М.: Просвещение, 1978.
10. Турсунов Т. XX аср ўзбек театри тарихи. (История узбекского театра XX века) – Т.: Арт пресс. 2010.

### Информация об авторах

**Нурманова Барно Ахмаджон қизи**, докторант по специальности “Театральное искусство”, преподаватель кафедры “Искусство музыкального, драматического театра и кино”. Государственный институт искусств и культуры Узбекистана

Адрес: 100164, г. Ташкент, ул. Ялангач, 127

E-mail: layli.shirin00@mail.ru; Тел.: +998(90) 999-98-71

ORCID: 0000-0001-8371-3337

### B. A. NURMANOVA <sup>1</sup>

<sup>1</sup> *The Uzbekistan state institute of arts and culture, Tashkent, Uzbekistan*

## INTERPRETATION OF ROLE BY ACTORS IN DRAMATIC WORKS

**Abstract.** This article discusses stage images and their interpretations created by actors in performances staged in Uzbek drama theaters during the years of Independence.

**Objective:** The study focuses on the analysis of performances staged in Uzbek drama theaters and the images created in them.

**Methods:** review, analysis, survey, synthesis, comparison, generalization, observation.

**Keywords:** performance, analysis, interpretation, director, character, experiences, play, repertoire.

### References

1. Umarov E. Teatrda badiiy obraz yaratishning estetik tamoyillari.– Т.: Star poligraf, 2011.
2. Salimov O. Kasbim rejissor.– Т.: G‘G‘ulom, 2009.
3. Arastu. Poetika.– Т.: Adabiyot va san‘at, 1980.
4. Stanislavskiy K. S. Aktyorning o‘z ustida ishlashi. – Т-3.– М.: Iskusstvo, 1955.
5. Tursunboyev S. Teatr tarixi.– Т.: Bilim, 2005.

6. Abdusamatov X. Drama nazariyasi.– T.: G‘afur G‘ulom, 2000.
7. Tursunov T. Sahna va zamon.– T.: Yangi asr avlodi, 2007.
8. Tovstonogov G. Zerkalo sseni.– T. 1.– Len.: Iskustvo, 1984.
9. Zaxava B. Y. Masterstvo aktera i rejissera.– M.: Prosvesheniye, 1978.
10. Tursunov T. XX asr o‘zbek teatri tarixi. (Istoriya uzbekskogo teatra XX veka) – T.: Art press, 2010.

#### **Information about the authors**

**Barno Ahmadjon qizi Nurmanova**, PhD candidate in “Theater Arts”, lecturer at the department of “Art of musical, dramatic theatre and cinema”

Address: 127 Yalangach Str., 100164, Tashkent, Uzbekistan

E-mail: layli.shirin00@mail.ru; Tel.: +998 (90) 999–98–71

ORCID: 0000-0001-8371-3337



## Раздел 3. Теория и история искусства

### Section 3. Theory and history of art

УДК 75.011.2 + 75.03 + 7.011 + 7.036

DOI: 10.29013/EJA-22-2-41-45

КРАВЧЕНКО А. И.<sup>1</sup><sup>1</sup> Академия Изящных Искусств Альбертина г. Турин, Италия

#### МИСТИЧЕСКИЙ КОСМИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ НИКОЛАЯ РЕРИХА

**Аннотация.**

**Цель:** рассмотрение эстетическо-художественной и религиозно-философской сторон мистического космизма на примере деятельности русского художника, философа и ученого Николая Рериха.

**Методы:** выделение узких аспектов и фактов, касающихся темы исследования, из общего потока материалов о Николае и Елене Рерих, а также русском космизме.

**Результаты:** поиски и заключения Николая Рериха и космистов в целом предвосхитили свое время. Возможно поэтому в наши дни существует повышенный интерес к их естественнонаучному, религиозно-философскому и эстетическо-художественному наследию. Нравственные идеалы и ценности космизма обладали способностью изменять и направлять в определенное русло внутреннего и внешнего совершенствования не только отдельно взятого индивидуума, но и общество в целом. Рерих увидел пути преобразования и улучшения человека и планеты в возможных результатах соприкосновения собственного земного проективного мышления с мистическими парадигмами потустороннего мира. Космизм в его деятельности носил характер мистического мировоззрения, разработкой основных вех и тезисов которого Николай Рерих занимался совместно с женой Еленой.

**Научная новизна:** выделение основных точек соприкосновения мистического космизма с творческой деятельностью Николая Рериха.

**Практическая значимость:** материалы данной статьи могут быть использованы для дальнейшего более глубокого исследования тем, связанных с изучением мистического космизма, а также его влияния на творческое наследие Николая Рериха в частности.

**Ключевые слова:** русский космизм, Николай Рерих, Елена Рерих, мистицизм, спиритизм.

**Для цитирования:** Кравченко А. И. Мистический космизм в творчестве Николая Рериха // European Journal of Arts, 2022, №1. – С. 41–45. DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-41-45>

**Введение**

Самыми сложными и малоизученными направлениями русского космизма, исследователи считают эстетическое и художественное, и среди многочисленных представителей культурно-эстетической сре-

ды, как-то М. Ломоносов, Г. Державин, П. Чайковский, С. Рахманинов и другие, приводят в пример чету космистов-мистиков Рерихов, на раскрытии космизма через деятельность которой хотелось бы остановиться подробнее.

## Мистический космизм в творчестве Николая Рериха

При встрече с Н. К. Рерихом Л. Н. Толстой дал наставление, которому художник старался следовать на протяжении всей жизни: «Случалось ли в лодке переезжать быстроходную реку? Надо всегда править выше того места, куда вам нужно, иначе снесет. Так и в области нравственных требований надо всегда рулить выше – жизнь все равно снесет. Пусть ваш голец очень высоко руль держит, тогда доплывет!» [4, с. 90]. Создатель более семи тысяч художественных полотен, философ, ученый, историк, археолог, педагог, общественный деятель, путешественник. Список, характеризующий этого неординарного человека, трудившегося на рубеже XIX–XX вв., можно продолжать еще долго.

Неиссякаемым источником вдохновения для Николая Рериха и его жены Елены стало налаженное общение с потусторонним миром, а точнее с учителями-махатмами, одним из которых был Мория. В 20-х годах Рерихи посещали Тибет, Гималаи, Индию, а с середины 1930-х годов переехали на постоянной основе в долину Кулу в Гималаях. Мистическое мировоззрение, созданное четой Рерихов имеет миллионы почитателей по всему миру, хотя в начале века все, возможно, началось в некоторых узких кругах любителей спиритических сеансов Петербурга и Москвы, книг Е. П. Блаватской, А. Безант, Ч. Ледбитера, Рамакришны, Вивекананды. В результате разрабатываемого ими мировоззрения Рерихами была создана книга нового учения под названием Агни Йога (Живая Этика), целью которой было доступно объяснить все, что ранее было покрыто тайной, а основой была вера в пришествие мессии Майтрейи, главного учителя Шамбалы («Шамбала есть священное место, где земной мир соприкасается с высшим состоянием сознания. На Востоке они знают, что существует две Шамбалы: одна земная и другая невидимая» [7, с. 58]), на землю. Николай Рерих к тому же писал удивительные картины, своеобразные окна в потусторонний мир.

Первыми работами Николая Рериха, связанными с Востоком были создаваемые с 1905 г. литературные очерки, сказки, на индийские темы «Девассари Абунту», «Лаухми-победительница», «Заповедь Гаятри», «Граница царства» и картины. В 1911–1914 гг. Рерих занимался, не дошедшей до наших дней, росписью церкви Святого Духа во Фленове. В центре

росписи ним была помещена Богородица в образе Матери Мира с чертами индусской богини. В те же годы художник создает эскизы для цветных витражей, обрамляющих фонарь потолка одного из ритуальных залов, буддийского храма в Петербурге.

После революции 1917 года Рерихи оказались в эмиграции. В Лондоне в конце 1919 года ними был создан круг людей, интересовавшихся спиритизмом, сеансы со слов Елены Рерих проходили более, чем насыщено и ярко: «На головы сидящих падал дождь спичек, монеты, носовые платки, по комнате летали металлические предметы, никогда никого не зацепляя и не причиняя вреда, ковры срывались с места и летали над головами, столик, без прикосновения к нему, сам двигался» [7, с. 69]. Во время одного из таких сеансов Рерих автоматическим письмом создал портрет духа Аллан-Минга, их руководителя из потустороннего мира.

С 1920 по 1923 г. Рерихи проживали в Америке, где снова создали небольшой кружок из девяти единомышленников по спиритическим сеансам, войдя в него, как духовные учителя Фуяму (Гуру) и Урусвати (Тару). Занятия спиритизмом однако были лишь маленькой частью широкой деятельности Николая Рериха, продвигавшейся, как в художественном направлении, так и в культурно-просветительском. В этот же период Рерихи получили предсказание из потустороннего мира о будущем основании ними в России, в новом городе Звенигороде, мистического университета, ректором которого должен был стать Николай Рерих. Университет был лишь частью амбициозного проекта под названием Великий план, появившегося в 1924 году, и главные роли в котором отводились России, Америке, Индии и Тибету. Великий план заключал в себе идею создания общества новых людей, «которые станут предтечами эволюционно более развитой «шестой расы»» [7, с. 83] первоначально на Алтае, у основания горы Белуха, вершина которой должна была стать точкой встречи миров небесного и земного. Стоит отметить, что изображение гор часто встречается на картинах Рериха, также и другие каменные формы. С камнями было связано и то, что существует версия, будто во время очередной поездки на Восток Рерихи получили задание от махатм установить аккумуляторы энергии, магниты, в определенных точках Земного шара. Двумя из этих магнитов считались сами Рерихи, а третий, коим был осколок метеорита, находится в Шамбале и «регули-

рует поступление энергии на Землю и ее отток с Земли, и таким образом поддерживает на нашей планете энергетический баланс» [7, с. 241].

По мнению д.и.н. А. И. Андреева полное пере рождение Николая и Елены Рерихов пришлось на начало 1930-х г., когда оба почувствовали себя уже преобразенными новыми людьми, махатмами во плоти: «О себе они говорят исключительно как о «посланцах» Гималайского Братства, выполняющих на земле «космическую миссию». Они – два великих, пока что единственных в мире Агни-йога: один утверждает земные дела (Н. Рерих), а другой (Е. Рерих) соединяет землю с космическим миром» [7, с. 92].

В результате не сбылось ни одно из многочисленных предсказаний учителя Мории, проект города Звенигорода так и остался утопией, Институт Гималайских исследований «Урусвати», основанный художником в 1929 г, уже в середине 1930-х прекратил свою деятельность. Среди открытых ним учреждений были также художественное объединение «Пылающее сердце» и «Мастер-институт объединенных искусств» (Чикаго, 1921 г.), международный центр искусства «Венец мира» и музей собственного имени (Нью-Йорк, 1922–1923 гг).

### Благодарности

Автор выражает благодарность к.ф.н. Чемерисовой Наталье Васильевне, директору Академии архитектуры и искусств ЮФУ (РФ, Ростов-на-Дону), за консультирование в процессе написания данной статьи и ценные рекомендации.

### Список литературы

1. Куракина О. Д. Русский космизм как социокультурный феномен. – М., МФТИ, 1993.
2. Рерих Е. И. У порога нового мира. – М.: Международный центр Рерихов, 2007.
3. Рерих Н. Жизнь вечная. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022.
4. Рерих Н. К. Листы дневника. – Т. 2. (1936–1941). – М.: Международный центр Рерихов, 1995.
5. Рерих Н. К. Об искусстве. – М.: Международный центр Рерихов, Мастер-Банк, 2005.
6. Рерих Н. Сердце Азии. Шамбала Сияющая. Агни-йога. СПб.: Азбука, 2022.
7. Рерихи: Мифы и факты. Сб.ст. под ред. А. И. Андреева, Д. Савелли. СПб.: Нестор-История, 2011.
8. Русский космизм: Антология философской мысли. – М.: Педагогика-Пресс, 1993.
9. Русский космизм в образно-художественном измерении. Монография. – Ростов-на-Дону: СКАГС, 2011.
10. Философия русского космизма. – М.: Фонд «Новое тысячелетие», 1996.

### Информация об авторе

**Анна Ивановна Кравченко**, магистр, Академия изящных искусств Альбертина (Турин, Италия)

Адрес: Ростов-на-Дону

E-mail: ann.kravchenko.rostov@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7824-2876

### Выводы

Идеи Рерихов имеют миллионы последователей по всему миру. В России сеть рериховских организаций распространялась с конца 1980-х и к середины 1990-х превратилась в крупное общероссийское движение, которое «стало новой формой массовой духовности в том виде, в каком она была подготовлена позднесоветским временем, в котором присутствовал парарелигиозный пиетет перед художественной культурой, где было немного мистики, интереса к Востоку, православию, астрологии, признания того, что все религии истинны, а у России существует свой особый путь» [7, с. 235]. В тот период были созданы Фонд Рерихов, Музей Н. К. Рериха, Международный центр Рерихов (МЦР), работающий и по сей день.

Проективное мышление Николая Рериха было направлено на поиски трансформационных путей развития общества в частности и планеты в целом. Преобразование мира виделось ему в изменении человека с физических, психологических и социальных сторон его существования в тесной связи с мистическими парадигмами и особым мистическим мировоззрением, разработанным самим Николаем Рерихом в тандеме с его женой Еленой.

**A.I. KRAVCHENKO**<sup>1</sup><sup>1</sup> *Albertina Academy of Fine Arts in Turin, Italy*

## MYSTICAL COSMISM IN THE CREATIVE ACTIVITY OF NICHOLAS ROERICH

### Abstract.

**Objective:** consideration of the artistic aesthetic and religious philosophical aspects of mystical cosmism in the example of activities of the Russian artist, philosopher and scientist Nicholas Roerich.

**Methods:** the selection of narrow aspects and facts concerning the research topic from the general flow of materials about Nicholas and Elena Roerich, as well as Russian cosmism.

**Results:** The research and conclusions of Nicholas Roerich and the cosmists as a whole anticipated their time. We can conclude that is why nowadays there is an increased interest in their natural scientific, religious philosophical and artistic aesthetic heritage. The moral ideals and values of cosmism had the ability to change the direction of the internal and external improvement not only of a single individual, but also of society as a whole. Roerich saw the possibilities of transformation and the improvement of man and the planet in the possible results of the contact of his own earthly projective thinking with the mystical paradigms of the other world. Cosmism in his creative activity was by nature a mystical worldview, the development of the main trends and theses of which Nicholas Roerich worked together with his wife Elena.

**Scientific novelty:** highlighting the main points of contact of mystical cosmism with the creative activity of Nicholas Roerich.

**Practical significance:** the materials of this article can be used for further in-depth research of topics related to the study of mystical cosmism, as well as its influence on the creative legacy of Nicholas Roerich in particular.

**Keywords:** Russian cosmism, Nicholas Roerich, Helen Roerich, mysticism, spiritualism.

### References

1. Kurakina O.D. *Russkij kosmizm kak sociokul'turnyj fenomen (Russian Cosmism as a socio-cultural phenomenon)*, – Moskow, MFTI 1993.
2. Rerih E. I. *U poroga novogo mira (At the threshold of a new World)*, Moskow: Mezhdunarodnyj centr Rerihov, 2007.
3. Rerih N. *Zhizn' vechnaja (Eternal Life)*, – Saint-Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2022.
4. Rerih N. K. *Listy dnevnika. – T. 2. (1936–1941) (Diary Sheets)*, – Moskow: Mezhdunarodnyj centr Rerihov, 1995.
5. Rerih N. K. *Ob iskusstve (About art)*, – Moskow: Mezhdunarodnyj centr Rerihov, Master-Bank, 2005.
6. Rerih N. *Serdce Azii. Shambala Sijajushhaja. Agni-joga (The heart of Asia. Shambhala is Shining. Agni Yoga)*, – Saint-Petersburg: Azbuka, 2022.
7. *Rerih: Mify i fakty. Sb.st. pod red. A. I. Andreeva, D. Savelli (Rerih: Myths and Facts Collected papers)*, – Saint-Petersburg: Nestor-Istorija, 2011.
8. *Russkij kosmizm: Antologija filosofskoj mysli (Russian Cosmism: An Anthology of Philosophical Thought)*, – Moskow: Pedagogika-Press, 1993.
9. *Russkij kosmizm v obrazno-hudozhestvennom izmerenii (Russian cosmism in the figurative and artistic dimension. Monograph)*, Monografija. – Rostov-on-Don: SKAGS, 2011.
10. *Filosofija russkogo kosmizma (The philosophy of Russian cosmism)*. – Moskow: Fond «Novoe tysjacheletie», 1996.



### **Information about the authors**

**Anna I. Kravchenko**, completed Master's Degree in Graphic Arts at School of Graphics of Albertina Academy of Fine Arts in Turin, Italy

Address: Rostov-on-Don

E-mail: [ann.kravchenko.rostov@gmail.com](mailto:ann.kravchenko.rostov@gmail.com); Tel.: +7(918) 536-85-11

ORCID:0000-0001-7824-2876

## Раздел 4. Техническая эстетика и дизайн

## Section 4. Industrial art and design

UDC 7.017.4

DOI: 10.29013/EJA-22-2-46-49

I.A. HAJIYEV<sup>1</sup><sup>1</sup> Kazakh branch of Baku State University, Azerbaijan

### COLOR SCIENCE: THEORY AND PRACTICE

#### Abstract.

As you know, colors play an important role and value in solving aesthetic problems in creative activity in design, in the visual arts. From this point of view, the physical properties of flowers are analyzed, as well as their psycho-emotional impact on humans.

This article discusses the scientific and theoretical views and experiences of various well-known experts on colors in different historical periods. Summarizing the studied materials and proceeding from personal practical experience, the classification by colors is presented by the author.

The use of colors in artistic activities based on the classification is commented.

**Keywords:** color, theory, psychophysiology, spectrum, classification, design.

---

**For citation:** A. Hajiyev. Color Science: Theory and Practice // European Journal of Arts, 2022, №1. – С. 46–49.  
DOI: <https://doi.org/10.29013/EJA-22-1-46-49>

---

Even from ancient times, people became interested in color and used them in everyday life – dwellings, clothes, objects. Colors, along with their aesthetic meaning in the life of ancient people, also expressed their mythological worldview, religious and ideological views in one form or another, and then, at different stages of social life, also had sociocultural significance.

Color and color schemes have been studied from time to time and have become a separate area of research. It should be noted that the problem of color was also the subject of research by ancient philosophers and thinkers. Famous Greek philosophers Plato, Aristotle and others conducted research in this area. Their scientific work played a role in the further study of colors.

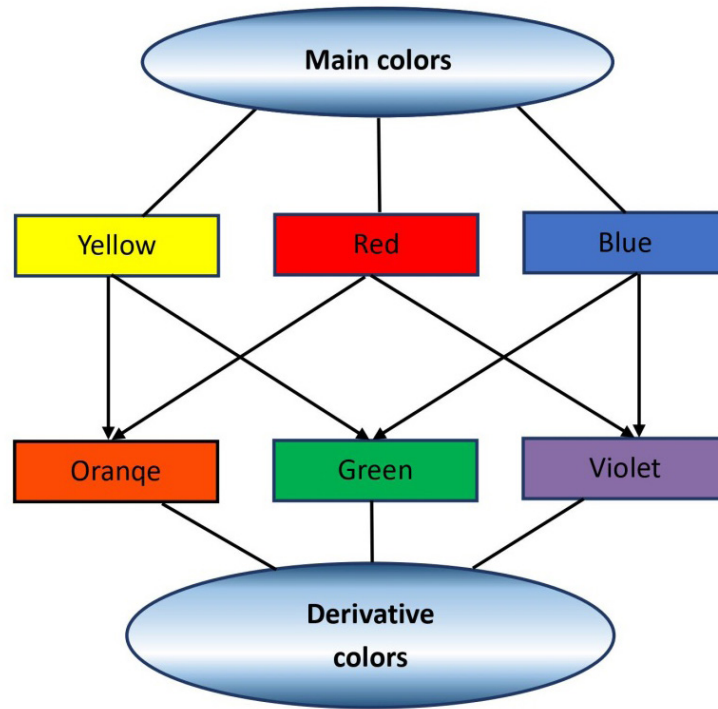
The thoughts and conclusions about the psych emotional peculiarities of colours by Russian scientist M. V. Lo-

monosov, English scientist I. Newton, Germany philosopher V. Hote, well known painter, graphicist, theorist and pedagogy V. Kandinsky, Francis specialist of technical aesthetic J. Veneno, Francis scientists M. Deribere, Russian psychologist V.M. Bekhterev, Switzerland psychologist M. Lüscher and etc. assume very high importance in the chromatics science. Put forward thoughts and conclusions have played very important role in the mainly investigation and study of colours, including in their practical application opportunities in different spheres too [2, c. 116–117].

The colours divide into chromate-coloured (in Greek origin means – “chromos” – colour) and achromatic-colourless types. In the scientific specialists literatures yellow, orange, red, blue, cyan, green, violet and other many colour shades includes to chromatic colours, these colours have characteristics of colours [6, p. 87].

Cording to the scientific literature, there are three of the four primary colors that are considered major – red, yellow and blue; and one is green, obtained by mixing

colors. The determined color system is shown in the following diagram (scheme1) [3, 107].



Scheme 1.

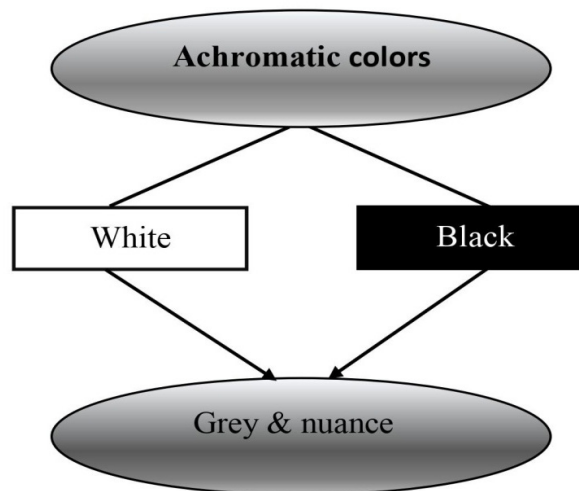
The main characteristics of the color are determined in the following sequence:

- color tone – color property;
- saturation – color quality;
- lightness – the quality of the observed color, built up by the sensation of a greater or lesser degree of relative brightness.

The colour shade characterizes for their wavelength superiority and noted with nm (nanometer). The wave-

length of different colours in the specter was determined as following. Violet – 390 ... 450, blue-450... 480, cyan-480... 510, green-510... 550, yellow-575... 585, orange-585... 620, red- 620 ... 800 nm. [6, p. 87].

To achromatic colours included–white, black also grey which derivate from them and its different (dark, light shades), (scheme 2) [3, p. 108].



Scheme 2.

First of all, prominent English physicist and mathematician Isaac Newton explained the colours nature. He defined visible light as a physical factor in the perception of all colors. He showed that white sun shining joins seven different colours on itself. They are red, orange, yellow, green, cyan (blue), indigo (blue) and violet.

From all these colours' junctions creates the white colour. We should note that red, blue and yellow of those seven colours consider the main colours. Being different from I. Newton, as a poet V. Hote attracted by colours' romance and their influence peculiarities to human's sentiment. He wrote: "The colours can create the emotions on humans ..." Conditionally he divided on colours into two groups – bringing happiness and cause of sad and investigated them separately [9, p. 62].

Jack Veneno the founder of Technical Aesthetic Institution of France the professional specialists on colours' climate wrote: "The colours are very capable: it can make calmness and irritant light. It can create the harmony and shock; we can expect from them both miracle and commotion" [1, p. 37]. Another Francis scientist M. Deribere separately analyzed the different colours' viewpoint of psychology and showed that they directly influenced to the act and humans' health [1, p. 39–40]. The emotional – psychological peculiarities of colour, natural influences and importance has explained in another source too [11]. V.M. Bekhterev the famous psychologist generalized all his experience on colour's influence to organism and come to such conclusion that in the future would be efficiently used from the colours in treatment of nervous diseases. In some scientific works by Timiryaze was about the colours and their emotional and psychological reacts on humans [8, p. 129].

The humans with higher skin and optic sense can even determine the colours with their fingers. The humans with higher skin and optic sense can even determine the colours with their fingers. After many practical experiments carried out by ourselves we got know that such "definition" is obviously possible in special position of organism.

Formerly, such interesting experience was created out on the students of the department of "Artistic drawing" in the chair of "Pedagogy and psychology" of the Pedagogical Institute in Nizhny Taghil. Mainly, the same ability was discovered on ten of fifteen students [10, p. 64].

Switzerland psychologist Max Lüscher offered the colours' tests which were methods for analyzing of per-

sonality and at the same time formed complete direction on the science about the colours [5, p. 108].

In the creativity on different types and genres of fine art the colours are one of the most powerful influential means and is investigated and studied their different shades of artistic–aesthetic, emotional-psychological and semantic peculiarities in according level, but in the technical aesthetics and in design creativity the investigation and their studies according to their physical and psychological properties and influences beside above-mentions assume very high importance. Because, in different spheres of design creativity optimal application of colours and the main problems on appointment of objects and things create effective warranty for composition of utilitarian – functional and psychophysiological requirements.

The creation of *human-thing-machine-environment* systems and perceiving of colours in its organization and their psychological influence to humans have seriously investigated by the specialists, and achieved interesting results in this aspect. It is natural that under the modern condition uses from opportunities of chromatics science not only in the solution of artistic-esthetic assignment of interior and exterior, it also uses widely in industrial design-in decoration of things and equipment. Of course, the projecting ware of designer who deeply investigated the problems of colours problems and correctly used their application will be always attract the attention and ensure the tastes of buyers.

The problems about the semantic and psychophysiological influence of colours were based and explained in different scientific-specialists literatures in according level [1; 4; 6; 7; 11;]. On the base of scientific-theoretical conclusions, also on the base of individual observations and experience the colours can be classified according to physical properties and psychological-emotional influences on different groups (main colours, derivate colours) as following:

- chromatic-achromatic;
- hot-cold;
- active-passive;
- dark-light;
- vivid-weighed;
- contrast-relative;
- optimist-pessimist;
- irritative -calmness;
- symbolic and etc.

In industrial design, in industrial graphic, advertisement, artistic bundle, artistic encase and etc. creative



works, the classification of colours application with taking into the consideration the different and multi-sided peculiarities could create effective guarantee to the solution of general composition viewpoint of visual requests of artistic-aesthetic, psychological-emotional and usability.

### References

1. Butusov V.P. Aesthetics in technics.– Moscow, “Moskovskiy rabochiy”, 1967.– 164 p.,– ill., p. 37.
2. Hajiyev İ. A. Ergoesthetic factors in design.– Baku: Teknur, 2016.– 144 p. ill. (In Azerbaijan and English).
3. Hajiyev I. A. Integration issues in the process of fine arts activities / Scientific bulletin Samarkand State University,– 4 (116). 2019.– P. 105–109. (in Russian).
4. Hajiyeva Y., Hasanov R. M. The basis of design. “Giso enterprise”,– Baku, 2005. “CBS Polygraphic Production”,– Baku, 2008.– 152 p., ill. (In Azerbaijan).
5. Kashapov R. R. Course of applied psychology, or how to learn to work and succeed.– Moscow, “AST PRESS”, 1999.– 443 p. (in Russian).
6. Kvasov A. S. Artistic projecting of plastic products.– Moscow, “VSH”, 1989.– 39 p., ill.
7. Grojan D. V. Reference book of beginner designer.– Rostov-na-Donu, “Feniks”, 2004.– 320 p., ill. (in Russian).
8. Najafov A. Art and health.– Baku, “Azernashr”, 1989.– 114 p. (In Azerbaijan).
9. Vasilyevskaya L. A. Special painting. Moscow, “VSH”, 1989.– 127 p., ill. (in Russian).
10. Verdiyev A. M. Picturesque painting.– Baku, “Ishig”, 1988.– 72 p., ill. (In Azerbaijan).
11. Volkova V. V. Advertising design. Textbook.– Moscow, “Knizniy dom”, “Universitet”, 1999.– 144 p. (in Russian).

### Information about the author

**Imash A. Hajiyev**, Doctor of Art (Dr. Sc.), Associate Professor, Kazakh branch of Baku State University, Azerbaijan  
E-mail: imash.hajiyev@mail.ru  
ORCID: 0000-0001-7868-6899

## Contents

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Section 1. Musical arts</b> .....   | <b>3</b>  |
| <i>V. Y. Batanov</i>   |           |
| “DIARY OF A MARTYR” ZHAO YUEN ZHEN: ON THE PROBLEM<br>OF IMPLEMENTING THE TRADITIONS OF THE QUARTET GENRE IN THE<br>WORKS OF CHINESE COMPOSERS OF THE XX CENTURY ..... | 3         |
| <i>M. F. Boysinova</i>   |           |
| CREATIVE INTERPRETATION OF THREE OBJECTS-STYLES IN VICTOR<br>KHANDAMYAN’S WORK “OBJECTS” .....   | 11        |
| <i>F. Sh. Mukhtarova</i>   |           |
| POLYPHONIC CYCLES “PRELUDE AND FUGE” IN UZBEK COMPOSER’S WORKS .....   | 16        |
| <i>A. M. Sidikova</i>  |           |
| NURILLO ZAKIROV’S THIRD PIANO SONATA IS A MODEL OF HARMONY<br>OF THE EAST AND THE WEST .....   | 19        |
| <i>A. M. Sidikova</i>  |           |
| THE FORMATION AND DEVELOPMENT OF THE UZBEK PIANO SONATA .....  | 23        |
| <i>V. A. Umarova</i>   |           |
| ON THE PROBLEM OF CHOOSING A REPERTOIRE FOR PIANO STUDENTS .....   | 28        |
| <b>Section 2. Theatre arts</b> .....   | <b>32</b> |
| <i>P. A. Mamutov</i>   |           |
| NATIONAL DRAMATURGY PROBLEMS IN KARAKALPAK STATE YOUNG<br>AUDIENCE THEATRE .....   | 32        |
| <i>B. A. Nurmanova</i>   |           |
| INTERPRETATION OF ROLE BY ACTORS IN DRAMATIC WORKS .....   | 36        |
| <b>Section 3. Theory and history of art</b> .....  | <b>41</b> |
| <i>A. I. Kravchenko</i>  |           |
| MYSTICAL COSMISM IN THE CREATIVE ACTIVITY OF NICHOLAS ROERICH .....  | 41        |
| <b>Section 4. Industrial art and design</b> .....  | <b>46</b> |
| <i>I. A. Hajiyev</i>   |           |
| COLOR SCIENCE: THEORY AND PRACTICE .....   | 46        |