

№ 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
Ilmiy-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

ФОРМИРОВАНИЕ ОРКЕСТРОВОЙ ФУНКЦИИ ЗВУКОВЫСОТНЫХ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В XVI–XVII ВЕКАХ

Измаилов А.М.

Государственная консерватория Узбекистана

Аннотация: В XVI–XVII веках звуковысотные ударные инструменты прошли значительный путь развития, став неотъемлемой частью оркестровой практики. В данной статье исследуется процесс интеграции литавр и других звуковысотных ударных инструментов в состав европейских оркестров, их эволюция от церемониальной и военной музыки к широкому использованию в симфонических, оперных и духовных жанрах. Рассматриваются изменения в конструкции литавр, их функциональные особенности в партитурах крупнейших композиторов эпохи барокко, таких как Клаудио Монтеверди, Генрих Шютц и Жан-Батист Люлли. Особое внимание уделяется трактатам и историческим источникам, отражающим теоретическое осмысление роли ударных инструментов в музыкальной практике данного периода. Анализируются способы применения литавр и других звуковысотных ударных в различных жанрах, их взаимодействие с другими инструментальными группами и влияние на дальнейшее развитие оркестрового письма в эпоху классицизма.

Ключевые слова: литавры, звуковысотные ударные инструменты, оркестровая практика, барокко, оперная музыка, симфоническая музыка, конструкция ударных инструментов.

Annotatsiya. XVI-XVII asrlarda tovushli zarbli asboblarning orkestr amaliyotining ajralmas qismiga aylanib, muhim rivojlanish yoʻlini bosib oʻtdi. Ushbu maqolada Timpani va boshqa tovushli zarbli asboblarni Evropa orkestrlari tarkibiga integratsiya qilish jarayoni, ularning marosim va harbiy musiqadan simfonik, opera va maʼnaviy janrlarda keng qoʻllanilishigacha boʻlgan evolyutsiyasi oʻrganiladi. Timpani dizaynidagi oʻzgarishlar, ularning funktsional xususiyatlari Klaudio Monteverdi, Geynrix Shutts va Jan-Batist Lulli kabi barokko davridagi eng yirik bastakorlarning ballarida koʻrib chiqiladi. Ushbu davrning musiqiy amaliyotida zarbli asboblarning rolini nazariy tushunishni aks ettiruvchi risolalar va tarixiy manbalarga alohida eʼtibor beriladi. Timpani va boshqa tovushli barabanlarni turli janrlarda qoʻllash usullari, ularning boshqa instrumental guruhlar bilan oʻzaro taʼsiri va klassitsizm davrida orkestr yozuvining keyingi rivojlanishiga taʼsiri tahlil qilinadi.

Kalit soʻzlar: timpani, tovush balandligi zarbli asboblar, orkestr amaliyoti, barokko, opera musiqasi, simfonik musiqa, zarbli asboblar dizayni.

Abstract: In the XVI–XVII centuries, high-pitched percussion instruments went through a significant development path, becoming an integral part of orchestral practice. This article examines the process of integrating timpani and other high-pitched percussion instruments into European orchestras, their evolution from ceremonial and military music to widespread use in symphonic, operatic and spiritual genres. The article examines changes in the construction of timpani and their functional features in the scores of major Baroque composers such as Claudio Monteverdi, Heinrich Schütz and Jean-Baptiste Lully. Special attention is paid to treatises and historical sources reflecting the theoretical understanding of the role of percussion instruments in the musical practice of this period. The methods of using timpani and other high-pitched percussion instruments in various genres, their interaction with other instrumental groups and their influence on the further development of orchestral writing in the classical era are analyzed.

Keywords: timpani, high-pitched percussion instruments, orchestral practice, Baroque, opera music, symphonic music, percussion instrument construction.

Введение. Период XVI–XVII веков стал ключевым этапом в развитии оркестровой музыки. В этот период формировались новые жанры, такие как: опера, оратория и инструментальные сюиты, что привело к необходимости расширения инструментального состава. Несмотря на то, что основное внимание композиторов уделялось струнным и духовым инструментам, ударные инструменты также находили применение в различных музыкальных контекстах.

Наиболее значимый инструмент из ударной группы в этот период стали *литавры*, которые использовались как для ритмической организации музыкального материала, так и для усиления драматических эффектов. Литавры начали получать особое значение в составе оркестровых коллективов, благодаря своим резонансным характеристикам, позволяющим усиливать экспрессию звучания и подчеркивания низкого контекста оркестровой партитуры.

Основная часть. В процессе становления оркестра в XVI–XVII веках ударные инструменты, особенно литавры, начали занимать важное место не только в симфоническом жанре, но и в музыкальном сопровождении

хоровых и инструментальных произведений. Андреа Габриели¹² (1510–1586) и Джованни Габриели¹³ (1557–1612) использовали литавры в своих инструментальных ансамблях, а позднее Клаудио Монтеверди¹⁴ (1567–1643) включил их в оркестр своей оперы «Орфей» (1607).

В это же время ни только литавры, но и другие разновидности барабанов стали активно применяться в церемониальных и военных оркестрах Европейских стран, обеспечивая ритмическую устойчивость исполнения. Жан Батист Люлли¹⁵ (1632–1678) закрепил литавры как часть медной группы, однако в партитурах они часто оставались необозначенными.

В оперной практике литавры использовались для усиления драматических эффектов и контрастного звучания, что стало важным этапом их интеграции в академическую музыку. Таким образом, в XVII веке ударные инструменты прочно вошли в состав оркестра, сформировав основы их дальнейшего развития в симфонической традиции.

Примеры использования ударных инструментов в XVI веке: Венецианская школа, основанная Адрианом Виллартом¹⁶ и развитая Андреа Габриели (1510–1586) и Джованни Габриели (1557–1612), активно использовала литавры и большие барабаны для сопровождения хоровых и инструментальных произведений. Их знаменитые многоголосные произведения, исполняемые в соборе Святого Марка, часто дополнялись ударными инструментами, усиливая пространственное восприятие музыки. Клаудио Монтеверди (1567–1643) впервые ввел литавры в оперный оркестр, включив их в партитуру своей знаменитой оперы «Орфей» (1607). Это стало важным прецедентом для дальнейшего использования ударных инструментов в драматическом театре.

Развитие ударных инструментов в оркестровой практике XVII века: В XVII веке ударные инструменты стали использоваться шире, особенно в торжественных, военных и театральных произведениях. Они включались в

¹² Андреа Габриели (Andrea Gabrieli; 1533, Венеция — 30 мая 1585, Венеция) — итальянский композитор и органист позднего Ренессанса, ученик Адриана Вилларта и дядя Джованни Габриели. Один из первых композиторов, прославивших Венецианскую школу на международном уровне. Его творчество оказало значительное влияние на развитие венецианского стиля как в Италии, так и за её пределами, включая Германию.

¹³ Джованни Габриели (Giovanni Gabrieli; около 1555, Венеция — 12 августа 1612, Венеция) — итальянский композитор и органист, один из ведущих представителей Венецианской школы, чьё творчество оказало значительное влияние на развитие инструментальной и хоровой музыки эпохи барокко.

¹⁴ Клаудио Монтеверди (Claudio Giovanni Antonio Monteverdi; 9 мая 1567, Кремона (крещён 15 мая 1567) — 29 ноября 1643, Венеция) — итальянский композитор, сыгравший ключевую роль в переходе музыки от позднего Ренессанса к раннему барокко. Его творчество заложило основы оперного жанра и оказало значительное влияние на развитие европейской музыки.

¹⁵ Жан-Батист Люлли (Jean-Baptiste Lully; 28 ноября 1632, Флоренция — 22 марта 1687, Париж) — французский композитор, скрипач и дирижёр итальянского происхождения (имя при рождении — Giovanni Battista Lulli). Один из основоположников французской оперы, чьё творчество оказало значительное влияние на развитие придворной и театральной музыки во Франции XVII века.

¹⁶ Адриан Вилларт (Adrian Willaert; около 1490, Брюгге — 7 декабря 1562, Венеция) — фламандский композитор и музыкальный педагог, значительную часть жизни работавший в Италии. Представитель франко-фламандской (нидерландской) полифонической школы, основатель Венецианской школы композиции.

оркестровый состав, но пока еще не имели определенных, и четко обозначенных партий.

Роль литавр - как звуковысотный ударный инструмент в европейской музыке XVII века:

Франция: Жан-Батист Люлли (1632–1687) использовал литавры для усиления грандиозных музыкальных сцен в балетах и операх. Они также применялись при исполнении королевских церемониальных маршей.

Германия: Генрих Шютц (1585–1672) использовал ударные инструменты в духовной музыке, включая *пассионы*¹⁷ (страсти) и *мотеты*¹⁸, чтобы подчеркнуть драматизм повествования.

Италия: Алессандро Скарлатти (1660–1725) расширил применение литавр в оперной и симфонической музыке, интегрируя их в ансамбли с медными духовыми инструментами.

Упоминания о музыкальных формах, связанных с повествованием о страданиях Христа, встречаются уже в IV веке. В этот период псалмодия¹⁹, основанная на мелодической декламации, служила основой музыкального сопровождения библейских текстов.

К XIII веку в исполнении «пассионов» появилась *диалогическая форма*. В таком исполнении роли распределялись между различными участниками – дьякон произносил текст от лица повествователя, а хор выполнял функции народного собрания или участников событий. Постепенно музыкальная драматургия усложнялась, что привело к выделению отдельных вокальных партий, обеспечивающих большую выразительность.

Развитие жанра и его влияние на последующую музыкальную традицию: постепенно, «пассионы» начали эволюционировать, обретая всё более сложную музыкальную организацию. В дальнейшем этот жанр оказал значительное влияние на развитие *оратории*²⁰ и других крупномасштабных

¹⁷ Страсти (пассион) представляют собой вокально-драматическое произведение, посвящённое последним дням земной жизни Иисуса Христа и связанным с этим событиям. Основой для содержания служат евангельские тексты, которые традиционно исполнялись во время Страстной недели. Среди наиболее известных примеров этого жанра – произведения Иоганна Себастьяна Баха, в частности «*Страсти по Матфею*» и «*Страсти по Иоанну*». Изначально, жанр сформировался в рамках католической литургической практики и представлял собой своеобразную музыкальную форму богослужения. Первоначально исполнение носило характер храмового действия, где текст мог как декламироваться, так и исполняться в музыкальном сопровождении.

¹⁸ Мотетные страсти – в которых весь текст исполнялся в многоголосной полифонической манере, характерной для ренессансной хоровой музыки. Этот стиль был основан на сложных контрапунктических взаимодействиях голосов, что придавало повествованию глубокий драматизм. Примером полифонического подхода можно считать произведения Якоба Обрехта, а также некоторые композиции Орландо Лассо, где использовалась богатая гармоническая палитра и сложные вокальные структуры.

¹⁹ Псалмодия представляет собой особую форму напевного чтения, основанную на исполнении псалмов по установленным мелодическим моделям. В западноевропейской католической традиции этот стиль исполнения строится на так называемых псалмовых тонах – специфических звуковых формулах, определяющих высоту и структуру интонации. Отличительной чертой псалмодии является стабильная тональная основа, которая сохраняется на протяжении всего исполнения, с небольшими вариациями в начале и в конце музыкальных фраз. Этот метод позволяет достичь медитативного, сосредоточенного звучания, исключающего излишнюю эмоциональность и подчёркивающего сакральный характер песнопений. В византийской музыкальной традиции V–VI веков термин «псалмодия» использовался для обозначения канонов исполнения псалмов в монастырских общинах.

²⁰ Оратория – развернутое музыкальное произведение для вокальных и инструментальных исполнителей, отличающееся драматическим размахом и сложной структурой. Изначально основанная на библейских сюжетах, она получила особое развитие в XVII

вокально-инструментальных форм. Элементы, характерные для мотетных страстей, были впоследствии использованы в протестантской музыкальной практике, что привело к появлению выдающихся произведений эпохи барокко, таких как «*Страсти по Матфею*» И.С.Баха.

Известный российский педагог и исполнитель на ударных инструментах Эдуард Галоян утверждал, что: И.С.Бах первый кто начал использовать литавры в симфоническом оркестре, использовавший в унисон с трубами [1, с.4].

Однако, как считает А. Карс: «Литавры соединялись с трубами в партитурах Люлли и других французских композиторов». Иначе говоря, литавры вошли в симфонический оркестр не в XVIII, а в XVII веке. Характерными особенностями доклассического периода можно назвать:

- во-первых, абстрагирование тембра (одну и ту же партию могли исполнить различные инструменты);

- во-вторых, неустойчивость оркестрового состава. Композиторы, как правило, писали для состава исполнителей оркестра, с которым их связывала совместная работа, то или иное место пребывания. В частности, Люлли и Бах сочиняли музыку для своих собственных составов, соответственно в Париже и в Лейпциге. Гендель, к примеру, – для оперных театров в Гамбурге и Ганновере, в Италии или Англии (в зависимости от того, где они в то время проживали);

- в-третьих, отсутствие традиции использования литавр. Согласно данным о пропорциях звуковой мощности и соотношения групп в известнейших оркестрах (см. таблица 1), приведенная А. Карсом в оригинальном издании «Истории оркестровки» [3, с.140], следует, что литавры использовались не во всех оркестрах. Последнее обстоятельство, несомненно, не могло не сказаться на появлении (или не появлении) в партитурах партии литавр.

Постоянное и тесное их сочетание с трубами в оркестре XVI – XVII веков свидетельствует о том, что литавры употреблялись вместе с трубами даже при отсутствии специально написанных для них партий в партитурах. К примеру, Ж. Люлли, в свое время, взял на себя организацию военных оркестров (где литавры присутствовали повсеместно), сочинял музыку специально для них и аранжировал многочисленные партии.

веке, особенно в творчестве Баха и Генделя. В отличие от оперы, оратория не предполагает сценического воплощения, а её масштабность и глубина сюжета превосходят кантату. В жанре сочетаются хоровые и сольные эпизоды, речитативы, ансамбли и оркестровые интермедии, получившие особую роль в произведениях Генделя.

Некоторое влияние данного специфического направления обнаруживается в сочинениях композитора для симфонического оркестра. Это в значительной мере объясняет регулярное появление ударных инструментов и, в частности литавр, в симфонических и оперных партитурах. Композитор, чаще всего, писал только вокальную и басовую партии, предоставляя своим ученикам – Лалуэту и Колассу – заполнение средних оркестровых голосов. Поэтому литавры не всегда вписывались в партитуру [3, с.11].

Таблица 1. А. Карс - Общее понятие о звуковом балансе оркестров.

Оркестр	Дата, год	I скр.	Пскр.	альты	виолончель	к-басы	флейты	гобой	кларнеты	фаготы	валторны	Прочие инструменты	Источники сведений
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Струнный оркестр	1636	6	Des sus	4 Haute-contres,			4 Tailles,		4 Quintes,		6	Basses	Мерсенн
(Бах) Лейпциг	1700-1750	2-3	2-3	4	2	1	2	2-3	-	1-2	-	3 трубы, литавры	Форкель
Дрезден	1753	8	7	4	3	3	2	5	-	5	2	трубы, литавры	Руссо
	1756	*	18	4	3	2	3	6	-	6	2	?	Фюрстену
	1783	*	15	4	4	3	3	4	?	4	3	? лютия	Крамер
Берлин	1754	*	12	3	4	2	4	3	-	4	2	? теорбы	Марпург
Берлин (опера)	1772	6	5	4	5	2	4	4	-	4	2	2 клавесина	Бёрни
Берлин	1782	*	13	4	4	3	4	3	-	4	2	? арфа	Форкель
	1787	*	20	6	8	4	2	4	2	4	4	трубы, тромбоны, литавры, арфа	Аноним, 1788
Париж (опера)	1754	*	16	6	*	12	*	9	-	?	2	?	Марпург
Мангейм	1756	*	20	4	4	2	2	2	-	2	4	трубы, литавры	Марпург

	177 7	10 - 11	10- 11	4	4	4	2	2	2	4	2	трубы, литавры	Моцарт (Ян)
	1 782	*	18	3	4	3	4	3	3	4	4	?	Форкель
Болонья	176 1	*	70 участников, включая двух пианистов							*	*	*	Диттерс дорф
Милан (собор)	177 0	4	4	4	4	4	4 духовых инструмента					*	Бёрни
Неаполь	177 0	18	18	?	2	5	*	духовые не определены				*	Бёрни
Штутга рт	177 2	8	8	6	3	4	2	4	-	2	3	?	Бёрни
Вена (опера)	178 1- 178 3	6	6	4	3	3	2	2	2	2	4	трубы, литавры	Ян
Коблен ц	178 2	*	13	4	2	3	3	3	2	3	4	трубы, литавры	Форкель
Эстерха зи (Гайдн)	178 3	*	11	2	2	2	?	2	-	2	2	?	Форкель
Лондон	179 0- 179 5	*	12- 16	4	3	4	?	?	?	?	?	?	Поль
Вена (концер ты Бетхове на)	181 4	18	18	14	12	17	духовые не определены					2 контрафагот а	Тайер
Милан (La Scala)	181 6	12	12	?	8	8	духовые не определены					*	Штор
Берлин (опера)	184 1	14	14	8	10	8	4	4	4	4	4	4 трубы, 4 тромбона, литавры, большой барабан, тарелки, 2 арфы	Берлиоз

Таким образом, «пассионы» прошли долгий путь от литургического ритуала к самостоятельному музыкальному жанру, обогатив западноевропейскую музыку новыми выразительными средствами. В их

развитии важную роль сыграли ударные инструменты, особенно литавры и колокола, которые подчеркивали драматизм повествования и усиливали эмоциональное воздействие. Со временем их применение стало более осмысленным, интегрируясь в симфонический оркестр как средство ритмического и динамического контраста.

В симфонических и оперных партитурах XVII столетия прием игры *тремоло* на литаврах не встречался. В партии ударных композиторы записывали лишь повторяющиеся шестнадцатые, которые при игре в достаточно быстром темпе создавали имитацию тремоло.

А.Карс отмечал, что составы оркестров «остаются неупорядоченными почти до середины XVIII века, когда зародился оркестр, впоследствии развился в так называемый «классический» оркестр Гайдна и Моцарта» [2, с.15].

В доклассический период в оркестровых сочинениях (приблизительно с конца XVI века до эпохи Гайдна и Моцарта) ударные инструменты выполняли лишь функцию громкого усиления звучания оркестра. Использование же других звуковысотных ударных инструментов, к примеру, колокольчиков, можно найти в оперных партитурах в единичных случаях [3, с.13].

Вклад Алессандро Скарлатти в развитие ударных инструментов в оркестровой практике XVII века. XVII век стал важным этапом в развитии оркестра и оркестровки, а вклад Алессандро Скарлатти²¹ (1660–1725) сыграл значительную роль в этом процессе. Он объединил достижения итальянских, французских и английских композиторов второй половины XVII века, заложив основы для структурирования оркестрового состава. В его оркестровке закрепилось господство струнной группы, которая подразделялась на партии 1-х и 2-х скрипок, альтов и басов.

Однако, несмотря на центральное положение струнных инструментов, ударные инструменты также начали занимать определённую ритмическую и колористическую роль в оркестре.

Применение ударных инструментов в оркестровой практике Скарлатти: В те времена литавры и барабаны не имели четко закреплённого места в оркестровых партитурах этого периода, они использовались в массовых сценах и для акцентирования ритма и созданий художественных образов. В ряде случаев литавры включались вместе с медной группой,

²¹ Алессандро Скарлатти (итал. Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti; 2 мая 1660, Палермо — 22 октября 1725, Неаполь) — выдающийся итальянский композитор эпохи барокко. Автор более 60 опер, считается основоположником Неаполитанской оперной школы

особенно в торжественных и драматических эпизодах. Это продолжало традицию, заложенную ещё Жаном Батистом Люлли (1632–1678), который эпизодически включал литавры в состав оркестра.

В поздних операх Скарлатти литавры начинают применяться более осмысленно:

Их роль становится более выразительной, особенно при работе с валторнами и трубами (медно-духовая группа).

В динамических кульминациях они усиливают контрастность звучания, создавая торжественный и монументальный эффект.

Однако, несмотря на их растущую роль, в партитурах начали появляться нотные обозначения.

Пример: в опере «Гризельда» литавры использованы в заключительном акте для создания монументального финала.

Развитие функций ударных инструментов: Использование ударных инструментов в эпоху Скарлатти демонстрирует постепенное расширение их функций. Если в раннем барокко литавры и барабаны применялись исключительно в военных и церемониальных контекстах, то в поздних произведениях они начинают использоваться для усиления ритмической, басовой партии и драматической выразительности в оперных и симфонических жанрах.

Однако в этот период ударные инструменты ещё не стали постоянной частью оркестра. Их применение носило эпизодический характер, и они использовались по необходимости, в отличие от струнных и духовых групп, которые уже имели четко структурированную систему партий.

Оркестровые реформы, проведённые Алессандро Скарлатти, заложили основу для развития ударных инструментов в академической музыке. Это предвосхитило дальнейшее развитие ударных инструментов в XVIII веке, когда литавры - как звуковысотный ударный инструмент начал закрепляться как важный элемент симфонического оркестра.

Другие разновидности ударных инструментов этой эпохи: Литавры были доминирующими ударными инструментами в оркестровой практике XVI–XVII веков, но, существовали и другие виды ударных инструментов как звуковысотные так и с неопределенной высотой звука, которые применялись в различных музыкальных традициях.

Турецкие ударные инструменты: В XVII веке Европа начала заимствовать инструменты из Османской империи, в частности, барабаны (нагара), тарелки (ручные) и треугольники, которые позже повлияли на

развитие военной и парадной музыки. Особенно значимой стала практика использования турецких тарелок (цимбалов), которые в XVIII веке были адаптированы в европейских оркестрах.

Колокола (звуковысотный ударный инструмент): В XVII веке колокола использовались в церковной и театральной музыке, использовались в ряде произведений композиторов барокко, таких как Генрих Шютц²² и Дитрих Букстехуде²³. Колокола применялись как для создания сакральной атмосферы, так и для имитации церемониальных звонков.

Бубны и тамбурины (с неопределенной высотой): В итальянской и французской оперной традиции бубны и тамбурины использовались для создания народного колорита в балетах и интермедиях, которые были особенно распространены на музыкальных сценах, изображающих танцы и пасторальные эпизоды. Подчеркивая структурированную ритмическую основы и тембральный колорит.

Итоги развития ударных инструментов в XVI–XVII веках:
Функциональная эволюция: В ранний период ударные инструменты использовались преимущественно в военных и церемониальных контекстах, но к концу XVII века они начали внедряться в оркестровую практику, прежде всего, в операх и в крупных симфонических произведениях.

Расширение выразительных возможностей: Композиторы стали рассматривать ударные инструменты не только как ритмическое, но и как динамическое и колористическое средство.

Формирование традиции: В XVII веке были заложены основы будущей роли литавр в симфоническом оркестре, что в дальнейшем приведет к их полноценному включению в партитуры XVIII века.

Таблица 2: Использование ударных инструментов композиторами XVI–XVII веков.

²² Генрих Шютц (нем. Heinrich Schütz; 8 (18) октября 1585, Кёстриц — 6 ноября 1672, Дрезден) — выдающийся немецкий композитор, органист, капельмейстер и преподаватель музыки. В наши дни он прежде всего знаменит своими произведениями в жанре духовной хоровой музыки

²³ Дитрих Букстехуде (дат. Diderik Buxtehude; около 1637 — 9 мая 1707) — немецкий композитор и виртуозный органист датского происхождения. Один из ведущих представителей северонемецкой органной школы и значимых композиторов эпохи барокко.

Композитор	Произведение	Используемые ударные инструменты	Роль в оркестре
Андреа Габриели	<i>Canzonipersonare</i> (1597)	Литавры	Драматическое усиление кульминации
Джованни Габриели	<i>Sacraesymphoniae</i> (1597)	Литавры	Пространственный эффект
Клаудио Монтеверд	<i>Орфей</i> (1607)	Литавр	Подчеркивание триумфальных сцен
Жан Батист Люлли	<i>Армида</i> (1686)	Литавры	Усиление военных сцен
Генрих Шютц	<i>Musikalische Exequien</i> (1636)	Литавры	Драматическая атмосфера
Алессандро Скарлатти	<i>Гризельда</i> (1721)	Литавры	Усиление контрастности звучания

Заключение: Развитие звуковысотных ударных инструментов в XVI–XVII веках ознаменовало переход к новым принципам оркестрового письма, в которых литавры и их аналоги начали использоваться не только для ритмической организации, но и для усиления драматургического воздействия музыкальных произведений.

Первоначально применявшиеся в военных и церемониальных контекстах, литавры постепенно вошли в оркестровую музыку, приобретая важную роль в симфоническом и оперном искусстве. Вклад композиторов барокко, таких как Монтеверди, Шютц и Люлли, способствовал закреплению ударных инструментов в партитурах, а развитие инструментальной техники сделало возможным их точное интонирование. К концу XVII века литавры стали полноценным элементом оркестра, определяя его звучание и способствуя дальнейшему развитию симфонической традиции в XVIII веке. Таким образом, данный период стал ключевым в истории эволюции ударных инструментов, заложив основы их оркестрового использования, которые актуальны и в современной музыкальной практике.

Список литературы:

1. Галоян Э. Практический метод игры на литаврах. – М.: Сов. композитор, 1974.
2. Карс А. История оркестровки. – М.: музыка, 1989.

3. Измаилов А.М. Исполнительство на духовых и ударных инструментах (Литавры). Учебник для высших учебных заведений. Издательство «Complexprint» Ташкент 2023. Стр. 44. ISBN 978-0043-9041-3-2. с. 11, 13
4. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр. – М.: Музыка, 1953. – Т.1.
5. Денисов Э. Ударные инструменты во второй половине XX века: Методиическая работа. М.: НТК, 1974. Рукопись.\
6. Геварт Ф. Методический курс оркестровки. Лейпциг: Юргенсон, 1900.

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

