



## ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

**Рахимова Назокат Шерзод кизи**

*Преподаватель Государственной Консерватории Узбекистана*

**Аннотация:** В статье раскрыты принципы исполнения и способы овладения приемами игры узбекских органных произведений.

**Ключевые слова:** Полифония, мелодическая линия, динамический образ, контраст, фразировка, синтез.

## FEATURES OF THE PERFORMANCE OF ORGAN WORKS IN THE WORKS OF COMPOSERS OF UZBEKISTAN

**Rakhimova Nazokat Sherzodovna**

*Teacher of the State Conservatory of Uzbekistan*

**Abstract:** The article reveals the principles of performance and methods of mastering the techniques of playing Uzbek organ works.

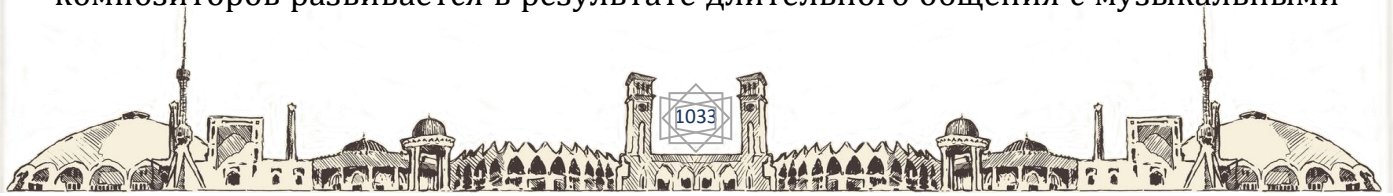
**Keywords:** Polyphony, melodic line, dynamic image, contrast, phrasing, synthesis.

Принципы органного исполнения вытекают из сущности полифонии, из скрытых в ней динамических процессов. Исполнение есть новое рождение произведения. Следовательно, исполнитель должен пробудить в себе те силы, которые порождают произведение. Эта необъятная задача, стоящая перед узбекской исполнительской школой, приобретает особенную остроту в применении к органу, ибо не так просто проникнуть в сферу сил, создающих полифоническую музыку, нащупать нерв полифонии.

Речь идет в первую очередь о развитии мелодического чутья, причем уточним: чутья полифонической мелодии. Понимание полифонической линии произведений узбекских композиторов обусловлено наличием у исполнителя особого рода энергии. Эта мелодическая энергия отнюдь не тождественна с общим мелодическим чутьем или с музыкальностью вообще. Конечно, мелодическая энергия есть один из элементов музыкального дарования. Однако в настоящее время этот элемент не является центральным.

Можно себе представить современного музыканта-практика, в даровании которого мелодическая энергия играет второстепенную роль (например по сравнению с чувством ритма, тембра, колорита и т. п.). Но именно без этой способности невозможно исполнение полифонии.

Чувство полифонической линии в органных сочинениях узбекских композиторов развивается в результате длительного общения с музыкальными





произведениями—носителями «линейной энергии». Если же говорить о культивировании этого дарования, то здесь имеет значение постоянное связывание мелодических процессов с процессами механическими или психическими. Можно пробудить в человеке наводящими указаниями активное желание проникнуть в сферу экспрессивной пластики, экспрессивной динамики. В этом случае музыкальное дарование развивается окольным путем, через сферу динамических и пластических образов. Для развития в органисте мелодического чутья не обязательно ограничиваться одним органом. Наоборот, желательно постоянное чередование занятий на органе с занятиями на рояле. Ведь орган лишен динамических оттенков, тем самым отпадает одно из самых доступных проявлений мелодической энергии—усиление и ослабление звука. Весьма логичным представляется начинать развитие мелодического чутья с одноголосия, а именно — с инструментального одноголосия. Исполнение их на рояле не представляет технических трудностей и позволяет сосредоточить все внимание на развертывании полифонической линии.

Особое внимание следует уделить на принцип исполнения узбекских органных произведений. Намечая в общих чертах основные средства органного исполнения, особое внимание уделим ритму, в его детальном, мельчайшем проявлении.

1. К первой группе приемов отнесем все отклонения от метрической сетки.

а) Прежде всего это агогические оттенки. Их исключительное значение ясно без особых разъяснений. Замечу только, что средствами агогики возможно вызвать у слушателя впечатление акцента, а также смежных с акцентом коротких динамических волн. Любое ритмическое расширение воспринимается как усиление звука.

б) Специфический прием — ритмическая борьба двух голосов или двух групп: они идут параллельно в разном ритме.

в) А также явление, которое называют ритмическим пульсом, ритмическим нагнетанием и ослаблением. Это явление непосредственно граничит с ощущением крупных объединяющих связей («чувство формы»).

2. Ко второй группе отнесем все приемы, основанные на укорачивании и удлинении ноты, хотя бы и без изменения ее метрического значения. Два звука, выписанные как соседние, могут быть сопоставлены бесконечным числом способов: они могут покрывать друг друга, могут точно переходить один в другой, либо быть разделены небольшой паузой; они могут быть осуществлены лишь как точки, разделенные размеренным молчанием. Обо всех этих отклонениях и идет речь. Перечислим важнейшие из приемов.

а) Любой разрыв, подчеркивая вступление следующего за ним звука, способствует возникновению впечатления акцента, поэтому, чтобы сделать в данной точке акцент, надо перед ней произвести разрыв.





б) Разрыв позволяет по-разному организовать звуки: то, что разделено разрывом, относится к двум различным ритмическим образованиям; то, что заключено между двумя разрывами, предстает в виде единства. Таким образом, разрывы позволяют образовывать мотивы, фразы, предложения и т. д.; они подчеркивают моменты тождества, сопоставляя их, как единства.

в) Употребление *legato* и *staccato*. Ясно, что имеются бесконечные градации между этими двумя видами. Все они, кроме, пожалуй, точечного *staccato*, применимы на органе. Применяется *legato* и *staccato* в целях контраста, различения, распределения. Могут контрастировать: мельчайшие элементы в пределах мотива; мотивы со своим окружением; две одновременные линии— одна в соотношении с другой, наконец, могут контрастировать крупные планы. Тут особенно часто применяется прием выделения гармонических ходов посредством *staccato* на фоне диатоники, исполняемой *legato*.

г) Укажем на особенно важный ресурс — так называемое органное туше. Суть его состоит в том, что вся бесчисленная палитра переходов от *staccato* к *legato* и наоборот применяется на больших линиях как краска, как удар, как манера. Это туше, основанное на мельчайших изменениях в способе соединения соседних звуков, составляет совершенно индивидуальную и характерную для исполнителя манеру. Таким образом видно, что, с одной стороны, казалось бы, первоначальный элемент ткани— одна нота, фактически распадается на два момента: звук и молчание. С другой стороны, эти две экстенсивные величины синтезируются в один элемент — звук как элемент восприятия, синтезируются в явление качества. Все перечисленные выше приемы агогики и фразировки воспринимаются не как отклонение от метра и не как ряд разрывов, а лишь как ясность и выразительность игры. При хорошем исполнении мы никогда не слышим фразировки—мы слышим фразу. Также манеру связывать два звука мы воспринимаем как звучность, как колорит, как тембр. На одной и той же регистровке один играет мягко, другой жестко. Больше того, манера проводить определенный способ удара является фактором выразительным. Настойчивое проведение манеры фразировки в произведениях узбекских органистов дает впечатление строгости, суровости. Свободное же проведение этой же манеры дает впечатление свободы, легкости.

Подводя итоги о методах исполнении узбекских органических произведений, следует добавить, что часто понимание полифонии может быть значительно развито указанием на смысл, экспрессию полифонической линии. Тут полезно введение терминов: подъем, скачок, падение, тяжесть, инерция, парение, упорство, растерянность. Также экспрессия в отношении линии пояснена понятиями: ожидать, следовать, вести за собой, сопротивляться, повторять, задерживать, помогать и т. д.





**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:  
REFERENCES:**

1. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград, 1976.
2. Узбекская музыка на современном этапе. Ташкент, 1977
3. Процюк Д. Исполнительское искусство органиста. СПб, 1997.

