

№1(5)
2025



ÓZBEKISTAN MÁMLEKETLIK KONSERVATORIYASI
NÓKIS FILIALÍ

MUSIQA VA SAN'AT AXBOROTNOMASI / ВЕСТНИК МУЗЫКИ И ИСКУССТВА / BULLETIN OF MUSIC AND ART

MUZÍKA HÁM KÓRKEM ÓNER XABARSHÍŚÍ

ILIMY-METODIKALÍQ JURNAL

**ÓZBEKSTAN RESPUBLIKASÍ JOQARÍ
BILIMLENDIRIW, ILIM HÁM INNOVACIYALAR
MINISTRILIGI
ÓZBEKSTAN RESPUBLIKASÍ MÁDENIYAT
MINISTRILIGI
ÓZBEKSTAN MÁMLEKETLIK KONSERVATORIYASÍ
NÓKIS FILIALÍ**

MUZÍKA HÁM KÓRKEM ÓNER XABARSHÍSÍ
Ilimiy-metodikaliq jurnal

MUSIQA VA SAN'AT AXBOROTNOMASI
Ilmiy-uslubiy jurnal

ВЕСТНИК МУЗЫКИ И ИСКУССТВА
Научно-методический журнал

BULLETIN OF MUSIC AND ART
Scientific-methodical journal

№ 1(5)/2025

SHÓLKEMLESTIRIWSHI:

Ózbekstan mámleketlik konservatoriyası Nókis filiali

Bas redaktor: – Allanbaev Rudakiy, *professor*

Juwaplı xatker: – Kamalova Difuza, *filologiya ilimleri boyınsha filosofiya doktori, docent.*

REDKOLLEGIYA AĞZALARI:

OZODBEK NAZARBEKOV – Ózbekstan Respublikası Mádeniyat ministri, professor;

AZIZBEK TURDIEV – Ózbekstan Respublikası Mektepge shekemgi hám mektep bilimlendiriw ministri máslahátshisi, filologiya ilimleri boyınsha filosofiya doktori (PhD);

BEGIS TEMIRBAEV – Qaraqalpaqstan Respublikası Mádeniyat ministri, docent;

KAMOLIDDIN URINBAYEV – Ózbekstan mámleketlik konservatoriyası rektori, professor;

OMONILLA RIZAEV – kórkem ónertanıw ilimleriniń kandidati, professor;

HIKMAT RAJABOV – professor;

ORAZALI TOSHMATOV – professor;

BAXT AZIMOV – pedagogika ilimleri kandidati, docent,

MUHABBAT TOLAXOJAEVA – kórkem ónertanıw ilimleriniń doktori, professor;

MARFUA XAMIDOVA - kórkem ónertanıw ilimleriniń doktori, professor;

BOLTABOY SHODIYEV - kórkem ónertanıw ilimleriniń doktori;

OZODA TOSHMATOVA - kórkem ónertanıw ilimleriniń doktori, professor;

SAYYORA ĞAFUROVA – professor;

OYDIN ABDULLAEVA – professor;

IRODA MIRTALIPOVA – kórkem ónertanıw ilimleri boyınsha filosofiya doktori (PhD);

PARAXAT MAMUTOV – kórkem ónertanıw ilimleri boyınsha filosofiya doktori (PhD);

QURBANBAY JARIMBETOV – filologiya ilimleriniń doktori, professor;

ALIMA BERDIMURATOVA – filosofiya ilimleriniń doktori, professor;

ZIYADA BEKBERGENOVA – filologiya ilimleriniń doktori (DSc), professor;

ALIMA PIRNIYAZOVA – filologiya ilimleriniń doktori (DSc);

YUSUPOV QONÍSBAY – pedagogika ilimleriniń doktori (DSc), professor;

UTEBAEV TAJIBAY - pedagogika ilimleriniń doktori (DSc), professor;

SEYTKASIMOV DAULETNAZAR - pedagogika ilimleriniń doktori (DSc);

ARTÍQBAY EREJEPOV – pedagogika ilimleri boyınsha filosofiya doktori (PhD), docent;

JAÑABAY MARZIYAEV – filologiya ilimleri boyınsha filosofiya doktori (PhD), docent;

Jurnal qaraqalpaq, ózbek, rus hám ingliz tillerinde baspadan shıǵarıladı. Jurnal Ózbekstan Respublikası Prezidenti Administraciyası janındaǵı Málimleme hám ǵalaba kommunikaciýalar agentligi tárepinen mámleketlik dizimnen ótkerilgen. №047569 4-oktyabr, 2022-jıl.

Ózbekstan Respublikası Joqarı Attestaciya Komissiyasınıń 2024-jıl 30-iyuldaǵı 358-sanlı qararı tiykarında jurnal 17.00.00-Kórkem ónertanıw ilimleri jónelisi boyınsha dissertaciya nátiyjelerin baspadan shıǵarıw ushın arnalǵan jetekshi ilimiy jurnallar qatarına kiritilgen.

Redaksiya mánzili: Ózbekstan mámleketlik konservatoriyası Nókis filiali Turan oypatı 29-jay.

E-mail: ozdknf@edu.uz, UZDK_Nukus@exat. Tel:551020540 Veb-sayt: <https://science.uzdknf.uz/>

ISSN-2181-4112

СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ТЕХНИКИ ПО ПРЕДМЕТУ ФОРТЕПИАНО (НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДОВ К. ЧЕРНИ)

Элмуродова Г.А.

Государственной консерватории Узбекистана

Аннотация: в статье освещаются аспекты формирования технического мастерства студентов–музыкантов в процессе профессионального обучения. Особое внимание уделяется понятию музыкально-технической готовности исполнителя к воплощению художественного образа. Практическая работа учащихся над техникой представлена через исполнительский анализ произведений этюдного жанра. Этот подход помогает выявить универсальные механизмы фортепианной интерпретации, а также установить взаимосвязи между художественным образом, методом и стилем.

Ключевые слова: фортепиано, профессиональное обучение, исполнительская техника, этюд, исполнительский анализ, фортепианная интерпретация.

Annotatsiya: Maqolada professional ta’lim jarayonida musiqachi talabalarning texnik mahoratlarini shakllantirish jihatlari yoritilgan. Ijrochining badiiy obrazni ifoda etishga musiqiy-texnik tayyorgarligi tushunchasiga alohida e’tibor qaratilgan. Talabalarning texnik mahorat ustida amaliy ishi etyud janri asarlarini ijrochilik tahlili orqali ko’rsatilgan. Bu yondashuv fortepiano interpretatsiyasining universal mexanizmlarini aniqlashga hamda badiiy obraz, usul va uslub o’rtasidagi bog’liqliklarni belgilashga yordam beradi.

Kalit so'zlar: fortepiano, kasbiy tayyorgarlik, ijro texnikasi, etyud, ijro tahlili, fortepiano talqini.

Abstract: The article highlights aspects of developing technical mastery among music students during professional training. Special attention is given to the concept of a performer’s musical-technical readiness for embodying an artistic image. The practical work of students on technique is presented through a performance analysis of études. This approach helps to identify universal mechanisms of piano interpretation and establish connections between artistic imagery, method, and style.

Keywords: piano, professional training, performance technique, etude, performance analysis, piano interpretation.

Введение: Профессиональное музыкальное образование характеризуется очевидными достижениями в области фортепианной педагогики, систематизирующей и обобщающей авторские методики

прошлого, но вместе с тем, переосмысливая и отдельные традиционные парадигмы преподавания дисциплины исполнительского толка. Это обуславливает постоянное совершенствование пианистических навыков музыкантов, где одной из ведущих ролей отведено техническому мастерству, и как, следствие, преодолению несоответствия между авторскими замыслами композиторов и их истолкованием в практических (технических) возможностях исполнителя. С позиций соответствующего запросу музыкально–исполнительского искусства, художественной практики настоящего техника игры обусловлена индивидуальностью исполнителя, стилем не только музыкального произведения, но и личной окрашенностью технического исполнения пианиста.

На примере хрестоматийных этюдов Карла Черни op. 299 продемонстрируем поэтапность работы, результатом которой является совершенствование пианистической техники в синтезе с художественной образностью.

Этюд №8 op. 299 – *Molto Allegro, C dur* отличается развернутостью масштабов и требует от студента владения достаточными техническими навыками. Это типичный образец жанра, в котором представлен определенный вид технической задачи, направленной на развитие пальцевой техники, оттачивания беглости и легкости движения. Фактурная организация произведения представлена двумя пластами – фигурационное движение шестнадцатыми в партии правой руки и сопровождающие аккорды в левой. С композиционной точки зрения в этюде можно выделить три структурные зоны: экспозиционную, развивающую и репризную. В каждом из разделов перед исполнителем выдвигаются определенные художественные задачи.

Первый раздел основан на соотношении четкого движения шестнадцатыми в довольно быстром темпе и легких, исполняемых отрывисто на *staccato* интервалов, сменяющихся в дальнейшем аккордовыми комплексами. При исполнении данного раздела необходимо обратить внимание на правильную фразировку и распределение динамики. Каждый такт мысленно можно поделить на полутакты, поскольку все они основаны на повторах мотивов. Сначала это гаммообразное движение в объеме нижнего тетрахорда, прерывающееся нисхождением параллельными терциями в динамике *p*, далее – неуклонное восхождение по звукорядам, охватывающих диапазон октавы и сопровождающееся постепенным усилением силы звука на *crescendo*. Четкая концентрация в соотношении партии обеих рук, требует согласованности плавного, ровного, метрически четкого движения шестнадцатыми, образующих позиции из восьми звуков с акцентом на первую долю в партии правой руки и легкого, отрывистого

исполнения восьмых в партии левой руки, отмеченных сменой метрического положения – ямбическое вступление со слабой доли на сильную, в результате чего в соотношении этих фактурных пластов нарушается единый пульс ритмического движения. Лишь в каденционных тактах наблюдается параллельность действий этих компонентов, что выражается в единовременном выделении акцентных долей. В целях избегания перенапряжения правой руки, которое закономерно является следствием безостановочного бега мелкими длительностями, рекомендуется не зажимать пальцы и кисть, чувствовать ощущение свободы в мышцах предплечья.

Следующий раздел характеризуется активным развитием. Начинается он в основной тональности с секвентного проведения начальной ритмоформулы, представленной интонациями опевания с подъемом к мелодической вершине и последующим противодвижением в четкой ритмической организации в ярком звучании на *f*. Вторая фраза, воспроизводя этот же материал, но в миноре (параллельный *a moll*) с постепенным затуханием звучности на *diminuendo*, должна прозвучать более мягко, создавая игру красок и подчеркивая ладовый контраст.

Развивающий этап формы – это череда гаммообразных крещендирующих пассажей, включающих в том числе хроматические интонации, охватывающих диапазон двух, а иногда и более октав, и основанных на восходяще–нисходящем движении. Определенная трудность для исполнителя в данном случае связана с умением выдержать темп движения в гаммообразных последовательностях и сохранить чистоту интонационного строя, не допуская фальши и небрежности звучания.

Последующее развитие направлено к кульминации в активном арпеджированном движении по звукам трезвучий с акцентировкой мелодических вершин, образующих верхний отрезок гаммы, которое поддерживается четкой, регулярной функциональной сменой сопровождения, представляющего чередование глубокой басовой основы и более легкого исполнения комплекса верхних голосов.

Новая волна динамического нарастания – *p–crescendo–f–ff* – композиционно расчленяется на два этапа. Последовательно сменяя друг друга, они создают длительную зону кульминирования, при этом вторая должна быть исполнена более выпукло и ярко. Возможно подчеркнуть динамику полнозвучными глубокими аккордами левой руки. Они усиливают выразительность многократно повторяющимся терпким, диссонирующим колоритом уменьшенного созвучия, на фоне которого в искрометном движении рассыпается гаммообразный пассаж, представляющий движение по хроматическому звукоряду ($c^2 - c^4$). Широкое регистровое расположение

тематического материала, распределенного в диапазоне четырех октав, создает эффект пространственности звуковой фактуры, расширяя звуковое поле фортепиано.

Акцентируем, вторая кульминационная зона выделяется новыми гармоническими красками и метро–ритмическим, а соответственно и фактурным оформлением. Вследствие изменения ритмической организации аккордов сопровождения, в которых легкое, отрывистое движение восьмыми сменяется более умеренными четвертями с континуально выдержанными звуками среднего голоса, наблюдается расслоение фактурных пластов звучащей ткани. Развитие целенаправленно приводит к самому мощному по накалу эмоций разделу формы – главной кульминации. Преобладание тональной сферы субдоминантовой направленности (*F dur, d moll*), что в целом является показательной чертой в строении кульминационных композиционных зон, заметно выделяет ее относительно разделов, в которых доминируют автентические обороты и тональности доминантового направления.

Спад динамики и возвращение к первоначальной фактурной организации знаменует начало репризы. Перенесение материала октавой выше, преобладание приглушенной динамики, исключаяющей волны динамических нагнетаний и спадов, требуют, соответственно, и более прозрачного, ровного исполнения.

В лаконичная коде, сопровождающейся дальнейшим угасанием громкостной динамики (*diminuendo – p – pp*), постепенным спуском в средние и низкие тембральные зоны инструмента, включением неспешного хода голосов басовой линии, утверждающих основной тональный центр, происходит словно торможение движения, что позволяет четко ощутить функциональную значимость каденционного участка формы. Изменяется и позиционная группировка в партии правой руки, включающей теперь более мелкие фигуры по четыре звука. В соотношении партий обеих рук происходит совмещение одного и того же вертикального комплекса, однако в разных ритмических вариантах: в верхнем голосе – в ритмическом уменьшении, в нижнем – в ритмическом увеличении, что предполагает более выпуклого его показа и выделения. При исполнении данного раздела требуется ощущение мягкости и плавности, достижения игры на *legato*, способствующего снятию напряжения пальцевого аппарата.

При работе над данным произведением внимание студентов должна привлечь такая деталь, как отсутствие паузирования на всем протяжении звучания фигураций в партии правой руки, что требует определенной

технической выучки, связанной с умением выдерживать ритмический пульс, темп движения от начала и до конца этюда.

Совершенно иного плана страстный, патетический этюд №21 op.299 с *moll*. В структурном отношении этюд представляет двухчастную репризную форму, разделы которой четко отграничены друг от друга каденционными окончаниями. Фактурная организация пьесы связана с выделением главного тематического голоса в партии левой руки и непрерывного тока фигурационного движения шестьдесят четвертыми длительностями в верхнем голосе. Логично при работе над этюдом основное внимание сконцентрировать на партии, излагающей тему – мелодию, которая сразу же врывается в искрометном темпе *Allegro molto* мощным звучанием на *ff*. Особую энергию и напор придают теме выразительный форшлаг, предшествующий ее вступлению, а также пунктирные ритмоформулы.

Тема – мелодия на определенных участках формы обрастает подголосками, в результате чего фактурная ткань уплотняется, что одновременно способствует ее полифонизации. Соответственно, при игре важно уделять внимание и следить за голосоведением каждой линии, пропевая и слушая голоса в целях выразительного их исполнения. Большое значение здесь имеют артикуляционные указания, заключающиеся в звукоизвлечении на *legato* с интенсивным, полнозвучным туше.

В последующем проведении тематический голос утолщается в аккордовой дублировке, но при этом не теряет своей мелодической направленности. Аккордовое изложение лишь еще больше содействует концентрированности и энергичности звучания.

Технические трудности представляют пассажи правой руки мелкими длительностями. Разграниченные в группы по восемь звуков, они включают октавный нисходящий скачок с последующим волнообразным восходяще–нисходящим движением в объеме кварты от основного тона к субдоминанте и обратно. Результатом скачка является образующаяся скрытая полифония, создающая эффект мнимого двухголосия, в результате чего образуется линия верхнего голоса, формирующаяся в отрезок восходящей гаммы и контрапунктирующих и заполняющих движение пассажей нижнего голоса. В целях ровного, отточенного звучания аккомпанирующих фигураций предлагается поучить их отдельно, используя различные приемы – в медленном темпе, с остановками на разные доли, на *staccato*, с удвоением звуков и т.д.

Середина пьесы вносит контраст. Она изложена в параллельном мажоре (*Es dur*), что естественно, отражается и на содержательной концепции данного раздела произведения. Резкое динамическое

переключение *f – p*, несколько сдержанное движение вносит эмоциональную разрядку, способствуя созданию атмосферы одухотворенности и спокойствия. Изменяется и направленность движения пассажей верхнего голоса. Начинаясь с нижней опоры, они устремляются в своем восхождении к мелодической вершине в прозрачное звучание верхнего регистра. Лишенные утвердительного начала с источника – вершины, они теряют былую решительность и уверенность, звуча по-особенному тепло и мягко.

Постепенное нагнетание громкостной динамики *crescendo* свидетельствует о наступлении заключительной фазы развития – репризе, которая открывается громогласным вступлением основной темы на *ff*. Напряженный тон, патетика сохраняются до конца звучания, чему способствуют пассажи, насыщенные хроматизированными интонациями, общее неустойчивое гармоническое развитие с включением уменьшенной аккордики, преобладание диссонирующих комплексов, находящихся свое разрешение в последних тактах произведения.

Работа над данным этюдом требует от студента не только навыка владения блестящим техническим мастерством, предполагающей беглости, легкости, ровности в исполнении, но и в совокупности умения осмысленного музыкального воплощения художественного образа.

Этюды К. Черни репрезентируют тип инструктивной пьесы, которые имеют огромное значение в овладении студентами пианистической техники: «...для Черни с его рациональным складом мышления ближе был вид инструктивного этюда, имеющий чисто прикладное, тренировочное назначение... Специализация во всех сферах культуры постепенно привела к разделению профессии музыканта: на место композитора – импровизатора – исполнителя пришли импровизатор – виртуоз – пианист – интерпретатор. Отсюда – особенно острый интерес музыкантов 30–40-х годов прошлого столетия к специфическим проблемам фортепианной техники, разработке которых в полной мере отдал силы и К. Черни» [6, 22–23]. Однако, подчеркнем, этюды композитора, содержащие конкретные исполнительские задачи, отнюдь нельзя причислить только лишь к пьесам технического толка. Они отмечены богатством динамических нюансов, тонкой звуковой филировкой, разнообразными возможностями использования самого инструмента.

Список использованной литературы:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: Учебник в 3-х частях. – Ч. 1 и 2. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Карпычев М.Г. «Новые» грани творчества Карла Черни // Идеи и идеалы, 2018, №1 (35), Т.2. – С. 102–114.
3. Карпычев М.Г. Этюды Черни, ор. 740 и их образный мир // Вестник музыкальной науки, 2016, №3 (13). – С. 5–12.
4. Либерман Е.Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика – XXI, 2003. – 148 с.
5. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – М.: Классика-XXI, 2002. – 244 с.
6. Терентьева Н.А. Карл Черни и его этюды. – Спб.: Композитор, 1999. – 69

MAZMUNÍ

MUZÍKATANÍW

1	Ходжаметова Г.И. КАРАКАЛПАКСКАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКА КАК ПЕРВООСНОВА СОЧИНЕНИЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ	3
2	Charshemov J. P.XINDEMITNING “LUDUS TONALIS” TSIKLINING GARMANIK TAXLILI	10
3	Мухаммедниязов К.Т. ИЗУЧЕНИИ ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗИ МУЗЫКИ И СЛОВА НА ПРИМЕРЕ «ПОЭТИКИ» АРИСТОТЕЛЯ	16
4	Abatbaeva R.O. XX ASRNING IKKINCHI YARMIDA QORAQALPOQ MUSIQASI	22
5	Саидхонов А.С. ДВЕНАДЦАТЬ ГРАНИ СОВЕРШЕНСТВА (На примере трансцендентные этюды Ференца Листа)	29
6	Жумабаев А.Е., Муратбаева А.А. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА	42
7	Saburova U.M. LYUDVIG BETHOVEN IJODIDA VARIATION SHAKL	48

KÓRKEM ÓNER

8	Allanbaev R.O. QORAQALPOQ KOMPOZITORLARI ASARLARIDA MUSIQIY DRAMALAR	53
9	Abdullaev F., Muratbaev A. QARAQALPAQSTANDA DEMLI ORKESTRINIŇ DÚZILIWI HÁM ONIŇ RAWAJLANIŇW BASQIŠHLARI	59
10	Qurbanazarov P. DAMLI CHOLG‘ULAR VA ULARNING RIVOJLANISH BOSQICHLARI	65
11	Shermatov K.E. BUYUK ALLOMALAR ABU ALI IBN SINO VA ABU NASR FAROBIYLARNING MUSIQIY MEROSI	73
12	Abdullaeva U., Razatdinova A. KOMPOZITOR KEŇESBAY ABDULLAEVTIŇ QARAQALPAQ XALIŇ NAMALARINIŇ RAWAJLANIŇWINA QOSQAN ÚLESI	80
13	Александрова О.А. ПАМЯТИ ОПЕРНОГО ПЕВЦА КУРКМАСА МУХИТДИНОВА	86
14	Allaniyazov B. SKRIPKANING TARIXIY RIVOJLANISH JARAYONI	91
15	Erejepov A.A. QARAQALPAQ BAQSISHILIQ MEKTEPLERINIŇ ATQARIWSHILIQ KÓRKEM ÓNERI ÓZGESHELIKLERI HAQQINDA	98

16	Kamalova G.M. HIKMAT RAJABOVTIŇ DÓRETIWSHILIGINE TÁN ÓZGESHELIKLERI	104
17	Dosimbetov B.X. CHOLG‘U IJROCHISINI KONSERT VA SAHNA NAMOIYISHIGA TAYYORLASHNING PSIXOLOGIK XUSUSIYATLARI	113
18	Zuxurov M.M. DIRIJYORLIQTA QOL HÁREKETLERINIŇ DURIS ATQARILIWI HÁM OLARDI RAWAJLANDIRIW	120
19	Embergenova G.A., Yo‘ldoshev L.E. XOR ASARLARINI TAHLIL QILISH OMILLARI	130
20	Paxratdinova L.Sh. SKRIPKA SAZ ÁSBABÍ TARIYXÍ	136
21	Karimova I.I. SKRIPKA SAZ ÁSBABÍNA SHÍĠARMA JAZĠAN DÓRETIWSHILER HÁM PROFESSIONAL ATQARÍWSHÍLAR ÁHMIYETI	145
22	Rejepov Sh.B. ĠAYÍP DEMESINOVTIŇ FORTEPIANO DÓRETIWSHILIGI (“Prelyudiya”lari misalında)	153
23	Mamutov P.A. TEATRDÍŇ TARIYXÍY QÁLIPLESIW HÁM DRAMATURGIYANIŇ RAWAJLANIW BASQÍSHLARÍ	159

MUZÍKA PEDAGOGIKASÍ

24	Umarova V.A. MUSIQA-IJROCHILARNI TANLOVLARGA TAYYORLASHDA USTOZ VA OILANING ROLI	164
25	Tnibaev P.K. DAMLI CHOLG‘ULARNI TALABALARGA O‘RGATISH: PEDAGOGIK YONDASHUVLAR VA METODLAR	169
26	Элмуродова Г.А. СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ТЕХНИКИ ПО ПРЕДМЕТУ ФОРТЕПИАНО (НА ПРИМЕРЕ ЭТЮДОВ К. ЧЕРНИ)	173
27	Iseev R. FORTEPIANO ATQARÍWSHÍLÍĠÍŇDA POLIFONIYA JANRÍNIŇ AHMIYETI. POLIFONIYALÍQ SHÍĠARMALAR USTINDE JUMÍS ALÍP BARÍW	180

JÁMIYETLIK-GUMANITAR PÁNLER

28	Jabbarov I.A., Bazarbaeva N.I. MOBILE APPLICATIONS AS A CONTEMPORARY INSTRUMENT FOR ENHANCING ENGLISH LANGUAGE LEARNING	187
29	Marziyaev J.K. JOQARÍ OQÍW ORÍNLARÍŇDA JURNALIST QÁNIGELERDI TAYARLAW	194
30	Kalimbetova S.A. O‘ZBEK JADID DRAMATURGIYASI VA TEATRI (“Padarkush” va “To‘y” dramalari misolida)	201

MUZÍKA HÁM KÓRKEM ÓNER
XABARSHÍSÍ
Ilimiy-metodikalıq jurnal