

№ 2 (6)
2025



ÓZBEKSTAN MÁMLEKETLIK KONSERVATORIYASI
NÓKIS FILIALI

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

MUZÍKA HÁM KÓRKEM ÓNER XABARSHÍSI

ILIMY-METODIKALÍQ JURNAL





**ÓZBEKSTAN RESPUBLIKASÍ JOQARÍ BILIMLENDIRIW,
ILIM HÁM INNOVACIYALAR MINISTRIGI
ÓZBEKSTAN RESPUBLIKASÍ MÁDENIYAT MINISTRIGI
ÓZBEKSTAN MÁMLEKETLIK KONSERVATORIASÍ
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

№ 2(6)/2025

SHÓLKEMLESTIRIWSHI:

Ózbekstan mámleketlik konservatoriyası Nókis filiali

Bas redaktor: – Allanbaev Rudakiy, *professor*

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

REDKOLLEGIYA AGZALARI:

OZODBEK NAZARBEKOV – Ózbekstan Respublikası Mádeniyat ministri, professor;

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

KAMOLIDDIN URINBAYEV – Ózbekstan mámleketlik konservatoriyası rektori, professor;

AMANULLA RIZAYEV – kórkem ónertanıw ilimleriniń kandidati, professor;

HIKMAT RAJABOV – professor;

ORAZALI TOSHMATOV – professor;

BAXT AZIMOV – pedagogika ilimleri kandidati, docent,

MUHAMMAD TOLAXOJAEVA – kórkem ónertanıw ilimleriniń doktori, professor;

MARFUA XAMIDOVA - kórkem ónertanıw ilimleriniń doktori, professor;

BOLTABOY SHODIYEV - kórkem ónertanıw ilimleriniń doktori, docent;

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;

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

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

Jurnal qaraqalpaq, ózbek, rus hám ingliz tillerinde baspadan shıǵarıladi. 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.

Redakciya mánzili: Ózbekstan mámleketlik konservatoriyası Nókis filiali Sh.Abdirov 2-jay.

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

ISSN-2181-4112

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ЭТАП ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА

Миркасымова Э.З.

Государственная консерватория Узбекистана

Аннотация: Данная статья посвящена анализу понятия интерпретации в контексте художественного произведения. В современном философском и эстетическом смысле термин «интерпретация» чаще всего связан с процессом осмысления и личного подхода к тексту, что делает его многозначным и порой противоречивым.

Интерпретация играет важнейшую роль в переосмыслении художественной идеи, позволяя произведениям выйти за пределы индивидуального восприятия и стать частью общественного сознания. Структурно статья может быть разделена на несколько частей. Рассматриваются различные подходы к интерпретации в искусстве, подчеркивается, что каждый новый взгляд или истолкование может изменить общее понимание произведения, придавая ему новый эмоциональный и культурный контекст.

Ключевые слова: интерпретация, произведение, художественная идея, контекст.

Annotatsiya: Mazkur maqola badiiy asar kontekstida “interpretsiya” tushunchasini tahlil qilishga bag‘ishlangan. Zamonaviy falsafiy va estetik ma’noda “interpretsiya” atamasi ko‘pincha matnni anglash jarayoni va unga shaxsiy yondashuv bilan bog‘liq bo‘lib, bu uni ko‘p ma’noli va ba’zida qarama-qarshi qiladi.

Interpretatsiya badiiy g‘oyani qayta anglashda muhim rol o‘ynaydi, bu esa asarlarning individual qabul qilish chegarasidan chiqib, jamoaviy ongning bir qismiga aylanishiga imkon beradi. Tuzilishi jihatidan maqola bir nechta qismlarga bo‘linadi. San’atda interpretsiyaga oid turli yondashuvlar ko‘rib chiqiladi hamda har bir yangi qarash yoki talqin asarni tushunishga yangicha hissiyot va madaniy kontekst baxsh etishi ta’kidlanadi.

Kalt so‘zlar: interpretsiya, asar, badiiy g‘oya, kontekst.

Abstract: This article is devoted to the analysis of the concept of interpretation within the context of an artistic work. In modern philosophical and aesthetic discourse, the term interpretation is most often associated with the process of personal understanding and subjective engagement with a text, which renders the term polysemous and, at times, contradictory.

Interpretation plays a crucial role in the rethinking of an artistic idea, allowing a musical work to transcend individual perception and become integrated into collective cultural consciousness. Structurally, the article may be divided into several parts. It examines various approaches to interpretation in the arts and emphasizes that each new perspective or reading can alter the overall understanding of a work, endowing it with a new emotional and cultural context.

Keywords: interpretation, musical work, artistic idea, context.

Введение. Интерпретация в искусстве в общем плане представляет собой переосмысление художественной идеи произведения. «Только становясь «интерпретированным», произведения преодолевают границы своего прежнего существования в качестве индивидуального психического образа... и включаются в общественное сознание» [6: с.186].

Следовательно, интерпретация в искусстве имеет такой же возраст, как и само искусство, так как вне интерпретации невозможно существование и функционирование художественных произведений.

До сих пор в исполнительских видах искусства не до конца ясно, что же является объектом интерпретации.

Основная часть. Существует мнение, что в музыке, например, подобным образом действует *нотный текст* как формальная знаковая система, в которой композитор фиксирует результат художественной деятельности. Многие исследователи - Ф. Бузони, Г. Бюлов, Б. Асафьев, С. Раппенорт - отмечали, что нотная запись сама по себе не может рассматриваться как полноценная художественная система, так как выполняет лишь функцию фиксации информации о звучании музыкального произведения. Поэтому, например, партитура не является самостоятельным объектом интерпретации (хотя, несомненно, представляет собой формальный язык со своими правилами преобразования в звуковую последовательность).

Так как нотная запись возникла лишь на определённом этапе развития музыкального искусства и не существовала изначально, её нельзя считать обязательным звеном в системе «композитор – исполнитель – слушатель». Известно, что и в наши дни многие культурные традиции обходятся без фиксированной нотации, особенно в области народного творчества. Следовательно, главным объектом исследования должно быть именно звучащее произведение - независимо от того, зафиксировано оно письменно или нет.

Однако деятельность исполнителя – *субъекта* интерпретации – в большинстве случаев рассматривается весьма однозначно, в основном, ограничивается требованием предельно строгого соблюдения объективно заданного текста. Эта точка зрения разделялась и разделяется многими выдающимися композиторами и музыковедами – Шуманом, Танеевым, Чайковским, Стравинским. Так, последний отмечал, что задача исполнителя заключается в передаче музыкального замысла, «не искажая его личной и произвольной интерпретацией. Ведь музыку нужно исполнять, а не интерпретировать» [5: с. 125]. Во избежание подобного искажения, по мнению И. Стравинского, партитура каждого музыкального произведения должна быть дополнена граммофонной пластинкой с эталонной записью исполнения этого произведения. Частично этот взгляд разделял и Б.Асафьев. Он с сожалением констатировал: «произведения так и живут и доживают жизнь в сразу же искажённом облике, если композитор не успеет свести практику исполнения к собственной прижизненной редакции» [8: с. 89].

Но, поскольку интерпретация не является чем-то внешним, произвольным, привносимым в художественное произведение извне, а есть *способ существования* любого произведения, то попытка *исключить* интерпретацию из творческого процесса, предпринятая И. Стравинским, не может быть положительной, так как невозможно закрепить за тем или иным произведением раз и навсегда заданную смысловую и художественную определённую. Так, А. Рубинштейн подчеркивал: «Мне совершенно непостижимо, что вообще нонимают под объективным исполнением. Всякое исполнение, если оно не производится машиною, а личностью, есть само собою субъективное. Правильно передавать смысл объекта (сочинения) – долг и закон для исполнителя, но каждый это делает по-своему, то есть субъективно, и мыслимо ли иначе? ...» [9: с. 146-147].

Понятно, что важнейшим уровнем в формировании объективного пласта художественной идеи произведения является *исполнительская практика*, которая включает в себя представление о данном произведении, сложившимся в общественном сознании исторического периода, к которому принадлежит исполнитель. Здесь обычно заметны определённые национальные или региональные исполнительские стили или школы. Что же касается субъективного пласта, то в его основе лежат индивидуальные ассоциации, возникшие в результате прочтения художественного текста, которые различны у каждого исполнителя. Так, Э. Гилельс, характеризуя Первый концерт Ф. Листа, отмечал, что в его начальных тактах ощущается

нечто сатанинское, мефистофельское. В то время как у С. Рихтера те же интонации ассоциировались с торжественным зрелищем - величественным порталом и въездом римской квадриги под ликование толпы. Несомненно, сам музыкальный материал открывает возможность для подобных ассоциативных интерпретаций, однако важно, чтобы они оставались в пределах художественного замысла.

Известно немало случаев, когда исполнительская интерпретация в первом своём проявлении коренным образом противоречила авторской идее. Так, А. Альшванг в книге о Бетховене приводит такой факт: услышав, как М. Биго исполнила его произведение, И. С. Бах выразил мнение: «Это не совсем то, что я задумал, по продолжайте в своём духе, если это не вполне я, то здесь есть нечто лучшее, чем я» [10: с. 249].

Что касается Й. Брамса, то, прослушав одну из собственных симфоний в интерпретации Артура Никиша, он с эмоциональным подъёмом воскликнул: «Да возможно ли это? Действительно ли я это сочинил? Вы сделали всё совсем иначе!.. Но Вы имели право, так и должно быть...» [11: с. 43].

В современном творческом процессе аналогичные ситуации также имеют место. Е. Образцова рассказывала, что, когда она первый раз спела Г. Свиридову его «Русскую песню», он буквально закричал: «Нет, так мою песню петь нельзя!». А потом, вслушиваясь, сказал: «Это ты мне её сделала» [12].

Таким образом, с полным основанием можно утверждать, что исполнительская деятельность является духовно-практической деятельностью по созданию *нового* произведения. Авторская программа и исполнительская могут не совпадать, но идейно-художественная направленность произведения обязательно должна сохраниться. При том, что большинство исполнителей строго придерживаются авторских указаний, широко известны факты произвольного обращения с текстом, когда игнорируются динамические, темповые обозначения, меняется регистр, произвольно упрощаются сложные аккорды и пассажи. Такие случаи справедливо вызывают открытое осуждение в среде серьёзных профессиональных музыкантов. Изменения авторского текста (если они в принципе допустимы) скорее всего, привилегия редактора, аранжировщика, нежели прерогатива исполнителя, которому приходится руководствоваться объективно заданными параметрами самого художественного произведения.

Правда, потная запись – структура, отражающая лишь наиболее существенные элементы музыкального произведения. Даже ремарки автора, касающиеся образного характера эпизодов (*grazioso*, *con fuoco*, *dolce* и т.п.), в силу их понятийной природы, не являются, строго говоря, однозначными определениями.

Музыкальное произведение в разных изданиях часто меняет свой облик под многочисленными наслоениями более или менее удачных редакций. Но, даже будучи очищенным от дополнений и изменений, авторский текст в таком виде ещё не является потной схемой музыкального произведения. С. Фейнберг, к примеру, вполне обоснованно относил к ней метровысотные координаты, а также лишь те авторские указания, которые не подлежат изменению.

Потная схема и определяет ту грань, за которой кончаются владения композиторской мысли и начинается поле интерпретатора. Свободу исполнения нельзя ограничивать чрезмерно, и вместе с тем, необходимо ясно очертить круг правомерных отклонений, когда свобода исполнения заменяется свободой от исполняемого произведения. Здесь уместно привести пример разпой трактовки (интерпретации) стиля одного и того же композитора. Речь идёт о «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха. Так, оставаясь в целом в пределах авторского замысла и стиля, С. Рихтер, Г. Гульд, Э. Фишер, С. Фейнберг исполняют его по-разному. В интерпретации С. Рихтера поражает масштабное осмысление произведения: он акцентирует глубоко интеллектуальные, философские линии образного строя цикла. Г. Гульд, напротив, стремится подчеркнуть гениальное конструктивно-полифоническое начало музыки, акцентируя внимание на чёткой ритмике и ясной артикуляции. Э. Фишер подходит к воплощению баховского цикла с иных позиций: его исполнение отличается романтической пластикой, благородной значительностью, певучестью фактуры и выразительностью мельчайших деталей. С. Фейнберг демонстрирует более импульсивный, экзальтированный подход: его игра поражает полифоническим мастерством, смелой декламационной патетикой, неожиданными темповыми изменениями, что позволяет по-своему раскрывать богатейшие возможности, заложенные в баховском тексте.

И, пожалуй, один из последних штрихов, добавленных к рассуждениям о смысле и сущности процесса интерпретации – в её уникальности, неповторимости, в чём-то необратимости. Акт публичного исполнения предполагает невозможность исправления допущенной неточности или

ошибки. Так, широко известен факт «сползания точки» в одном из концертных выступлений С. Рахманинова: «Один раз во время антракта, – вспоминает М. Шагинян, – когда в зале стояла буря неистового восторга и трудно было пробраться через толпу, войдя к нему в артистическую, мы увидели по лицу Рахманипова, что сам он в ужасном состоянии: закусил губу, зол, желт... Не успели мы раскрыть рот, чтобы его поздравить, как он начал жаловаться: «Разве вы не заметили, что я точку упустил? Точка у меня сползла, понимаете!»».

Помимо необратимости исполнительского акта, нужно отметить ещё и невозможность точного повторения публичного исполнения. Каждый раз исполнение даже одинаковой программы будет различаться по темпераменту, темпу, динамике. Правда, этот постулат действителен только для живого исполнения и не действует там, где присутствует аудиозапись, видеоряд и киноплёнка.

В конечном счёте наше понимание верной интерпретации сводится к стремлению максимально приблизить результат исполнительского труда к идеальному представлению о том, каким должно быть музыкальное произведение, то есть достичь *идеала* как такового. Эта высшая цель – исполнительский идеал – составная часть художественного идеала. Он же является своеобразным критерием оценки произведения в процессе его создания и восприятия. Каждое поколение музыкантов выстраивает этот идеал заново, но опираясь на его черты, созданные предыдущим творческим поколением. Такая преемственность – залог постоянного движения музыкального искусства, влияющего, в свою очередь, на общее духовное развитие общества.

Список использованной литературы:

1. Волкова Е. В. Произведение искусства - предмет эстетического анализа. М.: Изд-во МГУ, 1976.
2. Гумаров М.В. Вопросы исполнительской интерпретации современных фортепианных сочинений композиторов Узбекистана. Т., 2007.
3. Кузнецова И. Д. Эстетические аспекты интерпретации художественных произведений. Автореферат диссертации канд. филос. наук. М., 1980.
4. Миркасымова Э. З. Аспекты исполнительской интерпретации фортепианных циклов композиторов Узбекистана. Учебное пособие. Ташкент, 2016.
5. Стравинский И. Хроника моей жизни. Л. Музыка, 1963.

6. Перов Ю.В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Изд-во ЛГУ, 1980.
7. Artur Nikisch und Wirkung. Berlin, 1922.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М. - Л.: Музгиз, 1947.
9. Рубинштейн А. Г. Музыка и её представители. - М.: 1891.
10. Альшванг А. Л. Бетховен. Очерк жизни и творчества. - М.: 1970.
11. Цит. по кн.: Artur Nikisch und Wirkung. Berlin, 1922.
12. См. Лит.газета, 1979, 28 марта.

MAZMUNÍ

MUZÍKATANÍW

1	Султанова Е. ФОРТЕПИАННОЕ ТРИО ФРАНСИСА ПУЛЕНКА В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА	3
2	Миркасымова Э.З. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ВАЖНЕЙШИЙ ЭТАП ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА	9
3	Мирсолихова Х.М. МУСИҚИЙ АСАР УСТИДА ИШЛАШ ЖАРАЁНИ ҲАҚИДА	16
4	Тожибоев С. ИСЛОМ ДИНИ БИЛАН БОҒЛИҚ МАРОСИМ ВА БАЙРАМЛАРДАҒИ МУСИҚИЙ АНЪАНАЛАР	21
5	Abatbaeva R.A. KOMPOZITORLAR IJODIDA BALLADA JANRINING SHAKLLANISHI VA BUGUNGI KUNDAGI AHAMIYATI	34

KÓRKEM ÓNER

6	Allanbaev R.O. “SUYMAGANGA SUYKALMA” MUSIQALI DRAMASINING O‘ZIGA XOS XUSUSIYATLARI	41
7	Аббарова М. ЎЗБЕКИСТОН ВА ҚОРАҚАЛПОҒИСТОН АЁЛ КОМПОЗИТОРЛАРИНИНГ ТАҒАҚҚУРИ МОҲИЯТИ	52
8	Aytmuratov B.K. AKTYOR INDIVIDUALLIGINI SHAKLLANTIRISHDA ROL YARATISH USLUBIYATINING NAZARIY VA AMALIY ASOSLARI	59
9	Azimov K. DIRIJYORLIK TEXNIKASINING NAZARIY MASALALARI	68
10	Eminov N. “ALPOMISH” MUSIQALI DRAMASIGA AYRIM CHIZGILAR	73
11	Gulmanov I. DÁSTÚRIY HÁM ZAMANAGÓY MUZÍKADA DÁP ÁSBABÍNÍN RAWAJLANÍW BASQÍSHLARÍ	80
12	Jaqsımuratova B. VOKAL ATQARIWSHÍLÍGÍNÍN TARIYXIY EVOLYUCIYASÍ	86
13	Karimova N. FESTIVAL TUSHUNCHASI VA ULARNIG ILMIY-NAZARIY ASOSLARI	92
14	Kazakbayeva M. ARIYALAR USTIDA ISHLASH JARAYONIDA JO‘RNAVOZNING AHAMIYATI	98
15	Kutekeeva R. QORAQALPOG‘ISTON OPERA SAN’ATIDA MILLIY OBRAZLAR TALQINI	104

16	Matjanova M. ATQARIWSHILIQ MADENIYATIDA KONCERTMEYSTERDIN TIYKARGI WAZIYPALARI	110
17	Sharipov N. ZAMONAVIY FANDA AYOL OLIMALARNING O'RNI	117
18	Osman Kopadze. THE SOFT POWER IMPACT OF TURKISH TELEVISION SERIES ON UZBEK SOCIETY	122
19	Paxratdinova L. SKRIPKANING KELIB CHIQISHI VA IJROCHILIK AN'ANALARI	130
20	Shukurov A. TEATR SAN'ATINI RIVOJLANTIRISHDA TARIXIY VA ZAMONAVIY YONDASHUV	136
21	Tursunov E. AN'ANAVIY YO'NALISHDAGI XONANDALIK ASARLARI BOSHQA MILLAT VAKILLARI IJROCHILIGIDA	147
22	Измаилов А.М. ФОРМИРОВАНИЕ ОРКЕСТРОВОЙ ФУНКЦИИ ЗВУКОВЫСОТНЫХ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В XVI–XVII ВЕКАХ	153
23	Давыдова Т. СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СИМФОНИЧЕСКИХ ОПУСОВ ТУЛКУНА КУРБАНОВА	165
24	Миркасымова Э.З. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ПРИНЦИПЫ ФОРТЕПИАННЫХ ЦИКЛОВ Д.САЙДАМИНОВОЙ.	170
25	Charshemov J.A. QARAQALPAQ KOMPOZITORLARININ XOR USHIN JAZILGAN SHIGARMALARI	177

MUZIKA PEDAGOGIKASI

26	Djumaniyazov U.M. XALQ MUSIQA IJODIYOTINI O'RGANISHGA PEDAGOGIK YONDASHUV	187
27	Yusupaliyeva D. YOSHLARNING MA'NAVIY TARBIYASINI TAKOMILLASHTIRISHDA MADANIYAT VA SAN'ATNING O'RNI VA AHAMIYATI	196
28	Muratbaev A. ORFF METODI TIYKARIDA MUZIKA SABAQLARIDA SAZ ASBAPLARDAN PAYDALANIV	204
29	Мелькумова Э.И. ФИЛОСОФСКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ НАУЧНОГО ПОЗНАНИЯ: СТРУКТУРА, ЛОГИКА И ТРАНСФОРМАЦИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОСТИ	210
30	Абдуллаева А. РАБОТА НАД ФОРТЕПИАННЫМИ ПЬЕСАМИ Р. ГЛИЭРА В КЛАССЕ ОБЩЕГО ФОРТЕПИАНО	217

31	Saidumarov I. ESTRADA XONANDALIGI SAN'ATI HAMDA VOKALDAN DARS BERISHDA INNOVATSION TEXNOLOGIYALARINING O'RNI VA AHAMIYATI	223
----	--	-----

JÁMIYETLIK-GUMANITAR PÁNLER

32	Бердиниязова Н.К. МЕҲНАТ ЖАМОАСИДА КАСАБА УЮШМАСИНИНГ ЎРНИ ВА АҲАМИЯТИ	228
33	Пердебаева К.Р. БАСПАСӨЗ ДИЗАЙНЫ ҮСТИНДЕ ИСЛЕЎ (Газетаның арнаўлы санлары анализи мысалында)	234

MUZÍKA HÁM KÓRKEM ÓNER
XABARSHÍSÍ
Ilimiy-metodikalıq jurnal

