



**армония**

**арслиги**

И. И. ДУБОВСКИЙ, С. В. ЕВСЕЕВ,  
И. В. СПОСОБИН ва В. В. СОКОЛОВ

# ГАРМОНИЯ ДАРСЛИГИ

*СССР Маданият министрлигининг  
Кадрлар ва ўқув юртлари башқармаси томонидан  
музика ўқув юртлари ва консерваториялар учун  
ўқув қўлланмаси сифатида  
рухсат этилган*

(ИККИНЧИ НАШРИ)

ТОШКЕНТ, «УЎҚИТУВЧИ», 1979

Таржиманинг махсус муҳаррифи  
санъатшунослик фанлари кандидати  
**З. К. ҚАРИМОВА**

©Издательство «Музыка», 1973.

©Узбек тилига таржима, «Уқитувчи», 1979.

Д  $\frac{90200-312}{353(04)-79}$  172-79 4905000000

## ТҲҮҮРТИНЧИ НАШРИГА СУЗ БОШИ

Дарсликнинг бу нашри олдинги нашрига нисбатан бир қатор муҳим қўшимчалар ва қисман баъзи ўзгартишлар билан чиқаётган бўлса ҳам, лекин авторлар коллективининг барча аъзолари билан келишиб олинган асосий назарий қоидалар, методик кўрсатмалар ва умумий ўқув-машқ топшириқлари аввалгидек сақланилди.

Бизнинг бу нашр текстига киритган ўзгартишларимиз айрим темаларнинг мазмуни ва ҳажмига, бир қанча қоидалар, тушунчалар ва таърифларнинг ифодаланишига, ҳамма амалий топшириқларни ихчамлаштириб беришга, гармоник анализ учун музика адабиётидан намуналар, цитаталар танлаш ва бошқа шу каби ишларга тааллуқлидир.

Биз умуман дарсликдан кутилган амалий таъсирни кучайтириш учун, аввало гармониялашнинг ҳамма турларига доир ишларнинг, чунончи: гармониялаш, мукаммаллаштириш, гармоник турлаш, анализ қилиш, цитаталар танлаш, фортепьянода машқ қилиш каби амалий топшириқларнинг умумий сонини кўпайтириш зарур ва булар мақсадга мувофиқ деб ҳисоблаймиз. Музика адабиётидан келтириладиган намуналар таркибини қайтадан кўриб чиқиш ва ўзгартиришда мисолларни рус музикаси классиклари ва совет композиторларининг ижоди ҳисобига бир оз кўпайтиришга эришилди.

Бу нашрда рус музикасининг амалий жиҳатдан мураккаб ва қийин бўлган масаласи — диатоник ладларга бағишланган тема



анча кенгайтирилди ва методик жиҳатдан обдон ишлаб чиқилди, бу, бизнинг фикримизча, ладларга доир теманинг аҳамияти ва ролини янада кучайтиради.

Мазкур нашр мазмунига киритилган янги тема ва қўшимчалар, аслида, худди шу мақсадга — таълим-тарбия процессида дарсликнинг амалий таъсир кучини оширишга хизмат қилади.

Гармоник анализнинг баъзи бир муҳим масалаларини ёритувчи ҳамда унинг усуллари ва вазифаларини тасвирловчи тема дарсликка биринчи марта киритилмоқда. Амалий жиҳатдан жуда зарур бўлган бу теманинг олдинги нашрларда бўлмаганлиги, шубҳасиз, дарсликнинг бўш томони эди.

Шунингдек, биринчи марта тавсия қилинаётган махсус қўшимчада ўқувчиларнинг ўтилган курсдаги барча гармоник воситалардан ўз ташаббуслари билан муваффақиятли фойдалана олиш малакаларини текшириб кўриш мақсадида эркинроқ пландаги ва кенгроқ миқёсдаги куйларни гармониялаш юзасидан махсус тузилган контрол топшириқлар берилди.

Аввалги нашрдаги методик вазифалар ва традицияларга мувофиқ, бу нашрда гармониялаш мисоллари (қисман кўпайтирилган ҳолда) функция белгилари қўйилмасдан берилди. Бу — энг яқин вазифаларни ҳал қилишда фойдаланиладиган гармоник усул ва воситалар комплексидан ўқувчиларнинг мустақил фойдалана олишларини назарда тутиб киритилди. Бу нашрда ҳам, олдинги нашрлардаги сингари, гармонияланадиган куйлар ва баслар қисман бошқа ўқув қўлланмаларидан олинди.

Авторлар бу дарсликнинг фақат студентларнигина эмас, балки педагогларни ҳам қизиқтириши мумкинлигини назарда тутиб, бир қанча изоҳ ва қўшимчаларни майда ҳарфлар билан кўрсатишни лозим топишди; бу изоҳ ва қўшимчаларда гармоник тузилманинг бирмунча хусусий, кам учрайдиган ёки анча батафсил кўрсатилган ўринлари айтиб ўтилади. Ниҳоят, педагогларнинг диққати тематика ва жанр жиҳатидан хилма-хил бўлган, китобнинг охирида кўрсатилган фойдали ўқув-педагогика адабиёти рўйхатига жалб этилади.

Авторлар шуни таъкидлайдиларки, «Гармония дарслиги» мустақил ўқиш учун қўлланма бўла олмайди ва у фақат педагог раҳбарлигида ўтишга мўлжалланади. Шунинг учун ҳам курсни ўтиш тартибидан баъзи бир ўзгартиришларга йўл қўйилади. Бу ҳол биринчи навбатда аккордсиз товушлар ва «неаполитан субдоми-

нантаси» бўлимига тааллуқли бўлиши мумкин (буларни илгарироқ ўтиш мумкин). Шунингдек, бу ҳол рус музыкасидаги диатоник ладларга тааллуқлидир (бу ладларни кейинроқ ўтиш мумкин). Бироқ бундай чеклинишлар конкрет заруриятга боғлиқ ва педагог катта тажрибага эга бўлган ҳолдагина йўл қўйилиши мумкин.

Ниҳоят, авторлар яна таъкидлайдиларки, юқорида айтиб ўтилган барча қўшимча ва ўзгаришларга қарамасдан, «Гармония дарслиги»нинг ушбу наشري янги асар эмас, балки йигирма йил илгари босилиб чиққан ҳамда Москва консерваториясидаги бир қанча профессорларнинг гармония ўқитиш соҳасидаги амалий тажрибаларини акс эттирган ана шу китобнинг навбатдаги ва қайта ишланган нашридир.

Бу сўз бошининг махсус бўлимига лад-гармоник тилнинг асосий қонуниятлари ҳақидаги бир принципиал масалани киритамиз.

«Гармония дарслиги»да турли давр, мактаб ва йўналишлар билан боғлиқ бўлган музыка адабиётидан цитаталар келтирилади. Лекин бу мисол ва намуналарни танлашда сўнгги икки аср давомида кўпчилик халқларнинг музыка ижодидан кенг ўрин олган ва улар учун характерли бўлган лад-гармоник воситаларнинг жонли комплексига имкон борича таяниб иш кўришга ҳаракат қилинди.

Мана шу гармоник восита ва усуллар комплекси бир қанча миллий услублар намоён бўладиган реалистик музыкада гармония ва гармоник баён умумий қонуниятларининг мавжудлигини тўла ишонч билан кўрсатиб беради. Шу билан бирга, гармониянинг мана шу умумий қонуниятлари интернационал аҳамиятга эга бўлганлигини ҳамда ҳар бир илмий ва маданий музикачининг бу қонуниятларни ўрганиши ва тушуниб олиши мутлақо шарт эканлигини уқтириб ўтиш лозим.

Бироқ бундай гармоник тил қонуниятларининг умумийлиги айрим миллий услублар намояндалари гармоник фикрлашининг жуда интенсив (ва ҳамиша индивидуал) ривожланишига халақит бермади ва турли миллий музыка маданиятлари ижодида ўзига хос лад-гармоник хусусиятларни намоён қилишга сира тўсқинлик қилмади, бу ҳол айниқса XIX аср музыкасида ёрқин кўринди.

Мана шу шарт-шароитлар туфайли ушбу дарсликдаги асосий умумназарий қоидалар, музыка цитаталари, гармоник анализга доир намуналар ва гармонияни ўзлаштиришга мўлжалланган

ҳамма ёзма топшириқ турлари студентларнинг лад-гармоник ман-  
банинг вужудга келиш ҳамда ривожланиш умумий процессини  
кўрсатадиган ушбу асосий гармоник қонуниятларни  
биллиб олишларини осонлаштиришга қаратилгандир.

Москва, 1955, март

А в т о р л а р

# БИРИНЧИ ҚИСМ

## КИРИШ

### А. АККОРДЛАР (АККОРДЛИ ТОВУШЛАР)

#### 1. Гармония. Оҳангдошлик. Аккорд

Товушларнинг оҳангдош бўлиб қўшилиши ва бу оҳангдошликларнинг бир-бирига боғланиб кетма-кет келиши гармония дейилади.

Гармония музикавий асарни ривожлантиришда, унинг ифодалигини теранлаштиришда ва бойитишда жуда муҳим аҳамиятга эга. Гармония куйга хилма-хил эмоционал тус ва бўёқлар бера олади. Бу айниқса, бир куйга турли-туман кетма-кет оҳангдошликлар жўр бўлиб ифода қилинганда янада аниқроқ сезилади:

Н.Римский-Корсаков, "Шоҳ Султон ҳақида эртак". Кириш

*Moderato alla marcia*      ўртача, марш темпида



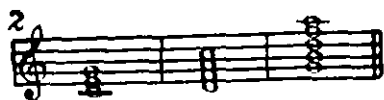
Кўпинча бирорта оҳангдошлик гуруҳини ёки ҳатто айрим оҳангдошликни ҳам гармония дейишади.

Ниҳоят, оҳангдошликларнинг тузилиши ва изчиллиги ҳақидаги таълимотни (яъни аслида гармония ҳақидаги таълимотни) қисқача қилиб «гармония» термини билан атайдилар.

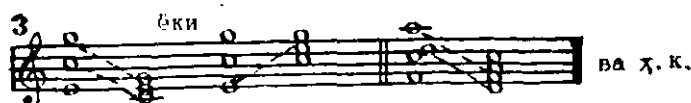
Бараварига эшитиладиган бир неча уйғун товушлар бирикмаси оҳангдошлик деб аталади.

Баландлиги ва номлари турлича бўлган уч, тўрт ёки беш товушдан иборат оҳангдошлик аккордни ҳосил қилади<sup>1</sup>, агар бу товушлар:

а) терциялар бўйича жойлашган бўлсалар:



б) ёки октавага ўтиш йўли билан терциялар бўйича жойлашадиган бўлсалар:



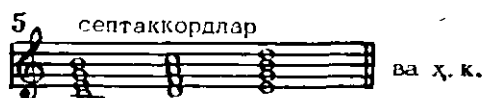
## 2. Аккордларнинг турлари ва уларнинг номлари

Аккордлар асосан уч турда: учтовушликлар, септаккордлар ва нонаккордлар ҳолида қўлланилади.

Учтовушлик — учта товушдан иборат аккордир (масалан *до—ми—сопь*); учтовушлик кўпчилик давр ва услублардаги музикада асосий ўрин тутди:



Септаккорд — тўртта товушдан тузилган аккордир (масалан, *ре—фа—ля—до*); бу аккорд ҳам ниҳоятда кенг тарқалган:



Нонаккорд — бешта товушдан тузилган аккордир (масалан, *сопь—си—ре—фа—ля*); юқоридаги аккордларга нисбатан анча кам қўлланилади:



## 3. Аккорд товушларининг номлари

Аккорднинг терциялар бўйича жойлашган энг қуйи товуши асосий товуш ёки прима деб аталади.

Аккорддаги қолган товушларнинг ҳар бири асосий товушдан ҳосил бўлган интервалга қараб номланади: чунончи, аккорднинг

<sup>1</sup> Бошқа структурадаги оҳангдошликлар ҳақида 10-параграфга қаранг.

баландлик жиҳатидан иккинчи товуши — терция, учинчи товуши — квинта, тўртинчи товуши — септима, бешинчи товуши — нона деб аталади:



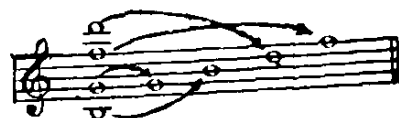
Товушларнинг бу номлари, аккорд товушларининг қайси шаклда жойлашувидан қатъи назар, ўзгармасдан қолаверади:

а) учтовушлик



б) септаккорд

квинта  
септима  
асосий товуш  
терция.



в) нонаккорд

нона  
квинта  
терция  
септима  
асосий товуш

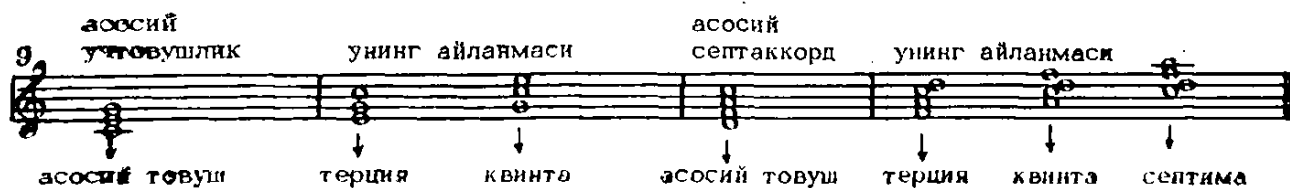


#### 4. Асосий аккорд ва унинг айланмалари

Аккорд асосий кўринишда ёки айланма ҳолида бўлиши мумкин.

Аккорднинг асосий кўринишида (асосий учтовушликда, септаккордда ёки нонаккордда) барча товушлар шу аккорднинг асосий товушидан юқорида жойлашади (2, 4, 5, 6, 7- мисолларга қаранг).

Айланма ҳолидаги аккорднинг қуйи товуши унинг терцияси ёки квинтаси, ёки септимаси, ё бўлмаса (лекин камдан-кам ҳолларда) нона товуши бўлиши мумкин:



#### 5. Учтовушлик айланмаларининг номлари

Учтовушликнинг терцияси остда жойлашган шаклдаги айланмаси, яъни биринчи айланмаси секстаккорд деб аталади:



Учтовушликнинг квинтаси остда жойлашган шаклдаги айланмаси учтовушликнинг иккинчи айланмаси, яъни кuartсектаккорд деб аталади.



## 6. Септаккорд айланмаларининг номлари

Септаккорднинг (терцияси остида жойлашган) биринчи айланмаси — квинтсекстаккорд; септаккорднинг (квинтаси остида жойлашган) иккинчи айланмаси — терцкварттаккорд; септаккорднинг (септимаси остида жойлашган) учинчи айланмаси секундаккорд деб аталади:



Эслатма. Нонаккорд деярли фақат асосий кўринишдагина қўлланади, шунинг учун ҳам унинг айланмаларига расмий ном берилмаган.

## 7. Музыка адабиётидан олинган мисоллардаги аккордларни анализ қилиш

Бирор музикавий парчадаги аккордларни юқорида баён қилинган маълумотларга асосланиб анализ қилиш мумкин:

Н. Римский-Корсаков, "Садко", 1-парда

13 (Allegro non troppo) Più mosso Унчалик тезлатмай

Ка- бы бы- ла у ме- ня зо- ло- та каз- на,

ка- бы бы- ла дру- жи- нуш-ка хо- роб- ра- и,

я не си- дел бы сид-нем в Но-во-го-ро-де.

а) Биринчи аккорд (1—3 тактлар) — учтовушлик *соль—си-бемоль—ре* бўлади; аккорднинг асосий *соль* товуши остида жойлашган, шунинг учун ҳам бу учтовушлик асосий учтовушлик ҳисобланади.

б) Тўртинчи ва бешинчи тактлардаги *соль—си-бемоль—ре—фа* — септаккорд бўлади; аккорднинг септима товуши остида жойлашган, шунинг учун у секундаккорддир.

в) Олтинчи тактда *до—ми-бемоль, соль* учтовушликдир; қуйида *ми-бемоль*, яъни терция товуши остида жойлашган, демак, бу аккорд секстаккорддир.

г) Олтинчи тактнинг охирида *соль, си-бемоль* ва *ре* товушлари учтовушликнинг иккинчи айланмасини — квартсекстаккордни ҳосил қилади, чунки учтовушликнинг остида квинта товуши жойлашган.

д) Еттинчи ва саккизинчи тактларда *до—ми-бемоль—соль* асосий учтовушлик бўлади; аккорднинг остида унинг асосий товуши — *до* жойлашган.

## Б. АККОРДСИЗ ТОВУШЛАР

### 8. Умумий тушунчалар

Музыкавий ифода одатда куй ва унинг аккордли (гармоник) жўр қисми — аккомпанементга ажратилади.

Куйнинг ҳар бир товуши бараварига эшитиладиган аккордга нисбатан аккордли ёки аккордсиз товуш бўлиши мумкин.

Терция, квинта ёки септима, ниҳоят, аккорднинг айни пайтда эшитиладиган нона товуши асосий аккордли товуш ҳисобланади.

Аксинча, бараварига эшитиладиган аккорд таркибига кирмайдиган ҳар қандай товуш аккордсиз товуш бўлади:

М. Глинка, "Руслан ва Людмила", 1-парда

14 Allegro moderato *Ўртача тезликда.*

ду-го-му не-су серд-ца пер-вый при-вет

Эслатма. Бу ерда барча аккордсиз товушлар «ас», аккордли товушлар «а» ҳарфи билан кўрсатилган; «а» ҳарфининг ёнига қўйилган рақамлар шу аккорд товушининг асосий товуш (I), ёки терция, квинта (5), ёки септима (7) эканлигини кўрсатади.



Баъзи вақтда куйнинг ривожланиши фақат аккордли товушларга асосланади:

А. Даргомижский, "Сув париси" операсидан увертюра

Allegro non troppo Учиник тезлатмай



XVIII аср ва XIX аср бошларидаги музика учун анчагина қисми аккорд товушлари баёнининг арпеджио шаклида тузиладиган куйлар характерлидир<sup>1</sup>:

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 2 № 2, III ҳисм



Бироқ, куйлар кўп ҳолларда аккордли ва аккордсиз товушларнинг бирин-кетин боғланиб келиши орқали тузилади (14-мисолга қаранг).

### 9. Аккордсиз товушларнинг хилма-хил турлари — тўхталма, ўткинчи товуш, ёрдамчи товуш ва предъём

Тактнинг кучли (ёки нисбатан кучли) ҳиссасида келадиган аккордсиз товуш тўхталмадир. Бу товуш ёнма-ён жойлашган

<sup>1</sup> «История русской музыки в нотных образцах» китобининг I томидаги Е. Фоминининг «Америкаликлар» операсидан олинган Ацем арнясига ҳам қаранг.

ва ўзидан кейин келадиган бир хил баландликдаги аккордли товушнинг келишини тўхтатиб туради:

И. Гайди, 16-симфония, II қисм.



Эслатма. Бу мисолда тўхталма «т» ҳарфи билан уч жойда кўрсатилган.

1 Тўхталмадан бошқа барча аккордсиз товушлар тактнинг кучсиз ҳиссасида келади.

2 Уткинчи товуш икки хил аккордли товуш орасидан поғона-поғона гўё юқорига ёки пастга ўтади:

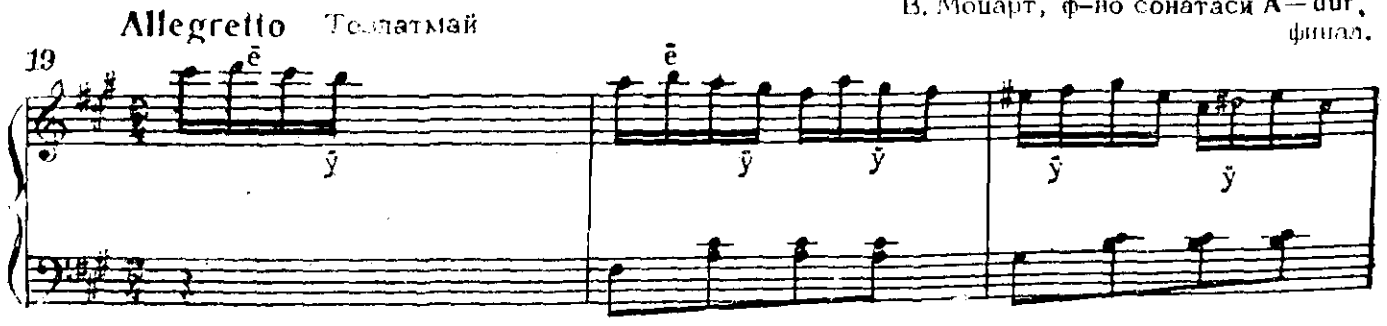
П. Чайковский, "Июль", оп. 37, бис № 6

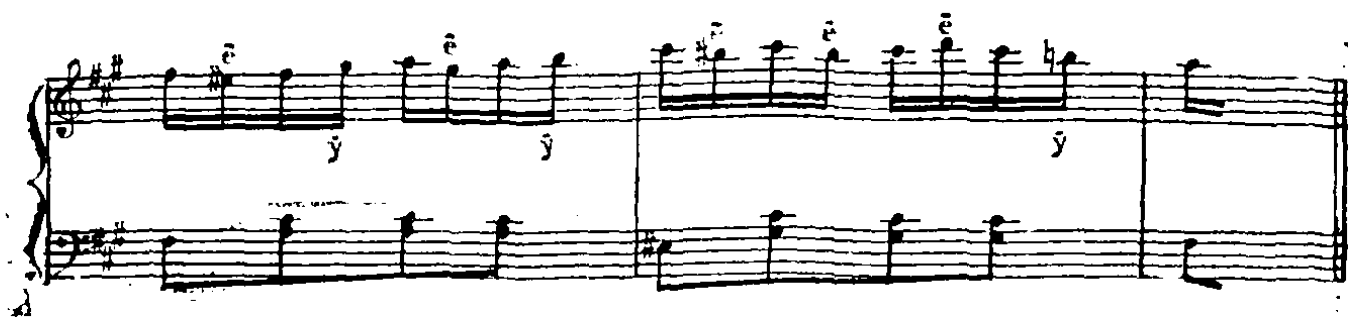


Эслатма. Уткинчи товуш тўрт жойда «ў» ҳарфи билан кўрсатилган.

3 Ёрд амчи товуш поғонама-поғона ҳаракат қилади ва пастдан ёки юқоридан иккинчи бир аккордли товушни бир-бирига боғлайди:

В. Моцарт, ф-но сонатаси А-дур, финал.





Эслатма. Ёрдамчи товушларнинг устига «ё» ҳарфи, ўткинчи товушларнинг остига эса «ў» ҳарфи қўйилган.

4 Предъём навбатдаги аккорднинг товуши ўрнида (тактнинг кучсиз ҳиссасида) пайдо бўлади:



Эслатма. Бунда предъём «пм» ҳарфи билан кўрсатилган.

## 10. Терциясиз оҳангдошликлар («тасодифий қўшилмалар»)

Аккордсиз товушларнинг кучли ва кучсиз ҳиссаларда пайдо бўлиши терциясиз оҳангдошликларнинг («тасодифий қўшилмалар»нинг) ҳосил бўлишига олиб келади. Бу оҳангдошликлар кучсиз ҳиссада учраганда, ўткинчи, ёрдамчи товушлар бўлади, айрим пайтларда эса предъём ҳам бўла олади:



Тўхталишдан тактнинг кучли ҳиссасида пайдо бўладиган терциясиз оҳангдошликлар ечилиши зарур бўлган жиддий кескинлик таассуротини қолдиради: бу таассурот кескинлик ҳал бўлган вақтда, яъни аккорднинг терцияли шакли тиклангандан сўнг бошланади:

22 Allegro con fuoco Тез, ақтирос билан

Ф. Шопен, Этюд, оп.10 №12

Э с л а т м а. Терциясиз оҳангдошликлар «то» ҳарфлари билан кўрсатилган.

Баъзи вақтларда (масалан, қуйидаги мисолдагидек) тўхталишдан (ёки ўткинчи товушдан ва ҳоказолардан) ҳосил бўлган оҳангдошлик юзаки қараганда терция бўйича жойлашгандай кўринади:

23. Ф. Шопен, Полонез, оп.40 №1

Allegro con brio Тез, қизғин

б)

Бу хилдаги оҳангдошликларнинг ҳақиқий аккордлардан фарқи ҳақида ўз вақтида (44- темада) гапирилади.

## 11. Полифоник ва гомофон тузилма

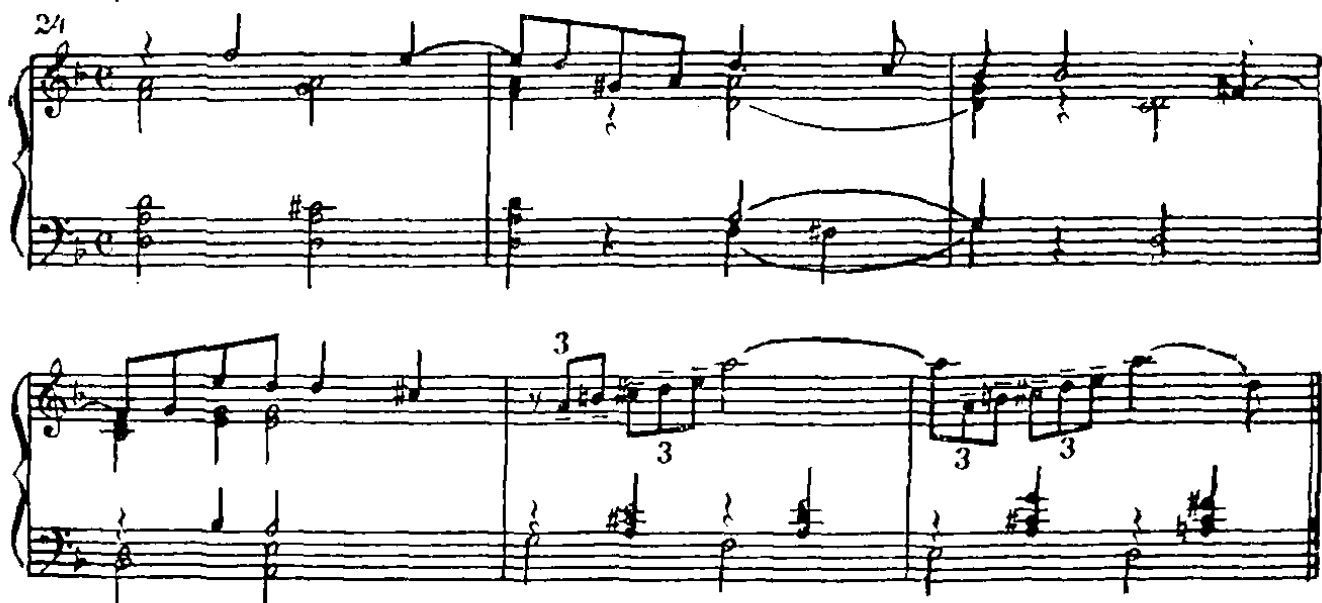
Музикавий фикрни баён қилишда у ёки бу т у з и л м а д а н и б о р а т турли усуллар мавжуд.

П о л и ф о н тузилма барча товушларнинг мелодик жиҳатдан тенглиги билан характерланади. Бу товушларнинг ҳар бири (композитор учун зарур пайтда) етакчи куйни баён эта олиши мумкин.

Г о м о ф о н тузилмада куйни битта товуш, одатда, энг юқори товуш бажаради, бундай ҳолларда қолган барча товушлар садолар фони ролини бажаради ва аккомпонемент деб аталади.

Гомофон тузилма доирасида аслида учта элементни: куй, бас ва товушлар орасидаги гармоник тўлдирилишни ажратса бўлади:

Ўрта темица, куйчан



## 12. Куй

Музыка асарининг авж олиши ва эшитувчининг онгига бориб етиши вақтда содир бўлади. Вақт музыка идрокининг биринчи зарур шартидир. Иккинчи шарт хотирадир: бевосита эшитилган куйларни хотирада бир-бирига таққослаш натижасидагина тугалланган музикавий таассурот олиш мумкин.

Эшитилган ҳар бир асарнинг асосий мазмуни эшитувчининг онгида куй сифатида сақланади.

Музикавий нутқ билан музикавий ифоданинг энг муҳим элементи куйдир: баланд-пастлиги, чўзими, ўлчови, кучи ва тебри хилма-хил бўлган товушларнинг бирин-кетин боғланиб келишидан куй таркиб топади.

Бир овозли асарда (масалан, халқ қўшиғида) куй шу асарнинг бутун музикавий мазмунини ўз ичига олади. Кўп овозли асарда куй энг муҳим элемент бўлиб қолади ва музикавий баённинг қолган барча воситаларини ўзига бўйсундиради.

## 13. Куй тузилишининг умумий хусусиятлари

Куйнинг вақтинча ташкил топиши тузилмаларнинг лад ва зарб идроки жиҳатидан тугалланган ҳолда пайдо бўлишида ўз аксини топади. Куйнинг тугалланган музикавий тузумининг энг оддий намунаси даврия ҳисобланади (16 ва 17- мисолларга қаранг). Тугалланган ҳар бир давриянинг ажралмас хусусияти — аниқликдир, яъни даврия ҳосил қилувчи (жумлалар, иборалар, мотивлар деб аталадиган) қисмларга ажрала олишидир.

Куй кўпинча тўлқинсимон кўтарилиш ва тушиш ҳаракатининг алмашилиб туриши билан, поғонама-поғона сакрама ҳаракат би-

лан авж олади. Куй ўзининг ривожланишида одатда энг юқори товушга чиқади. Бу эса куйнинг энг юксак нуқтаси, мелодик чўққиси эканлигини билдиради. Авжнинг мана шу хилда ёрқин ва ифодали бўлиши унинг лад хусусияти, метрик ҳолати, чўзими ва куй доирасига кўп жиҳатдан боғлиқ бўлади.

## Топшириқлар

### Ёзма топшириқлар

Қуйидаги парчалардан уchtасини анализ қилинг:

- а) Л. Бетховен. Фортепьяно учун соната. Ор. 14 № 2, II қисм (1—20- тактлар);
- б) Л. Бетховен. Фортепьяно учун соната. Ор. 49 № 2, II қисм (1—8- тактлар);
- в) И. Гайдн. Енгил соната До мажор, I қисм (1—8 тактлар);
- г) В. Моцарт. Соната до минор, III қисм (1—16- тактлар);
- д) А. Даргомжский. «Ночной зефир», II қисм;
- е) А. Даргомжский. «Шестнадцать лет», (5—12- тактлар);
- ж) М. Глинка. «Северная звезда», (1—13- тактлар).

### Анализ учун амалий кўрсатмалар

а) Анализдан олдин берилган парчани эшитинг (чалиб кўринг), бир нота сатрини очиқ қолдириб, бу парчани дафтарга кўчириб ёзинг.

б) Ҳар бир аккорднинг тури (учтовушлик, септаккорд, нонаккорд), унинг хилини (асосий ҳолдалиги ёки айланма ҳолдалиги ва кўриниши) аниқланг.

в) Очиқ қолдирилган нота сатрига мувофиқ келадиган ҳар бир аккорд остига унинг схематик баёни (15- мисолдагига ўхшаш) ва номини (учтовушлик, септаккорд, секстаккорд, терцъварт-аккорд) ёзиб чиқинг.

г) Аккордсиз товушларни тегишли ҳарфлар билан белгиланг: *т* — тўхталма, *ў* — ўткинчи, *ё* — ёрдамчи, *пм* — предъём.

Аниқланишини қийин бўлган аккордсиз товушларни, бундай шубҳали ҳолларни келгуси дарсда аниқлангунча, *ас* (аккордсиз) ҳарфлари билан белгиланг.

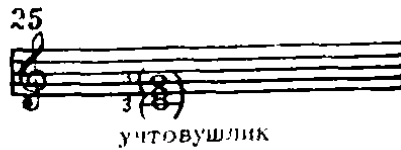
д) Куй йўналмасида авжнинг ўрнини аниқланг.

Мустақил танланган икки-уч музика асари (парчалар) устида худди шунга ўхшаш анализ ўтказинг.

## 1-тема

### КАТТА ВА КИЧИК УЧТОВУШЛИКЛАР ТУРТОВОЗЛИК ТУЗИЛМА

Юқорида кўрсатиб ўтилганидек, уч товушдан ташкил топган аккорд учтовушлик дейилади; баландлик нисбати бўйича унинг ёндош товушлари терция интервалларини, икки четдаги товушлари эса квинтани ҳосил қилади:

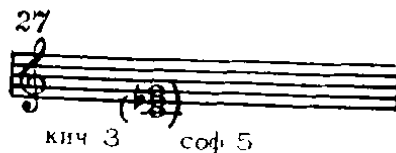


#### 1. Таърифи

Катта ва кичик терциядан ёки қуйи (асосий) товушдан бошлаб катта терция билан соф квинта оралиғида тузилган учтовушлик катта ёки мажор учтовушлик дейилади:



Кичик терция ва катта терциядан ёки кичик терция билан соф квинта оралиғида тузилган учтовушлик кичик ёки минор учтовушлик дейилади.



Эслатма: Орттирилган ва камайтирилган учтовушликлар анча кам учрайди.

Орттирилган учтовушлик иккита катта терция ва икки четда жойлашган товушлар оралиғидаги орттирилган квинтадан иборат:



Камайтирилган учтовушлик иккита кичик терция ва икки четда жойлашган товушлар оралиғидаги камайтирилган квинтадан иборат.



## 2. Тўртовозлик

Музикавий асарларда учтовушликнинг учовозлик ҳолдаги баёни, яъни учта товушнинг бирга қўшилиб татбиқ қилинадиган тури камдан-кам қўлланилади; бадний тажрибада, шунингдек, ўқув практикасида ҳам кўпдан бери қоида тусини олган тўртовозлик баён кўпроқ қўлланилади.

Тўртовозлик ифода киши овозининг тўрт турга: сопрано, альт, тенор ва басга бўлиниши билан табиий равишда боғлиқдир.

Хорга хос бўлган овозларнинг бу номлари чолғу музыкасида ҳам шартли равишда сақланмоқда, шу билан бирга энг юқори қатордаги овоз куй (мелодия) ҳам деб аталади.

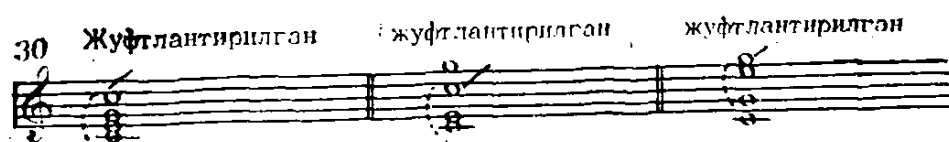
## 3. Учтовушликлардан жуфтлаш

Учтовушликнинг тўртовозлик баёни уч товушлик товушлардан бирортасининг, одатда асосий товушнинг жуфтланишидан ҳосил бўлади.

Эслатма. Жуфтлашнинг бошқа ҳоллари устида кейинги бетларда тўхталиб ўтамиз.

Жуфтлантиришни аккорд товушларидан бирортасини иккита овозда жуфтлаб қўллаш воситаси деб тушунилади.

Жуфтланган товуш юқоридаги уч овознинг исталган жойига қўйилиши мумкин:



## 4. Учтовушликнинг мелодик ҳолати

Куйнинг юқори овозида бирорта аккорд товушининг бўлиши шу аккорднинг мелодик ҳолатини аниқлайди.

Учтовушлик учта мелодик ҳолатда: асосий товуш, терция ёки квинта мелодик ҳолатида ифода этилиши мумкин:

31 Allegro molto e con brio Жуша тез қизғин

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 7



## 5. Учтовушликнинг жойлашуви

Учтовушлик зич ёки кенг ҳолатда жойлашуви мумкин. Зич жойлашувда юқори учта овознинг ҳар бири ўз ёнидаги товушдан (сопрано альтдан, альт тенордан) терция ёки кварта ораллигида бўлади.

Бу овозлар кенг жойлашувда бир-биридан квинта, секста ёки октава ораллигида бўладилар.

Лекин учтовушликнинг зич жойлашувида бас қандай бўлса, кенг жойлашувда ҳам тенордан исталган ораллиқда бўлиши — унисондан икки октавагача (айрим ҳолларда ундан ҳам каттароқ) ораллиқда бўлиши мумкин:

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 2 № 3

32 Allegro con brio Тез, қирғин

зич жойлашувкенг жойлашув

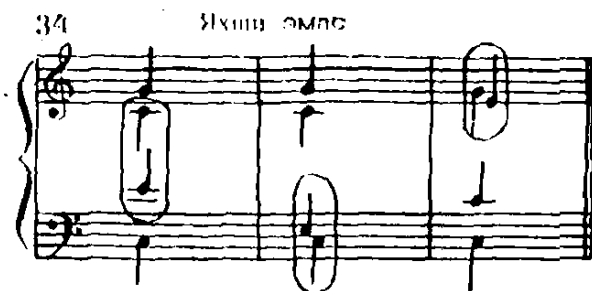
Бу мисолда дастлабки до мажор учтовушлик зич. Охиргиси эса кенг жойлашувда берилган.

Э с л а т м а. Учтовушликнинг аралаш жойлашуви жуфтлашнинг ўзгариши ёки овозлар сонининг ошуви билан боғлиқ бўлганлиги сабабли бу ҳақда кейинги дарсларда тўхтаб ўтамиз.

Товушларнинг овозларга тақсимоти яққол кўриниб туриши учун нота йўлининг ҳар бир сатрига иккитадан овозни жойлаштириш қабул қилинган, шу билан бирга, юқоридаги бир жуфт овознинг таёқчаларини юқорига, пастки жуфт овозларнинг таёқчаларини эса п а с т г а томон ёзилади:

## 6. Овозларнинг кесишуви

Амалий ишларда учтовушликларнинг зич жойлашувида ҳам, кенг жойлашувда ҳам, овозларнинг кесишувига, яъни тенорнинг альтдан юқорида, баснинг тенордан юқорида бўлишига, сопранонинг альтдан пастда бўлишига йўл қўйилмайди:



До товушидан тузилган мажор учтовушликнинг турли жойлашув ва турли мелодик ҳолатдаги тўртовозлик тузилманинг тўғри жойланиш намунасини келтирамиз:

асосий тов. мел. ҳолати      терц. мел. ҳолати      квинт. мел. ҳолати

35 Сопрано

Альт

Тенор

Бас

зич жойл.    кенг жойл.    зич жойл.    кенг жойл.    зич жойл.    кенг жойл.

## Топшириқлар

### Ёзма топшириқлар

Истаган товушдан ва хилма-хил тоналликларда асосий товуши жуфтланган уч хил мелодик ҳолатдаги катта ва кичик учтовушликларни зич ва кенг жойлашувда тузинг.

### Фортепьянода машқлар

Худди шу хилдаги учтовушликларни тузинг.

## 2-тема

# АСОСИЙ УЧТОВУШЛИКЛАРНИНГ ФУНКЦИОНАЛ СИСТЕМАСИ

## 1. Лад

Гармония нуқтаи назаридан лад бирлашишга интилувчи тоник учтовушлик аккордларининг ўзаро муносабатлар системасидир. Бу таърифда битта куйдаги овознинг товушлари орасидаги мелодик-интервал муносабатлар ҳамда умуман аккордлар ўртасидаги ўзаро алоқалар ҳам назарда тутилади.

## 2. Лад функцияси

Ладдаги бирор товуш ёки аккорднинг роли, бошқача айтганда, шу лад (товуш, аккорднинг) нинг бошқа товушлар ёки аккордлар билан бўлган алоқаси ёки ўзаро муносабатлари лад функцияси ёки оддийгина қилиб функция дейилади. Бу алоқа фақат элементлар — товушлар ёки аккордлар ўртасидаги интервал нисбатларининг ўзгармаслигидагина эмас, балки бу элементларнинг, яъни товушлар, аккордларга хос бўлган изчил кескинлик билан сустликлар (ечилишлар)нинг бирга қўшиларида ҳам ифодаланади.

## 3. Функционаллик

Функцияларга хос бўлган кескинлик ва сустликлар доираси функционаллик деб аталади. Функционалликнинг асоси, функцияларнинг, айниқса ладнинг тоника билан тоника бўлмаган бошқа гармониялари ўртасидаги қарама-қаршилигидир.

Лад функциялари ҳақидаги таълимотга асосланган гармония назарияси функционал назария деб аталади. Ҳозирги вақтда бу нуқтаи назар гармонияда кўпроқ ёйилган.

## 4. Асосий учтовушликларнинг функционал системаси

Гамманинг I поғонасидан, яъни тоникадан тузилган учтовушлик тоник учтовушлик, қисқача айтганда, тоника дейилади. Бу учтовушлик кўп овозли музикада ладнинг асосий таянчи бўлади, чунки бу учтовушлик тегишли мелодик, ритмик ва метрик шароитда музика асарларининг тугалланиши учун зарур бўлган мукамал ва барқарор фикрни ифодалаши мумкин.

Тоник учтовушликни мажорда T ва минорда t ҳарфлари билан белгилаш қабул қилинган.

Гамманинг V поғонасидан тузилган учтовушлик, доминанта учтовушлиги, қисқача айтганда доминанта деб аталади. Мажорда доминанта эшитилиши бўйича, катта D ҳарфи билан белгиланади.

Мажорнинг IV поғонасидан тузилган учтовушлик субдоминанта учтовушлиги, қисқача айтганда субдоминанта деб аталади.

Субдоминанта катта S ҳарфи билан белгиланади.

Гармоник минорда бу учтовушликлар (кичик ва минор учтовушликлар сифатида) t, s ҳарфлари билан ва катта D ҳарфи билан (катта ёки мажор учтовушликлар сифатида) белгиланади:

табий мажор T, S, D

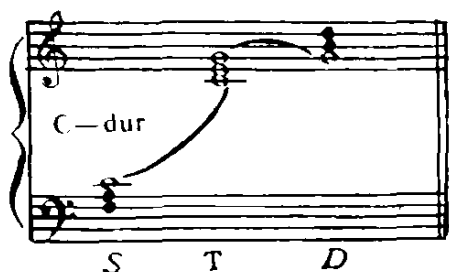
гармоник минор t, s, D, S

Доминанта ва субдоминанта учтовушликлари маълум шароитларда тугалланмаган музикавий фикр таассуротини қолдирувчи парда-лад турғунлигининг энг оддий ва муҳим намуналаридир.

Тоника, доминанта ва субдоминанта учтовушликлари асосий учтовушликлар деб аталади, чунки булар ладнинг эшитилиш хусусиятини ифодалайди: бу учтовушликларнинг ҳаммаси табиий мажорда катта, мажор учтовушликлар бўлади, табиий минорда эса кичик, минор учтовушликлардир.

Бу учтовушликларнинг ўзаро муносабатлар системаси ладнинг асоси бўлади ва айни вақтда, кўп аккордлардан ташкил топган тўлиқ диатоник системанинг (диатониканинг) бир қисми бўлиб хизмат қилади (17- темага қаранг):

36



## 5. Изчиллик ёки давра. Давраларнинг формуллари

Бир неча аккорднинг боғланиб келиши гармоник даврани ҳосил қилади. Музыка асаридаги бундай гармоник давралар ё ритмик чегараланган шаклда бўлади, ёки музикавий контекстан (анализ учун) вақтинча олиб қўйилади.

Гармоник давраларнинг энг оддий изчиллиги ва мантиқий мувофиқлиги шунга асосланадики, тоник учтовушликдан кейин маълум бир кескинликни ҳосил қилувчи бир ёки бир неча нотурғун гармония берилади ва тоника пайдо бўлиши билан ёки қайта келганида кескинлик сустлашади.

Т  
турғун

— Т (бўлмаганда)  
нотурғун  
(кескинлик)

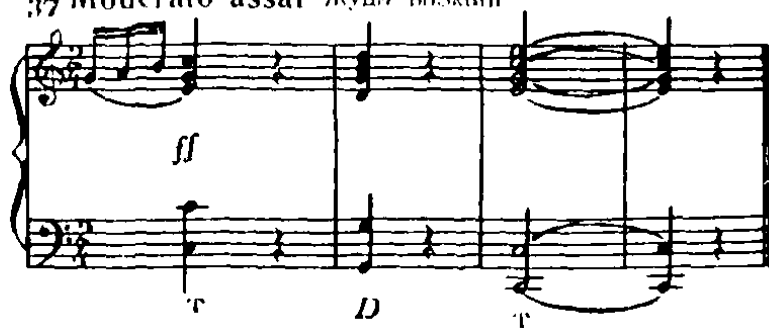
— Т  
турғун  
(кескинликнинг  
сустлашуви)

Лад турғунлиги билан нотурғунлигининг ўзаро тақозоси бу формуладан аниқ кўриниб турибди, чунки бу давралар формуллари бир-бирига таққослангандагина билинади ва улар айрим-айрим мавжуд бўлмайди.

Юқорида кўрсатилган изчилликларнинг умумий формаси бир қанча оддий хусусий ифодаларга эга:

1) Агар тоникадан кейин доминанта (ладнинг етакчи товуши билан бирга) киритилса, у табиий ва оддий равишда яна тоникага қайтади: Т—D—Т:

11. Чайковский, 2-симфония, финали  
 37 Moderato assai Жуда воқзини



2) Агар тоникадан кейин субдоминанта киритилса, унинг кетидан кўпинча доминанта келади ва фақат шундан сўнг тоникага қайтади: T—S—D—T:



Бу изчиллик муҳим хусусиятларга эгадир:

а) тоникага қайтиш вақти узоқлаштирилади; шунга қараб нотурғунлик (кескинлик) ҳолати ҳам узаяди:

б) турғун бўлмаган қарама-қарши S ва D функциялари орасида тўқнашув (конфликт) вужудга келади, бу тўқнашув тоникага қайтиш билан ечилади;

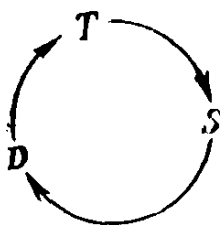
в) ладнинг барча асосий функциялари қўзғатилгач, лад янада кўп қиррали бўлиб кўринади.

3) Субдоминанта кўпинча бевосита тоникага ўтади:

П. Чайковский, Русча рақс, ор. 40 № 10



Гармоник изчилликларнинг келтирилган формулалари гармоник ривожланишнинг энг оддий доира жадвали билан умумлаштирилади:



Эслатма: Доминанта баъзан тоникага ўтиш ўрнига субдоминантага (D — S) ўтади. Бу изчиллик у қадар табиий бўлмаганлиги сабабли қўлланишнинг айрим шартларини талаб қилади, шунинг учун ҳам буни гармониядан дастлабки ишларда келтириш маъқул эмас.

## 6. Давраларнинг номлари

Тоника ва доминанта аккордларидан тузилган давраларни, уларнинг функционал составига кўра, автентик давралар дейилади:

T—D  
D—T  
T—D—T  
D—T—D  
T—D—D—T

T ва S аккордларидан тузилган давраларни, уларнинг функция составига кўра, плагал давралар дейилади:

T—S  
T—S—T  
S—T  
S—T—S

Кўрсатилган уч функция аккордларини ўз ичига оладиган давралар ўз составига кўра тўлиқ давралар дейилади:

T—S—D—T  
D—T—S—D—T

Функция тартибига кўра гармоник давраларни автентик (D—T, S—D—T), ярим автентик (T—D, S—D), плагал (S—T) ва ярим плагал (T—S) давраларга бўлиш мумкин.

Эслатма. Гармоник давраларнинг давриядаги роли ҳақида 8-темага қаранг.

## Топшириқлар

### Ёзма топшириқлар

Хилма-хил тоналликларда Т, S ва D учтовушликларининг алоҳида-алоҳида тўртовозлик шаклини тузинг.

### Фортепьянода машқлар

Худди шу хилдаги учтовушликларни тузинг.

### Оғзаки топшириқлар

Қуйида берилган парчалардаги Т, S ва D аккордларининг изчиллиги (айрим ҳолларда D нинг септаккорд шаклида ҳам учрашини назарда тутиб) анализ қилинг:

а) Л. Бетховен. Ф-но учун соната, ор. 2 № 2, II қисм (1—4-тактлар);

б) Л. Бетховен. Ф-но учун соната, ор. 2 № 3, I қисм (1—4-тактлар);

в) Л. Бетховен. Ф-но учун соната, ор. 7, III қисм (1—8-тактлар);

г) Ф. Лист. «Альбом путешественника», II қисм, № 4 (1—4-тактлар);

д) П. Чайковский. 2-симфония, финалнинг бошланғич қисми;

е) А. Гурилев. «Грусть девушки» (1—5- тактлар).

## 3- тема

### АСОСИЙ УЧТОВУШЛИКЛАРНИНГ ҚУШИЛИШИ

#### 1. Дастлабки маълумотлар

Аккордларнинг изчил боғланиб келиши — гармоник давраси уларнинг қўшилишидан ҳосил бўлади.

Аккордларнинг қўшилиши бадий практикада эришилган муайян принцип ва қоидаларга мувофиқ амалга оширилади.

Аккордлар қўшилишининг туб манбаи — овоз йўналмасидир; бу йўналма овозларнинг биргаликдаги хилма-хил ҳаракатларидан ҳосил бўлади.

#### 2. Айрим овозларни йўналтириш

Ҳар бир айрим овознинг ҳаракати равои ҳаракат ва сакрама ҳаракат бўлиши мумкин.

Овозларнинг прима, секунда, поғонама-поғона ва терция оралиғидаги ҳаракати равои ҳаракат деб аталади.

Равон ҳаракат бадний адабиётда кўп учраганлиги сабабли гармониядан дастлабки ишларда қўлланилиши шарт.

Овозларнинг кварта, квинта, секста ва ундан ҳам кенг-роқ интервалларга қилган ҳаракатлари сакрама ҳаракат деб аталади.

Яқин орадаги амалий ишларда алоҳида овозларнинг сакрама ҳаракатига йўл қўйилмайди. Фақат бас бу қондадан мустаснодир, чунки унга асосий товушлар Т—D ва Т—S оралиқларидан келиб чиқадиган кварта ва квинтага сакраш гоёт хосдир.

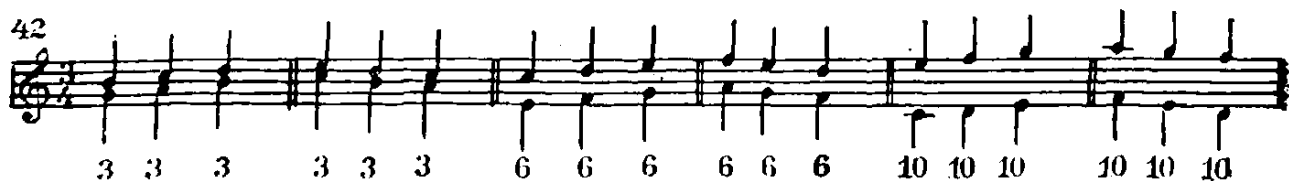
### 3. Овозларнинг биргаликда йўналиши (ҳаракати)

Икки овознинг биргаликдаги ҳаракати уч кўринишда: тўғри, қарам-қарши ва қия кўринишларда бўлади.

Овозларнинг бир томонга — юқори ёки пастга томон қилган ҳаракати тўғри ҳаракат дейилади:



Тўғри ҳаракатнинг хусусий бўлса ҳам, лекин жуда муҳим бир кўриниши параллел ҳаракатдир, бу ҳаракат вақтида икки овоз орасидаги интервал ўзгармай қолади (бошқача айтганда, овозлар бир хил интервалда, яъни параллел терциялар, параллел сексталар, децималар билан йўналади):



Икки овознинг ажраладиган ёки бирлашадиган ҳаракати қарам-қарши ҳаракат дейилади:

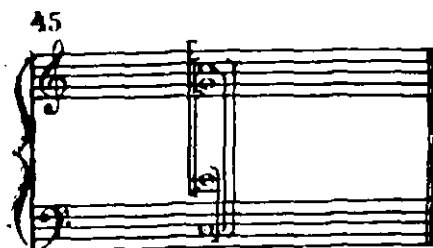


Юқорилашувчи ёки пастлашувчи икки овоздан бири ўрнида қолиб, бошқаси юқорига ёки пастга ҳаракат қилса, у қия ҳаракат дейилади:





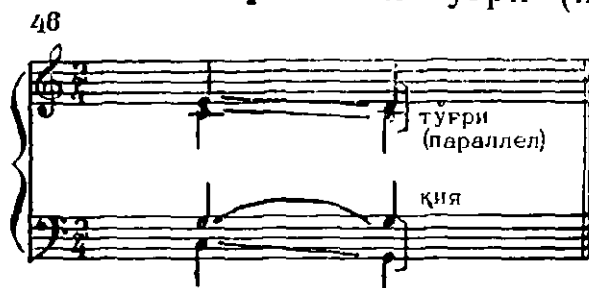
Юқоридаги мисолда икки овозни бирга қўшиб йўналтириш мумкинлиги кўрсатилган. Кўповозликларда овозларнинг бир неча жуфт қўшилмалари ҳосил бўлади, масалан, тўртовозликда олти жуфт қўшилма бор:



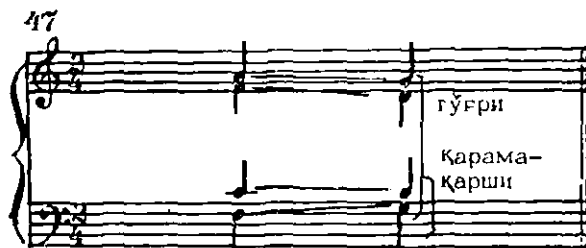
Аккордлар тўғри қўшилган кўп ҳолларда, айрим жуфт овозларда айти вақтда бажариладиган тўғри, қарама-қарши ва қия ҳаракатларнинг ўзаро текис мувозанати ҳосил бўлади.

Ҳаракатнинг ҳар хил комбинациялари бўлиши мумкин:

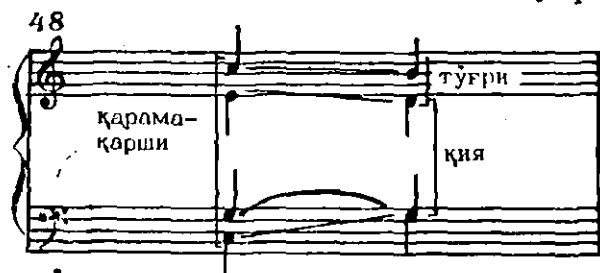
а) қия ҳаракат билан бирлашган тўғри (параллел) ҳаракат;



б) қарама-қарши ҳаракат билан тўғри (параллел) ҳаракат:



в) қарама-қарши ва қия ҳаракат билан тўғри ҳаракат:

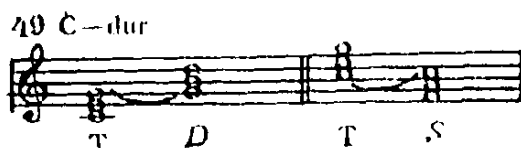


#### 4. Аккордлар нисбати. Умумий товушлар

Аккордларнинг асосий товушлари орасидаги (демак, уларнинг терциялари билан квингалари орасидаги) интервал айирмаси аккордлар нисбати дейилади.

Аккордларнинг нисбати кварта-квинтали, терцияли ва секундали нисбатлари бўлади.

Кварта-квинта нисбатидаги учтовушликлар орасида битта умумий товуш бўлади. Мана шу хилдаги нисбатнинг намунаси T—D ва T—S учтовушликларидир:



Терция нисбатидаги учтовушликлар орасида иккита умумий товуш бўлади:



(18- темага қадар амалий ишларда бу нисбат учрамайди).

Секундали нисбатдаги учтовушликлар орасида умумий товушлар бўлмайди. Бу хилдаги нисбатнинг намунаси S ва D учтовушликларидир:



## 5. Учтовушликларнинг қўшилиш усуллари

Аккордлар, қисман, учтовушликлар гармоник ёки мелодик равишда қўшилишлари мумкин.

Аккордларнинг умумий товуши ўша овозда ўз ўрнида қолса, бундай қўшилиш гармоник қўшилиш дейилади.

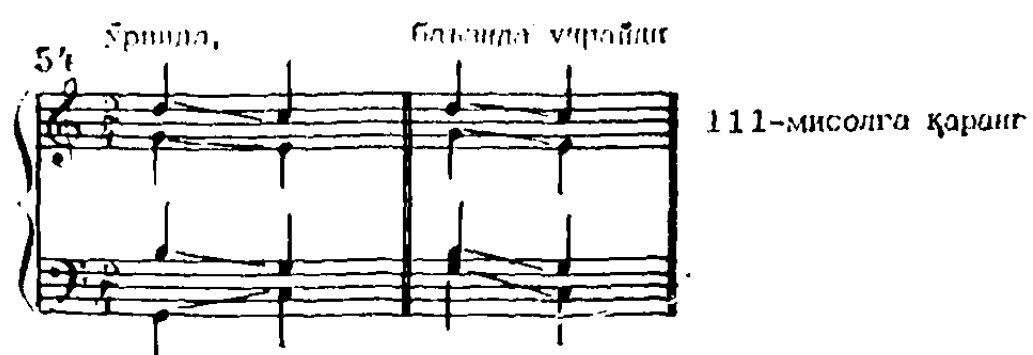
Эслатма. Терция нисбатидаги учтовушликлар гармоник қўшилганда, одатда, уларнинг ҳар иккала товуши ўз ўрнида қолади.

Кварта-квинта нисбатидаги учтовушликларнинг гармоник қўшилиш техникаси қуйидаги тартибда бўлади: аккордларнинг биринчиси тузилиб бўлгандан кейин иккинчи аккорднинг басы белгиланади, умумий товуш ўз ўрнида қолдирилади; қолган икки овоз поғонама-поғона параллел ҳаракат билан тоникадан субдоминантага — юқорига, тоникадан доминантага — пастга йўналтирилади.

Натижада асосий товуши иккиланиб тўғри жойлашган аккорд тузими ҳосил бўлади. Бундай ҳолларда иккинчи аккорд ҳам биринчи аккорд сингари, яъни зич бўлса зич, кенг бўлса кенг жойлаштирилади.



Эслатма. Кварта-квинта нисбатдаги учтовушликлар (T—D, D—T, T—S, S—T) мелодик қўшилганида, айрим вақтларда баснинг квартага томон эмас, квинта томон ҳаракати учрайди. Бундай ҳолларда қолган овозлар баснинг кварта йўналишида қандай ҳаракат қиладиган бўлса, худди шундай равион ҳаракатланади:



Камдан-кам учрайдиган бу усулни жуда ҳам зарур бўлган ҳоллардагина қўллаш мумкин. Умуман, тўртала овознинг ҳаммасини (яъни умумий тўғри ҳаракат билан) бир томонга йўналтириш мақсадга мувофиқ эмас.

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Берилган икки мисол (55 ва 56), шунингдек, Ф. Шопеннинг ноктюрнидаги триоси, ор. 37 № 1 ва П. Чайковскийнинг «Русча рақс»ини, ор. 40 анализ қилинг:



#### Ёзма топшириқлар

Мажор ва гармоник минорнинг хилма-хил тоналликларда T—D, D—T, T—S, S—T боғлаб ёзинг:

- а) гармоник,
- б) мелодик

ва S—D мелодик

## Фортепьянода машқлар

Мажор ва минорнинг хилма-хил тоналликларида Т—D, D—Т, Т—S, S—Т давраларининг аккордларини қўшган ҳолда чалинг:

- а) гармоник,
- б) мелодик

S—D—давраларини ҳам чалинг.

Э с л а т м а. Тавсия қилинаётган давраларнинг зич ва кенг ҳолатдаги мелодик тузимини навбатма-навбат учала кўринишда чалинг.

### 4-тема

## КУЙЛАРНИ АСОСИЙ УЧТОВУШЛИКЛАР БИЛАН ГАРМОНИЯЛАШ

### 1. Гармониялаш

Берилган бирор овозга (куйга ёки басга) мантиқий изчиллик билан боғланган аккордларнинг қўшилиши гармониялаш дейилади. Гармониялаш шу овоз товушларининг ўзаро боғланиши ва ривожланишидаги функция аҳамиятини шарҳлашга асосланади.

### 2. Амалий кўрсатмалар

1) Куйнинг ҳар бир товуши функционал жиҳатдан Т, ё S ёки D учтовушлигининг асосий товуши, терцияси ёки квинтаси сифатида аниқланиши лозим.

Куйидаги бирорта товушни икки хил шарҳлашга имкон туғилганда кейинги гармоник ҳаракатни ҳисобга олиш зарур. Шу хилда «олға қараш» нотўғри қўшилмалардан, шунингдек, D—S нинг ўринсиз изчиллигидан ҳам сақланишга ёрдам беради.

2) Бир бутун тузимнинг биринчи ва охириги аккорди ҳам одатда барқарор функция — тоника бўлади. Шундай бўлса ҳам айрим вақтларда тузим доминантадан, кўпинча такт олдидан бошланади. Тузимнинг субдоминанта билан бошланиши ҳам учрайди.

3) Дастлаб кучсиз тактда келган аккордни яна бир марта кучли ҳиссада такрорлаш ўринсиздир. Мураккаб тактларда ёки оддий тактларнинг кучли ҳиссаларини бўлиб ташлаганда, буларга нисбатан кучлироқ ҳиссаларнинг ҳам бўлинишини назарда тутиш керак.

Э с л а т м а. Бу хилдаги чегараланиш одатда ҳар бир музикавий баённинг «гармоник суръати» билан изоҳланади, бу «гармоник суръат» аввало кучсиз пайт билан, ундан кейин келадиган кучли (ёки ҳатто шибий кучли) пайт орасидаги гармониянинг ўзгариши билан характерланади, яъни «зарбга шайланиш» билан зарб. орасидаги фарқни (кучсиз ва кучли ҳиссасини) ажратиб беради.

Истиено — агар аккорд такнинг кучли ҳиссаида бошланса, шу такт чегарасидан ташқарида ҳам давом эттирилиши мумкин (13, 31, 89, 90, 91-мисолларга қаранг).

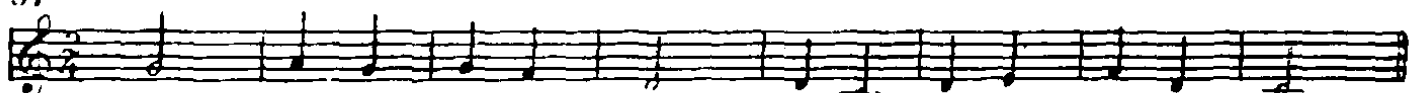
4) Ҳар жуфт аккорднинг тўғри қўшилишини кузатиб бориш зарур, биринчисининг иккинчиси билан, иккинчисининг учинчиси билан ва шу каби қўшилишини охиригача кузатиб борилади.

5) Бас тўлқинсимон чизиқ билан 1, 1½ ҳеч бўлмаганда икки октава диапазон оралиғи билан чегараланган ҳолда ҳаракатланиши лозим. Бу чизиқ кўтарилиш ҳаракати билан тушиш ҳаракатининг алмашишидан вужудга келади. Хусусан, бир йўналишда кетма-кет икки марта квинтага (иложи бўлса квартага ҳам) йўналишга йўл қўймаслик керак. Бу хилдаги йўналиш, айниқса, кучли ҳиссада бошланиб, яна кучли ҳиссада тугалландиган бўлса, куйчан йўналиш бўла олмайди. Бирор аккорд такрорландиган бўлса, баснинг кварта ва квинтага сакрашидан ташқари, октавага сакрашига ҳам йўл қўйиш мумкин.

#### Куйларни гармониялашга доир мисол

Қуйидаги куйни амалий равишда гармониялашга ўтамиз:

57

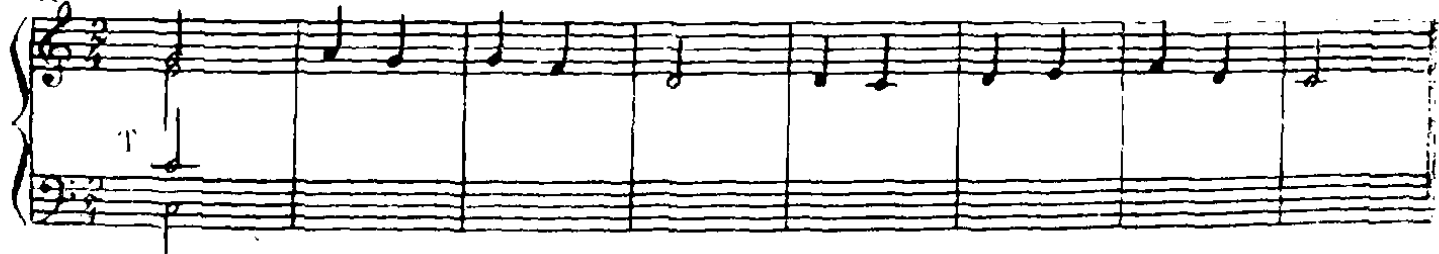


Куйни фортепьянода чалиб, унинг қайси тоналликда эканлигини (унинг функционал тузилишига, охириги товуши ва калит белгисига қараб) аниқлаймиз — юқоридаги куй *До* мажор тоналлигида ёзилган.

Куйнинг бошланғич товуши *соль*, мана шу тоналликда ё доминанта (*соль—си—ре*) учтовушлигининг асосий товуши ёки тониканинг квинтаси (*до—ми—соль*) бўлиши мумкин. Маълумки, тоника кўпинча бошланғич аккорд бўлади. Бундан ташқари, куйда *соль* дан кейин *ля* товуши келади, бу эса (бошқа аккордлар таркибида *ля* -товуши бўлмаганлиги сабабли) сўзсиз субдоминантанинг терциясидир. Агар биринчи аккордга *D* нинг маъноси берилса, унинг кетидан, шу тариқа қоидага ўринсиз *субдоминанта* келади. Шунинг учун *соль* товушининг дастлабки изоҳи ўз-ўзидан тушиб қолади ва биз уни *тоник* учтовушликнинг квинтаси деб ҳисоблаймиз.

Модомики, куй нисбий пастки регистрда берилган экан, унзич ҳолатда жойлаштириб ёзиш маъқул бўлади; бу ҳолат топши-

58 C—dur



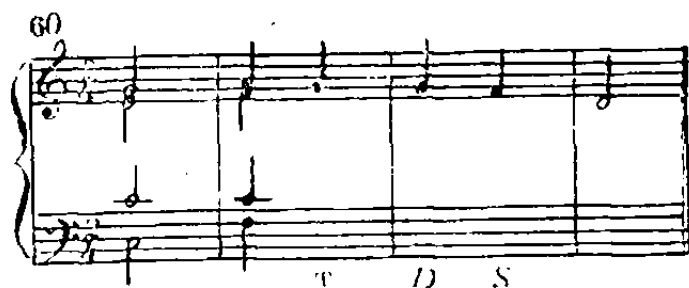
риқнинг охиригача сақланади:

Куйнинг иккинчи товуши *ля* — субдоминантанинг терциясидир. Бошланғич тоника билан субдоминантани гармоник йўл билан қўшамиз, мана шундай қўшилгандагина равои овоз ҳосил бўлади (3- тема, 5- § га қаранг):



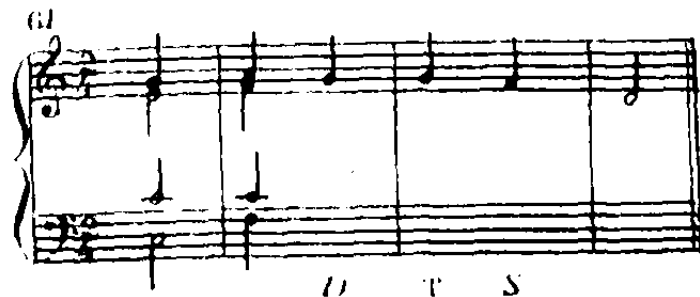
Сўнгра, куйнинг иккинчи тактида қайтадан *соль* товуши, яъни тониканинг квинтаси ёки доминантанинг асосий товуши келади. Агар уни *Т* деб олinsa, қуйидаги *соль* товушининг кучсиз ҳиссадан ўтиб кучли ҳиссада такрорланиши гармониянинг ўзгартрилишини талаб қиларди. Шундай ҳолда доминанта учинчи тактнинг кучли ҳиссасига тўғри келади; бундан кейин куйда *фа* товуши келади, бу товуш фақат *S* бўлиши мумкин.

Шундай қилиб, куйнинг бу қисмида қуйидаги гармоник план ҳосил бўлади:



Бу изоҳ *D—S* нинг ўринсиз изчиллиги ҳосил бўлгани учунгина инкор қилинмайди. Маълумки, секунда нисбатдаги аккордларнинг қўшилишида бас учта юқори овозга қ а р а м а-қ а р ш и йўналиши керак. Ҳозирги ҳолатда бас, учинчи тактдаги *D* дан қуйи секундага ҳаракат қилиб, *S* га ўтади. Демак, юқори овозлар ҳам юқорига томон йўналишлари керак эди, аммо куй юқорига эмас, балки секунда томон томонга йўналмоқда. Бундай ҳолда *D* билан *S* нинг тўғри мелодик қўшилиши мумкин эмас (шу билан бирга бу принципаал жиҳатдан ҳам ўринсиздир).

Юқоридаги анализдан келиб чиқиб, шу йўналманинг бошқача, тўғри гармоник вариантыни танлаймиз:



Иккинчи тактда S билан D мелодик қўшилади — бас бир бес-қич юқорига кўтарилади, учта юқори овоз пастга йўналади:



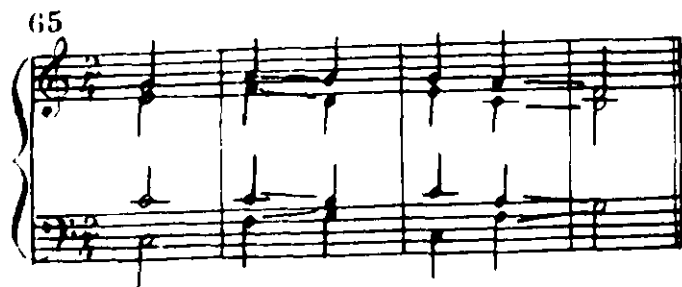
Белгиланган планга мувофиқ ҳаракат қилиб, D—T нинг гармоник қўшилишига эришамиз (учтовушликнинг умумий товуши—*соль* сопранода қолади):



ва ундан кейин мисолнинг учинчи тактида T—S аккордларининг мелодик қўшилишига эришамиз:

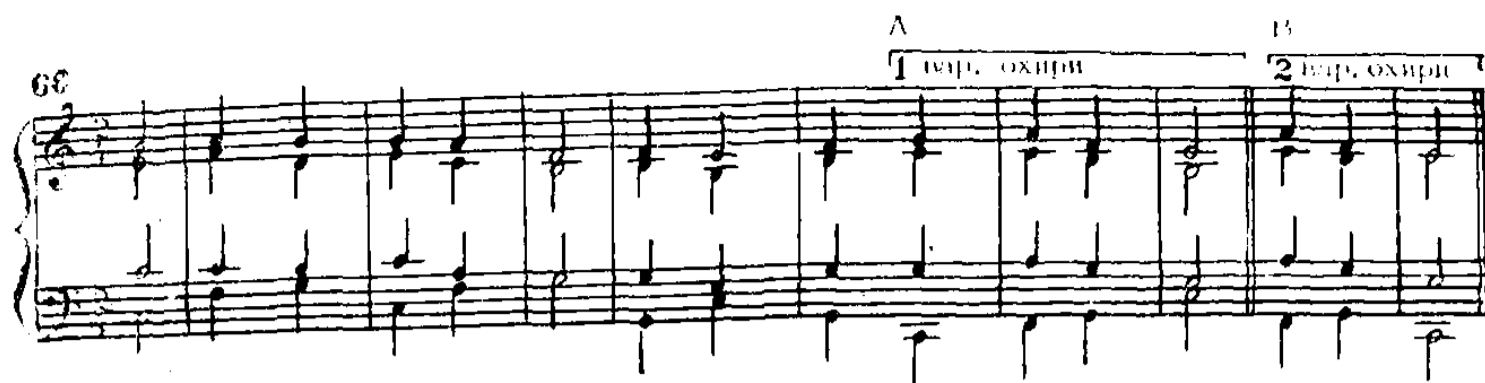


Тўртинчи тактдаги *ре* товуши доминантанинг квинтасидир (бу ўринда бошқа изоҳнинг бўлиши мумкин эмас). Олдинги субдоминанта билан секунда инсбатигаги учтовушликларнинг баси ва учала юқори овознинг баси билан қарама-қарши ҳаракат қилганликлари учун мелодик қўшилишда бўладилар:



Куйининг иккинчи ярмини худди юқоридагидек анализ қилишга киришгандан олдин уни қуйидаги гармоник шаклга келтирамиз:





Тугаллашнинг иккинчи вариантыга диққатни жалб этамиз: унда тоника учтовушлиги тўлиқсиз квинтасиз, асосий товуш учта қилиб берилган. Квинтанинг тушириб қолдирилиши тоника учтовушлигининг функционал раволигига ҳалал бермайди ва аккорднинг тўлиқ эшитилишига ҳам таъсир қилмайди. Куй туширмасида тўлиқсиз учтовушликни қўллашнинг асосий маъноси — ўрта овоздаги юқори етакчи *си* товушининг тоника прима-си бўлган *до* товуши сари тортинишига қараб ечилишидандир. Доминанта билан тониканинг хотима даврасида (D—T) бу хилдаги тўлиқсиз тониканинг доминанта квинтасига пастга томон қиладиган ҳаракатини нормал ҳолат ҳисобланади.

Юқоридаги куйни кенг жойлашувда гармониялаш намунасини келтирайлик. Гармониялаш пайтида жуда кўп қўшимча чизиқлар чизмасликни ва куйнинг жуда паст регистрда бўлганлигини назарда тутиб, уни бир октава юқорига кўчирамиз:

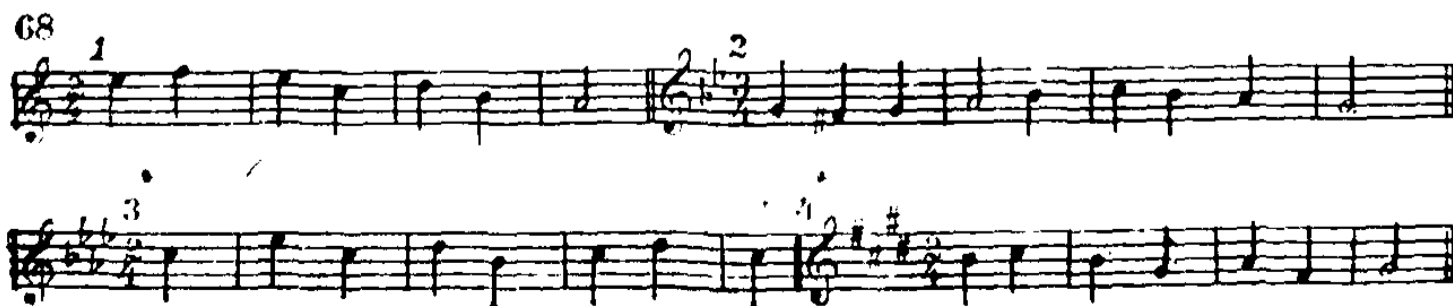


### Топшириқлар

#### Ёзма топшириқлар

Куйидаги куйларни асосий учтовушликлар билан гармонияланг.

Ҳар бир топшириқ юқорида кўрсатилган намуналар каби бошдан охиригача бир ҳолатда (зич ёки кенг жойлашувда) бажарилиши лозим:





Фортепьянода машқлар

Қуйидаги парчаларни гармонияланг:



Эслатма. Шунга ўхшаш барча тоншириқларда имкон борича овозларни туғдириш учун дастлаб мўлжалланган аккордларнинг фақат басларини куй билан қўшиб чалинг, қайтариб чалинганда эса унга ўрта овозларни қўшинг.

5- тема

## АККОРДНИНГ УРИН АЛМАШУВИ

### 1. Аккорднинг ўрин алмашуви. Унинг аҳамияти

Аккорднинг ўзгарган кўринишда такрорланиши унинг ўрин алмашуви дейилади; бунинг натижасида мелодик ҳолат ёки аккорднинг вазияти ўзгаради, ё бўлмаса иккала ҳолат ҳам бир вақтда юз беради.

Куйнинг бир аккорд товушидан бошқа бир аккорд товушига ўтиши натижасида аккорднинг мелодик ҳолати ўзгаради. Шунинг

учун мелодик ҳолатнинг ўзгариши куйни ривожлантиришда муҳим аҳамиятга эгадир. Демак, ўрин алмашувда аккордлар ўзгармасдан мелодик ва ритмик ҳаракат сақланади. Аккордларнинг ҳаддан ташқари ўзгариб туриши гармонияни вазминлаштиради ва олачипор қилиб қўяди.

Жойлашув ҳолатининг ўзгариши (зич ҳолатдан кенг ҳолатга ёки кенг ҳолатдан зич ҳолатга ўтиш) кўпинча мелодик ҳолат ўзгариши билан бирга содир бўлади. Жойлашувни ўзгартириш баъзан (қулайлик учун, овозлар йўналишининг тўғри, равои бўлиши учун) техника аҳамиятига ҳам эга.

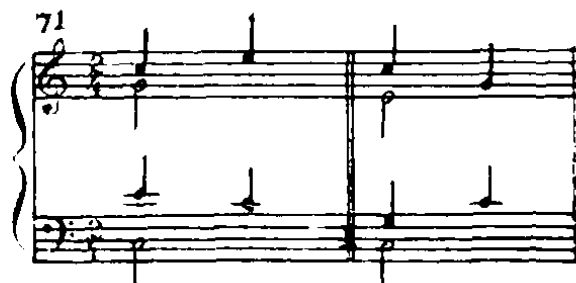
## 2. Урин алмашув техникаси

Куйнинг терция ёки квартага томон қилган ҳаракатида икки ҳолат рўй бериши мумкин:

а) альт билан тенор бир томонга, аккорднинг энг яқин товушларига кўчади; жойлашув ҳолати ўзгармайди (бу тўғри ўрин алмаштириш бўлади):



б) альт ўз ўрнида қолади, тенор эса сопранога нисбатан қарама-қарши томонга кўчади (бу қарама-қарши томонга ўрин алмаштириш бўлади):



Шу схемадан кўринадики, кўтарилиш ҳаракатида юқори овозда зич жойлашув ҳолати кенг жойлашувга ўтади, тушини ҳаракатида, аксинча, кенг жойлашув ҳолати зич жойлашув билан алмашади.

Куй квинтага ёки секстага томон ҳаракат қилганда альт ҳам ўша томонга йўналади, тенор эса ўз ўрнида қолади; жойлашув ҳолати юқорида кўрсатилгандек (қия кўчирмадек) ўзгаради:



Охирги икки ҳолатда ҳам (71—72) иккита ҳаракатланувчи овознинг ўзаро ўрин алмашганини кўриш қийин эмас: 71-мисолда (1-такт) олдин тенорда кўринган *ми* товуши энди сопранода пайдо бўлади, бу товуш ўз навбатида олдин сопрано товуши бўлган *до* ўрнига ўтади; 72-мисолда (1-такт) худди шу хилда сопрано (*соль—ми*) ва альт (*ми—соль*) товушлари ўзаро алмашадилар.

Э с л а т м а. Техникавий зарурият туғилган ҳолларда сопранони ўз ўрнида қолдириш усули билан альт ва тенорнинг ўзаро ўрин алмашиши татбиқ этилади, шунингдек, юқоридаги учала товушнинг бир томонга қараб ўрин алмашуви ҳам бўлиши мумкин.



### 3. Амалий кўрсатмалар

Гармонияланган аввалги мисолларда масалаларнинг бошидан охиригача асосий учтовушликларни гармоник ёки мелодик қўшиш учун бир хил ҳолат (яъни ёки кенг жойлашув), сақланарди. Ўнди бундай ҳолларда, турли кўринишдаги иккита учтовушлик ёнма-ён жойлашганда бир учтовушликдан иккинчисига ўтишда учта юқориги овозга сакраш ва жойлашув ҳолатини ўзгартириш мумкин эмас. Агар бир хил поронадан тузилган аккордлар ёнма-ён жойлашган бўлса, шундагина овозда мелодик сакрашлар ва жойлашувни ўзгартириш, яъни ўрин алмашув усулини қўллаш мумкин.

Берилган ҳар бир куйни гармониялашдан олдин, унинг тузилишини анализ қилиш зарур:

а) терция йўналмаларидан қайсыларининг бир учтовушлик (Т, D, S) доирасида ўрин алмашуви мумкинлиги ва қайсылари мелодик қўшилиш вақтида бир аккорднинг бошқа бир аккорд билан алмаштирилишини талаб қилганлигини аниқланг. (масалан, *До* мажорда: *фа—ре* товушлари S—D нинг мелодик қўшилишидир; *до—ля* ўз қуршовига кўра ё субдоминанта доирасида ўрин алмашади, ёки Т—S мелодик қўшилишда бўлади);

б) берилган куйда квартага сакраш йўли билан вужудга келадиган ўрин алмашувнинг барча ҳолларини белгилаб чиқинг;

в) квинта ёки секстага, юқорилама сакраш вақтида зич жойлашув ҳолатидан кенг жойлашув ҳолатига ўтишни ҳисобга олмоқ керак, п а с т л а м а сакраш вақтида эса бунинг акси бўлиб, кенг жойлашув ҳолатидан зич жойлашув ҳолатига ўтиш талаб қилинади; буларнинг ҳаммасига олдиндан зарур бўлган жойлашув вазиятларини тайёрлаб қўйиши лозим. Бунинг тўлиқ амалга ошириш мумкин, чунки куйда шундай кенг сакраш бошланишидан олдин одатда терция ёки квартага йўналишлар бўлади. Шу нарса маълумки, кенг сакрашга бўлган талабга қараб жойлашув ҳолати ўзгармасдан қолиши ёки зич жойлашувдан кенг жойлашувга ўтиши ёки, аксинча, кенг жойлашувдан зич жойлашувга ўтиши ҳам мумкин. Борди-ю бу куйда ана шу хилдаги кенг сакраш ўрин алмашув вақтида биринчи марта учраса, у ҳолда бошланғич аккорднинг жойлашув ҳолатини аниқлаш зарур.

### Топшириқлар

#### Ёзма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг:

1

2 3. К. 3. К.  
Т Т

3

4

5

6

7

8

T, S, D айрим учтовушликларининг ўрин алмаштиришларининг турли тоналликларда қуйидаги тартибда чашиб чиқинг:

а) куйнинг юқорига ҳаракат қилгани билан примадан терцияга, терциядан квинтага ва квинтадан примага жойлашув ҳолатини ўзгартмасдан, шунингдек, зич жойлашувдан кенг жойлашувга ўтиши билан чалинг;

б) куйнинг примадан квинтага, терциядан примага, квинтадан бир терция юқорига ҳаракат қилганида жойлашув ҳолатини, яъни зич жойлашувини кенг жойлашув билан алмаштиринг;

в) куйнинг примадан квинтага, квинтадан бир терция пастга ҳаракат қилганида жойлашув ҳолатини ўзгартмасдан зич жойлашувдан кўнг жойлашувга ўтинг;

г) куйнинг примадан терцияга, квинтадан примага ва терциядан квинтага (пастга томон) ҳаракат қилганида кенг жойлашувини зич жойлашув билан алмаштиринг.

Қуйидаги парчаларни гармонияланг:



## 6-тема

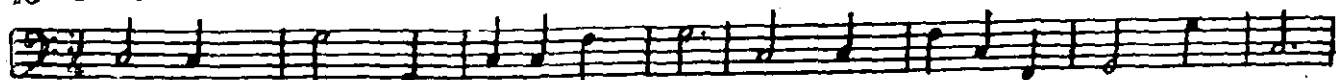
### БАСНИ ГАРМОНИЯЛАШ

#### 1. Гармоник қўшишнинг қўлланилиши

Тоника, субдоминанта ва доминанта асосий товушларининг изчиллигидан ҳосил бўлган бас овозини гармониялашда аккорд таллаш жиҳатидан ҳеч қандай қийинлик туғилмайди: басдаги берилган I поғона шу тоналликда тоника учтовушлиги, IV поғона эса субдоминанта учтовушлиги ва V поғона доминанта учтовушлиги борлигини яққол кўрсатади.

Қуйидаги бас овозида:

76 C-dur



1- тактда — T, 2- тактда — D, 3- тактда икки марта T ва учинчи чорак ҳиссасида — S, 4- тактда доминантада тўхталиш, 5- тактда T, 6- тактда — S—T ва яна S, 7- тактда — D ва 8- тактда — T борлиги кўришиб турибди.

Аккордлар орасида умумий товуш борлигини назарда тутиб, уларни гармоник қўшиш анча осон. Келтирилган парчани тахминан куйидаги усулда гармониялаш мумкин:



Аккордларни танлаб жой-жойига қўйиш ва уларни қўшиш нуқтаи назаридан қараганда, бу ерда ҳаммаси тўғридай кўринади, лекин куйнинг йўналиши қаноатланарли эмас, чунки куй *гўёси* ва *до* тошвушларидан нарига ўтмасдан бир жойда тўхтагандай туюлади. Бу T—S, T—D аккордларини фақат гармоник қўшишдан келиб чиққан ҳолдир.

## 2. Мелодик қўшишнинг қўлланиши

Гармоник қўшишни мелодик қўшиш билан баравар қўллаганда янада яхшироқ натижаларга эришиш мумкин: куйнинг гармоник қўшиладиган товуши ўз ўрнида қолади, мелодик қўшишда эса бошқа товуш билан алмашинади ва куй янада *ҳаракатчан* л а ш а д и:



Куй йўналмаси бошлангич аккорднинг мелодик жонлашувига қараб ўзгариши ҳам мумкин.

## 3. Урин амаштиришнинг қўлланилиши

Аккордлар ўрни алмаштиришнинг қўлланиши куйни бойитиш воситасидир. Бу усулнинг мелодик аҳамиятига қаноат ҳосил қилиш учун шу басни гармониялашда аккордлар ўрин алмаштиришнинг қўлланилишининг ўзи кифоя:



Биринчи тактда юқорига йўналган кенг сакраш табиий мелодик ҳаракатни куйнинг биринчи ярмидан то охиригача пастга йўналтиради. Мисолнинг иккинчи ярмида 6- такт охиридан куйнинг авж нуқтага чиқиши кучаяди.

#### 4. Басни гармониялашга доир амалий кўрсатмалар

Ўрин алмашувни асосан қуйидаги ҳолларда қўллаш мақсадга мувофиқдир: а) бас такрорланган пайтда (масалан, 1, 3, 4- масалалардаги басларга қаранг); ёки б) октавага сакрашлар бўлганда (масалан, 1 ва 3- масалалардаги басларга қаранг), ёки в) анча йирик (лига билан боғланган бир неча кичик чўзимлар бирлашмаси тарзида тасаввур қилиниши қийин бўлмаган) чўзимлардан иборат бўлганда.

Лекин бундай ҳолларда ўрин алмаштириш усулини ҳаддан ташқари кўп қўллаш ярамайди: гармонияда беҳудалик ва ўринсиз хилма-хилликка йўл қўймаслик учун ўрин алмаштиришларни саноқли ҳиссалар доираси билан, яъни  $\frac{4}{4}$  — чоракликлар,  $\frac{6}{8}$  — нимчораклар ўлчови билан чегаралаш маъқул.

Бундан ташқари, умумий ритмик ҳаракатни тақсимлаганда умумий темпни, шунингдек, тактнинг кучли ҳиссасига нисбатан каттароқ ёки уларга тенг бўлган чўзимлар (масалан, 5 ва 6- басларга қаранг) жойлаштирилишини назарда тутиш керак. Овозни йўналтириш вақтида содир бўладиган хатоларнинг олдини олиш учун баснинг квартага йўналиши гармоник ҳамда мелодик қўшилишга, квинтага йўналиши эса фақат гармоник қўшилишга йўл қўйишини эса тутиш лозим (3- тема, 5- § га қаранг).

#### Топшириқлар

##### Ёзма топшириқлар

а) Берилган басларни ўрин алмаштиришларини қўллаш йўли билан гармонияланг.





Эслатма. Материални яхши ўзлаштириш учун басни гармониялаштириш доир берилган ҳар бир масалани юқори овозда (сопранода) хилма-хил мелодик шаклларга эришган ҳолда, камда икки мартадан ёзиш тавсия этилади.

б) Қуйидаги шаклларни хилма-хил тоналликларда гармонияланг.

а)  $D \ T \ T \ D \ D \ T \ T \ D \ D \ T \ T \ D \ T \ D \ D \ T$

б)  $T \ | \ D \ T \quad | \ S \ T \quad | \ D \quad | \ D \quad | \ T \quad S \ | \ D \quad | \ T \quad ||$

Эслатма. Бир ҳарф белгилари билан ифодаланган иккинчи шаклда тоналликга эътибор эмас, балки ритмик жиҳатини ҳам танлаш ўқувчилар ихтиёрига қолдирилди.

### Фортепьянода машқлар

Бас учун берилган қуйидаги парчаларни аввал ўрни алмаштиришсиз, сўнгра ўрни алмаштириш йўли билан гармонияланг:

## ТЕРЦИЯ САКРАШЛАРИ

### 1. Сопранода терция сакрашлари

Кварта-квинта инсбатдаги (яъни T—D, D—T, T—S, S—T) учтовушликларни гармоник қўшганда, сопранода улардан бирортасининг терциясини бошқа бирининг терциясига йўналтириш мумкин. Икки турли аккордларни қўшганда бу хилдаги йўналма кварта ёки квинта юқорига ёки пастга сакрашни ҳосил қилади. Бундай сакраш терция сакрашлари дейилади.

Шундай сакрашда жойлашув ҳолати ўзгаради: сакрашнинг энг юқори товушига мосланадиган аккорд кенг жойлашувга, энг пастки товушга мосланадиган аккорд эса зич жойлашувга тўғри келади:

T D T T D T D T D D T S T T S T T S T S T D S T D

Сакрашдан кейин куй доим сакраш йўлига қарама-қарши томонга ҳаракат қилади. Камдан-кам ҳоллардагина (S ёки D нинг иккинчи товуши — терция ўзининг табиий лад ечилишини талаб қиладиган вақтда) куй сакрашдан кейин яна ўша томонга ҳаракатланиши мумкин. Минорда тоник терциядан доминанта терциясига сакраш фақат пастга кичрайтирилган квартага сакраш бўлиши мумкин, чунки юқорига орттирилган квинтага сакрашга (орттирилган интервалларга бошқа ҳар қандай йўналма ва сакрашлардек) йўл қўйиб бўлмайди (12-тема, 4-§ га қаранг).

### 2. Тенорда терция сакраши

Юқорида кўрсатилган (T—D, D—T, T—S, S—T) учтовушликларни гармоник қўшилганда терциянинг терцияга сакраши тенорда ҳам бўлиши мумкин. Бунда жойлашув ҳолати ўзгаришининг тескари тартибда бўлиши кузатилади: сакраш юқори томонга бўлса, кенг ҳолатдан зич ҳолатга, сакраш пастга томон бўлганда эса зич ҳолатдан кенг ҳолатга ўтади:

83

C-dur

3 3 3 3 3 3 3 3 3 3

- T S T T D T S G D D G D

Эслатма. Аьтда терциялар сакраши қўлланилмайди, чунки, бу аккордларнинг нотўғри жойлашувига олиб келади:

84

буни эмас

3 3 3 3

T D S T

### 3. Масалалар анализи

Масалаларнинг дастлабки анализи умуман бундан олдин қилинган анализ ҳажмида бўлади. Кўриб чиқиладиган сакрашлар орасида жойлашув ҳолатининг ўзгариши билан боғлиқ бўлган айрим терция сакрашлари бўлишини ҳам эсда сақлаш керак.

Гармониялаш мисоли:

85

a moll

3 3 3 3

*Топшириқлар*

Езма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг:



Фортепьянода машқлар

а) Турли тоналликларда сопранода ва тенорда юқорига ва частга томон, 82 ва 83- мисоллардагидек Т—D, D—T, S—T, T—S терциялар сакраши билан чалинг.

б) Қуйидаги парчаларни гармонияланг:



8- тема

## КАДЕНЦИЯЛАР, ДАВРИЯ, ЖУМЛА

### 1. Музыка асарларининг таркибларга бўлиниши

Музыка асари вақтда ривожланади, санъатнинг ўзига хос хусусияти ҳам худди мана шундадир. Шу билан бирга, маъно жиҳатидан бир хил ва шакл жиҳатидан яхлит музыка асари, ўзининг айрим бўлимларини ташкил қилувчи тузимларга ҳам бўлинади. Тузимлар бир-бирларидан цезура ёрдамида ажралади. Цезура бир тузимнинг охирини иккинчи тузимнинг (уларнинг кўлаמידан қатъи назар) бош қисмидан ажратиб турадиган моментдир.

## 2. Даврия, музика жумласи

Фақат бир темани, бир музикавий фикрни ифодаловчи (кўрсатувчи) тугал музика тузимининг энг оддий намунаси давриядир. Даврия одатда, музикавий жумла деб аталадиган иккитанг чўзимли тўрт тактли) тузимдан ташкил топади. Бу жумлалар цезура ёрдамида ажратилади ва бир-бирига функция алоқасида бўлган икки турли каденция билан тугалланади.

Одатда квадратли деб аталадиган, саккиз тактли тенг чўзимли жумлалардан тузилган даврия, ўлчови жиҳатидан жуда катта аҳамиятга эга бўлган рақс жанрида, скерцо, марш, хоровод қўшиғида жуда кенг тарқалгандир. Давриянинг бу кўриниши амалий топшириқларимиздан катта ўрин эгаллайди.

Оддий хилдаги жумлаларга бўлинмайдиган, бир бутун тузим даврияни (Л. Бетховен, 6-сонатанинг Allegretto қисмига, V-симфониянинг иккинчи қисмидаги асосий темага қаранг) ва тенг чўзимли, лекин квадратли жумлаларга эга бўлмаган даврияни (М. Глинка, «Иван Сусанин» операсидаги «Не розан сверкает» ансамблининг икки жумладан иборат ўн икки тактли даврияга қаранг) шу хилдаги оддий давриялар қаторига қўшиш мумкин.

## 3. Давриядан каденциялар

Бирор музика тузимини тугалловчи ва музикавий фикр баёнини (ёки унинг бирорта мустақил қисмини) тугалловчи гармоник давралар каденциялар ёки каданслар деб аталади.

Каденциялар давриядаги ўрнига қараб икки турга бўлинади: ўрта (биринчи жумланинг охири) ва хотима (иккинчи жумланинг охири, даврининг умумий хотимаси):

Л. Бетховен, скрипка учун соната, оп. 12 № 2

Одатда, давриянинг ўрта ва хотима каденциялари охирги аккорднинг функция хусусиятларига қараб ҳам фарқ қилади; масалан, биринчи каденция D ёки S да (нотурғун функция), иккинчи каденция эса T да (турғун функция)дир. Бу ҳол турғун D (S) нинг турғун T га томон масофадан тортилишини ҳосил қилади ва, шундай қилиб, бир каденцияни иккинчи каденция билан боғлайди, бир-бирига бўйсундиради, шу билан ўртада цезура бўлишига қарамасдан, икки жумлани яхлит бир музикавий фикрга айлантиришга йўл очади:

*Allegro moderato* Ширин тос

Биринчи жумла

Эслатма. Музыка тузимларининг музыка асаридаги умумий тематик ривожланиш билан боғланиши ва уларнинг музыкавий бутушлик нисбати музыкавий нутқдаги маънони ёки унинг синтаксисини (сўз нутқдаги каби ва унинг синтактик хусусиятлари билан бирга) вужудга келтиради.

#### 4. Каденцияларнинг асосий турлари

Барча каденциялар гармоник нуқтаи назардан икки асосий функционал гуруҳга: 1) Т билан тамомланадиган турғун аккордли каденцияларга ва 2) D ёки S билан тамомланадиган нотурғун гармонияли каденцияларга бўлинади.

Турғун каденциялар ўз навбатида: 1) автентик, 2) плагал ва 3) тўлиқ (автентик каденциянинг бир тури сифатида) каби уч турга бўлинади.

Жумла ёки даврия охирида келадиган D—Т нинг гармоник давралари автентик каденциялар деб аталади.

М. Глинка, "Руслар ва Тюрклар", Ширин тос

Сал ташлаб

*Andantino*

Жумла ёки даврия охирида келадиган S—T гармоник давралари п л а г а л каденциялар деб аталади:

А. Даргомижский, "Почевала тучка"

91 Adagio Ваэмин

Жумла ёки даврия охиридаги иккови ҳам нотурғун функция аккордлари билан, яъни S—D—T ҳолида келадиган гармоник давралари т ў л и қ каденциялар деб аталади:

М. Глинка, "Иван Сусанин"

92

Нотурғун функцияли (D ёки S) аккордлар билан тугалланадиган каденциялар ярим каденциялар дейилади ва булар ҳам қуйидаги икки гуруҳга бўлиниши мумкин:

1) биринчи жумлани доминанта гармонияси билан тамомлайдиган ярим автентик каденциялар (46-бет, 88-мисолга қаранг);

2) биринчи жумла субдоминанта гармонияси билан тамомланадиган ярим плагал каденциялар:

Н. Римский-Корсаков, "Шахризода"

Сал тезлатиб

93 Andantino

Даврияни тамомлаш учун қўлланиладиган автентик каденциялар кўп замонлар давомида ва кўп услубларда асосий роль ўйнаб келган. Даврия охирида келадиган плагал каденцияларнинг аҳамияти кам бўлганлиги учун ҳам ишлатилади. Дастлаб булар ҳаётда м у с т а қ и л давралар шаклида эмас, балки давриянинг

автентик тамомланишидан кейин ёки унинг доирасини кенгайтириш учун, ёхуд тоналликни (тоникани) тўлиқ мустақамлаш учун қўшимча хотима қисм қилиб киритилган. Шунга ўхшаш давриянинг тахминий шаклини берамиз:

1- жумла  
4 тактлик

2- жумла + қўшимча плагал каденция  
(4 тактлик) (2 тактлик)  
(ўн тактлик даврия)

Агар асосий автентик каденция квадрат давриянинг одатдаги тугалланишидан олдин киритилса (масалан, 7- тактда), бу ҳолда плагал каденция тузилиши структурасини тўлиқ тенг чўзимли бўлгунча (яъни тўлиқ саккиз тактга қадар) тўлдириб боради (масалан, Б. Бетховеннинг III симфониясидаги «Мотам марши»нинг биринчи давриясига қаранг):

94 Allegretto

А. Бартоломей, «Портоқ юздузи»

С — dur pp sf

туғал. автентик каденция, қўшимча плагал каденция

Ғарб классик музыкасида ва айниқса рус музыкасида плагал каденциялар нисбатан катта ўрин эгаллади ва қисман автентик каденциялар ўрнига ўтиб, кўпинча мустақил аҳамиятга эга бўлди (М. Мусоргскийнинг «Деревня» асаридаги, Н. Римский-Корсаковнинг «Садко» операсидан Варяг меҳмони қўшиғидаги, П. Чайковскийнинг «Ночи безумные», «Он так меня любил» романсларидаги, А. Лядов қайта ишлаган «Рай, среди двора» деган рус халқ қўшиғидаги, В. Калининковнинг «На старом кургане» романсидаги, П. Чайковскийнинг V симфониясининг асосий партиясидаги (I қисм) ва «Подвиг» романи (бош қисм) даги ҳар турли плагал давралар ва каденцияларга қаранг):

95 Жуда чаққон

Аlegro vivace

С. Таносев, «Скорпион»

d — moll

Даврия жумлалари қўшимча плагал каденция туфайлигина эмас, балки умумий музикавий ривожланиш ҳисобига ҳам ноте-



ки с чўзимли бўлиши мумкин; масалан, биринчи жумла тўрт такт-ли, иккинчи жумла олти тактли (чунончи, В. Моцартнинг *Соль* мажор сонатасидаги ўн тактли даврия сингари) бўлиши мумкин:

96 Allegro Тез В. А. Моцарт, ф-но сонатаси

1-жумла (4)

иккинчи жумла (6)

Ярим автентик каденциялар ярим плагал каденциялардан анча устунлик қиладди, бу ҳол доминантанинг роли ва хусусиятлари билан табиий равишда боғлиқдир.

## 5. Каденцияларнинг бошқа (мукаммал ва номукаммал) турлари

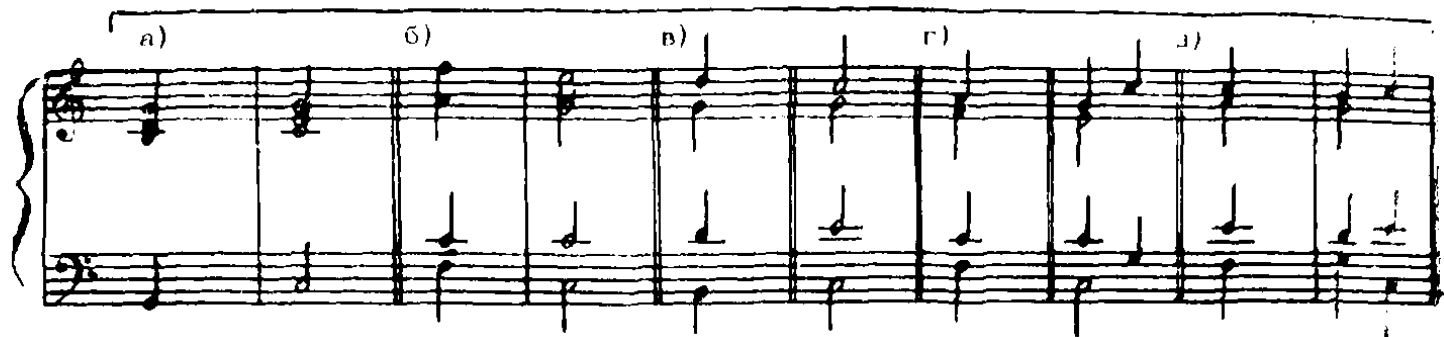
Автентик ва плагал каденциялар умумий тугаллик даражасига қараб ўз навбатида мукаммал ва номукаммал каденцияларга бўлинади.

Охирги тоникаси тактнинг кучли ҳиссасига тўғри келган, асосий товуши мелодик ҳолатда жойлашган ва ё D ёки S асосий кўринишда келган (басда D—T ёки S—T типик каденсли кварта-квинта бўлган) каденциялар мукаммал каденция дейилади.

Охирги тоникаси тактнинг кучсиз ҳиссасига тўғри келган, терция ёки квинта мелодик ҳолатда жойлашган, шунингдек, D ёки S айланмасидан кейинги изчилликда келган (басда каденсли кварта-квинтали юришлар бўлмаган) каденция номукаммал каденция дейилади:

мукаммал каденциялар

а) б) в) г)



Мукаммал каденция умуман бошқа текис вазиятларга қараб номукаммал каденцияга нисбатан хотиманинг юксак даражасини беради. Шунинг учун ҳам айрим вақтларда давриянинг биринчи жумласи номукаммал каденция билан, иккинчи жумласи эса мукаммал каденция билан тамомланиши мумкин. Жумлаларнинг мана шу хилдаги хотималарида биз каденциянинг оддий тақрорининггина эшитиб қолмаймиз; сўнгра аккордларнинг тугаллик даражаси хилма-хил бўлиши туфайли, аккордлар составининг ўхшашлигига қарамай, бу каденциялар бир-бирини тўлдирди ва бир-бирига бўйсунди:



Эслатма. Камдан-кам ҳолларда номукаммал каденция аҳён-аҳёнда бир кўринадиган D билан бир қаторда бутун даврияни тугаллаш учун ҳам қўлланилади (бунинг учун тубандаги мисолларга мурожаат қиламиз: Л. Бетховен. 4-сонатадан Largo; ор., 31 (№ 18) — Менуэт; П. Чайковский. «Евгений Онегин» операсидан Трике куплетлари; Р. Шуман. «Wagner?»).

## 6. Амалий кўрсатмалар

1. Тоналликни (калит белгиларига, куйнинг охириги товушига ва шу куйнинг функция тузилишига қараб) тўғри аниқлагандан кейингина гармониялаш бошланади.

2. Сўнгра давриядаги ҳар бир жумланинг чегаралари аниқланади.

3. Ундан кейин ўрта ва хотима каденциялар учун гармониялар ва гармоник давралар белгиланади.

4. Цезуранинг ўзига хос хусусиятлари ҳисобга олинади. Цезура гармоник ҳаракатда асосан сукут таассуротини беради; натижада — биринчи жумланинг охириги аккорди билан иккинчи жумланинг бошланғич аккорди бевосита функционал

алоқада бўлмайди. Шунинг учун ҳам иккинчи жумлани ис-  
талган гармониядан D, T ва ҳатто S дан ҳам (D дан кейинги  
ярим каденцияда, 88- мисолга қаранг) бошлаш мумкин.

5. Гармониялаш учун берилган овозда қўшимча плагал каден-  
ция ҳам учраши мумкин; бу каденцияни махсус белги билан кўр-  
сатиш ва давриянинг хотима каденциясидан ажратиш керак.

6. Басни гармониялашда биринчи ва иккинчи жумлаларда  
куйнинг ритмик шаклига эътибор бериш лозим. Куй-  
нинг иккинчи жумласини:

- а) биринчи жумланинг ритмик шаклига ўхшатиб;
- б) қўшимча контраст асосида;
- в) кўрсатилган ҳар иккала усулни қўшиш йўли билан эркин  
тузиш мумкин.

7. Жумлалар чегараси ва қўшимча каденцияларни яққол кўр-  
сатиш учун уларни к в а д р а т қ а в с ичига олиш тавсия этилади.

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги парчаларда каденцияларнинг турлари, уларнинг  
ўзаро алоқалари, биринчи ва иккинчи жумлада куйнинг ритмик  
нисбатларини аниқланг:

- а) Р. Шуман. «Альбом для юношества», 68-ор, 8, 9-сон;
- б) М. Глинка. «Ночной зефир», (1—10- тактлар);
- в) Л. Бетховен. 2-соната, Zargo appassionato, (1—8- такт-  
лар);
- г) Л. Бетховен, 8-соната, III қисм (1—8- тактлар);
- д) В. Моцарт. «Как трепетно сердце» қўшиғининг кириш  
қисми;
- е) П. Чайковский. «Осенняя песня», ор 37-bis, 10-сон,  
(1—9- тактлар);
- ж) Л. Бетховен. 1-соната, Adagio;
- з) П. Чайковский. «Сладкая греза», ор. 39, 21 ва 22-сон,  
«Песнь жаворонка».

#### Езма топшириқлар

- а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:



3

4

5

6

7

8

9

б) Берилган даврияни гармониялашни тугалланг ва унга қўшимча плагал хотима ёзинг.

100

C--dur

в) Берилган жумлани даврига ача ривожлантиринг ва уни гармонияланг.

101

1-жумла

## КАДАНС КВАРТСЕКСТАККОРДИ

## 1. Таърифи ва белгиси

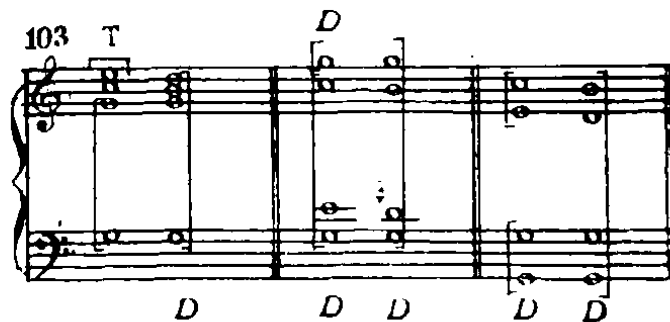
Кадансларда доминанта учтовушликдан кейин бевосита ташқи кўриниши тоника учтовушлигининг иккинчи айланмасига ўхшайдиган оҳангдошлик тез-тез пайдо бўлади:



Бу оҳангдошлик музика тузилишида тутган ўрнига ва доминанта басидан бошланадиган интервал оралиғига қараб каданс квартсекстаккорди номини олган. Каданс квартсекстаккорди К (каданс) ҳарфи билан ва аккорд кўринишига  $K_6^4$  мос келадиган сон билан белгиланади.

2.  $K_6^4$  нинг функционал хусусияти

Каданс квартсекстаккорди товушларининг ташқи кўриниши тоника учтовушлигининг иккинчи айланмасига ўхшаса ҳам, ўзининг функция моҳиятига кўра асл тоника гармонияси бўла олмайди. Бу оҳангдошликнинг функционал хусусияти шундан иборатки, унда икки хил функция товушлари бирга қўшилган бўлади: басда D ва унинг устида T, бунинг устида D, гармониянинг негизи сифатида устун туради:



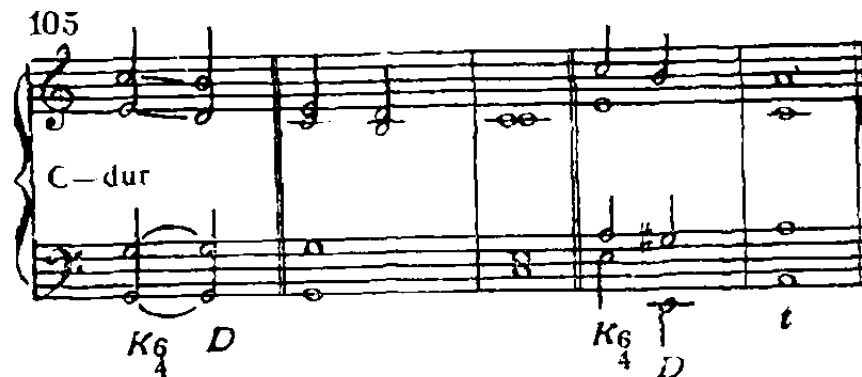
Икки функция элементларининг бир аккордда мана шундай қўшилиши қўшфункционаллик дейилади; у тоника (T) функциясига хос бўлмаган кескинликни ва нотурғун характери  $K_6^4$  га беради.

Қаданс квартастаккорди D нинг киришини кечиктиради, сўнгра албатта унга ўтади; бу хилдаги ўтишни ечим деб аташ қабул қилинган:



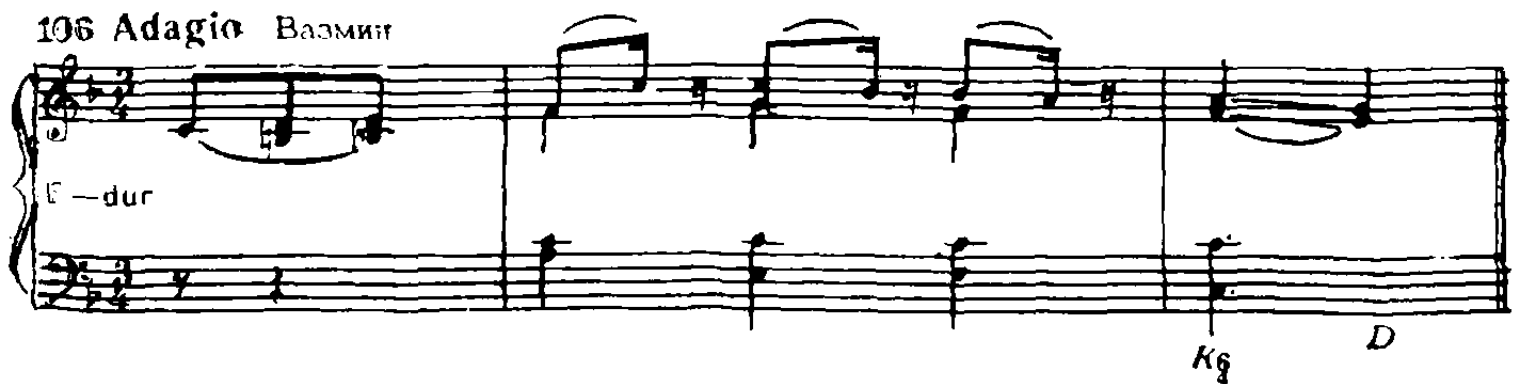
### 3. Овоз йўналмаси

$K_6$  да D функциясининг устунлигини таъкидлаш учун одатда D нинг асосий товуши жуфтланади. Қаданс квартастаккорди D га ўтиб ечилганда доминантанинг асосий товуши ва унинг жуфтланмаси, қондага биноан, ўз ўрнида қолади, тоника товушлари эса поғона ма-поғона пастга ҳаракат қилади-да, бўлажак D нинг терцияси ва квинтасига ўтади:



Тоника товушининг  $K_6$  га мана шу хилда равон ҳаракат билан ўтиши ярим каденция учун зарурдир:

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 2 № 1



А. Дренский, "Анчар" (хор)



Хотима каденцияларда  $K_6$  нинг  $D$  га ечилишида кўпинча юқори овознинг доминанта терциясига ёки квинтасига сакраш қўлланилади:

107 a)

A musical score for piano, labeled '107 a)'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff has a bass clef. The music shows a sequence of chords: a triad of G, B-flat, and D (K6), followed by a series of chords that resolve to a D major triad (D, F#, A).

108 Allegro molto Жалд тез В. А. Моцарт, ф-но сонатаси

A musical score for piano, labeled '108 Allegro molto Жалд тез В. А. Моцарт, ф-но сонатаси'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff has a bass clef. The music shows a sequence of chords: a triad of G, B-flat, and D (K6), followed by a series of chords that resolve to a D major triad (D, F#, A). There are triplets and an 8-measure rest indicated.

Es—dur

Г S  $K_6$   $D_7$  Г

Каданс квартсектаккорди  $D$  га ечилганда, унинг баси ё ўрнида қолади, ёки кўпинча октавага сакраш йўли билан пастга ҳаракат қилади.

#### 4. Метрик шартлар

Каданс квартсектаккорди маълум вазн-метрик шартларда қўлланилади: у оддий тактларда кучли ҳиссага, мураккаб тўрт ҳиссали ҳамда олти ҳиссали тактларда эса нисбий кучли ҳиссага ҳам тўғри келади.  $K_6$  учрайдиган барча метрик вариантларда ўзидан кейин келадиган  $D$  га нисбатан ҳамма вақт кучлироқ ҳисса бўлади.

$K_6$  баъзан уч ҳиссали тактларда ҳам киритилади, бундай ҳолларда  $D$  нисбий кучсизроқ бўлган учинчи ҳиссага тўғри келади (96- мисолга қаранг):

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 26

109 Andante Сокин

A musical score for piano, labeled '109 Andante Сокин'. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lower staff has a bass clef. The music shows a sequence of chords: a triad of G, B-flat, and D (K6), followed by a series of chords that resolve to a D major triad (D, F#, A). There are triplets and an 8-measure rest indicated.

Es—dur

$K_6$   $D_7$  Г

110

г-молл

$K_6/4$   $D_7$   $t$

### 5. $K_6$ аккордларининг тайёрланиши

$K_6/4$  ни субдоминанта гармонияси билан тайёрлаш ҳаммадан кўра табиийроқ бир ҳолдир. Субдоминанта билан  $K_6/4$  умумий товуши (S квинтаси) бўлганлиги сабабли бу аккордларнинг гармоник қўшилишини таъминлайди ва  $K_6/4$  даги нооҳангдош товушни (яъни кватрани) тайёрлайди. Шунинг учун ҳам бу усулнинг жуда кенг тарқалганлиги табиий бир ҳолдир:

П. Чайковский, "Что смолкнул веселя глас"

111 Moderato assai Жула вақтин

г-молл

$s$   $K_6/4$   $D$

Бироқ, кўпинча каденцияларда  $K_6/4$  субдоминантасиз ҳам бевосита тоника гармониясидан кейин учрайди. Бу хилдаги гармоник йўналиш кўпроқ ярим каденцияларга хосдир, лекин маълум даражада хотима каденцияларда ҳам бўлиши мумкин:

В. А. Моцарт, ф-но сонатаси

112

C—dur

$T_6$   $T$   $K_6$   $D$

ярим каденция

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 14 № 1

113

e—moll

$t$   $K_6$

хотима каденция



## 6. Урин алмашиш

Барча аккордлар сингари, каданс квартсектаккордида ҳам ўрин алмашиш бўлади. Урин алмашишда бас ё ўз ўрнида қолади ёки сакраш йўли билан октавага (юқорига ҳам, пастга ҳам) ўтади;  $K_6$  нинг мелодик ҳалати ёки жойлашуви ўзгаради.

$K_6$  дан кейин келадиган доминанта ҳам умумий қондага бинвоан ўрин алмашиши мумкин:

Ф. Мендельсон, Песня без слов, № 28

Allegro con anima Тез, эҳтиром билан

114

C—dur

$K_6$   $D_7$

## 7. $K_6$ нинг аҳамияти

Каданс квартсектаккорди функция жиҳатидан нотурғун оҳанг-дошликка ўхшаб ярим каденция ва тўлиқ каденцияларга янгица садо ва қўшимча кескинлик киритади.  $K_6$  давриянинг хотима каденциясида шу гармоник воситалар учун максимал тоник анинг киришини орқага суради, тоникага бўлган тортилишни зўрайтирган сайин бутун каденциядаги кескинликни янада кучайтиради.  $K_6$  ярим каденцияда ўзининг кескинлашуви билан доминантанинг турғунлигини вақтинча кучайтиради ва пировардида ўзи ҳам унга ечилади. Бу ҳол  $K_6$  нинг турли каденциялардаги аҳамиятини ва кенг тарқалганлигини кўрсатади.

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

- а) В. Моцартининг «К Хлое» (16- такт) қўшиғида  $K_6$  нинг қўлланиш шартларини анализ қилинг.
- б) Ф. Мендельсоннинг «Песни без слов» асарини анализ қилинг, 28- сон (12- такт).
- в) Р. Шуманнинг «Листок из альбома» асарида *фа-диез* минор.  $K_6$  нинг хилма-хил каданс давраларида қўлланиш шартларини анализ қилинг, ор. 99.
- г) Л. Бетховенининг скрипка учун ёзган *Ми-бемоль* мажор сонатаси рондо қисмининг бошланғич давриядаги каденцияларни анализ қилинг. ор. 12.

а) Берилган куй ва басларни гармониялашг:

Ёзма топшириқлар

б) Берилган жумлага иккинчи жумла ижод этиши билан уни даврияга етгунча ривожлантиринг; иккинчи жумлани ритмик жиҳатдан худди биринчи жумладек қилинг; куйни худди биринчи жумладагидек гармониясиз, икки такт олди товуш билан бошлаб, пастлама ҳаракат билан йўналтиринг:

в) масаланинг иккинчи вариантини ишланг; иккинчи жумланнинг куйини ритм жиҳатидан бир-бирига қарама-қарши қилиб ёзинг; такт олддаги икки нимчорак товушни гармонияланг; тоникани қўшимча каденция ёрдамида мустаҳкамланг.

#### Фортепьянода машқлар

а) Хилма-хил мажор ва минор тоналликларда  $K_6$  тузинг ва ечинг.

б) Хилма-хил тоналликларда  $K_6$  қўшилган гармоник давраларни икки ҳиссали ўлчовларда чалинг.

в) Икки ҳиссали ўлчовдаги ўрта ва хотима каденцияларда  $K_6$  бўлган энг оддий даврияларни чалинг.

г) Музика адабиётидан  $K_6$  турлича қўлланилган ҳар хил намуналарни танланг.

### 10-тема

## АСОСИЙ УЧТОВУШЛИКЛАРНИНГ СЕКСТАККОРДЛАРИ

### 1. Таърифи ва белгиси

Маълумки, учтовушлиkning биринчи айланмаси секстаккорд деб аталади. Секстаккорд функцияси остидан ёзиладиган 6 рақами билан белгиланади, масалан:  $T_6$ ,  $S_6$ ,  $D_6$ .

### 2. Секстаккордда жуфтланиш ва унинг жойлашуви

Бош учтовушлиklarнинг секстаккордларида ё асосий товуш ёки квинта жуфтланади; терцияни жуфтлаш ўринсиздир, шунга кўра у баъзи бир ҳоллардагина қўлланилади (9-§ га қаранг).

Секстаккорднинг жойлашуви фақат зич ёки кенг жойлашув бўлмай, балки аралаш ҳолдаги жойлашув ҳам бўлиши мумкин. Юқоридаги номдан кўринишича, товушлар жойлашганда устки бир жуфт овоз (масалан, сопрано ва альт) зич жойлашувни (яъни унисон ёки кварта) характерловчи интервални ҳосил қилади, иккинчи жуфт эса (бу ўринда альт ва тенор) кенг жойлашувга (яъни квинта ёки октавага) хос бўлган интервални ҳосил қилади:

Аралаш жойлашув

The diagram shows five six chords on a grand staff. The intervals between the upper and lower pairs of notes are indicated by brackets and numbers: 5, 4, 5, 1, 1. Below the staff, the chords are labeled as  $D_6$ ,  $D_6$ ,  $F_6$ ,  $G_6$ , and  $S_6$ .

### 3. Секстаккордларнинг қўлланиши

Секстаккордлар ўзининг акустик хусусиятлари жиҳатидан асосий уқтовушликларга нисбатан унчалик турғун эмас, шунинг учун ҳам секстаккордлар, асосан, тузим орасида қўлланиб, музикавий баённинг табиий раволигига йўл очиб беради.

Секстаккорд, қондага кўра, жумла ёки даврия охиридаги ҳар қандай каденциянинг хотима аккорди сифатида қўлланилмайди.

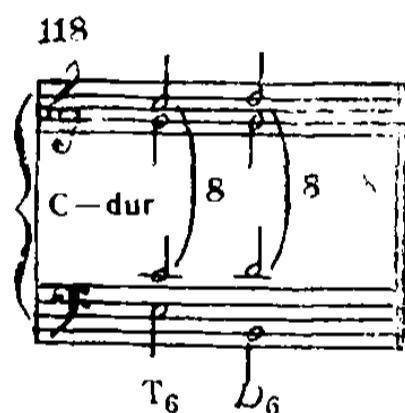
Тузимнинг хотимадан олдинги аккорди сифатида олинган секстаккорд уни тузим бошлангани (масалан, биринчи жумла) учун кўпроқ яроқли бўлган автентик, плагал ва тўлиқ каденциянинг номукаммал каденцияга айлантиради.

### 4. Овоз йўналиши. Параллел октавалар (ва унисонлар)

Секстаккорднинг жуфтлашувлари ва жойлашувида имконият кўи бўлганлиги сабабли унинг уқтовушлик ёки секстаккорддан қўшилши усуллари ҳам жуда турли-тумандир.

Шу билан бирга, овоз йўналишида баъзи янги нисбатлар ва оқлавлар пайдо бўлиши мумкин.

Масалан, қуйидаги даврада:



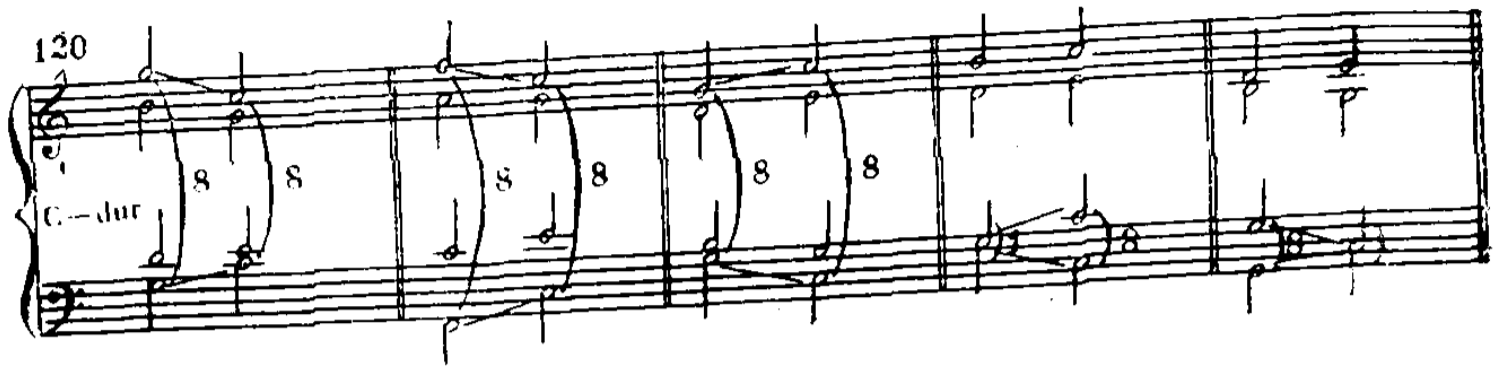
овозларнинг ҳар бири ўз олдига, гўё, овоз йўналишининг ҳамма қондасига биноан, тамомилан нормал ҳаракат қилаётгандай, қўшилаётган ҳар жуфт аккорднинг жойлашуви ҳолати ҳам, жуфтланиши ҳам мувофиқдай кўринади. Лекин агар бас, альт ва сопранонинг ҳар қайсиен ўзининг мустақил ҳаракатига эга бўлса, тенор ўстки овознинг ҳаракатини (сопранони) бир октава пастда такрорлайди. Бу хилда такрорлаш октава оралиғида бўлган икки овознинг параллел ҳаракатидан (бошқа ҳолларда унисонлардан) ҳосил бўлади.

Гармоник тўртовозликда овозлар мустақиллигига ҳақлақит берадиган параллел октавалар (унисонлар) ҳаракатига йўл



қўйилмайди. Қўйида келтирилган параллел октавалар (уни-сонлар) жуфт овозларнинг бирортасида ҳам бўлиши мумкин эмас:

Шунингдек, қарама-қарши октаваларга ҳам, унисондан октавага томон бўлган ҳаракатга йўл қўйилмайди ва аксинча:



Эслатма. Кўпроқ учрайдиган итиснолар (қондадан ташқари ҳоллар) ўз ўрнида кўрсатиб борилади.

Параллел октаваларни бирорта овознинг октавада такрорланиши билан аралаштириши ярамайди. Ҳар бир овоз ўзининг му-стакил партиясида (йўлида) борадиган реал тўртовозликда тў-сатдан пайдо бўладиган параллел октавалар овоз йўналишидаги эътиборсизлик оқибати ҳисобланади, булар бадний жиҳатдан ҳеч нарсага асосланмаган. Композитор томонидан онгли равишда киритилган такрорловчи товушлар эса у ёки бу овозни кучай-тириш вазифасини бажаради, холос.

Реал тўртовозлик баёнида бир ёки икки овознинг октавада жуфтланиш усули жуда кенг тарқалган. Қўйидаги мисоллар куй ва баснинг юқоридан айтилган октавалар билан «ўсиб боришни» аниқ кўрсатади:

Тег, бир овоз санобат билан

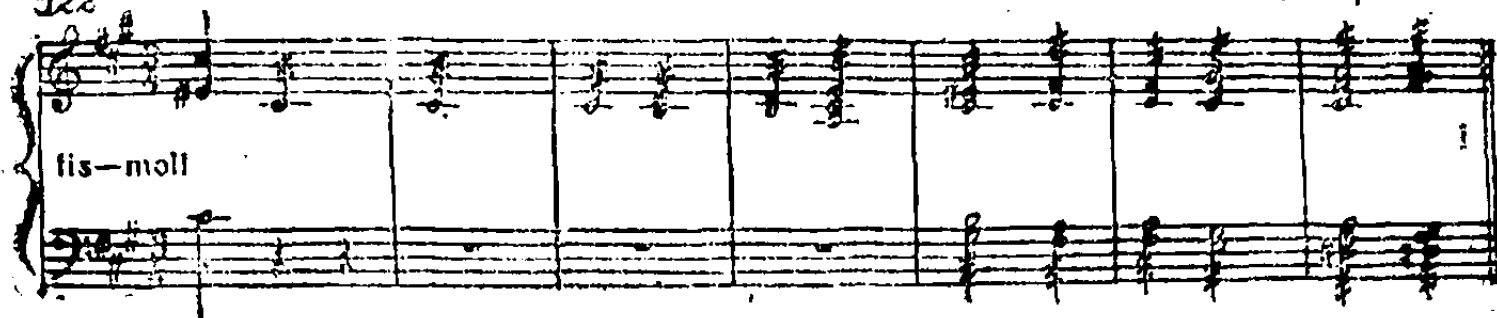
Р. Шуман,

ф-но сонатаси, ор. 22, финал

121 Allegro un poco maestoso

his moll

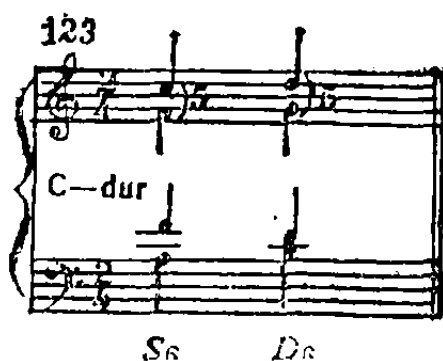
ШУ МИСОЛНИНГ ТҲҲ ОВОЗНИ САНОВАТИ



### Параллел квинталар

Учтовушликларни сектаккордлар билан қўшишда (шунингдек, бошқа ҳолларда ҳам) таъқиқланадиган бошқа йўналиш — параллел ва қарама-қарши квинталар пайдо бўлиши мумкин.

Параллел квинталар бир аккорд (учтовушлик) асосий товушининг ва квинтасининг бошқа бир жуфтдаги овозларнинг асосий овози ёки квинтасига ўтишидан ҳосил бўлади:



Эслатма. Бир неча соф квинтанинг йўналишига хос қуруқ оҳангдошликлар XVII асрдан эътиборан композиторлар ижодидан аста-секин чиқиб кета бошлади. Лекин музика адабиётида композиторнинг алоҳида фикрини ифода-лаш учун а т а й л а б қўлланилган параллел квинталар учрайди.

Д. Пуччини, "Богема", III парда

124 *Andantino mosso* Жонли, сал тезлатиб



М. Мусоргский, "Тренак"

125

*pp*  
d-moll

Тўрт овозли схема

6. Сектаккорднинг кварта-квинта нисбатидаги  
учтовушлик билан қўшилиши

Кварта-квинта нисбатидаги сектаккорд учтовушлик билан ра-  
вон овоз йўналишида, яъни сакрашсиз, гармоник қўшилади:

126

C-dur

T D<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> S D<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> T

М. Глинка, "Руслан ва Люцмила", II парда  
Allegro con spirito Тез, руҳланиб

127

E-dur

D<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> D

## 7. Сектаккорднинг секунда нисбатидаги учтовушлик билан қўшилиши

$S_6—D$  қўшилишида биринчи аккордда асосий товуш ёки квинтанинг жуфтланганлигидан қатъи назар, ҳамма овозларнинг ҳаракати равои бўлади:

128

C—dur

$S_6$   $D$   $S_6$   $D$   $S_6$   $D$   $S_6$   $D$   $S_6$   $D$

$S—D_6$  қўшилишида бас орттирилган кварта юқорига эмас, балки камайтирилган квинта пастга йўналтирилади. Бас камайтирилган квинтага сакрагандан кейин сакрашга қарама-қарши юқори томонга ҳаракатланади, бу ҳаракат унинг мелодик йўналишини табиийроқ ҳолда ўтказди; бас орттирилган кварта юқорига ҳаракат қилгандан кейин яна ўша томонга йўналишда давом этади, у қадар табиий бўлмаганлиги учун куйни гармониялашда фойдаланилмайди:

Баснинг юришлари  
тўғри нотўғри

129

$S$   $D_6$   $T$   $S$   $D_6$   $T$

130

C—dur

$S$   $D_6$   $S$   $D_6$   $S$   $D_6$   $S$   $D_6$   $S$   $D_6$

Н. Римский-Корсаков, "Садко"

131 Andante Равои

Es—dur

$S$   $D_6$

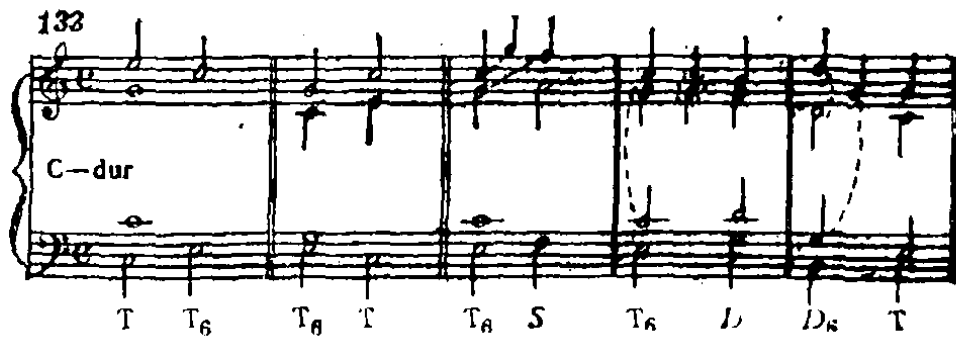


Агар  $S-D_6$  даврасида субдоминанта учтовушлигининг квинтаси мелодик ҳолатда берилса, доминанта секстаккордида параллел квинталар ҳосил бўлишидан сақланиш учун квинтани жуфтлаш зарур бўлади:



### 8. Урин алмашишлар

Бир хил функцияга эга бўлган учтовушлик билан секстаккорд (ёки секстаккорд билан учтовушлик)нинг изчиллиги (масалан,  $T-T_6$ ,  $D-D_6$ ) аккордларнинг бевосита-қия алмашув турини ҳосил қилади. Бас асосий товушдан терцияга (ёки терциядан асосий товушга) ўтади, аynи вақтда юқориги овозлардан биронтаси (масалан, сопрано) терциядан асосий товушга (ёки асосий товушдан терцияга) қарама-қарши ҳаракат қилиб, аккорднинг товуш составини бараварлаштиради. Секстаккорднинг якка ўзи (асосий учтовушликсиз) — мелодик ҳолати, жойлашуви ёки жуфтланиши ўзгарган ҳолда ҳам ўрин алмашиши мумкин:

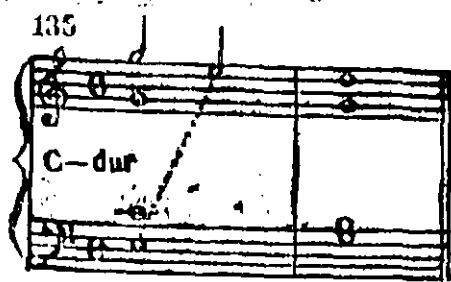


### 9. Секстаккордда терцияни жуфтлаш

Агар секстаккорд ўз учтовушлигининг кетидан (кўпинча юқори овозлар ўз ўрнида қолганда) ҳаракатланса, секстаккордда терциялар жуфтланиши мумкин:



Ваъзан бир секстаккорднинг ўрнини алмаштирганда ҳам шу ҳилдаги жуфтланиш ҳосил бўлади (127-мисолга қаранг).



Мана шунга ўхшаш ҳамма ҳолларда терциянинг жуфтланишидан келиб чиқадиган параллел октаваларга йўл қўймасдан, овоз йўналишининг мустақиллигини кузатиш зарур.

### 10. Баснинг мелодик йўли ҳақида

Секстаккордларнинг қўлланиши баснинг ҳаракат йўлини анча бойитиши мумкин, чунки баснинг ҳаракат йўли ўзининг мелодик шакли жиҳатидан куй овозидан кейин энг муҳим овоздир.

Шунинг учун берилган куйларни гармониялашда бас партиясининг мелодик шаклига эътибор бериш лозим. Бунинг учун:

- 1) T, S, D. учтовушликларини уларнинг секстаккордлари билан навбатма-навбат бериш;
- 2) асосий учтовушликларни асосан каденцияда қўлланиш учун сақлаб туриш;
- 3) икки четки овозларнинг бараварига сакрашидан сақланиш;
- 4) тоникани иккинчи жумлада асосий кўринишда, иложи бори фақат бошда-ва энг охирида бериш;
- 5) гармониялашда (юқорида кўрсатиб ўтилган каби) умумий—яхлит планни назарда тутиш керак.

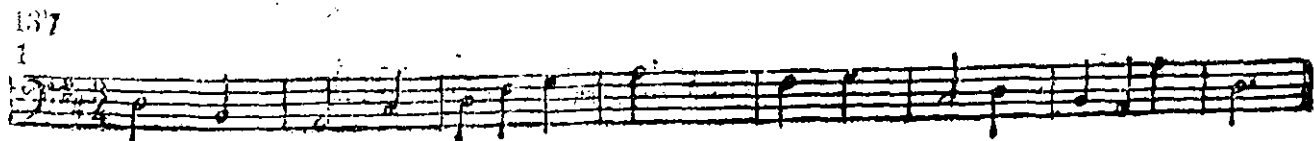
Гармониялаш мисоли:



Топшириқлар

Езма топшириқлар

Қуйидаги бас ва куйларни гармонияланг:



2

3

4

5

6

7

8

9

10

Фортельянода машқлар

а) Мажор ва минорнинг ҳар хил тоналликларда Т, S, D нинг хилма-хил жуфтланишлари билан сектаккордларини тузинг. Берилган давраларни As, f, Des, H, b, d, E тоналликларда чалиб чиқинг:

- 1) T—D<sub>6</sub>—T; 2) T—S<sub>6</sub>—T; 3) T—S<sub>6</sub>—D; 4) D—T<sub>6</sub>—D;  
 5) D—D<sub>6</sub>—T; 6) D<sub>6</sub>—T—S<sub>6</sub>—T; 7) S—S<sub>6</sub>—D; 8) S—D<sub>6</sub>—T;  
 9) S—D—D<sub>6</sub>—T.

## УЧТОВУШЛИКНИНГ СЕКСТАККОРД БИЛАН ҚУШИЛИШИДАГИ САКРАШЛАР

### 1. Прима ва квинта сакрашлари

Кварта-квинта муносабатидаги аккордларни қўшганда бир аккорд примасини бошқа бир аккорднинг примасига ёки бир аккорд квинтасини бошқа бир аккорднинг квинтасига сакратиб ўтказиш мумкин. Бундай қўшишда сакрайдиган овоздан бошқа овозлар терциядан катта оралиққа кўчмайди. Бу овозлар кўпинча гармоник қўшилади.

Агар мана шундай мелодик сакрашлар иккита асосий учтовушлик билан гармонияланганда эди, икки четдаги товушлар орасида параллел октавалар ёки квинталар ҳосил бўларди. Шунга кўра тўғри овоз йўналишига эришиш учун аккордлардан бирини сектаккорд ҳолида бериш зарур.

Примадан примага ёки квинтадан квинтага юқорига сакраб ўтувчи овозни гармониялаш учун биринчи аккорд зич ёки кенг жойлашган асосий учтовушлик, иккинчиси эса — сектаккорд бўлиши шарт. Бас пастга, яъни сакрашга қарама-қарши йўналади:

138

C—dur

T D<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> S T<sub>6</sub> T D<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> S T<sub>6</sub>

139

Н. Римский-Корсаков.  
"Снегурочка" ("Қор қиз")

C—dur

D T<sub>6</sub>

Худди шу хилда пастга йўналувчи сакрашни гармониялаганда биринчи аккорд кенг жойлашган асосий учтовушлик, ик-

кинчиси эса секстаккорд бўлиши ҳам мумкин. Бас пастга, яъни сакраш йўли билан бир томонга йўналтирилади:

140

C—dur

T D<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> S T<sub>6</sub> T D<sub>6</sub> D T<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> S T<sub>6</sub>

Бироқ, шу ҳилда пастга сакрашларнинг биринчи аккордини секстаккорд, иккинчисини эса учтовушлик қилиб ҳам гармониялаш мумкин. Бу ҳолда басни юқорига, яъни сакрашга қарама-қарши томонга йўналтирилади: биринчи аккорд — аралаш, иккинчи аккорд эса зич ҳолатда жойлашади:

141

C—dur

T<sub>6</sub> D D<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> S S<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> S S<sub>6</sub> T T D D<sub>6</sub> T

П. Чайковский, "Не кукушечка во сьром бору"

142

C—dur

T T<sub>6</sub> D

Шу қоядаларга асосланиб, ўрта овозларда ҳам сакрашларга йўл қўйилади:

143

C—dur

T<sub>6</sub> D S T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> S

Зарур ҳолларда приманинг примага, квинтанинг квинтага ба-  
раварига қўшалоқ сакраши қўлланилиши ҳам мумкин. Агар при-  
малар квинталардан юқорида жойлашган бўлса, яъни ўзлари  
жойлашган овозлар параллел ёки қарама-қарши кварта-лар  
билан (квинталар билан эмас) йўналадилар:

144

C—dur

D T<sub>6</sub> S<sub>6</sub> T D T<sub>6</sub>

140-мисолнинг  
2 ва 3 такларига  
ҳам қаралин

А. Вородян, "Князь Игорь"

145

E<sub>b</sub>—dur

T S S T T

## 2. Аралаш сакрашлар

Секстаккордни бошқа функциядаги учтовушлик билан ёнма-ён қўлланиш ҳар турли аккорд товушлари ораси-да ги (прима — терция, квинта — терция ва ҳоказолар) секстага, камайтирилган квинтага, баъзан септимага ҳам сакрашга имкон беради:

146

C—dur

D<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> S S<sub>6</sub> T S<sub>6</sub> D

П. Чайковский, "Почевала тушка"

147

A<sub>b</sub>—dur

T T<sub>6</sub> S T<sub>6</sub> T

Умуман сакрашнинг тўғри ва эркин йўналиши аккордлар айланмасини қўлланишга йўл очади. Қаданс квартсекстаккордига ва ундан нарига йўналадиган сакрашлар бунга қўшимча мисол бўла олади (9- тема 3- § га қаранг):

148

C—dur

S<sub>6</sub> K<sub>q</sub> D S K<sub>q</sub> D T S<sub>q</sub> K D T

### 3. Яширин октавалар ва квинталар

Икки овознинг октавага томон тўғри ҳаракати яширин октавалар дейилади.

Икки овознинг квинтага томон тўғри ҳаракати яширин квинталар дейилади:

149

150

C—dur

T<sub>6</sub> S T<sub>6</sub> D D<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> D S<sub>5</sub> D

Октава ва квинтага томон бўлган тўғри ҳаракат товушларнинг завқсиз эканлигини таъкидлайди. Аниқ эшитиладиган энг четки овозлардагина, айниқса сопранода, яширин квинталарга йўл қўйилмайди. Худди шулардан сақланиш учун учтовушликлар билан секстаккордларнинг ҳаракат тартиби ҳақида, уларнинг жойлашуви ва овоз йўналиши тўғрисида юқорида баъзи бир маслаҳатлар берилган эди.

### 4. Сакрашларнинг аҳамияти

Турли сакрашларнинг (терциялар, прималар, квинталар ва аралаш сакрашларнинг) қўлланиши овоз йўналиши воситаларини анча кенгайтиради, бу ҳол шу курс темасида берилган ва бош-

лағич таълимнинг қатъий доирасида кўрсатилган имкониятларнинг оддий қиёсидан яққол кўриниб туради.

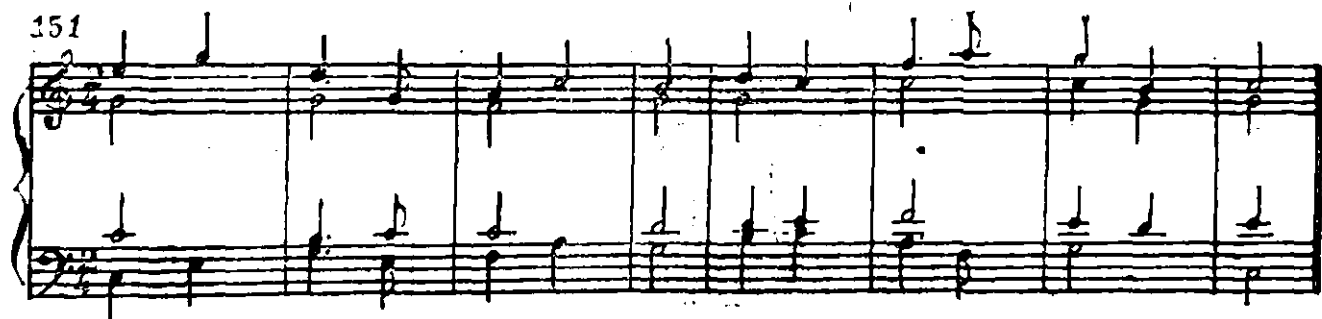
Энди куйга фақат аккордларнинг ўрин алмашуви ёрдамида эмас, балки турли аккордлар орасидаги сакрашлар билан ҳам ранг-баранглик киритилади. Маълумки, сакрашлар кўп ҳолларда овознинг равон ҳаракати билан алмашиб туради. Бунда овознинг турли аккордлар орасидаги сакрашидан кейин унинг тескари томонга ҳаракати, бир аккорднинг ўрин алмашувидаги тескари ҳаракатидан кўра кўпроқ зарурдир.

Урта овозлардаги сакрашлар асосан ёрдамчи техникавий аҳамиятга эга бўлиб, қийин ҳолатдан чиқиш йўлини топишга кўпинча имкон беради.

## 5. Амалий кўрсатмалар

Масалаларнинг дастлабки анализи ҳажмида кўриб ўтиладиган сакрашлар орасида ёлғиз терцияларнинг терцияга жой алмашуви ёки юриши асосидаги сакрашларгина эмас, балки бошқача сакрашлар асосан прима ва квинта сакрашларининг учрашини ҳам эътиборга олиш лозим. Илгаригидек, сакрашларни вужудга келтирувчи товушлар остига мўлжалланган аккордларнинг басларини олдиндан қўйиб чиқиш ва йўл-йўлакай икки чеккадаги товушлар орасида яширин октава ва квинталар бор-йўқлигини текшириб кўриш тавсия қилинади.

Гармониялаш мисоли:



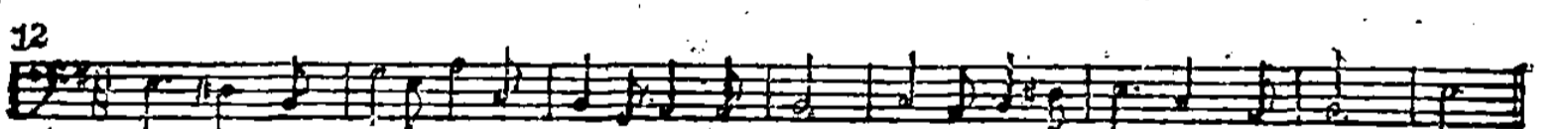
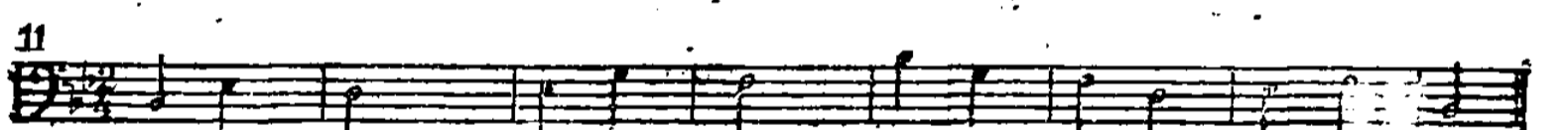
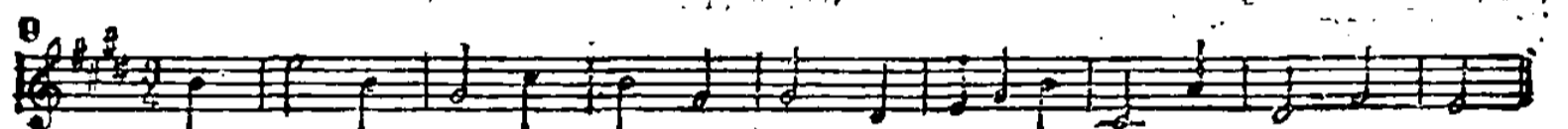
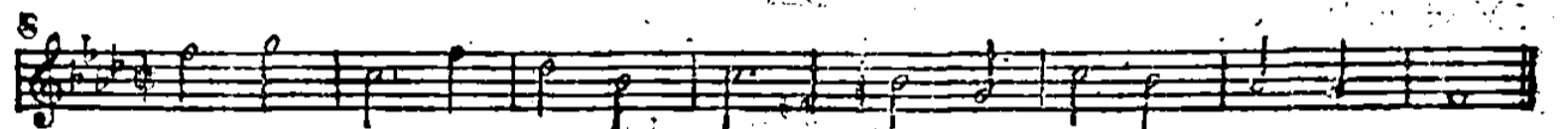
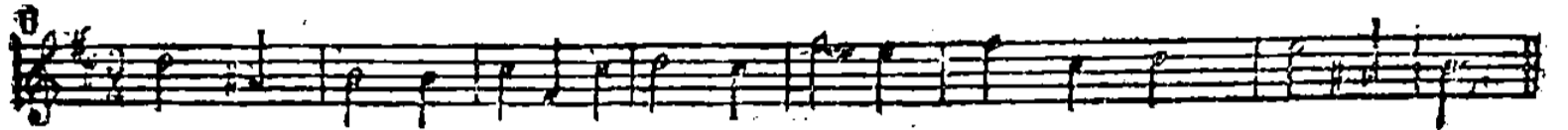
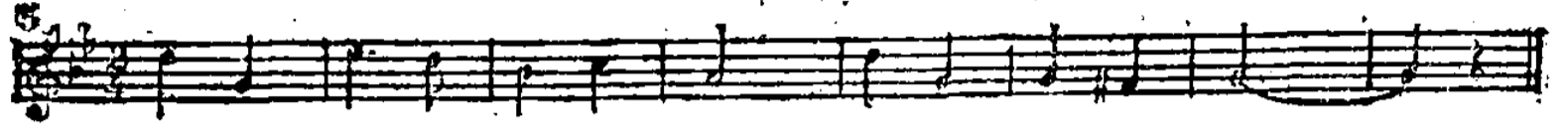
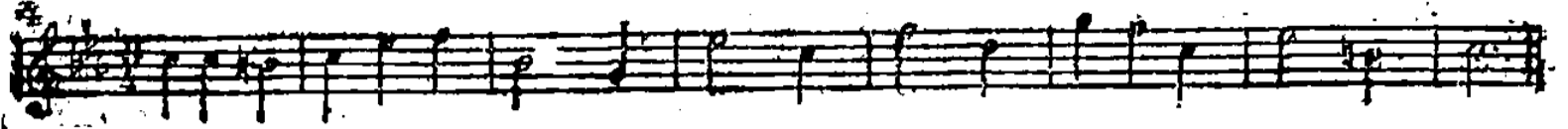
*Топшириқлар*

Езма топшириқлар

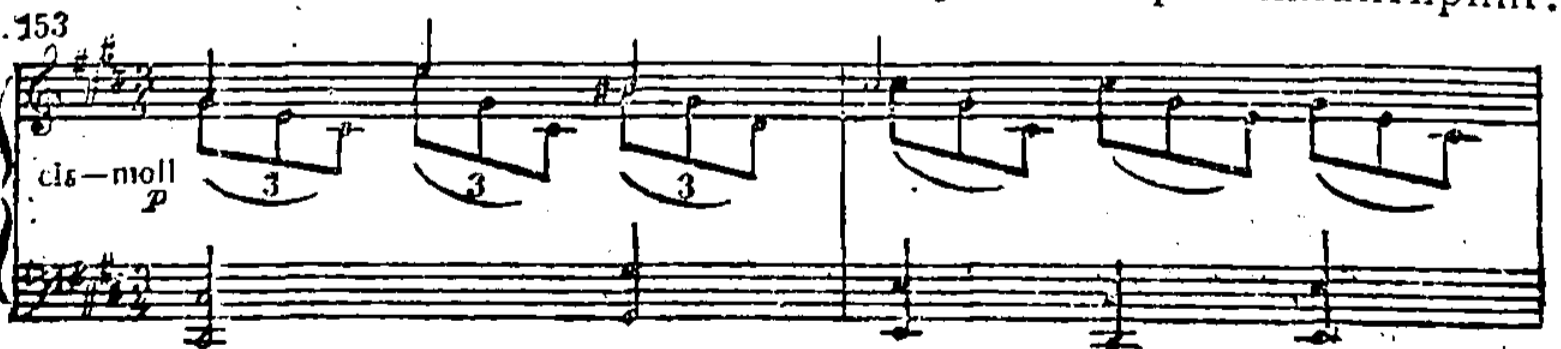
а) Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:







б) Берилган биринчи жумлани давриягача ривожлантиринг:



Эслатма: Гармонияяниши лавим бўлган бу парчани, бошланган фактура баён сақланган ҳолда тугатишни ўқувчиларга тавсия қилинади. Даврия тузилиши, қадавлари ва шу кабилар тўғрисида юқорида берилган маълумотларга асосланиб, куйи дастлаб бошдан охиригача тахминан тугаллаб ёзиб чиқиш, куйи тўрт овозли тузимда гармониялаш ва шундан кейингина белгиланган аккордлар изчиллигини тавсия қилинган гармоник (жўр) фигурация ёрдамида баён қилиш мақсадга мувофиқдир. Гармоник баёнинг бу кўряниши масалани романс, қўшиқ турига яқинлаштиради

### Фортепьянода машқлар

а)  $T-S_6-D$ ;  $T-D_6$ ;  $D-T_6$  қўшилмаларини сопранода юқорилама сакраш йўли билан хилма-хил тоналликларда чалинг;

$T-T_6-S$ ;  $T-S_6-D$  қўшилмаларини сопранода пастлама сакраш йўли билан чалинг;

б) қуйидаги парчаларни гармонияланг:



### 12-тема

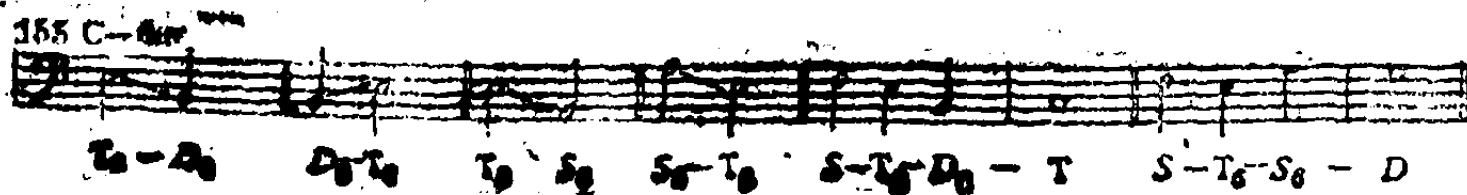
## ИККИ СЕКСТАККОРД ҚУШИЛИШИ

### 1. Умумий маълумотлар

Баснинг бир аккорд терциясидан бошқа бир аккорд терциясига ҳаракати натижасида иккита секста аккорд изчиллиги хосил бўлади. Бу изчиллик кварта-квинта (яъни  $T-D$ ;  $D-T$ ;  $T-S$ ;  $S-T$ ) ва секунда нисбатида ( $S-D$ ) бўлиши мумкин.

### 2. Кварта-квинта нисбатидаги сектаккордлар

Сектаккордлар кварта-квинта нисбатида бўлган басда терция товушларининг квартага ёки квинтага сакраши содир бўлади:



Бу давраларда сектаккордлар одатда гармоник қўшилади. Сектаккордларнинг умумий товуши кўпроқ раво бўлиши учун улар икки овозда ўз ўрнида қолдирилади. Агар умумий товуш фақат бир овозда қолса, у ҳолда бошқа овоз (кўпинча юқоригиси) сакраш йўли билан басга параллел ёки қарама-қарши ҳаракат қилади:

156

C—dur

$T_6$   $S_6$   $T_6$   $D_6$

В. А. Моцарт, скрипка сонатаси

157

E—dur

$T_6$   $D_6$   $T$   $K_6$   $D$

Иккала сектаккорднинг умумий товуши жуфтланса, шундай сакраш учраши мумкин, умумий бўлмаган товуш жуфтланса, бу усулни қўллаш зарур бўлиб қолади (157- мисолга қаранг).

### 3. Секунда нисбатидаги сектаккордлар

Секунда нисбатидаги сектаккордларни ( $S_6—D_6$ ) қўшишда овоз йўналишининг қуйидаги усулларига риоя қилинади:

1)  $S$  сектаккордида асосий товуш,  $D$  сектаккордида эса квинта жуфтланади.

2) Уч овоз параллел сектаккордлар ҳаракатини вужудга келтиради, тўртинчи овоз эса уларга қарама-қарши ҳаракат қилади ва аккордларда тўғри жуфтланиш ҳосил қилади.

3)  $S_6$  нинг барча товушлари раво ҳаракат қилганда асосий товушни мелодик ҳолатда бериш зарур (акс ҳолда параллел октавадар ёки квинталар вужудга келиши муқаррар):

158

C—dur

8 8

П. Чайковский, "Не кукушечка во сыром бору"

159 Moderato mosso Ўрта тезликда

Секстаккордларнинг бундай қўшилишида юқоридаги овозда ёки ўрта овозларнинг бирида квартага пастлама сакраш камроқ қўлланилади:

Аккордларнинг бундай қўшилишида сакрашларнинг бу тарзда қўлланиши  $S_6$  дан фойдаланишда қулайлик туғдиради; унинг ҳар иккала мелодик ҳолати ва ҳар иккаласидаги жуфтланиш имкониятлари, шу тариқа, овоз йўналиши нуқтаи назаридан, бир хилда қулайликка эгадир.

#### 4. Минорнинг хусусиятлари

Минордаги тоника ва доминантанинг икки секстаккорди, шунингдек,  $S$  билан  $D$  секстаккордларининг қўшилиши овоз йўналиши усулининг баъзи хусусиятлари билан боғлиқ:

1)  $t_6 - D_6$ ,  $D - t_6$  изчиллигида бас орттирилган квинтага эмас, балки қамайтирилган квартага ўтиши керак. Айрим мунозарали ҳолларда бас у ёки бу хилдаги сакрашдан кейин қарама-қарши томонга ҳаракатланиши муҳимдир:

2)  $S_6$  билан  $D_6$  ни қўшишда басда орттирилган секундага ўринсиз юришдан сақланиш учун субдоминанта терциясини кўтариш таъсия этилади: шунда субдоминанта секстак-

корди мажорга айланади ва умумий асосларда  $D_6$  га ўтади. Мажор субдоминантаси тоника учтовушлигидан кейин ёки минор субдоминанта секстаккордидан кейин бирданга киритилиши мумкин. Шундай қилиб,  $S_6-S_6-D_6$  қўшилишида гармонияда мелодик минор ладнинг оҳанги пайдо бўлади, бас ҳаракатида эса хроматик силжиш вужудга келади.

3) Камдан-кам ҳолларда орттирилган секундага томон юриш камайтирилган септиманинг (пастлама) юриши билан алмаштирилади:

162 c-moll ўринсиз

$S_6$   $D_6$   $s_6$   $S_6$   $D_6$   $s_6$   $D_6$

И. С. Бах, Партита

163 h-moll

$s_6$   $S_6$   $D_6$   $T$   $s_6$   $D$

Эслатма: Уч секстаккорд изчиллиги.

Амалий жиҳатдан,  $T-S-D$  бош функцияли уч секстаккорд изчиллиги ҳам бўлиши мумкин. Бундай гармоник изчилликларнинг айрим турларини кўрсатиб ўтамиз: 1)  $T_6-S_6-D_6$ ; 2)  $S_6-D_6-T_6$ ; 3)  $D_6-T_6-S_6$ .

4)  $S_6-T_6-D_6$ ;

жумла жумла

$T-D$	$S_6-T_5$
-------	-----------

164 c-dur

$T_6$   $S_6$   $D_6$   $S_6$   $D_6$   $T_6$   $D_6$   $T_6$   $S_6$   $S_6$   $T_6$   $D_6$

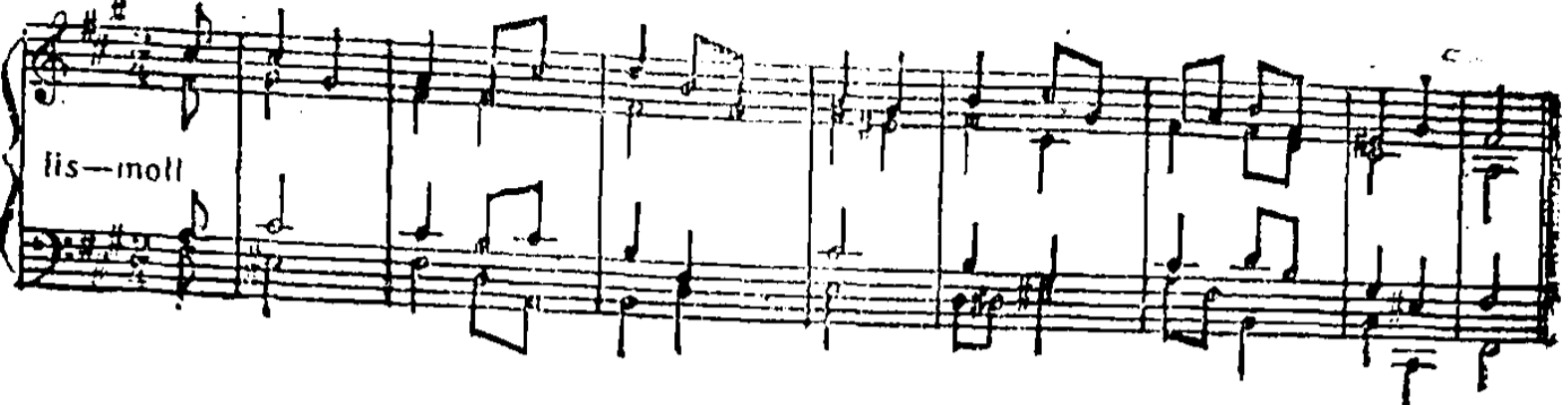
(П. Чайковскийнинг «Пиковая дама» операсидаги Елецкий ариясининг бош қисмига қаранг.)

Бу изчилликларда иложи борича овоз йўналишининг равои бўлишига иттилош керак; шунинг учун ҳам кварта-квинта нисбатидаги аккордлар аввало

гармоник қўшилади; сакрашларнинг (басдан ташқари) 6 фақат юқори овоз-  
да, ёки камдан-кам ҳолларда, ўрта овозларнинг бирида бўлишига йўл қўйи-  
лади.

Гармониялаш мисоли:

165



lis—moll

Топшириқлар

Езма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

166



1

2

3

4

5

6

7

б) Берилган ҳар бир жумлани давриягача ривожлантиринг, иккинчи жумланинг ритмик шаклини биринчи жумладан бошқача қилиб тузинг:

1-жумла

1-жумла,

Фортепьянода машқлар

Қуйидаги аккордлар изчиллигини чалинг:

$T - S_6 - D_6 - T.$

$t_6 - S_6 - K_6 - D - t.$

$T_6 - S_6 - D - T.$

$D_6 - T_6 - S_6 - K_6 - D - T.$

$t_6 - S_6 - S_6 - D_6 - t - S.$

### 13- тема

## ЎТКИНЧИ ВА ЁРДАМЧИ КВАРТСЕКТАККОРДЛАР

### 1. Дастлабки маълумотлар

Қаданс кватрсектаккордидан ташқари, ўткинчи ва ёрдамчи кватрсектаккордлар ҳам мавжуд. Бу кватрсектаккордларнинг ўзига хос хусусияти уларнинг кучсиз ҳиссада порона-ма-порона ҳаракатда ҳосил бўлишидир (уларнинг номлари ҳам аккордсиз ўткинчи ва ёрдамчи товушларга ўхшашлиги билан боғлиқдир).

Қаданс кватрсектаккордлари сингари, бу кватрсектаккордлар ҳам функция белгисига  $\frac{6}{4}$  қўшимча рақамлари билан кўрсатилади:  $T_6, S_6, D_6$

1 1 1

## 2. Доминанта ва тониканинг ўткинчи кuartсекстаккордлари

Баснинг поғонама-поғона юқорилама ёки пастлама ҳаракатида учтовушлик билан унинг секстаккорди орасидаги кучсиз ҳиссада жойлашган кuartсекстаккорд ўткинчи кuartсекстаккорд деб аталади.

Тоника учтовушлиги билан унинг секстаккорди орасида (ёки тескари йўналишда) ўткинчи доминанта кuartсекстаккорди жойлашади:  $T-D_6-T_6$  ёки  $T_6-D_6-T$

168 C-dur

T D<sub>6</sub> T<sub>6</sub> T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> T

Субдоминанта учтовушлиги ва унинг секстаккорди орасида (ёки тескари томонда) ўткинчи тоника кuartсекстаккорди жойлашади:  $S-T_6-S_6$  ёки  $S_6-T_6-S$

169 C-dur

S T<sub>6</sub> S<sub>6</sub> S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> S

## 3. Овоз йўналиши

Равон овоз йўналиши ўткинчи кuartсекстаккордларга хос йўналишдир; баснинг юқorigа ёки пастга поғонама-поғона ҳаракатида юқори овозлардан бири (кўпинча сопрано) яна ўшартовушлар бўйлаб тескари томонга ҳаракатланади; овозларнинг бирида умумий товуш сақланади, тўртинчи овоз эса бир поғона пастга ва тескарига ҳаракатланади;

169

T D<sub>6</sub> T<sub>6</sub> T<sub>6</sub> D<sub>6</sub> T S T<sub>6</sub> S<sub>6</sub> S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> S

П. Чайковский, "Почевала тучка золотая"

171 Сёкин

S T<sub>6</sub> S<sub>6</sub>



Агар  $T_6 - D_4^6 - T$  ва  $S_6 - T_6 - S$  давраларидаги секстак-

корда квинта жуфтланган бўлса, тегишли овоздаги квартсекстаккордга ўтиш терцияга ҳаракат билан (асосий товушнинг жуфтланишидек секундага ўтиш сингари бўлмасдан) бажарилади:

172

C — dur

5

$T_6$   $D_6$  T

L. Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 14 № 1, 1-двем

173 Allegro

E — dur

$T_6$   $D_6$  T

Берилган басни гармониялашда баснинг гамма I поғонадан III поғонагача ёки тескари томонга поғонама-поғона ҳаракат қилиши; унда ўткинчи доминанта квартсекстаккорди борлигининг белгисидир; баснинг гамма IV поғонадан VI поғонагача (ёки тескари томонга) поғонама-поғона ҳаракат қилиши эса унда ўткинчи тоника квартсекстаккорди борлигининг белгисидир.

Берилган куйни гармониялашда, биринчидан, гамманинг I—III ва IV—VI поғоналари орасидаги поғонама-поғона ҳаракат ўткинчи квартсекстаккордлар борлигининг белгисидир. Иккинчидан, куй уч ҳиссали ўлчов давомида (ёки ундан ҳам майдароқ уч чўзим давомида) ўз ўрнида қолдирилганда ҳам баъзан 172 ва 173-ми солларда кўрсатилганидек, куйнинг секунда пастга ва тескарига ҳаракатида ёки терцияга ва кейин секунда юқорига ҳаракатида ҳам ўткинчи квартсекстаккорд қўлланиши мумкин.

#### 4. Субдоминанта ва тониканинг ёрдамчи квартсекстаккордлари

Учтовушлик билан унинг қайтармаси орасида, кучсиз ҳиссадаги, ҳаракатсиз бас<sup>1</sup> устида жойлашган квартсекстаккорд ёрдамчи квартсекстаккорд деб аталади.

<sup>1</sup> Бундай ҳаракатсиз бас қисқа орган пункти, яъни ҳаракатсиз товушдир, бу товуш устида гармония ўзгариши юз беради (бу ҳақда куйида, 48-темада батафсил тўхтаб ўтилади).

Тоника учтовушлиги билан унинг қайтармаси орасида субдоминанта ёрдамчи квартаккорди, доминанта учтовушлиги билан унинг қайтармаси орасига эса тоника ёрдамчи квартаккорди киритилади:

174

C—dur

T S<sub>4</sub> T T S<sub>4</sub> T D T<sub>4</sub> D D T<sub>4</sub> D

Сезин, жонланиб

М. Глинка, "Руслан ва Людмила", III перда

175 Adagio com modo assai

T T S<sub>4</sub> T S<sub>4</sub> T T T

Бас товушлари фонида ёрдамчи квартаккорд пайдо бўлганда бас албатта кучли ҳиссада (ёки нисбий кучли ҳиссада) бошланиши шарт.

Юқоридаги мисоллардан кўриниб турибдики, ўткинчи ва қаданс квартаккордидаги каби ёрдамчи квартаккордда ҳам бас товуши жуфтланади.

## 5. Овоз йўналиши

Овоз йўналишининг жуда раво бўлиши ёрдамчи квартаккорд киритилишининг нормал ҳолидир: "бас ва унинг жуфтланмаси ўз ўрнида қолади; қолган икки овоз эса (терция ва секста ҳолида) бир поғона юқори ёки пастга ва аксинча, пастга ёки юқорига параллел ҳаракат қилади." (174 ва 175- мисолларга қаранг).

Лекин, истисно тарзида, ёрдамчи квартаккорд анча эркин овоз йўналишида ва овозлардан бирида сакраш билан қўлланиши мумкин:

П. Чайковский, "Қор қиз"

176

F—dur

T S<sub>4</sub>

## 6. Каденциялардаги ёрдамчи кватрсекстаккорд

Субдоминантанинг ёрдамчи кватрсекстаккорди кўпинча қўшимча плагал каденцияларда қўлланилиб, каденцияларнинг янги турини вужудга келтиради.

Шу билан бирга, агар ёрдамчи  $S_6$  тониканинг тўлиқ сиз хотимасидан кейин пайдо бўлса, овозлардан бири  $T$  дан  $S_6$  га бир терция пастга ўтади:



Топшириқлар

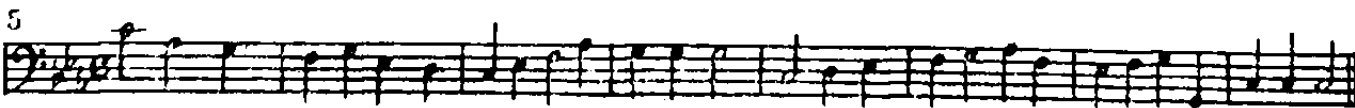
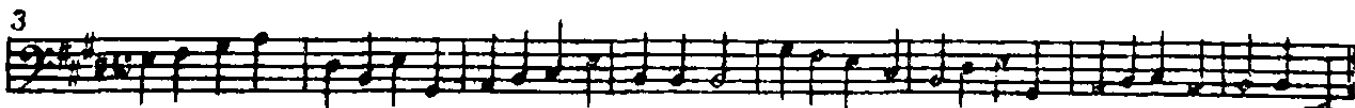
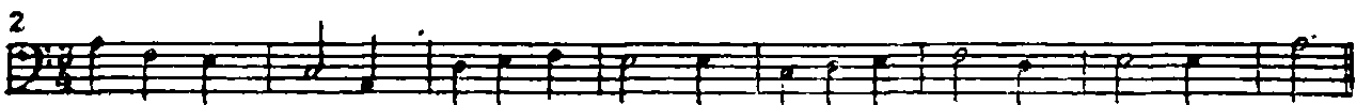
Оғзаки топшириқлар

Л. Бетховен ор. 14 № 1 сонатасининг II қисмидаги бошланғич давридан ўткинчи кватрсекстаккордни топинг.

Ёзма топшириқлар

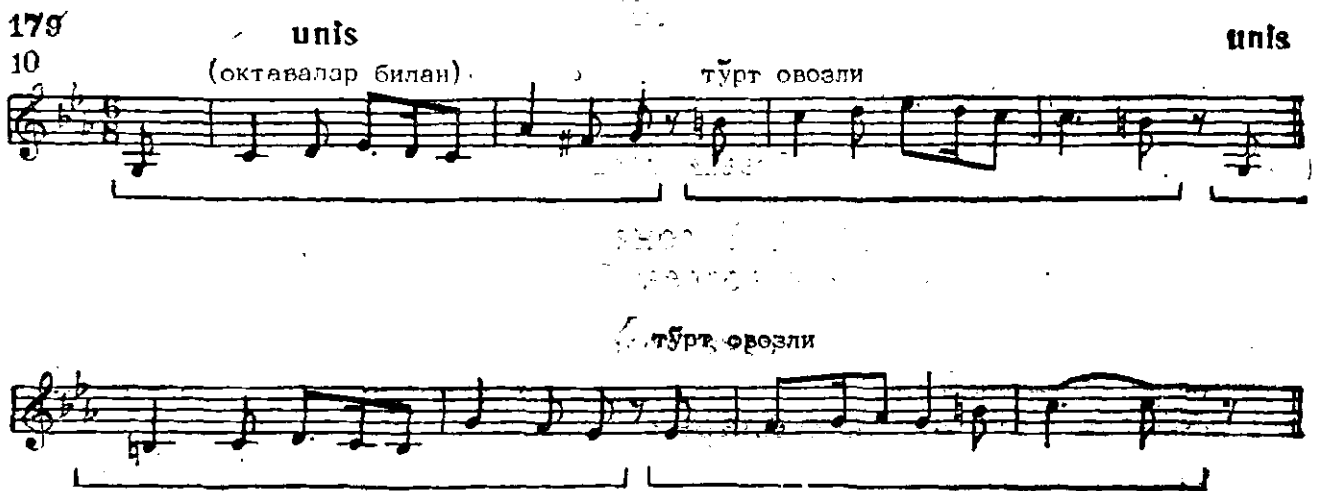
а) Берилган бас ва куйларни гармонияланг:

178





б) Қуйидаги куйни овозлар сони ўзгартилган ҳолда, унисонларни (октаваларни) нормал тўртовозлик билан кетма-кет қўлаб гармонияланг:



**Фортепьянода маиқлар**

а) Турли-туман тоналликларда  $T-D_6-T_6$ ,  $T_6-D_6-T$ ,  $S-T_6-S_6$ ,  $S_6-T_6-S$  давраларни ўткинчи квартсекстаккордлар билан чалинг;  $T-S_6-T$ ,  $D-T_6-D$  давраларни ёрдамчи квартсекстаккордлар билан чалинг.

б) Қуйидаги парчаларни гармонияланг:

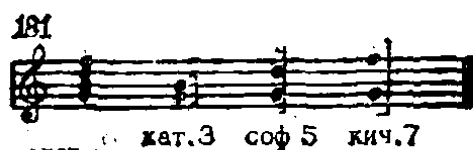


АСОСИЙ ДОМИНАНТСЕПТАККОРД (D<sub>7</sub>)

## 1. Доминантсептаккорд. Унинг тузилиши ва белгиси

Ладнинг V поғонасида тузилган септаккорд доминантсептаккорд деб аталади.

Доминантсептаккорд ноохангдош аккордлар қаторига киради, шундай аккордлар орасида бу аккорд кўп қўлланилади. У катта терция, соф квинта ва кичик септимадан, бошқача айтганда, катта учтовушлик ва кичик септимадан ташкил топади:



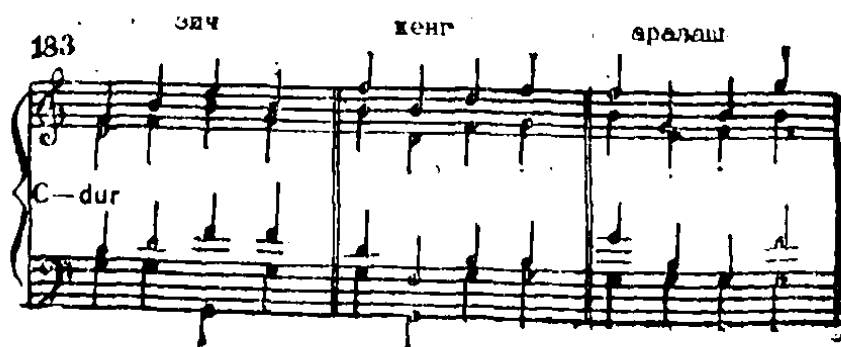
D<sub>7</sub>— доминантсептаккорднинг белгисидир.

Доминантсептаккорд тўлиқ ҳолда ҳам, тўлиқсиз ҳолда ҳам, яъни квинтаси тушириб қолдирилган ва примаси жуфтланган ҳолда ҳам қўлланилади:



М. Глинка кўрсатиб ўтганидек, асосий доминантсептаккорднинг септимасини мелодик ҳолатда иложи борича камроқ қўллаш керак.

Доминантсептаккорд энч жойлашуви, кенг ва аралаш жойлашуви мумкин:



## 2. Септаккордларнинг қўш функциялилиги<sup>1</sup>

Септакорд товушлар составининг қўш функционаллиги унинг нооҳангдошлигига (диссонанслигига) сабаб бўлади.

Масалан, *соль—си—ре—фа* (До мажор ёки минор) септаккордига доминанта функция товушлари билан бир қаторда субдоминантадан бир товуш (*фа*) қўшилганлиги учун бу септаккорднинг оҳангдошлиги бузилади.

Диссонанс аккордда икки функциядан фақат биттаси устунлик қилади; мана шу устунлик қиладиган функция асосида септаккорд ўз номини ва белгисини олади.

## 3. Доминантсептаккордни тайёрлаш

Бизга маълум бўлган ҳар қандай аккордлар (ўткинчи аккордлардан ташқари), яъни:  $T$ ,  $T_6$ ,  $D$ ,  $D_6$ ,  $S$ ,  $S_6$  ва  $K_6$ лар доминантсепт-

аккорд олдида қўлланилиши мумкин.

$T$ ,  $T_6$  ва  $K_6$ ларни  $D_7$  билан қўшишда соф ва камайтирилган квинталарнинг изчиллигига йўл қўйилади:

184

$T$   $D_7$   $T_6$   $D_7$   $K_6$   $D_7$

Берилган аккорднинг септимаси поғонама-поғона, пастлама ёки юқорилама ҳаракат билан киритилиши мумкин:

185

$T$   $D$   $K_6$   $D_7$

(юқоридаги мисолга ҳам қаранг)

<sup>1</sup> Авторлар қўш функционаллиқни *бифункциональность* деб атайдилар. *Соль-си-ре-фа* товушларининг олдинги учтасини *Соль* мажор (ёки минор) тоналлигидан десак, *фа* товуши *фа* мажор (ёки минор) тоналлигига хосдир. Шунга кўра, *Соль* мажор (ёки минор) билан *фа* мажор (ёки минор) каби ёндош тоналлиқлардан ташкил топган мазкур товушлар септаккордларга нооҳангдошлик (диссонанслик) хусусиятини беради.— *Ред.*

Доминанта учтовушлигининг примадан кейин поғонама-поғона пастлама ҳаракатидан пайдо бўладиган септима ўткин-ни септима дейилади:



Септима сакраш йўли билан ҳам киритилиши мумкин. Бу сакраш одатда юқорига томон йўналтирилади, чунки ечилишда септима пастга йўналади, шу туфайли бу сакраш кейинги йўналма билан бараварлаштирилади.

Тоника гармониясидан ва  $K_6$  дан септимага сакраш кўпроқ кварта, баъзан септима интервали оралиғида бўлади:



Доминанта гармониясидан септимага сакрашда камайтирилган квинта билан септима орқали ўтиш мумкин:



Доминанта гармонияси фонида баъзан септима томон пастлама сакраш ҳам қўлланилади:



(Л. Бетховеннинг 9-симфониясидан III қисмидаги (Andante Moderato) 8- тактга қаранг.) \*Субдоминанта примаси (S ёки  $S_6$ ) ва доминанта септимаси — шу аккордлар орасидаги умумий товушдир; у кўпинча ўз ўрнида қолади. Ўзидан олдин келадиган оҳангдош товушларни такрорлаш йўли билан киритилган нооҳангдошликни (диссонансни) тайёрланган нооҳангдошлик (диссонанс) дейилади. Шунинг учун ҳам олдин келадиган субдоминантанинг ўша овоздаги товушни такрорлайдиган доминанта септимаси тайёрланган септима дейилади.

190 Р. Шуман, романс, оп.42 № 1

\* S асосий учтовушлиги билан тўлиқ  $D_7$  ни равои овоз йўналишида гармоник тўғри қўшиб бўлмайди. Шунинг учун S— $D_7$  изчиллигидаги септаккордни тўлиқсиз ҳолда олиш лозим:

190 а)

Шундай бўлса ҳам, баъзан S асосий учтовушлигини  $D_7$  билан мелодик қўшиш қўлланилади. Агар тўлиқ  $D_7$  септимаси сопранода бўлса, бундай мелодик қўшилиш унча маъқул эмас:

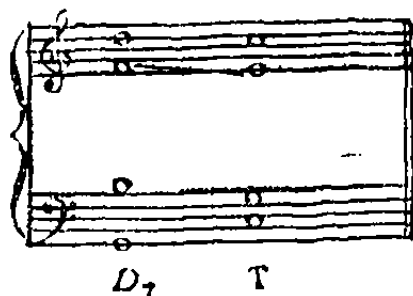
191

#### 4. Доминантсептаккорднинг ечилиши

Маълумки, ҳар бир нооҳангдошликни (диссонансни) оҳангдошликка (консонансга) ўтиши ечилиш дейилади.



Доминантсептаккорд одатда ўз составида бўлмаган учинчи бир функцияли учтовушликка, яъни тоникага (Т) мантиқий ечилади ( $D_7$  ва D билан S товушлари чатишган):



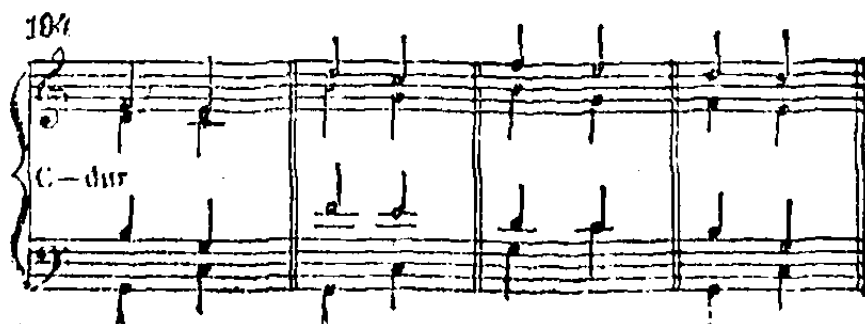
Лад тортилишлари асосида тўлиқ  $D_7$  нинг ечилишида овозлар қуйидаги тартибда йўналтирилади:

- 1) септима — бир поғона пастга;
- 2) квинта — бир поғона пастга;
- 3) терция — сопранода бир поғона юқорига ўтади, бошқа овозларда ҳам худди шундай бўлади ёки бир терция пастга йўналади;
- 4) прима — сакраш билан тониканинг примасига ўтади.

Терцияни (етақчи товушни) юқорига (тоникага) йўналтирганда тўлиқ септаккорд тўлиқсиз тоника учтовушлигига ва тескари томонга ечилади. Бу ҳолда басни исталган томонга йўналтириш мумкин:



Агар  $D_7$  нинг терцияси ўрта овозда пастга йўналтирилса, тўлиқ септаккорд тўлиқ тоника учтовушлигига ечилади. Овозларнинг умумий тўғри ҳаракатидан сақланиш учун басни юқорига йўналтириш маъқул:



Тўлиқсиз  $D_7$  ечилганда септима ҳам бир поғона пастга йўналтирилади; бошқа овозлар қуйидагича ҳаракат қилади:

- 1) терция — бир поғона юқорига;

- 2) прима — юқориги уч овознинг бирида ўз ўрнида қолади;  
 3) басдаги прима — сакраш йўли билан исталган томонга, тоника примасига йўналтирилади.



### 5. Асосий доминантсептаккорднинг қўлланиши

Асосий  $D_7$  энг муҳим каденцияларнинг гармониялари қаторига киради. Асосий  $D_7$  тўлиқ каденцияларда одатда қуйидаги тартибда бўлади:

$S-D_7-T$   
 $S_6-D_7-T$   
 $K_4^6-D_7-T$

$S-K_4^3-D_7-T$

Доминанта учтовушлиги кўпроқ учрайдиган ярим каденцияларда  $D_7$  нинг қўлланиш тартиби қуйидагича бўлади:

$S_6^6-D_7$

$T_4^6-D_7$

Шундай қилиб, агар қаданс квартсептаккорди бўлмаса,  $D_7$  даврия ораллиғида тўхташ учун керак бўлади.

Гармониялаш мисоли:



### 6. Амалий кўрсатмалар

Бу темада берилган масалаларда асосий  $D_7$  ни каденциялардагина эмас, балки тузим ораларида ҳам қўлланиш ўринлидир.

Кўп ҳолларда доминантсептаккордни доминанта учтовушлигига ёки унинг септаккорди учрайдиган жойларга киритиш мумкин. Лекин бунда доминантсептаккорд билан ҳамроҳ бўлиши мўлжалланган овоз ҳаракатининг шу овознинг кўникиб кетилган ечилиш схемасига мувофиқ бўлиш-бўлмаслигини очиқ-ойдин тасаввур қилиш зарур.

Гамманинг IV поғонаси шу вақтгача субдоминантанинг нишонаси деб ҳисобланар эди. Эндиликда агар бу поғона (септима бўлиб) III поғона томон секунда пастга йўналса, доминантанинг нишонаси деб ҳам ҳисобланиши мумкин.

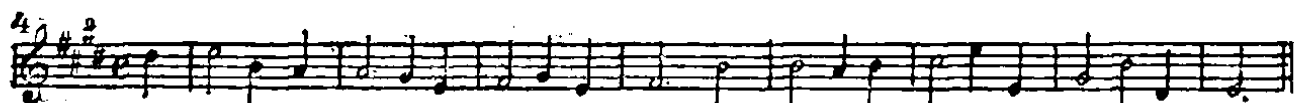
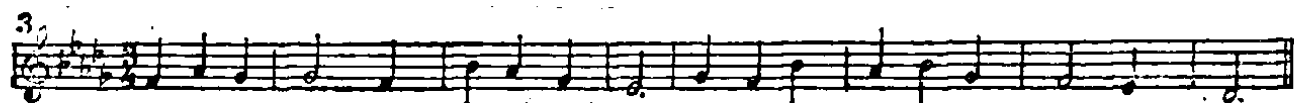
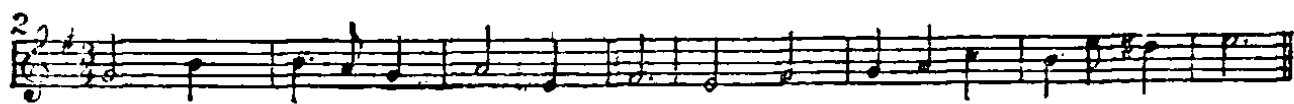
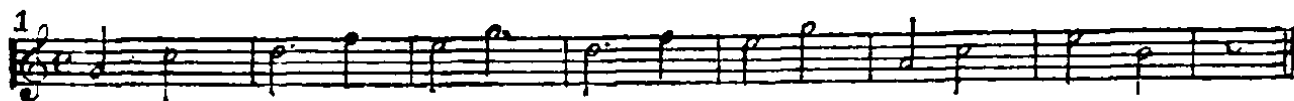
Худди шу изоҳни афзал кўриш ва буларни D<sub>7</sub> нинг T—S—D—T ва T—D—T давраларига киритиш лозим. Плагал давраларни қўшимча плагал каденцияларда ва берилган овозда гамманинг олтинчи (камдан-кам IV) поғонаси вужудга келган пайтларда қўлланиш тавсия этилади. Субдоминанта ҳамроҳ бўладиган давра охирида кўпроқ тоникани киритиш маъқул.

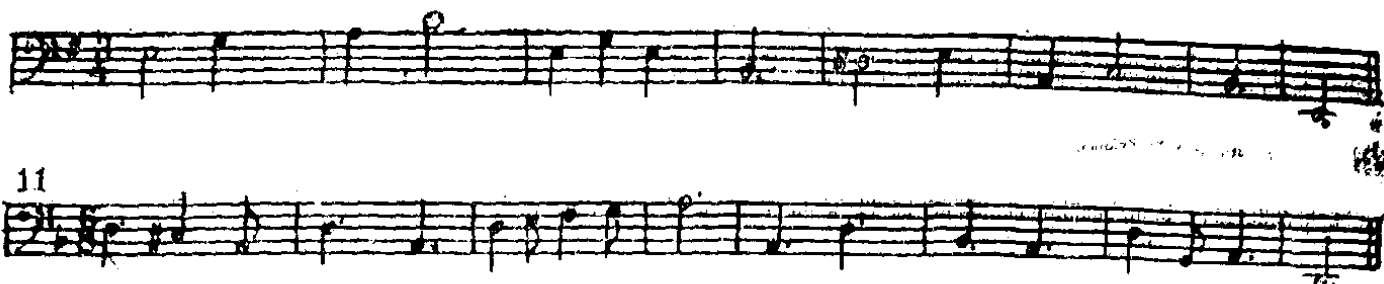
## Топшириқлар

### Езма топшириқлар

а) Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:

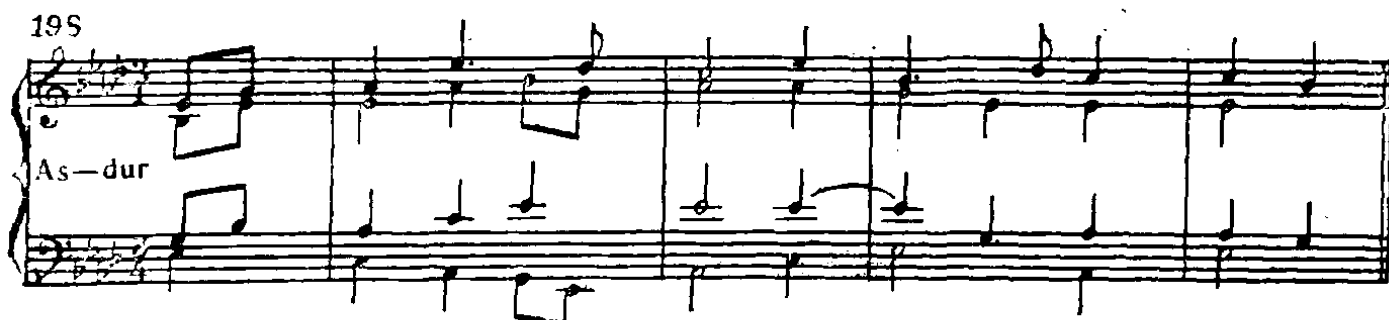
197





Эслатма. Бу темада гармониялаш учун берилган куйга ёрдамчи товушлар биринчи марта киритилмоқда. Бу ёрдамчи товушлар тегишли нота устига юлдузча қўйиб белгиланади. Ёрдамчи товушларда гармония мутлақо ўзгармаслиги керак ва шундай қилиб, бу ёрдамчи товушлар бизга маълум аккордларнинг қўшилиш техникасига асосан таъсир кўрсатмайди ва товуш йўналиш усулларини мураккаблаштирамайди. Лекин ёрдамчи товушлар куйни сезиларли даражада бойитади ва ҳатто таълимнинг ҳозирги поғонасида бу ёрдамчи товушларни гармониялашга киритишнинг маъноси ҳам ана шундадир.

б) Берилган жумлани хилма-хил  $D_7$  давраларини қўлланиб давриягача ривожлантиринг:



Фортепьянода машқлар

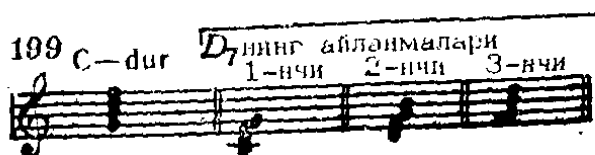
193—195-мисолларда кўрсатилганидек, берилган товушдан хилма-хил ҳолатлардаги тўлиқ ва тўлиқсиз  $D_7$  ларни тузинг; шу товушнинг тоналлигини аниқлаб, уни мажор ва минор тоникасига ечинг.

### 15-тема

## ДОМИНАНТСЕПТАККОРДНИНГ АЙЛАНМАЛАРИ

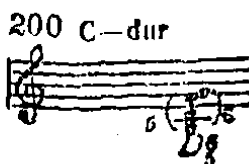
### 1. Номлари ва белгилари

Доминантсептаккорднинг учта айланмаси бор: бу айланмаларнинг биринчисида доминантсептаккорднинг терцияси, иккинчисида квинтаси ва учинчисида септимаси бас вазифасини адо этади.



Айланмалар ўзларининг баси билан доминантсептаккорднинг ўзига хос товушлари бўлган асосий товуш ва септима ўртасида ҳосил бўладиган интервалларга қараб номланади.

Биринчи айланма квинтсекстаккорд деб аталади. У  $D_6^3$  ишораси билан белгиланади, унинг баси ( $D_7$  нинг терцияси) доминантсептаккорднинг ўзига хос товушлари билан квинта ва секс-тани ҳосил қилади:



Иккинчи айланма терцквартаккорд деб аталади. У  $D_4^3$  ишораси билан белгиланади, унинг баси ( $D_7$  нинг квинтаси) ўзига хос товушлар билан терция ва квартани ҳосил қилади:



Учинчи айланма секундаккорд деб аталади. У  $D_2$  ишораси билан белгиланади, чунки унга хос товушлар секунда интервални ҳосил қилади:



## 2. Доминантсептаккорд айланмаларининг ечилиши

$D_7$  нинг айланмалари одатда тўлиқ шаклда қўлланилади ва беқарор товушларнинг лад тортилишлари асосида тоникага ечилади: септима ва квинта поғонама-поғона пастга тушади, терция юқорига кўтарилади, асосий товуш эса ўз ўрнида қолади. Шундай овоз йўналиши натижасида  $D_6^5$  ва  $D_4^3$  лар тониканинг асосий учтовушлигига,  $D_2$  эса тоника секстаккордига ечилади:



### 3. Айланмаларнинг вужудга келиши ва қўлланилиши

D<sub>7</sub> нинг асосий кўриниши қандай шароитда қўлланилса, унинг айланмалари ҳам худди шундай шароитда қўлланилади; D<sub>7</sub> айланмаларнинг септимаси равон ҳаракатда (ўткинчи септима, тайёрланган септима ҳолида) ёки сакраш ҳолида пайдо бўлиши мумкин.

Ўткинчи септима биринчи ва учинчи айланмалар (яъни D<sub>6</sub> ва D<sub>2</sub>) га хос хусусиятдир.

Бу ҳолда квинтсектаккорд D<sub>6</sub> дан кейин пайдо бўлади, D<sub>6</sub> нинг асосий товуши жуфтланади, (ўткинчи септима юқориги учта овознинг бирида, кўпинча сопранода бўлади):

204

C—dur

D<sub>6</sub>-D<sub>6</sub> T D<sub>6</sub>-D<sub>6</sub> T D<sub>6</sub>-D<sub>6</sub> T

В. А. Моцарт, скрипка сонатаси, № 4, II қисм

Tempo di menuetto Менуэт темпида

205

E—dur

Секундаккорд асосий доминанта учтовушлиги ёки каданс (баъзан ўткинчи тоника) кuartсектаккорди (басда ўткинчи септимадир) дан кейин олинади:

206

C—dur

D 2 T<sub>6</sub> T<sub>6</sub> K<sub>6</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

В. А. Моцарт, "Плячки"

207 Allegretto Тезлатмай

C—dur

Септима  $D_7$  нинг бирор айланмасидан олдин келган субдоминанта билан гармоник қўшилиш натижасида пайдо бўлса, тайёрланган септима ҳисобланади: /

208

Септима ўз гармонияси доираларида, айниқса доминанта учтовушлигининг  $D_2$  га ўтишида ундан кейин (басла септиманинг юқорига сакраши билан) ёки  $D_6$  дан кейин (септима юқоридаги учта овознинг бирида: кўпинча сопранога сакраб) пайдо бўлади:

209

Доминантсептаккорд айланмаларининг қўлланиши ҳар бир айрим овознинг ва айниқса, баснинг мелодик ривожланиш имкониятини бойитади; шунинг учун кўпинча гармониялашда  $D_7$  нинг айланмаларидан турли йўл билан фойдаланилиб, каденцияларда эса унинг асосий кўриниши қўлланади. ;

#### 4. Уткинчи терцквартаккорд

Терцквартаккорд кўпинча тоника учтовушлиги билан унинг сектаккорди орасида ( $D_4$  ўрнида ёки тескари йўналмада) ўткинчи овоз шаклида қўлланади.

$T-D_4-T_6$  даврасида тоника терциясининг жуфтланишида сақланиш учун доминанта септимасини басга параллел қилиб юқорига йўналтиришга тўғри келади, ( $T_6-D_4-T$  шаклидаги тесқари ҳаракатда, шубҳасиз, бунга эҳтиёж қолмайди):

210 Andante Сeкин

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, op. 14, № 2, II қисм

Музыкальный пример 210: фрагмент фортепианного сопровождения в мажоре. В нижнем регистре показаны три аккорда: T (тоника),  $D_4$  (доминанта) и  $T_6$  (инверсия тоника). Над нотами в верхнем регистре обозначены ноты, соответствующие этим аккордам.

Эслатма. Бу ( $T-D_4-T_6$ ) даврадаги кенг жойлашувда икки квинта изчиллиги (камайтирилган ва соф квинта ёки, аксинча, соф ва камайтирилган квинта) ҳосил бўлади; бундай квинталар параллел ҳисобланмайди, шунинг учун гармониялашда бу квинталарга йўл қўйилади:

Allegretto vivace

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, op. 31 № 3, III қисм

Музыкальный пример 211: фрагмент фортепианного сопровождения в миноре. В нижнем регистре показаны три аккорда: T (тоника),  $D_4$  (доминанта) и  $T_6$  (инверсия тоника). Над нотами в верхнем регистре обозначены ноты, соответствующие этим аккордам. Темп обозначен как Allegretto vivace.

## 5. Ўрин алмашиш

$D_7$  ва унинг айланмаларини ҳам учтовушликлар сингари ўрнини алмаштириш мумкин.  $D_7$  септимасининг ўрнини алмаштиришда уни ўз ўрнида (ўзи турган овозда) қолдириш керак. Септимани бир поғона юқорига кўчириш маъқул эмас, басга кўчиришга эса мутлақо йўл қўйиб бўлмайди:

Музыкальный пример 212: фрагмент фортепианного сопровождения в мажоре. В нижнем регистре показаны четыре аккорда: 7 (септима),  $\frac{6}{5}$  (инверсия септима), 3 (терция) и 7 (септима). Над нотами в верхнем регистре обозначены ноты, соответствующие этим аккордам.



Эслатма. Баъзан септиманинг квинта билан ўзаро ўрин алмашиш ҳолатлари ҳам учраб қолади:

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 14  
№ 2, II қисм

213 Andante Секунд

C-dur  
D7 T

Гармониялаш мисоли:

214

c-moll

1) 2) 3) 4) 5)

1) ўткинчи  $D_2$ ; 2) тайёрланган септима; 3) септимага сак-  
раш; 4) ўткинчи  $D_4$ ; 5) ўткинчи септима.

Топшириқлар

Оззаки топшириқлар

Қуйидаги асарлардан доминантсептаккорд ва унинг айланма-  
ларини топинг:

- а) В. А. Моцарт. Алла;
- б) Л. Бетховен. Соната, оп. 10 № 2 (1—16- тактлар);
- в) Л. Бетховен. Соната, оп. 26 (1—32- тактлар, вариация-  
лар темаси);
- г) Ф. Шопен. Прелюдия до минор (до минор дебочаси);
- д) Р. Шуман. Новеллетта, оп. 21 № 5 (соль минор эпизоди-  
нинг бош қисми);
- е) М. Глинка. «Иван Сусанин» операсининг увертюраси (би-  
ринчи тема соль минор бошидаги 16- такт).

Езма топшириқлар

Берилган баслар ва куйларни гармонияланг:

214 а)

2

3

4

5

6

7

8

9

10

Фортепьянода машқлар

а)  $D_7$  нинг айланмаларини ҳар хил тоналликларда тоникага ечиш йўли билан чалиб чиқинг.

б) Берилган товушдан  $D_7$  айланмаларини тузинг, айланмалар тузишда асосий  $D_7$  нинг интервал ҳолати (катта 3, соф 5, кичик 7) ва уларнинг тоникага (олдин кўриб ўтилган машқдаги — мажор ва минорга) ечилишини назарда тутинг.

## ДОМИНАНТСЕПТАККОРДНИНГ ТОНИКАГА ЕЧИЛИШИДАГИ САКРАШЛАР

Доминантсептаккорд ва унинг айланмаларини тоникага ечиш-  
да юқорида кўрсатиб ўтилган овоз йўналиш усулларида баъзи  
бир қайтишлар бўлишини амалий тажриба тасдиқлади.

### 1. Квинталарнинг сакрашлари

Доминант секундакорднинг— $D_2$ —тоника секстак-  
кордига ечилишида бу  $D_2$  квинтасининг  $T$  квинтасига сакрашига  
(квинта товушларининг сакрашларига) йўл қўйилади. Бундай  
сакраш кўпинча юқориги овозда (куйда) ва одатда бас йўналма-  
сига қарама-қарши томонга қарата қўлланилади. Шунинг учун  
ҳам пастлама квинта сакрашидан кўра юқорилама кварта сак-  
рашининг афзаллиги, ўз-ўзидан маълум:

215 *Andantino* Сал тезлатиб Вик. Калинин, "Жаворонск"  
(“Тўрғай”)

Бу  $D_2—T_6$  даврасида асосий товушларнинг ҳам сакрашлари  
мумкин:

216 *Andante sostenuto* Секин А. Арениский, "Ночь" ("Тун")

### 2. Қўшалоқ сакрашлар

$D_2—T_6$  даврасида квинталарнинг сакрашлари билан ба-  
раварига асосий товушлар ҳам сакраши мумкин, лекин

юқориги иккита овоз параллел квинталар ҳолида эмас, балки параллел к в а р т а л а р ҳолида ҳаракат қилиши шарт:

217 Г. Ф. Гендель, "Самсон"

218 Allegro moderato ўртача тезликда  
П. Чайковский, "Привет А. Г. Рубинштейну"  
("А. Г. Рубинштейнга салом")

Эслатма.  $D_2$  нинг  $T_6$  га ечилишида юқори ва ўрта овозларнинг қарба-қарши ҳаракатида ёки ўрта овозларда параллел кварта-лар билан пастлама квинта сакрашида қўшалок сакрашлар жуда камдан-кам учрайди:

219

$D_2$  билан бир қаторда доминанта терцквартаккорди ( $D_4$ ) ҳам асосий товушлар сакраши тўлиқ ёки тўлиқсиз тоника учто-вушлигига ечилиши мумкин:

220

П. Чайковский, "На сон грядущий" (хор)

221 *Andanté* *Секста*

es—moll

$D_6$   $T$

$D_6$  —  $T$  давраларида турли сакрашлар бўлиши мумкин ва баъзан шундай сакрашлар ҳам бўлади:

П. Чайковский, "Что смолкнул веселя глас"

222 *Moderato assai* *Жуда вазмин*

C—dur

$D_6$   $T$

### 3. Хотима каденцияларда қарама-қарши ва параллел октавалар

Хотима давраларда муқаммал каденцияга эришиш учун тўлиқсиз  $D_7$  кўпинча четки овозлардаги қарама-қарши ва ҳатто параллел октавалар билан ҳам тоникага ечилади.

*Allegretto*

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 10 № 2

223

Des—dur *pp*

$D_7$   $T$

224

Э. Григ, скрипка сонатаси, ор. 3


C—dur

$D_7$   $T$

Бундай октавалар ижодий тажрибадан маълум даражада педагогик тажрибага ўтганлиги учун овоз йўналишида бунга йўл қўйилади.

Гармониялаш мисоли:

225



Andante

Топшириқлар

Езма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

226

1



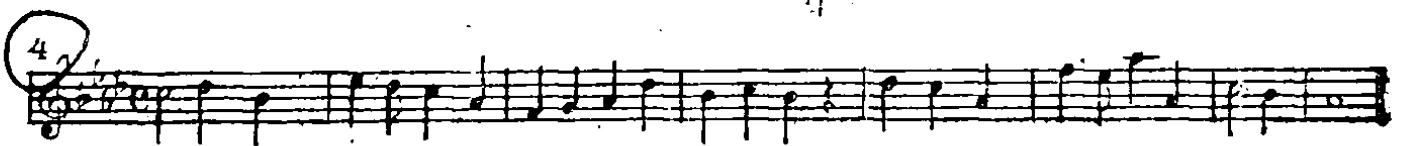
2



3



4



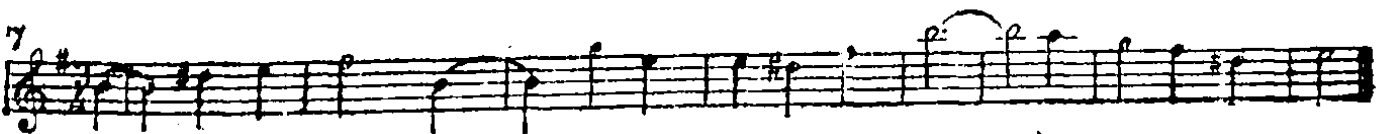
5



6

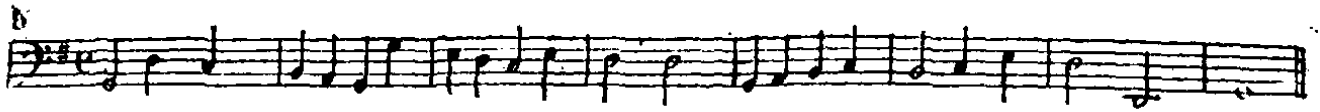


7



8





б) Берилган жумлани  $D_7$  ва унинг айланмаларининг Т га эркин ечилишни қўлланиш билан даврияга қадар ривожлантиринг.



Фортепьянода машқлар

Ушбу парчаларни гармонияланг:

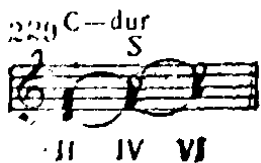


17-тема

## МАЖОР ВА ГАРМОНИК МИНОРНИНГ ТУЛИҚ ФУНКЦИЯ СИСТЕМАСИ. ДИАТОНИК СИСТЕМА

### 1. Мажор

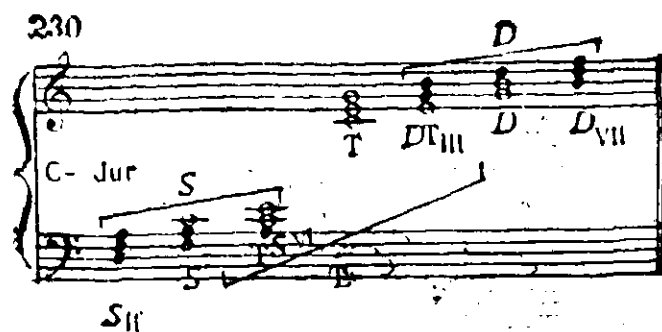
Ҳар бир бош учтовушликдан бир терция юқорида ёки терция пастда мана шу бош учтовушликлар билан яқин функция ўхшашлигидаги ёндош учтовушликлар жойлашган. Бу ўхшашлик мана шу аккордларда иккита умумий товуш борлиги билан боғлиқдир:



Учга функционал группа шу тариқа вужудга келади, булардан ҳар бирининг марказида ўзининг бош учтовушлиги бор. Бутун группа ҳам бош учтовушлик функцияси бўйича номланади.

Доминанта группасидаги каби тоник группасига ҳам кирадиган биттадан учтовушлик субдоминанта группасида ҳам бор, бу учтовушлик ҳамма группаларини бир-бири билан боғлайди.

Юқорида келтирилган уч схема мажор учтовушлигининг тўлиқ функционал системасини ўз ичига оладиган бир гуруҳга бирлашади:



Тавсия қилинаётган мажорнинг ёндош учтовушликлари аккорднинг қайси бир функцияга тегишли эканлигини аниқловчи белгилари бош ҳарфлар (T, S ёки D) дан, терциялар бўйича тuzилган шу аккорднинг гамма поғонасини кўрсатувчи римча рақамлардан иборат. Икки турли группага кирувчи учтовушликлар қўшалок ҳарфлар (DTIII, TSVI) билан белгиланади.

Тоника учтовушлигига кирувчи товушлар схемаларда оқ ноталар билан, қолганлари эса қора ноталар билан белгиланган. Бу ҳол товушларнинг тоника билан бўлган товуш алоқаси секин-аста сусайиб (тоникадан «ўнгга» ёки «чапга» томон узоқлашиб) боришини ва беқарорликнинг табиий зўрайишини яққол кўрсатиб туради.

Нотурғунлик бу схеманинг икки четидаги (SII, DVII) учтовушликларда ғоят кучаяди; бу учтовушликларда тоника билан ҳеч қандай товуш ўхшашлиги йўқдир.

Доминанта группасидаги ҳамма аккордларда умуман шу функцияга хос бўлган, табиий кескинликка сабаб бўладиган етакчи товуш (доминанта терцияси) бор.

Субдоминанта группасидаги аккордлар ўзларида етакчи товуш сингари жуда кескин тортилиш кучига эга бўлмаган, гамма VI поғонасининг (субдоминанта терцияси) борлиги билан ажралиб туради. Шунинг учун доминанта группасидаги аккордларга нисбатан у қадар кескин бўлмаган нотурғунлик субдоминанта функциясидаги аккордларга хос бир хусусиятдир.

## 2. Тоника группасининг хусусиятлари

Тоника группаси функционал система доирасида алоҳида ўрин олади.

Тоника ладнинг маркази бўлгани сабабли ягонадир, иккала медиантаси эса VI ва III поғона учтовушликлари бошқа функ-



цияли икки группа составида ҳам бор; VI поғона учтовушлиги (субмедианта) субдоминанта группасига, III поғона учтовушлиги эса (медианта) доминанта группасига киради.

Лекин бу аккордлар номининг (медианта — ўрта) ўзи ҳам буларнинг оралиқ функция ҳолатидан далолат беради: уларнинг функцияси яқин атроф аккордларининг (функция ўзгарувчанлиги деб аталадиган) қуршовга қараб ўзгариши мумкин.

Масалан, доминанта функциясидаги аккордларнинг ўзига хос хусусияти фақат етакчи товушининг (гамманинг VII поғонаси) мавжуд бўлишидагина эмас, балки шу етакчи товушининг T асосий товушга ўтиши, яъни табиий лад тортилишига мувофиқ ечилиши ҳамдир.

Шунинг учун агар III поғона учтовушлигидан кейин субдоминанта келса, етакчи товуш II асга, терциясига ўтади, ammo, III поғона учтовушлиги шу конкрет даврияда доминанта вазифасини эмас, балки тоника вазифасини бажарганлиги учунгина табиий эшитилади.

Субмедиантада ҳам худди шу ҳол юз беради; агар субмедиантадан кейин  $K_6$  келса, у аниқ субдоминанта функциясига эга бўлади, агар VI поғона учтовушлиги доминантадан кейин тоника бўлиб келса, у ҳолда табиий равишда, тоника функцияси маъносига эга бўлади.

Бошқа ёндош учтовушликлар қўлланилган ҳолларда ҳам ҳар иккала медиантанинг функция ўзгарувчанлиги ўзини янада тўла-роқ кўрсатади, масалан:

$T-DTIII-SII_6$  (ёки  $TSVI$ ),  $S_6-D$ ;

$T-TSVI-SII_6-DTIII-D$

Ф. Шопен асарларидан бошлаб, шундай давриялар учрайди (*фа* мажор Балладасига, *фа* мажор, *До* мажор Мазуркаларига қаранг); бундай даврияларни славянлар миллий маданиятларининг бошқа композиторларида, масалан, А. Дворжак, С. Монюшка, Б. Сметаналарда ҳам учратиш мумкин.

Лекин лад — функция ўзгарувчанлиги рус халқ қўшиқларида ва рус классик музыкасида анча яққол кўринади, гармоник баённинг етакчи хусусияти шуки, бирлашган параллел системада ҳар иккала тоника тўла тенг ҳуқуққа эгадир. Бундай ҳолларда мажорнинг VI поғона учтовушлиги ва параллел минорнинг III поғона учтовушлиги бошқа бирорта группага қўшилмасдан, балки табиий равишда тоника группасига қўшилади (27 ва 49-тема-ларга қаранг).

Аккордлар тоника группасининг (доминанта ва субдоминанта группалари билан бир қаторда) мавжудлигини дастлаб П. И. Чайковский ўзининг дарслигида аниқ ва равшан кўрсатган эди («Руководство к практическому изучению гармонии», тўртинчи нашри, 1885, 6-бетга қаранг), Н. А. Римский-Корсаков ҳам буни эслатиб ўтди («Гармониядан амалий дарслик», Ҳздавнашр, Т., 1948, 35-бетга қаранг).

### 3. Гармоник минор

Маълумки, минорга мажор доминантаси (мажорга хос бўлган оҳангдошлик)ни киритиш гармоник минор ҳосил қилади. Бу ҳол минор ва мажор аккордларининг функция нисбатидаги маълум ўхшашликка олиб келади:

231

c-moll

s

sII

D

DIII

D

DVII

Минор тоника ва минор субдоминанта группаларининг аккордлари кичик ҳарфлар (t ва s) билан белгиланади.

Гармоник минор III поғона учтовушлиги тоника группасига кирмаслиги билан мажордан фарқ қилади; тоника билан иккита умумий товушга эга бўлишига қарамадан, у ҳолат кескин эшитиладиган нотурғун аккорд (орттирилган учтовушлик) ҳисобланади, лекин ўзига хос эшитилса-да, доминанта функциясини ифода қилади. Айни вақтда табиий минорнинг III поғона учтовушлиги ўз функцияси жиҳатидан тоникага хосдир, VI поғона эса S билан параллел мажорга мос тушган субдоминантага кўпроқ яқиндир.

### 4. Ёндош учтовушликларнинг хусусиятлари

Мажорда ёндош минор учтовушликларининг ва минорда V поғона мажор учтовушлигининг (III поғонанинг ҳам) бўлиши улар билан асосий учтовушликлар орасидаги қарама-қарши оҳангдошликларни фойдаланишга имкон беради:

232

К. М. Вебер, "Волшебный стрелок"

D -dur

D

DTIII

TSVI

SII

D

Группалардаги аккордлар нотурғунлигининг ҳар хил даражада бўлиши тониканинг ортиқча тез-тез пайдо бўлишидан турди

усуллар билан сақланишга ёки зарур бўлиб қолганда, уни кейин-га суришга имкон беради:

Н. Римский-Корсаков, "Вольга ва Микула ҳақида" достон

233 Moderato ma non troppo Ўртача тезликда

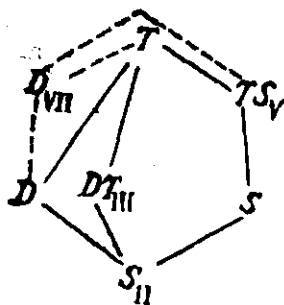
$D$      $TS_{VI}$      $DT_{III_6}$      $S$      $DT_{III}$      $TS_{VI}$      $S_{II}$      $T$

### 5. Аккордлар изчиллиги мантиқи

Маълумки, гармоник ҳаракатнинг асосий йўналиши қуйидаги формула билан ифодаланади:



Бу формула бош учтовушликларнигина эмас, балки ёндош учтовушликларнинг энг муҳим гармоник қўшилмаларини ҳам ўз ичига олиши мумкин. Масалан, бу формуланинг исталган функцияси ўзига мос келадиган гурпдаги ёндош аккордларнинг бирортаси билан ҳам берилиши мумкин; бунда мазкур ёндош аккорд гўё ўз асосий учтовушлигининг ўрнига ўтади (232- мисолга қаранг).



Бундай ёндош учтовушлик фақат ўзининг асосий учтовушлиги ўрнидагина эмас, балки ундан кейин ҳам пайдо бўлиши мумкин (238- мисолга қаранг).

Ёндош учтовушликнинг ўз асосий учтовушлигидан олдин келиши жуда кам учрайди.

Ендош учтовушликлар билан тўлдирилган функционал ҳаракатнинг умумий схемаси қуйидагидек кўринишга эга бўлади:

Бу схема ҳаракатнинг умумий формасининг белгилаб беради, бу схема шу аккордларнинг ҳаммасини кетма-кет қўллашни шарт қилиб қўймайди. Аксинча, кўп ҳолларда, схемага кирувчи бир ёки бир неча аккорд (масалан, TSVI, S, SII ёки субдоминанта группасининг ҳаммаси ва ҳоказолар) мавжуд бўлмайди.

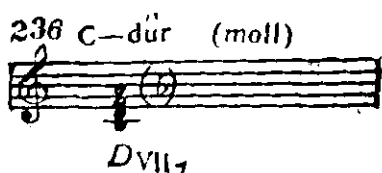
## 6. Бош септаккордлар

Функционал системадаги учтовушликнинг ҳар бирига септима қўшиб, уни септаккордга айлантириш мумкин. Аккорд эшитилишининг шу хилдаги мураккаблашуви аккордларнинг функционал нисбатларига умуман таъсир этмайди.

D<sub>7</sub> билан SII аккордлари составида тоника учтовушлигининг биттадан товуши бўлганлиги учун бу аккордлар S ва D группаларининг энг ёрқин кўрсаткичларидан ҳисобланади; шу билан бирга, ана шу кўрсатилган ҳар иккала аккордда ҳам (мажор ёки минор) ладни характерловчи **тоника терцияси йўқ**:



Етакчи септаккорд (DVII<sub>7</sub>) деб аталувчи аккорднинг кичиги ҳам, камайтирилгани ҳам тоника товушларининг бутунлай учрамаслиги сабабли жуда кескин эшитилади:



Мисолларда келтирилган учала септаккорд (D<sub>7</sub>, SII<sub>7</sub>, DVII<sub>7</sub>) асосий септаккордлар деб аталади.

Бир функциядаги аккордлар изчиллигидаги септаккордлар кескинроқ эшитилганликлари учун кўпинча учтовушликдан кейин қўлланилади. Бир хил ёки ҳар хил функцияларга кирадиган септаккордлар изчиллиги ҳам қўлланиши мумкин.

## 7. Тўлиқ функционал система давралари

Тўлиқ функция системасидаги аккордларнинг қўлланилиши гармоник давралар ва каденцияларда жуда кўп хилма-хилликни вужудга келтиради, чунки ҳар бир функция ўз группасидаги ис-талган аккорд билан берилиши мумкин.

Масалан, автентик давра ўзининг қуйидаги кўринишларида бўлиши мумкин:

T—D—T  
 T—D<sub>7</sub>—T  
 T—DVII<sub>7</sub>—T  
 T—DTIII<sub>6</sub>—T  
 T—DVII<sub>7</sub>—D<sub>7</sub>—T  
 T—D—DTIII—T

Плагал давраларни ҳам худди шундай хилма-хил қилиб бериш мумкин:

T—S—T  
 T—TSVI—T  
 T—TSVI—S—T  
 T—TSVI—S—SII—T

Тўлиқ давранинг ўзгартирилиши жуда кенг гармоник изчил-ликларга қадар етказилиши мумкин, масалан:

T—TSVI—S—SII—DVII<sub>7</sub>—D<sub>7</sub>—DTIII<sub>6</sub>—T

238 П. Чайковский, "Кукушка", оп. 54, № 8

D VII<sub>a</sub>    T    TSVI    S    SII    D    DT III T

Бир функционал группа аккордларининг шу хилда ўзгариб ту-риши тоникасиз музика тузимининг бошида келиши ҳам мумкин.

## 8. Диатоник система

Табиий мажор ва табиий минорнинг асосий ҳамда ёндош ак-кордлари йиғиндиси (25-темага қаранг) тўлиқ диатоник функционал системани (қисқача айтганда диатоникани) вужудга келтиради. Диатоникага эса гармоник ва мелодик минор ҳамда мажор киради.

1) Мажор ва минорнинг турли хил тоналликларида ҳар учала функционал группадаги учтовушликларни ҳамда  $D_7$ ,  $SII_7$  ва  $DVII_7$  септаккордларнинг номларини айтинг.

2) Қуйидаги парчаларнинг изчиллик мантиқига алоҳида эътибор бериб, уларни анализ қилинг:

а) В. А. Моцарт. «Волшебная флейта» («Сехрли най») операси, марш (1- даврия);

б) Н. Римский-Корсаков. «Садко» операсидан Нежата эртаги;

в) Н. Римский-Корсаков. «Про Добрыню» достони («Юз қўшиқ», № 6);

г) М. Мусоргский. «Хованшчина» операсидан «Тинмай сузар оққуш» хори;

д) М. Балакирев. «Протяжная», № 26 (халқ қўшиқлари тўплами);

е) Ф. Лист. «Часовня Вильгельма Телля» (бош қисми);

ж) П. Чайковский. «Чародейка» операсидан Куманинг «Глянуть с Нижнего» ариозоси;

з) П. Чайковский. «Вылетела бедная птичка» халқ қўшиғи (П. Чайковский — В. Прокунин тўпламидан, № 54).

### 18- тема

## II ПОҒОНА СЕКСТАККОРДИ ВА УЧТОВУШЛИГИ ( $SII_6$ ва $SII$ )

### А. II ПОҒОНА СЕКСТАККОРДИ

#### 1. Секстаккорднинг устунлиги

II поғона секстаккорди ( $SII_6$ ) — ёндош аккордлар деб аталадиган аккордлар орасида энг кўп тарқалган аккордлардан бири ва мажорда бўлгани сингари, минорда ҳам субдоминанта группасининг намунаси дир.

Ғарбий Европадаги бир қанча классик композиторларнинг ижодида, масалан, Л. Бетховен ижодида  $SII_6$  субдоминанта группасининг бош аккорди бўлган субдоминанта (S) асосий учтовушлигидан ҳам кўпроқ учрайди. Бу ҳолни, бир томондан, шу аккорд функциясининг гоаят нотурғунлиги билан (тоника билан умумий товушнинг йўқлиги) иккинчи томондан, доминанта билан умумий товушга эгаллиги, шунингдек, лад хилма-хиллиги (мажор T, D ва S га нисбатан минор оҳанги) билан ҳам тушунтириш мумкин.

## 2. $II_6$ да жуфтланиш

II поғона сектаккорди асосан субдоминанта (S) сифатида қўлланилади. Бунда S учтовушлиги — группаси бош аккордининг асосий товуши бўлган бас товуши жуфтланади. Ёндош сектаккорддаги шундай жуфтланиш унинг асосий учтовушлик билан бўладиган алоқасини кучайтиради ва, демак, II поғона сектаккордининг субдоминанта группасига функционал жиҳатдан мансублигини ҳам таъкидлайди<sup>1</sup>.

Баъзан  $II_6$  да  $II$  нинг асосий товуши ва камдан-кам ҳолларда квинтаси жуфтланади:

кўпроқ ишлатиладиган      камроқ ишлатиладиган

239

C—dur (moll)

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 28, III қисм

Жуда тез

240

D—dur

Т                       $II_6$                        $D_7$                       Т

## 3. $II_6$ дан олдин келадиган аккордлар

II поғона септаккорди мелодик қўшилишда (умумий товушлари бўлмаган ҳолда) Т ёки  $T_6$  дан кейин келади.

Қоидага кўра, учта юқориги овоз басга қарама-қарши томонга йўналади; кенг жойлашувда бу даврадаги параллел квинталардан сақланишга имкон беради. Минордаги иккита параллел квинтанинг бири камайтирилган квинта бўлганлиги сабабли, бу хилдаги

<sup>1</sup> Француз композитори ва назариячиси Ж. Ф. Рамо (1683—1764) бу аккорднинг «квинта ўрнида келадиган секстали субдоминанта» деб талқин этади. Бу аккорднинг бошқача:  $S_6$  деб белгиланиши мумкинлиги (секстали субдоминанта) ҳам мана шундан келиб чиққандир.

изчилликка йўл қўйиш мумкин. Бироқ эиц жойлашувда барча товушлар бир томонга йўналиши мумкин:

ногуғри      мумкин

241

C—dur (moll)

T    S<sub>II6</sub>    T    S<sub>II6</sub>    T    S<sub>II6</sub>

II поғона сектаккорди (S—S<sub>II6</sub>) асосий субдоминанта учтовушлигидан кейин, кучли ҳиссадан кучсизроқ ҳиссага ўтадиган жойда ҳам келиши мумкин:

242

C—dur (moll)

S      S<sub>II6</sub>

#### 4. S<sub>II6</sub> нинг доминанта группасидаги аккордлар билан қўшилиши

II поғона сектаккорди функционал доира бўйича навбатлашиб келадиган доминанта группасидаги маълум аккордларнинг ҳар бирига: D га, D<sub>6</sub> га, D<sub>7</sub> ва унинг айланмаларига, шунингдек, каданс квартсектаккордига ҳам ўта олади.

S<sub>II6</sub> да терция жуфтланганда, умумий товуш бўлишига қарамасдан асосий доминанта учтовушлиги билан — одатда мелодик ҳолда қўшилади: учта юқориги овоз S—D даврасидагидек, басга қарама-қарши томонга, пастга йўналади:

243

C—dur (moll)

T      S<sub>II6</sub>    D      T



244 **Molto allegro** Жуда тез В. А. Моцарт, скрипка сонатаси, № 16, I қисм.

Es—dur

SII<sub>6</sub> D

SII<sub>6</sub> билан D нинг гармоник қўшилиши ҳам учрайди, лекин шунга қарамай, кўпинча унга сакраш йўли билан эришилади:

245

C—dur(moll)

T SII<sub>6</sub> D T T SII<sub>6</sub> D T

SII<sub>6</sub> нинг асосий товуши жуфтланганда, у D учтовушлиги билан тамомила табиий равишда гармоник қўшилади:

246

C—dur(moll)

T SII<sub>6</sub> D T

SII<sub>6</sub> нинг D<sub>6</sub> билан ҳам мелодик, ҳам гармоник қўшилиши мумкин:

247

гарм. мелодик.

C—dur(moll)

SII<sub>6</sub> Du SII<sub>6</sub> D<sub>6</sub>

SII<sub>6</sub> доминантсептаккорди билан унинг айланмалари умумий товушлардан бири ёки ҳар иккаласи ўз ўрнида қолдирилиб, гар-

моник қўшилади. Бунда доминантанинг септимаси тайёрланган септима ҳолида киритилади:

248

C-dur (moll)

$S_{II6}$   $D_7$   $S_{II6}$   $D_7$   $S_{II6}$   $D_7$   $S_{II6}$   $D_2$

Баъзан  $S_{II6}$  билан  $K_6$  даврасида, асосан кенг жойлашувда (лекин, шунингдек,  $S_{II6}$  — квинта мелодик ҳолатида зич жойлашганда ҳам — камроқ), одатда — иккала ўрта овоз орасида, параллел квинталар ҳосил бўлади:

249

As-dur

$S_{II6}$   $K_6$

Бу хилдаги параллел квинталардан сақланиш учун жойлашувни ўзгартиш ва сакрашни қўлланиш мумкин:

250 Allegretto Тезлатмай

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 27 № 2, II қисм

As-dur

## Б. МАЖОРДАГИ II ПОГОНА АСОСИЙ УЧТОВУШЛИГИ

### 5. Терция нисбатидаги учтовушликларнинг қўшилиши

II поғона учтовушлиги, қоидага кўра, фақат мажорда,  $S$ ,  $T_6$  ва аҳён-аҳёнда  $T$  дан кейин қўлланилади.

$S$  ва  $S_{II}$  учтовушликлари терция нисбатида бўлиб иккита умумий товушга эга,



Одатда қаданс квартсекстаккордидан олдин II лөгона секстаккорди қўлланилса ҳам, лекин мажорда асосий учтовушлик ҳам бўлиши мумкин (252- мисолга қаранг).

### 7. SII ва SII<sub>6</sub> аккордлари қуршовидаги ўткинчи тоника

Секстаккорд билан SII учтовушлиги орасида (тескари йўналмада ҳам) баъзан жуфтланган терцияли секстаккорд шаклидаги ўткинчи тоника қўлланилади: юқориги учта овоз басга қарама-қарши томонга йўналади, шу билан бирга, кенг жойлашувда параллел квинталар ҳосил бўлиши мумкин, бу параллел квинталар кенг жойлашувни зич жойлашув билан алмаштиргандагина сақланиши мумкин:

погўғри

254

SII<sub>6</sub> T<sub>6</sub> SII SII T<sub>6</sub> SII<sub>6</sub> SII T<sub>6</sub> SII<sub>6</sub> SII<sub>6</sub> T<sub>6</sub> SII

Н. Римский-Корсаков, оп. 24, № 92

255 Andantino Сал тезлатиб

SII<sub>6</sub> T<sub>6</sub> SII T<sub>6</sub>

S ва SII секстаккордлари орасида ўткинчи тоника квартсекстаккордини жойлаштириш мумкин:

256

S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> SII<sub>6</sub> S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> SII<sub>6</sub> S<sub>6</sub> T<sub>6</sub> SII<sub>6</sub>

Эслатма. Уткинчи аккорднинг бундай хилма-хил оҳангдошликлар дур-шови илгари ҳам учраган эди (15-темадаги 206-мисолнинг охирига қаранг); бошқа баъзи кўрinishлари ҳақида кейинроқ, 21- ва 22-темаларда тўхтаб ўтилади.

### Гармониялаш мисоли:

257

### Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги — III аккордларига ва уларнинг қуршовига эътибор бериб, ушбу парчаларни анализ қилинг:

а) Л. Бетховен. Ф-но сонатасидан скерцо, ор. 28 (1—16-тактлар);

б) Л. Бетховен. Ф-но сонатаси, ор. 2 № 2, II қисм.

Езма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

258

Эслатма. Шу темадан бошлаб гармониялаш учун тавсия қилинадиган куйларга ёрдамчи товушлар билан бир қаторда (14-темадаги эслатмага қараңг), юлдузча билан белгиланадиган ўткинчи товушлар ҳам кирилади.

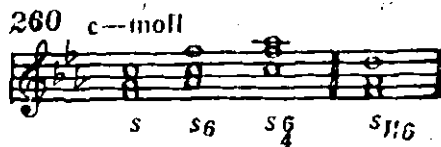
**Фортепьянода машқлар**

Берилган:  $T-SII_6-D; T-S-SII-D; T-S_6-SII_6-D_7-T; T-T_3-SII-K_6-D_2-T_3; S-SII-SII_6-K_6-D_7-T$  давраларини мажор ва минорнинг хилма-хил тоналликларида чалинг.

## ГАРМОНИК МАЖОР

### 1. Гармоник мажор учтовушликлари

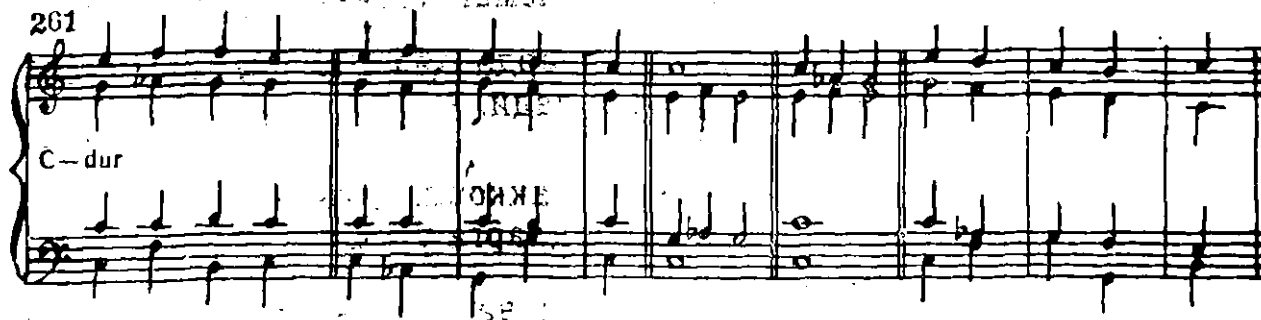
Гармоник мажорда гамманинг VI поғонасининг пасайиши натижасида IV ва II поғона аккордлари худди номдош минорга ўхшаш тузимга эга бўлади: s учтовушлиги — минорлидир, sII эса камайтирилган учтовушлик бўлиб (минордагига ўхшаш), фақат секстаккорд шаклида қўлланилади.



VI поғона орттирилган учтовушлиги кам қўлланилади, шунинг учун ҳам бу ўринда шу ҳақда маълумот берилмайди (лекин анализ қилишда, масалан, Даргомижскийнинг «Титулярный советник» романида, М. Мусоргскийнинг «Сорочинская ярмарка» операсидаги «Гопак» ва бошқа шу қабиларда бу учтовушлик учраши мумкин).

Бу аккордларни функционал давраларда қўлланиш шартлари табиий мажордаги қоидаларга ўхшаш бўлади.

s ва sII аккордларини тўғридан-тўғри VI пасайган поғона билан: ёки табиий мажорнинг S группасидаги аккордлардан кейин



киритиш мумкин. Овозлардан бирда VI поғонада VI пасайган поғона томон хроматик ярим тон пастга силжиш вужудга келади:



## 2. Перечень (зичуяг)

Хроматик ярим тон бир овоздан иккинчи бир овозга (ўша октавада, айниқса бошқа октавада) ўтказилганида, ёқимсиз товуш эшитилади, бунга перечень дейилади ва ўқув тажрибасида бунга йўл қўйилмайди:

## 3. Аккордларнинг қўлланилиши

Гармоник мажор субдоминанта группасидаги аккордлар табий равишда, тузими орасида ҳам (қисман ўткинчи  $T_6$  ёки  $T_6$  қуршовида), қўшимча плагал каденцияларда ҳам (шу теманинг 261 ва 262-схемаларига қаранг) қўлланилади.

## 4. Минорли субдоминанта аккордларининг D группасидаги аккордларга ўтиши

Минорли субдоминанта аккордлари ва III секстаккорди ҳам доминанта группасидаги аккордларга ва каданс квартсекстаккордига гармоник минор нормасини такрорлайдиган овоз йўналишининг маълум усуллари асосида ўтади, (олдинги темага қаранг).

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларда гармоник мажорнинг субдоминанта группасидаги аккордларини топшириқ:

- Ф. Шопен. Этюд, ор. 25 № 1 (охири);
- Ф. Шопен. Ноктюрн, ор. 32;



- в) Р. Шуман. «Детские сцены» № 13;  
 г) М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье».  
 д) А. Даргомижский. «Восточный романс».

Езма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг

265

20-тема

VI ПОФОНА УЧТОВУШЛИГИ (TSVI).  
 БУЛИНГАН КАДЕНЦИЯ

ДАВРИЯНИ КЕНГАЙТИРИШ УСУЛЛАРИ

1. Функционал хусусияти

Учтовушлик ва SII секстаккордидан кейин мажор ҳамда минорнинг VI пофона учтовушлиги (TSVI; tsVI) кенг тарқалди.  
 Бу (VI) пофона ўзининг аккорд қуршовига қараб ҳам S ҳам T

сифатида кела олади. Бу аккорднинг асосий хусусияти мана шундадир (бу эса мазкур дарсликда қабул қилинган белгиларда акс эттирилган).

## 2. Бўлинган давра

TSVI учтовушлиги D ёки D<sub>7</sub> нинг асосий кўринишидан кейин киритилганда, у кўпинча шартли равишда қўйилган T. ўрнида келади, у тоника функциясига кўпроқ яқинлашади. Шунинг билан бирга, яъни D—TSVI ёки D<sub>7</sub>—tsVI бўлинган давра деб аталади:

266 Г.Ф.Гендель, "Ривальдо"

C—dur

S D TSVI T<sub>6</sub> S T

Одатда бўлинган даврадан кейин тоналлик доирасининг навбатдаги функцияси S ва SII вақт-вақти билан T<sub>6</sub>, баъзан эса D функциясининг ўз айланмалари билан келиши табийдир.

## 3. TSVI — оралик звено

TSVI учтовушлиги T билан S орасига киритилганда, унинг функцияси унчалик аниқ бўлмайди, TSVI бу ерда S ёки T нинг ўринбосари бўлишидан кўра, кўпроқ медианталар учун типик бўлган оралик звенога хосдир:

Л.Бетховен, скрипка сонатаси.  
оп. 12 № 3

267

Es—dur

T TSVI SII<sub>6</sub> K<sub>6</sub>D

268 a) **Andante molto cresc.** П. Чайковский, "Соловушка"

h-moll

t. ts. VI s. ts. VI

б) А. Глазунов, "Муза" романси

F - dur f ва х.к.

T TSVI S T

#### 4. TSVI нинг субдоминантлик хусусияти

TSVI субдоминанта аҳамиятига эга бўлгандагина ўзининг муҳим функционал аниқлигини кўрсатади. Агар TSVI учтовушлиги D, D<sub>7</sub> ёки K<sub>6</sub> олдидан, яъни S учун типик бўлган жой киритилса, у гарчи анча заиф эшитилса-да, шубҳасиз субдоминанта функциясига эга бўлади:

269 П. Чайковский, "Птичка", оп. 54

C - dur f

T<sub>6</sub> TSVI

TSVI учтовушлиги K<sub>6</sub> билан ҳам мелодик қўшилиши (TSVI асосий товуш жуфтланган вақтда), ҳам гармоник қўшилиши (TSVI жуфтланган терция билан берилганда) мумкин:

270

C - dur

TSVI K<sub>6</sub> D

271

Ш. Гуно, "Фауст"

Эслатма. VI поғона учтовушлиги кўпинча тониканинг ўртасига олинади (T—TSVI—T). XIX асрда вужудга келган бу давра рус музикасида ўзига хос ривожланди ва ўзгарувчан лад деб аталадиган системага параллел тоналликларни бирлаштирувчи ҳамда рус музикаси учун типик гармоник йўналмалар сифатидаги давралардан бирига айланди (17-темага қаранг):

"Шоҳ Султон ҳақида эртак" кириш қисми

272 Н. Римский-Корсаков.

### 5. D—TSVI даврасидаги овоз йўналмаси

D билан TSVI учтовушлигини қўшганда овоз йўналмасининг қуйидаги шартларига риоя қилиш талаб этилади. Агар D терциянинг (яъни етакчи товушнинг) мелодик ҳолатида берилган бўлса, у вақтда D нинг терцияси тортилиш бўйича (яъни T асосий товушига), табиий равишда, бир поғона юқорига ҳаракатланади, ўрта овозлар эса, умуман аккордларнинг ҳар қандай мелодик қўшилишидаги каби, ба сга қарама-қарши томонга йўналтирилади. Натижада TSVI (tsVI) да терция албатта жуфтланади. Агарда D нинг етакчи товуши ўрта овозда бўлса, мажор тоналликларида TSVI учтовушлигининг терциясини жуфтлаш (гарчи функционал сабабларга кўра, бу жуфтлаш маъқул бўлса-да) шарт эмас. Минор тоналликларида бўлинган давраларда tsVI да умуман терциясининг жуфтланиши етакчи товушнинг орттирилган секунда пастга томон ғайри табиий йўналишдан сақланиш учун ҳам мутлақо зарур:

Ж. Биев, "Кармен"

274

a—moll

S<sub>16</sub> D tsVI

Эслатма. Худди шу сабабдан минорда D<sub>6</sub>—tsVI қўшилмаси (басдаги орттирилган секунданинг пастга тамон ғайритабиий йўналишда бўлганлиги учун) мутлақо қўлланилмайди, лекин бу усул мажордаги (айниқса лад ўзгаришидаги) овоз йўналишида тўла қўлланилиши мумкин:

275

ЯХШИ ЭМВОЗ      МУМКИН

a—moll

C—dur

D<sub>6</sub> tsVI S D<sub>6</sub> TSVI S D<sub>6</sub> TSVI T<sub>6</sub> T D<sub>6</sub> TSVI

Агар минорда tsVI дан сўнг асосий кўринишдаги D келса, у ҳолда овоз йўналишига кўра, tsVI да терцияни жуфтлаш шarti билангина булар қўшилиши мумкин, чунки терциядан бошқа бир товуш жуфтланган тақдирда параллел квинталар ва октавалар ҳосил бўлиши ёки орттирилган секундага томон ўринсиз йўналиш вужудга келиши мумкин. Лекин tsVI—D даврасида сакраш қўлланилганда биринчи аккордда терцияни жуфтлаш шарт эмас:

276

НОҚУЛАЙ      ЯХШИ

a—moll

tsVI D TSVI S D<sub>6</sub> TSVI T<sub>6</sub> T D<sub>6</sub> TSVI

## 6. TSVI (tsVI)нинг D<sub>7</sub> дан кейин келиши

Мажорда ҳам, минорда ҳам доминантсептаккорднинг олтинчи поғона билан қўшилиши (D<sub>7</sub>—TSVI), D<sub>7</sub> етакчи товушининг қаерда бўлишидан қатъи назар, терциянинг TSVI да, tsVI да албатта жуфтланишини талаб қилади.

Башарти D тўлиқсиз ҳолда берилган бўлса, бундай жуфтла-  
ниш учун D<sub>7</sub> нинг юқориги уч асосий товушдан бирида  
TSVI терциясига (кварта юқорига ёки квинта пастга) са-  
к р а ш и зарур. D<sub>7</sub> нинг TSVI га шу хилда ечилиши, D<sub>7</sub>—T оддий  
даврасидан фақат баснинг юриши (кварта ўрнига секундага юриш)  
билан фарқ қилади ва TSVI нинг тоника эканлигини таъкидлайди:

277

C—dur

D TSVI

### 7. Бўлинган каденция

Даврия хотимаси ёки унинг бирор қисми (жумласи)ни ту-  
галлаш учун киритилган бўлинган давра бўлинган каденция  
дейлади. ;

Бўлинган каденцияда — доминанта (D ёки D<sub>7</sub>) доимо асо-  
сий кўринишда (кутилганидек) хотимали турғун тоникага  
ўтмайди, балки бошқа бир аккордга, кўпинча TSVI  
(tsVI) га ўтади, шу сабабли бошланган хотима бўли-  
ниб қолади. Ҳар ҳолда, функция жиҳатидан барқарор бўлма-  
ган ва шартли равишдагина тоника бўлиб кўринадиган TSVI  
кейинчалик тўлиқ каденция хотимасига олиб келувчи  
гармоник ҳаракатнинг давом этишини талаб қилади.

Тўлиқ хотима ҳали кутилмаган бир вақтда  
ва хотима кутилган жойда, яъни давранинг охирида  
хотима каданс шу хилда бўлинаверади.

Шундай қилиб, бўлинган каденция даврияни кенгай-  
тиради. Бу хилдаги кенгайтиришга кўпинча хотимаси бўлин-  
ган тузимнинг оддий ёки ўзгартирилган шакли орқали эришилади.  
Бироқ даврияни бошқа усуллар билан — тематик материалнинг  
ривожланиши ёки янги тематик элементларни баён қилиш асоси-  
да кенгайтириш ҳам мумкин:

В. А. Моцарт, "Волшебная флейта" ("Сехрли най"),  
квинтет.

278 Allegro Тез.

B—dur

D<sub>7</sub> TSVI S<sub>116</sub> D TSVI D<sub>7</sub> T

Э с л а т м а. Юқорида келтирилган намуна (278- мисол) бўлинган каденс-нинг умумий хусусиятини жуда яққол кўрсатиб турибди: унинг охири (Т ўр-нига TSVI олинган) аккордидан бошқа аккордлар изчиллиги хотима каден-цияларнинг оддий изчиллигига тўла-тўқис ўхшайди; тематик жиҳатдан бу ҳар иккала тузимдаги материалнинг аниқ ва равшан бирлиги билан мароқ-лидир.

Баъзан бўлинган каденция ўрта хотимага киритилади: одатда бу жумла-нинг бошланғич икки тактида ва жуда камдан-кам ҳолларда, биринчи жумла охирида бўлади:

Andante. Секин. А.Скрябин. Концерт,

D D<sub>7</sub> TSVI

### Қўшимча

#### 8. Даврияни кенгайтиришнинг бошқа усуллари

Даврияни фақат бўлинган каденция билангина эмас, балки бошқа усуллар билан ҳам кенгайтириш мумкин, чунончи:

1. Тоника даврия хотимасида терция ёки квинта мелодик ҳо-латида ёки кучсиз ҳиссада, яъни номукамал кадансда кирити-лади, бу усул хотимани у қадар тугалланмаган ҳолда келтиради. Бу номукамал каденция даврияни ўзига яраша кенгайтириб, му-камал каденцияга олиб келади.

2. Хотима каденцияда D ёки K<sub>6</sub> дан кейин доминант секундак-корди (D<sub>2</sub>) пайдо бўлади. У D<sub>2</sub> албатта тўлиқ хотима учун яроқ-сиз бўлган тоника секстаккорди (T<sub>6</sub>) га ечилиши керак. Шунинг учун ҳам ҳаракат бундан буён мукамал каданс хотимасига ет-гунча давом этади.

Гармониялаш мисол





б) Берилган давриялардаги бўлинган каденцияли иккинчи жумлаларга қўшимча қилиб, биринчи жумлаларни тузинг ва берилган TSVI учтовушлигидан кейин иккинчи жумланинг ўзгариб такрорланиши асосида хотималар тузинг.

Фортепьянода машқлар

Берилган парчаларни хилма-хил вариантларда гармонияланг.

21- тема

## СУБДОМИНАНТСЕПТАККОРД (SII<sub>7</sub>)

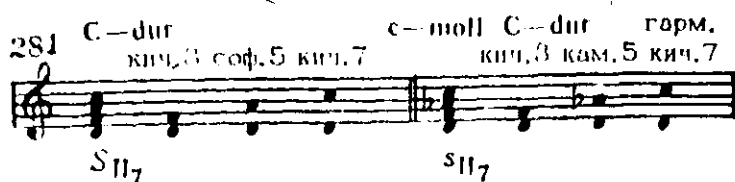
### 1. Таърифи ва белгиланиши. Интервал таркиби

II поғона септаккорди септаккордлар группасида бош септаккорд бўлгани сабабли субдоминантсептаккорд деб аталади. Субдоминантсептаккорд SII<sub>7</sub> (минорда sII<sub>7</sub>) ишораси билан белгиланади.

Субдоминантсептаккорднинг интервал таркиби:

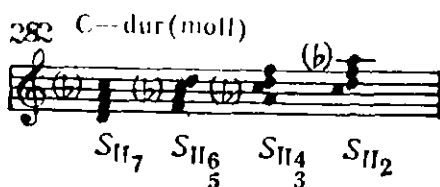
а) табиий мажорда — кичик терция, соф квинта ва кичик септимадан (яъни кичик септима минор учтовушлигидан) тузилади;

б) минорда ва гармоник мажорда — кичик терция, камайтирилган квинта ва кичик септимадан (яъни кичик септимали камайтирилган учтовушликдан) тузилади:



## 2. $SII_7$ нинг айланмалари. Квинтсекстаккорднинг устунлиги

Барча септаккорд сингари,  $SII_7$  ҳам учта айланмага эга:



Бу аккорднинг тўрт кўринишидан энг кўп тарқалгани квинтсекстаккорд ( $SII_6$ ) дир. Бу аккорд функционал жиҳатдан ёндош бўлган субдоминанта группаларидаги бош учтовушлик (S) ни ва  $SII$  секстаккордини ўзида бирлаштиради. Шунинг учун ҳам  $SII_6$  квинтсекстаккорд «секстали субдоминанта» номини олган. Унинг бошқача белгиси  $s_6$  (субдоминанта квинтсекстаккорди) дир.

## 3. Субдоминантсептаккорд ва унинг айланмаларининг тайёрланиши

$SII_7$  аккордлари тоника ёки ундан ҳам соддароқ субдоминанта гармониясидан, яъни  $T$ ,  $T_6$ ,  $T_6$ ,  $S_6$ ,  $S_6$  TSVI дан кейин гармоник қўшилишда (кўпроқ тайёрланган септима билан) ҳамда  $SII$  ва  $SII_6$  дан кейин (шу жумладан ўткинчи септима билан) киритилади.

## 4. $SII_7$ нинг D учтовушлигига ечилиши

$SII_7$  нинг доминанта учтовушлигига ечилиши  $D_7$  нинг  $T$  га ечилишидек бўлади:

- септима бир поғона пастга туширилади;
- терция бир поғона юқорига кўтарилади, асосий септаккордда эса кўпинча бир терция пастга туширилади;
- квинта бир поғона пастга туширилади;
- асосий товуш юқориги уч овозда ўз ўрнида қолади, басда эса примасига сакраш йўли билан (кварта йўналиши) ўтказилади.

Натижада  $SII_7$ ,  $SII_6$  ва  $SII_4$  лар  $D$  нинг асосий учтовушлигига ечилади,  $SII_2$  эса  $D_6$  га ўтади:

283

$SII_7 D$     $SII_7 D$     $SII_6_5 D$     $SII_6_5 D$     $SII_4_3 D$     $SII_4_3 D$     $SII_2 D_6$     $SII_2 D_6$

### 5. Каданс квартсекстаккордига ечилиш

$SII_7$  нинг секундаккорддан бошқа ҳар қандай тури каданс квартсекстаккордига ечилиши мумкин. Бу ҳолда унинг септимаси  $K_6$  диссонанс товушни (квартани) вужудга келтириб, ўз ўрнида қолади:

284

$SII_7 K_6$     $SII_6_5 K_6$     $SII_4_3 K_6$     $SII_6_5 K_6$

П. Чайковский, "Соловушка"

285 *Andante molto* Секци

*e-moll*   Воз- ды- ха- ти

$SII_6_5$     $K_6$     $D$     $t$

### 6. $SII_7$ нинг $T$ га ечилиши

$SII_7$  нинг ҳамма турлари тоника учтовушлигининг мувофиқ турларига ечилиши мумкин: септима ўз ўрнида қолади, бошқа овозлар кўпинча равои йўналтирилади.

$SII_7$  —  $T_6$  га ечилади.

$SII_6$  —  $T$  га ечилади (бу усул айниқса плагал каденцияларда кўп қўлланилади).

$SII_6 - T_6$  га ечилади.

$SII_6 - T_6$  га ечилади (ўткинчи).

$SII_4 - T_6$  га (ўткинчи), баъзан камроқ  $T$  га ҳам ёчилади:

286

C—dur

$SII_7 T_6$   $SII_7 T_6$   $SII_6 T$   $SII_6 T$   $SII_6 T_6$   $SII_6 T_6 S_6$   $SII_4 T_6 D_2$

П. Чайковский, "Он так меня любил" ор. 28, № 4

287

$SII_4$   $t$   $S_8$   $SII_6$   $t_6$   $S_6$   $SII_6$   $t$   $SII_4$   $t$

$SII_7$  ва унинг айланмаларининг хилма-хил ечилишида у умумий асосда сакрашлар бўлиши мумкин: септима албатта бир поғона пастга туширилади ёки ўз ўрнида қолади; икки чеккадаги овозлар орасида яширин квинталар ёки октавалар бўлиши мумкин эмас:

288

C—dur

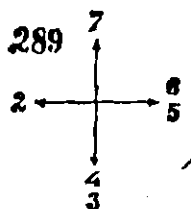
ва х.к.

$SII_6 D$   $SII_4 D$   $SII_2 D_6$   $SII_2 D_6$   $SII_7 T_6$   $SII_7 K_4$   $SII_6 T_6$

### 7. $SII_7$ нинг $D_7$ га ва унинг айланмаларига ўтиши

$SII_7$  ва  $sII_7$  аккордлари доминантсептаккорд ( $D_7$ ) ва унинг айланмаларига тез-тез ўтиб туради. Бунда овоз йўналиш тартиблари қуйидагичадир:  $SII_7$  нинг септимаси ва квинтаси поғонама-поғона пастга йўналади, қолган икки товуши эса ҳар иккала аккорднинг умумий товушлари бўлиб ўз ўрнида қолади. Шу

хилдаги овоз йўналишида  $S_{II}_7$  албатта  $D_4$  га ўтади (ва аксинча  $-S_{II}_4 - D_7$  га ўтади),  $S_{II}_6$  эса  $D_2$  га (ва аксинча  $S_{II}_2 - D_6$  га) ўтади:



290

$S_{II}_7$   $D_4$   $S_{II}_4$   $D_7$   $S_{II}_6$   $D_2$   $S_{II}_2$   $D_6$

Натижада иккита тўғри тайёрланган диссонанс оҳангдошлик (септаккордлар) йўналиши ҳосил бўлади ва пировардида мажор ёки минор тоникасига ечилади.

Агар бу йўналишда  $D_7$  тўлиқсиз ҳолда қўлланилса,  $S_{II}_7$  басда ўзининг примасидан  $D_7$  примасига сакраш йўли билан, тўлиқсиз  $D_7$  га ўтиши мумкин:

291

$S_{II}_7$   $D_7$

### 8. $S_{II}_7$ ўткинчи аккордлар давраларида

Субдоминантсептаккорд,  $T$ ,  $TS_{II}_6$  ёки  $T_6$  ўткинчи аккордларига эга бўлган давраларга ҳам киритилиши мумкин. Бу аккордларнинг қуршови бир хил ёки ҳар хил бўлиши мумкин. Фақат баснинг секундалар бўйича ҳаракати аҳамиятлидир:

292

$S_{II}_9$   $T_6$   $S_{II}_7$   $S_{II}_9$   $T_6$   $D_4$   $S_{II}_9$   $TS_{VI}_9$   $S_{II}_7$   $S_{II}_9$   $T_6$   $S$

ва ҳ.к.

## 9. II поғона секундаккорди

II поғона секундаккорди ( $S_{II_2}$ ) кўпинча  $S_{II}$  нинг асосий учтовушлигидан кейин (басда ўткинчи септима кўринишида) киритилади ва  $D_6$  ёки  $D_6^5$  га ечилади.

Бундан ташқари, у баъзан тошка учтовушлигининг қуршовида ёрдамчи аккорд сифатида ҳам қўлланилади:

293

C—dur

T  $S_{II_2}$  T

А. Даргомижский, "Ночной зефир" романси

Allegro moderato Ўртача тезлик

T T  $S_{II_2}$  T

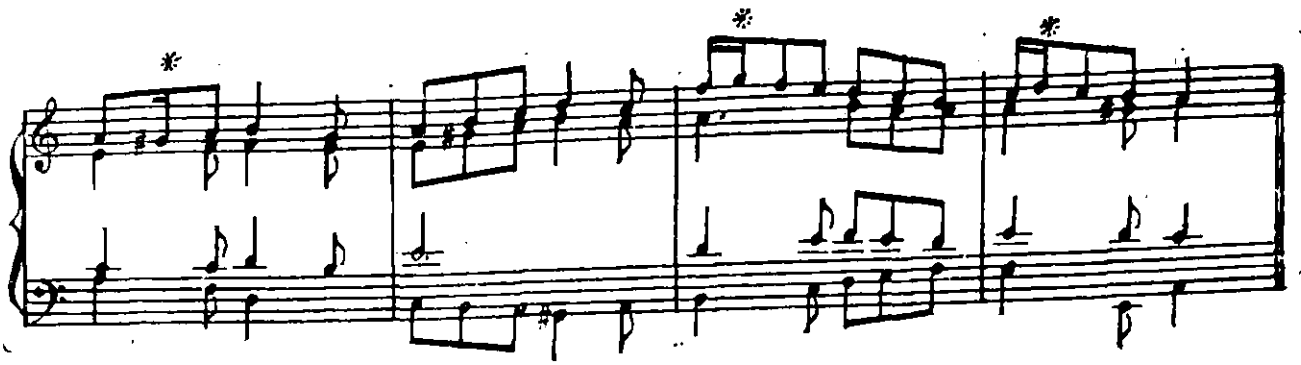
## 10. Амалий кўрсатмалар

Агар берилган овознинг белгиланадиган ҳаракати тўғри ечилишига ёки  $S_{II_7}$  га ўтишга мувофиқ бўлса,  $S_{II_7}$  аккорди ва унинг айланмалари субдоминантанинг оддийроқ шакллари — S ва  $S_{II}$  ўрнида қўлланиши мумкин.

Асосий товуш (гамманинг II поғонаси) куйда зич интервалга (секундага, терцияга) п а с т га томон тушса, II поғона аккордини септимасиз олиш керак бўлади (одатда  $S_{II_6}$  шаклида олинади), чунки бу ўринда септаккордни тўғри ечиш мумкин эмас.

Гармониялаш мисоли:

293



## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарлардан  $SII_7$  аккордларни топинг:

- а) А. Даргом и жский. «Мне грустно», «Оделась туманом» романслари;
- б) Л. Бетховен. Ф-но сонатасидан анданте, ор. 28;
- в) О. Дютш. «Новгород» (1—6- тактлар);
- г) В. Шебагин. «Осень» хори (охирги тактлари).

### Езма топшириқлар

- а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

294





б) Берилган бошланғич жумлани саккиз тактгача ривожлантиринг, бўлинган каденциядан кейинги 8 тактдан хотима каденцияга етгунча икки такт қўшимча қилинг:

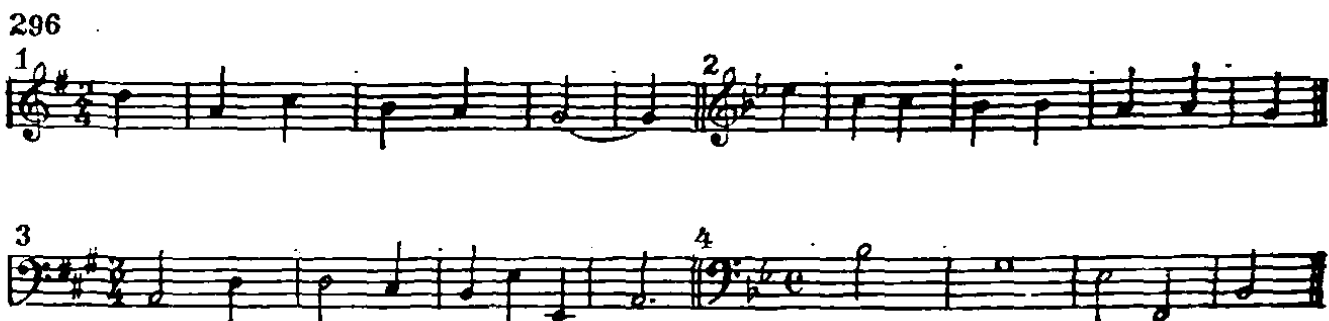


Фортепьянода машқлар

а) берилган товушдан ва мазкур тоналликдан  $SII_7$  ва  $sII_7$  аккордларини айланмалари билан бирга тузинг;

б) шу аккордларни қўлланиб хилма-хил давралар ва каденцияларни чалинг;

в) қуйидаги парчаларни гармонияланг:



22- тема

## ЕТАКЧИ СЕПТАККОРДЛАР ( $DVII_7$ )

### 1. Таърифи ва белгиси. Турли шакллари

Етакчи товушда (VII поғона) тузилган ва доминанта функциясига эга бўлган септаккорд етакчи септаккорд деб аталади. У қисқача  $DVII_7$  шаклида белгиланади.

Етакчи септаккордлар асосий товушлари билан септималари орасидаги интервалларига қараб бир-биридан тубандагича фарқ қилади:

а) табиий мажорнинг кичик етакчи септаккорди, унинг интервал состави — кичик терция, камайтирилган квинта, кичик септима (яъни кичик септимали камайтирилган учтовушлик);

б) гармоник мажор ва гармоник минорнинг камайтирилган етакчи септаккорди; унинг интервал состави — кичик терция, камайтирилган квинта, камайтирилган септима (яъни камайтирилган учтовушлик ва унинг камайтирилган септимаси):

297 C—dur c—moll (dur)

кич. 3 кам. 5 кич. 7      кич. 3 кам. 5 кам. 7

Эслатма. Овозларнинг бирида  $D_{VII}_7$  ning септимасини ўткинчи хроматик ярим тон силжиши билан мажорда кичик етакчи септаккорддан камайтирилган етакчи септаккордга ўтиш мумкин (шунга ўхшаш табиий мажордан субдоминанта гармонияси асосида гармоник мажорга ўтиш тартиби билан таққосланг):

298

Бошқа септаккордларга ўхшаш  $D_{VII}_7$  ҳам учта айланмага эга:

299

$D_{VII}_7$     $D_{VII}_6$     $D_{VII}_4$     $D_{VII}_2$

## 2. Етакчи септаккорднинг тайёрланиши

Етакчи септаккорд (айниқса камайтирилгани) кўпроқ бево-сита тоникадан кейин келади; лекин кўпинча у диссонанс сифа-тида, с группасидаги бирорта аккорд томонидан, шу аккорд билан гармоник қўшилиб тайёрланади:

300

C—dur (moll)

S    $D_{VII}_6$    SII<sub>2</sub>    $D_{VII}_7$

Етакчи септаккорд D дан кейин ҳам,  $D_7$  дан сўнг ҳам, баъзан эса (аҳён-аҳёнда)  $TS_{VI}$  ва  $ts_{VI}$  дан кейин пайдо бўлиши мумкин:

301

C—dur (moll)

D (D)<sub>2</sub>    $D_{VII}_4$     $TS_{VI}$     $D_{VII}_4$     $TS_{VI}$     $D_{VII}_7$

### 3. Етакчи септаккорднинг тоникага ечилиши

Одатда, етакчи септаккорд ва унинг айланмалари терциялари жуфтланган ҳолда тоникага ечилади:  $DVII_7$  нинг квинта ва септимаси поғонама-поғона пастга (Т нинг терцияси ва квинтасига), асосий товуши ва терцияси эса поғонама-поғона (Т нинг асосий товуши ва терцияси томон) юқорига йўналади.

Бундай овоз йўналишида асосий етакчи септаккорд асосий тоника учтовушлигига,  $DVII_6$  ва  $DVII_4$ —тоника секстаккордига, кам қўлланиладиган секундакорд эса ўткинчи  $T_6$  га ёки ора-сира  $K_6$  га ечилади:

302

C.—dur (moll)

$DVII_7$  T  $DVII_6$ <sub>5</sub> T<sub>6</sub>  $DVII_4$ <sub>3</sub> T<sub>6</sub>  $DVII_4$ <sub>3</sub> T<sub>6</sub>  $DVII_2$ <sub>3</sub> T<sub>6</sub> S i i 6

Эслатма.  $DVII_4$  га ечилганда  $D_2$  нинг  $T_6$  га ечилишига ўхшаш сакрашви қўлланиш мумкин (302- мисолнинг 4- тактига қаранг).

Ечилишда содир бўладиган параллел квинталарнинг олдини олиш учун етакчи септаккорд ва унинг айланмалари ечилишидаги тоника терциясини жуфтлаш усули қўлланилади; агар  $DVII_7$  ёки унинг айланмаларининг ҳолати шундай бўлса, уларнинг тоникага (Т ё  $T_6$ , ёки ўткинчи  $T_6$ ) ечилишида тоника терциясини жуфтлаш шарт бўлмай қолади, чунки бундай ҳолатларда параллел квинталар эмас, балки параллел к в а р т а л а р ҳосил бўлади:

303

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 22

c—moll B—dur

$DVII_6$ <sub>5</sub> T<sub>6</sub>  $DVII_7$  T

### 4. $DVII_7$ нинг функция ичида ечилиши

Етакчи септаккорд кучли пайтда (равонроқ ҳаракатда эса нисбий кучлироқ пайтда) жуда кескин ва ёрқин эшитилади ҳамда ўзига нисбатан унча кескин бўлмаган доминантсептаккордга тўхталма сифатида қулоққа осон сингади.

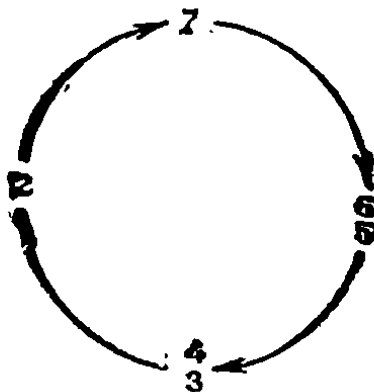
Бундай ҳолларда қисман, яъни функциялар ичида бўладиган ечилишда етакчи септима поғонма-поғона паст-лама ҳаракат қилиб,  $D_7$  нинг асосий товушига ўтади.

Бошқа учта (умумий товушни ўз ўрнида қолдирганда — а)  $D_{VII}_7 — D_6$  га ечилади (аниқроғи — ўтади),

б)  $D_{VII}_6 — D_4$  га,

в)  $D_{VII}_4 — D_2$  га ва, ниҳоят,

г)  $D_{VII}_2 —$  асосий  $D_7$  га ечилади.



305

C—dur (moll)

7 —  $\frac{6}{5}$       6 —  $\frac{4}{3}$        $\frac{4}{3}$  — 2      2 — 7

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 10 № 2, II қисм

306 Allegretto Тезлатмай

es—moll

$D_{VII}_7$        $D_6$

Des—dur

$D_{VII}_7$        $D_6$

## 5. DVII<sub>7</sub> қуршовидаги ўткинчи аккордлар

DVII<sub>7</sub> аккордлари орасида барча уч функциянинг: тоника, субдоминанта ва доминанта функцияларининг ўткинчи аккордлари бўлиши мумкин.

307

C—dur(moll)

$D_{VII_2}$  D  $D_{VII_3}$  T<sub>6</sub>  $D_{VII_5}$  S<sub>6</sub>  $D_{VII}$  D<sub>6</sub>  $D_{VII_7}$  T<sub>6</sub>  $D_{VII_3}$  D<sub>2</sub>

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 10 № 3, II қисм

Чўзиб, рамгин

б)

308

d—moll

$D_{VII_7}$  S<sub>6</sub>  $D_{VII_5}$  S<sub>6</sub>  $D_{VII_7}$   $D_{VII_3}$  D  $D_{VII_2}$  T<sub>6</sub>

Қўшимча. Етакчи септаккорд ва унинг айланмалари турли хил ўткинчи аккордлар оҳангдошлигининг қуршовида ҳам иштирок этиши мумкин (18 ва 21-темаларга қаранг):

309

C—dur(moll)

S<sub>6</sub> T<sub>6</sub>  $D_{VII_3}$  S<sub>11\_6</sub> T<sub>6</sub>  $D_{VII_5}$   $D_{VII_5}$  S<sub>6</sub> D<sub>6</sub>  $D_{VII_7}$  T<sub>6</sub> D<sub>3</sub>

## 6. Етакчи терцквартаккорд (DVII<sub>4</sub>) нинг субдоминанталик хусусиятлари

Етакчи септаккорднинг иккинчи айланмасидаги бас гамманинг IV поронаси бўлиши билан бирга, у диссонанс аккордда (демак, қўш функционал аккордда) субдоминанта элементиدير.

Бу ҳол DVII<sub>4</sub> дан ўзига хос субдоминанта сифатида (айниқса, бу аккорднинг септимаси ҳам, айти вақтда, субдоминанта терцияси бўлганлиги сабабли) фойдаланишга асос бўлади;

DVII<sub>3</sub> баснинг IV поғонасидан I поғонасига бир кварта пастга, плагал давраларга хос бўлган йўналиш билан бевосита T га ўтади. Бунда етакчи DVII<sub>3</sub> дан олдин келадиган субдоминантада квинта жуфтланади:

310

C-dur (moll)

T TSvi DVII<sub>3</sub> T T<sub>6</sub> S DVII<sub>3</sub> T

Эслатма. Худди шу сабабли DVII<sub>3</sub> дан кейин баъзан DD билан киритиладиган (Бетховеннинг 7-сонатасидан Largo 16-тактли даврияга қаранг) K<sub>c</sub> пайдо бўлиши мумкин (X. Глюкнинг «Орфей» операсидаги биринчи хорга қаранг)..

Камайтирилган етакчи септаккорд кичик септаккорддан бир хусусият билан устунлик қилади; у учта кичик терциядан тузилади; камайтирилган септиманинг айланмасидан ҳосил бўладиган орттирилган секунда кичик терцияга ҳам энгармоник тенгдир. Шундай қилиб, маълум бир тоналлик қуршовида бўлмаган асосий камайтирилган етакчи септаккордни эшитганда, уни худди шу товушдан тузилган энгармоник кенг айланмаларидан ажратиб бўлмайди:

311

Гармониялаш мисоли:

312

## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Куйидаги асарлардаги етакчи септаккордларни топинг:

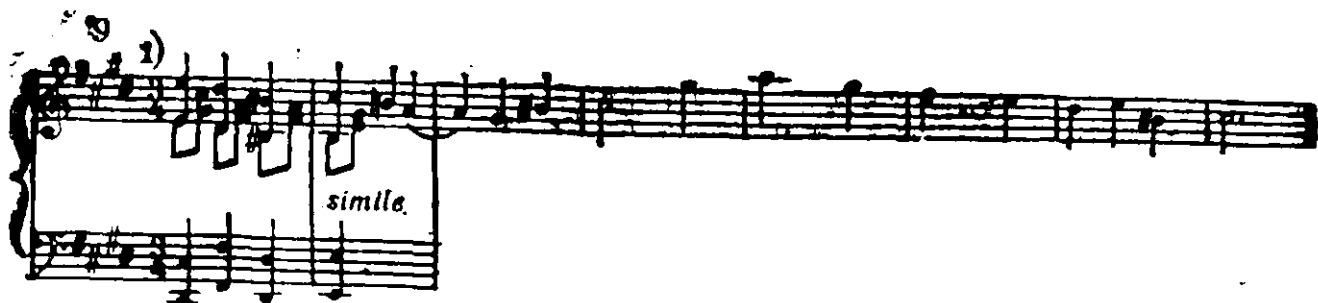
- а) Л. Бетховен. Ф-но сонатаси, ор. 13, кириш қисми;
- б) В. А. Моцарт. До минор фантазияси, хотима қисмидаги Тетро I олдидаги охирги 20- такт;
- в) П. Чайковский. «Евгений Онегин» операси, Экосез I, биринчи даврияси;
- г) Н. Римский-Корсаков. «Цветок засохший» романси (охирги 5 такти);
- д) Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже» операси, IV парда, 328;
- е) Э. Григ. «Лебедь» романси (охири).

### Ўзма топшириқлар

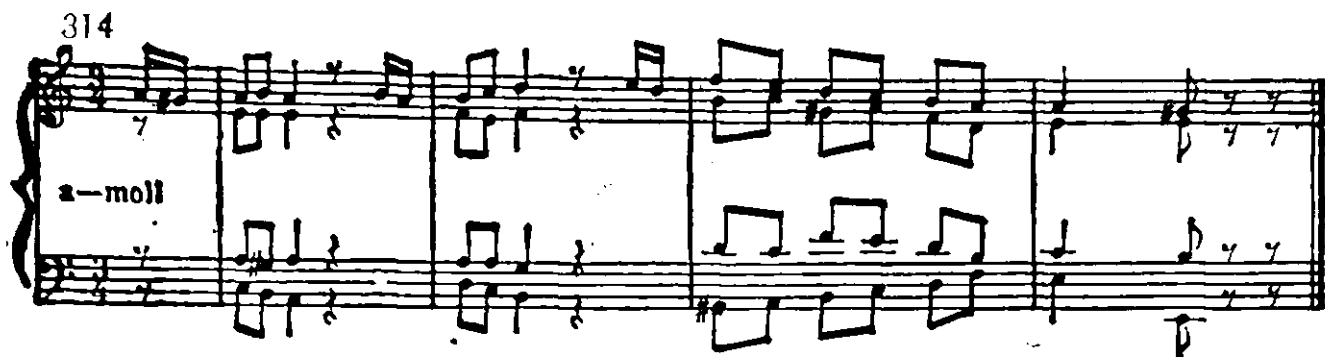
- а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

313

The image shows a musical score for exercise 313, consisting of eight numbered staves. The first staff (1) is in treble clef, 3/4 time, and contains a melodic line starting with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff (2) is in bass clef, 3/4 time, and contains a bass line with a similar rhythmic pattern. The third staff (3) is in treble clef, 3/4 time, and contains a melodic line. The fourth staff (4) is in bass clef, 3/4 time, and contains a bass line. The fifth staff (5) is in treble clef, 3/4 time, and contains a melodic line. The sixth staff (6) is in bass clef, 3/4 time, and contains a bass line. The seventh staff (7) is in treble clef, 3/4 time, and contains a melodic line. The eighth staff (8) is in bass clef, 3/4 time, and contains a bass line. The music is written in a simple, rhythmic style, likely for a beginner or intermediate student.



б) Берилган жумлани даврияга етгунга қадар тўлдириңг:

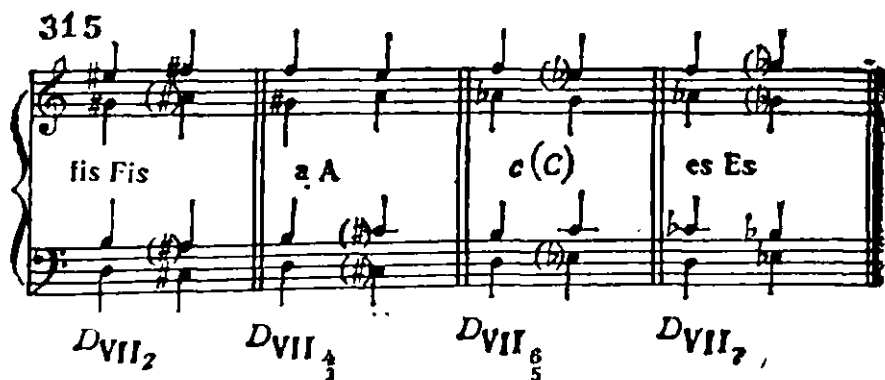


Фортепьянода машқлар

а) Ҳар иккала етакчи септаккорднинг интервал составига асосланиб, шунингдек, берилган товушдан хилма-хил тоналликларда етакчи септаккордларни тузинг ва уларни ё бевосита тоналликка ёки доминантсептаккорд орқали Т (t) га ечинг;

б) Камайтирилган септаккордларни барча тўрт жуфт номдош тоналликларга, биринчи  $DVII_7$  нинг бир, икки ва уч товушини аста-секин энгармоник алмаштириш йўли билан ечинг,

*Re* товушидан мисол:



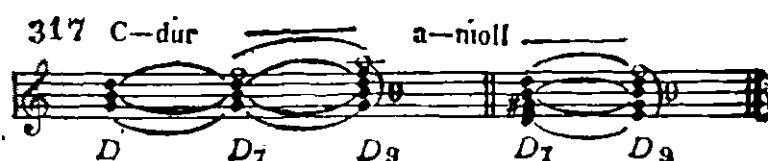
в) Берилган парчаларни гармонияланг:





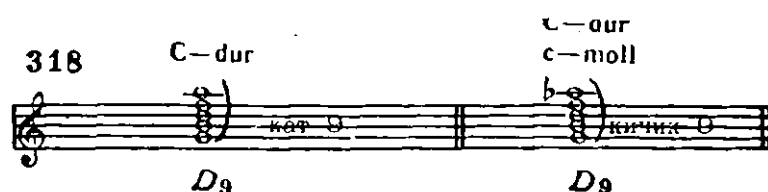
ДОМИНАНТНОАККОРД ( $D_9$ )1. Доминантноаккорднинг таърифи ва белгиси.  
Интервал состави. Жойлашуви

Доминантноаккорд  $D_7$  га юқори томондан яна битта терцияни, яъни басдаги асосий товушдан ҳисоблаганда нонани қўшиш билан ҳосил қилинади.  $D$  нинг асосий товушидан шу тариқа тузилган бештовушлик катта терция, соф квинта, кичик септима ва нонадан иборат бўлади ва у доминантноаккорд деб аталади. Доминантноаккорд  $D_9$  билан белгиланади:



## 2. Катта ва кичик нонаккорд

Нонанинг сифат ўлчовига қараб ноналар катта (яъни катта нонали) ва кичик (кичик нонали) нонаккордларга ажралади. Катта  $D_9$  табиий мажорда, кичик  $D_9$  эса минорда ва гармоник мажорда учрайди.



Доминантноаккорд деярли ҳамма вақт асосий кўринишда қўлланилади ва  $D_7$  билан  $D$  га қараганда анча кам қўлланилади.  $D_9$  нинг айланмалари эса янада кам учрайди ва ҳатто умумий равишда қабул қилинган номларга ҳам эга эмас.

$D_9$  нинг нонаси ва асосий товуши турли октаваларда (регистрларда) берилганда  $D_9$  нормал жойлашган ҳисобланади.

3.  $D_9$  нинг тайёрланиши

Доминантноаккорд одатда табиий мажор, гармоник мажор ва минор субдоминанта группаси —  $S$ ,  $SII_6$ ,  $SII$ ,  $SII_7$  (камдан-кам  $TSVI_6$ ) аккордлари билан тайёрланади. Бу субдоминанталар доминантноаккорд билан гармоник қўшилади: уларнинг иккита

умумий товуши  $D_9$  да тайёрланган септима билан нона товушларини ҳосил қилиб, ўз ўрнида қолади:

319

C—dur

c—moll

S  $D_9$  T  $S_{116}$   $S_{117}$

Ҳар қандай доминанта гармонияси сингари,  $D_9$  ҳам T,  $K_6$ ,  $D_7$  ва D дан кейин киритилиши мумкин. Агар  $D_9$ — $D_7$  дан кейин келса,  $D_7$  нинг септимаси  $D_9$  нинг нона товушига ўтиши мумкин, натижада бир диссонанс товушнинг бошқа бир диссонанс товушга кўчиши вужудга келади (тескари ҳолат бўлиши, яъни —  $D_9$  билан  $D_7$  кетма-кет келганда нона септимага бемалол кўчиши ҳам мумкин):

320

C—dur

$D_7$   $D_9$  T  $D_7$   $D_9$  T  $D_9$   $D_7$  T

Л.Бетховен, ф-но соната-си, ор. 31 № 2

321 Adagio Ваэмин

B—dur

T  $D_7$   $D_9$

#### 4. $D_9$ нинг T га ечилиши

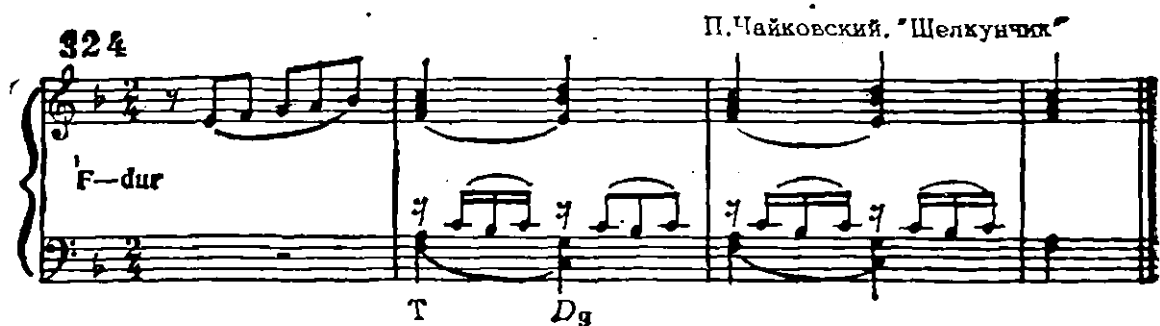
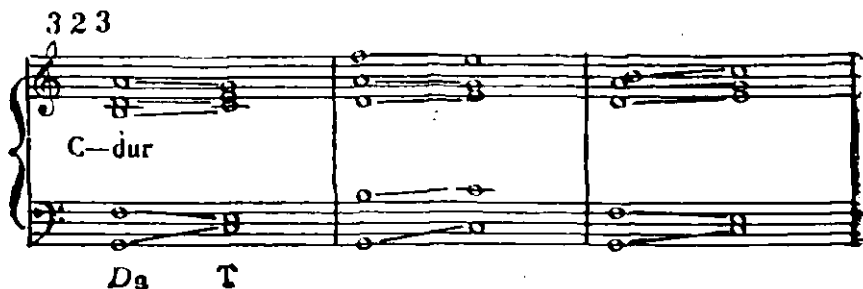
Доминантнонааккорд ( $D_9$ ),  $D_7$  сингари, диссонанс оҳангдошлик ҳисобланади, шу билан бирга, маълумки (14-темага қаранг), унинг диссонанслиги қўш функционал (бифункционал) бў-

лишига боғлиқдир: унинг учта пастки овози — D, иккита юқорига овози эса — S ҳисобланади.

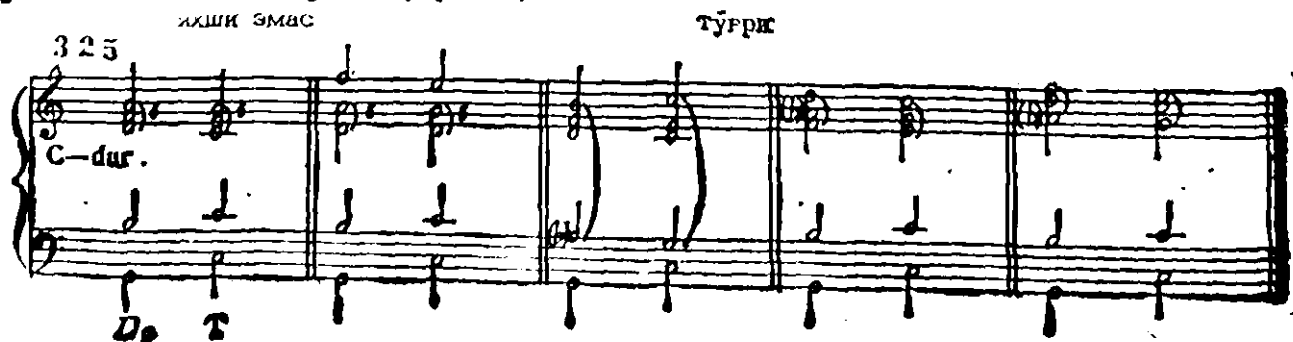


D<sub>9</sub> доминанта функциясининг бифункционал оҳанглоши бўлганлиги учун ҳам T га ечилиши табиий ҳолдир.

Бештовушлик ёки тўлиқ D<sub>9</sub> тоника учтовушлигига қуйидаги тартибда ечилади: тўлиқ D<sub>9</sub> нинг асосий товуши тониканинг асосий товушига, қолган барча товушлари эса етакчи септаккордаги сўнгари ҳаракат қилади; терция билан квинта поғонама-поғона T нинг асосий товушига ва терцияси томон юқорига, септима билан нона эса T нинг терциясига ва квинтасига томон пастга йўналади. Шундай қилиб, асосан DVII<sub>7</sub>—T даврасидаги каби параллел квинталарнинг вужудга келишидан сақланиш учун терцияси жуфтланган тоника учтовушлиги ҳосил бўлади:



Бироқ, аккордлар бошқача жойлашганда ва овоз йўналиши бошқача бўлиб, параллел квинталар параллел кварталар билан алмашганда тоникадаги терциянинг жуфтланиши шарт эмас. Бу ҳолларда одатда учта овоз параллел сектаккордлар билан ёки квартсектаккордлар билан ҳаракатланади (22-теманинг 3-§ га қаранг):



D<sub>9</sub> тўрт овозли тузимда тўлиқсиз, яъни квинтаси тушириб қолдирилган ҳолда қўлланилади. Тўлиқсиз D<sub>9</sub> овоз йўналишининг юқорида кўрсатилган тартибида доимо мажор ёки минорнинг тўлиқ тоника учтовушлигига ечилади:

326

C—dur

М.Балакирев, "Когда беззаботно"  
Мазурка темпида

327

D—dur

D<sub>9</sub> T

Н.Римский-Корсаков, "Царская невеста"

Тезлатмай  
328 *Larghetto*

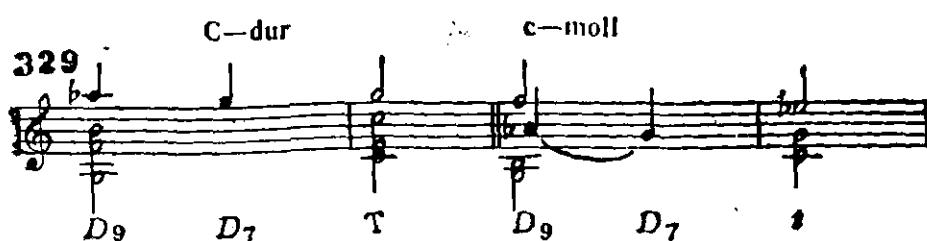
e—moll

K<sub>6</sub><sub>4</sub> D<sub>9</sub>

### 5. D<sub>9</sub> нинг D<sub>7</sub> олдида тўхталма сифатида келиши

Кучли ва нисбий кучли ҳиссада D<sub>9</sub> худди етакчи септаккордагидек, D<sub>7</sub> нинг ҳаракатини тўхтатиш воситаси сифатида қўлланилади. Бу ҳолда D<sub>9</sub> нинг нонаси секунда йўналиши билан пастга томон ҳаракат қилиб, октавага, яъни D<sub>7</sub> нинг жуфтланган асосий товушига ўтади, қолган барча товушлар эса (басда октавага сакраш эҳтимоли бўлган товушдан ташқари) ўз ўрнида қо-

лади. Шу тариқа ечилиш йўли билан ҳосил қилинган тўлиқсиз  $D_7$  энди оддий йўл билан тоникага ечилади:

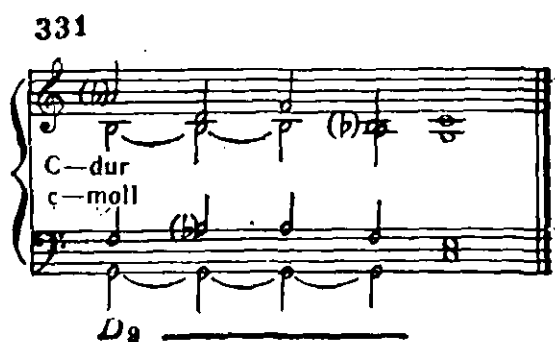


Эслатма. Тўлиқ  $D_9$  шу хилдаги ечилишда тўлиқ  $D_7$  га ўтади ва шундан кейин қондага кўра тоникага ўтади:



## 6. Урин алмашув

Бошқа аккорддаги сингари,  $D_9$  да ҳам ўрин алмашувлар қўлланилади.  $D_9$  нинг ўрин алмашуви унинг мелодик ҳолатини ва жойлашувини ўзгартириш орқали вужудга келтирилади. Лекин  $D_9$  нинг ҳар қандай ўрин алмаштиришларида ёқимсиз «лойқа» товушлардан сақланиш учун  $D_9$  нинг нонаси асосий товушдан (басдан) секунда оралиғида жойлашмаслиги шарт:



## Қўшимча

## 7. Субдоминантнонаккорд

И. Гайдн, В. Моцарт ва Л. Бетховен асарларида нонаккорд доминанта функциясининг оҳангдошлиги сифатида учрайди. Анча кейинги давр, тахминан Ф. Шопендан бошлаб музыкада субдоминанта функциясига оид нонаккорд ( $SII_9$ ) ҳам пайдо бўлади (Э. Григ асарларида  $SII_9$  янада ёрқин ва характерлидир). Бу ак-

корд иккинчи поғонада, кўпинча, мажорда тузилади ва иккинчи поғона септаккордининг мураккаблашган шаклидан иборат. У тўлиқ ва тўлиқсиз кўринишда ҳам (тўлиқсиз — квинтасиз) қўлланилади:

333 C-dur

SII SII7 SII9 SII9 D7 SII9 SII7

Диссонанс аккордлар ечилишининг умумий қонун-қоидаларига ва лад функционал изчилликларининг нормаларига мувофиқ SII<sub>9</sub> септима ва нона товушларининг пастга раво ҳаракат қилиши билан D<sub>7</sub> га ёки D<sub>9</sub> га ўтади, ёки субдоминантсептаккордни (яъни SII<sub>7</sub>)<sup>1</sup> тўхтатиб туриш учун қўлланади:

334 Э.Григ, ф-но сонатаси, ор. 7

C-dur

SII7 SII9 D7 T

Гармониялаш мисоли:

335

d-moll

<sup>1</sup> М. Ипполитов-Ивановнинг «Измена» операсидаги (III парда), Эрекленинг *Ля-бемоль* мажор ариясида бир қатор нонаккордлар SII<sub>9</sub>, D<sub>9</sub> дан тузилган жуда мароқли ва ифодали сакрама *параллелизмларга* қаранг.

М. Ипполитов-Иванов, «Измена» операсидан  
Эрекле арияси (III парда)

336<sup>a)</sup> Moderato assai Жуда ваэмин.

As-dur mf p

SII9 D8 D7 T

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

а) Р. Шуманнинг «Колыбельная» («Алла») асарининг ўрта қисмини (trio) анализ қилинг, ор, 124, Ми—бемоль мажор;

б) Р. Шуманнинг «Печальное предчувствие» пьесасидаги, ор. 124 ва А. Гурилевнинг «Грусть девушки» романсидаги D<sub>9</sub> нинг қўлланиш шартларини анализ қилинг;

в) Л. Бетховеннинг ре минор (ор. 31) сонатаси иккинчи қисмидаги D<sub>9</sub> ўрин алмашувларини топинг;

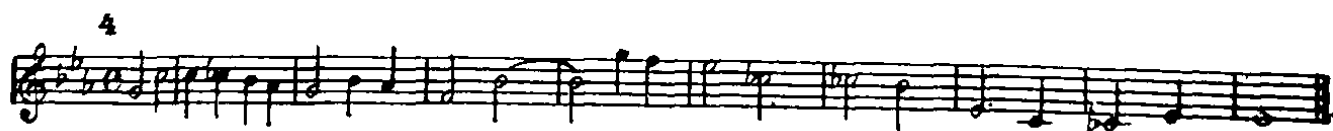
г) Ф. Шопеннинг ля минор ва до—диез минор вальсларида D<sub>7</sub> ҳаракатини сақловчи сифатида қўлланилган нонаккордларни топинг;

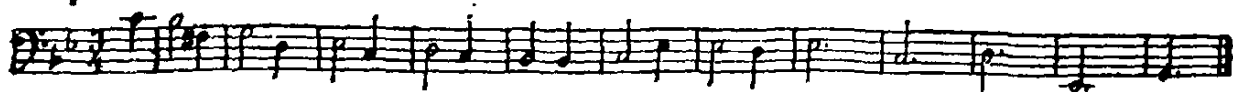
д) Н. Римский-Корсаковнинг «Ночь перед рождеством» операси I пардасидаги Оксана ариясидан катта ва кичик D<sub>9</sub> ларни сўнгги ечилишлари билан кўчириб ёзинг.

Езма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг;

336





б) Берилган жумлани даврияга етгунча ривожлантиринг:



в) Берилган товушлардан ва хилма-хил тоналликларда катта ва кичик, тўлиқ ва тўлиқсиз  $D_9$  лар тузинг, сўнгра уларнинг ё бевосита, ёки доминантсептаккорд орқали  $T$  ( $t$ ) га ечилишини кўрсатинг.

Фортепьянода машқлар

Берилган товушдан ва берилган тоналликларда ўша қўлланилган усуллар билан  $D_9$  тузинг ва ечинг.

24-тема

## ДОМИНАНТА ГРУППАСИНИНГ КАМ ҚУЛЛАНИЛАДИГАН АККОРДЛАРИ

### А. ЕТТИНЧИ ПОФОНА КИЧРАЙГАН УЧТОВУШЛИК СЕКСТАККОРДИ ( $DVII_6$ )

#### 1. Дастлабки маълумотлар

$DVII$  нинг кичрайтирилган учтовушлиги деярли ҳар доим сектаккорд кўринишида қўлланилади.

$DVII_6$  эшитилиши жиҳатидан  $D_4$  ни яқиндан эслатади ва ундан фақат доминанта асосий товушининг йўқлиги билан фарқланади.



## 2. Жуфтланиши

$DVII_6$  да кўпинча бас товуши, яъни учтовушликнинг терцияси, баъзан квинтаси жуфтланади: етакчи (доминанта терцияси) бўлган асосий товуш жуфтланмайди.

### 3. Етакчи секстаккорднинг қўлланилиши

$DVII_6$  қўлланилишининг энг муҳим ҳоллари маълум мелодик давралар билан боғлиқдир.

$DVII_6$  тоника билан унинг секстаккорди орасидаги (ёки тескари йўналмада) ўткинчи аккорд сифатида, тахминан ўткинчи  $D_6$  дагидек тартибда қўлланилади:

338 Г.Ф.Гендель, "Сусанна"

F—dur

T  $DVII_6$  T

Бундан ташқари, агар юқориги учта овоздан бирортаси (кўпинча сопрано) субдоминанта учтовушлигининг терциясидан (гамманинг VI поғонасидан) етакчи товуш орқали тоникага (VI—VII—I) ҳаракат қилса, ҳаракатланувчи овознинг юқорига йўналиши сабабли субдоминанта билан доминантани тўғри қўшиш анча қийинлашади.

Бундай мелодик даврада доминанта учтовушлиги етакчи секстаккорд билан алмаштирилади:

339 Н.Римский-Корсаков, "Сомнение"

D—dur

Эслатма. Бироқ бу даврада  $D_7$ , айниқса —  $D_2$  ва  $D_4$  ҳам бўлиши мумкин:

340

C—dur

S  $D_7$  T S  $D_2$  T<sub>6</sub> S  $D_3$  T



DTIII аккордининг икки ёқлама бўлиши ундаги квинтанинг тортилиш кескинлигини камайтиради ва бу аккорддан кейин (тоникадан кейин қўлланишга ўхшаш) субдоминантани қўлланишга имкон беради.

### 5. DTIII учтовушлигининг қўлланилиши

DTIII учтовушлигини бир поғона пастга тушувчи гамманинг VII поғонасини (яъни До мажорда си—ля) гармониялаш учун қўлланиш кўпроқ характерлидир. DTIII аккорди олдида асосий тоника учтовушлиги ёки TSVI келади; DTIII аккордидан кейин одатда асосий субдоминанта учтовушлиги (баъзан TSVI) келади.

343 *Larghetto* Бир оз тезлатиб В.А.Моцарт, "Свадьба Фигаро", 1 парда

Es—dur

TSVI DTIII S T

Чуэно

344 *Largo* М.Мусоргский, "Хованщина", II парда

E—dur

T DTIII S T6

Рус классик музыкаси учун DTIII нинг TSVI (гўё ўз тоникасига) ёки T га ечиладиган табиий параллел минор доминантаси сифатида қўлланилиши ҳам характерлидир (17-темадаги 238-ми-солга қаранг), бу эса лад ўзгариш системаси кўринишларидан биридир:

345 *Maestoso* Тантанали

И.Римский-Корсаков, "Снегурочка"  
"Қор қиз", II парда

G—dur

T DTIII DTIII T

DTIII нинг ўткинчи  $D_3$  орқали Т га йўналиш ҳоли ҳам учрайди:

346

C—dur

T TSv7 DTIII  $D_3$  T

Эслатма. Бу усул тоналликлар алмашувида янада кўпроқ қўлланилади (модуляция ҳақидаги темага қаранг).

## В. СЕКСТАЛИ ДОМИНАНТА

### 6. Дастлабки маълумотлар

Мажор ва минорнинг асосий доминанта учтовушлигида, илгари жуфтланган бас товушини ўз ўрнида қолдирган ҳолда (басдан бошлаб ҳисоблаганда) квинтани секста билан алмаштириш мумкин:

347 C—dur

ўрнига

Бу оҳангдошлик гамманинг III поғонасидан бошлаб терциялар бўйича жойлашади, яъни гўё DTIII нинг сектаккорди ҳисобланади.

Квинтани алмаштирувчи секста деярли ҳар доим (овоз йўналиши шарти билан) юқори овозда жойлашади.

Асосий доминантсектаккордда (баъзан  $D_6$  ва  $D_2$  да) ҳам, одатда, юқори овозда квинтани секста билан худди шундай алмаштириш мумкин. Бундай алмашув натижасида терциялар бўйича жойлашмайдиган оҳангдошлик ҳосил бўлади:

348 C—dur

ўрнига ўрнига ўрнига

### 7. Секстали доминантанинг қўлланиш шартлари

Доминантада квинтани секста билан алмаштириш каденция учун айниқса характерлидир. Субдоминанта ёки тоника гармонияси ёки  $K_6$  дан кейин доминанта тўғридан-тўғри секста билан кири-

тилиши мумкин, бу секста кейинчалик яна тўхталма сифатида квинтага ечилади:

349

Т<sub>6</sub> D<sub>6-5</sub><sub>7</sub> Т S<sub>6</sub> D<sub>6-5</sub><sub>7</sub> Т S<sub>11/6</sub> D<sub>6-5</sub><sub>7</sub> TSVI S D<sub>2-5</sub><sub>7</sub> Т<sub>6</sub> S K<sub>6</sub><sub>4</sub> D<sub>6-5</sub><sub>7</sub> Т

Бу ҳолда секстали доминанта гўё K<sub>6</sub> билан алмашгандай бўлади (K<sub>6</sub> дан кейин эса уни ечилган квинтаси ва илгари сақланган секстаси билан такрорлайди).

Доминанта квинтаси турғун ёки такрорланган аккорд фонида кейинчалик секстага ўтадиган учтовушлик ёки аккорд септаккорди шаклида ҳам қўшилиши мумкин. Бундай даврада секста кейинроқ келадиган тоника гармониясига (Т, TSVI) предъёмлик вазифасини бажаради:

350

S<sub>11/6</sub> D<sub>7-6</sub> Т Т D<sub>7-6</sub> TSVI

Секстали доминантанинг секстаси квинтага ўтмай туриб бевосита Т ва TSVI га ечилиши мумкин. Секста (гамманинг III поғонаси) бир терция пастга (I поғонага) туширлади ёки ўз ўрнида қолади; гоҳ у бир терция юқорига (тоника квинтасига) кўтарилади:

351

Т<sub>6</sub> S<sub>11/6</sub> D<sub>6</sub><sub>7</sub> TSVI

352

Секин  
Andante

Л.Скрябин, ф-но учун концерт, II қисм

Fis—dur

$S_{II}^{\#6}$   $D_6$  T

Гармониялаш мисоли:

353

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Ф. Шопеннинг ноктюрнларини, ор. 15 № 3 (иккинчи қисмнинг боши) ва № 2 (бошланғич қисми) анализ қилинг.

Езма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг:

354<sub>1</sub>

1

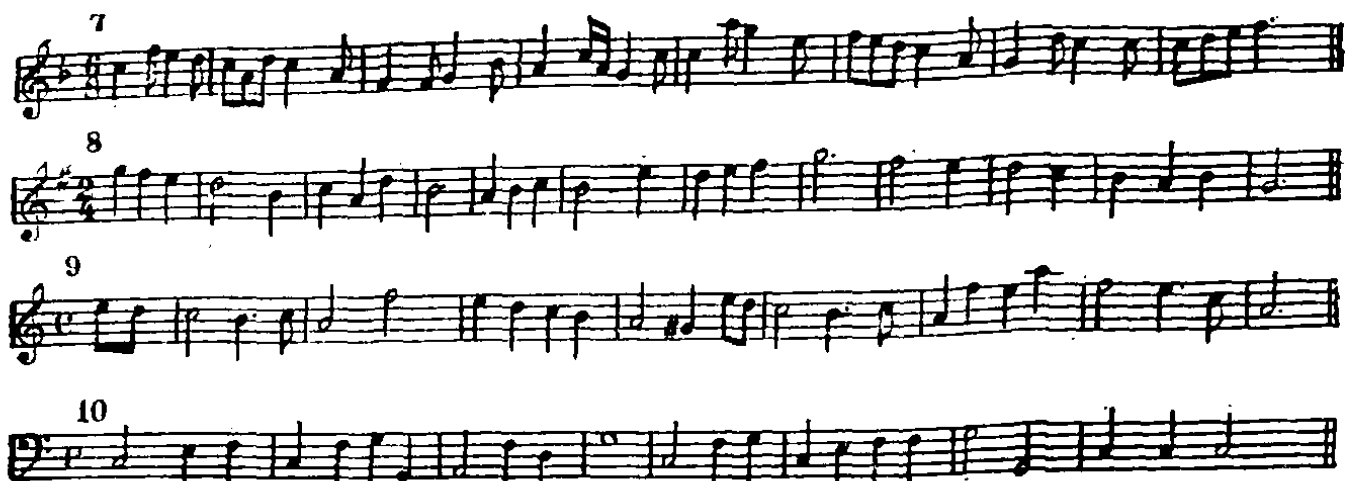
2

3

4

5

6



### Фортепьянода машқлар

Секстали доминантани қўлланиш йўли билан хотима ва бўлинган давраларни чалинг.

### Қўшимча

#### 8. Бошланғич тузимлардаги баён (аккордлар танлаш)

Юқорида (8 ва 9-темалар)  $D_7—T$  ёки  $D—T$  даврия хотимаси учун,  $D$  ёки  $K_6—D$  ёхуд  $D_7—T$  жумласини тамомлаш учун маълум аккордлар танлаш каденцияларга хос хусусият эканлиги кўрсатиб ўтилган эди.

Бу давраларнинг энг муҳим хусусияти — хотимали тоникани ва ундан олдинги асосий товуши басда жойлашган доминантани қўлланиш воситаси билан тугалланиш қисмининг аниқланишидир.

Ўз навбатида кўпгина тузимларнинг бошланғич қисми учун маълум давралар типик давралар ҳисобланади.

Масалан, бу типик давралардан айримлари доминанта айланмалари устун бўлган автентик давралар Вена классикларининг асарларида ҳамisha учраб туради — чунончи, Л. Бетховен, ор. 22, ф-но сонатасининг II қисмига ва ор. 2 № 2, фортепьяно сонатасининг II қисмига қаранг.

Бундай ҳолларда субдоминанта гармонияси кўпинча каденциядагина (хотима каденцияда ёки камдан-кам ҳолларда ярим каденцияда ҳам) учрайди ёки фақат каденциядан олдин учрайди.

Бироқ, баъзан соф автентик тузим даврияларининг намуналари ҳам учраб қолади, масалан, Л. Бетховен, VIII симфониянинг бош қисми: ф-но сонатаси, ор. 49 № 2, II қисм.

Бошланғич автентик тузимлар билан бир қаторда субдоминанта гармониялари қатнашадиган давралар ҳам қўлланилади. Агар бу хилдаги гармония бевосита бошланғич тоникадан сўнг киритилса, унда бу гармония кўпроқ тоника басидан ( $SII_2$ ,  $S_6$  баъзан ёки  $TSVI_6$ ) тузилади. Субдоминантани давраларда қуйидагилар кўпроқ учрайди:  $T—SII_2—D_6—T$  (масалан, И. С. Бах, «Хорошо

темперированный клавир», I том, До мажор прелюдиясига қаранг).

T—D<sub>7</sub>—T<sup>SVI</sup>—S (SII)—D—T (масалан, В. Моцарт, ф-но учун Си—бемоль мажор концертининг II қисмига қаранг).

Музыка тузимининг бошланғич плагал давралари Вена классикларининг асарларида кам учрайди (В. Моцартнинг ф-но сонатаси № 8, До мажор, III қисмига; Л. Бетховен. Ми—бемоль мажор сонатаси, ор. 31, I қисмига қаранг), лекин бу давралар кейинги санъат усталарининг ва айниқса (халқ ижоди таъсирида) рус композиторларининг асарларида кўпроқ қўллана бошлайди (М. Глинка. «Руслан ва Людмила» операсидаги Людмила каватинасига; Н. Римский-Корсаков, «Садко» операсининг «Рыбка шла, плыла» қўшиғига; А. Даргомижский, «Ночной зефир» қўшиғи иккинчи қисмининг бошланғич тактларига қаранг).

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Қўшимчада кўрсатилган барча мисолларни анализ қилинг.

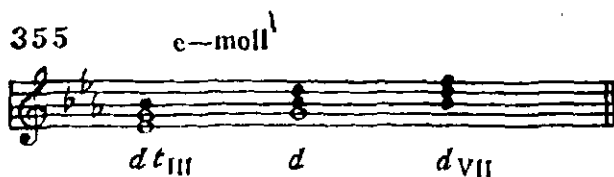
### 25-тема

## ФРИГИЯ ДАВРАЛАРИДАГИ ТАБИЙ МИНОР

### 1. Функционал система

Табиий минорнинг тўлиқ функционал системаси гармоник минор системасидан асосан доминанта группасининг тузилиши — d, dt<sup>III</sup>, d<sup>VII</sup> билан фарқ қилади.

Бу функционал системада асосий учтовушлик минорлидир, ёндош учтовушликлар эса мажорли бўлади. Бу группанинг барча аккордлари бош учтовушлик тузилишига ўхшаб кичик ҳарфлар билан белгиланади:



Кўтарилган VII поғона бўлмаганлиги учун бу аккордларнинг тоникага тортилишидаги кескинлик ҳам анча сустлашади, шунинг учун уларни қўлланиш махсус шартларга боғлиқдир.

### 2. Фригия давраси ва изчилликлар мантиқийлиги

Умуман табиий минор асарнинг айрим кичик қисмларига эпизодик тарзда киритилади. Овозлардан бирининг тоника асосий то-



вушидан V поғонага, поғонама-поғона пастга ҳаракати унинг киритилиши учун бош омилдир:



Шу йўл билан вужудга келган табиий минор гаммасининг пастлама устки тетракорди ўз интервалининг тузилиши жиҳатидан қадимги фригия ладн тетракордига ўхшайди (пастлама тартибдаги катта 2 — катта, 2 — кичик 2). Шунга кўра табиий минор гаммаси бўйича пастлама усти тетракорд товушларига асосланиб гармонияланган овознинг мелодик йўлини фригия давраси дейилади. Агар у, тузимнинг асосий учтовушлиги билан тугалланадиган хотима вазифасини адо этса, у фригия каденцияси деб аталади.

Маълумки, гамманинг VII поғонаси — доминанта группасининг белгисидир, VI поғонаси — субдоминантанинг белгисидир. Шунинг учун I—VII—VI—V поғоналардан иборат фригия тетракорди доминанта гармониясининг, ундан кейин эса субдоминанта гармониясининг табиий изчиллигини талаб қилади. Шундай қилиб, фригия давраси билан боғлиқ бўлган изчилликларнинг типик формуласи мажор ва гармоник минорнинг асосий формуласига қарама-қаршидир:

Мажор ва	→ T —	Табиий	↓ — t ←
гармоник минорлар	D ← S	минор	d →   s

Фригия давраси қадимги традицияга кўра, қоидага мувофиқ, табиий минорга эмас, балки одатда энди гармоник минорга тегишли бўлган доминантадан олдин киритилади. Бу ҳол табиий минорнинг эпизодик ролини кўрсатади, чунки гармоникдан кейин гармоник минорга хос бўлган умумий типдаги изчилликлар қайта тикланади.

Табиий минорда фригия давраси  
t d—s

Гармоник минор  
§ (Изчилликлар сафи)

$DD_2t_2SK_4/6Dt$   
Гармоник минор

Демак, фригия даврасидан олдин ва ундан кейин аккордларнинг ҳаракати гармоник минорда ўтади.

Эслатма. Юқорида кўрсатиб ўтилганидек, мажор ва минорнинг T—S—D—T формуласига жавоб бера оладиган аккордлар изчиллигида S дан D га ўтишдаги кескинлик анча кучаяди. Табиий минорда t—d—st формуласи кўпинча d дан s га ўтишдаги кескинликни зўрайтиради, чунки табиий доминантада (юқорига интиладиган ярим тонликлар бўлмаганлиги туфайли) нотургушлик анча юмшайди. Шу сабабли доминантадан кейин келадиган субдоминанта анча кес-

кин оҳангдош сингари эшитилади, чунки субдоминанта терцияси тоника учтувушлигининг квинтасига (ярим тонга) кўпроқ тортилади.

Бошланғич товуш бўлмаганда ёки охириги товуш анча узоқда жойлашган пайтларда ҳам фригия даврасига ўхшаган давралар учраши мумкин:



### 3. Юқори овоздаги фригия тетрагорди

Фригия тетрагорди юқори овозда ўтказиладиган бўлса, бу тетрагорд кўпинча қуйидаги тартибда гармонияланади: 1)  $t-dtIII-s-D$ ,  $tsVI-dtIII_6-s-D$ :



2) Параллел сектаккордларнинг изчиллиги ҳам  $t_6-dVII_6-tsVI_6-D_6$  (ё  $D_6$ , ёки  $DVII_7$ , ёки  $SII_2-D_6$ ) турли хил жуфтлаmalar билан қўлланилади:



3) Гамманинг VII табний поғонасига тониканинг септимаси сифатида, қисман ўткинчи поғона сифатида ҳам қаралиши мумкин:

361

*c-moll*

$t \quad t_7 \quad s \quad D_{\frac{6}{5}} \quad t \quad t_6 \quad t_{\frac{6}{5}} \quad s \quad D \quad t \quad t_{\frac{6}{5}} \quad s \quad D \quad ts_{VI} \quad t_{\frac{4}{3}} \quad s_{II\frac{5}{5}} \quad D$

#### 4. Басдаги фригия тетра хорди

Агар фригия тетра хорди басда ўтказиладиган бўлса, у кўпроқ куйидаги тартибда гармонияланади:

1)  $t-d_{VII}-s_6$  ( $s_{II\frac{4}{3}}$  аҳён-аҳёнда  $ts_{VI}$ )—D:

362

Г.Ф.Генцель, "Иуда Маккавей"

*c-moll*

$t \quad d_{VII} \quad s_6 \quad D$

2)  $t-d_6-s_6$  (баъзан  $s_{II\frac{4}{3}}$  ва  $ts_{VI}$ )—D:

363

Г.Ф.Гендель, "Иуда Маккавей"

*c-moll*

$t \quad d_6 \quad s_6 \quad D$

3)  $t-t_2-s_6$  (ёки  $ts_{VI}$ , ёки  $s_{II\frac{4}{3}}$ )—D:

364

*c-moll*

$t \quad t_2 \quad s_6 \quad D \quad t \quad t_2 \quad ts_{VI} \quad D \quad t \quad t_2 \quad s_{II\frac{4}{3}} \quad D \quad t \quad t_2 \quad ts_{VI} \quad D$

Гармониялаш мисоли:

365

A musical score for exercise 365, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. There are several measures with slurs and dynamic markings like 'p' and 'pp'.

Топшириқлар

Езма топшириқлар

Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:

366

A musical score for exercise 366, consisting of 11 numbered staves. The first four staves (1-4) are in treble clef, and the remaining seven staves (5-11) are in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The exercise is a harmonic exercise where the student is to harmonize a given melody. Each staff contains a single melodic line.

Тузимларни сопрано ва басда фригия даврасини қўллаб, ча-  
линг.

26-тема

**ДИАТОНИК (ТОНАЛ) СЕКВЕНЦИЯЛАР.  
ЕНДОШ СЕПТАККОРДЛАР (СЕКВЕНЦАККОРДЛАР)**

**2. Мелодик секвенция**

Бирор мелодик тузимнинг юқорига ёки пастга силжиши мелодик секвенция дейилади. Бундай ўрин алмашишга асосланган давра ва унинг айрим бўғинлар ҳолида алоҳида пайдо бўлиб туриши секвенция звенолари дейилади. Биринчи звено секвенциянинг мотиви (оҳанг) деб ҳам аталади. Секвенция — куйни баён қилиш ва ривожлантиришнинг энг оддий бир усулидир:

367 Adagio Вазмин кич.2 кат.2 кат.2 П. Чайковский, "Евгений Онегин".

Бо-лят мо-и ско-ры но-жень-ки со по-хо-душ-ки

Бир тоналлик доирасидан чиқмаган секвенция диатоник ёки тоналлик секвенция дейилади. Звеноларнинг ҳар бири мотивнинг мелодик шаклини такрорлаб турса ҳам, лекин интервалларнинг сифат томони ва уларнинг лад аҳамияти ҳамisha ўзгариб туради:

368 кат.2 кат.2 кич.2 кат.2 кат.2

**2. Гармоник секвенция**

Этакчи овознинг мелодик секвенцияси кўпинча қолган овозларнинг секвенцияли ҳаракатларига ҳамроҳ бўлади. Бу ҳол гармоник секвенцияни, яъни юқориги ёки пастки аккордлар группасидаги дастлабки давранинг изчил ўрин алмашувини вужудга келтиради:

369

C--dur

Барча ижодий йўналишларда аҳамиятга эга бўлган секвенциялар мелодик ва гармоник ривожланишнинг муҳим бир воситаси бўлиб хизмат қилади.

### 3. Секвенциядаги функционал нисбатлар

Секвенциянинг биринчи звеноси, одатда функционал нисбатдаги бирорта оддий давранан иборат бўлади.

Бундан кейинги барча звеноларнинг аккордлар миқдори, уларнинг мелодик ҳолати ва жойлашуви, шунингдек, ўзаро нисбатлари (кварта-квинтали, терцияли, секундали нисбатлари) худди биринчи звенодагидек бўлиб қолаверади.

Нисбат ўзгармаслиги туфайли секвенциянинг бошланғич мотиви ичида берилган звено орасидаги функционал нисбатлари ҳам маълум даражада яширин равишда сақланади. Масалан, агар —  $D_7-T$  бошланғич звенони бир терция пастга кўчирса,  $III_7-VI$  аккордлари орасида доминантсептаккорд билан тоника ўртасидаги алоқага ўхшаган нисбатлар юзага келади.

Лекин, бундай ҳолларда, секвенциядаги айрим аккорд эмас, балки функционал жиҳатдан боғланган давра кўчирилгани учун, бу функционал боғланиш фақат звено ичида ҳаракатланади, бошланғич мелодик тузим уни орқага сурганлиги учун звенолар орасидаги чегарада функционал боғланиш гўё йўқолгандай бўлиб қолади.

### 4. Учтовушликлардан тузилган секвенциялар

Энг оддий секвенциялар учтовушликлардан таркиб топадилар, уларни ҳам асосий кўринишида, ҳам айланмалар ҳолида олиш мумкин.

Аккордлар миқдори, уларнинг ўзаро нисбатлари, шакллари, мелодик ҳолати ва жойлашуви мотивда, яъни биринчи звенода аниқланади. Буларнинг ҳаммаси кейинги звеноларда сақланади, лекин бошқа поғоналарга ўтган ҳолда бўлади.

### 5. Ўрин алмашув йўллари

Учтовушликлардан тузилган секвенциялар одатда юқорига ва пастга йўналган бўлиши мумкин.

Мотивнинг энг оддий ва изчил ўрин алмашуви гамма поғоналари бўйлаб юқорига ёки пастга қараб бажарилади, масалан:

П. Чайковский, 3-симфония

370

D—dur

III I IV II

V III VI IV K



Бундай ҳолларда баъзан қўш звено ҳосил бўлади (охирги ми-  
солга қаранг).

Ниҳоят, ўрни алмашув интервали ўзгарувчан бўлиши ҳам  
мумкин:

375

терция                      секунда

Секвенцияда звенолар сони аҳён-аҳёнда учта-тўрттадан ортиқ  
бўлади; кўпинча бу звенолар фақат иккита бўлади. Биринчи ва  
охирги звено тўлиқсиз ёки айрим жойлари ўзгарган бўлиши мум-  
кин.

Минорда секвенцияли ҳаракат, гармоник минор типик бўлган  
биринчи ва охирги звенолардан ташқари, кўпинча табиий лад, ак-  
кордларига (пастлама ҳаракатда фақат табиий ладга) асосла-  
нади.

376

с-моил

## 6. Параллел сектаккордлар

Параллел сектаккорд сафлари секвенцияларга ўхшашдир.  
Бундай сафлардаги барча сектаккордлар деярли ҳар доим асо-  
сий товушнинг мелодик ҳолатида бериллади. Уч овознинг параллел  
ҳаракати бу сафга асос бўлган. Аккордлардаги жуфтланувчи тўр-  
тинчи ўрта овоз ҳам учовозликнинг негизига қўшилади. Ёнма-ён  
жойлашган сектаккордларнинг жуфтланиши одатда турлича бў-  
лади; секвенция принципіга кўра, уларнинг мунтазам равишда  
алмашиб туриши ва иккитадан ёки учтадан бўлиши мумкин:

377 Уч овозли асос



жуфт-жуфт қилиб ҳар хил жуфтлантириш

учтадан ҳар хил жуфтлантириш

Параллел сектаккордларнинг устун бўлган турли-туманлиги бир томонга — юқорига ёки пастга гамма шаклидаги кўринишга эга. Бундан ташқари, йўналмани ўзгартадиган сектаккорд сафлари ҳам учрайди (Л. Бетховен, соната, ор. 2 № 1, Менуэтдан трио; В. Моцарт, «Волшебная флейта» («Сехрли най») операсидан Фа мажор маршига қаранг).

Э с л а т м а. Параллел сектаккордлар адабиётда кўпинча уч овозда баён қилинади. Овозларнинг октавада, кўпинча басда жуфтланиши айниқса кенг қўлланилади.

### 7. Септаккордли секвенциялар

Секвенцияларда септаккордлар ҳам бўлиши мумкин. Бу ҳолда секвенциянинг мотиви кўпинча икки аккорддан иборат бўлади. Септаккорд ва учтовушликдан, шунингдек, иккита септаккорддан иборат мотивли секвенциялар кўпроқ қўлланади.

### 8. Септаккорд ва учтовушликдан тузилган мотив

Септаккорд кўп ҳолларда D—T йўналишидек, ундан бир кварта юқори жойлашган учтовушликка ечлади. Септаккорд турли кўриниш ва жойлашувда олиниши мумкин:

318

C-dur      ва х.к.      ва х.к.      ва х.к.      ва х.к.

$V_7$     I     $VI_7$     II     $V_6$     I     $IV_6$     VII     $III_6$     VI     $II_4$     V     $I_4$     IV     $V_2$      $I_6$      $VI_2$      $II_6$



Бундай секвенциялар септаккордларнинг кварта-квинта занжири деб аталадиган диатоник турларидандир, яъни бундай изчилликлардаги ҳар бир септаккорд (интервал нисбати нуқтаи назардан) олдингисидан квинта пастда ўрнашади.

Агар диатоник септаккордлардан тузилган секвенция секундалар бўйича эмас, балки бошқа бир интервал бўйича йўналтирилса, бу аккордлар одатда ечилмасдан қолади (Э. Григнинг скрипка учун ёзилган сонатасига (op. 8) қаранг):

381

II $\frac{4}{3}$  V $\frac{7}{7}$  III $\frac{4}{3}$  VI $\frac{7}{7}$  IV $\frac{4}{3}$  VII $\frac{7}{7}$  V $\frac{4}{3}$  I $\frac{7}{7}$

ва х.к.

### Топшириқлар

#### Ёзма топшириқлар

Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:

382

1 2 3 4 5

6

7

8

9

10

Фортепьянода машқлар

Секвенцияларни қуйидаги мотивлар асосида чалинг:

383

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

## Қўшимча

### 10. Секвенциялардан ташқари бўлган ёндош септаккордлар

$T_7$ ,  $DT\text{Ш}_7$ ,  $S_7$  ва  $TSVI_7$  септаккордлар асосан секвенцияларда қўлланганлиги учун ёндош септаккордлар, шунингдек, секвенцаккордлар деб аталади. Бу аккордлар секвенциядан бошқа жойларда анча кам учрайди. Бунинг қисман сабаби шуки, уларнинг  $D_7$ ,  $SII_7$  ва  $DVII_7$  аккордларига нисбатан функционал аниқлиги етарли эмас; бундан ташқари, бу аккордларнинг баъзилари (мажорда  $T_7$  ва  $S_7$  ҳамда минорда  $dtIII_7$  ва  $tsVI_7$ ) анча кескин эшитиладиган катта септимага эга.

Бу аккордларнинг септимаси кўпинча ўткинчи ёки тайёрланган септима тарзида киритилади:

Тантаналик  
**384** Г.Ф.Гендель, "Иуда Махкавей"

T      T<sub>2</sub>    TSVI    TSVI<sub>2</sub> S      S<sub>2</sub>    S<sub>II</sub>      S<sub>II2</sub>    D<sub>7</sub>

Ёндош септаккордларнинг ҳар бири деярли доимо бир квинта пастда жойлашган учтовушликка ( $D_7—T$  сингари) ечилади ёки шу поғонадаги ( $SII_7—D_7$  сингари) септаккордга ўтади; бошқача айтганда, ёндош септаккорд, энг оддий секвенцияларда бўлгани каби, ечиладиган ёки ўтадиган аккордига нисбатан гўё доминанта ҳолатида жойлашади:

**385**

Ёндош септаккордларни эркинроқ қўлланиш намунасини Р. Шуманнинг «Я не сержусь» номли романсидан олинган парчада келтирамиз (кўриб ўтилган мисолдагидек, қуйида ҳам секвенция йўналишининг у қадар қатъий бўлмаган шаклини кўриши мумкин):

Р.Шуман, "Я не сержусь", оп. 48 № 7

**386**

col 8-va

Ендош септаккордлар орасида  $S_7$  бошқаларга нисбатан кўпроқ учрайди. Бу септаккорд баъзан бевосита тоникага ечилган ҳолда плагал давраларда ва каденцияларда иштирок этади. Бунда септима умумий товуш тариқасида ўз ўрнида қолади:

387 Э.Григ, "Лебедь", оп. 25 № 2

G-dur

T  $S_7$  T  $S_7$  T  $s_7$  T  $s_7$

388 М.Глинка, "Руслан ва Людмила", IV парда

d-moll

t  $s_7$  t

Баъзан бу септаккорд (айниқса каданс доминантасида) доминантадан олдин келади:

389 И.С.Бах, Партита

c-moll

$s_7$  D t

Ниҳоят,  $S_7$  юқорида кўрсатиб ўтилган умумий асосларда, ўзидан бир квинта пастда жойлашган  $D_{VII_7}$  га ўтади.

Овоз йўналиши умуман  $S_{II_7}—D_7$  изчиллигига ўхшайди:

390 C-dur

$S_7$   $D_{VII_4}$   $s_6$   $D_{VII_2}$   $D_7$   $S_4$   $D_{VII_7}$   $D_6$   $S_2$   $D_{VII_6}$   $D_7$

## РУС МУЗИКАСИДАГИ ДИАТОНИК ЛАДЛАР

Рус классик музыкаси ва рус халқ қўшиғига хос бир хусусият— диатоник ладларнинг, куй ва гармониянинг (кўповозликнинг) асосий негизи бўлган диатониканинг кенг тарқалганидир. Рус классик музыкасининг тарихий ривожланишида бу диатоник ладлар катта аҳамиятга эга бўлди ва унинг гармоник тилининг бир қанча миллий хусусиятларини юзага чиқарди. Дарвоқе, шуни ҳам айтиш керакки, лад диатоникасига эътибор қилиниши рус классик музыкасида кўплаб ёрқин реалистик ва демократик ғояларнинг ривожланишига маълум даражада таъсир этди. Шу билан бирга, диатоник ладларга таяниш рус классик музыкаси асарлари билан рус халқ қўшиқлари орасидаги узвий яқинлик ва ўхшашликни вужудга келтирди, бу узвий яқинлик ва ўхшашлик совет реалистик музыка оқими учун мерос бўлиб қолди.

Рус музыкасида диатоник ладлар фарб музыкаси традицияларидан кескин фарқ қиладиган оригинал баёнга эга бўлди ва кенг қўллана бошлади. Табиий минорни бундай диатоник ладларнинг энг муҳими ва шу билан бирга энг оддий тури деб ҳисоблаш керак.

### 1. Табиий минор ҳақида дастлабки маълумотлар

Фарбий Европа классик музыкасида табиий минор фақат эпизодик равишда қўлланади, холос (масалан, Л. Бетховен, V симфония, биринчи қисмнинг кодасидаги пастлама секвенцияга қаранг); бу музыкада аслида бутунлай табиий минорга асосланган асарлар йўқ.

Рус профессионал музыкасидаги каби, халқ музыкасида ҳам табиий минор алоҳида ва жуда муҳим аҳамиятга эга бўлди. Рус музыкаси кўпгина оригинал, таъсирли мелодик ва гармоник давралар яратди, бу мелодик ва гармоний давралар табиий минорнинг функционал ва ёрқин хусусиятлари билан узвий боғланган. Бундай характерли давраларни халқ куйларида, кўповозли халқ хорларида қайта ишланган турли-туман рус қўшиқларидан ва умуман атоқли композиторларимиз (М. Глинка, А. Даргомижский, П. Чайковский, А. Бородин, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, С. Танеев ва бошқа кўпгина композиторлар)нинг халқ музыкасидан фойдаланиб, индивидуал суратда яратган намуналаридан бемалол топшимиз мумкин. Деярли ҳамма рус композиторлари табиий минорни қўллаб, бадний жиҳатдан мукамал ва хилма-хил бўлган жуда кўп намуналар яратганликлари, гўё рус гармониясининг оригинал хусусиятларини табиий минорсиз топиб бўлмайди ёки унинг бундай хусусиятларини яратиб бўлмайди, деган нотўғри фикр туғилишига сабаб бўлди. Табиий минорга берилган бу юксак умумий баҳога қарши

умуман эътироз билдирмаганимиз ҳолда, рус музыкасида учрайдиган ўзига хос лад-гармония хусусиятлари ва усуллари биргина табиий минор билан асло чегараланиб қолмаслигини ҳам қайд этиб ўтишимиз керак.

## 2. Табиий минорнинг асосий хусусиятлари

Рус музыкасида табиий минор фақат одатдаги гармоник минор доирасидаги эпизод тарзида эмас, балки мустақил диатоник лад тарзида ҳам талқин этилади. Шунинг учун ҳам ғарб классик музыкасига мутлақо хос бўлмаган минор доминантаси билан тониканинг қўшилиш ҳолати (d—t) рус музыкасида жуда кенг тарқалган. Шунга кўра табиий (минор) доминантанинг роли ҳам анча ортди. Табиий доминанта ярим ёки хотима каденцияларда ва ҳатто давриянинг ёки бутун бир асарнинг сўнгги оҳангдошлиги сифатида ҳам қўлланади:

Н.Римский-Корсаков, "Над озером верба" (Юзта қўшиқ, оп. 24 № 52)

391 Andante Секин

h—moll

Ва ҳ.к.

d t d t d VII s

d VII d

Агар ғарб музыкасида табиий минор аккордлари кўпинча фригия даврасида ёки каденцияда киритиладиган бўлса, рус музыкасида бу аккордлар бошқача, янада характерли ва хилма-хил қўлланиладиган бўлди.

Маълумки, минор доминантаси t га нисбатан (аниқроқ айтганда t нинг асосий товушига нисбатан) ярим тонлик тортилишларга эга эмас, айни вақтда субдоминанта (s) t га кўпроқ тортилади (VI ва V поғоналар орасидаги ярим тон). Бу билан, қисман s нинг табиий минорда ва умуман рус гармониясида бошқача аҳамиятга молик бўлганлиги ва ўрин эгаллаганлигини, нима учун рус музыкасида плагал давраларнинг кенг тарқалганлигини ва унинг муҳим лад-гармоник белгиларидан бирига айланганлиги сабабини кўрсатиш мумкин. Табиий минорнинг субдоминантаси (s) ўзининг аҳамиятига кўра музыка тузиларининг ўрта қисмида, ярим ва плагал каденцияларда қўлланади, шунингдек, давриянинг ёки бутун бир асарнинг сўнгги оҳангдошлиги сифатида киритилади:

392

Рус қўшиғи (С.И. Танеев ёзувларидан)

t s



Н. Римский-Корсаков, "Заздравная" (Филиппов тўлламидан, № 6)  
охири

393

Allegro-moll

ВВ х.к.

t s d6 t s dVII tSVI s

Минор доминантаси ва S нинг, сўнгра табиий минордаги d ва s аккордлари бутун группасининг мана шу хилдаги ўзига хос роли юзага келди ва рус музыкасига хос бўлган бир қанча давралар сифатида кенг тарқалди. Бу давраларда доминанта s оҳангдошликлари қуршовида бўлади; субдоминанта ҳам d оҳангдошликлари қуршовида бўлади; терция ва секундалар нисбатидаги аккордлар асосидаги каденцияларнинг вариантлари вужудга келади ва ҳоказо:

394

Allegro-moll

t d s6 t t dVII s6 t d s6 d6 s d s6 s dIII t dVII t dVII d d s

395

Allegro-moll

d t dVII t s6 dIII s6 t s

### 3. Плагал каденциялар

Рус музыкасидаги плагал давралар ва каденциялар басдаги ёки икки четдаги (қарама-қарши октаваларни ҳосил қилувчи) овозларининг бир вақтда сакраши билан эмас, балки куйда кварта сакраш хусусияти билан гарб классик асарларининг асосий нормаларидан фарқ қилади. Шу хилдаги мелодик плагал сакраш гармониялашнинг турли вариантларига: типик субдоминанта (s) га ҳам, қўшалоқ субдоминантага, яъни s устидаги субдоминанта (ss) га ҳам, табиий доминантанинг юмшоқ эшитиладиган параллели (dVII)га ҳам, ҳатто септаккорд (d<sub>7</sub>) ҳолидаги табиий доминантага ҳам йўл қўяди. Бундай мелодик кварта сакрашлари барча эркин гармониялашларда (асосан мелодик йўналиш ёки элементларнинг бифункцияли бўлишлари ҳисобига) у ёки бу хилдаги плагал ҳолатни сақлайди (396- мисолнинг 8- тактига қаранг). Бундан ташқари, гармониялашда бу сакрашлар аккордларнинг бўлиши мумкин бўлган айланмалари ва хотимадаги тоника оҳангдошлигининг (тўлиқ, тўлиқсиз, унисон) кўриниши сифатида ўзгариб туради:

396<sub>1</sub> a-moll

2 3

s<sub>6</sub> t s t s<sub>7</sub> t ss t ss<sub>6</sub> t dVII<sub>7</sub> t

4

dVII<sub>6</sub> t d<sub>7</sub> t s t dVII<sub>6</sub><sub>4</sub> t ss<sub>6</sub><sub>4</sub> t dVII<sub>4</sub><sub>3</sub> t

### 4. Терция ва секунда нисбатлари

Табиий минорда аккордларнинг хилма-хил плагал кварта-квинта нисбатларидан ташқари, терция ва секунда нисбатлари ҳам ғоят катта аҳамиятга эга.

Терция нисбатлари:

1) t билан dtIII ўртасидаги характерли изчилликни ёки яқин ёндошликни, яъни музыка адабиётида ҳар доим ва турли бирикмаларда учрайдиган минор тоникаси билан парал-

лел мажорни (функцияларнинг ўзгарувчанлигини) вужудга келтиради, масалан:

М. Балакирев, "Протяжная" (№ 32)

397

397

*p* *mf*

*t* *dt<sub>III</sub>* *t* *t* *dt<sub>III</sub>* *s* *t*

2) берилган функция группасининг доирасида айрим гармоник давраларда турли аккордларнинг деярли бир хилда қўлланилишини вужудга келтиради, масалан:

$$\begin{aligned}
 & \underline{t-d_{VII}} - \underline{tS_{VI}-S}, \\
 & \underline{t-dS_{VI}} - S-d, \\
 & \underline{t-dt_{III}} - \underline{d-d_{VII}}, \\
 & \underline{d_{VII}-d} - \underline{S-tS_{VI}-t}
 \end{aligned}$$

3) плагал ва автентик давраларни иккита терция звеносига бўлиш йўли билан уларнинг вариантларини ҳосил қилади; масалан, а)  $d-t$  автентик даврасида қуйидаги икки терция звеносини вужудга келтиради:

$$\underline{d-dt_{III}-t}$$

б)  $s-t$  плагал даврасида худди шунга ўхшаган иккита терция звеносини ҳосил қилади:

$$\underline{S-tS_{VI}-t}$$

П. Чайковский, "Мазепа"

398

398

*p* *mf*

*t* *d* *t* *t* *tS<sub>VI</sub>, s* *t* *d* *dt<sub>III</sub>* *t*

Аккордларнинг терция нисбатлари дастлаб табиий минорда вужудга келади, шундан кейин бу нисбатлар янада умумий ладгармония аҳамиятига эга бўлади ва бошқа ладларда ҳам тегишлича қўллана бошлайди, масалан, табиий мажорда эшитилиши жиҳатидан етарли даражада характерли бўлган (T—TSVI, D—DTIII каби) изчилликларни вужудга келтиради.

Шу билан бир қаторда, табиий минордаги секунда нисбатларида бўлган аккордлар ҳам катта аҳамиятга ва колоритга эга бўлди. Бу секунда нисбатлари қисман, кичик секунда, ярим тон оралиғидаги d—tsVI оҳангдошликларидан ташқари, бир-бирига яқин нисбатдаги аккордларга ҳам тааллуқлидир, чунки умуман ярим тон нисбатлари айниқса асл халқ қўшиқларининг (биринчи навбатда қадимги қўшиқларнинг) гармоник тили учун етарли даражада характерли эмас.

Табиий минор аккордларининг секунда нисбатидаги энг характерли ҳолатларини кўрсатиб ўтаемиз:

dVII—t; t—dVII; dVII—tsVI; tsVI—dVII;  
d—s; s—d; s—dtIII; dtIII—s.

399

Рус музыкаси учун у қадар типик бўлмаган d—tsVI (ярим тон нисбатидаги) аккордлар изчиллиги ижодий тажрибада ўзига хос бир неча турга эга бўлди. Булардан энг муҳим ва оддийларини санаб чиқамиз: буларнинг басда ўзгармас ярим тон юришни сақлаши ўз-ўзидан маълумдир:

1) tsVI—субдоминанта секстаккорди билан алмаштирилади, бу ҳол аккордларнинг типик секунда нисбатини ва характерли функционал изчиллигини вужудга келтиради:

$\overline{d-s_6}; \overline{s_6-d};$

2) d—tsVI изчиллиги (ёки тескари йўналмаси) бекор қилинмайди, бироқ у кейинчалик катта секунда нисбатида бўлган аккордларнинг яхлит бир занжирини вужудга келтиради, бу эса янги ва характерли оҳангдошлик бахш этади:

1) d—tsVI—dVII—t, 2) tsVI—d—s—t;  
3) dtIII—s—d—tsVI—t.

400

a)                      б)                      в)

a-moll

$d \ ts_{VI}$                        $d \ s_6$                        $d \ ts_{VI} d_{VII} f$                        $ts_{VI} d \ s \ d_{VII} f$

Секунда ва терция нисбатидаги аккордларга доир намуна келтирамиз:

401

Н.Римский-Корсаков, "Ой, пала, припала"

a-moll

$t$                        $s_6$                        $t$                        $t_6$                        $t$                        $ts_{VI}$                        $t$                        $t$                        $d_{VII}$                        $ts_{VI}$                        $t$

Табиий минордан келиб чиққан секунда нисбатидаги аккордлар секин-аста бошқа ладларга ҳам ўтган, бу ладларда бир қанча худди ўшандай ажойиб изчилликлар ва давралар вужудга келтирган.

402

Н.Римский-Корсаков, "Снегурочка" ("Қорқиз")

C-dur

## 5. Аккордларнинг тузилиши

Рус музыкасида аккордлар тузилиши ва ифодаланишининг ўзига хос усуллари бор. Табиий минор аккордлари ва оҳангдошлиklarининг (уларга ўхшаган бошқа аккордлар ва ладларнинг ҳам) тўлиқсиз кўринишда ифодаланиши тез-тез учраб туради. Бироқ рус музыкасидаги тўлиқсиз аккорд ғарб традицияларидан фарқ қилиб, терцияси тушириб қолдирилган (одатда, ғарб музыкасидагидек квинтаси туширилган) оҳангдошлик тарзида тушунилади.

Табиий минорда бу хилдаги икки овозликлар айниқса  $t$ ,  $sd$  ва  $d_{VII}$  да кўпроқ учраб туради; шу нарса маълумки, рус халқ қўшиғида ва рус профессионал музыкасида бундай иккиовоз-

ликлар билан бир қаторда, одатдагидан кўра янада танишроқ бўлган (яъни квинтасиз) тўлиқсиз аккордлар ҳам берилади. Бундан ташқари, халқ қўшиқлари ва қайта ишланган қўшиқлардаги гармония ифодасида унисонлар билан октавалар ҳам ҳамisha учрайди: куйнинг бошланғич қисми одатда унисонларда, баъзан октава унисонларида баён қилинади; каденциялар ҳам кўпинча унисонда ё октавада ёки мелодик-унисон юришлари билан тугалланадилар. Шундай қилиб, рус музыкаси ва аккордлар ҳамда оҳангдошликлар баёнида катта мелодик ва ифода таъсирига эга бўлган қўшимча усулларни киритади ва уларни алоҳида таъкидлайди.

Овоз йўналиши жиҳатидан жуда эркин қўлланадиган (анъанавий — ёрдамчи, ўткинчи ва қаданс кuartсектаккордларидан ташқари) кuartсектаккордларни ҳам кўрсатиб ўтиш зарур. Жуда хилма-хил гармоник давраларда кўпинча басга томон сакраш йўли билан қўлланадиган секундали ва терцияли нисбатда бўлган кuartсектаккордлар конкрет назарда тутилади. Булар орасида  $t$  га ўтувчи  $dtIII$  билан  $dtVII$  кuartсектаккордлари амалий жиҳатдан энг муҳим аккордлардир. Мажор табиий минор билан  $d$  ва  $s$  нинг ўзига хос роли ва нисбати ғарб классик музыка асарларига мутлақо хос бўлмаган табиий минорнинг  $dVII$  билан унинг сектаккорди ( $dVII_6$ ) орасидаги ёки табиий мажорда  $D$  билан  $D_6$  орасидаги алоҳида ўткинчи кuartсектаккорднинг ҳосил бўлишига имкон беради:

403

*a - molli*

$dVII_6^4 t$      $dtIII_6^4 t$      $dVII_5^4 dVII_6$      $D_6 SII_4 D$

Аккордларнинг ифодаланиши ва қўшилишида рус музыкаси аккордларда анча эркин жуфтланишларга ҳам (квинта, терция) кенг йўл қўяди, бу ҳол техника вазифалари ёки бошқа айрим сабабларга (овоз йўналиши) боғлиқ бўлмасдан, балки куйчанлик ёки таъсирчанликка боғлиқ бўлади.

Эслатма. Рус халқ музыкасига хос бўлган кварта септаккорднинг ҳам (баённинг тўлиқ бўлиши учун) кўрсатиб ўтамиз: бу септаккорд табиий минорнинг I, IV ва V погоналарида, табиий мажорнинг II, III ва VI погоналарида тузилади ҳамда, қоидага кўра, икки четдаги овозларнинг терция йўналиши ва ўрта овозларнинг секунда йўналиши билан катта терцияга ечилади:

404

Бу квартали септаккорд, масалан, Пятницкий (1914) тўпламига киритилган «Рекрутская» қўшиғидагига ўхшаш, кўпинча, фақат куйчанлик фазилатига эга:



Халқ куйларини гармониялашдаги дастлабки ишларда бу квартали септаккордни қўлланиш анча қийин иш бўлиб, эҳтиёткорликни талаб этади.

## 6. Бошқа ладлар

а) Минор ладлари. Табиий минордан ташқари, минорнинг яна бошқа икки тури: 1) дорий минори ва 2) фригия минорини эса олиб ўтамиз.

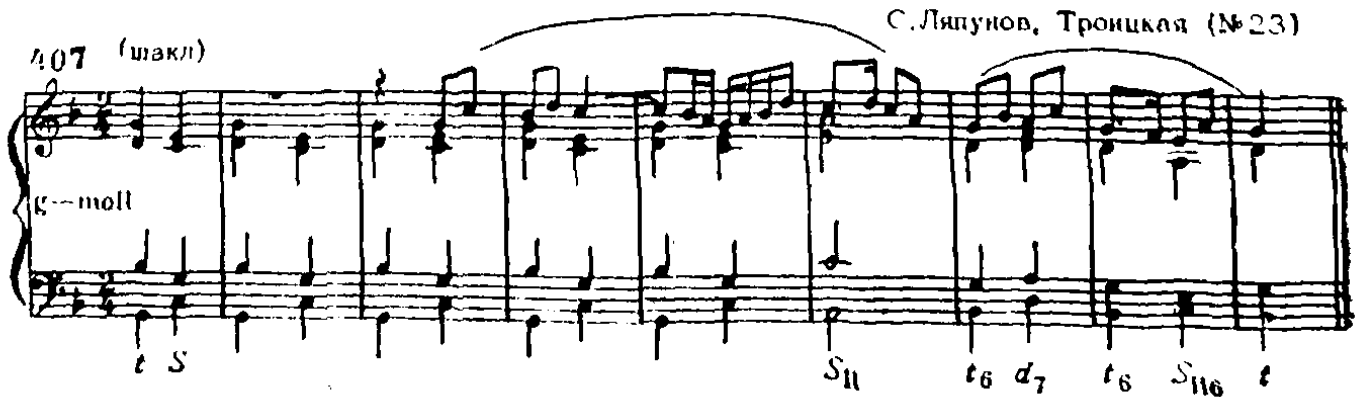
Дорий минори I ва VI поғоналар орасида («дорий секстаси» деб аталадиган) катта секстани ҳосил қилувчи баланд VI поғона билан характерланади. Дорий секстасининг аккорди — мажор субдоминантаси — рус музыкасида кўпинча (етақчи товуш ҳосил қиладиган ўзи) dVII га эмас, балки t, t<sub>6</sub> ёки d га, ё бўлмаса, дорий минор учтовушлигининг иккинчи поғонаси орқали янада кенг плагал давра воситасида t га ечилади. Дорий секстаси аккордларининг (S, S<sub>II</sub>, S<sub>7</sub>) тоника билан қўшилиши плагал давраларнинг янги қўшимча турларини вужудга келтиради, бу давра турлари рус музыкасида кенг тарқалган. Дорий субдоминантаси (S) асосан t билан dVII орасида гармоник ривожланишнинг айрим қарама-қаршиликларини сезиш мумкин бўлгандагина t ва dVII га ўтади, бунда ҳар иккала учтовушлик (ҳам t, ҳам dVII) лад-функция жиҳатидан (лад ўзгарувчанлиги нуқтаи назаридан) тенг ҳуқуқли бўлади. Бу қарама-қаршилиқ дорий минорига хосдир ва рус музыкасида тарқалган аккордларнинг, ҳаттоки тоналликларнинг секунда нисбатига мувофиқдир (агар асарнинг умумий тоналлик планига қаралса, алмашувчи тоналликларга эса олий тартиб функцияси деб қаралса):

406 дорий минори



С. Ляпунов, Троицкая (№ 23)

407 (шакл)



Фригия минори I ва II погоналар орасидаги характерли кичик секундани («фригия секундаси»ни) ҳосил қилади. Бу «фригия секундаси I ва II поғона учтовушликлари»нинг нисбатини ярим тонлик нисбатга айлантиради, бу нисбат умуман халқ қўшиқларига камдан-кам хос бўлган нисбатдир. Рус профессионал музикасида бу нисбатдаги учтовушликлар гарб музикасидагига қараганда бошқача тартибда қўлланади. Бунда умумий рус музикасига хос бўлган гармоник изчилликларнинг диатониклиги таъкидлаб ўтилади.

Одатда, рус музикасида фригия минори иккинчи пасайган поғона учтовушлиги  $t, D$  ёки  $K_6$  га ўтмасдан, балки ўзига паралел бўлган аккордга (яъни еттинчи табний поғонадаги минор учтовушлигига) ўтади, бундан кейин кўпинча квартали мелодик сакраш йўли билан келади. Бундай давра баснинг бутун тон (VII—I) ва ярим тон (IIv—I) йўналишда бўлишига қарамай, аккордларнинг секундали боғланишини (VII—I) таъкидлайди. Шунини айтиш мумкинки, бу хилдаги кадансларда еттинчи минор поғонаси гўё иккинчи пасайган поғона учтовушлик келишини кечиктиргандай бўлади ва ҳамма даврага ўзига хос қадимги колорит — таъсирини беради. (Масалан, Н. Римский-Корсаковнинг «Млада» операсидаги Лумир қўшиғида еттинчи минорга нисбатан пасайган иккинчи поғонани ниҳоятда афзал кўрганлигига эътибор беринг!) Баъзан, еттинчи минор септаккордини ҳосил қилувчи ўткинчи септима минор еттинчи поғонасини мураккаблаштиради. Ўзига хос предъём сифатида (тоника учтовушлигининг квинтасига нисбатан) еттинчи минор аҳён-аҳёнда, функция жиҳатидан еттинчи минор септаккордига ўхшаш бўлган (408- мисолдаги схемага қаранг) бошқа септаккордини ҳам вужудга келтиради, лекин бу септаккорд эшитилишида ўзининг мустақил ранглари ва хусусиятларига эга бўлади.

Қуйидаги қўшилишлар ёки давралар ҳам қизиқарлидир:

$dtIII-dVII_6-t$  ёки  $tsVI-dVII-t$  ёки  $t-dVII_6-s-t$   
 (минорли) (минорли) (минорли)

Булар рус музикасидаги фригия минори учун ва унинг умумий лад хусусияти учун жуда характерлидир:

408 Фригий секундаси

Фригий минори

a-moll

минор  $S II, d VII$

$d VII$   $dt III$   $ts VI d VII$





б) Мажор ладлари.

Мазкур темада амалий аҳамиятга эга бўладиган мажор ладларидан табиий мажор ва миксолидия мажорини эслатиб ўтамиз.

Табиий мажор лади — бир қанча даврлар ва миллий маданиятлар музыка ижодида жуда кенг тарқалган лад структураларидан биридир. Табиийки, бу ладни қўлланиш усулларида интернационал аҳамиятга эга бўладиган умумий гармоник нормалар ёки асослар борлигини осонгина кузатиш мумкин.

Рус қўшиғида ва рус профессионал музыкасида табиий мажорнинг қўлланиши баъзи хусусиятларга эга бўлди, бу хусусиятларга қуйидагиларни кирита оламиз: субдоминанта ва ёндош аккордлар аҳамиятининг кучайганлиги (масалан, II—III—VI—IV ёки V—III—II—III—IV давралари), терция ва секунда нисбатларида бўлган аккордларга зўр эътибор қилинганлиги ҳамда Т ва D роли қисман камайганлиги (шунинг учун ҳам, масалан, тоникада тугаллаш шарт эмас), Т учтовушлиги билан II поғона учтовушлигининг маълум даражада қарама-қарши қўйилишидир (бунда табиий минордаги t билан dVII нинг лад-ўзгарувчанлик нисбатида ўхшашлик бор). Худди табиий минордаги сингари, табиий мажорда ҳам мажор Т си билан параллел минор t сининг ўзаро таъсири ҳам кенг тарқалган, бу эса тоника аккордларининг лад тенг ҳуқуқлилигида янги — ўзгарувчан лад ҳосил қилади (бу тўғрида бундан кейинги 7-§ га ва мажор-минор ҳақидаги 49-темага қаранг). Шундай қилиб, табиий мажорда асосий функционал группаларнинг барча аккордлари янада тўлароқ ва ўзига хос равишда кўрсатилади. Плагал давралар ва каденцияларнинг аҳамияти худди минордаги сингари кучайтирилган ва уларнинг турли кўринишлари таъкидлаб ўтилган:



С.Танеевнинг қайта ишлаган қўшиқларидан

411

412

Миксолидия мажоритабий мажорнинг функционал асосларини умуман ва яхлит сақлаши билан бирга, шу табий мажордан минор доминантаси ва еттинчи пасайган поғона мажор учтовушлигининг борлиги билан фарқ қилади. Еттинчи пасайган поғона I поғона билан кичик септима ҳосил қилади, бу септима лад номини ҳам ифодалайди («миксолидия септимаси» деб аталади).

Миксолидия мажорига хос бўлган бу иккала аккорд (d, dVII мажорли) тоника билан бевосита боғланиши мумкин, лекин бу миксолидия мажор аккордларининг у ёки бу субдоминанта оҳангдошликларини орқали (SII, TSVI камдан-кам) тоникага ўтадиган давралари анча қизиқдир. Бу билан рус

қўшиғи ва рус классик музика асарлари гармониясидаги плагал-лик роли яна бир марта таъкидлаб ўтилади:

413 Миксолидий септимаси

Musical score for exercise 413, titled "Миксолидий септимаси". It consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into several measures, with chord symbols written below the bass staff: *d*, *d*<sub>VII</sub> маж., *d* T, *d*<sub>VII</sub>T, TS<sub>VI</sub>, S<sub>II</sub><sub>b</sub>, S<sub>II</sub>, and S. Above the treble staff, the text "миксолидий мажор" is written under the first measure, "C—dur" under the second, and "миксол" under the third.

414 Moderato Ўртача

Н.Римский-Корсаков, "Туман при долине"

Musical score for exercise 414, titled "Moderato Ўртача". It consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into several measures, with chord symbols written below the bass staff: T, S<sub>II</sub><sub>b</sub>, T<sub>b</sub>, TS<sub>VI</sub>, S<sub>II</sub><sub>b</sub>*d*, S<sub>b</sub>, and T. Above the treble staff, the text "C—dur" and "миксол." is written under the first measure.

7. Ўзгарувчан лад

Рус халқ қўшиғида ва рус композиторларининг ижодида юқорида кўрсатиб ўтилган мажор ва минорнинг оддий диатоник кўринишлари билан бир қаторда, ўзгарувчан лад ниҳоятда кенг тарқалган, бу лад ўзининг энг оддий кўринишида табиий мажор ва унга параллел бўлган минордан иборат бир бутун, ягона лад сифатида бирлашган системадан иборат бўлади (масалан: До—ля, ре—фа ва шу сингарилар).

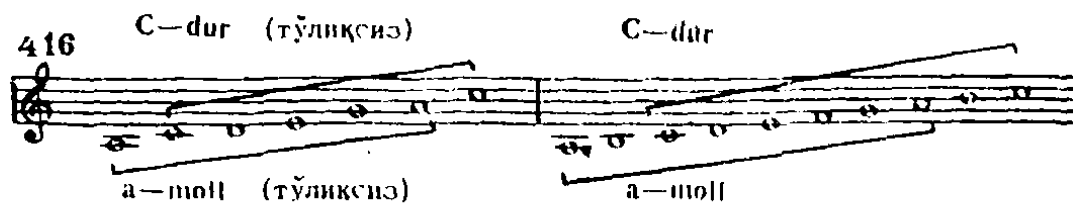
Шу хилдаги бирлашиш мана шу иккала лад тоникасининг шубҳасиз лад-функционал тенглиги ва бу лад тоникалари товуш таркибининг умумийлиги натижасида вужудга келади. Бирлашувчи ладлар товуш таркибининг умумийлиги мелодия, аккордлар учун ва лад ўзгарувчанлиги учун жуда муҳимдир.

Тоникаларнинг тенглиги уларнинг тоника учтовушликлари таркибида иккитадан умумий товушларнинг борлиги билан боғлиқдир, бу умумий товушлар маълум вазиятда умумий тоника аккордини ҳам (кичик септаккорд кўринишида) ҳосил қила олиши мумкин:

415

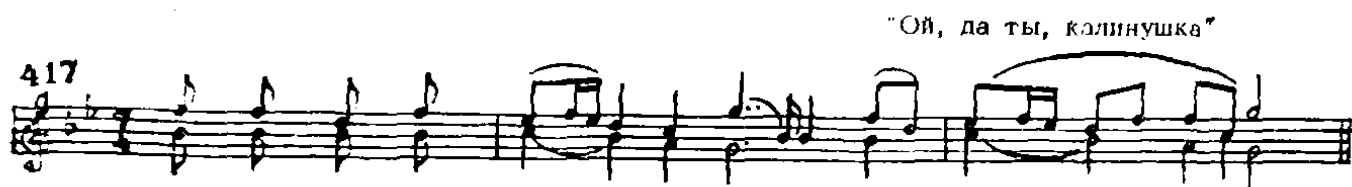
Musical score for exercise 415, consisting of a single treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The score shows a sequence of chords: T, T, T, T, and TT.

Ҳона бир ладга бирлашадиган (параллел) мажор ва минор тўлиқсиз кўринишда (одатда лад жиҳатидан ўзгарувчан пентатоника) ҳам, тўлиқ етти погонали товушқатор ҳам бўла олади:



Ўзгарувчан-параллел ладнинг энг муҳим турлари қуйидагилардир:

1) Музыка тузими параллел тоналликлардан бирида бошланади ва бошқа тоналликда тугалланади. Мажор билан бошланиш ва минор — (Dur—moll) билан тугалланиш халқ қўшиқ ижоди практикасига ниҳоятда хос бир хусусиятдир:



Анча кам учрайдиган — moll Dur ҳолатидан ҳам бир неча мисол келтирайлик:



2) Бу музикавий тузимда параллел тоналликка оғиш намунаси берилади, лекин бутун баён яна дастлабки тоналликка қайтиб, тугалланади. Бу усулнинг ўзига хос хусусияти параллел тоналликка қайта-қайта оғиш билан вужудга келади. Н. Бачинская томонидан (1954 йилда) тузилган «Калуга области рус халқ қўшиқлари» тўпламидаги «Ах, ты, ночь моя» қўшиғига қаранг.

Рус халқ қўшиғи ва рус композиторлари музикасининг гармоник тили учун ўзгарувчан ладни жуда муҳим, характерли ва бой лад деб ҳисоблаш зарур.

## 8. Кўповозлик тузимнинг баъзи хусусиятлари

Рус диатоникасига, халқ куйларининг гармонияланишига, айрим методик парчаларни турли вариантда гармониялаш ва дегишли намуналарни анализ қилишга мўлжалланган масалаларни амалий ўзлаштириш — қўшиқнинг кўповозлик хусусияти ҳақидаги айрим маълумотларни талаб қилади. Рус қўшиғининг кўповозлик баёни ва унинг хор учун қайта ишланганлари бошдан охиригача қатъий тарздаги тўртовозликка асосланган эмас, балки жўровозларга, яъни умуман кўповозликнинг барча

овозларидаги мелодик оҳангларга таянган бўлади. Бу ҳол ҳар қандай кўповозлик халқ хорларига хос бўлган полифоник ва полимелодик хусусиятларни вужудга келтиради. Шунинг учун ҳам кўповозлик халқ қўшиғининг чинакам намуналарида, қайта ишланган турли-туман хор қўшиқларида ва шу билан алоқадор бўлган барча рус профессионал музыкасида ҳам умумий ифодали оҳангдорликдан ташқари, овозларнинг эркин ўзгарувчан таркибини, икки овозли тузимнинг тез-тез такрорланиб турадиган қисмларини, кетма-кет келган терцияларни (кўпинча пастки ёки юқориги товушларда жуфтланган терциялар), бир овозли куйларни, хотима каданларида унисонлар ёки октавалар борлигини кўрамиз. Гармониялаш учун тавсия қилинаётган халқ куйи намуналарида кўповозлик тузимнинг айрим хусусиятлари, шубҳасиз, педагогика нуқтаи назаридан ғоят оддий шаклда ўз ифодасини топган.

### 9. Синтактик хусусиятлар

Рус музыкасида, умуман халқ қўшиқларида ва айниқса чўзиқ-салмоқдор айтиладиган лирик қўшиқда синтактик бўлиниш жиҳатидан бир қанча жонли ва қизиқарли хусусиятлар борлигини кўрамиз. Бундай қўшиққа хос бўлган қўшиқчанлик, зўр нафасга асосланган куйчанлик, тинимсизлик ва ифоданинг айрим импрсвизацияли кўриниш хусусиятлари квадратли ёки квадратсизликка ажралиш рус музыкаси учун у қадар типик бўлмаслигига сабаб бўлди ва унинг тенг чўзимли қисмларининг кўпроқ характерли эканлигини кўрсатди. Шу нарса характерлики, бу тенденция ҳатто хоровад ва ўйин қўшиқлари жанрида ҳам содда ва кам сезиларли формада ўз ифодасини топади (М. Балакиревнинг 19 тактли  $4+4+6+5$  даврия кўринишида берилган «Как полугу» («Яйловда юргандек») хоровад тўпламидаги 33-номерга, ёки В. Прокунин — П. Чайковскийнинг 11 тактли  $3+3+5$  даврия билан берилган «Вот сизый орёл» тўпламидаги 31-номерга, ёки В. Орлов тўпламидаги 13 тактли  $4+4+5$  даврия билан берилган «У ворот в гусли вдарили» хоровад қўшиғи кабиларга қаранг). Бу ғалати мисолларнинг қайд этилиши ва кузатилиши бутун рус музыкасида умуман турли-туман, эркин симметрик бўлмаган ва доимо ўзгариб турадиган синтактик бўлиниш кўринишлари борлигини изоҳлаш учун табиий замин яратиб беради. Бу синтактик бўлиниш кўринишлари уч тактли, беш тактли, етти тактли ва бошқа хил жумла тузимларида ҳамда уларнинг ажойиб алмашувлари ва бирикмаларида ўзининг аниқ ифодасини топади. Рус профессионал музыкасида ва рус халқ қўшиқларида синтактик бўлинишнинг бундай эркинлиги ва хилма-хиллигидан ташқари, такт ўлчовларининг кўринишлари ( $\frac{11}{4}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{7}{4}$   $\frac{8}{4}$  ва шу кабилар) ҳамда яхлит тузим ёки яхлит бир асарнинг баёни ва ривожланишида уларнинг жуда кескин ва дадил алмашиб туриши ( $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{5}{4}$   $\frac{2}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{4}{8}$   $\frac{5}{8}$  ва шу кабилар) диққатга сазовордир. Намуна тариқасида Н. Римский-Корсаковнинг

«Сто русских народных песен» тўпламидан «Звон колокол В. Евлашеве селе» (— № 72) деган қизик қўшиққа (тўй қўшиғига) қаранг, бу мисолда 13 тактли даврия доирасида бўлса-да тактларнинг қуйидагича алмашиб туриши:  $\frac{3}{8} \cdot \frac{4}{8} \cdot \frac{5}{8}$  ва  $\frac{8}{8}$  ва ривожланиши жараёнида бу алмашувларнинг ғоят табиийлиги кўрсатилган.

Халқ таронасини гармониялашга доир мисоллар (Н. Римский-Корсаковнинг «Филиппов» тўпламидаги чўзиб айтиладиган «Ах, кто бы мне моему горюшку помог» қўшиғи):

419 <sup>Секин</sup> *Andante*  
1 *Сароҳанг*

(секинлатиш)

2 *Сароҳанг*

3

4

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

(уч овозда, куй ўрта овозда)  
5 (альт)

(тенор)

Third system of musical notation, featuring vocal lines for alto and tenor and a piano accompaniment. A dashed line indicates a vocal line starting in the second measure.

(бас)

Fourth system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs) with various notes and rests.

(куй басда ўтали; у сал ўзгартирилган, топшириқда  
6 даромад ва хотима берилган)

*p*

Fifth system of musical notation, featuring piano accompaniment with a dynamic marking of *p*.



## 10. Амалий кўрсатмалар

Халқ тароналарини ёки рус халқ куйларини гармониялашдаги ёзма топшириқларни бажаришни енгиллаштириш учун қуйидаги методик кўрсатмаларга амал қилишни тавсия этамиз:

1) Биринчи навбатда гармонияланиши лозим бўлган шу таронанинг лад кўриниши аниқланади: лад кўринишлари таронани анализ қилиш натижасида топилган мелодик-функционал хусусиятларга қараб аниқланади; бундай мўлжал вақтида (таронанинг орасида ва охирида) ладнинг алмашуви ёки ўзгариши мумкинлиги ҳам назарда тутилади.

2) Бир овозли куй даромадининг чегаралари аниқланади: масалани якка хон даромади билан (айниқса, ўзгарган вақтда) бошлаш шарт эмас.

3) Қулай келадиган кўринишдаги каденциялар ва уларни баён қилишдаги конкрет тузим ифодаси (унисонлар, терция параллелизмлари, аккордларнинг аниқ изчиллиги, «бўш» аккордлар ёки турғун товушларнинг киритилиши ва шу кабилар) белгилаб чиқилади; танланган лад ва куй учун типик бўлган каденцияларнинг ўзаро боғланиши ҳисобга олинади.

4) Берилган тарона учун, унинг лад ва ритмик хусусиятлари учун характерлироқ бўлган функция изчилликлари («функционал тартиби») ҳамда гармониялашнинг ривожланиши ва яхлитланишига ёрдам берувчи гармоник давралар қидириб топилади.

5) Дастлабки тажрибаларда тавсия қилинадиган айрим куйлардаги функцияларни билдирадиган сўзларга таяниш фойдали



дир; бундан кейинги ишларда эса маълум даражада тажрибага ва ютуқларга эришилгач, бу усулдан воз кечиш мумкин.

6) Гармоник баёнда ҳатто бир неча овоз б а р а в а р и г а т и н г а н пайтларда аккордлар изчиллигининг вақтинча бир овозли ҳолга келишига йўл қўйилади.

7) Табиийки, шу хилдаги гармониялашда ҳатто дастлабки тажрибаларда ҳам бошдан охиригача тўртовозлик бўлиши шарт эмас; ҳар қандай баёнда ҳам аккордлардаги овозлар жуда хилма-хил жуфтланиши мумкин.

8) Халқ қўшиқлари учун унча табиий бўлмаган стабил тўртовозликдан осонроқ четланиш учун берилган тароналарни фортепьяно билан овоз учун гармониялашда баён ва овоз йўналишини ниҳоятда эркин формада («инструментал» деб аталадиган формада) қўлланишни тавсия этамиз.

9) Таронада бир хил мелодик давралар такрорланганда, бу давраларни лад-гармоник жиҳатдан турлаш маъқул ва фойдалидир.

10) Айрим ҳолларда, айниқса, фортепьяно билан овоз учун гармониялаганда шу кичик кириш қисми ва хотима тузимларига қўшимча ижод қилиш қизиқарли ва мақсадга мувофиқ бўлади; бу қўшимча ижод қилинган қисмлар гармониялашнинг музикавий сифатини янада жозибали қилиб кучайтиришга катта ёрдам бериши мумкин.

11) Берилган халқ қўшиғи жанрининг ўзига хос хусусиятини ҳам раҳбарнинг ёрдамида ҳисобга олиш фойдали бўлади, бу жанр гармониялар танлашга ҳам, уларнинг тез-тез алмашиб туришига («гармоник пульсацияга») ҳам таъсир кўрсатиши мумкин.

12) Берилган тароналарни хилма-хил турларда ва усулларда (функцияларга мослаб сўз ёзиш, батамом мустақил равишда унисон даромад билан, унисон хотима билан, кўпинча тўрт овозли тахлитда, фортепьяно билан овоз учун, хор учун ва шу кабилар билан бирга) гармониялашни тавсия этамиз.

Табиийки, халқ оҳангидан кўрсатилган намуналарни (6 хил) гармониялашдан олдин ва гармониялашнинг дастлабки тажрибаларидан кейин ҳам диққат билан ўрганиш керак.

## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларни анализ қилинг:

- а) М. Балакирев. «Не было ветру» («40 қўшиқ», № 1);
- б) А. Бородин. «Князь Игорь» операсидан «Хор поселян»;
- в) П. Чайковский — В. Прокунин. 30, 42- қўшиқлар;
- г) А. Лядов. Протяжная (ми минор); «Про старину» ор. 21, ф-но учун;
- д) В. Орлов. Тамбов области қўшиқлари: «У ворот в гусли вдарили», «Встала я на зореньке»;

е) М. Мусоргский. «Хованщина» операсидан «Возли речки» хори;

ж) Н. Римский-Корсаков. «Садко» операсидан «Сказка и присказка», «Млада» операсидан Лумир қўшиғи, «Юз қўшиқ» тўпламидан ор. 24 № 37, 41, 61, 63- рус қўшиқлари;

з) С. Евсеев. «Уж ты, поле» а саррелла дуэтларидан, ор. 9, № 1; «Русские вариации» (тема) ф-но учун, ор. 41;

и) А. Гольденвейзер. Фортепьяно учун пьесалар тўплами, ор. 11 № 24, 37, 44- пьесалар;

к) В. Шебалин. «Могила бойца» хори (1—5- тактлар).

### Ёзма топшириқлар

а) берилган парчаларни бир неча турларда гармонияланг:

420

б) Берилган тароналарни гармонияланг:

421 Секиш

t s6 d dtIII dVII6 d s6 t tsvI dtIII dVII6

s3 dtIII6 tsvI d6 s6 dVII7 t tsvI st

T DTIII SII6 SII TSVI D6 SII

4 Тез (ўзгарувчи Ля мажор)

S T6 t SII t TSVI6 t S6 t T6 t D7 t TSVI T

t TSVI6 SII6 t DTIII t S7 DTIII SII6 t T6 TSVI - s T

(унисон)

T<sub>6</sub> VI<sub>2</sub> S<sub>4</sub>

5

DT<sub>III</sub> S<sub>II6</sub> T<sub>6</sub> S<sub>II</sub> TS<sub>VI</sub> S<sub>II6</sub> S<sub>II7</sub> DT<sub>III</sub> TS<sub>VI</sub> T<sub>6</sub> S<sub>II</sub>

D S<sub>II</sub> D<sub>7</sub> TS<sub>VI-6</sub> S S<sub>II6</sub> TS<sub>VI</sub> -2 S<sub>II6</sub> TS<sub>VI</sub> DT<sub>III6</sub> T-2TS<sub>VI</sub> T

6 (Дория минори)

d<sub>VII6</sub> S d ts<sub>VI</sub> S<sub>II</sub> S

S d<sub>VII</sub> ts<sub>VI</sub> S<sub>II</sub> S t S<sub>6</sub> t

(Фригий минори)

в) «Ах, кто бы мне мому горюшку помог» деган рус қўшиғини берилган намуналар асосида (419-мисол) янги вариантыни гармонияланг;

г) Айрим халқ тароналаридан ва гармоник давралардан фойдаланиб, диатоник ладларни қўлланишга мўлжалланган мустақил парчалар ёки эскизларни ёзинг.

# ИККИНЧИ ҚИСМ

## 28-тема

### КАДЕНЦИЯДАГИ ҚЎШ ДОМИНАНТА

#### 1. Дастлабки маълумотлар

Мажор ва минорнинг табиий гармоник, мелодик кўринишдаги ҳар хил турлари умумий бир белги билан бирлашадилар: буларнинг барчаси диатоник ладлардир; улардаги оҳангдош товушлар йиғиндиси унинг бевосита доминантаси, субдоминантаси ёки ёндош аккордлари сифатида тоникага бўйсунди.

Диатоника билан бир қаторда унинг чегарасидан чиқиш ҳам кенг қўлланилади; лад-тоналликка хроматик нотурғун аккордларни киритиш билан бунга эришилади.

Хроматик аккордлар ладнинг аккорд воситаларини янада бойитади ва бу билан унинг ифода кучини ҳам зўрайтириб, янги тортилишлар киритади. Лекин бу киритилган барча қўшимча аккордлар ҳам, гарчи бевосита бўлмаса ҳам, тоника орқали бирлашади.

#### 2. Қўш доминанта аккордлари группаси

Хроматик аккордлар орасида диатоник лад системасининг доминантасига нисбатан доминанта гармонияси ҳисобланадиган аккордлар кўпроқ тарқалган.

Масалан, До мажорда доминанта учтовушлигини гўё вақтинча тоника деб қабул қилинса, бу учтовушликда қўйидаги доминантали аккордлар группасини тузиш мумкин:

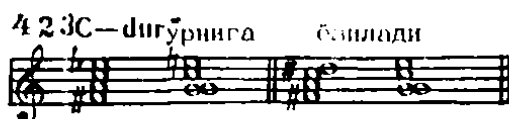
4 2 2 C-dur  
1 D  
DD DD<sub>7</sub> DD<sub>9</sub> DD<sub>9</sub> DD<sub>VII</sub> DD<sub>VII<sub>7</sub></sub> DD<sub>VII<sub>7</sub></sub>

Гамманинг кўтарилган IV поғонаси бу группа аккордларининг ўзига хос энг муҳим хусусиятидир: табиий IV поғона субдоминанта гармониясининг (S, SII, SII<sub>7</sub>) нишонаси бўлиб хизмат қилади, лекин у кўтаринкиликдан доминантанинг етакчи товушига айланади-да, ўзининг функцияси ва тортилишини ўзгартиради.

Ҳозир кўриб чиқиляётган аккордлар группаси қўш доминанта деб номланади: бу аккордлар жуфтланган DD ҳарфлари билан белгиланади. Диатоник доминантага нисбатан V поғонадан тузиладиган аккордлар учун шу аккорд кўринишининг белгиси қўшимча ёзилади, масалан:  $DD_6$ ,  $DD_3$ ,  $DD_9$  ва ҳоказо. Доминантага етакчи бўлган аккордларда эса асосий DD белгисидан ташқари римча VII рақами ва кўриниш белгичаси бўлади, масалан,  $DDVII_7$ ,  $DDVII_6$  ва ҳоказо.

Эслатма. 422- мисолда юлдузчалар билан кўрсатилган аккордлар амалиётда энг кўп қўлланиладиган аккордлар жумласига киради.

Мажорда  $K^6_4$  нинг олдидан жойлашган  $DDVII_7$  аккордидаги (шунингдек, унинг биринчи  $DDVII_6$  айланмасидаги) пасайган III поғона (доминантага олиб борувчи камайтирилган етакчи септаккорднинг септимаси) кўпинча шу поғонага мелодик тортиладиган ( $K^6_4$  секстасига), кўтарилган II поғона шаклида ёзилади:



DD группасининг аккордлари минорда, баъзи истиснолардан ташқари, бир хил номга эга бўлган мажор аккордларига ўзининг тузилиши жиҳатидан мос тушади, чунончи: мажорда нонаккорд ҳам катта, ҳам кичик, минорда эса фақат кичик бўлиши мумкин: етакчи септаккорд мажорда ҳам камайтирилган, ҳам кичик, минорда фақат камайтирилган бўлиши мумкин:



### 3. Қўш доминантанинг роли

Маълум қаданс давраларига ўрганиб қолинганлик туфайли субдоминантадан кейин одатдагича келган T—S—D—T доминантанинг пайдо бўлиши кутилади.

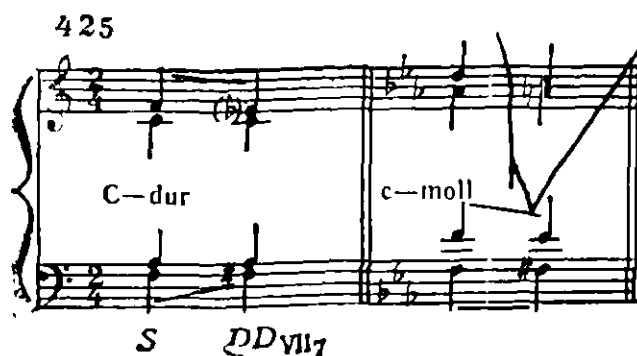
Агар субдоминанта гармониясидан кейин қўш доминанта кiritилса, у ҳолда янги тортилишларнинг ҳосил бўлиши доминанта пайдо бўлиш имкониятини заруриятга айлантиради, чунки DD аккорди доминантага (худди ўз тоникасига ечилгани каби) ечилишни талаб қилади: —T—S—DD → D—T

### 4. Қўш доминантанинг тайёрланиши

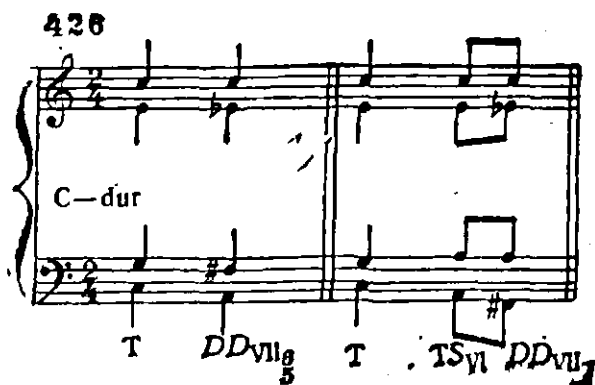
Субдоминанта гармониясидан кейин (S, SII, SII<sub>7</sub>, S<sub>7</sub>) DD нинг инсталган аккорди DD етакчи товушига S асосий товуши (ёки SII ва SII<sub>7</sub> терциялари)нинг хроматик силжиши билан кiritилади.

Субдоминантани каданс учун басда S асосий товушини жойлаштириш характерли бўлганлиги сабабли хроматик йўналиш фақат басга, камдан-кам ҳолларда юқори ёки ўрта овозга топширилади.

Агар субдоминанта гармониясида унинг асосий товуши (ёки SII терцияси) жуфтлангандир бўлса, у ҳолда зиддият (переченье)дан қутулиш учун қуйидаги усулдан фойдаланилади: бир овозда IV поғона кўтарилиши билан бир вақтда, унинг бошқа бир овоздаги жуфтланган товуши ҳам бир тон пасайтирилади (камайтирилган DDVII<sub>7</sub> ҳосил бўлади) ёки ярим тон туширилади (кичик DDVII<sub>7</sub> ҳосил бўлади):



Кўпинча қўш доминанта бевосита T ёки TSVI дан кейин кiritилади:



### 5. DD нинг K<sup>6</sup><sub>4</sub> орқали доминанта учтовушлигига ечилиши

Каданс квартсекстаккорди — XVIII ва XIX асрлардаги чет эл музыкасида классик кадансда деярли муқаррар учрайдиган белгидир. Шу сабабли DD нинг K<sup>6</sup><sub>4</sub> орқали D га ечилиши — хотима каденцияда ҳам, ярим каденцияда ҳам энг оддий бир ҳол ҳисобланади.

Бунда DD аккордининг басида K<sup>6</sup><sub>4</sub> басини қуршаб олган, яъни гамманиннг IV # ёки VI поғона товушларининг бири жойлаштирилади. Ечилиш вақтида DD (IV # ) нинг етакчи товуши ўз

тортилишларига қараб, яъни кичик секунда юқорига ўтади, умумий товушлар ўз ўрнида қолади:

427 *Хотима каденциялар*

C—dur

T SII<sub>6</sub> DDVII<sub>7</sub> K<sub>6/4</sub> D<sub>7</sub> T T DDVII<sub>6/5</sub> K<sub>6/4</sub> D<sub>7</sub> T

428 *ярим каденциялар*

C—dur

T SII<sub>6</sub> DDVII<sub>7</sub> K<sub>6/4</sub> D T DDVII<sub>6/5</sub> K<sub>6/4</sub> D

429 *Allegro Тез* В.А.Моцарт, Симфония, 1 қисм

B—dur

TSVI DD<sub>6/5</sub> K<sub>6/4</sub> D

430 *Allegretto Тезлатмай* Л.Бетховен, 7—симфония, II қисм

C—dur

TSVI DD<sub>3</sub> K<sub>6/4</sub> D T

6. DD нинг бевосита доминантага ечилиши

Қўш доминанта аккордларининг доминанта аккордларига нисбати доминантанинг тоникага бўлган нисбатига ўхшайди. Шунинг

учун, масалан, доминантсептаккорд тоника учтовушлигига ечилгани сингари DD<sub>7</sub> аккорд ҳам доминанта учтовушлигига ечилади:

431

C-dur

T DD<sub>6</sub> D TS<sub>VI</sub> T DD<sub>3</sub>D T<sub>6</sub> T TS<sub>VI</sub> DD<sub>7</sub> T D T

DDVII<sub>7</sub> аккорди эса, DVII<sub>7</sub> нинг T га ечилгани сингари, D га ечилади:

432

C-dur

T DDVII<sub>7</sub> D T DDVII<sub>6</sub> D<sub>6</sub>-D<sub>6</sub> T

433 а)

*Allegro non troppo* Унчатиқ тезлатмай

П. Чайковский, 6-симфония, I қисм

h-moll

t<sub>6</sub> S<sub>II6</sub> DDVII<sub>7</sub> D

DD нинг бирор аккорди баъзи вақтларда каденцияда K<sup>6</sup><sub>4</sub> ва унинг қайтармаси орасида ёрдамчи аккорд сифатида ҳам пайдо бўлади:

433 б)

K<sub>6</sub> - DDVII<sub>6</sub> - K<sub>6</sub> / D<sub>7</sub> T<sub>9</sub> S<sub>9</sub>



## Гармониялаш мисоли:

434



### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Қўш доминанта аккордларининг қўлланиш шартларига (жумладан овоз йўналишига) эътибор берилгани ҳолда қуйидаги парчаларни анализ қилинг:

а) Л. Бетховен. Ф-но сонатаси, ор. 14 № 2, 1 қисм (37—45-тактлар);

б) Ф. Мендельсон: «Песни без слов» № 9, 3—6- тактлар; № 14, 1—8- тактлар; № 22, 2—9- тактлар; № 28, 1—4- тактлар;

в) А. Гурилев. «Сердце-игрушка» (1—8- тактлар) ва «Она миленькая» романслари (1—8- тактлар);

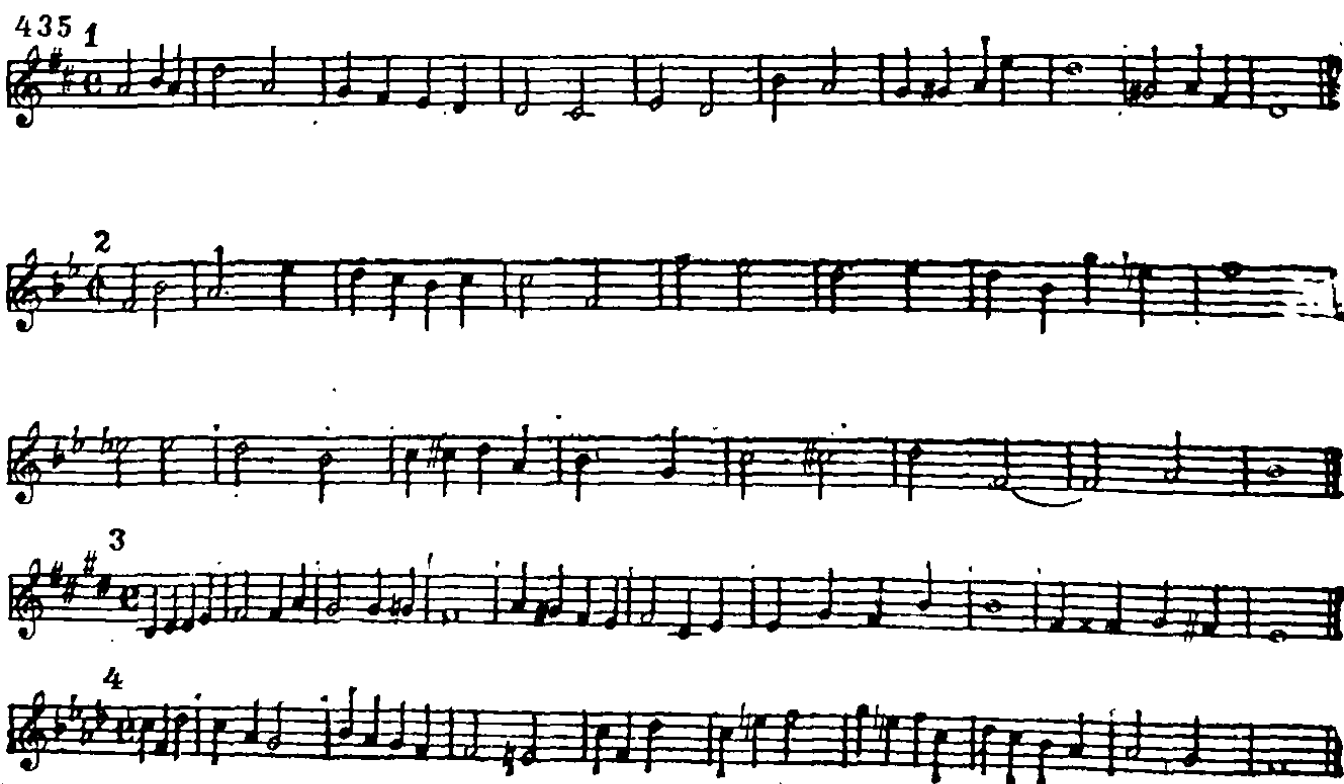
г) Р. Шуман. «Лотос» («Нилуфар» — сўнгги 5- такт);

д) Ф. Шопен. Ноктюрн, ор. 15 № 2 (1—8- тактлар); Ноктюрн, ор. 48 № 1, ўрта қисми (1—4- тактлар).

#### Езма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг

435



6

7

8 simile

9

10

11

12

б) Берилган жумлани хотимада ёрдамчи квартсекстаккорд билан қўшиб, давриягача етгунча ривожлантиринг:

436

биринчи жумла

## Фортепьянода машқлар

- а) Хилма-хил тоналликларда қўш доминанта группасининг ҳамма аккордларини тузинг;
- б) Қўш доминанта группасининг аккордлари билан хотима давраларини чалинг;
- в) Берилган парчаларни гармонияланг:

437

### 29-тема

## ТУЗИМ ОРАСИДАГИ ҚЎШ ДОМИНАНТА

### 1. Умумий маълумотлар

DD группасининг аккордлари каданслардагина эмас, балки тузимлар орасида ҳам қўлланилади. Агар каданс давраларда DD субдоминанта билан тайёрланган бўлса, кадансдан ташқари, тузим орасида кўпинча тоника гармонияси билан кейин (Т ёки TSVI) камдан-кам D ёки D<sub>6</sub> дан кейин киритилади.

### 2. DD нинг D га ўткинчи T<sub>6</sub> га ечилиши

Кадансларда DD ларнинг деярли фақат шундай турлари қўлланиладики, кетидан равон юриш билан басда D нинг асосий товуши келади; DD бу шартлар билан боғланмаганлиги сабабли, тузим орасида DD исталган кўринишда келиши мумкин:

438

Т DD<sub>2</sub> D<sub>6</sub> T D DD<sub>VI</sub> D<sub>6</sub> T T<sub>6</sub> DD<sub>3</sub> D T TSVI DD<sub>3</sub> D T T DD D<sub>6</sub> D<sub>6</sub> T VII<sub>4</sub><sub>3</sub>

DD аккордлари каданс квартсекстаккордига ечилгани сингари, овоз йўналишидаги ўша шартларга мувофиқ ўткинчи кварт-

секстаккорд ( $T_4^6$ ) га ҳам очилиши мумкин. Бундай квартсекстаккордан кейин DD бошқача кўринишда ёки бошқа гармония сифатида кела олади:

439 П. Чайковский, 5-симфония, II қисм

T DD VII<sub>6</sub> T<sub>6</sub><sub>4</sub> DD<sub>9</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

### 3. DD нинг D группасидаги диссонанс аккордларга ўтиши

DD аккордларининг ҳар бири доминанта группасининг диссонанс аккордларидан бирортасига, яъни  $D_7$ ,  $DVII_7$ , баъзан  $D_9$  га ўтиши мумкин.

Шундай ўтиш пайтида DD ( $IV \#$ ) нинг етакчи товушининг септимасига ёки  $DVII_7$  нинг квинтаси томон хроматик ярим тон пастга, яъни ўзининг тортилиш томонига қарама-қарши йўналади. Аккордлар септимаси нормал ҳолда — бир поғона пастга йўналтирилади, умумий товуш (гармоник кўшилиб) ўз ўрнида қолади. Шунга ўхшаган ўтиш каденцияларда ҳам учрайди:

440 а)

T TS VI DD<sub>6</sub><sub>5</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> T TS VI DD<sub>6</sub><sub>5</sub> D VII<sub>4</sub> T<sub>6</sub> T<sub>6</sub> DD VII<sub>2</sub> D<sub>4</sub><sub>3</sub> D<sub>6</sub><sub>5</sub> T DD VII<sub>4</sub> D VII<sub>7</sub> D<sub>6</sub><sub>5</sub>

440 б)

t DD VII<sub>3</sub> D VII<sub>7</sub> t DD<sub>4</sub><sub>3</sub> D VII<sub>2</sub> D<sub>7</sub> t

• 441 П. Чайковский, "Пиковая дама"

a-moll

s6 s t6 DD<sub>9</sub> D<sub>6</sub>-5 s t6

Эслатма. Агар DD—D изчиллигида ҳар иккала функциянинг диссонанс аккордлари бир хил кўринишда, масалан, DD<sub>7</sub>—D<sub>7</sub> ёки DDVII<sub>7</sub>—DVII<sub>7</sub> шаклида бўлса, натижада тегишли секвенциянинг звеносига ёки бошланғич қисмига ўхшаган доминанталарнинг қисқа хроматик кварта занжири ҳосил бўлади. Бунда овоз йўналишининг шартлари худди септаккордларнинг диатоник занжирига ўхшайди (юқоридаги диатоник секвенциялар ҳақидаги темага қаранг):

442C—dur

DD<sub>7</sub> D<sub>4</sub> T , DD<sub>4</sub> D<sub>7</sub> T DD<sub>VII4</sub> DVII<sub>7</sub> t

DD<sub>6</sub> билан DDVII<sub>7</sub> дан доминантсептаккорднинг асосий кўриниши (D<sub>7</sub>) га ўтишда (DD<sub>6</sub> ва DDVII<sub>7</sub> аккордларининг басида етакчи товуш DD бўлганлигини эслатиб ўтамиз) зиддият ҳосил бўладиган ҳоллар, бу даврада эса D<sub>7</sub> га тортилишлар туфайли диққатнинг четга тортилиши натижасида кўзга кам ташланадиган зиддиятга учрайди. Шу хилдаги давра, биринчи навбатда, D<sub>7</sub> нинг асосий кўринишига эга бўлиш учун каденцияларда қўлланади, бусиз (агар худди мукамал каденция лозим бўлса) каданс хотимаси етарли даражада ишончли ва тўлиқ бўлмайди:

443 a)

C-dur

T DD<sub>VII7</sub> D<sub>7</sub> T TS<sub>VI</sub> DD<sub>6</sub> D<sub>7</sub> T t DD<sub>VII7</sub> D<sub>7</sub> t

#### 4. DD нинг S группасидаги диссонанс аккордларга ўтиши

Баъзан DD аккордлари DD нинг терцияси ва квинтасини (DDVII<sub>7</sub> нинг примаси ва терциясини) хроматик пасайтириш йўли билан минорнинг ёки гармоник мажорнинг тегишли SII<sub>7</sub> аккордларига ўтадилар.

443 б)

$DD_5$   $S_{II}_5$   $T_6$   $DD_{VII}_7$   $S_{II}_6$   $D_2$   $T_6$   $DD_3$   $S_{II}_3$   $K_4$   $D_1$   $T$

Мажорда бундай ҳолларда кўпинча, овозлардаги табиий мажор субдоминантасига нисбатан кўпроқ ярим тонлик аралашмалари берадиган гармоник лад субдоминантаси (кўпроқ  $S_{II}_7$ , баъзан  $S$ ) киритилади. Субдоминантадан кейин  $D$  нинг кўринишларидан биронтаси ёки плагал характерда бўлган давралардаги тоника келади (Р. Вагнер «Тристан ва Изольда» операсининг охириги тактларига ва М. Балакиревнинг «Сон» («Туш») романсининг хотимасига қаранг).

Гармониялаш мисоли:

444

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги парчалардаги  $DD$  нинг ўрни ва қўлланиш шартларини анализ қилинг:

- а) Р. Шуман. «Альбом для юношества» № 34 (1—4- тактлар);
- б) Р. Шуман. «Детские сцены», ор. 15 № 1 (1—8- тактлар);
- в) Р. Шуман. «Карнавал»;
- г) Л. Бетховен. Соната, ор. 26, 1 қисм (1—8- тактлар);
- д) А. Варламов. «Звездочка ясная» романси (22—31- тактлар);
- е) А. Дюбюк. «Сердце, сердце» («Юрак, юрак») романси (1—8- тактлар);

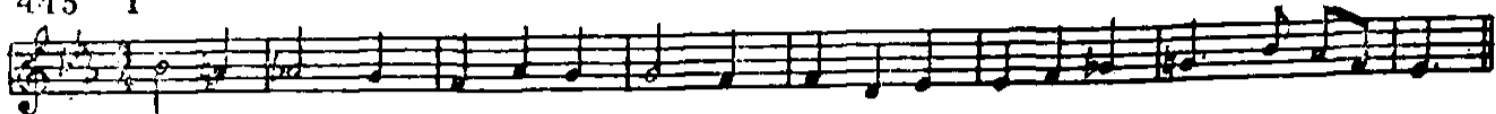
ж) П. Чайковский. «Евгений Онегин» операси (кириш қисмининг боши);

з) А. Гурилев. «Я говорил при расставании» романси,

Ёзма топшириқлар

Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:

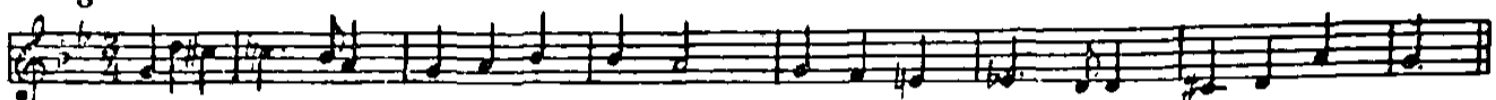
4/5 1



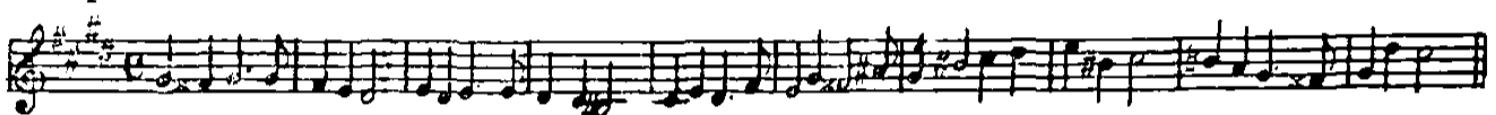
2



3



4



5



6



7



D D S<sub>11</sub>

8

*simile*



D T DD<sub>VII<sub>4</sub></sub> D<sub>VII<sub>7</sub></sub> D<sub>6</sub> S<sub>6</sub> s<sub>6</sub> T<sub>4</sub>

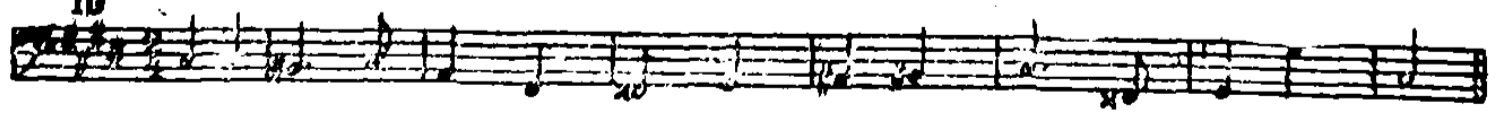


DD<sub>VII<sub>7</sub></sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> DD<sub>VII<sub>2</sub></sub> D<sub>4</sub> T S<sub>7</sub> S<sub>5</sub> DD<sub>5</sub> DD<sub>VII<sub>4</sub></sub> D<sub>7</sub> T

9



10



11



12



Қуйидаги аккордларнинг ҳар бири мажорнинг ёки минорнинг қайси тоналлигида қўш доминанта эканлигини аниқлаб, бу аккордлардан ҳар бирининг  $D_7$  билан  $DVII_7$  аккордларининг асосий кўринишига ёки айланмаларига ўтишини хилма-хил усуллар билан чалинг, ундан кейинги тоникага ўтиши ва унда мустаҳкамланишини назарда тутинг:



### Қўшимча

1) Доминанта басида тоника учтовушлигидаги товушлардан таркиб топган  $DD$  нинг қаданс кватрсектаккордига ечилиши — кейинчалик пайдо бўлган  $DD$  нинг бевосита тоникага ечилишига асос бўлади. Шу давранинг жуда раволиги ва табиийлигини таъминловчи  $DD$  билан  $T$  умумий товушларининг бўлишига, бундай давранинг мустаҳкамланишига ва тарқалишига катта ёрдам берди;

446



Шунинг учун ҳам  $DDVII_7$  (аҳён-аҳёнда  $DD_7$ ) аккордларини раво овоз йўналишида ёки басдаги турғун тоника асосий товушида бир хил кўринишда бўлган иккита тоника орасида ёрдамчи аккорд ролида қўлланиш ғоят характерли бўлиб, бу усул кенг тарқалди:

Тез ва эҳтиросли

447 Allegro passionato

М. Балакирев, "Я любил его" романси





448 П. Чайковский, 6-симфония

D-dur

DD VII T

2) DD субдоминанта гармониясига ҳам ўтиши мумкин!

449 Н. Римский-Корсаков, "Снегурочка"

E-dur

T<sub>6</sub> DD VII<sub>2</sub> S II<sub>7</sub> D T<sub>6</sub>

### Қўшимча топшириқ

Д. Кабалевскийнинг до минор прелюдиясини, ор, 38 № 20 (1—8- тактлар) анализ қилинг.

### 30-тема

## ҚУШ ДОМИНАНТАДА АЛЬТЕРАЦИЯ

### I. Умумий маълумотлар

Альтерация ладда мавжуд бўлган мелодик бутун тонликлар тортилишларини ярим тонликлар билан кескинлаштиришдан иборат.

Альтерациянинг фарқ қилувчи хусусияти шундан иборатки, у аккорд функциясини (хроматизмдагига ўхшаб) ўзгартирмайди, яъни берилган тоналлик чегарасидан чиқишга йўл қўймайди.

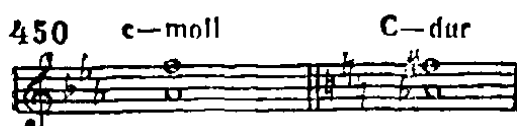
Альтерация рақам олдидан қўйилган аккорднинг қайси товуши (квинтаси, терцияси, асосий товуши) альтерация қилинаётганлигини кўрсатадиган бемоль ёки диез ишораси билан белгиланади. Бу белги аккорд турининг рақами ва белгисидан олдин, чап томонга қўйилади. Масалан, кўтарилган квинтали доминантсептаккорд  $\# \text{D}_7$ ; пасайтирилган терцияли етакчи терцкварт-

аккорд —  $\flat \text{D}_{VII}^4$  ва ҳоказо.

## 2. Альтерация қилинган DD аккордлар группаси

Альтерация қилинган қўш доминанта оҳангдошликлари группасига бир неча хилма-хил аккордлар киради, бу аккордларнинг интервал составида орттирилган секунданинг бўлиши шарт. Бунинг натижасида DD нинг альтерация қилинган ҳамма аккордларини орттирилган секстали қўш доминанта аккордлар группаси деган умумий ном остида бирлаштириш қабул қилинган.

Орттирилган секста интервали минорнинг олтинчи поғонаси ёки гармоник мажорнинг кўтарилган тўртинчи поғонаси орасида (DD нинг етакчи товуши) ҳосил бўлади;



Орттирилган секстага бир ёки икки товушнинг қўшилиши натижасида номлари интервал тузилишига қараб ҳосил бўладиган ва кенг қўлланиладиган DD аккордлари вужудга келади:



Бу аккордлар композиторларнинг ижодий тажрибасига, кўпинча юқорида кўрсатиб ўтилган айланмалар равишида, яъни басдаги орттирилган секста товуши кўринишида киритилган эди.

Баъзан (кўпроқ баснинг IV поғонадан хроматик юришида) орттирилган секстанинг юқориги товуши ҳам басда жойлаштирилади, бу ҳолда у камайтирилган терцияга айланади (IV—VI  $\flat$ ), лекин D га ҳам тортилади.

## 3. Альтерация қилинган DD аккордларининг тайёрланиши

Альтерация қилинган қўш доминанта аккордлари тоника учтовушлиги билан унинг айланмалари ёки S группасининг аккордлари билан тайёрланади.

Қоидага кўра, субдоминанта группасининг аккордлари шундай тартибда жойлашадики, олтинчи поғона ёки пасайтирилган

олтинчи поғона басда бўлади, чунки бу ҳолда орттирилган секс-тали DD аккордлари типик ва асл кўринишга эга бўладилар:

452

C-dur C-dur moll ва ҳ.к.

$S(s)_6$   $TS_{VI-}$   $S(s)_6$   $S(s)_{II} \frac{4}{3}$

453

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 13, финал

Es-dur

$S_6$   $b_5$   $DD_4$   $D$

Диатоник субдоминанта аҳён-аҳёнда басдаги тўртинчи поғона билан баён қилинади; шунда альтерация қилинган DD аккорди (зиддиятдан қутулиш учун) IV поғонанинг хроматик силжиши билан ҳосил бўлади ҳамда айланмаси ва эшитилиши у қадар одатланилмаган ҳолда киритилади:

454

c-moll

$S_{II} 6$   $DD_{VII} 7$   $s$   $DD_6 \frac{6}{5}$

Баъзан DD аккордлари олдидан ёки улардан кейин доминанта учтовушлиги олинади ва DD ёрдамчи гармония хусусиятига эга бўлади.

Басда хроматик йўналган DD нинг остонаси бўлган оддий (яъни альтерациясиз) DD аккордлари одатдаги ҳолида жуда мантиқий-дир:

455

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 7

$DD_{VII} 6$   $b_5 DD_4$   $K_9$   $D_7$   $T$

#### 4. Орттирилган секстали $DD$ нинг $K^6_4$ га ва ўткинчи $T^6_4$ га ечилиши

Шу гурпуадаги аккордлар ечилишининг негизи орттирилган секста интервалининг октавага, унинг айланмаларининг эса камайтирилган терциянинг, аккордларнинг жойлашув ҳолатига қараб октавага ёки унисонга ечилишидир.

Қолган овозлар равои йўналтирилади, умумий товушлар албатта ўз ўрнида қолади:

456

C—dur

$D7(9)$

457

8

Л.Бетховен, 5-симфония

C—dur

$b3DDVII6_5$

$K^6_4$

$K^6_4$  га ечилиш бу хилдаги барча  $DD$  аккордлари учун кўпроқ қўлланилади. Икки марта орттирилган терцквартаккордлар ва квинт-секстаккордлар фақат шундай тартибда ечилади.  $K^6_4$  секстали доминанта билан алмаштирилиши мумкин (456- мисолнинг охирига қаранг). Орттирилган  $6, \frac{4}{3}$  ва  $\frac{6}{5}$  лар ҳам доминанта учтовушлигига ечилади:

458

В.А.Моцарт, "Свадьба Фигаро"

459

*f*-moll

DD<sup>6</sup> D

Мисоллардан кўришиб турибдики, DD орттирилган квинтсекстаккордининг D га ечилишида бас билан ўрта овозлардан бири орасида йўл қўйиладиган соф параллел квинталар ҳосил бўлади (бу усул Моцарт томонидан киритилганлиги учун «моцартчасига» соф параллел квинталар деб юритилади). Бу квинталардан дастлаб орттирилган  $\frac{6}{5}$  ни камайтирилган  $\frac{4}{3}$  DD аккордига айлантириш ёки альтерация қилинган DD секстали доминантага (камдан-кам ҳолларда альтерация қилинган доминантага) ечиш усули билан қутулиш мумкин:

460

C-dur

D D<sup>III6</sup> D<sup>6-7</sup>

Қўшимча

Орттирилган секстали DD аккордлари баъзан тониканинг асосий уч товушлиги ва унинг секстаккорди ёки қаданс кuartсекстаккорди қуршовида қўлланади. Овоз йўналиши ёрдамчи аккордларга хос, равон йўналишда бўлади:

461

C-dur

c-moll C-dur

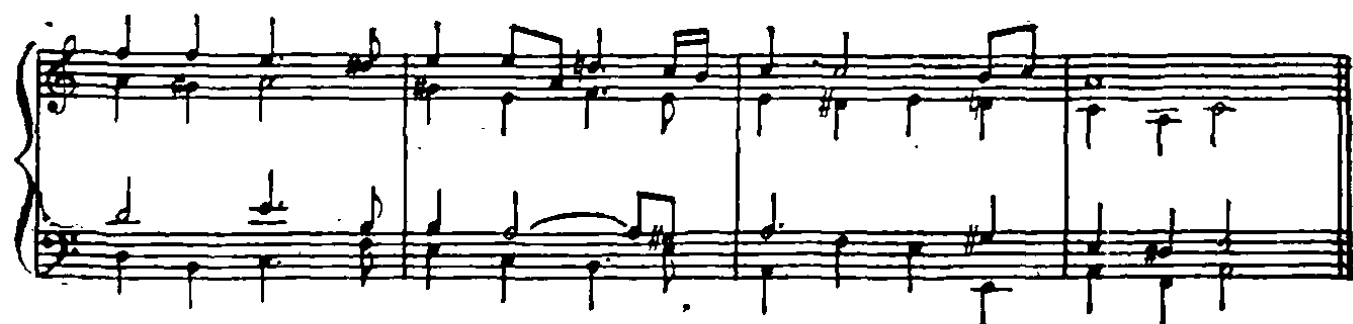
Бундай давраларнинг плагал каденциялар билан бирмунча ўхшашлиги бор, шу сабабли улар тузим орасида қандай аҳамиятга

эга бўлса, қўшимча каденцияларда ҳам шу хилда қўлланишлари мумкин:

П. Чайковский, 6-симфония  
(қисқартириб олинган)



Гармониялаш мисоли:



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарлардан DD нинг альтерация қилинган аккордларини топинг:

- а) Л. Бетховен. Соната, ор. 10 № 1 (биринчи бет);
- б) В. Моцарт. Ре мажор сонатаси (Гольденвейзер таҳририда, № 6, биринчи бет).
- в) Ф. Шопен, *Ля-бемоль* мажор вальси, ор. 42 (*Sostenuto* ва охириги қисми), *Ля* минор этюди ор. 25;
- г) А. Даргомыжский. «Мне грустно» ва «Искучно и грустно» романслари.
- д) А. Гурилев. «Сердце-игрушка» романси.
- е) К. Сен-санс. «Самсон ва Далила» операсидан Далила-нинг *Ре-бемоль* мажор арияси.

Езма топшириқлар

а) Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:

464 1

2

3

4

5

6

7

8 simile

9

10

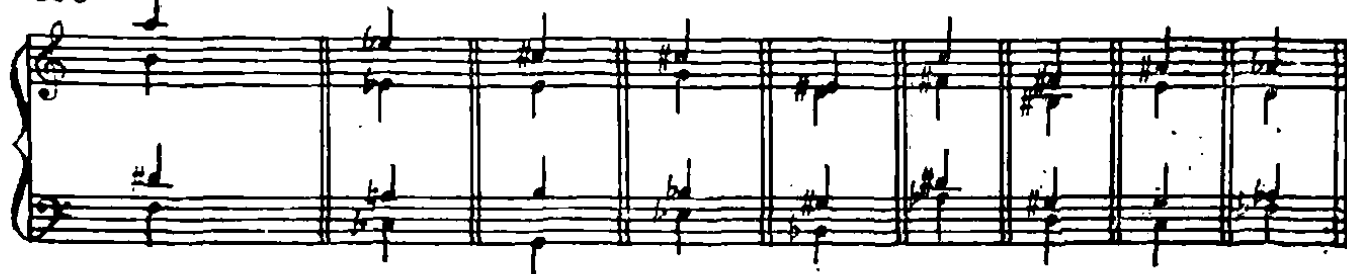
б) 295- мисол материали альтерация қилинган DD аккордлари-дан фойдаланиб, давриягача қадар ривожлантиринг:

а) Берилган тоналликда ва берилган товушдан орттирилган секстаккорд, орттирилган терцквартаккорд, орттирилган квинт-секстаккорд ҳамда икки марта орттирилган терцквартаккорд ва альтерация қилинган DD аккордларни тузинг.

б) Юқоридаги аккордларни субдоминанта ва тоникадан кейин қўлланиб, каденцияларда чалинг.

в) Қуйидаги аккордларни аниқланг ва мумкин бўлганича хил-ма-хил усуллар билан давраларни тоникага етказиб ечинг:

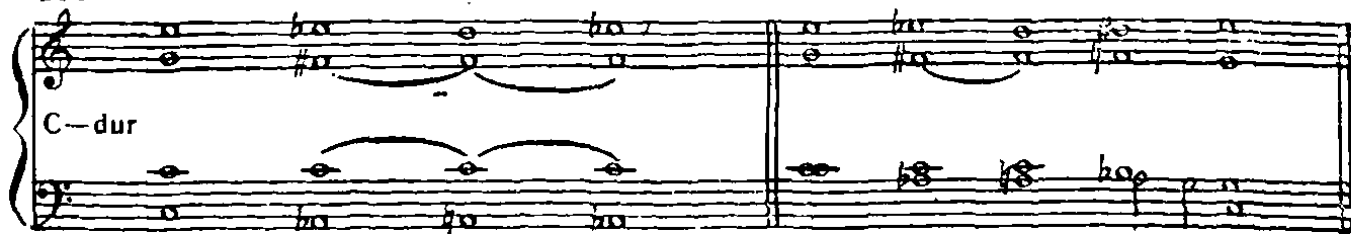
465



### Қўшимча

Айрим ҳолларда қўш доминантанинг альтерация қилинган аккордлари DD нинг хроматик, оддий кўринишига ўтади ва шундан кейин яна (DD қуршовида шу функциядаги альтерация қилинган аккордлар бўлиш шарти билан) альтерация кўринишига эга бўлади. Бошқа ҳолларда альтерация қилинган DD лар D аккорди орқасидан (кўпинча альтерация қилинган D) одатдаги хроматик DD аккордига қайтади. Бу гармоник изчиллик нафисликдан холи эмас. 466- мисолдаги схемаларга ва А. Бородиннинг «Князь Игорь» операсидан «Кончаковна каватинаси»га қаранг, бу каватинанинг охирида мазкур изчилликлар қўлланилган:

466



### 31-тема

## ТОНАЛЛИКЛАР НИСБАТЛАРИНИНГ ТУРЛАРИ

### 1. Дастлабки маълумотлар

Музыка асарлари бир тоналликда ёки турли тоналликда баён қилиниши мумкин.

Бир тоналлик баён ўзининг бутун чўзимидан бошдан-охиригача берилган битта тоналлик аккордлари билан чегараланади.



Турли тоналлик баёнида эса, шу асарнинг ёки бир қисмининг —бош тоналлигидан ташқари, яна бошқа хил — ёндош, тобе тоналликлар ҳам учрайди. Ёндош тоналликнинг барча аккордлари ҳам ёндош тоника, ёндош доминанта ва шу каби ёндош номга эга бўлади.

Тоналликларнинг алмашув тартиби, асарнинг тоналлик ланини ҳосил қилади, бир тоналликдан кейин бошқа бир тоналликни киритиш усуллари эса тоналликлар изчилликларининг ёки нисбатларининг ҳар хил турларини вужудга келтиради.

Тоналликлар изчилликларининг учта асосий тури: модуляция, оғишма ва таққосламалар мавжуддир.

## 2. Модуляция

Модуляция бирор янги тоналликка ўтиш ва музика тузинининг шу янги тоналликда тугалланишидир. Қоидага кўра, модуляция мукамал каденция билан тугалланади. Тоналликнинг биринчи даврия охирида алмашуви модуляцияга энг оддий мисол бўла олади:

467 *Sop. moto* Ҳаракатчан Ф.Шопев, Мазурка, оп. 7 № 3

*c-moll*

*c-moll*

*E-dur*

Баъзи вақтда (кўпроқ мураккаб метр ўлчовида) модуляция давриянинг биринчи жумласини тугаллайди:

К.М.Вебер, кларнет ва ф-но учун соната, II қисм

468 *Allegro marciale*

*E-dur*

### 3. Оғишма

Оғишма тугалланган бир тоналликнинг ёки модуляция қилинадиган тузимнинг (давриянинг) баён процессида ёндош тоналликка қисқа муддатли ўтишидир. Оғишмаларнинг икки тури: ўткинчи ва кадансли кўринишлари бор.

Ўткинчи оғишма тузим орасида, каденциясиз пайдо бўлади. Ўткинчи оғишма маълум даражада ўткинчи товушга ва ўткинчи аккордга ўхшайди.

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 26, 1 қисм

469

As Es C Es

Эслатма. Агар ёндош тоналликлар орасидаги бир хиллик билан, иккинчи томондан, аккордга кирмайдиган товушлар ва бошқа баъзи аккордлар аниқроқ таққосланса, бошқа тоналликдан яна аввалги тоналликка қайтган оғишмани ёрдамчи оғишма деб аташ мумкин (олдинги мисолнинг 3—5-тактларига қаранг).

Кадансли оғишма бирор музыка жумласининг охирида ёки унинг бирор қисми охирида пайдо бўлади. Бу оғишма одатда ёндош тоналликнинг ҳар иккала нотурғун функцияси (S ва D) иштирокида, ярим каденция билан ифодаланади: музыка жумласининг охирида тўлиқ хотимали каденцияда келса, модуляция таасуротини қолдирган бўлар эди:

470 Andante Секин

Р.Шуман, "Вечерняя звезда"

A—dur fis—moll

Эслатма. Жумланинг бирор қисмида бўладиган оғишма хотимали, лекин тўғрироғи тугалланмаган каденция билан ёки барвақт тугалланишдан сақланиш мақсадида бўлинган каденция билан ифодаланиши мумкин.

### 4. Таққослама

Таққослама икки музыка тузим чегарасида, цезурадан кейин, янги тоналлик пайдо бўлгач, модуляция қилувчи ўтиш кўчмасиз, оғишмасиз (ёки модуляция қиладиган бир овозли боғламасиз) ҳосил бўлади.

Таққослашда янги тоналлик одатда (лекин ҳар доим бўлавер-маса-да) олдинги тоналликнинг тоникасидан кейин пайдо бўлади.

Таққосланадиган тузимлар тематик материалнинг умумийлиги билан бирлашишлари мумкин, масалан, секвенциянинг икки звено-сидан, икки давридан (масалан, Л. Бетховен сонатасидаги мотам марши, ор. 26 га қаранг), икки музика жумласидан ёки жум-ланинг қисмларидан иборат бўлиши мумкин:

Тез, эхтирос билан  
471 Allegro con brio

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 53, 1 қисм

C—dur G—dur F—dur

472 Andante Соқин

А.Скрябин, Пролюдия, ор. 11 № 10

cis—moll gis—moll Ges—dur  
fis—moll cis—moll

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 2 № 1

473 Allegretto Тезлатмай

f—moll As—dur

(Ф. Шопен Мазуркасининг бошланғич қисми, ор. 6 № 1, фа-диез минор).

Бошқа ҳолларда тоналликларни таққослаш мазмун жиҳатидан бир-биридан фарқ қилалдиган, бутун бир асарнинг иккита анча катта қарама-қарши қисмининг чегарасига мос тушади:

474 Allegretto Тезлатмай А.Даргомыжский, "Мне минуло 16 лет"

C—dur 1 қисмининг охири II қисмининг боши

475 Moderato Ўртача Ф.Шуберт, Песнь Миньоны

E—dur e—moll

476 Moderato М.Мусоргский. "Борис Годунов", пролог

As—dur a—moll G—dur

## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларда тоналликлар изчилликларининг турларини анализ қилинг:

- Ф. Шуберт. Фортепьяно учун Си-бемоль мажор скерцоси;
- Ф. Шопен. Этюд, ор. 10 № 10;
- Н. Римский-Корсаков. «Садко» операсидан Садконинг речитативи ва арияси;
- К. Вебер. «Чары» романи;
- Ф. Лист. «Блестящая мазурка», *Ля-мажор* (trio нинг бош қисми).

## ОҒИШМАЛАР. ХРОМАТИК СИСТЕМА

## 1. Умумий маълумотлар

Юқорида айтиб ўтилганидек, бир тоналликдан бошқа бир тоналликка ўткинчи ёки каденсли кўринишда қисқа муддатли ўтиш оғишма деб аталади. Унинг муҳим хусусияти — янги тоналликни мустақамловчи ва бу билан бош тоналликда ўзининг лад функциясини сақловчи хотима каденциясининг бўлмаслигидадир.

Оғишмадан кейин яна олдинги тоналликка қайтилади ёки янги бир оғишма бўлади.

## 2. Оғишма воситалари

Пировардида тоникасига олиб келадиган кейинги ёндош тоналликнинг S группаси ва D группасидаги нотурғун гармонияларни қўлланиш билан оғишмага эришилади.

Оғишмада вақтинча тоникага нисбатан доминанта хизматини бажарувчи аккорд ёндош доминанта деб аталади. Шу маънода D, D<sub>7</sub> ва DVII<sub>7</sub> аккордларини айланмалари билан қўлланиш мувофиқдир. Худди шу аккордлар воситаси билан, ўпинча, маълум автентик формулага кўра навбатдаги тоналлик киритилади<sup>1</sup>:

477 C-dur

T D → S<sub>II</sub> D → DT<sub>III</sub> D → S D → D D → TS<sub>VI</sub>

a-moll

t D → dt<sub>III</sub> D → s D → D D → ts<sub>VI</sub> D → d<sub>VII</sub>

Оғишмада вақтинча тоникага нисбатан субдоминанта хизматини бажарувчи аккорд ёндош субдоминанта деб аталади. Шу маънода (S, S<sub>II</sub>, S<sub>II7</sub>, S) аккордлари ва уларнинг айланмалари баъзан TS<sub>VI</sub> ҳам қўлланилади.

<sup>1</sup> Камайтирилган учтовушликлар (улар схемаларда крест билан кўрсатилган) нотурғун бўлганликлари учун, қондага кўра, тоника бўла олмайдилар ва бинобарин, улар ёндош доминанта ва субдоминанталарга эга эмас.

Бу аккордлар, S—D—T формуласига мувофиқ, кўп ҳолларда доминанта гармонияси орқали янги тоникага олиб боради:

478 C—dur

T. s → s<sub>II</sub> s → DT<sub>III</sub> S → S S → D S → TS<sub>VI</sub>

a—moll

t S → dt<sub>III</sub> s → s s → D S → tsv<sub>I</sub> S → d<sub>VII</sub>

S—T плагал давраси воситаси билан янги тоналликни ҳам киритиш мумкин. Бу ҳолда субдоминанта одатда S ёки S<sub>II</sub> учтовушлиги шаклида кўринади.

### 3. Хроматик система

Хроматик ёндош доминанталар ва субдоминанталар билан боитилган диатоник системанинг аккордлар йиғиндиси мураккаброқ бўлган хроматик системани вужудга келтиради:

479 Andante Секста

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 14 № 2

C—dur

T D<sub>1</sub> → TS<sub>VI</sub> S D

480 Allegro assai Жана тез

Н. Римский-Корсаков, "Шоҳ Султон ҳақида эртак" (охирги хор)

G—dur

T T<sub>0</sub> S D<sub>1</sub> → S<sub>II</sub> D



485 Allegro Тез

4. Овоз йўналиши

Ёндош доминанталар киритилганда, овоз йўналиши максимал раванликни таъминловчи қуйидаги шартларни қондириши лозим:

- 1) умумий товушлар ўз ўрнида қолади;
- 2) зиддиятдан сақланиш учун диатоник погонанинг хроматик ўзгаришини бирорта овоз бажариши керак;
- 3) овознинг шу хилда хроматик ярим тонга томон ҳаракати унинг тескари томонга бир тон ёки ярим тонга жуфтланиб ҳаракат қилишига мос келади. Терцияга жуфтланган товуш ҳаракатининг басда бўлишига ва истисно шаклида («ярим переченье» кам эшитиладиган жойларда) ўрта овозда бўлишига йўл қўйилади:

486

487



Овоз йўналишининг бундай раволиги ёндош субдоминанта-ларнинг қўлланилишини ҳам характерлайди (483, 484, 485- мисол-ларга қаранг).

Оғишмалар учун кўпинча ёндош доминанталарнинг (гарчи асо-сий D, D<sub>7</sub> билан ҳам мумкин бўлса-да, D, D<sub>7</sub> нинг айланмаларидан иборат бўлган) каденциясиз формалари танланади.

Оғишма ёндош тоника билан нисбатан кам бошланади.

Баъзи вақтларда кенг кўламли ва кўп марта такрорланиб ту-радиган оғишмалар ҳам бўлиши мумкин, масалан, Р. Шуман, «Grillen», ор. 12 га; шунингдек бу темадаги 481- мисолга қаранг.

Оғишмалар метрик тузилиш жиҳатидан кўпинча каденция-лар тузилишини эслатади: ёндош доминанталар ўзларининг ечимларига, яъни уларнинг ёндош тоникаларига нисбатан, тактнинг енгилроқ ҳиссаларига тўғри келади.

### 5. Давриядаги оғишмалар тартиби

Беш тоналликдан бошланадиган ва бош тоналлик билан тугал-ланадиган даврия кенг ҳажмда бир тоналлик ҳисобланади. Бундай даврияда оғишмалар баъзан кўпроқ бўлиши ҳам мумкин.

Асосан, оғишмаларнинг деярли исталган тартибда ке-лиши мумкин бўлса ҳам, шунга қарамай, уларнинг тез-тез учраб турадиган тақсимотига эътибор бериш лозим.

Мажорда жойлашуви жиҳатидан D га, қисман TSVI ва кам-дан-кам DTIII га оғишмалар кўпроқ тарқалган, каденциялар содир бўладиган жойларда S га  $\bar{c}$ SII га, ёки камдан-кам ҳолларда—TSVI га оғиш одат тусига кирган.

Минорда dtIII, d ва D га томон оғишмалар кенгроқ тарқалган; каденциялар содир бўладиган жойларда s, tsVI ёки иккинчи па-сайган поғона томон оғишмалар бўлади; Ф. Шопеннинг ля минор Мазуркаси, ор. 7 № 2 (47- темага қаранг).

Шундай қилиб, каденциялар содир бўладиган жойларда субдо-минанта томонга оғишмалар кўпроқ учраб туради. Лекин баъзан оғишмалар жумланинг бошланишига яқин жойда ва ҳатто жум-ланинг энг бошланишида ҳам учрайди. Доминантали ка-денция билан қўшилиб шу томонга оғиш тоналликнинг тўлиқ мус-таҳкамланишига ва янада ёрқинроқ эшитилишига ёрдам беради:

Н. Римский-Корсаков, "Майская  
ночь"

488 Moderato *Ургана*

D VII<sub>7</sub> → s      D VII<sub>6</sub>      c

Плагал каденциялардаги субдоминантага (S, s, SII га) томон бўладиган оғишмалар ҳаракатчан тониканинг басида ҳам, турғун басида ҳам жуда кенг учрайди:

489

Субдоминанта группасининг хилма-хил тоналликларига томон бир қатор оғишмаларнинг келиш тартиби субдоминанталарнинг одатдаги келиш тартибига — S, SII ё TSVI, SII ёки TSVI, S га ўхшашлиги кўп учраб туради.

Асосий тоналликни мустақкамлаш учун баъзан доминанта группасининг минор тоналлигига томон (DTIII мажор ва d минор) оғишларидан кейин субдоминанта томонига оғишнинг бўлиши ҳам фойдалидир:

Секин вазиит

490 Andante sostenuto

А. Аренискй, "Ночь"

## 6. Бўлинган давралар ва каденциялардаги оғишмалар

Исталган доминанта гармонияси, айниқса D<sub>7</sub> бошқа бир тоналликнинг нотурғун доминанта гармониясига, кўпинча худди шу доминанта (баъзан субдоминанта) гармониясига ўтиши мумкин.



Гармониялаш мисоли:

492

Two systems of piano accompaniment in C minor. The first system includes the marking 'c-moll'. The music is written for piano with treble and bass staves.

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Куйидаги асарларни анализ қилинг:

- а) Л. Бетховен. *Ми-бемоль* мажор сонатаси, ор. 7 II қисм. Соната ор. 14 № 2, II қисм;
- б) Р. Шуман. «Grillen», ор. 12;
- в) Ф. Шопен. Ноктюрн № 2, *Ми-бемоль* мажор; прелюдия № 9, *Ми* мажор;
- г) М. Глинка. «Иван Сусанин» операсидан Антонида рондоси ва «Славься» финал хори;
- д) А. Даргомижский. «Мне минуло шестнадцать лет» романси;
- е) Н. Римский-Корсаков. «Садко» операсидан варяг меҳмонининг қўшиғи ва «Ночь перед рождеством» операсидан «Святой вечер» хори;
- ж) А. Гурилев. «Отгадай, моя родная» романси.

Езма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

493

Three systems of a melody line with first, second, and third endings. The music is written on a single treble staff.

4

5

6

7

8

9

10

б) Берилган жумлани субдоминантага томон (S ёки SII, ёки s) оғишлар билан қўшимча плагал каденцияларда тугатган ҳолда ва даврияга етгунча ривожлантиринг:

494

Сирянчи жумла

h-moll

33-тема

## ХРОМАТИК СЕКВЕНЦИЯЛАР. ОҒИШМАЛАР

### 1. Дастлабки маълумотлар

Гармонияда диатоник секвенциялар билан бир қаторда хроматик секвенциялар катта аҳамиятга эга. Бу сек-

венциялар хилма-хил ёндош доминанта ва субдоминанталарни қўлланиш билан ҳосил қилинади, шу билан бирга ёндош D шубҳасиз устун туради.

Маълумки, бирор тоналликнинг мажор ёки минор учтовушликларидан бири билан доминантага (D, D<sub>7</sub>, D<sub>9</sub> ва DVII<sub>7</sub> га) боғланган ва ўз навбатида асосий T га функционал алоқадор бўлган аккорд ёндош доминанта дейилади. Тоналликнинг асосий тоникага тортилувчи бирорта мажор ёки минор учтовушлиги билан субдоминантага (S, SII, SVII<sub>7</sub>, s) алоқадор бўлган аккордга ёндош субдоминанта дейилади.

Ёндош доминанта ёки субдоминанта ечиладиган учтовушлик ёндош D ва S лар учун вақтинча тоника аҳамиятига эга бўлади (чунки бу хилдаги тоника бош тоналлик доирасидаги турғун аккорд бўла олмайди). Ёндош D ва S ли давра хроматик секвенция звеносини вужудга келтиради.

Бундай секвенциянинг алоҳида олиingan ҳар бир звеноси энг оддий ва одатда тоналлик каденциясини кўрсатмайдиган (ёндош) секвенциядир, бундаги давралар кўпинча D—T кўринишида бўлади, камдан-кам ҳолларда S—D—T кўринишида ва аҳён-аҳёнда S—T кўринишида учрайди. Аммо умуман ёндош доминанталар ва уларнинг вақтинча тоникалари аккордларидан тузилган шу хилдаги звенолар функция жиҳатидан асосий тоналликка тобе бўладилар ва, бинобарин, унинг чегарасидан четга чиқмайдилар. Хроматик секвенцияларнинг модуляция қилинадиган типик секвенциялардан фарқи (бунда биз секвенциялар натижасида албатта янги тоналликка ўтамиз) ва тоналлиги ўзгармасдан сақланувчи (гарчи тоналликни тузум охирида — энг яқин ўхшаш аккордлар доирасида алмаштириш мумкин бўлганда ҳам) диатоник секвенцияларга ўхшашлиги ҳам худди шундадир.

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 14 № 2

495

C—dur C—dur d—moll e—moll C—dur

П.Чайковский, "Пиковая дама"

496

D—dur (D) (h) (G) D—dur

SII D<sub>9</sub> D<sub>7</sub> T

## 2. Секвенция звеноларининг сони

Диатоник секвенцияда бўлгани каби хроматик секвенцияда ҳам одатда звеноларнинг сони икки-учтадан ошмайди. Бу хилдаги секвенция анча узоқ давом этадиган бўлса, одатда, звеноларнинг вариацияланиши (турланиши) ёки звенолар нисбатидаги вариациялаш усуллари қўлланилади, бу ҳол секвенциянинг ривожланишида ёки изчиллигида маълум хилма-хилликни вужудга келтиради. Кам сонли звенолар доирасида ва асосий тоналликнинг D сида батамом тўхталганда содир бўладиган хроматик секвенциянинг эркин вариацияланишига доир қизиқ бир намуна келтирамиз:

Сал тезлатиб

С.Прокофьев, ф-но учун учинчи концерт, II қисм

497 Andantino

e-moll d-moll c-moll e-moll

## 3. Звеноларнинг тузилиши

Юқорида айтиб ўтилганидек, хроматик секвенция звеноларининг тузилиши у қадар мураккаб эмас ва кўпинча D—T камдан-кам ҳолларда S—D—T, ундан ҳам камроқ S—T ёки DD—D—T аккордлари изчиллигидан иборат. Звено одатда тактнинг к у ч с и з ёки нисбий кучли ҳиссасида (жуда камдан-кам ҳолларда кучли ҳиссада) ва деярли ҳамиша нотурғун функция аккордидан бошланади. Бунинг сабаби шуки, турғун функцияга ҳаракат шў функциядан бошланган ҳаракатга қараганда анча кескин (динамикали) бўлади. Шунинг учун ҳам шу звенодан (унинг қандай функция билан тамомланишидан қатъи назар), кейинги звенонинг ёндош тоникасига бевосита ўтиши мантиқий жиҳатдан етарли бўлмаслиги ёки кам боғланган бўлиши мумкин. Агар звено нотурғун гармонияларнинг биридан (D, D<sub>7</sub>, DD, S дан) бошланадиган бўлса, у ҳолда диққат вужудга келаётган янги тартиблишларга ва кескинликларга қаратилади-да, бу хилдаги секвенциянинг қўшни звенолари чегарасидаги ўзаро боғланиш ва табиийликка оид камчиликлар сезилмай қолади.

## 4. Давриянинг секвенциялар ҳисобига кенгайиши

Секвенцияларда хроматик доминанта ва субдоминанталарни қўлланиш жумла ёки даврияларни кенгайтириш учун янги-янги имкониятларни вужудга келтиради. Бундай кенгайиш одатда тузимнинг музикавий фикрнинг баёнини тугаллайдиган хотима қисмига тўғри келади:

498 (иккинчи жумла)

2- такт

D-dur

(D)

(c)

(G)

5 D-dur

6

7

Шу хилдаги хроматик секвенциялар давриянинг иккинчи жумласини кенгайтириш учун эмас, балки унинг ташқи (қўшимча плагал каденцияга ўхшаган) қўшимчаси сифатида киритилдиган ҳоллари камроқ тарқалган. Демак, бу ҳолда, секвенция даврия ичида эмас, балки унинг хотима каденциясидан кейингина пайдо бўлади. (495- мисолга қаранг):

499 *Andante* *Секвин*

"Яничек" Чех ҳалқ қўшиғи  
(Малат қайта ишлаган)

As-dur 7 такт

8 такт

Des-dur

d-moll

As-dur

қўшимча

D7 T

D7 T

## 5. Хроматик секвенция ва оғишма

Хроматик секвенция звеноси ёндош тоникани, унинг D, S ва DD аккордларини кўрсатувчи гармоник баён усуллари бўйича маълум даражада тоналликлар орасидаги оғишмага яқин туради (32-темага қаранг). Бироқ ундаги фарқни ҳам ҳисобга олиш зарур:

1) оғишмалар кўп ҳолларда секвенцияни ривожлантирмасдан ҳам вужудга келаверади;

2) кўпинча хроматик секвенция звенolari ёндош тоникани мустақамламай туриб ҳам баён қилинади.



Агар хроматик секвенция звенolari функционал жиҳатдан тўлиқроқ ва кенгроқ тузилган бўлса (4—5 аккордлар) ҳамда ёндош тониканинг пайдо бўлиши каденция пайтига тўғри келса, у ҳолда оғишмаларнинг изчил қатори вужудга келади.

## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарлардаги секвенцияларнинг ёндош доминанталар ва оғишмалар билан қўлланиш усулларини анализ қилинг:

а) Л. Бетховен. Ф-но сонатаси, *Ми-бемоль*, мажор. ор. 7. II қисми (15—25-тактлар);

б) Р. Шуман. «Бабочки» («Papillons») ор. 2 № 8 ва 12 (хотимасини);

в) П. Чайковский. «Жатва» ор. 37 bis (ўрта эпизодини);

г) П. Чайковский. «Охота» ор. 37 bis (бошланғич тузумини);

д) П. Чайковский. «Евгений Онегин», Татьяна мактубининг «Вообрази, я здесь одна» сўзларидан бошлаб, № 9 нинг охиригача;

е) Н. Римский-Корсаков. «Ночь перед рождеством» Поляк хорини (9—19-тактлар);

ж) А. Лядов. «Рано цветик» қўшиғини (1—13-тактлар);

з) А. Гурлиев. «Внутренняя музыка» романси (5—12-тактлар);

и) А. Глазунов. «Жизнь ещё передо мною» романси (бош қисми).

Секвенцияни излаб топинг ва схема шаклида ёзинг:

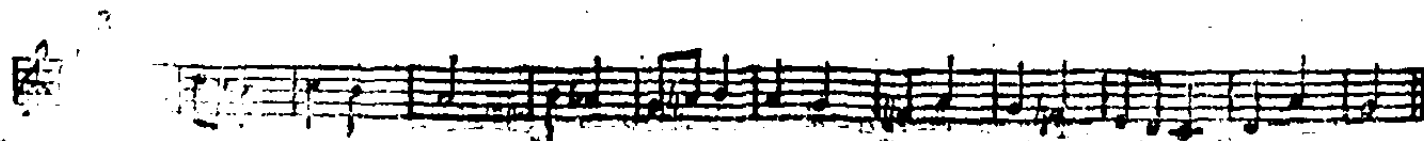
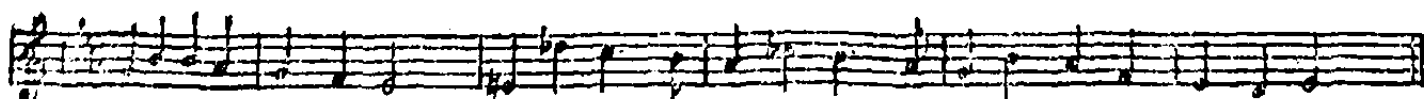
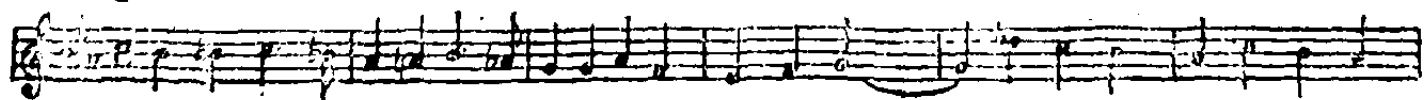
1) Л. Бетховен сонатасининг биринчи Allegro экспозициясининг охирида, ор. 31 № 3.

2) Р. Шуманнинг «Листок из альбома» асарининг хотимасида, ор. 99 № 5.

### Ёзма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

500 1



б) Берилган тўрт тактли жумлани тўлиқ даврияга етгунча ривожлантиринг; иккинчи жумланинг миқёсини хроматик секвенциялар қўлланиш йўли билан кенгайтиринг:

501 Allegretto Тезлатмай

cis—moll

биринчи жумла

### 34-тема

## МОДУЛЯЦИЯ

### 1. Умумий тушунчалар

Музыка тузимининг (қисман — давриянинг) янги тоналликка ўтиши ва шу тоналик тамоланиши модуляция деб (31-темада айтиб ўтилганидек) аталади.

Тоналлик ичида бўладиган оғишманинг модуляциядан асосий фарқи — тузимнинг (давриянинг) янги тоналликда қандайс билан тугалланишидир:

Ўртача. Вальс темпида. П. Чайковский, Торли оркестр  
учун серенада. Вальс

502 Moderato Tempo di valse

## 2. Музыка асарини ривожлантиришда модуляциянинг роли

Модуляция музыка асарини ривожлантиришда энг муҳим гармоник фактордир, чунки, одатда, асарнинг фақат бирорта қисми ёки ҳажми у қадар катта бўлмаган музыка асарларигина бир тоналликда баён этилади.

## 3. Тоналликларнинг функционал алоқаси

Музыка асарининг ривожланиш жараёнида алмашиниб турадиган тоналликларнинг нисбати ёки алоқаси бир тоналлик баёнла аккордларнинг функционал нисбатларига маълум даражада ўхшашдир. Шунинг учун ўзгариб турувчи тоналликларнинг аккордларига айрим ўхшашлигига кўра, уларни юқори даражада олий тартиб функциялари деб айтиш мумкин. Бир тоналлик баён доирасидаги тоника сингари, атрофига бошқа ҳамма ёндош тоналликлар йиғиладиган ва функционал бирлашадиган бош тоналлик бирдан-бир турғун тоналлик бўлиб хизмат қила-

ди. Қолган тоналликлар ладнинг нотурғун функцияларига ўхшаш бўлади; чунончи, доминанта, субдоминанта, қўш доминанта тоналликлари, уларнинг параллел тоналликлари бош тоналлик атрофида бирлашади. Кўпинча етакчи функция бошчилигидаги бир неча тоналлик махсус бир г р у п п а г а бирлашади (С. И. Танеев).

#### 4. Биринчи даражали ўхшаш тоналликлар

Тоналликларнинг бевосита алоқаси аввало тоникаларнинг функционал жиҳатдан ўзаро муносабатларига асосланади; бу нисбат қанчалик оддий бўлса, тоналликларнинг ўзаро ўхшашлиги ва нисбати шунчалик яқин бўлади. Тоналликларда умумий товушлар ва аккордлар сони қанча кўп бўлса, умуман, уларнинг нисбати ҳам шунча оддий бўлади.

Шу асосда тоникалари берилган бирор диатоник мажор ёки минорнинг бошланғич тоналлигига бевосита кирадиган тоналликлар бир-бирларига яқинроқ бўлади.

Тоналликларнинг шу хилдаги диатоник ўхшашлиги, тоналликларнинг биринчи даража ўхшашлигини ҳосил қилади.

Мажорга биринчи даражали ўхшаш тоналликлар: унинг доминанта ва субдоминанта тоналликлари ҳар учала ёндош параллел тоналликлар, шунингдек минор субдоминанта тоналлиги киради:

Diagram illustrating the first-degree relationship between major and minor scales. The diagram shows the dominant (D) and subdominant (F) of a major scale (C-dur) and their corresponding minor scale counterparts (a-moll and f-moll). Arrows indicate the relationships between these scales and their respective dominant and subdominant chords.

Минорнинг доминанта ва субдоминанта тоналликлари, ёндош параллел тоналликларнинг учаласи ва мажор доминанта тоналлиги ҳам биринчи даражали ўхшашликдадир:

Diagram illustrating the first-degree relationship between minor and major scales. The diagram shows the dominant (D) and subdominant (F) of a minor scale (a-moll) and their corresponding major scale counterparts (C-dur and F-dur). Arrows indicate the relationships between these scales and their respective dominant and subdominant chords.

## 5. Умумий аккорд

Модуляция диатоник ўхшашлик доирасида бир-бирига боғланадиган икки тоналлик учун умумий бўлган аккорд воситасида содир бўлади. Бошланғич тоналликда маълум бир функцияга эга бўлган умумий аккорд навбатдаги янги тоналликда бошқа бир функция аҳамиятига эга бўлади; бу билан шу аккорд иккала тоналлик орасида гуё воситачи бўлади ва шунинг учун воситачи аккорд деб аталади.

Умумий аккорднинг ҳар бир тоналликдан бошқа бир тоналликка функционал жиҳатдан ўтиши натижасида функциялар ўзгарувчанлиги (функционал ўзгарувчанлик) номи билан маълум бўлган хусусияти юзага келади.

## 6. Воситачи аккордларнинг сони

Биринчи даражали ўхшаш тоналликлар орасидаги умумий аккордлар сони ҳамма ҳолларда бир хил бўлавермайди ва бу аккордларнинг ёзувдаги калит белгисини таққослаш йўли билан аниқланади.

Параллел тоналликлар, яъни бир хил калит белгисига эга бўлган тоналликлар (*До-ля*) ўзларининг табиий кўринишида умумий товуш составига эгадир: шунинг учун еттита учтовушликнинг (септаккордларнинг) ҳаммаси умумий учтовушликдир:

505

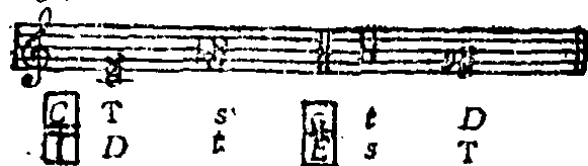
C	D	D	F	G	A	B
T	S <sub>II</sub>	D <sub>T</sub> <sub>III</sub>	S	D	TS <sub>VI</sub>	D <sub>VII</sub>
C	d	d	f	g	a	b
dt <sub>III</sub>	s	d	ts <sub>VI</sub>	d <sub>VII</sub>	t	s <sub>II</sub>

Ёзувда битта калит белгиси билан фарқланадиган тоналликларнинг тўртта умумий учтовушлиги (ва учта септаккорди) бор. Ҳар иккала тоналликнинг ва уларга параллел бўлган тоналликларнинг тоникалари умумий аккордлардир:

506

C	A	D	D	C	A	F	G	B
T	TS <sub>VI</sub>	D	D <sub>T</sub> <sub>III</sub>	T	TS <sub>VI</sub>	S	S <sub>II</sub>	
C	a	d	d	C	a	f	g	b
S	s <sub>II</sub>	T	TS <sub>VI</sub>	D	D <sub>T</sub> <sub>III</sub>	T	TS <sub>VI</sub>	
ts <sub>VI</sub>	s	dt <sub>III</sub>	t	d <sub>VII</sub>	d	dt <sub>III</sub>	t	

Тўртта калит белгиси билан фарқ қиладиган тоналликлар (мажор учун — унинг минор субдоминанта тоналлиги, минор учун — унинг мажор доминанта тоналлиги) фақат иккита умумий учтовушликка — иккала тоналликларнинг тоникаларига эгадир:



Воситачи аккордлар модуляцияда хилма-хил кўринишларда— учтовушлик, секстаккорд, аҳён-аҳёнда квартсекстаккорд (ўткинчи) ва септаккорд, кўринишида қўлланилади. Лекин шу билан бирга, ечилиш билан боғлиқ бўлган септаккордларнинг воситачи аккордлар роли учтовушликларга нисбатан камроқ аҳамиятга эгадир, чунки учтовушликлар уларнинг анча эркин қўлланишига, талқин этилишига ва кўчирилишига йўл қўядилар.

## 7. Модуляцияловчи аккорд

Умумий (воситачи) аккорддан сўнг келадиган ва янги тоналликни етарли даражада аниқлаб берадиган оҳангдошлик модуляцияловчи аккорд деб аталади.

Умумий аккорд навбатдаги янги тоналликка хос номни олиши биланоқ, функцияларнинг одатдаги изчиллик тартиби кучга киради. Масалан, иккинчи тоналлик тоникасига тенг бўлган умумий аккордлардан кейин S, DD, D ва шу каби келиши мумкин. Бироқ бундай вақтларда тоналликка алоқадорлиги ва функционал жиҳатдан ёрқинлиги тўлиқ аниқланган гармониялар афзал кўрилади. Шунинг учун модуляцияловчи аккордлар сифатида хилма-хил функцияларнинг нотурғун оҳангдошликлари (S, SII<sub>7</sub>, DD, D<sub>7</sub>, K<sup>6</sup><sub>4</sub>) ва айниқса — ечилишга мойил бўлган диссонанс аккордларнинг қўлланиши мақсадга мувофиқдир.

Хусусан, мажор тоналлигига модуляция қилинганда лад гармоник кўринишининг субдоминантаси модуляцияловчи аккорд сифатида катта аҳамиятга эга.

## 8. Модуляциядаги каденция

Хотима (кўпроқ мукаммал) каденция кўпдан-кўп ҳолларда агар ўз хусусияти билан бунга тўғри келса (K<sup>6</sup><sub>4</sub>, D<sub>7</sub>, SII<sub>7</sub>, SII<sup>6</sup><sub>5</sub>, DVII<sub>7</sub>, DD) модуляцияловчи аккорд билан бошлана беради.

Борди-ю, модуляцияловчи аккорд хотима каденция учун унча характерли бўлмаса (D<sub>7</sub>, DVII<sub>7</sub> ўз айланмалари билан ва SII<sub>2</sub>), ҳаракат, функцияларнинг оддий тартибига асосан, бундай аккорддан янги тоника сари йўналади, тоникага етгандан кейин, одатдаги хотима каденция киритилади.

Кейинги тоналликнинг тоникаси модуляциянинг тўлиқ тугалланиши олдидан киритилса (масалан, агар у — умумий аккорд бўлса, агар модуляцияловчи аккорд тўлиқ хотима каденцияга олиб келмаган бўлса), тоникани секстаккорд шаклида ё терциясини ёки квинтасини мелодик ҳолатда жойлаштириш лозим бўлади; шунда у мукаммал хотима каденцияда янгичароқ, тўлароқ эшитилади.

Янги тоналликнинг ишончлироқ ва ёрқинроқ мустаҳкамланишига, албатта, тўлиқ автентик мукаммал каденцияни қўлланиш орқали эришилади:

Театлатмай, аниқ  
508 Allegretto marcato

Л.Делиб, "Лакмэ", III парда, солдатлар хори

C-dur

e-moll

T fsvi S11 4/3 K6 4 D7 e

каденция

Бироқ янги тоналликдаги биринчи каденция номукаммал ё бўлишдан ёки ҳатто ярим каденция бўлиши мумкин. Бундай каденциядан кейин узил-кесил ўрнашув келади:

509

C-dur

Andante Секин

Беситачи аккорд

Модуляция қилувчи аккорд

Л.Бетховен, ф-но учун соната, op14 №2

C-dur

T S D7 T6 S11 5/9 D7 K6 VII7+ D7 T

каденция

510

Полочез темпда .  
Tempo di polacca

Н.Римский-Корсаков, "Майская  
ночь", II парда

B-dur

F-dur

## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

1) Си-бемоль, Ля, Соль-бемоль, ре, фа, си тоналликларидан I даражали ўхшаш тоналликларни топинг.

2) Қуйидаги Ля-до-диез, Ми — Си, ре — Ля, си — Соль, соль — Си-бемоль, ми — Ре, Си-бемоль — Ми-бемоль тоналликлари учун воситачи ва модуляция қилувчи аккордларни топинг.

3) В. Моцартнинг Rondo «Alla turca» биринчи давриядаги; И. С. Бахнинг ля минор инглиз сюитасидаги Сарабандадаги; Р. Шуманнинг ре минор марши, ор. 99 да; Н. Римский-Корсаковнинг «Майская ночь» операси финалида (биринчи даврия); П. Чайковскийнинг до-диез минор Ноктюрн ўрта қисмидаги; Р. Шуманнинг «Листок из альбома» фа-диез минор, ор. 99 да биринчи давриядаги модуляция усуллариани анализ қилинг.

### 35- тема

## БИРИНЧИ ДАРАЖАЛИ ЎХШАШ ТОНАЛЛИКЛАРГА

### МОДУЛЯЦИЯ

#### 1. Даствлабки маълумотлар

Берилган бирор мажор ёки минор тоналлигидан исталган биринчи даражали мажор ёки минор тоналлигига томон модуляция қилиш процесси умуман қуйидаги тўртта олдинма-кетин келадиган моментдан иборат:

1. Даствлабки тоналликни кўрсатиш;
2. Воситачи аккордни киритиш;
3. Модуляцияловчи аккордни киритиш;
4. Тугалловчи каденция тузишдан таркиб топади.

Музыка асарининг бошланғич даврия доирасида доминанта тоналлигига доминанта группасининг бошқа тоналликларига томон модуляция қилиш — бу функциянинг роли ва аҳамиятига мувофиқ энг оддий модуляция қилиш ҳисобланади.

Бу хилдаги даврияда субдоминанта тоналлигига томон модуляция қилиш эса кам учрайди.



Лекин музыка асарининг ўрта қисмларида (боғланишларида, ривожлантирувчи қисмларида (разработкаларда) субдоминанта тоналлигига оғишмалар ва субдоминанта томонига модуляция қилишлар жуда одат бўлиб қолган.

## А. ДОМИНАНТА ГРУППАСИНИНГ ТОНАЛЛИГИГА МОДУЛЯЦИЯ ҚИЛИШ

### 2. Доминанта группасидаги тоналликлар соня

Берилган мажор ўз доминанта группасига кирадиган иккита биринчи даражали ўхшаш тоналликка эга: доминанта тоналлиги ва унинг параллеллари, масалан, *До мажор* — *Соль мажор* ва *ми минор* (яъни V ва III поғона тоналликлари). Бу икки тоналликдан биринчиси модуляция қилишга анча қулай келади.

Берилган минор ўз доминанта группасига кирадиган тўртта биринчи даражали ўхшаш тоналликка эга: параллел тоналлик минор доминанта тоналлиги, унинг параллеллари ва мажор доминанта тоналлиги, шу билан бирга, булардан дастлабки иккитаси тез-тез учраб туради.

### 3. Биринчи тоналликдаги воситачи аккорд

Бошланғич тоналликдаги воситачи аккорд, шу тоналликдан янги тоналликка ўтиб, уни ривожлантиришга енгиллик туғдирадиган гармоник давраларга киритилади.

Шунинг учун ҳам бевосита D тоналликка бўладиган модуляциядан олдин, масалан, бошланғич тоналликни жуда ёрқин таъкидловчи ва ундан ўтиб созланишни мураккаблаштирувчи S—D ёки S—K<sup>6</sup>—D<sub>7</sub> давралари у қадар мақсадга мувофиқ эмас:

511 маъқул эмас

C—dur

Бошланғич тоналликда S ё SII га тўхталишлар ёки шу тоналликларга оғишлар ҳам унча матлуб эмас. Минордан унинг мажор параллели томон бўладиган модуляция (масалан, *до* минордан *Ми-бемоль* мажорга томон модуляция) бундан мустаснодир, чунки ҳар иккала тоналликнинг субдоминанта группаси аккордлари бири-бирига айнан ўхшашдир:

512

E<sub>3</sub> S<sub>II</sub> S

E<sub>3</sub> S<sub>II</sub> S

#### 4. Янги тоналликдаги воситачи ва модуляцияловчи аккордлар

Доминантага томон модуляция қилишда воситачи аккорд янги тоналликка кириши билан хилма-хил аҳамиятга, чунончи, тоника, субдоминанта ва (жуда камдан-кам ҳолларда) доминанта аҳамиятига эга бўлиши мумкин.

Агар воситачи аккорд янги тоналликнинг Т группасига кирадиган бўлса (Т, қисман TsVI), одатда унинг кетидан модуляцияловчи аккордлар ўрнида S, DD ёки D келади:

513 Allegretto тезлатмай Л. Бетховен, 7-симфония, II қисм

а-молл С-дур

TSVI DD<sub>3</sub> K<sub>4</sub> D T

514 Allegro moderato П. Чайковский, "На троёке"

Г-дур В-молл

T tsVI sIII<sub>4/3</sub> K<sub>4</sub> sIII<sub>4/3</sub> E

515 П. Гайдн cis-молл 2-но сонатаси, II қисм

Тез, шўх, эҳтирос билан  
Scherzando Allegro con brio

А-дур D

A D T

Е-дур

Агар воситачи аккорд янги тоналликнинг S ёки SII аккорди бўлса, унинг кетидан қуйидаги аккордлар келади:

- а) диссонанс типидagi субдоминанта (кўпинча гармоник мажор);
- б) қўш доминанта;
- в) каданс кuartсекстаккорди ёки
- г) бирон кўринишдаги бевосита доминанта (D<sub>7</sub> DVII<sub>7</sub> ва унинг айланмалари);

516 а) б)

Chord diagrams and labels for 516 a) and б):

- а) C (T<sub>6</sub>), G (S<sub>6</sub> s<sub>III4</sub>, K<sub>6</sub>, D<sub>7</sub>, T)
- б) C (T<sub>6</sub>), G (S<sub>6</sub> DD<sub>3</sub>, K<sub>6</sub>, D<sub>7</sub>, T)

в) г)

Chord diagrams and labels for 516 в) and г):

- в) C (TS<sub>VI</sub>), G (S<sub>II</sub>, K<sub>6</sub>, D<sub>7</sub>, T)
- г) C (TS<sub>VI</sub>), G (s, D<sub>7</sub>, T)

Менуэт темпида  
Tempo di menuetto

В.А.Моцарт, Симфония C-dur III қисм

517

Chord diagrams and labels for 517:

- Es (Es-dur), D<sub>4</sub>, B (TS<sub>VI</sub>), S<sub>II</sub>, s<sub>II2</sub>, D<sub>5</sub>, T, K<sub>6</sub>, D<sub>7</sub>, T

Субдоминанта (S, SII, TSVI) янги тоналликда табиий ҳолда тўлиқ каденцияга олиб келганлиги сабабли у, доминанта томонга модуляция қилишда воситачи аккорд сифатида олиниши маъқула роқ бўлади.

Минордан параллел мажорга ўтишда бўлинган давра кўпинча бошланғич тоналликка киритилади, лекин tsVI янги тоналликда S га ўтади:

518

a—moll C—dur

Эҳтиросли

$\boxed{C}$  tsVI S SII<sub>b</sub> K<sub>6/4</sub> D<sub>7</sub> T

519 *Passionato*

Р.Шуман, "Карнавал", оп. 9 № 17

f—moll

D<sub>7-</sub>  $\boxed{As}$  tsVI S DD K<sub>6/3</sub> D<sub>7</sub> T

Минордан маълум тоналликнинг VII табиий поғонасига томон нисбатан камроқ бўладиган модуляция (масалан, до минор—Си-бемоль мажор) ҳам янги тоналликнинг SII, камдан-кам S га тенг келадиган воситачи аккорди ёрдами билан бажарилади:

Тезлатмай

520 *Allegretto*

Л.Бетховен, Квартет № 2, III қисм

e—moll

$\boxed{D}$  tsVII SII D<sub>VII</sub> D<sub>7</sub> T



в)

c-moll

As-dur

c  $t_6$   
As  $DT_{III}6$   $D_6^6$   $TS_{VI}$   $DD_5^6$   $K_4^6$   $D_7$   $T$

Янги тоналликнинг субдоминантасига тенг бўлган воситачи аккорд мазкур модуляцияларда камдан-кам қўлланилади, лекин у мажор тоналлигидан унинг параллел тоналлигига модуляция қилишда жуда қўл келади.

### 7. Умумий аккорд тоналлигига оғишма

Баъзан биринчи даражали ўхшаш тоналликларнинг доминанта ёки субдоминанта группасига модуляция қилишда бошланғич тоналликдан кескинроқ ажралиш ва кейинги янги тоналлик созининг эшитилишини енгиллаштириш мақсадида воситачи аккорд тоналлигига оғишма усули қўлланилади.

Қоидага кўра, кейинги тоналликнинг субдоминанта функциясини мустаҳкамлаш учун шундай оғишма киритилади, чунки бу функция модуляция қилиш йўли билан ўтиладиган қисмларнинг янада тўлароқ тугалланишини таъминлайди.

Мажорга модуляция қилишда унинг SII тоналлигига, камдан-кам ҳолларда  $TS_{VI}$  ва  $S$  тоналлигига оғишмалари анча типик ҳисобланади; минорга модуляция қилишда унинг тоналлиги томон аҳён-аҳёнда  $ts_{VI}$  га томон оғишмалар бўлиши мумкин:

522

C-dur

e-moll

C  $T$   
e  $ts_{VI}$   $D_2 \rightarrow s_6$   $DD_{VII}6$   $K_4^6$   $D_7$   $t$

523 Andante Секин

Л.Бетховен, Скрипка учун романс,

G-dur

D-dur

G  $T$   
D  $D \rightarrow TS_{VI}$   
D  $S_{II}$

## Гармониялаш мисоли:

524

d-moll C-dur

## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Қуйдаги асарларнинг дастлабки давриялардаги модуляцияларини анализ қилинг:

- а) Л. Бетховен. Ф-но учун сонатадан Рондони, ор. 2 № 2;
- б) Р. Шуман. *Соль* минор Скерцосини ор. 99;
- в) Л. Бетховен. 33 вариациясини ор. 120 (тема);
- г) Р. Шуман. «Детские сцены» ор. 15 № 13;
- д) Ф. Мендельсон. «Песня без слов», ор. 53 № 5;
- е) А. Гурилев. «Горько пташке сидеть в клетке»;
- ж) А. Дюбюк. «Сердце, ты плачешь».

### Ёзма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

525 1

2 3 4 5 6

б) Берилган жумлага қўшимча қилиб хилма-хил модуляциялар билан тугалланувчи *Си-бемоль* мажорда, *Фа* мажорда, *Ми-бемоль* мажорда, *Ре* мажорда иккинчи жумла турларидан бир нечасини ёзинг:

а)  
525 Мазкур жумла

Фортепьянода машқлар

Биринчи даражали ўхшаш тоналликларнинг берилган мажор ва минор нисбатидаги барча мажор ва минор тоналликларига бўлган модуляцияларни чалинг.

## В. МОДУЛЯЦИЯДА ТАБИЙ МИНОР

### 8. Табий минордан гармоник минорга хроматик ўтиш

Минор тоналликларига модуляция қилишда табий минорнинг бирорта учтовушлиги, унинг доминанта группаси аккордларидан бирортаси ( $d^{\text{III}}$ ,  $d$ ,  $d^{\text{VII}}$ ) унинг воситачи аккорди бўлиши мумкин:

526 a-moll



Табиий доминантанинг бу аккордлари (d) етакчи ярим тон товушига эга эмас, шунинг учун ҳам бу аккордлар тоникага томон кескин тортилиш кучини йўқотади ва бунинг натижасида ғарб классик музыкасида модуляцияни тугаллашда қўлланилмайди.

Ярим тоналлиқнинг янги (кейинги) тоникага одатдаги тортилишини ҳосил қилиш учун табиий (минор) доминантаси гармоник минор доминантаси D, D<sub>7</sub>, DVII<sub>7</sub> ёки D<sub>9</sub> билан таққосланади; орқасидан янги тоналлиқни мустақамловчи оддий каденция келади, бундай доминанта каденцияни тоникага олиб боради.

Табиий ва гармоник минор аккордларини бевосита таққослашда овозлардан бири хроматик ярим тон сари ҳаракатланади (масалан. ля минорда: соль — соль-диез; до минорда си-бемоль — си-бемоль бўлади). Хроматик силжиш натижасида янги тоналлиқдаги мажор доминантасининг етакчи ярим тон товуши ҳосил бўлади, бу ҳол гармоник минор учун ҳам, минор тоналлиқда бўладиган одатдаги модуляциялар учун ҳам характерлидир.

Ушбу модуляциялардаги овоз йўналишининг усуллари оғишмаларда қўлланиладиган усулларга ўхшаш бўлади (33-темага қаранг):

527 a) 6)

Chord diagrams and Roman numerals for example 527 a):

C-dur:  $\begin{array}{|c|} \hline \text{C} \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline \text{C} \\ \hline \end{array}$

d-moll:  $\begin{array}{|c|} \hline \text{d} \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline \text{d} \\ \hline \end{array}$

Chord diagrams and Roman numerals for example 6):

C:  $\begin{array}{|c|} \hline \text{C} \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline \text{C} \\ \hline \end{array}$

d:  $\begin{array}{|c|} \hline \text{d} \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline \text{d} \\ \hline \end{array}$

D<sub>2</sub>:  $\begin{array}{|c|} \hline \text{D}_2 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline \text{D}_2 \\ \hline \end{array}$

sII<sub>6</sub>:  $\begin{array}{|c|} \hline \text{sII}_6 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline \text{sII}_6 \\ \hline \end{array}$

K<sub>9</sub>:  $\begin{array}{|c|} \hline \text{K}_9 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline \text{K}_9 \\ \hline \end{array}$

D<sub>7</sub>:  $\begin{array}{|c|} \hline \text{D}_7 \\ \hline \end{array}$   $\begin{array}{|c|} \hline \text{D}_7 \\ \hline \end{array}$

## 9. Минорга модуляция қилишдаги фригия давралари

Янги тоналлиқдаги табиий минорнинг воситачи аккорди гармоник минор доминантасига ҳамма вақт ҳам тўғридан-тўғри ўта бермайди; бу воситачи аккорд кўпинча фригия давраси асосида минор субдоминантасига (баъзан SII<sub>6</sub>, SII<sub>7</sub> га, орттирилган  $\frac{4}{3}$  ва  $\frac{6}{5}$  га) ўтади. Бунда овозларнинг бирида, VII табиий поронадан VI поронага пастлама диатоник ҳаракат вужудга келади; субдоминанта ёки қўш доминантадан кейин, доминанта, камдан-кам ҳолларда (K<sub>6</sub> ёки ўткинчи T<sub>6</sub>) келади.

Фригия давраси тўлиқ ҳолда ҳам, тўлиқсиз ҳолда ҳам турли гармония воситалари билан қўлланади. Кўп ҳолларда фригия давраси бевосита гармоник минор ҳолатида тўлиқ ёки плагал, камданкам ҳолларда эса бўлинган каденцияга олиб келади:

528

Chords: C-dur, d-moll, C-dur, a-moll, C-dur, e-moll

Figured Bass: C To dVII s Dg t, C D dVII s6 D Dg t, C D6 dtIII6 s D

Chords: C-dur, d-moll

Figured Bass: C T dVII sII 3/4 K6 D7 t, C T dVII s t6 s t, C dVII DDVII6 K6/4 D2 t6

Гармониялаш мисоли:

529

Chords: C-dur, e-moll

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларнинг дастлабки давриялардаги модуляцияларни анализ қилинг:

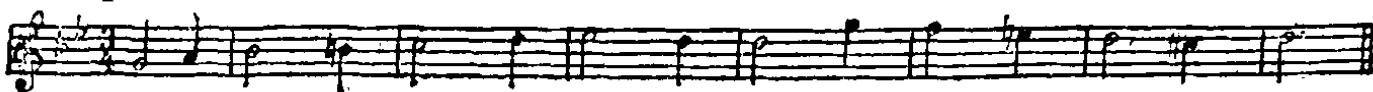
- Л. Бетховен. Ф-но сонатаси, ор. 28, II қисм;
- Л. Бетховен. Ф-но ва скрипка учун соната, ор. f2, менуэт;
- Я. Малат. Чех халқ рақси. «Лук» (21—25- тактлар);
- П. Чайковский. «Времена года» циклидан «Подснежник»;
- М. Глинка. «Иван Сусанин» операсидан «Не томи, родимый» триоси;
- А. Кастальский. «Поля неоглядные», хори (II қисм,  $\frac{3}{4}$ , 1—5- тактлар);

Н. Римский-Корсаковнинг «Шоҳ Султон ҳақида эр-так» операсининг Финал хоридан (260—261 рақамлар) фригия давраси асосидаги ёришмалар ва модуляцияларни топинг.

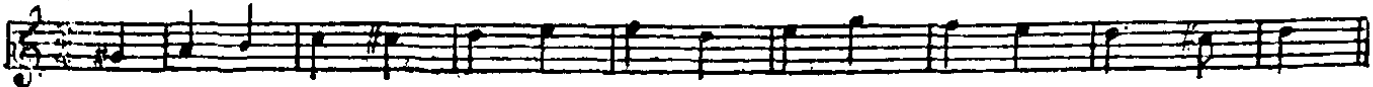
### Бизма толшириқлар

Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:

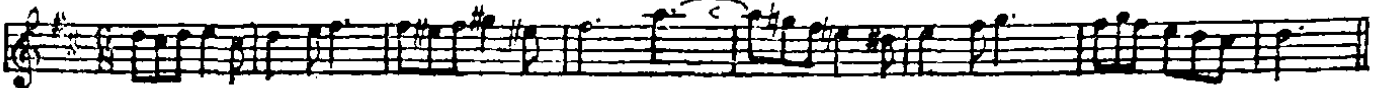
530 1



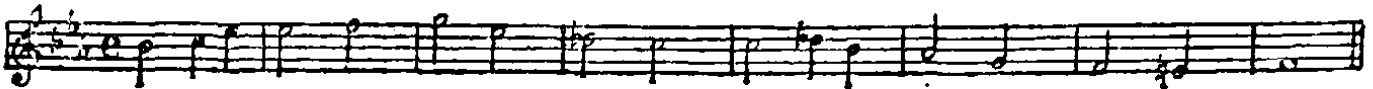
2



3



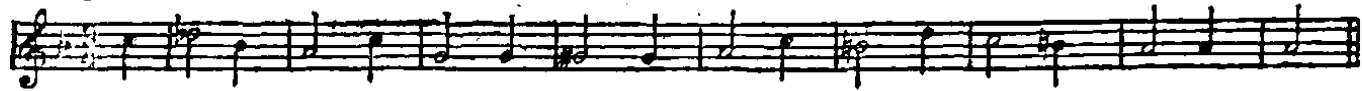
4



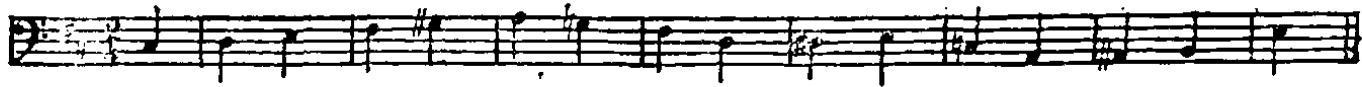
5



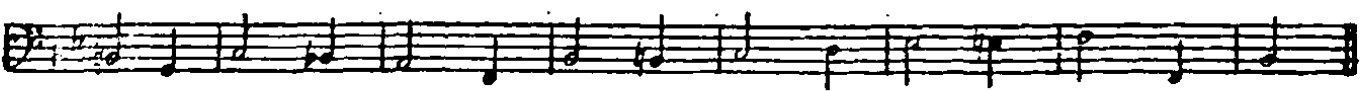
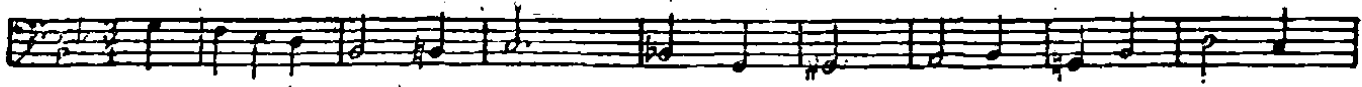
6



7



8

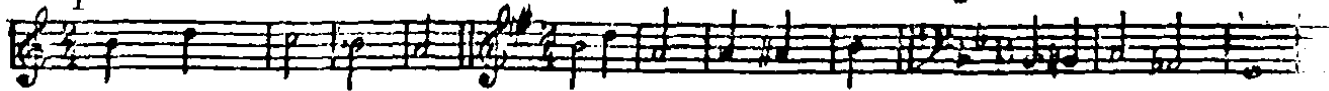


### Фортепьянода машқлар

а) Берилган мажор ва минорнинг биринчи даражали ўхшаш минор тоналликларига бўлган турли модуляцияларни чалинг.

б) Қуйидаги парчаларни гармонияланг:

531 1

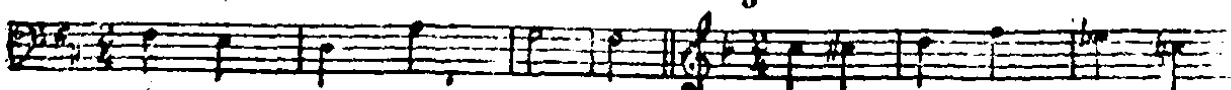


2

3

4

5



## ОВОЗЛАРНИНГ БИРИДА ТАЙЁРЛАНГАН ТЎХТАЛМА

## 1. Диссонанслар ҳақида

Аккордли ва аккордсиз диссонанслар бўлади. Аккордли диссонанс консонанс учтовушликка (катта ёки кичик учтовушликка) битта терция (септима) ёки иккита терция (септима ва нонани) қўшишдан ҳосил бўлади.

Учтовушликнинг мавжуд турғунлигини бузиш натижасида бундай диссонанс бутун аккордни нотурғун қилади ва бошқа бир аккордга (аниқроғи — диссонансли аккорд составида бўлмаган учинчи функцияли бошқа бир аккордга) ечилишни талаб қилади.

Аккордсиз диссонанс — тўхталма (532- мисолга қаранг) аккорднинг терция структурасига (учтовушлик, септаккорд ёки нонаккордга) кирмайди. Бу диссонанс яна шу аккордга ечилишни талаб қиладиган қўшимча кескинлик вужудга келтириб, шу терция структурасини вақтинча ўзгартиради.

## 2. Умумий маълумотлар

Аккордсиз диссонанснинг кучли ҳиссасига олдинги аккорддан бирорта овозда қолган товушнинг киритилиши тайёрланган тўхталма дейилади. Бу товуш олдинги аккорднинг асосий товуши, терцияси, квинтаси, септимаси ёки нонаси бўлган эди:

532

Ўрнига мумкин:

С-dur 2

$D\frac{6}{5}$  T  $D\frac{6}{5}$  T  $D\frac{6}{5}$  T S T

Тайёрланган тўхталманинг вужудга келишида уч ҳолат мавжуд:

1) тайёрланиш, яъни кейинчалик аккордсиз диссонансга айланувчи товушнинг олдинги аккордда мавжудлиги;

2) ўз-ўзидан тўхталиш, яъни бу товушнинг янги аккордда аккордсиз диссонанс сифатида пайдо бўлиши (кескинлик momenti, функционал зидлик);

3) ечилиш, яъни аккордга бегона бўлган товушнинг аккорд товушига айланиши (функционал зидликнинг йўқолиши):

533

тайёрланган сақланган ечилган

С-dur

$D\frac{6}{5}$  T

### 3. Овоз йўналиши

Пастга йўналиб, катта ёки кичик секундага ечиладиган тўхталмалар анча типик ҳисобланади. Кичик секунда юқорига томон ҳаракатланувчи тўхталмалар кам қўлланилади. Катта секунда юқорига ҳаракатланувчи тўхталмалар янада камроқ учрайди ва деярли нуқул мажор учтовушлиги ва доминант — септаккорднинг катта терциясига айланади.

Орттирилган примага юқори ёки пастга йўналувчи тўхталмаларнинг ҳам бўлиши мумкин:

534

C-dur

T S<sub>II</sub> S<sub>II7</sub> D<sub>9</sub> T D, DD<sub>2</sub> D<sub>9</sub> D<sub>9</sub> T T S D<sub>9</sub> T D<sub>9</sub> S<sub>II</sub>

535

П. Чайковский, "Евгений Онегин", II парда

cis-moll

D<sub>VI6</sub><sup>♯6</sup> S<sub>II6</sub> DD<sub>VI7</sub> D<sub>7</sub> ts<sub>VI</sub>

536

П. Чайковский, 6-симфония, IV қисм

D-dur

T D<sub>9</sub> D<sub>VII4</sub> T<sub>6</sub>

Тўхталма пайтида басдан бошқа ҳамма овозларда яна қайта ечилишни талаб қиладиган аккорд товуши бўлмаслиги керак, ҳар ҳолда тўхталмадан секунда пастга ёки септима юқорига қолмаслиги лозим:

337 **ASSEN BRAD** аккордлар

C-dur

$D_2$   $T_6$   $D_2$   $T_6$   $D_2$   $T_6$

Басда эса, қолган овозларнинг бирортасида тўхталма бўлган пайтда ундаги товушнинг ечилишига бемалол йўл қўйилиши мумкин. Бундай ҳолларда одатда тўхталма басдан бир октава юқоридаги асосий учтовушликда, асосий септаккорда ёки асосий кварта-септаккорда бўлади:

338

C-dur

$D_9$   $T$   $T_6$   $S$   $SII_7$   $D_7$   $TSII$   $DD_9$   $K_9$   $D_7$

Баъзан эса терцияси жуфтланган ва ўткинчи аккорд шаклида учрайдиган сектаккорда, масалан,  $SII_6$ ,  $T_6$  ва шу кабиларда:

339

C-dur

$T_6$   $DVII_6$   $T_6$   $SII_6$

Умуман олганда — тўхталмалар аккордлардаги маълум жуфтланиш нормаларини деярли ўзгартирмайди. Шунинг учун ҳам қондага кўра, тўхталмани асосий учтовушликларда, биринчи навбатда катта учтовушликларда терциянинг жуфтланиши билан шарҳлашдан сақланиш керак.

Халақит берадиган товушни бошқа аккордли товуш билан алмаштириш, яъни шу аккордда бошқача жуфтлаш мумкин. Бундан ташқари, айрим ҳолларда бирданга икки овозда унисонга ёки октавага қарама-қарши ҳаракатланиб ечиладиган тўхталма қи-

лиш мумкин (бу ҳақда келгуси темада бағифсил тўхталиб ўтилади):

540 Урнига яхши Урнида яхши

C-dur c-moll

$D_2$   $T_6$   $D_2$   $T_6$   $D_2$   $T_6$   $D_{\frac{6}{5}}$   $t$   $D_{\frac{5}{4}}$   $t$

Баъзи бир ҳолларда тўхталманинг ечилишига ёрдам берадиган жуфтлама товуш қўшни овозда сақлангандан кўра, шу тўхталманинг остида, бошқа октавада жойлашуви мумкин. Бу ҳол катта секунда юқорига ва кичик секунда пастга ҳаракатланувчи тўхталмаларга хос бир хусусиятдир:

541 бўлиши мумкин кич. 2

C-dur

$D_2$   $T_6$   $D_2$   $T_6$

Шу аккорд негизидаги параллел квинталар ва октавалар, тўхталма бўлишдан қатъи назар, нотўғри овоз йўналиши деб ҳисобланади ва бунга йўл қўйилмайди:

542 ёмон

C-dur

8 8 5 5

Si

#### 4. Метрика ва ритмика (вазн) шартлари

Тўхталманинг тайёрланиши тактнинг ҳам кучли, ҳам кучсиз ҳиссасида бўлиши ва исталган бир чўзим билан ифодаланиши мумкин.

Тўхталма кучли ҳиссада ҳам, нисбатан кучли ҳиссада ҳам жойлашаверади, фақат ечиладиган қисмига нисбатан кучлироқ бўлиши шарт. Бундан ташқари, уч ҳиссали такт

Ўлчовида ўзи иккинчи ҳиссада жойлашиб, учинчи ҳиссага ечиладиган тўхталмалар ҳам учрайди.

Баъзан — тез ижро этиладиган асарларда — тўхталма эшитилишининг давом этиши бутун бир тактга, камдан-кам ҳолларда бир неча тактга тенг бўлади. Бу ҳолда тўхталма ечиладиган такт тўхталма бошланган тактга («огир» тактга) нисбатан «енгил» такт тариқасида қабул қилинади:

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 10 № 2 II қисм

543

Des—dur

T S<sub>112</sub> D<sub>8</sub><sub>4</sub> T

Агар тўхталма ўзининг чўзими бўйича тайёрланган товуш чўзимига тенг ёки ундан қисқа бўлса, бу ҳолда уларни кўпинча лига боғлайди (лекин бу хилдаги боғланиш асло шарт эмас). (Шу темага оид мисолларга қаранг.)

Агар тайёрланган товуш тўхталмага нисбатан қисқароқ бўлса, бундай синкопанинг кескин эшитилганлиги сабабли, лига камдан-кам қўлланади ва бу ерда ҳам шу товушлар такрорланади. Такрорланган товушларни ҳар қандай чўзимларда киритиш мумкин:

544

C—dur

БМОП ЭМОП ЭКШИ

Қоидадан четланиш. Уч ҳиссали ўлчовда баъзан тўхталма воситасида тактнинг учинчи ҳиссасини ҳам боғлайдиган лига учрайди, бу тўхталма навбатдаги тактнинг дастлабки икки такти давомида чўзилади:

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 27 № 2

545

Des—dur

K<sub>6</sub><sub>4</sub> DD<sub>VII</sub><sub>7</sub> K<sub>6</sub> S<sub>6</sub> K<sub>6</sub> D<sub>7</sub> T



Тўхталманинг ечилиши янги тўхталманинг тайёрланишига бевосита хизмат қилиши мумкин (535- мисолга қаранг).

Э с л а т м а. Табиий минордан гармоник минорга ўтишда камайтирилган октава ёки орттирилган прима ҳосил қилиш йўли билан камайтирилган септаккорда ва кичик нонаккорда тўхталанишнинг махсус ҳоли ҳам учрайди:

546

c-mell

$d_{VII}$   $D_{VII}^{\sharp}$   $c_6$   $s$   $DD_9$   $D_7$   $c$   $D_{VII}^{\flat}$   $s_0$   $D_7$

## 5. Амалий кўрсатмалар

Берилган овозни гармониялаганда нота (лига билан ёки лигасиз) такрорланган пайтда, овоз катта секунда юқорига ўтгандан кейин тактнинг кучсиз ҳиссасида вужудга келадиган тўхталмани тасаввур қилиш мумкин:

Берилган

547 C-dur

гармонизация мисоли

D T S D

Бундан ташқари, ёндан лига тортилган ноталарга ўхшаш — ёнига нуқта қўйилган нотани ёки такт ичидаги синкопани тўхталма нишонаси деб ҳисоблаш мумкин, шундан кейин бу тўхталма тўғри ечилиши шарт:

Берилган

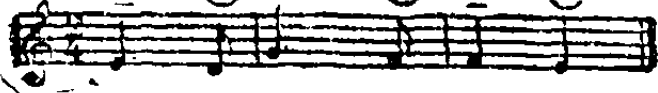
548 C-dur

гармонизация мисоли

C-dur

$D_6$   $D_{VII}^{\sharp}$  T

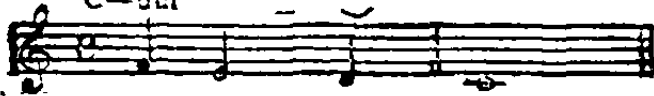
а) Берилган:  
549 C—dur



ГАРМОНИЗАЦИЯ МИСОЛИ



б) Берилган:  
C—dur



Тўхталманинг ҳамма ҳолларида намоён бўладиган гармония функцияни аниқлаш ёки танлашда аккордсиз элемент ҳисобланган ёки аккорд функциясини характерламайдиган тўхталманинг ўзига эмас, балки тўхталма ечилиши лозим бўлган товушга суяниш зарур.

Гармониялаш учун берилган овозда, тўхталма бўлмаган жойларда умумий эшитилиш характерини сақлаш учун, овоз йўналишининг юқорида кўрсатилган қоидаларига риоя қилинган ҳолда, бошқа овозлардан бирортасига тўхталма киритиш маъқул (547- мисолга қаранг).

Эслатма. Диссонансли тўхталманинг эшитилиши анча оддий, ишончли бўлганлигини назарда тутиб, биринчи навбатда тўхталмани (учтовушликда, септаккордда) терцияда, шунингдек септаккорднинг квинтасида кўрсатиш маъқул.

Гармониялаш мисоли:

550



Топшириқлар

Ёзма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг

551 1



2



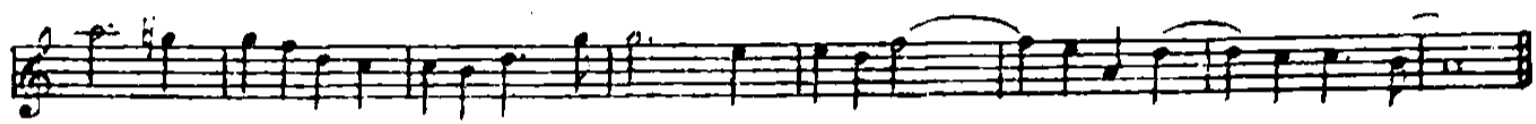
3



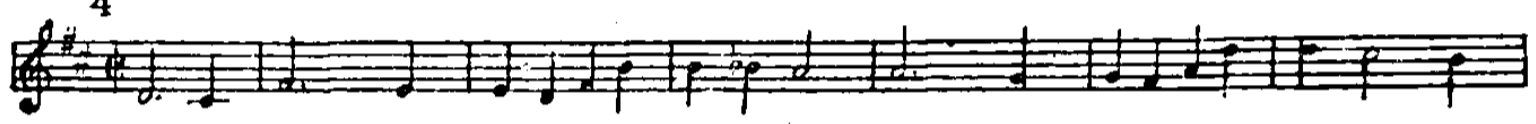
3



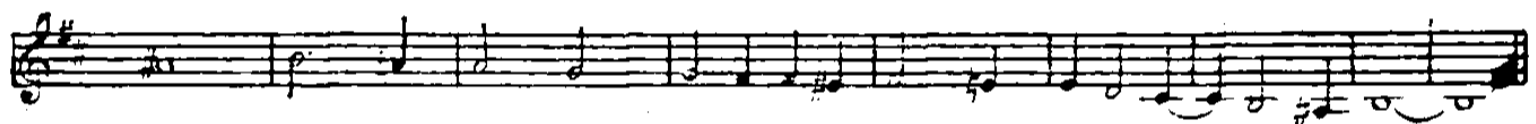
4



5



5



6



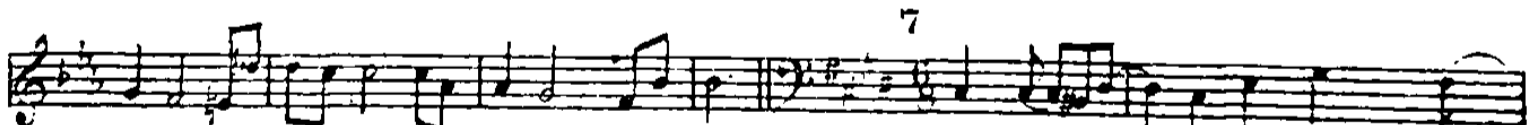
6



7



7



8



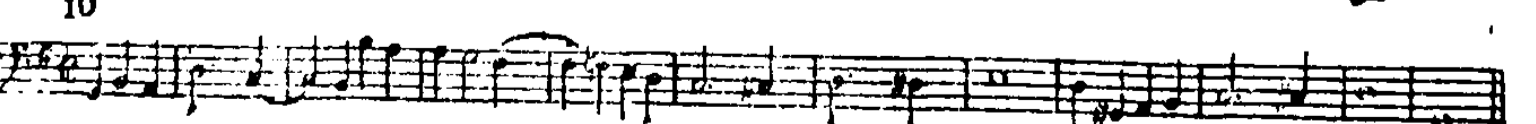
8



9



9



10



а) Берилган парчаларни гармонияланг:



б) Биринчи даражали ўхшаш тоналликларда аккордларнинг хиёма-хил изчиллиги ва модуляцияси тўхталмаларини қўлланиб чалниг.

в) Берилган биринчи жумлани даврияга қадар ривожлантинг ва уни плагал каденциялар билан тугалланг.



37-тема

**ИККИ ВА УЧ ОВОЗДА ТАЙЁРЛАНГАН ТЎХТАЛМА**

**1. Таърифи**

Икки овозда бараварига ҳосил бўлган тўхталма жуфт тўхталма дейилади, бараварига уч овозда ҳосил бўлган тўхталмага эса учламчи тўхталма дейилади.

Тўхталманинг метрик ва ритмик шароитларининг тайёрланиши, шунингдек, бир вақтда ечилиб эшитиладиган товушига мос келмаслиги жиҳатидан жуфт ёки учламчи тўхталманинг составига кирадиган ҳар бир оддий тўхталма юқорида кўрсатиб ўтилган бир овозли тўхталмалар қоидаларига бўйсунди.

## 2. Овоз йўналмаси

Ҳар иккала овозда гармония ўзгариб, параллел терциялар ёки сексталар билан катта ёки кичик секундага томон ҳаракатланган пайтлардагина жуфт тўхталма бўлиши мумкин:

554 Л.Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 27 № 2

Des—dur

$D_6$  T

555 И.С.Бах, инглиз сюитаси

a—moll

T s11b

ёки овозлар бир-бирига қарама-қарши томонга ҳаракатланади. Кейинги тур жуфт тўхталманинг унисон ёки октавага ечилишида айниқса кўпроқ учрайди. Бунда алоҳида-алоҳида ҳолда нотўғри бўлиб кўриниши мумкин бўлган тўхталмалар биргаликда тўғри бўлиб чиқади:

556

$D_2$  T<sub>6</sub>  $D_{\frac{4}{3}}$  T  $D_{vii7}$  T  $D_{vii6}$  T<sub>6</sub>

П.Чайковский, "Октябрь", оп. 37 № 10

557

a—moll

$D_2$   $t_2$   $D_{\frac{6}{5}}$

Учламчи тўхталмада иккита овоз параллел терциялар ва сексталар билан ҳаракатланади, учинчи овоз эса уларга қарама-қарши йўналади:

Л. Бетховен, ф-но сонатаси,  
оп. 13, 1 қисм

558

c—moll

$D_{VII_2}$   $D_{VII_3} 7b$

Бундан ташқари, учта овоз параллел секстаккордлар, баъзан кuartсекстаккордлар билан ҳаракатланганида учламчи тўхталма бўлиши мумкин ва бундай пайтлардаги ҳаракат ҳам-ша дярли зич жойлашувда ўтади:

559

C—dur

$DD_{VII_7}$   $D$   $D_{VII_7} T$

Жуфт ва учламчи тўхталмаларда бас жуда камдан-кам ишти-рок этади; басни қолган бир ёки икки овози билан бирга қолди-риш унча аниқ бўлмаган гармоник ўзгаришга олиб келади:

Э с л а т м а. 1. Баъзан гўё тўртала овознинг ҳаммасида бараварига тўхта-ма ҳосил бўлгандай кўринади. Бунда аккорднинг оддий қайтарилиб туриши ёки ҳамма овозлар учун умумий бўлган синкопа гармоник аҳамиятдан кўра кўпроқ фактура аҳамиятига эга бўлади:

Р. Шуман, "Венский карнавал", 1 қисм

560

E—dur

B—dur

$S$   $T_6$   $D_3$   $T$   $S$   $T_6$   $D_3$   $T$

2. Баъзи вақтда баснинг бошқа овозларга нисбатан синкопа сифатида «оқ-саши» ёки, аксинча, юқориги овозларнинг ҳам басга нисбатан шундай оқсаш ҳоллари тўхталмага жуда ўхшаш бўлади:

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 57

561

Des—dur

$T$   $S$   $T_3$   $DD_3$   $D$

Гармониялаш мисоли:

562

Топшириқлар

Ёзма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

563 1

6

7

8

**Фортепьянода машқлар**

а) Берилган парчаларни гармонияланг:

564

б) Бир тоналлик тузимлар, модуляцияларни жуфт ва учламчи тўхталмаларни қўллаб чалинг.

**Қўшимча**

Тўхталма эшитилиб турган ёки ечиладиган бир пайтда аккорднинг жойини ўзгартириш ёки ҳатто уни бошқа бир аккорд билан алмаштириш мумкин. Агар аккорд бошқа аккорд билан алмаштириладиган бўлса, янги аккорд ечилиши эҳтимол бўлган товушни ҳам ўз ичига олган бўлиши лозим. Шунинг учун ҳам бу аккорд ўзининг товуш состави ва функционал муносабатлари жиҳатидан олдинги аккордга яқин туради. Лекин, тўхталманинг ечилишида (S—D га ўтади D ёндош D га ёки DDга ўтади, T—TSVI га ўтади ва ҳоказо) гармонияни ладия ўзгартириш ҳоллари ҳам бўлиши мумкин. Бироқ овоз йўналиши имкён борича раван бўлмоғи лозим:

565

C—dur

T D<sub>7</sub> TS<sub>VI</sub> DD<sub>VI</sub> D T D<sub>7</sub> S T<sub>6</sub>



566

Н.С. Пах. Каприччио на овозда иба  
бимого брата

D e Asya

567

П. Чайковский, 3-симфония,  
1-кисм

D

e DD D

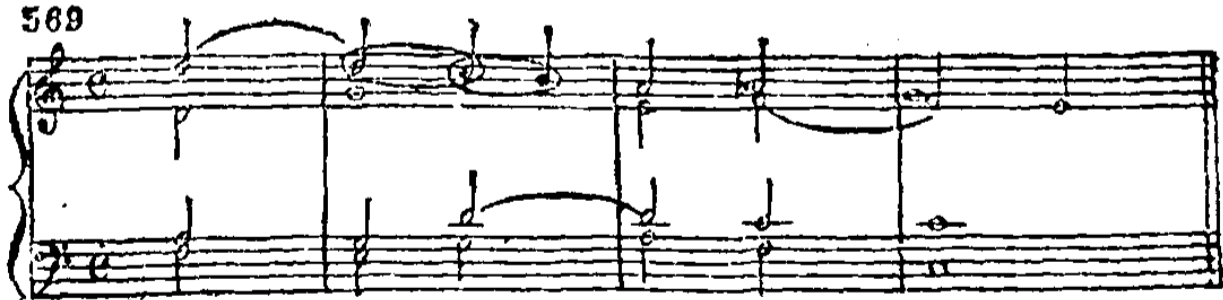
Эслатма. Айрим ҳолларда, тўхталманинг ечилидиган товуши гармония алмаштиришда тайёрланмаган тўхталма (поғонама-поғона мелодик ҳаракатда) деб аталувчи янги тўхталмани ҳосил қилиши мумкин бу тўхталма кейинчалик аккордли товушга тўғри ечилади. Бунда аккордсиз товушларнинг (диссонансларнинг) мелодик ва гармоник ечилишининг бир бирига мос келмаслиги кўринади:

568

T<sub>6</sub>

D

569



38-тема

## БИР ОВОЗДАГИ ДИАТОНИК УТКИНЧИ ТОВУШЛАР

### 1. Дастлабки маълумотлар

Баландлиги жиҳатидан бир-бирига яқин бўлган икки аккорд товушлари орасидаги кучсиз (ёки нисбий кучли) ҳиссада пастга ёки юқорига поғонама-поғона ҳаракатланишда ҳосил бўладиган

товуш ўткинчи товуш дейилади. Ўткинчи товуш шу аккордга унинг ўрни алмашган аккорди ёки бошқа бир аккорд билан ҳам қўшиши мумкин:

570

C—dur

T T T D6

Эслатма. Қуйидаги мисолда (бундан кейинги икки мисолдаги каби) ўткинчи товуш нота устига қўйилган крестча ишораси билан белгиланган:

571

Ж.Б.Люлли, Жига

e—moll

t D6 - 6/5 t d6 s6 D

Ўткинчи товуш ёнма-ён жойлашган аккорд товуши билан кичик ёки катта секунда интервалини ҳосил қилади: орттирилган секунда одатда бундай поғонама-поғона ҳаракатда иштирок этмайди.

## 2. Диатоник ўткинчи товушлар

Гамманинг асосий поғоналарида ҳосил бўладиган ҳамма ўткинчи товушлар (нота ёзувида — калит белгиларига мувофиқ), яхлит гамма сингари диатоник товушлар ҳисобланади. Шундай диатоник товуш қаторида терция оралигида битта диатоник ўткинчи товуш, кварта оралигида эса иккита диатоник ўткинчи товуш жойлашади:

Л.Бетховен, Скрипка учун концерт, оп. 61

Тез

572 Allegro +

D—dur

терция кварта

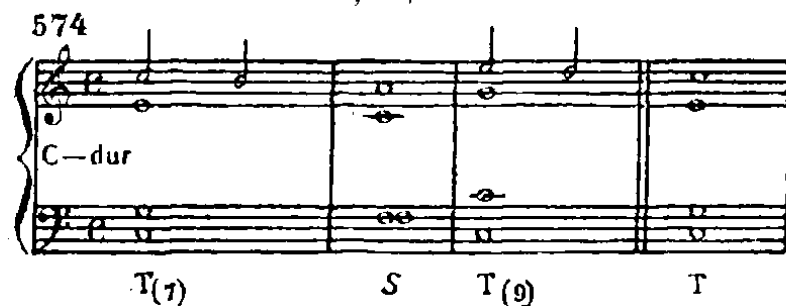
### 3. Ўткинчи товушнинг тўхталмадан фарқи

Ўткинчи товушни тўхталмадан ажратиш қийин эмас, ўткинчи товуш кучсиз ҳиссада баландлиги жиҳатидан турлича бўлган икки аккорд товушлари орасида жойлашади, тўхтадма товуш эса кучли ҳиссада, олдинги товушнинг қайтармаси шаклида (баъзан лига билан боғланган ҳолда) жойлашади;



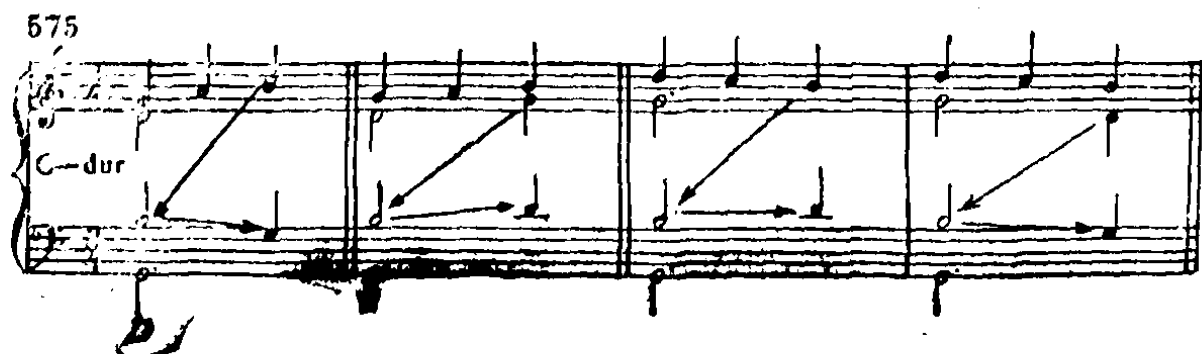
### 4. Ўткинчи товушларнинг қўлланишидаги ритмик шартлар

Қоидага кўра, ўткинчи товуш ўздан олдинги аккорд товушининг чўзимиغا тенг ёки ундан қисқа бўлади (571—573- мисолларга қаранг). Чўзими узунроқ товушлар одатда фақат аккордга ўткинчи септима ёки ўткинчи нона сифатида киритилиши мумкин бўлган аккордсиз товушларга хос ҳусусиятдир:

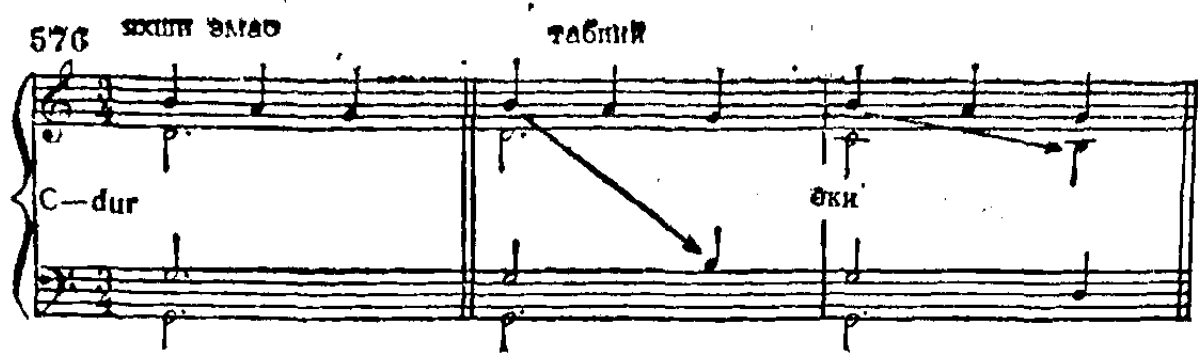


### 5. Жуфтлаш қоидалари

Тўхталма товушлар сингари, ўткинчи товушлар ҳам жуфтлашнинг одатдаги қоидаларига ҳеч қандай қўшимча киритмайди. Шунинг учун ўткинчи товушлар бўлган жойларда асосий учтовушликларнинг терцияларига эътибор қилиш лозим: чунки бу терциялар одатда жуфтланмаганликлари сабабли, бирорта овознинг асосий товушдан ёки квинтадан терцияга томон ҳаракатланиши бошқа бир овозда бўлган бу терцияни бошқа бир аккордга кирувчи товуш (асосий товуш ёки квинтага) томон йўналишига олиб бориши керак:



Шу билан бирга аксинча: аккорд терциясини (фақат асосий аккорднинг эмас, балки бошқа ҳар қандай аккорднинг ҳам) асосий товуш ёки квинтага томон йўналтирилганда аккорднинг тўлиқ эшитилишини таъминлаш учун бу терцияни бошқа бир овозга қўшишимиз лозим:



Тез суръатли музика асарларидаги жуфтланган ёки тушириб қолдирилган терцияга нисбатан бундай эҳтиёт чоралари унча шарт эмас:



## 6. Унисонга томон ҳаракат ҳақида

Уткинчи товуш ҳаракатсиз қўшни овоз билан унисон ҳосил қилмаслиги керак.

Бундан сақланиш учун аккорднинг жойлашувини ўзгартириш ёки биратўла халақит берадиган аккорд товушини бошқа томонга йўналтириш керак:



## 7. Септима ҳақида

Диссонанс товушлар ва умуман кескин тортилувчи товушлар жуфтланмайди. Шунинг учун квинтадан септимага томон ҳаракат одатда септима олдин қайси овозда жойлашган бўлса, уни яна

ўша овозда квинта томон йўналишга олиб келади (септима билан квинтанинг ўзаро алмаштиришини таққосланг — 213- мисол).

Аmmo баъзан септимани нона товушига ўтказиш мумкин, бу эса кейинчалик навбатдаги учтовушликнинг квинтасига тўғри ечилади:

579

C—dur

$D_7$                        $D_7 \rightarrow \emptyset$                       T

### 8. Септиманинг жуфтланиш ҳоллари

Агар ҳар ҳолда септима мелодик ҳаракат натижасида доминанта гармониясининг эшитилиши охирида жуфтланса, септима жойлашган дастлабки овозда аккордли товуш сифатида талқин этилади. Бу ҳол одатда поғонама-поғона пастга ечилишини талаб қилади, бошқа овозда эса септима аккордсиз (ўткинчи) товуш сифатида юқорига йўналади:

Тез ва еҳтиросли

М.Глинка, "В крови горит"

580

B—dur

$D_2$                        $T_6$

### 9. Яширин ҳамда параллел квинта ва октавалар

Ўткинчи товушлар иштирокида бўладиган поғонама-поғона ҳаракат баъзан яширин квинта ва октаваларни параллел квинта ва октаваларга (яъни яққол квинта ва октаваларга) айлантира олади:

581 а)                      б)                      в)

C—dur

S    D    S    D    T     $S_6$     T     $S_6$     T     $S_6$     T     $S_6$

Овоз йўналишини, жойлашув ҳолатини ва жуфтланишни ўзгартириш, шунингдек, бир аккордни бошқа бир аккорд билан алмаштириш усулларини қўллаш билангина шу хилдаги ўринсиз параллелизмлардан ҳаминша сақланиш мумкин:

Лекин баъзан бирорта овозда бўлиши назарда тутилган уткинчи товушдан воз кечишга ва уни бирорта бошқа овоз билан алмаштиришга ҳам тўғри келади.

### 10. Альт билан сопрано оралиғи

Юқори овознинг анча активлашган ҳаракатида у билан альт оралиғи анча оз муддатга октава чегарасидан чиқиши мумкин:

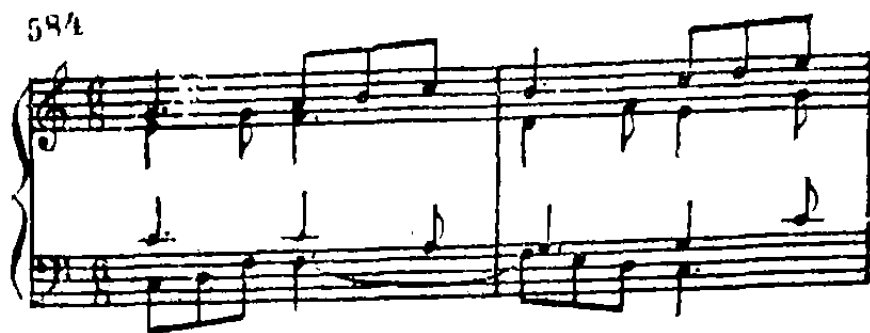
### 11. Аккордлар алмашуви

Юқори овоз мелодик йўлининг (аккордсиз товушлар туфайли) зўр ҳаракатига одатда анча осойишта гармоник алмашув (гармоник пульсация) ҳамроҳ бўлади. Аккордлар, қоидага кўра, фақат кучли ёки нисбатан кучли ҳиссада алмашадилар. Борди-ю, аккорд кучсиз ҳиссада пайдо бўлса, у энг яқин жойда пайдо бўладиган анча кучли ҳиссада бошқа аккорд билан алмашади.

### 12. Овозлар ҳаракатининг нисбати

Аккордсиз товушларни ўз ичига оладиган маълум бир овозни гармониялашда умумий ритмик ҳаракатнинг текис бўлишига риоя қилиш зарур. Масалан, агар аккордсиз товушлар (ўткинчи товушлар ва тўхталмалар)нинг йўқлиги туфайли бас партиясида ритм бир оз вақт давомида осойишта ҳолга келса (секинлашса), у ҳолда ҳаракатни бир хилда сақлаш учун сопрано партиясига ёки

Ўрта овозлардан бирортасига аккордсиз товушларни (иложи бўлган жойларда) киритиш маъқул: бу ҳол ритмик ҳаракатнинг умумий даражасини сақлабгина қолмай, балки овозларнинг мелодик йўналишини ҳам яхшилайдди:



Ҳаракатни бир хилда сақлаб туриш юзасидан кўрсатилган принцип келгусида ўткинчи ва ёрдамчи товушларни қўллаганда ҳам барча овозларда сақланиши зарур.

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

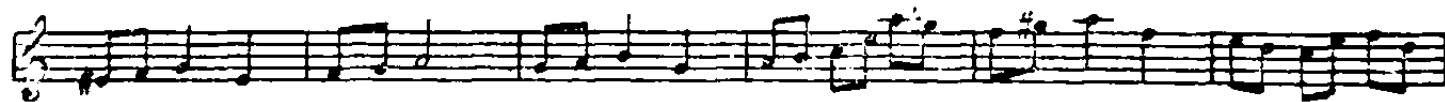
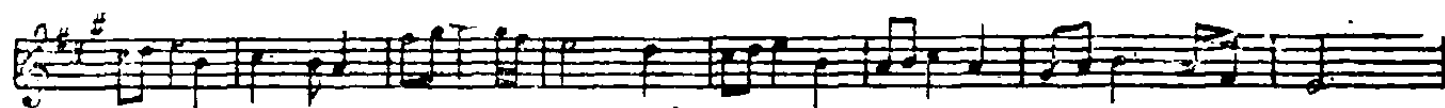
Қуйидаги асарлардан ўткинчи товушларни топинг:

- а) Э. Григ. Ф-но сонатаси, ор. 7, I қисм (1—7- тактлар);
- б) А. Даргомьжский. «На раздолье небес» ва «Каюсь, дядя» романслари.

#### Ёзма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

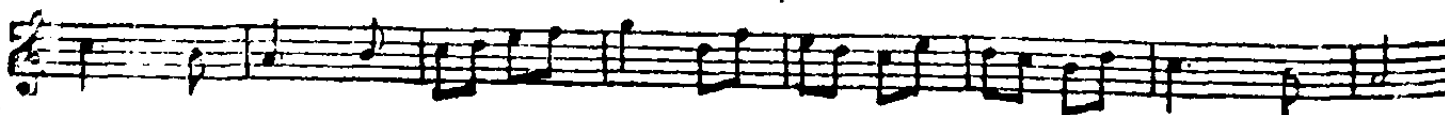
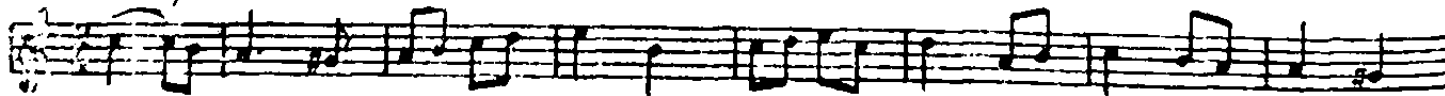
585 1



2



3

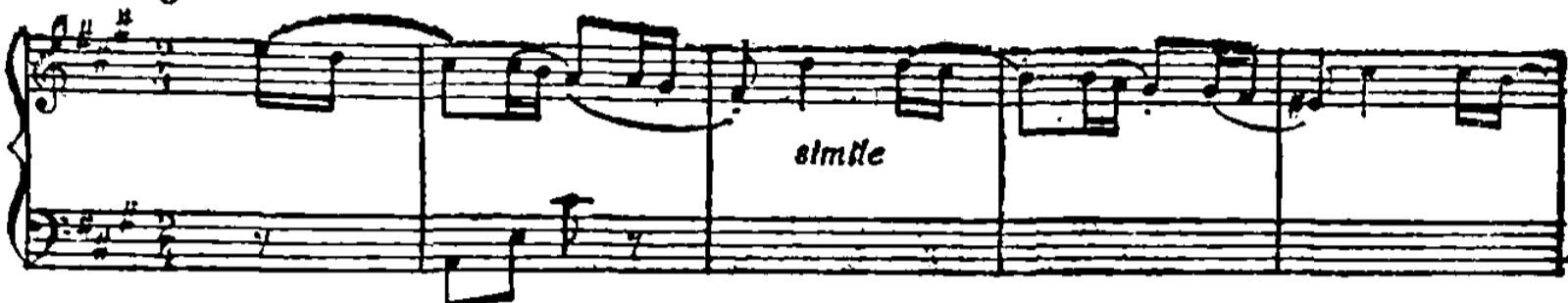




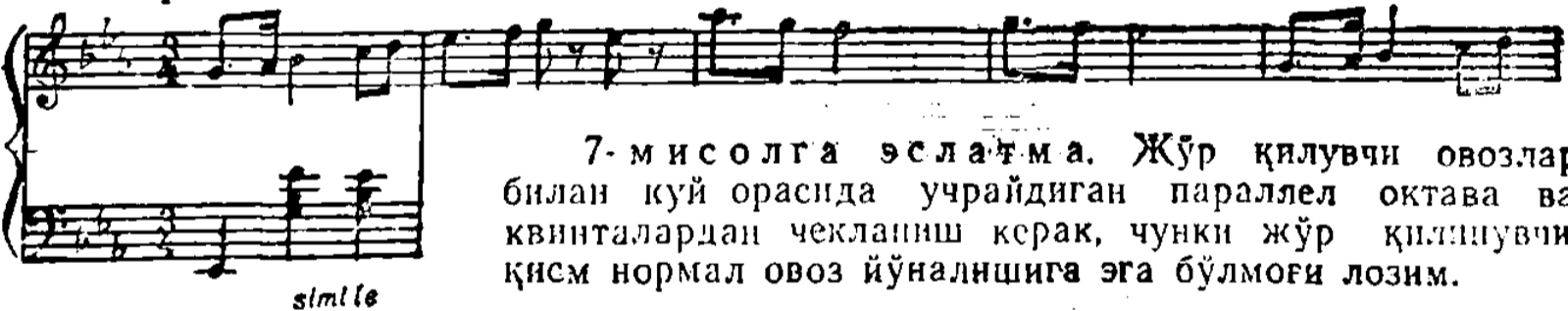
5



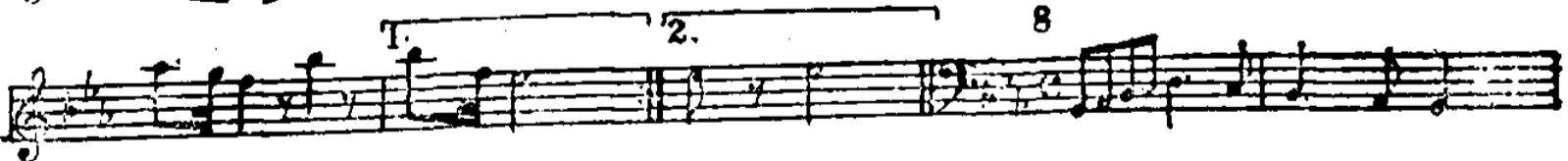
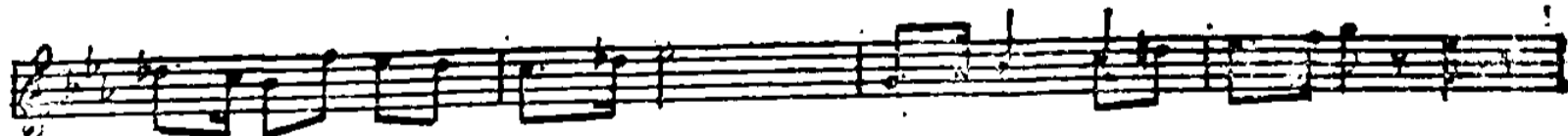
6



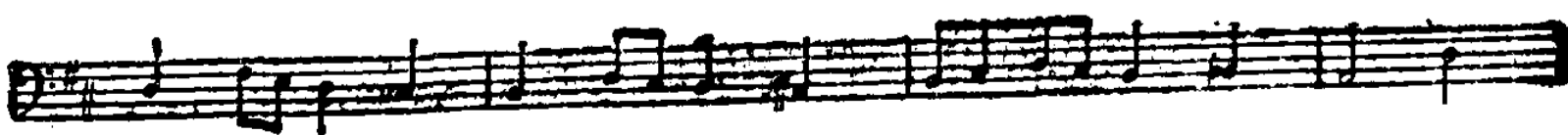
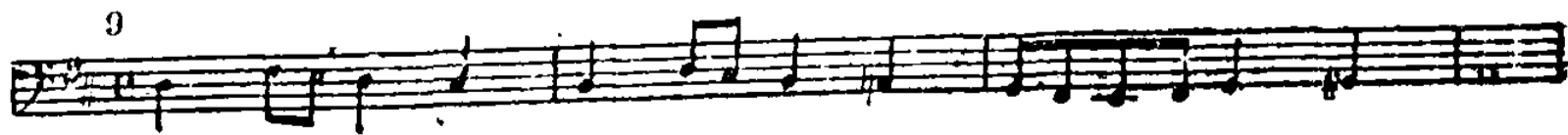
7



7- мисолга эслатма. Жўр қилувчи овозлар билан куй орасида учрайдиган параллел октава ва квинталардан чекланиш керак, чунки жўр қилувчи қисм нормал овоз йўналишига эга бўлмоғи лозим.



9





а) Берилган парчаларни гармонияланг

580

б) Мумкин бўлган жойларда гоҳ у овозда, гоҳ бу овозда ўткинчи товушлар киритган ҳолда, аккордли изчилликларни чалинг.

39-тема

**БАРЧА ОВОЗЛАРДАГИ ДИАТОНИК  
ЎТКИНЧИ ТОВУШЛАР**

**1. Умумий маълумотлар**

Ўткинчи товушлар турли овозларда фақат навбатлашиб эмас, балки бир йўла иккита, учта ва тўртта овознинг ҳаммасида ҳам келиши мумкин.

Ўткинчи товушлар икки овозда — қўш алоқ, уч овозда — учлик, тўрт овозда — тўртлик бўлиб бараварига келадилар.

**2. Қўшалоқ ўткинчи товушлар**

Ўткинчи товушларнинг иштирокида вужудга келадиган икки овоздаги бир йўла ҳаракат тўхталмаларидагига ўхшаш (шунингдек, аккордларнинг одатдаги қўшилишларига ўхшаш) параллел ёки қарама-қарши ҳаракат бўлиши мумкин.

Параллел ҳаракатда иккала овоз ҳам терциялар (децималар) ёки сексталар билан йўналади:

587

588 Presto

B—dur c—moll

Ҳаракат янада тезлашганда ўткинчи қўшалок товушларнинг қўлланиши нормал жуфтлашларни тиклаш учун қолган овозларни ҳар доим кўчириб туриш заруриятини талаб қилмайди: чунки бу ҳам баённинг ортиқча вазмин бўлишига ва ҳар хил бўлиб чиқишига сабаб бўларди. Бундай ҳолларда қисқа муддатга жуфтланишларнинг анча оддий усулларига йўл қўйиш яхшироқ, табиийроқ бўлади:

589 ўрнига

мушони

Бундан ташқари, баъзан шу даврадаги нормал жуфтлашларда бўлмайдиган ўткинчи товушларнинг қўлланишига имкон бериш учун оддий жуфтлашлар (қўшиладиган иккита аккорднинг биринчисига) киритилади:

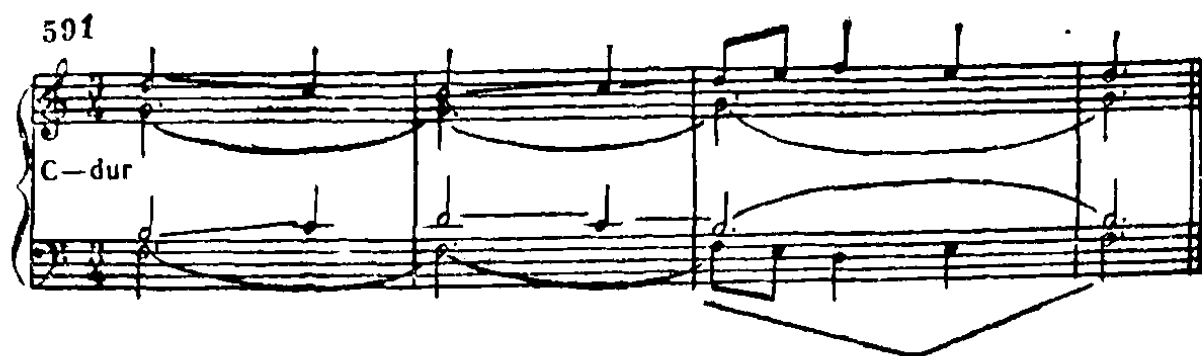
590

а) б) в)

C—dur

Ә с.д. т.м. а. 590 б ва 590 в схемаларидан кўряниб турибдики, ўтиш пайтида нэвбатдаги биринчи аккорднинг бошланғич товушига олиб келувчи аккордсиз товушлар иштирокида бўлган ҳаракат аккордларнинг қўшилмиш тартибига ҳеч қандай янгилик киритмайди.

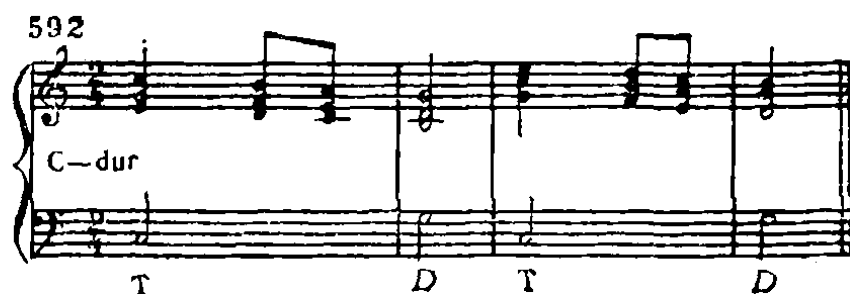
Ўткинчи товушларга эга бўлган ҳар иккала овоз қарама-қарши ҳаракатда бараварига ё бирлашган ёки ажралган ҳолда эшитилади:



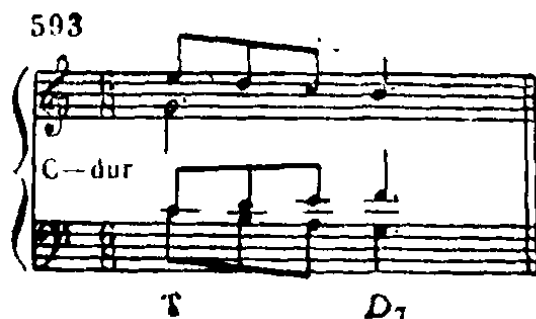
### 3. Учлик ўткинчи товушлар

Ўткинчи товушларнинг иштирокида вужудга келадиган учта овоздаги бир йўла ҳаракат ё параллел ёки аралаш ҳаракат бўлиши мумкин (тўхталмалар билан, шунингдек, аккордлар қўшилиши билан таққосланг).

Параллел ҳаракатда учала овознинг ҳаммаси зич жойлашган секстаккордлар билан ёки камдан-кам ҳолларда квартсекстаккордлар билан йўналади:



Аралаш ҳаракатда иккита овоз параллел терциялар (децималар) билан ёки параллел сексталар билан, учинчи овоз эса уларга қарама-қарши томонга ҳаракатланади:



Кўрсатиб ўтилган барча усуллар одатда галма-гал қўлланилади:

Жудá тез

594

Ф.Мендельсон, Квартет, оп. 80, 1 қисм

Музыкальный пример 594, Ф. Мендельсон, Квартет, оп. 80, 1-я часть. Темп: Жудá тез. Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из двух систем. Первая система начинается с динамического обозначения *f-moll*, вторая — с *sfmlll*. Запись включает ноты для правой и левой рук.

(588- мисолнинг 4—5- тактларига ҳам қаранг).

#### 4. Тўртлик ўткинчи товушлар

Ўткинчи товушлар иштирокида тўртта овознинг ҳаммасида ҳосил бўладиган бир йўла ҳаракат қуйидагича содир бўлади:

а) Уч овоз зич жойлашган секстаккордлар ёки квартсекстаккордлар билан ҳаракатланади, тўртинчи овоз эса уларга қарама-қарши томонга йўналади:

Секин

595

П.Чайковский, Торли оркестр учун серенада, оп. 48, 1 қисм

Музыкальный пример 595, П. Чайковский, Торли оркестр учун серенада, оп. 48, 1-я часть. Темп: Секин. Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из двух систем. Динамическое обозначение *D-dur*. Запись включает ноты для правой и левой рук.

б) Икки овоз параллел терциялар ёки сексталар билан бир томонга, қолган икки овоз ҳам параллел терциялар ёки сексталар билан қарама-қарши томонга йўналади: натижада жуфт-жуфт қарама-қарши ҳаракат ҳосил бўлади:

Секин, ҳаракатчан

596

Andante con moto

Л.Бетховен, 5-симфония, 1 қисм

Музыкальный пример 596, Л. Бетховен, 5-симфония, 1-я часть. Темп: Секин, ҳаракатчан. Музыкальная запись для фортепиано, состоящая из двух систем. Динамическое обозначение *A5-dur*. Запись включает ноты для правой и левой рук.

#### 5. Ўткинчи оҳангдошликлар

Ўткинчи товушларни бир овозда ёки бир йўла бир неча овозда қўллашдан мустақил функционал аҳамиятга эга бўлмаган ўткинчи оҳангдошликлар вужудга келади.

Бир овоздаги ўткинчи товушлар кўпинча терция оҳангдошлиги сингарн терциясиз тузимнинг ҳосил бўлишига ҳам олиб келади.

Қўшалоқ ўткинчи, шунингдек, учлик ўткинчи товушлар ҳам, параллел ҳаракатда, кўпинча аккорд шаклидаги оҳангдошликларни вужудга келтиради.

Қарама-қарши ҳаракатда, айниқса аралаш ҳаракатда терциясиз тузимнинг анча мураккаб оҳангдошликлари ҳосил бўлиши мумкин (588 ва 592- мисолларга қаранг).



## 6. Гармониялашга доир амалий кўрсатмалар

Берилган куй ва басларни гармониялашда юқорида айтиб ўтилган барча ҳаракат турларини: зич жойлашган параллел терциялар (децималар)ни ва сексталарни, параллел секстаккордларни ва квартсекстаккордларни иккита, учта, аҳён-аҳёнда эса барча тўрт овознинг қарама-қарши ва аралаш ҳаракатини бирга қўлланиш лозим бўлади.

Бирор овозга бошқа бир овоз ҳисобидан устунлик беришга ҳеч қандай асос йўқ; лекин, шу билан бирга, сопранонинг етакчи овоз эканлигини ва қолган овозлардаги аккордсиз товушларнинг умумий ҳаракат даражасини ёки тематик яхлитлигини сақлаш учун қаратилганлигини унутмаслик керак.

Гармониялаш мисоли:



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Куйидаги асарларда ўткинчи товушларни қўлланиш шартларини анализ қилинг:

а) П. Чайковский, «Пиковая дама» операси, Прилепа ва Милвзор дуэти;

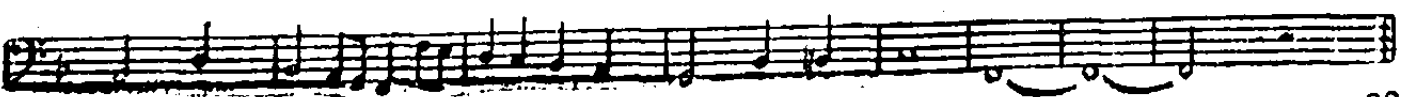
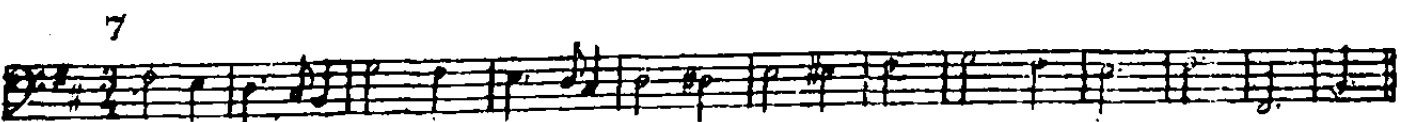
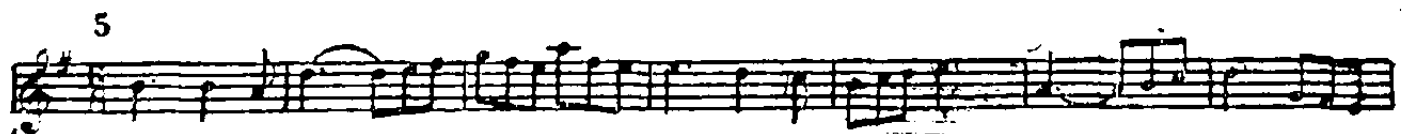
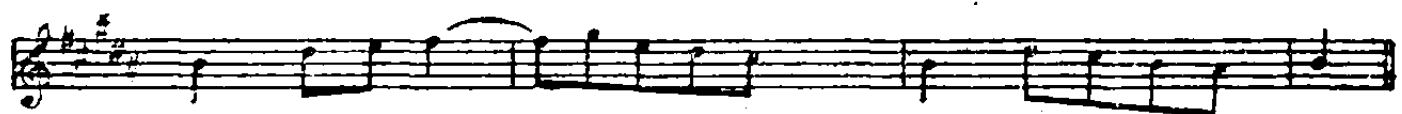
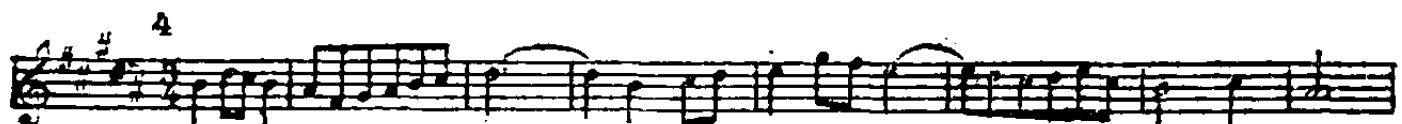
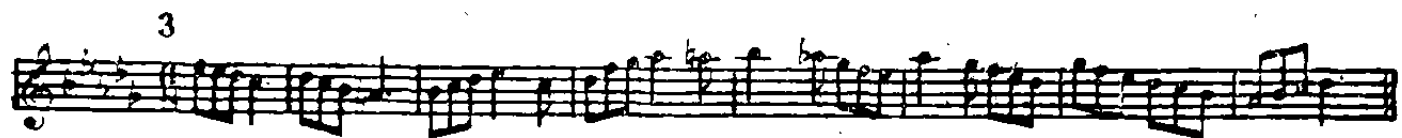
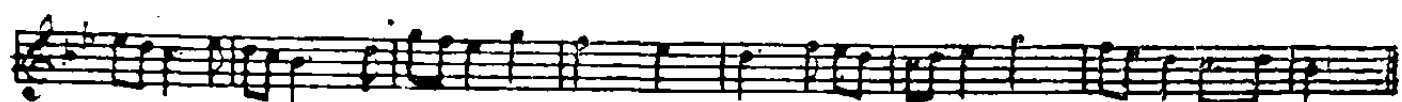
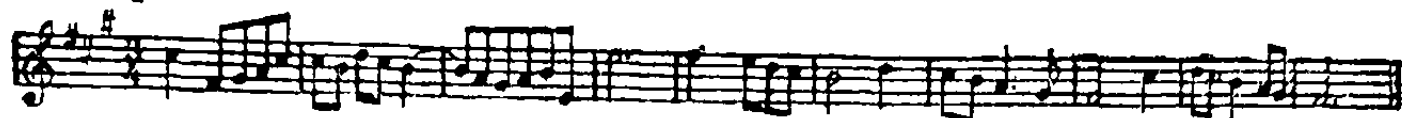
б) М. Ипполитов-Иванов, «Азербайджанские фрагменты» I қисм;

в) Н. Римский-Корсаков, «Млада» операсидаги «Шестые князья» (бошланиш қисми).

Ёзма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

599 1



## ДИАТОНИК ВА ХРОМАТИК ЁРДАМЧИ ТОВУШЛАР

### 1. Умумий маълумотлар

Аккордли товуш билан унинг қайтармаси орасида ва шу товушлардан бир поғона юқорида ёки пастда жойлашган товуш ёрдамчи товуш деб аталади. Ўткинчи товушлар сингари ёрдамчи товушлар ҳам бирорта аккорд вазиятида бўлганидек, гармония алмашганда ҳам кучсиз ва нисбий кучли ҳиссада жойлашган бўлади:

600

C—dur

T D<sup>6/5</sup> D<sup>7</sup> TS VI

601 Presto

Тез

Ф.Шопен, Этюд, оп. 25 № 2

f—moll

D VI 6 t6

### 2. Диатоник ва хроматик ёрдамчи товушлар

Гамманинг асосий поғоналарида ҳосил бўладиган ёрдамчи товушлар (умуман гамма сингари) диатоник товушлар ҳисобланади.

Гамма поғоналарининг хроматик ўзгарган поғоналарида ҳосил бўладиган бошқа ёрдамчи товушларнинг ҳаммаси хроматик товушлар ҳисобланади.

Юқориги ёрдамчи товушлар, қоидага кўра, баландлик бўйича ёнма-ён жойлашган аккордли товушлар билан катта секунда ёки кичик секунда ҳосил қилиш-қилмаслигидан қатъи назар — диатоник товушлар бўлади.

Пастки ёрдамчи товуш етакчи товушнинг тоника оралигида жойлашишига ўхшаб, ўзининг аккордли товушидан кичик секунда оралигида бўлса, кўпинча табиий эшитилади (601-мисолга қараңг).

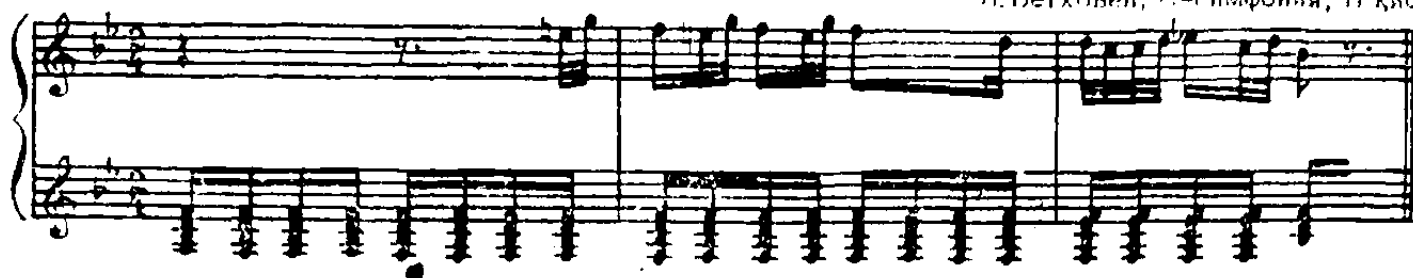
### 3. Аккорд товушининг қуршови

Пастки ва юқориги ёрдамчи товушлар бевосита кетма-кет келиб, аккордли товуш қуршовини (қисқа группеттога ўхшаш шаклни) ҳосил қилади:

*Allegretto grazioso*  
Тезла: маф, позик

602

Л. Бетховен, 2-симфония, 1-қисм



### 4. Овоз йўналиши

Ёрдамчи товушлар (ўткинчи товушлар сингари) битта овозда, навбатма-навбат турли овозларда, бараварига икки, уч овозда, баъзан эса тўртала овознинг ҳаммасида келиши мумкин (қўшалоқ учлик ва тўртлик ёрдамчи товушлар).

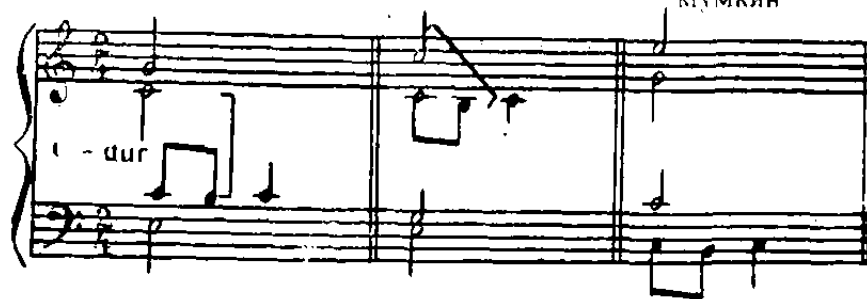
Ёрдамчи товушлари бўлган овозларнинг сонидан қатъи назар уларни қуйидаги икки ҳолатда:

а) бир-биридан унисон оралиғида жойлашган ҳар қандай овозларнинг иккитасидан бирида;

б) бир-биридан октава оралиғида жойлашган (басдан ташқари) иккита пастки қўшни овозлардан бирида қўлланишдан сақланиш лозим:

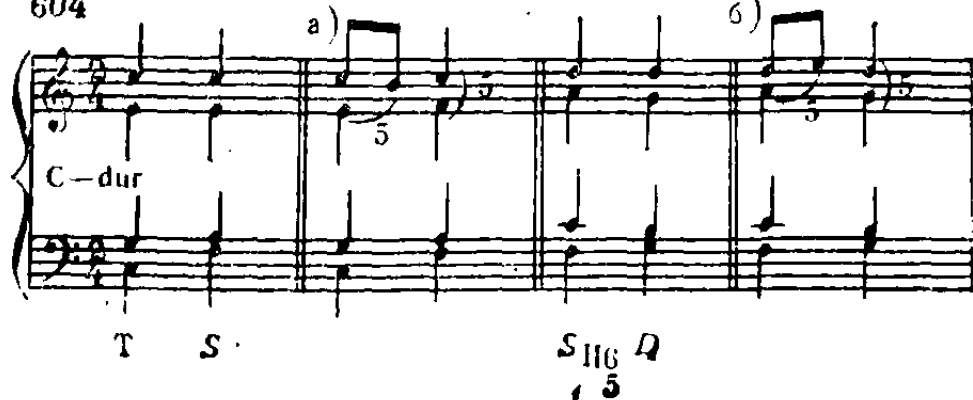
603 Яхши эмас

мумкин



Ёрдамчи товуш аккордларнинг гармоник қўшилишида параллел квинталарни вужудга келтириши мумкин:

604





Шу хилдаги ноўрни параллелизмлардан сақланишга имкон берадиган усуллар 38- темада кўрсатиб ўтилган эди:

605

а) б)

T S<sub>6</sub> S<sub>11b</sub> D<sub>7</sub>

### Б. Қўшалоқ ёрдамчи товушлар

Ёрдамчи товушларни икки овозда бир йўла қўллаш (тўхталмалар ва ўткинчи товушлардаги сингари) параллел ёки қарама-қарши ҳаракатни ҳосил қилади.

Ёрдамчи товушлари бўлган икки овоз параллел ҳаракатда параллел терциялар (децималар) ёки сексталар билан йўналади:

606

C-dur

Қарама-қарши ҳаракат ҳам яқинлашувчи, ҳам бир-бирдан ажралувчи ҳаракат бўлиши мумкин:

607

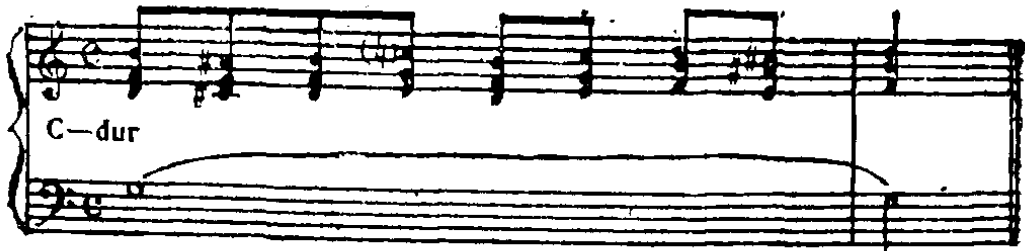
C-dur

### 6. Учлик ва тўртлик ёрдамчи товушлар

Ўткинчи товушларга ўхшаш ёрдамчи товушлар ҳам учала овозда бир йўла параллел ҳаракатда ёки аралаш ҳаракатда юзага чиқарилади.

Овозлар параллел ҳаракатда зич жойлашган сектаккордлар билан, камдан-кам ҳолларда кuartсектаккордлар билан йўналади:

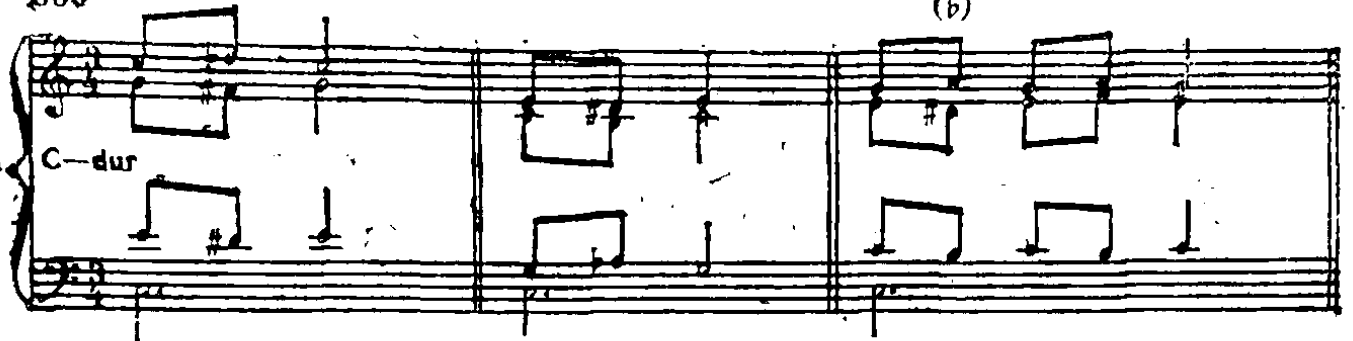
608



Аралаш ҳаракатда икки овоз терция ёки сексталар билан бир томонга, учинчи овоз эса тескари томонга йўналади:

609

(b)



Ёрдамчи товушлар тўртала овознинг ҳаммасида ё жуфт-жуфт бўлиб бир-бирига қарама-қарши бўлган томонга йўналади (ўткинчи овозларнинг йўналиши билан таққослаб кўринг), ёки учтовушликларнинг мелодик қўшилиши шаклида йўналади: учта овоз бир томонга, тўртинчи овоз эса уларга қарама-қарши бўлган томонга йўналади:

610



## 7. Ёрдамчи оҳангдошликлар

Ёрдамчи товушларнинг бир ёки бир неча овозда қўлланиши мустақил функционал аҳамиятга эга бўлмаган (ўткинчи оҳангдошлар сингари) ёрдамчи оҳангдошликларнинг пайдо бўлишига олиб келади.

Бу оҳангдошликлардан баъзилари ташқи кўринишидан терция тарзида тузилган аккорд шаклида бўлади, бошқалари эса анча мураккаб бўлиб, терция бўйича жойлашмайди, (609-мисолга қаранг).

Энг кўп қўлланадиган буздай мустақил шаклдаги Фараз қў-  
линган аккордлар:

а) D<sub>7</sub> га ёрдамчи бўлган камайтирилган септаккорд SII нинг  
етакчисига ўхшаб, кўпроқ I ли поғонада ёзилади;

б) тоникага ёрдамчи бўлган камайтирилган септаккорд, у ма-  
жорда DTIII га етакчи аккорд каби кўтаришган II поғонада ёзила-  
ди, минорда эса D га етакчи сифатида IV # поғона билан ишора-  
ланади;

в) K<sub>4</sub><sup>6</sup> га камайтирилган ёрдамчи аккорд (D орган пунктида  
келади):

610 а)

C—dur ёки

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарлардаги ўткинчи ва ёрдамчи товушларнинг  
қўлланиш усулларини анализ қилинг:

- Л. Бетховен. Ф-но сонатасидан скерцо, ор. 26;
- Ф. Шопен — Ф. Лист. «Желание»;
- Ф. Шопен. Полонез. ор. 40 № 1 (1—8- тактлар);
- Ф. Шопен. Этюд, ор. 25 № 2;
- Я. Малат. «Лук» Соль мажор. Чех халқ рақси (11—15-  
тактлар).

#### Езма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

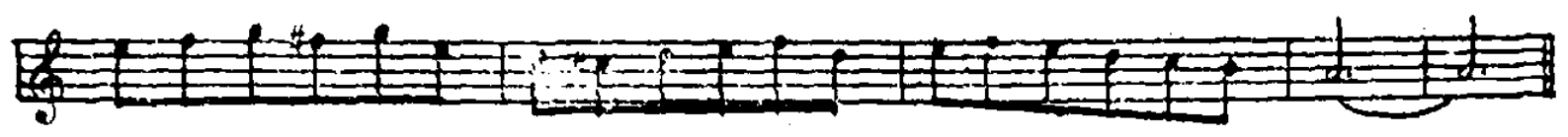
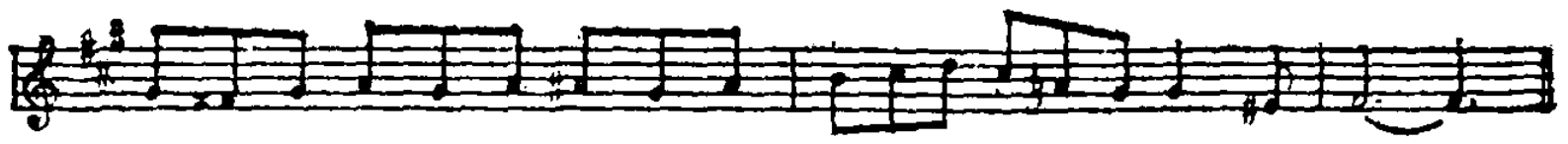
611

1.

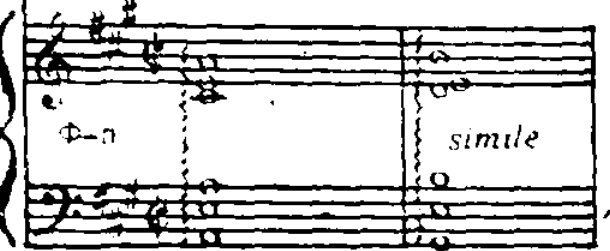
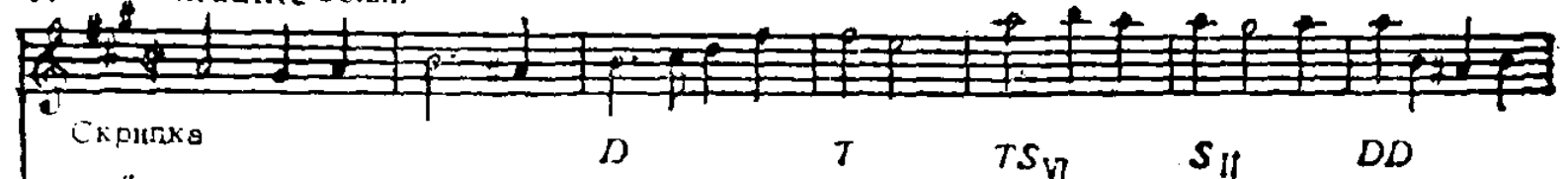
t s D tsVI s D T D s T D → SII<sub>6</sub> D tsVI G DD K<sub>4</sub><sup>8</sup> D t

2.

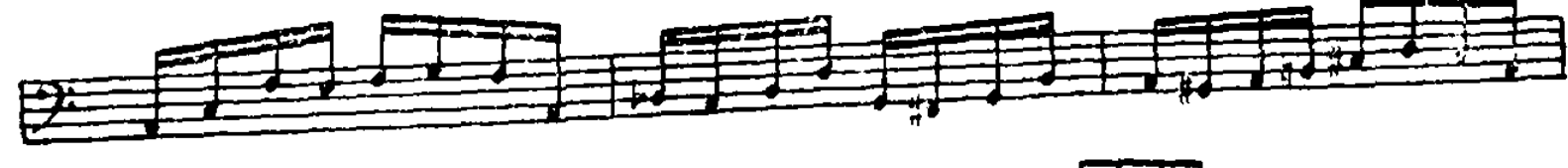
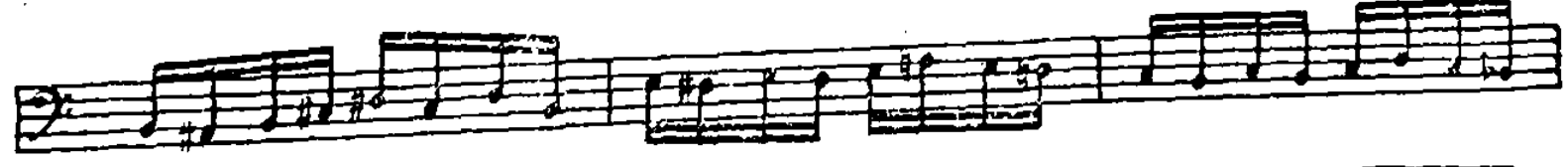
(#)(#)



4. *Andante* Секунд



Эслатма. 1) жўр қилиш қисмида аккорддаги товушлар сони диссонанс товушларнинг ечилиши шarti билан ўзгариши мумкин; 2) бас билан қолган бирор овоз ўртасидаги параллел квинтадан сақланиш зарур.





Фортепьянода машқлар

Берилган парчаларни гармонияланг

612



41- тема

ХРОМАТИК УТКИНЧИ ТОВУШЛАР

1. Умумий маълумотлар

Бир-биридан катта секунда оралирида ва баландлиги жиҳати-дан гамманинг иккита қўшни поғонаси орасида жойлашган ўткинчи товуш хроматик товуш деб аталади.

Хроматик ўткинчи товуш кучсиз ёки нисбий кучли ҳиссада:  
а) иккита аккордли товуш орасида ёки

б) аккордли товуш билан ўткинчи товуш орасида (ёки аксинча) жойлашуви мумкин:

613 а) б)

C—dur

T S T T T T T

614 Р. Шуман, Allegro op.8.

D—dur

D T DD

A—dur

D=T T T T

## 2. Овоз йўнальмаси. Ўткинчи оҳангдошликлар

Кўрсатиб ўтилганидек, бир неча овоздаги бир йўла ҳаракат параллел терциялар, сексталар, сектаккордлар, кuartсектаккордларда ва аралаш тартибда ўтади.

Хроматик ўткинчи товушлардан фойдаланганда мустақил функционал аҳамиятга эга бўлмаган ўткинчи оҳангдошликлар ҳам ҳосил бўлади.

## 3. Хроматик ўткинчи товушларни ёзиш қондаси

Хроматик ўткинчи товушларни ёзишнинг кўпроқ ёйилган қондаси бу товушларнинг биринчи даража тенгдош тоналликка оғиш вақтида вужудга келадиган гармоник аҳамиятига асосланган.

Юқорилашувчи ҳаракатда шу хилдаги ҳар бир хроматик ўткинчи товуш ёндош тоникадан ярим тон юқорида жойлашган етакчи товуш деб ҳисобланади.

Модомики, тоника бўла олмайдиган камайтирилган учтовушлик мажорнинг VII поғонасида тузилар экан, у ҳолда гамманинг VI поғонаси ҳам кўтарилмайди; у мавжуд бўлмаган тоникага етакчи товуш ҳам бўла олмайди ва шунинг учун пасайган VII поғона билан алмаштирилади:

615

C—dur

T D → S<sub>II</sub> D → D<sub>III</sub> [D → S] D + D D → TS<sub>VI</sub> [D → S] D T

Хроматик ўткинчи товушлар пастлама ҳаракатда бу товушлар ёндош септаккордларнинг ёки камайтирилган етакчи септаккордларнинг септималари ҳисобланади. Шу сабабли V поғона пасайтирилмайди; аке ҳолда, у ёндош доминантанинг септимаси (ёки етакчи септаккорд) сифатида табиий мажорда бўлмаган аккордга ечилиши керак бўлар эди:

616

C—dur

T D D → S D<sub>VII</sub> T DD D T DD<sub>VII7</sub> D D<sub>VII7</sub> → S

ёки

D → ? D<sub>VII</sub> → ?

Минордаги хроматик гаммани ёндош мажордагидек бўлади:

- юқорилама ҳаракатда параллел мажордаги каби;
- пастлама ҳаракатда номдош мажордаги сингари ёзилади.

Бунинг натижасида ҳар иккала йўналма бир-бирига мос келади: II поғона пасайтирилади, I ва V поғоналардан ташқари, бошқа барча поғоналар (III; IV, VI ва VII) эса кўтарилди.

Баъзи ҳолларда кўрсатиб ўтилган ёзув қоидаларидан четга чиқишга ҳам йўл қўйилади: хроматик ўткинчи товушлар иштирокидаги параллел ҳаракат ўткинчи оҳангдош аккордлар параллелизмнинг кўзга кўринарли бўлиши учун ишораланади (614-мисолга, шунингдек, қуйидаги мисолга қаранг).

617 Allegro Тез

М. Рогер, ор. 45 № 4



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларда ўткинчи товушларнинг қўлланиш шартларини анализ қилинг:

- а) Ф. Шопен. Этюд, ор. 10 № 2;
- б) Н. Римский-Корсаков. «Шоҳ Султон ҳақида эртақ» операсидан «Повет шмеля».

Езма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг:

618







Фортетьянода машқлар

Берилган парчаларни гармонияланг:

619



42-тема

ПРЕДЪЕМ

1. Таърифи

Кучсиз ҳиссада берилган гармонияни навбатдаги гармония товушлари билан мураккаблаштирувчи аккордсиз диссонанс предъём дейлади. Шундай қилиб, предъём кучли ҳиссада диссонанс оҳангдошлик ҳосил қиладиган тўхталмага қарама-қаршидир, шунга кўра тактнинг кучли ҳиссасида ҳеч қандай

**Функционал конфликтларга эга бўлмайдиган консонанс аккорд  
Эшитиладиган**

620

С.Рахманинов, ф-но учун 3-концерт, ор.30 предъём

**2. Каденциялар ва тузим орасидаги предъём**

Тарихан предъём хотима али автентик каденцияларда ва тоникага энг кучли тортилиш бўладиган давраларда вужудга келган ва кўпроқ қўлланади. Бу ҳолларда каданс доминантаси (одатда  $D_7$ , баъзи-баъзида  $D$  ва  $D_9$ ) ўзидан кейин келадиган  $T$  товушлари фониди олдинроқ кўриниб қолиши билан мураккаблашади. Натижада кучсиз ҳиссада аккордсиз диссонанс ҳосил бўлади; бу кучсиз диссонанслик бутун тоника гармонияси пайдо бўладиган пайтда кучли ҳиссада ечилади:

621

Предъём  $D-T$  типиди хотима каденциядан бошқа кадансларга ва давраларга ҳам аста-секин тарқалган.

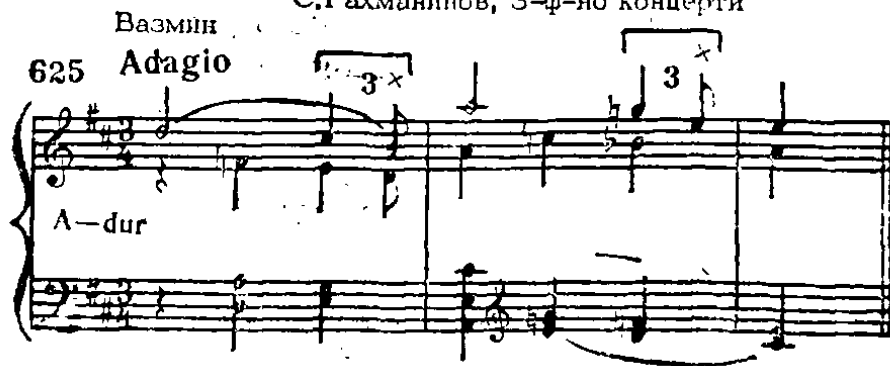
Шунинг учун ҳам предъёмларни ярим каденцияларда, тўхталма ва плагал каденцияларда учратиш мумкин:

622

Н.Римский-Корсаков, "Млада"

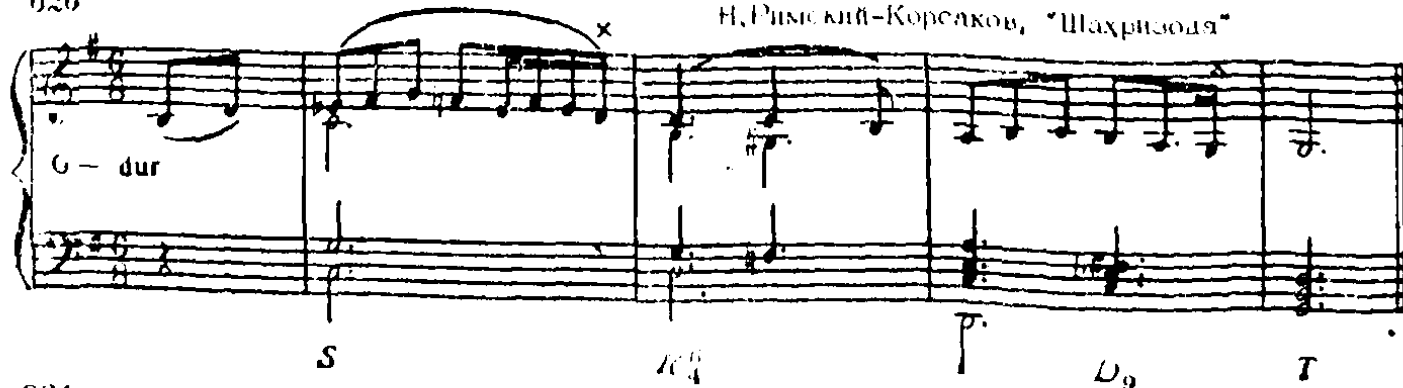


Ниҳоят, предъёмдан фақат каданс давраларидагина эмас, балки тузим ўртасида ҳам, ҳатто мелодик баён ёки ривожланишнинг муҳим ва ифодали воситаси сифатида ҳам қўлланади (мароқли намуна — Ф. Шопеннинг № 12 сол — диез минор прелюдиясига қаранг):



### 3. Овоз йўналиши

Предъём, қоидага кўра, кўпроқ овознинг ҳам пастга, ҳам юқорига томон поғонама-поғона ҳаракатидан вужудга келади. Аслида, предъём овознинг шу хилдаги ҳаракатида ва умуман равон овоз йўналишида хилма-хил аккордларнинг ҳар қандай товушига киритилиши мумкин:



Айрим, жуда камдан-кам ҳолларда предъём поғонама-поғона эмас, балки кўпинча юқорига мелодик сакраш йўли билан ҳам киритилади. (Л. Бетховен, соната, ор. 2 № 2 Largo appassionato). Сакраш йўли билан шу хилда тайёрланган предъёмлар ҳам қаданларда, ҳам тузим орасида қўлланади ва кўпинча баснинг каленциядаги характерли йўналишига ўхшаб кетади (Масалан, Л. Деллиб. «Лакме» операси, III пардадаги Джеральд кантиленасининг охирига қаранг):

627 С. Рахманинов, Прелюд № 11

Des—dur

#### 4. Бир неча овоздаги предъём

Бошқа аккордсиз товушлар сингари, предъём бир йўла бир неча овозда — икки, уч ва тўрт овозда қўлланади; қўшалок, учлик предъём ва шунга ўхшаш предъёмлар шу тариқа ҳосил бўлади. Қўшалок овозли предъёмларда овозлар параллел терциялар ва сексталар билан ёки бир-бирига қарама-қарши ҳаракатланади.

Учлик, яъни учовозлик предъёмларда овозлар зич жойлашган параллел сектаккордлар билан, камдан-кам ҳолларда квартсекстаккордлар билан ҳаракат қилади ёки параллел ҳаракат билан қарама-қарши ҳаракат қўшилган бўлади:

628

a—moll

S K D<sub>7</sub> t D<sub>9</sub> t

Предъём ҳамма овозларга баб-баравар киритилиши мумкин, бу ҳол аккордсиз диссонанслар билан мураккаблашмаган (фактура деталли) аккордларнинг ритм жиҳатидан ўзига хос ва ифодали баёнини ҳосил қилади:

629 П. Чайковский, ф-но сонатаси

G—dur ff

T<sub>6</sub> DD VII<sub>2</sub> D<sub>3</sub> T

## Б. Ритмика шартлари

Қоидага кўра, предъём ўзининг ритм чўзими жиҳатидан, одатда, ҳам бошланғич, ҳам навбатдаги аккорд товушларининг чўзимидан қисқароқ бўлади: жуда камдан-кам ҳолларда предъём ўзига, ёндош мелодик ёки аккорд товушлари чўзимига тенг бўлади. Предъёмнинг ритм жиҳатидан қисқа бўлиши айниқса хотима автентик каденциялар учун муҳимдир, чунки предъёмнинг бу давралардаги ортиқча чўзими гармоник изчилликнинг асосий моҳиятини хиралаштиради.

## 6. Аккордсиз товушларга бўладиган предъём

Модомики, предъём мелодик негиз билан боғланар экан, уни навбатдаги гармониянинг аккордли товушларигагина эмас, балки унинг аккордсиз товушларига ҳам киришиш мумкин. Тўхталма предъёмлари (предъём тўхталманинги ўзига хос тайёрланиши бўлиб қолган жойларда), тўхталманинги ечимни, ўткинчи ва ёрдамчи товушга предъёмлар шу тахлитда вужудга келди ва анча кенг ёйилди. Бир гармония аккордларини алмаштиришда ҳам предъёмларни шу хилда қўлланиш мумкин (Р. Шуман. «Карнавал», Сhаgina Ф. Шопен. *до минор* этюди, ор. 10; А. Скрябин. *ре—диез* минор этюди, ор. 8).

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

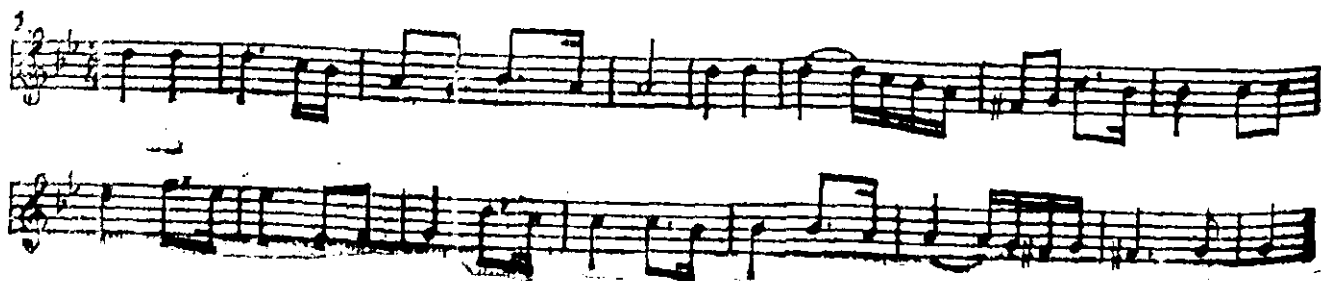
Қуйидаги асарларни анализ қилинг:

- а) Р. Шуман. «Листок из альбома», *фа—диез* минор, ор. 99.
- б) Р. Шуман. *Andante* ва *Си—бемоль* мажор вариациялари;
- в) П. Чайковский. «Времена года» циклидан «Май», ор. 37 *bis*.
- г) С. Рахманинов. *Соль—бемоль* мажор прелюдияси;
- д) Ф. Шопен. *Соль—диез* минор прелюдияси, № 12;
- е) П. Чайковский. «*Reverie du soir*», ор. 19, *соль* минор.

#### Ёзма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

630



Фортетьянода машқлар

Қуйидаги парчаларни гармонияланг:

631

43- тема

## САКРОВЧИ ЁРДАМЧИ ТОВУШЛАР

(Тайёрланмаган ҳамда ечилмайдиган товушлар)

### 1. Умумий тушунчалар

Кетма-кет келадиган аккорд товушидан секунда пастда ёки секунда юқорида, тактнинг куч сиз ҳиссасида сакрама ҳолда ёрдамчи товуш ҳосил бўлса ёки у тактнинг куч сиз ҳиссасида

сакраш йўли билан тушириб қолдирилса, бу хилдаги товуш сакровчи товуш дейилади. Келиб чиқиши жиҳатдан оддий «қисқа форшлаг»га ўхшаш бўлган сакровчи ёрдамчи товушлар гармониялар алмашгандаги сингари бирорта аккорд фонида ҳам киритилиши мумкин. Сакраш йўли билан тушириб қолдирилдиган (ечилмайдиган) сакровчи ёрдамчи (тайёрланмаган) товушларга қараганда сакровчи товушларнинг киритилиши кенгроқ тарқалган, чунки аккордсиз диссонанс учун тайёрлаш пайтига нисбатан ечилиш пайти ҳамisha муҳимроқдир:

632

C - dur

T S T S<sub>11</sub><sub>6</sub> D<sub>7</sub> TS<sub>VI</sub> D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> S S<sub>11</sub><sub>7</sub> D D<sub>5</sub><sub>6</sub> T

633

Ф.Мендельсон, Песня без слов, №10

h - moll

D<sub>5</sub><sub>6</sub> t s<sub>6</sub> T D

634

В.Калинников, Грустная песенка.

g - moll

g T D

## 2. Сакрама ёрдамчи товушларнинг қўлланиш шартлари

Сакрама ёрдамчи товушларни амалий равишда уқиб олиш учун қуйидаги шартларга риоя қилиш талаб этилади:

1. Юқориги ёрдамчи товушлар одатда мажор ёки минорнинг диатоник системасига қарашлидир (632- мисолдаги схемага

қаранг); пастки товушлар кўпинча хроматик, кўтаришган товушлар бўлиб чиқади, бу ҳол кўпинча аккорд товушларига етакчи товушлар сифатида эшитилишини енгиллаштиради (бу одатдаги пастки ёрдамчи товушларга ҳам хос хусусиятдир).

2) Сакрама ёрдамчи товушлар навбатдаги аккорд товушининг қуршовида ҳам иштирок этиши мумкин:

К.М. Вебер, Блестящее рондо, ор. 62

635

Es—dur

T

S<sub>11</sub><sub>2</sub>

D<sub>7</sub>

T

3) Сакраш натижасида тушириб қолдирилган ёрдамчи товуш гармония алмашганда кўпинча навбатдаги аккорд товушларининг бирига предъём бўлади, лекин бу предъём бошқа овозда бўлиб ўтади (регистр алмашуви вақтида «шартли» предъём шаклида): (632—633- мисолларга ҳам қаранг).

И. Гайдн, ф-но сонатаси C—dur

636

C—dur

T

D<sub>2</sub>

T<sub>6</sub>

S

D<sub>7</sub>

T

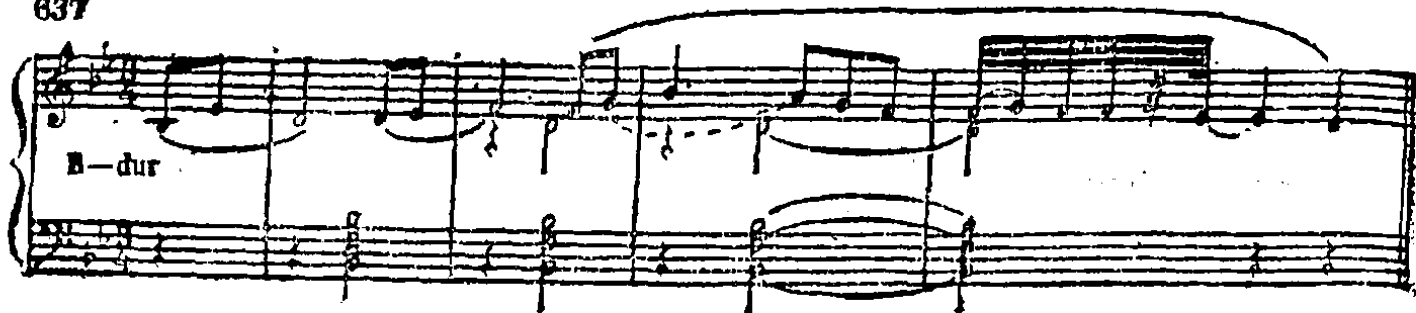
4) Ёрдамчи товушдан бошланган сакраш кўпинча куйнинг кейинги ривожланишида шу овознинг поғонама-поғона ҳаракати билан тўлдирилади, аммо бу ҳаракат тескари йўналишда



бўлади: шундай қилиб, ёрдамчи товуш вақтинча тушириб қолдирилади, холос:

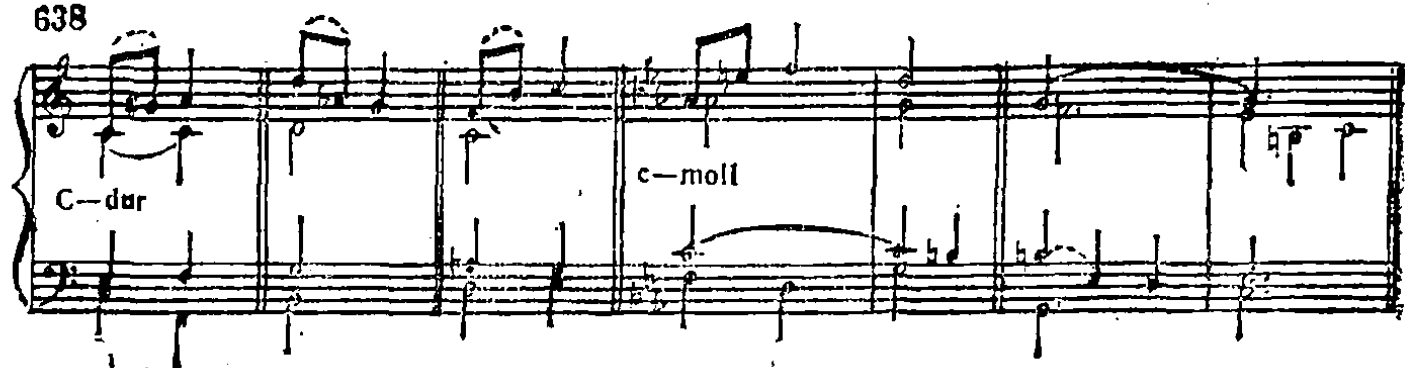
М.Глинка, "Руслан ва Людмила"

637



5) Иккала категориядаги сакровчи ёрдамчи товушларни қўллаш процессида орттирилган интервалларда хилма-хил йўналишлар бўлиши мумкин:

638

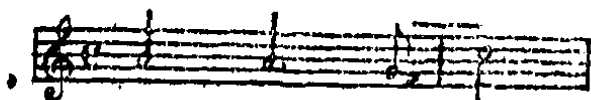


6) Сакраш йўли билан ҳосил бўладиган ёрдамчи товушлар барча овозларда қўлланилади, сакраш вақтида тушириладиган товушлар эса биринчи галда етакчи овоз учун характерлидир. Қуй ва басларни гармониялашда ана шунга етарли даражада эътибор бериш зарур:

7) Сакровчи мелодик йўналишларнинг ҳар хил талқин этилиши катта музикавий-эстетик ва техник аҳамиятга эга бўлган гармоник ўзгаришга йўл очиб беради. Буни конкрет намуна билан изоҳлаб берамиз.

Қуйидаги мелодик парча берилган деб фараз қилайлик:

639



соль товушини ёрдамчи сакровчи товуш деб ҳисоблаймиз (соль — до) ва уни турли усуллар билан: ягона функционал гурӯппадаги бир аккорд билан, бир қанча аккордлар билан, хилма-хил функцияларнинг оҳангдошликлари билан ва няхоят мело-

дик сакрашда нормал ечил диган товушдан тўхталма сифа-  
тида гармониялаймиз:

640 а) б) в) г)

F - moll

T TS VI T<sub>6</sub> D I III T D  $\frac{3}{4}$  T D VII  $\frac{3}{4}$  T<sub>6</sub>

Қуйидаги парча ҳар қандай изоҳсиз ҳам тушунарлидир:

640<sup>a</sup> а) б) в) x

a - moll

Гармониялаш мисоли:

641

C - dur

F - dur

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларда сакровчи ёрдамчи товушларнинг қўлла-  
ниш усуллари топиғ ва маъносини тушунтириб беринг:

а) П. Чайковский, «Евгений Онегин» операсидан Ольга  
арияси;

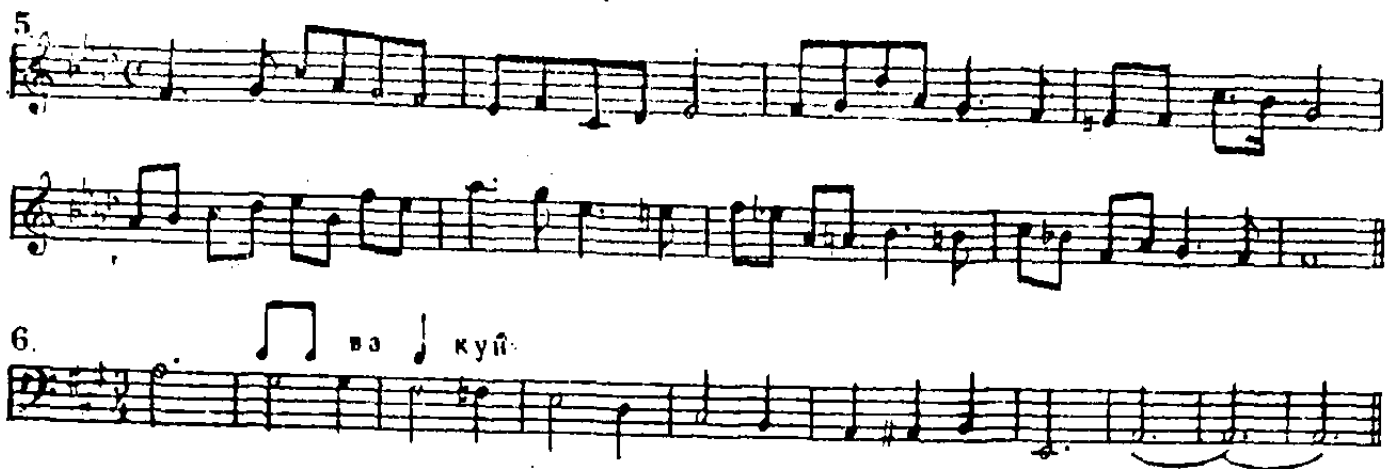
- б) П. Чайковский. «О, дитя» серенадасы, ор. 63 № 6;  
 в) Ф. Шопен. До мажор мазуркаси, ор. 7 № 5;  
 г) А. Лядов. Фа-диез минор вальси;  
 д) А. Скрябин. Ре мажор, ля минор предлюдиялари, ор. 11.

Ёзма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

642

The musical score consists of three systems, each with two staves. The first system is in D major (one sharp) and 2/4 time. The second system is in D major. The third system is in D minor (two flats) and 2/4 time. Chord symbols T, D, S, TS VI, and DD are placed below the notes to indicate harmonic accompaniment.



Фортепьянода машқлар

Қуйидаги парчаларни гармонияланг:

643



44-тема

### ТУХТАЛМАЛАРНИНГ ТУРЛАРИ

#### 1. Тўхталманинг аккордли товуш билан ўша овознинг ўзида тайёрланиши

Одатдаги тайёрланган тўхталма аввалги аккорд товушини ўша овозда узайтириш (ёки такрорлаш) орқали ҳосил қилинади. Бу, тўхталманинг энг оддий мелодик тайёрланиши ҳисобланади (36 ва 37-темалардаги мисолларга қаранг).

#### 2. Тўхталманинг аккордсиз товуш билан ўша овознинг ўзида тайёрланиши

Тўхталманинг шу хилдаги оддий кўриниши билан бирга, яна бошқа баъзи кўринишлари ҳам бор. Масалан, тўхталма мелодик йўл билан, лекин аккордсиз товуш билан — унинг бевосита қайтармаси (узайтирилгани) сифатида тайёрланиши ҳам мумкин.

Ердамчи ва ўткинчи товушларни тайёрловчи аккордсиз товушнинг шу хилдаги тўхталмасида қисман у предъём сифатида қабул қилинади:

644

C-dur

T TS<sub>VI</sub> T<sub>6</sub> T D<sub>7</sub>

*Allegretto grazioso*

Ф.Шуберт,

Тезлатмай, позик

645

B-dur

T S

### 3. Тўхталманинг ораликда ўша овознинг ўзида тайёрланиши

Мелодик тайёрланадиган тўхталманинг учинчи тури ораликда тайёрланишидир; тайёрлайдиган товуш қайта бошдан тўхталма келадиган овознинг ўзи бўлиши мумкин, лекин у тўхталма билан ёнма-ён эмас, балки бошқа товушлар билан тўлдирилган маълум бир ораликда жойлашади:

Ўртача тезликда

*Allegro moderato*

М.Глинка, "Я помню чудное мгновенье"

646

C-dur

D T

#### 4. Тўхталманинг аккордли товуш билан бошқа овозда тайёрланиши

Тўхталма гармоник тайёрланган ҳолда ҳам пайдо бўлиши мумкин: бундай ҳолларда тўхталмаи тайёрловчи аккордли товуш аввалги аккордда бошқа овозда, яъни тўхталма пайдо бўладиган овозда эмас, ўша ёки ҳатто бошқа бир октавада келиши мумкин.

647

C-dur  
T D<sub>7</sub> T<sub>6</sub> D<sub>2</sub>

Ваэмия Р. Вагнер, "Тристан и Изольда", кириш қисми  
648 Moderato

D<sub>7</sub> — tsVI

#### 5. Тайёрланмаган ўткинчи ва ёрдамчи тўхталмалар

Агар кучли ҳиссада (секин темпда ижро этиладиган асарларда эса нисбий кучли ҳиссада) пайдо бўладиган ўткинчи ёки ёрдамчи товуш сақланиб турса, бундай товуш тайёрланмаган тўхталма товуш ҳисобланади.

Тайёрланмаган тўхталма: а) ўткинчи; б) ёрдамчи поғона ма-поғона ва в) диатоник ёки хроматик ёрдамчи сакровчи тўхталма бўлиши мумкин:

Allegretto Тезлатмай

649

a-moll  
B s<sub>6</sub> s<sub>11b</sub> D t<sub>6</sub> s<sub>6</sub> sn<sub>6</sub> D

Г.Ф.Гендель, Concerto grosso

Allegretto Тезлатмай

650

C-dur  
s<sub>11b</sub> TS VI<sub>6</sub> D<sub>7</sub> T

М.Регер, Юмореска, оп. 20 № 4

651 *Tranquillo* Н. Римский-Корсаков, "Сервилья", IV парда

E — dur

T T TS VI TS VI

(646- мисолнинг 2—3- тактларидаги ўткинчи тўхталмаларга ҳам қаранг).

### 6. Овоз йўналиши

36- темада берилган кўрсатмалар тўхталмаларнинг айтиб ўтилган барча турларига бир хилда тааллуқлидир, чунончи: тўхталма ечиладиган товуш тўхталма бўладиган пайтда (басдан ташқари) биронта бошқа овозда иштирок этмаслиги керак:

652 Р. Вагнер, "Тристан и Изольда", кириш қисми

a--moll

$b^5 DD_3$   $D_7$

Бироқ хилма-хил тембрлардан фойдаланишда, масалан, овоз билан фортепьяно, хор билан оркестр учун ёзилган ва бошқа асарларда тўхталма билан унинг ечиладиган товушини бир йўла таққосласа, унинг ечилишидаги кескинлик сезиларли даражада юмшайди.

Ёрдамчи тўхталмалар ҳар қандай сакрашлар ва шу билан бирга орттирилган интерваллар билан ҳам вужудга келиши мумкин:

653

C — dur

$D_6/5$  T  $T_6$  S  $T_6$   $D_3$   $T_6$  S

Тайёрланмаган тўхталма (ўткинчи ёки ёрдамчи) параллел квинталарнинг ҳосил бўлишига ҳам олиб келиши мумкин, лекин модомки, булардан иккинчиси бошқа бир интервалга тўхталмагина бўлгани сабабли гармониялашда бу хилдаги квинталарга (аслида фақат фараз қилинадиган квинталарга) йўл қўйилади:

654

### 7. Тўхталмалардан ҳосил бўладиган оҳангдошликлар

Тўхталмалардан, айниқса қўшалок тўхталмалардан, учлик (камдан-кам ҳолларда тўртлик) тўхталмалардан турли-туман оҳангдошликлар ҳосил бўлади.

Бу оҳангдошликларнинг баъзилари терциясиз тузимда бўлганлиги сабабли аккордлардан осонлик билан фарқ қилинади:

655 C-dur

Бошқалари эса терциясимон тузимга эгадир, шунинг учун ҳам улар аккордларга ўхшайди:

656

Терциясимон тўхталмалар билан аккордлар орасидаги фарқни қуйидаги белгилардан фойдаланиб аниқлаш мумкин:

1) терциясимон тўхталма ҳозирги давр воситалари учун одатдан ташқари бўлган аккордни вужудга келтиради (масалан,  $S_7$  веналик классикларнинг музыкаси учун характерли эмасдир);

2) терциясимон тўхталма одатдаги функционал изчилликларга мос келмайдиган аккордлар қуршовида бўлади (559- мисолга қаранг, бу мисолда  $D_{VII_7}$  дан кейин, ҳақиқатда учта тўхталмага эга бўлган тоника ҳисобланадиган  $S_{II_2}$  сифатида келади).



Терциясимон тузимга эга бўлса ҳам, лекин тўхталмадан ҳосил бўладиган ва шу сабабли мустақил функция бўлиб келмайдиган бундай оҳангдошликлар фараз қилинган (яъни мустақил бўлмаган) аккордлар дейилади.

Фараз қилинган аккордлар кўпинча фақат тўхталмалардагина ҳосил бўлмасдан, балки аккордсиз товушларнинг бошқа турларидан (ўткинчи, ёрдамчи аккордсиз товушлардан, предъёмдан) ҳам вазн ҳолатининг (тактнинг кучли ҳиссасида) — тўхталмалардаги ифодаланганлиги сабабли ҳосил бўладиган мелодик торти-лиш функцияси дидир.

Эслатма. Аккорднинг терция тузимини бузадиган товуш бўлган тўхтал-ма XIX асрнинг бошларигача кўпинча узоқ, чизилмаган форшлаг деб аталади-ган форшлаг шаклида ёзилар эди. (Аммо бу форшлаг аккорднинг қолган барча товушлари билан барабарига кучли ҳиссада чалинар эди.)

## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарлардаги тўхталмаларнинг турли шаклда қўлла-ниш шартларини анализ қилинг:

- Л. Бетховен. Ф-но сонатасидан менюэт ор. 10 № 3;
- С. Танеев. «Маска», «В димке—невидимке» романслари;
- П. Чайковский. «Евгений Онегин» операсидан Ленский-нинг «Как счастлив» арияси;
- А. Скрябин. Ор. 1 № 1—3.

### Ёзма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг:

657

The image shows five staves of musical notation for exercise 657. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Below the first staff, the following harmonic analysis symbols are written: T, D, D, T, S, D, T, D. The second staff has the following symbols: F#VI, D, T, D, SII, D, T. The third, fourth, and fifth staves contain musical notation without symbols below them. The fifth staff has a '(b)' marking above the first few notes.

3.   
 4. *D simile* (h)   
 5. T S D T DD + D DT III S II +   
 6. D (D) TS VI DD D T S D D (TS VI) S   
 7. DD K<sub>9</sub> D

Фортепьянода машқлар

Қуйдаги оҳангдошликларни тўхталмалар сифатида ечинг:

658

344

# АККОРДСИЗ ТОВУШЛАРНИНГ КЕЧИКИБ ЕЧИЛИШИ

## 1. Умумий тушунчалар

Аккордсиз диссонанснинг ечилиши кўпинча бирор аккордсиз товуш билан унинг ечиладиган товуши орасига бир ёки аҳён-аҳёнда бир неча оралик товуш киритилиши орқали кечиктирилади. Бу ҳол биринчи навбатда ва айниқса тўхталмаларга, шунингдек ўткинчи ва ёрдамчи товушларга ҳам тааллуқлидир.

## 2. Хилма-хил усуллар

а) Аккордсиз диссонанс билан унинг ечиладиган товуши орасига шу аккорднинг бир ёки бир неча товушлари юқорилама ёки пастлама ҳаракатда киритилади (бу усул, 636-мисолдаги каби, жуда кенг қўлланилади):

659

C—dur

$D_6$   
5 T

Д.Скарлатти, *g-moll* ф-но сонатаси

660

*g-moll*

t D D<sub>7</sub> t

б) Агар аккордсиз товуш билан унинг ечиладиган товуши катта секунда оралигида бўлса, хроматик ўткинчи товуш киритилиши мумкин:

661

C—dur

T D<sub>2</sub> T<sub>6</sub>

662

Ф. Лист, "Долго в муках"

в) Ердамчи товуш аккордсиз товуш билан унинг ечиладиган товуши орасига қарама-қарши томондан ҳам киритилиши мумкин. Бу усул аккордсиз диссонанснинг ечилишига ёрдам берадиган аккорд товушининг дастлабки қуршов доирасини вужудга келтиради ва унга томон умумий тортилишни кучайтиради (бу усул айтиб ўтилган усуллар орасида энг кўп қўлланиладиган усулдир):

663

И.С.Бах

Инглиз сюитаси *a-moll*

664

г) Айтиб ўтилган усулларнинг жуда эркин ва ихчам бирикмалари бўлиши мумкин:

665

И.С.Бах, Французча сюита

ёрд. акк.

666

B—dur

D<sub>6</sub> D<sub>7</sub> T

*Топшириқлар*

**Езма топшириқлар**

Берилган куйларни гармонияланг:

667

1 2 3 4 5 6



Фортепьянода машқлар

Берилган парчаларни гармонияланг:



Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларда кечиктириб ечиладиган аккордсиз товушларнинг усулларини анализ қилинг:

- а) Д. Россини. «Севильский цирюльник» операсига увертюра;
- б) П. Чайковский. «Похоронный марш» («Мотам марши»), ор. 21;
- в) А. Тома. «Мињон» операсидан романс (III парда);
- г) А. Скрябин. Ноктюрн, ор. 5.

46-тема

**ДОМИНАНТА ГРУППАСИДАГИ АККОРДЛАРНИНГ АЛЬТЕРАЦИЯСИ**

**1. Умумий тушунчалар**

Маълумки, альтерация ладдаги аккордларнинг функциялари ўзгармаган ва берилган тоналлик доирасидан чиқмаган ҳолдаги диатоник тортилишларининг ярим тонлик кескин-

лигидан иборатдир. Шу хилда товуши ўзгарган аккордлар альтерация қилинган аккордлар дейилади.

Диатоник тузилмадаги аккордларда пайдо бўладиган хроматик ўткинчи товушлардан (хилма-хил овозларда) альтерация қилинган оҳангдошликлар вужудга келган.

Деярли барча функцияларнинг аккордларидаги альтерацияларнинг асосий манбалари гамма иккинчи поғонасининг ўзгариши билан боғланган.

Мажорда иккинчи поғона кўтарилиши ҳам, пасайтирилиши ҳам мумкин; натижада мажор тоника учтовушлигидаги остки терция товушларга, яъни гамманинг I ва III поғоналарига томон тортилиш янада кескинлашади:



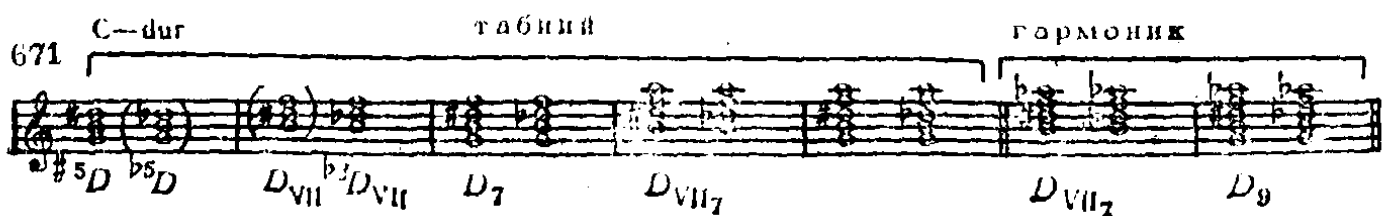
Минорда иккинчи поғонанинг кўтарилиши мумкин эмас, шунинг учун ҳам минорда альтерация ёлғиз II поғонани пасайтиришга ва (анча сўнги даврдаги музикада) қисман IV поғонани пасайишига асосланади. Натижада минор тоника учтовушлигининг остки терция товушларига томон тортилишлари ҳам кескинлашади:



## А. МАЖОРДАГИ ДОМИНАНТА АККОРДЛАРИНИНГ АЛЬТЕРАЦИЯСИ

### 2. Мажорда альтерация қилинган D аккордлари

Мажорда иккинчи поғонанинг кўтарилиши ва пасайтирилиши доминанта функциясидаги альтерация қилинган аккордларнинг қуйидаги: квинтаси кўтарилган ва пасайтирилган  $D$ ,  $D_7$ ,  $D_9$  терцияси кўтарилган ва пасайтирилган  $D_{VII}$  ва  $D_{VII_7}$  тизилмасини ҳосил қилади. Альтерация қилинган  $D_{VII_7}$  ва  $D_9$  аккордлари мажорда ҳам табиий, ҳам гармоник ладда қўлланади:



Лекин бу аккордлар орасида табиий ва гармоник мажорда, асосий ва айланмалар шаклида қўлланиладиган  $\sharp^5 D$ ,  $\sharp^5 D_1$ ,  $\flat D_7$  ва  $\sharp^3 D_{VII_7}$  аккордлари янада муҳим аҳамиятга эга бўлди. Квинтаси пасайтирилган  $D_7$  кўпинча асосий шаклда ва терцквартаккорд шаклида учрайди; квинтаси кўтарилган  $D_7$  асосий шаклда ҳам биринчи айланма ҳолида (квинтсекстаккорд); альтерация қилинган  $D_{VII_7}$  аккордлари — кўпинча асосий шаклда ёки терцквартаккорд шаклида қўлланилади:

672

C—dur

Альтерация қилинган  $D$  аккордларининг жойлашув ҳолатида камайтирилган терция интервали орттирилган секста билан алмаштирилса, уларнинг эшитилиши табиийроқ ва текисроқ бўлади. Дастлабки ишларда бундай жойлашув зарур шарт деб ҳисобланади:

673

Камдан-кам бўлиши мумкин Баъзида бўлиши мумкин

C—dur

$\flat^5 D_7$  T  $\sharp^5 D_3^6$  T  $\sharp^3 D_{VII_7}$   $\sharp^5 D_3^4$   $\flat^5 D_2$   $\flat^5 D_7$   $\sharp^3 D_5^6$

674

Ф. Лист, "О, где он?"

As—dur

$D_7$   $\sharp^5 D_7$  T

675

Н. Римский-Корсаков, "Снегурочка"

C—dur

$C_6$   $\flat^3 D_{VII_7}$  T $_6$



### 3. Тайёрланиши

Мелодик оҳангдошликлар каби альтерация қилинган D аккордлари диатоник D билан (яъни ўша поғонанинг ўзидаги аккорд билан) айниқса табиийроқ тайёрланади.

Бироқ альтерация қилинадиган товушга томон ярим тонлик ҳаракатни сақлаган ҳолда альтерация қилинган D аккордини бошқа аккордлар — SII, SII<sub>7</sub>, DD билан ҳам шу каби табиий равишда тайёрлаш мумкин. Айрим ҳолларда, альтерация қилинган товуш шундай равои мелодик тайёргарликсиз, сакраш йўли билан ҳам (одатда, T<sub>6</sub>, S, DD дан) киритилади. Ҳар қандай D сингари, альтерация қилинган D ҳам секстали доминанта, T оҳангдошликлари билан, камдан-кам ҳолларда TSVI ва tsVI аккордлари билан тайёрланиши ёки қурилиши мумкин.

Кўпинча DD ҳам альтерация қилинган шаклда киритилади, бу ҳол D билан (секвенциянинг дастлабки парчасидай) иккита альтерация қилинган аккорднинг изчиллигини вужудга келтиради.

### 4. Ечилиши ва овоз йўналмаси

Альтерация қилинган D ни T га ечишда альтерацияга хос бўлган мелодик тортилишларнинг кескинлашуви ва уларнинг йўналмаси биринчи навбатда ҳисобга олинади. Шунинг учун ҳам D нинг кўтарилган квинтаси ёки DVII<sub>7</sub> нинг терцияси бундан кейинги кўтарилма ярим тонлик ҳаракат билан T нинг терциясига ечилади. D<sub>7</sub> нинг пасайтирилган квинтаси ёки DVII<sub>7</sub> нинг терцияси эса юқоридагига ўхшаб пасайма ярим тонлик ҳаракат билан T нинг асосий товушига ечилади.

■  $^b_5D_7$  ёки  $^{\sharp}_3DVII_7$  нинг шу хилда тоникага ечилишида терция албатта жуфтланади.

Альтерация қилинган D га хос орттирилган секста интервали овозларнинг қарама-қарши ҳаракати билан ечилади; камдан-кам ҳолларда учрайдиган камайтирилган терция октава ёки унисон сари бирлашув (учрашув) ҳаракати билан ечилади:

676

The image shows two systems of musical notation for exercise 676. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with notes and rests. Below the staves are chord symbols. The first system contains four measures with the following chord symbols: SII,  $^b_5D_7$ , T, SII,  $^b_3DVII_7$ , T, DD,  $^{\sharp}_5D_3$ , T,  $^b_5DD$ ,  $^b_5D_7$ , T. The second system contains four measures with the following chord symbols: TSVI,  $^b_5D_3$ , T, tsVI,  $^{\sharp}_3DVII_3$ , T, S,  $^{\sharp}_5D_0$ , T, S,  $^{\sharp}_5D_7$ , T. Arrows above the first system indicate melodic movement between notes in the upper staff.

## Б. Альтерация қилинган D нинг каденцияда қўлланиши

Автентик каденциялар ва давралардан ташқари, альтерация қилинган D бўлинган каденцияларда ҳам қўллана бошлади. Бу ҳолларда  $\flat^5 D_7$  одатдаги олтинчи поғонага (TSVI га) ечилиши мумкин бўлса ҳам, лекин пасайтирилган олтинчи поғонага (яъни tsVI га) ечилади (50-темага қараиш).  $\sharp^3 D_{VII}_4$  билан  $\flat^3 D_{VII}_3$  нинг басда (S—T) кварта йўналишидаги тоника учтовушлиги билан бевосита қўшилиши бу давраларга плагал тус беради ва тегишинча қўлланишга имкон беради:

677

Бешовозликда бўлгани яхшироқ

Example 677 shows a sequence of chords in a piano accompaniment. The chords are labeled as  $\flat^5 D_7$ , tsVI,  $\sharp^3 D_{VII}_4 T$ , and  $\flat^3 D_{VII}_3 T$ . The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

Эслатма. Баъзан альтерация қилинган D аккордида квинта бир йўла кўтарилди ва пасаяди. Шу хилда жуфтлаб альтерация қилишда D учтовушлигининг квинталари тўртовозликка, септаккордлар — бешовозликка, нонаккордлар — олтиновозликка айланади. Бу хилдаги анча мураккаб аккордлар (бу аккордлар кўпинча доминантаси икки марта альтерация қилинган аккордлар деб аталади) одатда  $D_6$  шаклида (кўпинча ўткинчи ҳолда),  $D_4$  шаклида ёки  $D_3$  шакллари нинг бирида қўлланади. Кўтарилган квинта одатда куйда, пасайтирилган квинта эса басда берилди. Қўшалок альтерация  $D_{VII}_7$  да деярли учрамайди ва амалий аҳамиятга эга эмас.

678

Example 678 shows a sequence of chords in a piano accompaniment. The chords are labeled as T6,  $D_6^4$ , T,  $D_4^3$ , T, and  $D_9$ . The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

679 Н. Римский-Корсаков, "Кашей".

Example 679 shows two chords in a piano accompaniment. The chords are labeled as  $\sharp^{\flat} 5 D_4^6$  and  $\sharp^{\flat} 5 D_4^3$ . The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

Е. Скрябин, "Поэма экстаза"

680

Example 680 shows two chords in a piano accompaniment. The chords are labeled as (шакл) and  $\sharp^{\flat} 5 D_4^3 T_6$ . The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

## Б. МИНОРДАГИ АЛЬТЕРАЦИЯ

### 6. Аккорд тузилиши ва овоз йўналиши

Юқорида айтилганидек, минорда иккинчи поғона фақат п а с а я д и, шунинг учун ҳам квинтаси кўтарилиб альтерация қилинган  $D$ ,  $D_7$  ва  $D_9$  аккордлар минорда йўқ. Бу ҳол минордаги бутун альтерация қилинган  $D$  группасида аккордлар миқдорини мажордагига нисбатан анча камайтиради. Минорда бу аккордларнинг миқдори яна шунинг учун ҳам камайдикки, альтерация қилинган  $D$  минорнинг фақат битта гармоник шаклида қўлланади:

681 c-moll

$b^5D$   $b^5D_7$   $b^3D_{VII}$   $b^3D_{VII7}$   $b^5D_9$

Минорда альтерация қилган оҳангдошлигининг қўлланиши (тайёргарлик, ечилиши, жойлашуви) мажордагига ўхшаганлиги сабабли алоҳида изоҳлар талаб этмайди:

Н.Мясковский, 'Простые вариации'

682

d-moll

$K^6_{/4}$   $b^5D_9$

Ан.Александров, ф-но сонатаси № 3, оп. 18

683

fis-moll

$b^3D_{VII7}$

Э с л а т м а. Минорда кичик секстаси  $D_7$  мажордаги  $\#^5D_7$  га энгармоник ўхшашдир, лекин бу оҳангдошликлар ўзининг структураси ва шакли

жиҳатидан турлича бўлганлиги учун бошқача ишораланиши, бошқача эшитилиши ва бошқача ечилиши билан ўз ифодасини топади:

684

c-moll C-dur c-moll C-dur

D #5D7

Гармониялаш мисоли:

685 Allegretto Гезлагмав

C-dur

Топшириқлар

Огзакли топшириқлар

Қуйидаги асарларда альтерация қилинган D нинг қўлланишини анализ қилинг:

- а) Э. Григ. «Подснежник» («Бойчечак») ва («Смерть Азы») (иккинчи ярми);
- б) П. Чайковский. «Мазепа» операсидан Мазепанинг *Соль-бемоль* мажор арияси (охири);
- в) А. Скрябин. *До-диез* минор прелюдияси, ор. 11;
- г) Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста» (208-рақам);
- д) Н. Мясковский. «Простые вариации»;
- е) А. Бородин. «Князь Игорь» операсидан Кончаковнанинг каватинаси;
- ж) Ф. Шопен. *си-бемоль* минор ноктюрни (охири);
- з) С. Евсеев. Ф-но учун биринчи соната (кода), ор. 2;
- и) Ю. Шапорин. «Декабристы» операсидан Сергейч балладаси (охири);
- к) Д. Шостакович. 3 та фантастик рақс, ор. 1.

Езма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

586

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

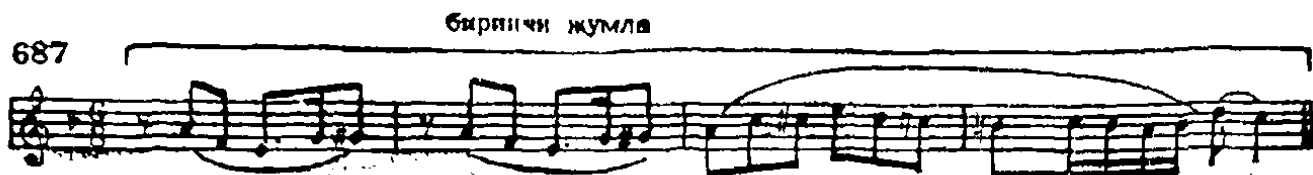
10.

11.

12.

bb

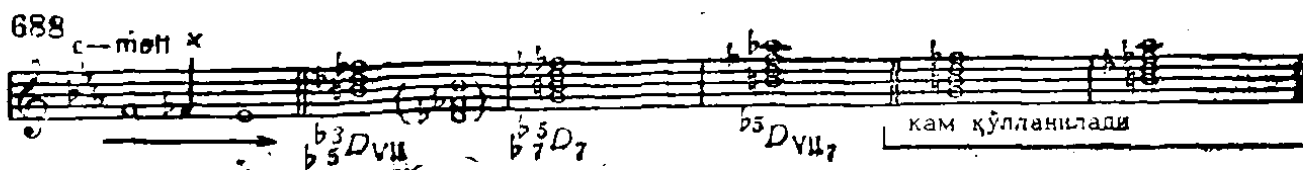
б) Берялган жумлани даярияга қадар ривожлантиринг ва гармонияланг; иккинчи жумланинг мелодик-ритмик шаклини қуйидаги биринчи жумладагига ўхшатиб ёзинг, авжини иккинчи жумланинг ўртасига жойлаштиринг:



### Қўшимча

#### 7. Минорнинг баъзи бир хусусиятлари

Тахминан Ф. Шопендан бошлаб минорда альтерация қилинган янги D аккорди пайдо бўлади, бу аккорд гамманинг IV поғонасини п а с а й т и р и ш билан ҳосил қилингандир. Бу пастлама альтерация D<sub>7</sub> да септимани ва DVII<sub>7</sub> да квинтани пасайишга олиб келади ва минорга янги D гармонияларини киритади. Шопендан кейинги музика асарларида минорда функционал нуқтаи назардан диатоник терция ўринлироқ бўлган IV поғонанинг альтерация қилиниши билан бир вақтда II поғонанинг пасайтирилиши ҳам (DVII<sub>7</sub> оҳангдошликларидан ташқари) тез-тез учраб туради:



Септимаси пасайтирилган D<sub>7</sub> ёки квинтаси пасайтирилган DVII<sub>7</sub> кейинги пастлама ҳаракат билан минор тоника учтовушлигининг терциясига ечилади. b<sub>3</sub>DVII<sub>7</sub> (агар унда II поғона альтерация қилинмаган бўлса) t га ечилишида одатда унинг терцияси жуфтланади:



## Топшириқлар

Фортепьянода машқлар

Мажор ва минорнинг қуйидаги альтерация қилинган аккордларини аниқланг ва ечинг.

690



### 47-тема

## СУБДОМИНАНТА ГРУППАСИНИНГ АККОРДЛАР АЛЬТЕРАЦИЯСИ

### 1. Умумий тушунчалар

Субдоминанта группаси аккордларининг энг муҳим альтерацияси доминанта альтерациясига ўхшаб, гамма II поронасининг хроматик ўзгартрилишига асосланган.

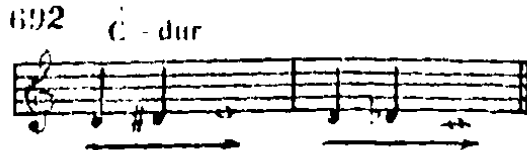
Маълумки, минорда II порона фақат пасайган бўлиши мумкин:

691



Мажорда II порона ҳам кўгарилди, ҳам пасайтирилди:

692



Субдоминанта группасининг аккордларидан SII ва SII<sub>7</sub> гина шу асосда альтерация қилинади, чунки бу группанинг қолган аккордларига гамманинг II поронаси кирмайди.





### 3. Жуфтлаш, тайёрлаш, ечиш

Неаполитан секстаккордида худди  $SII_6$  нинг диатоник шаклидагига ўхшаш одатда субдоминанта примасидек, терция (бас товуши) жуфтланади.

Аmmo конкрет ҳолларга қараб овоз йўналмасининг шартлари  $SII_6$  да бошқа хилдаги жуфтланишларга ҳам йўл қўяди.

Неаполитан секстаккорди, II лўғона диатоник секстаккорди сингари гармоник шартлар асосида қўлланади. Бу секстаккорд тоника ва субдоминанта гармониясидан кейин ( $t$ ,  $t_6$ ,  $tsVI$ ,  $SII_6$ ,  $S$ ,  $dtIII$ ) киритилади. Мажор тоналликларида (мажорда  $t$ ,  $SII_6$ , анча кечроқ пайдо бўлган) аккордларни танлаш қондалари анча чегараланган: бу мақсадлар учун табиий  $S$ ,  $SII$ ,  $TSVI$ ,  $DTIII$  аккордлари камроқ қулайдир; бу аккордлар одатда минор субдоминантасининг аккордлари ва  $tsVI$ ,  $dtIII$  (яъни мажор-минор оҳангдошликлари) билан алмаштирилади.

Неаполитан секстаккордидан кейин қаданс квартсекстаккорди ёки доминанта келади. Бундай изчилликларда альтерация қилинган товуш ўзининг табиий, тортилиши томонига, яъни пастга йўналади;  $K_6$  га ўтишда кичик секундага, доминантага ўтишга эса камайтирилган терцияга ( $D$ ,  $D_7$  етакчи товушига) ўтади. Кейинги ҳолатда кўпинча бу интервалнинг неаполитан аккордига нисбатан септима ҳисобланган ўткинчи товуш билан тўлдиришини кўриш мумкин (694- мисолдаги схемаларга қаранг).

Агар неаполитан аккордида альтерация қилинган товуш жуфтланган бўлса, у ҳолда бир овозда (деярли ҳар доим сопранода) тортилишига қараб пастга, бошқа овозда эса (одатда кам эшити-

Эслатма.  $T-bSII_6$  қўшилмалари мажорда овоз йўналмасига кўпроқ эътибор беришни талаб қилади, чунки тоника терцияси билан неаполитан секстаккордининг альтерация қилинган товуши орасида орттирилган секундага мувофиқ бўлмаган йўналиш ҳосил бўлиши мумкин.

ладиган ўрта овозда) бошқача йўналмада, юқорига ҳаракатланиши мумкин:

Баъзан неаполитан гармониясини доминанта билан қўшишда ҳосил бўладиган зиддиятга йўл қўйиш мумкин (694- мисолнинг 8- тактига қаранг). Неаполитан секстаккорди қўш доминанта орқали (ҳам альтерация қилинган, ҳам альтерация қилинмаган аккорд сифатида) каданс квартсекстаккордига ёки доминантага ўтиши мумкин:

697

c—moll

$c$   $b1s_{11}$   $b3DDVII_6$   $K_6$   $D_7$   $c$   $b1s_{11}b$   $DDVII_7$   $D$

Ф.Шопен, Этюд, оп. 10, № 6 (шакл)

698

es—moll

$s_6$   $D_7$   $tsVI$   $b1s_{11}b$   $DDVII_7$   $D$

Э.Григ, Менуэт, оп. 57

699

d—moll

$b1s_{11}b$   $b3DDVII_6$   $D$   $D_7$   $c$

Эслатма. Жуда камдан-кам ҳолларда музика асари неаполитан секстаккордидан бошланиши мумкин. Масалан, буни биз С. И. Танеевнинг фортепьяво учун ёзган си минор «Andantino Semplice» пьесасида учратамиз.

С.Танеев, Andantino semplice

700

a—moll

$b1s_{11}b$   $D_2$   $f_6$   $sII_7$   $D$

#### 4. Бўлинган ва плагал давралардаги $b_1 SII_6$

Ҳар қандай субдоминанта гармонияси сингари неаполитан секстаккорди бўлинган давраларда ва каденцияларда қўлланиши мумкин:

701

Ф.Шопен, оп. 34 № 2, Вальс

Музыкальный фрагмент из вальса Ф. Шопена, оп. 34 № 2. Показаны четыре такта. Первый такт — аккорд a-moll. Второй такт — аккорд  $b_1 SII_6$ . Третий такт — аккорд  $D_7$ . Четвертый такт — аккорд  $tsVI$ . Музыкальная запись включает ноты для правой и левой рук.

Неаполитан гармонияси кейинроқ плагал каденциялар ва давраларда ҳам қўллана бошлади, буларда неаполитан секстаккорди ё тоника секстаккордига, ёки баснинг кварта йўналиши билан бевосита тоника учтовушлигига ўтади:

702 Л.Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 57

Музыкальный фрагмент из сонаты Л. Бетховена, оп. 57. Показаны два отрывка: а) и б). В отрывке а) показаны аккорды  $b_1 SII_6$  и  $tsVI$ . В отрывке б) показаны аккорды  $b_1 SII_6$ ,  $T(t)$  и «орган пункти». Музыкальная запись включает ноты для правой и левой рук.

$b_1 SII$  ли хотима плагал каденциялар ёки плагал қўшимчалар жуда ҳам кўп эмас, баъзи бир намуналарни кўриб ўтайлик: П. Чайковскийнинг «Никовадая дама» операсидан «Прости, небесное создание»; Ф. Лист «Альпийский охотник»; С. Танеев, «Бьется сердце беспокойное»; М. Ипполитов-Иванов, «Измена» операсига увертюра; С. Ляпунов, си-бемоль минор «Тарантелласи».

#### 5. Неаполитан септаккорди

Альтерация қилинган  $b_1 SII_6$  товуши ва  $D$  терцияси товушлари орасидаги ўткинчи товуш, аста-секин неаполитан гармониясининг янги кўринишини — неаполитан септаккордини ( $b_1 SII_7$ ) вужудга келтирди. У мажорда ҳам, минорда ҳам  $S$  ва  $b_1 SII$  нинг бир вақтда бўладиган бирикмасидан тузилади; унинг септимаси катта бўлганлиги учун септаккорди ҳам катта бўлади. Неаполитан септаккорди кўпинча  $D$  га,  $D_7$  га (айланмалари билан) ва  $DVII_7$  га, баъзан  $D_9$  га ечилади; кўп ҳолларда бу септаккорд аль-

терация қилинган доминантага ечилади (умумий товуши альтерация қилинган):

703

$s$   
 $C-dur$   
 $c-moll$

$b^1 s_{II}$   $b^1 s_{II}^7$   
 $b^1 s_{II}^7$   $b^5 D_3$   $T(t)$   $b^1 s_{II}^5$   $D_{VII}^3$   $T(t)$   $b^1 s_{II}^2$   $D_6^5$   $T(t)$

### 6. II паст поғона асосий учтовушлиги

Кейинчалик музыка асарларига паст поғона асосий мажор учтовушлиги ҳам киритила бошлади. Тарихий жиҳатдан неаполитан септаккордидан келиб чиққан бу учтовушлик дастлабки аккорднинг гўё ўзига хос «айланмаси»дир:

704  $c-moll$   $C-dur$

$b^1 s_{II}$

Бу аккорд деярли ҳамisha минор субдоминантаси билан ёки  $tsVI$  учтовушлиги билан тайёрланадики.  $tsVI$  унга доминанта хизматини бажаради. Шунингдек, бу аккорд ўзининг  $D_7$  ( $tsVI$  га ўткинчи кичик септима) воситасида киритилиши мумкин.

Одатда иккинчи паст поғона асосий учтовушлигидан кейин умумий қоидага кўра доминанта гармонияси, яъни асосий  $D_7$  ёки  $D_9$  келади. Бунда бас юқорига ёки пастга томон уч тон, шунингдек  $D_6^5$  ёки  $D_{VII}^7$ , кўпинча баслари ўткинчи товуш ёрдамида тўлдириладиган ёки камайтирилган терцияга йўналади:

705

$C-dur$   
 $c-moll$

$s$   $b^1 s_{II}$   $D_6^5$   $b^1 s_{II}^7$   $D_7$   
 $D_7 \rightarrow b^1 s_{II}$   $D_9$   $D_3^4 \rightarrow b^1 s_{II}$   $b^1 s_{II}$   $D_{VII}^7$   $D_6^5$

706

c—moll

tsVI    b1sII    D7    t

### 7. Субдоминантага оғиш натижасида пайдо бўлган неаполитан аккорди

Неаполитан аккорди баъзан минор субдоминанта тоналлигининг tsVI аккорди тариқасида ҳам талқин этилади ва доминанта орқали субдоминантага киритилади, бунда бу аккорд минор субдоминантаси тоналлигида ўзига хос бўлинган даврани вужудга келтиради. Неаполитан аккорди мажорда ҳам, минорда ҳам қўлланади:

707

C—dur

T    D7 → (S) b1sII    D9    T

C—dur

c—moll

D → b1sII8 6/5    D2    T6    D2 → (S) b1sII6 6    D7

708

Ф.Лист, ф-но учун концерт Es—dur

Es—dur

T    D2 → (s)    b1sII6    D7

## 8. Мажорда альтерация қилинган субдоминанта

Фақат мажорга хос бўлган гамма II поғонасининг кўтарилиши квинтсектаккорддан, яъни  $\sharp SII_{\frac{5}{5}}$  да кўпроқ қўлланила бошланди.

Орттирилган секстали субдоминанта деб аташ мумкин бўлган бу аккорддан деярли плагал давралар ва каденцияларда фойдаланилади ва шунинг учун бу аккорд баснинг кварта йўналиши билан тоникага ечилади. Альтерация қилинган поғона ўз тартилишига кўра кичик секунда юқорига кўтарилади, бошқа овозларнинг йўналишида эса — плагал изчилликдагига ўхшаш бўлади.

Квинтсектаккорд билан бир қаторда баъзан субдоминантага параллел бўлган «орттирилган сектаккорд»  $\sharp SII_6$  ҳам учрайди; тоника орган пунктида субдоминантсектаккорднинг асосий товуши кўтарилган секундакорди ҳам гоҳ-гоҳ қўлланиши мумкин:

709

Музыкаль нотаси (709) шундай:  $\sharp SII_{\frac{5}{5}}$ ,  $TSVI\sharp SII_{\frac{5}{5}}$ ,  $\sharp SII_6$ , T (орган пункти)

Эслатма. Юқорида айтилганидек плагал давралар ва каденцияларда басдаги кварта йўналиши билан  $DVII_7 - \sharp VII_{\frac{4}{3}}$  альтерация қилинган терцкварт-аккорд ҳам у қадар ёрқин бўлмаган ўзига хос субдоминанта сифатида юритилади:

710

Музыкаль нотаси (710) шундай: C-dur,  $DVII_7$ ,  $\sharp VII_{\frac{4}{3}}$

Ушбу мароқли намунага қаранг: Э. Григ. «К ногам твоим» романси, ор. 68, № 3.

$\sharp II_{\frac{5}{5}}$  нинг ечилишида (альтерация қилинган D га, альтерация қилинган  $DD$  га,  $dtIII_6$  га ёки секстали D га ва шу кабиларга) ечилишида қўлланиш мумкин бўлган бошқа усуллар амалий аҳамиятга эга эмас.

Эслатма. Кўрсатиб ўтилган мажор оҳангдошликлари ва давралари асосан XIX асрнинг иккинчи ярмидаги музика асарларига хос хусусиятдир. Лекин мажорнинг мана шу оҳангдошликлари ва давраларининг баъзи бирлари мн

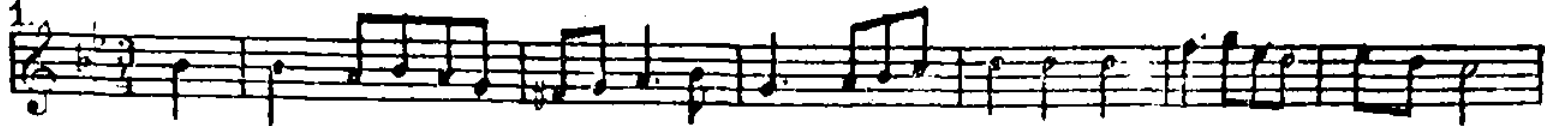


- ж) А. Скрябин. Прелюд, ор. 33 № 3;
- з) П. Чайковский. «Пиковая дама» — 19-кўриниш (графининг шарпаси);
- и) Ф. Лист. *si* минор сонатаси (кода).

Ёзма топшириқлар

Берилаган куй ва басларни гармонияланг:

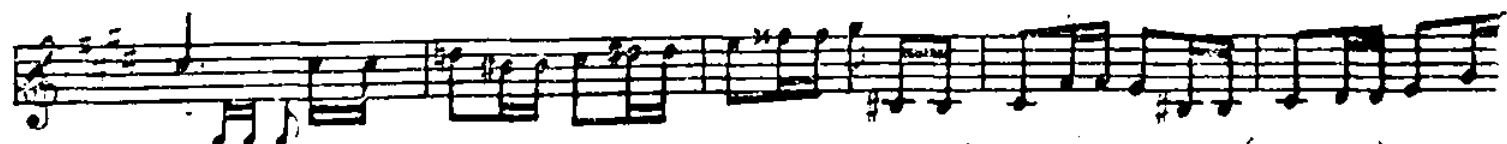
713



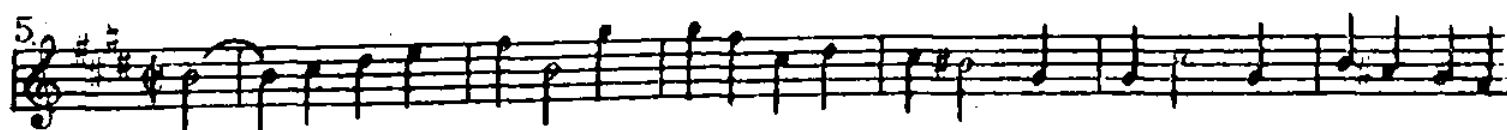
гармонияда паузалар бўлиши мумкин



Allegro *Тед*



(unissono)





8

9

10

11 (Куйда триоллар билан ҳаракатланиш ♩)

Фортепьянода машқлар

а) Қуйидаги парчаларни гармонияланг:

1

2

3

б) Плагал каденцияларни қуйидаги аккордлар ва оҳангдошликлар билан чалинг.

715



### Қўшимча

IV поғона минор гаммасининг юқорида кўрсатилган пасайиши асосида субдоминанта группасининг альтерация қилинган қуйидаги аккордлари ҳосил бўлади, бу аккордлар минор плагал давралари учун характерли бўлиб, улар XX аср музыкасида қисман тарқалган:

716

c—moll



Жуда вақтин

717

Moderato assai

Н.Мясковский, 15-симфония



Мисоллардан кўришиб турибдики, IV пасайтирилган поғона (альтерация қилинган поғона) тортилишига кўра ярим тон пастга — учинчи поғонага туширилади. Лекин, бу ечилишдан ташқари, баъзан у басда сакраб тоника учтовушлигининг асосий товушига йўналади, бу ҳол баснинг камайтирилган квартага ( $b_1S-t$ ) томон ўзига хос (нафис) плагал ҳаракатини вужудга келтиради. Бошқа овоз йўналмаси ҳеч қандай хусусиятга эга эмас.

XIX аср охиридан бошлаб бу альтерацияни қўлланиш асосида минорда минорли «неаполитан учтовушлиги» ҳам қўллана бошланди ( $b_2/3SII$ ) (масалан, Ф. Лист «Метель», С. Рахманинов «Христос воскрес»), Д. Кабалевский, Прелюд № 12; А. Хачатурян, ф-но учун концерт, II қисми ва шу сингарилар. Минор неаполитан гармониясини мажорда қўлланиш намуналарини аҳён-аҳёнда, эҳтимол, жуда камдан-кам ҳолларда ҳеч қандай таъбирсиз кўрсатиш мумкин, чунончи: Ф. Шуберт, Соль мажор Музыка дақиқаси; Ф. Лист Liebestraum Ля-бемоль мажор, № 1 (охирги қисми); С. Рахманинов. Ми мажор прелюд дебочаси, ор. 32 ва ҳоказолар.

## ОРГАН ПУНКТИ

## 1. Таърифи

Юқори овозларда хилма-хил гармоник ҳаракат бўлиб турганда басда муттасил сақланган ёки қайтариб турилган товуш орган пункти ёки педаль деб аталади.

## 2. Орган пунктининг функцияси

Орган пункти мустақил бировозлик функцияга айланган бас овоздир.

Орган пунктининг устун турувчи T ва D аккорд функциясига мос келадиган иккита асосий тури бор:

а) тоника асосий товушида тузилган орган пункти — тоникали,

б) доминанта асосий товушида тузилган орган пункти — доминантали бўлади.

Тоника орган пунктини кенгайган ва мураккаблашган тоника деб, доминанта орган пунктини — кенгайган ва мураккаблашган доминанта деб ҳисоблаш мумкин. Орган пунктининг чеккадаги нуқталарида, яъни бошланиши ва охирида умумий гармоник функцияга мос келиши бунга асос бўла олади (кейинги параграфга қаранг).

## 3. Орган пунктини киритиш ва тўхтатиш

Орган пунктининг бошланиши ва охирида баснинг бир овозлик функцияси барча овозлар ҳосил қиладиган умумий гармоник функцияга деярли ҳар доим мос келади.

Тоника орган пунктининг тоника учтовушлиги билан бошланиши ва тугалланиши қонунийдир:

718

C-dur

T

доминантали орган пункти эса доминанта (асосий D, D<sub>7</sub> ёки D<sub>9</sub>) ёки қаданс квартсектаккорд билан бошланади; у юқорида кўрсатиб ўтилган ва одатдаги қондага асосан ё T га, ёки TSVI га ечиладиган доминанта хилларидан бири билан тугалланади:

The image shows a musical score for organ, consisting of two systems of staves. The first system is marked 'C-dur' and the second system has 'K4' and 'D7 T' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chord symbols.

Орган пункти янада аниқроқ ажралиб туриши учун деярли доимо тактнинг кучли ҳиссасига (ёки «кучли» тактига) киритилади.

#### 4. Орган пунктининг гармонияси

Орган пункти устида алмашиб турадиган гармония-ҳамоҳангликлар жуда хилма-хил бўлиши мумкин. Буларда кўп вақт ҳатто басда сақланадиган товуш ҳам йўқ.

Доминанта орган пункти устида диатониканинг ҳамма оҳангдошликлари биринчи даража тенгдош тоналликларга оғишлар, шунингдек мажор-минор аккордлари бўлиши мумкин (49 ва 50-темаларга қаранг); камайтирилган учтовушликлар турли кўринишда қўлланишга яроқлидир.

Диатоник секвенциялар ҳам, хроматик секвенциялар ҳам жуда кенг қўлланилади.

Доминантали орган пунктида, айниқса, секвенция ҳаракатида нисбий узоқ оғишлар бўлиши мумкин. Бундай оғишлар доминанта орган пунктига хос бўлган кескинликни янада кучайтиради.

Аксинча узоқ оғишлар тоника орган пунктига унча хос эмас, чунки бу орган пунктининг асосий вазифаси тоникани мустаҳкамлашдир. Бунда айниқса субдоминанта группаси тоналлигида, жумладан орган пункти воситасида мураккаблашадиган ва кенгайдиган плагал каденцияларда оғишлар айниқса кўпроқ қўлланади.

Аккордларнинг асосий кўринишлари ва айланмалари терминологиясини орган пункти устида жойлашган оҳангдошликларга шартли равишдагина қўлланиш мумкин, чунки бу оҳангдошликлар, аслида, нормал басдан маҳрумдир. Ҳаракатланувчи овозлардан энг пасткиси (тенор) бу ерда бас хусусиятларига эга эмас, шу сабабли басга хос бўлган кварта ва квинта сакрашлари ҳам унинг учун типик эмас.

## 5. Тўртовозликдаги орган пункти

Тўртовозлик тузилмада орган пункти устидаги аккордлар уч-овозлик ҳолида ифодаланади. Ҳар бир аккорд етарли даражада тўлиқ ва аниқ эшитиладиган қилиб ифодаланади; учтовушлик аккордлари тўлиқ шаклда ёки квинтаси, баъзан асосий товуши туширилган ҳолда берилади; септаккордларда квинта ёки терция тушириб қолдирилади. Агар орган пунктининг товуши бирор аккорд составига кирса ва тўлиқ эшитилса, шундагина уни ҳисобга олиш мумкин. Орган пунктининг товуши функционал ажратилганлиги сабабли агар у қолган барча овозларда ҳосил бўладиган оҳангдошликка аккордди диссонанс бўлса, шундагина ечилишни талаб қилмайди.

Учовозлик жуда равшан эшитилганлиги учун овозларнинг мелодик ҳаракатчанлиги лозим, бу ҳолда овозлар бир-биридан эркин узоқлашадиган бўлади.

## 6. Тоника орган пунктининг қўлланиши

Тоникадаги орган пунктининг вазифаси — тониканинг мустақам бўлишига ёрдам беришдир. Шунинг учун ҳам тоника орган пункти айниқса асарнинг охириги қисмига (асосий тоника) ёки асар қисмининг охирига (асосий ёки ёндош тоника) хосдир. Бундай орган пункти асосий каденциянинг хотимали тоника учтовушлигида бошланади, шунинг учун ҳам унинг гўё кенгайиши ҳисобланади. Бундай орган пунктини хотима орган пункти деб атаймиз.

Хотимали тоника орган пунктига мисол:

720

П. Чайковский, "Евгений Онегин", 1 парда

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system includes the text "E-dur" and a tempo marking of "720". The score is written in E major and consists of a treble and bass clef staff. The first system has four measures, the second system has four measures, and the third system has three measures. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some accidentals and dynamic markings. The score is presented in a clear, legible format.

Бошланғич тоника орган пункти асарнинг бошида ёки унинг ба-  
 рор қисмида одатдагича тоникани мустақкамлаш учун жуда кўп  
 қўлланади:

Ф. Лист, "Песнь Мишельны"

721

Ниҳоят, баъзан бутунлай тоника орган пунктида тузилган  
 пьесалар ҳам учрайди. Мюзет рақси (волинканинг французча но-  
 ми) бунинг тимсоли бўла олади. Бу рақсда волинка овозининг  
 тақлиди эшитилади, волинканинг хусусияти — басда бир ёки икки  
 товушнинг муттасил эшитилиб туришидир:

722

И.С. Бах, Англическая сюита g—moll

## 7. Доминанта орган пунктининг қўлланиши

Доминантадаги орган пункти, асосан, хотима ёки ярим ка-  
 дав сиза келиб, доминантани кенгайтириш учун хизмат қилади,  
 зарур жойларда доминантанинг нотурғунлигининг  
 қайд этишга қўлланади. Чўнончи, доминанта орган пункти  
 кўпинча кода олдида асарнинг асосий қисмидаги сўнгги хотима  
 каденцияни кенгайтириш учун ёки кода орасидаги тузимга хотима  
 каденция хусусиятини бериш учун қўлланади (Л. Бетховен, со-  
 ната, ор. 2 № 3; Скерцо, кодага қаранг).

Даврия орасида ёки охирида доминанта орган пункти воситаси  
 билан каденцияни кенгайтириш одатда у қадар қўзилмайди

(Л. Бетховен, соната, ор. 27 № 2; III бўлимнинг бош қисмига қаранг).

Агар орган пункти асардаги янги қисмнинг бошланиши олдидан, асосий теманинг бошланиши олдидан, ёндош тема олдидан, айниқса реприза, кода ва шу кабилар олдидан) бўладиган ярим каденциянинг доминанта функциясидек қўлланса, баъзан у жуда чўзилади, бу эса шубҳасиз, бутун асарнинг (симфонияси, сонатанинг), катта кўлами билан боғлиқдир. Бундай ҳолларда янги қисм бошланадиган тоналликда доминанта сақлаб турилади ва доминантанинг йиғилиб қолган нотурғун аккордлари янги тоника тайёрлашга ёки бош тоналликка қайтишга воситачи бўлади (мисоллар: Л. Бетховен, 2-симфония, I қисмга кириш; соната, ор. 53, I қисм, экспозиция; соната, ор. 27 № 2, финал, разработканинг охири; Ф. Шопен. *Ля-бемоль* мажор полонези).

Унча катта бўлмаган форманинг ўрта қисми нотурғунликни сақлаб туриш учун баъзан бутунлай ёки қисман бош тоналликнинг доминанта орган пунктида ёки доминанта тоналлигининг тоника орган пунктида тузилган бўлади, бу ҳар иккала принцип ҳам музика асари тузимини нотурғунликка олиб келади (А. Лядов, «Бирюльки» (ўйин), № 10 га қаранг).

Баъзан бирорта теманинг бош қисми ёки такрорланувчи қисмининг баёни доминанта орган пунктида ҳам тузилади (Л. Бетховен, *фа* минор сонатаси, ор. 2 № 1, ёндош партиясига қаранг).

Яна шуни айтиб ўтиш керакки, умуман орган пункти ўзининг жуда хилма-хиллиги ва имкониятларининг кўплиги туфайли формани ривожлантириш пайтларида ҳам учраши мумкин.

## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларда орган пунктининг қўлланиш шартларини (унинг формадаги аҳамиятини ҳам ҳисобга олган ҳолда) анализ қилинг:

- а) В. Моцарт. *Ф*-но учун до минор концерти, I қисм;
- б) Р. Шуман «*Wagum?*», ор. 12 ва «*Papillons*», ор. 2 (№ 12);
- в) Ф. Шопен. «*Колибельная*» («*Алла*»), ор. 57.
- г) Ф. Лист. *Consolation Ре-бемоль* мажор;
- д) Г. Берлиоз «*Осуждения фауста*» операсидан *сильфлар вальси*;
- е) А. Бородин. «*Князь Игорь*» операсига ёзилган увертюра;
- ж) М. Мусоргский. «*Поражение Сеннахериба*» (хор);
- з) П. Чайковский. «*Орлеанская дева*» операсидан *Ми-бемоль* мажор марши ва «*Пиковая дама*» операсига ёзилган *кириш*;
- и) Н. Римский-Корсаков. «*Садко*» операсига ёзилган *кириш* (хотима);
- к) А. Глазунов. *Шарқ романси*;

- л) А. Спендиаров. Эронча марш (trio) ва «Алмаст» опера-  
сидан қизлар рақси;
- м) Ж. Бизе. «Кармен» операсидан хабанера;
- н) М. Равель. «Виселица» (Le gibet)

Ёзма топшириқлар

Берилган куйларни 4 овозда гармонияланг:

723

The musical score for exercise 723 is presented in four systems. Each system consists of a melody line (treble clef) and a bass line (bass clef).  
 - System 1: Marked with a '1' at the beginning. The melody line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line starts with a bass clef and a key signature of one sharp. A 'T' marking is present under the first measure of the bass line.  
 - System 2: The melody line continues. The bass line includes two '(Vib)' markings above it.  
 - System 3: The melody line continues. The bass line includes markings 'g', 'Es', and 'D' above it.  
 - System 4: The melody line continues. The bass line includes markings 'D' and 'unis' above it.





### Фортепьянода машқлар

а) Бир тоналлик тузимларни тоника орган пункти ва доминанта орган пункти билан чалинг. Бу тузимларда оғишлар ва секвенцияларни (хроматик) қўлланг.

б) Хилма-хил модуляцияларни орган пункти билан хотима тонлик доминантада, сўнгра унинг тоникасида чалинг.

Эслатма. Курснинг навбатдаги қисмидаги топшириқларда мумкин бўлганда орган пункти (асосан — тузимнинг бошланишидаги ва охиридаги тоникада ва кадансли Т олдидаи D да) қўлланг.

### 8. Қўшалоқ орган пункти

Т ва D даги орган пункти бир йўла, умуман, оддий тоника орган пункти асосида қўлланади (чунки Т, одатда, D дан пастда жойлашади ва квинтанинг ягона тоника функциясини белгилайди).

Тўртовозлик тузимда, қўшалоқ орган пункти устида иккита ҳаракатланувчи овоз қолдирилади, холос (Э. Григ. ор. 12, Норвегиялик рақсига қаранг), бу хилдаги орган пункти камдан-кам учрайди.

Кўпинча қўшалок орган пункти устида 3—4 ва ундан ҳам ор-  
тиқ тўлиқ эшитиладиган аккордлар қўлланади:

724 П. Чайковский, Баркарелла, оп. 37 bis

ва ҳ.к.

### 9. Орган пунктининг фигурацияси

Орган пунктининг ритмик фигурацияси унинг товушини би-  
рор ритмда такрорлаш орқали, шу жумладан тремоло шаклида  
ёки октавали сакрашлар билан ҳосил қилинади. Унга асар тема-  
ларидан бирортасининг характерли ритм шаклини бериш мумкин  
(П. Чайковский, 5-симфония, I қисмнинг экспозициясига  
қаранг).

Орган пунктининг мелодик фигурацияси кўпинча орган пунк-  
ти товушини (аккорд товушини) унга ёрдамчи бўлган бир ёки  
икки товуш билан алмаштириш орқали ҳосил қилинади:

725

ва ҳ.к.

Орган пунктининг фигурацияси истисно тариқасида ёрдамчи  
товуш билан бошланиши ҳам мумкин (Ф. Шопен, баллада № 3,  
репризага ўтиш қисми).

Орган пунктига асар темаларидан бирортасининг мелодик шак-  
лини бериш мумкин:

726 Тема

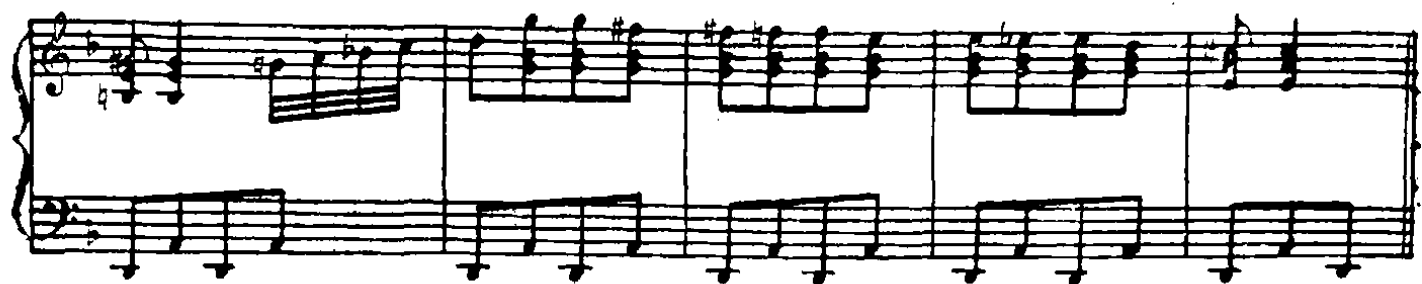
Н. Римский-Корсаков, "Садко"  
Орган пунктининг шакли

Нисбий кучли ҳиссадаги тоникадан, енгилроқ ҳиссадаги доми-  
нантага бевосита ёки ўткинчи товушлар орқали ҳаракатланиш  
ҳоллари ҳам учрайди (Ф. Шопен, *Ля-бемоль* мажор полонези;  
Н. Римский-Корсаков, «Шоҳ Султон ҳақида эртак» операси-  
дан — «33 баҳодир»га қаранг).

Қўшалоқ орган пункти оддий ритмик фигурациядан ташқари, кўпинча ҳар иккала товушнинг қайта-қайта алмашуви билан ҳам ўзгариб туради, бу ўзгариш одатда иккала товушнинг пасткисидан бошланади ёки мелодик фигурация қилишда бошқа бирининг ҳаракатланмасдан туришидан вужудга келади:

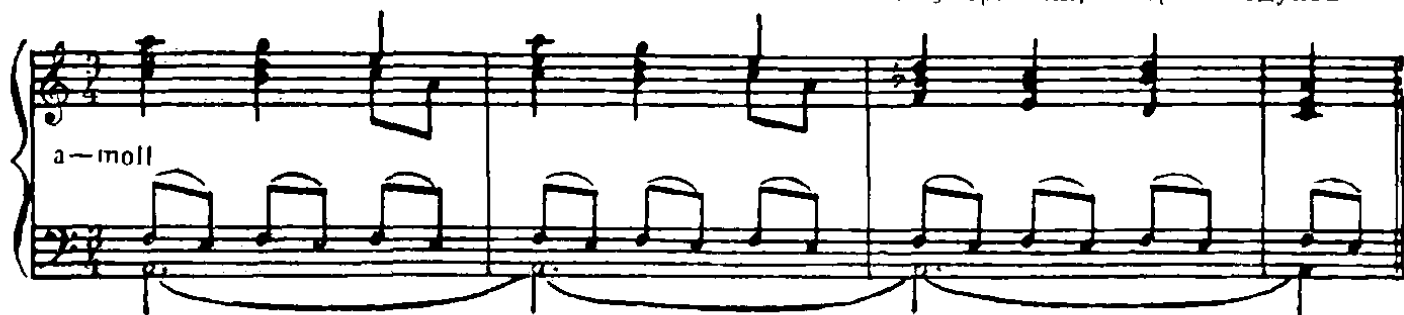
727

Э.Григ; Шествие гномов, ор 54 №3



728

М.Мусоргский, "Борис Годунов"



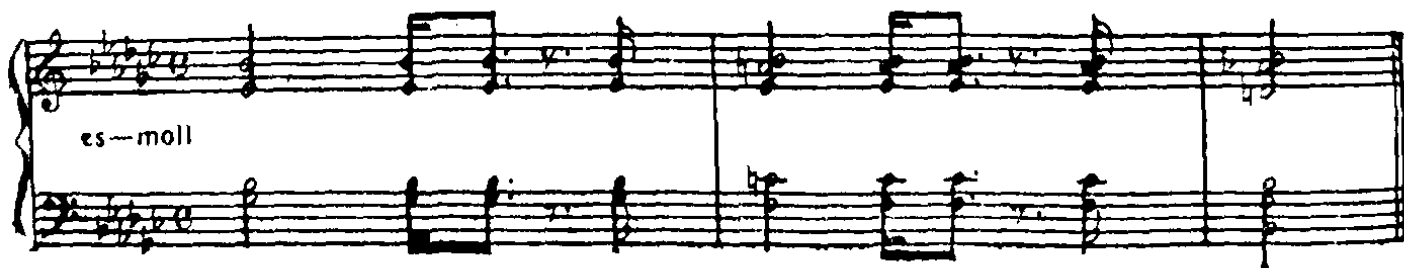
Бунинг иккала товушига октава сакрашлари ҳам бўлиши мумкин (П. Чайковский. «Шелкунчик» балетигади «Арабча рақс» га қаранг).

### 10. Юқори овозларнинг биридаги турғун товушлар

Юқориги овозларнинг биридаги Т ёки D нинг турғунлиги форма тузилишида жуда камдан-кам ҳолларда муҳим роль ўйнайди. Бундай турғун товушлар лад-функционал аҳамиятдан кўра, кўпинча, ифода ёки колористик аҳамиятга эгадир:

729

П.Чайковский, Квартет, ор. 30



Лекин баъзан юқориги овозларнинг бирида турғун бўладиган товуш басдаги орган пунктининг худди шунга ўхшаш товушига мос келади ва уни кучайтиришга ёрдам беради<sup>1</sup>:

730 А.Бородин, "Князь Игорь."

The image shows a musical score for piano, numbered 730, from Alexander Borodin's opera "Knyaz Igor". It consists of two systems of music. The first system contains three measures, and the second system contains four measures. The key signature is B-flat major, indicated by "b-moll". The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. Some chords are circled, and there are small annotations like "y" and "b" near certain notes.

Қоидага кўра юқориги овозларнинг биридаги турғун товуш унинг турғунлик пайтида алмашиб турувчи ҳамма аккордларга кирмаса ҳам, кўпчилик аккордларга аккорд элементи сифатида киради.

Эслатма. Музыка ижодида баъзан тоника примасида эмас, балки унинг терциясида (кўпинча, минор учтовушлигида) анча бошқача тарзда тузилган орган пунктларини ҳам учратамиз. Бундай ўзига хос орган пункти садога алоҳида таъсирчанлик, ва колорит киритади. Гармоник маънода бу орган пункти, одатда, мажор билан унга параллел бўлган минорнинг янги қўшилмасини ҳосил қилиб, ўзгарувчан лад хусусиятига эга бўлади. Минор тоникасининг терциядаги (меднантасидаги) бу орган пункти медианта орган пункти деб аталади. Қоидага кўра, минор тоника учтовушлигининг терцияси тоника мажор учтовушлигининг одатда контекстда таққосланадиган ва эшитилган (баъзан ҳали эшитилмаган) примасига мос келади. *С—а* учун медианта орган пунктини, масалан, *до* товушида, яъни *ля* минор терциясида тузиш лозим.

Бир неча аниқ намуналарни кўрсатиб ўтамиз: П. Чайковский, 6-симфония, II қисмдан, 5-симфония, финалдан *ми* — минор темаси; фортепьяно триоси, ор. 60-финал, вариация № 9, *до* — *диез* минор; А. Бородин «Князь Игорь» операсидан қизлар хори; М. Мусоргский «Ночь на Лысой горе», ёрдамчи партия; И. Римский-Корсаков «Снегурочка» («Қорқиз») операсидан «Проводы масленицы»; С. Рахманинов, *Ля-мажор* вальси, ор. 10 ва бошқалар.

Орган пунктлари субдоминанта примасида ёки унинг параллел тоналлигида ниҳоятда кам учрайди (масалан, П. Чайковскийнинг 6-симфониясидаги скерцо репризага ўтиш қисми; С. Рахманиновнинг ф-но учун *си—бемоль* минор серенадаси ва ҳоказо).

<sup>1</sup> В. Золотарёвнинг фортепьяно учун ёзган триосининг иккинчи қисмидаги *Д* примасида юқориги овозда учрайдиган турғун товушга қаранг, ор. 28 (янги нашри, 1954).

## МАЖОР-МИНОР СИСТЕМАЛАРИ

### 1. Дастлабки тушунчалар

Лад тафаккурини ўстиришда мажор ва минор ҳеч қачон биридан ажралмаган ва мустақил ҳолда намоён бўлмаган. Аксинча, мажор ва минорнинг ўзгариш ва мураккаблашишлари узоқ замонлардан буён кузатилмоқда, бу хилдаги ўзгариш ва мураккаблашишлар шу ладларнинг бир-бирига ўзаро таъсири, бир ладдаги характерли оҳангдошликларнинг бошқа бир ладга ўтиши ва натижада, мажорнинг ҳам, минорнинг ҳам бойиб боришига боғлиқдир.

Мажор ва минорнинг ўзаро таъсирига асосланган барча шу хилдаги мураккабланиш, турли-туманлиги мажор-минор системасини вужудга келтиради, ладларнинг ўзлари эса мажор ёки минорнинг тоникасининг устунлигига қараб мажор-минор ёки минор-мажор ладлар деб аталади.

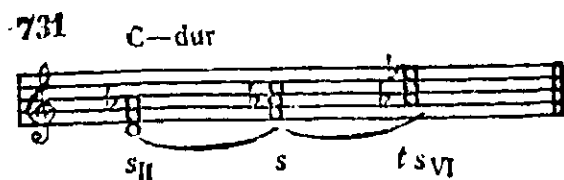
Бу системалар бир хил номга эга бўлган тоналликлар бирлаштирадиган номдош (масалан, *До-до*) ёки параллел (масалан, *До-ля*) системалар бўлиши мумкин.

### 2. Мажорнинг номдош минор оҳангдошликлари билан мураккблалуви (мажор-минор, *dur—moll*)

Мажорнинг номдош минор оҳангдошликлари билан мураккблалуви мажорда (гармоник мажорда) минор учун характерли бўлган минор субдоминантаси (S) нинг вужудга келиши билан бошланган.

Минор субдоминантаси функционал алоқалар асосида ўзининг асосий учтовушлиги: *sII* ва *tsVI* билан терция нисбатиде жойлашган номдош минорнинг субдоминанта группасидаги қолган бошқа оҳангдошликлар билан аста-секин қуршалади.

Натижада номдош минорнинг бутун субдоминанта группаси мажорга батамом қўшилиб кетади:



Кейинчалик мажорга номдош табиий минорнинг бошқа бир характерли оҳангдошлиги — унинг минор доминантаси (*d*) киради.

Минор доминантаси кўрсатиб ўтилган ўша функционал алоқалар асосида, доминанта группасининг қолган бошқа оҳангдошликлари, яъни *dtIII* ва *dVII* билан аста-секин қуршалади. Натижада

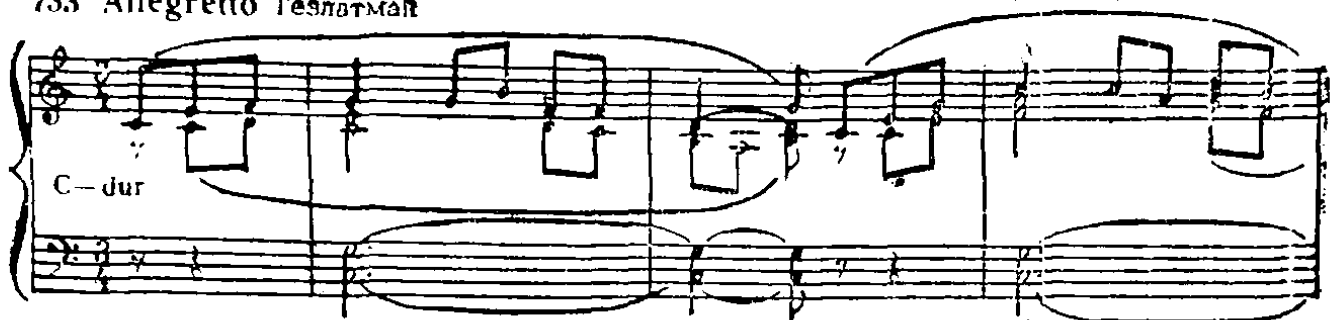
мажор номдош минорнинг табиий доминанта группасидаги барча аккордлар билан ҳам бойийди:

732



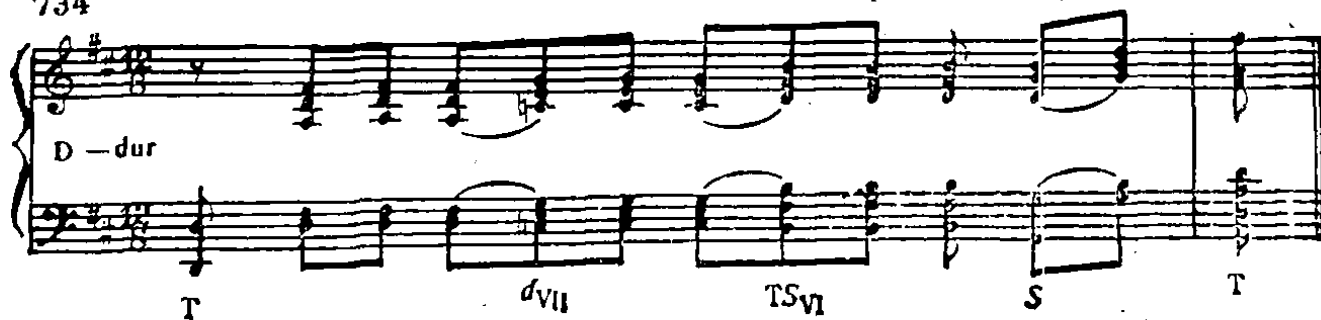
733 Allegretto Тезлатмай

Э.Григ, "В. горах Норвегия", оп. 61 № 6



734

М. Балакирев, "Взгляни, мой друг"



S ва d группасидаги шу аккордларнинг ҳаммаси учтовушликлар ва септаккордлар (камдан-кам ҳолларда нонаккордлар) шаклида айланмалари билан номдош минорнинг ўша функционал шарт-шароитларида мажорда қўлланиши мумкин.

### 3. Минорнинг номдош мажор оҳангдошликлари билан мураккаблашуви (минор-мажор moll—dur)

Минорнинг номдош мажор оҳангдошликлари билан мураккаблашуви гармоник минорда мажор учун характерли бўлган мажор доминантаси (D) нинг вужудга келиши билан бошланган.

Мажор доминантаси мажор ва минор тузилиши билан мослаша борган сайин, у аста-секин ўз функционал группаси: DTIII ва DVII нинг қолган оҳангдошликлари билан қуршала боради:

735 C—dur c—moll

D D<sub>7</sub> D<sub>VII</sub> D D<sub>7</sub> D<sub>VII</sub> DT<sub>III</sub> D D<sub>VII</sub>

736 Molto lento Жуда секин P. Вагнер, "Парсифаль"

c—moll

ts<sub>VI</sub> S D<sub>VII</sub> ts<sub>VI</sub><sub>6</sub> DT<sub>III</sub> t<sub>6</sub>

Кейинчалик мажордан минорга табиий мажорнинг бошқа бир характерли оҳангдошлиги— унинг мажор субдоминантаси (S) киради (қисман эса янги стилистик нормаларда «тикланади»).

Мажорли S кўрсатиб ўтилган функционал алоқалари асосида ўз группасидаги бошқа барча аккордлар билан: SII ва TSVI қуршалади:

737 c—moll

S<sub>II</sub> S TSVI

Тезлатмай, осойишта

738 Allegretto tranquillamente

Э. Григ, "Сосна", оп. 59 № 2

d—moll

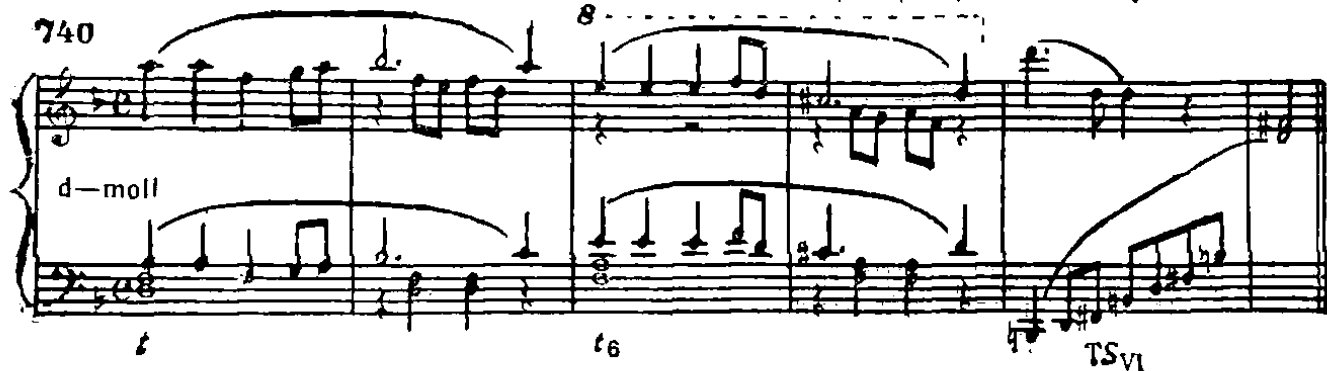
S S S S S S S S

Минорни бойитувчи номдош мажордаги D ва S группасининг ана шу ҳамма аккордлари ва унинг айланмалари минорда учтовушлик ва септаккордлар (камдан-кам ҳолларда нонаккордлар) шаклида номдош мажордаги ўша функционал шартлар асосида қўлланади:

Жуда тез  
739 Allegro molto Л.Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 110



С.Прокофьев, "Детская музыка"



#### 4. Икки тоникадан бирининг устунлиги ҳақида

Мажор ва минорнинг шу хилдаги барча мураккаблашувларида номдош ладдан бирида тоникадан кейин маълум бир устунлик (вақтинча бўлса ҳам) моҳияти сақланади ва у мажор ёки минорнинг бойитилишидаги бирдан-бир ишончли белги бўлиб қолади. Бу ҳол мажор ва минорнинг ўзаро таъсиридан ҳосил бўладиган шу хилдаги мураккаб ладлардан ҳар бирининг структурасини аниқлайди.

Шу асосда номдош минорнинг (dur-moll) нотурғун функционал группасидаги оҳангдошликлар билан бойитилган мажор лади мажор-минор деб, номдош мажорнинг (moll-dur) шу хилдаги нотурғун оҳангдошликлар группаси билан бойитилган минор лади эса — минор-мажор деб аталади.

#### 5. Мажор-минордаги ёндош доминанталар

Мажор-минор аккордлари кўпинча ўзининг ёндош доминанталари ёрдами билан киритилади. Бу усул ёндош тоникаларнинг катта диорасини ўзига бирлаштирадиган номдош система чегара-



сида бўладиган оғишларнинг турли-туманлигини вужудга келтиради:

741

*C-dur*

*D -> ts<sub>VI</sub> s<sub>II</sub>,<sub>7</sub> D T D -> dt<sub>III</sub> ts<sub>VI</sub> T T D<sub>2</sub> -> sb dt<sub>III</sub>,<sub>6</sub> T*

Минор-мажорда бу хилдаги оғишлар жуда кам учрайди.

### 6. Мажор-минордаги альтерацияланган оҳангдошликлар

Ладларни мураккаблаштирувчи ва мажор-минор системаларини ҳосил қилувчи оҳангдошликлар доирасига фақат табиий ва гармоник кўринишдаги лад аккордларигина эмас, балки баъзи бир альтерацияланган аккордлар ҳам киради. Масалан, альтерацияланган қўшалок доминанта (орттирилган секста билан) ёки альтерацияланган субдоминанта («неаполитан секстаси»нинг аккорди) юқоридагидек қўлланиш нормалари асосида минордан кейинроқ мажорга ўтган.

### 7. Қўшимча

Минорда бошланган музикавий асарлар (ёки унинг айрим қисми) номдош мажорнинг тоника учтовушлигида тугаши жуда кўп учрайди. Бундай ҳолларда мажор-минор оҳангдошликлари билан аста-секин мураккаблаштирилмасдан, балки олдиндан бирор тайёргарликсиз—кутилган минор учтовушлиги мажор учтовушлиги билан алмаштирилади, холос.

Минор тоналлигидаги асарларни номдош мажор тоникаси билан тугаллаш жуда узоқ замонлардан вужудга келган бўлиб ҳатто, И. С. Бах ҳам бу қадимги традицияга тақлид қилган:

742

И.С.Бах, fuga *b-moll*  
(W K1 II)

*b-moll B-dur*

Музыка асарларининг шундай қадимий шаклда тугалланишининг боиси шуки, хотима минор учтовушлигининг кичик терцияси (акустик асослар бўлгани ҳолда) умумий эшитилишни тугаллаш учун тўлиқ консонанс бўла олмайди деб ҳисобланарди. Шунинг учун ҳам кўп вақтларгача минорли хотима ўрнига номдош мажор аккорди билан олиш ёки уни умуман терциясиз олиш традицияси сақланиб келган (Ж. Дебре, П. Палестрина, Орландо Лассо ва бошқаларнинг асарларидаги хотималарга қараи).

Мажор тузилмасининг номдош минор тоникаси билан тугалланиши жуда камдан-кам ҳолларда учрайди. Мавжуд намуналар (масалан: Ф. Шопен, ноктюрн, ор. 32 № 1; И: Брамс, *Ми-бемоль* мажор рапсодияси; Ф. Шуберт, *Ми-бемоль* мажор экспромти; Г. Катвар, прелюд, ор. 17 № 4) композитор ижодий ғоясининг ўзига хослиги ва оригиналлиги билан изоҳланади. Бу ҳол шеърий текстга асар ёзишда аниқ ва асосли бўлади (масалан, П. Чайковскийнинг «Забуть так скоро» романси; С. Танеевнинг «Менуэт» и; Ф. Шубертнинг «Весенний сон», Чеснаковнинг «Яблоня» (хор) асосланган асарлар (масалан, Л. Бетховен, *Си-бемоль* мажор, ор. 18 кватретидаги «Malinconia»; Ф. Шопен, иккинчи баллада, *Си* мажор ноктюрнига қараи).

### 8. Қўшимча давралар (каденциялар)

Мажор-минор ва минор-мажорда каденциялар сифатида ҳам қўлланилиши мумкин бўлган баъзи бир (оддий мажор ёки минорга нисбатан) янги давралар бор.

Мажор-минордаги энг муҳим давралар:

- 1) автентик давра —  $tdIII-T$ ;  $d-dtIII-T$ ;
- 2) бўлинган давра —  $D_7-tsVI$ .
- 3) плагал давра —  $tsVI-T$ ;  $dVII-S_6-T$ .

Минор-мажорда қуйидаги давралар шундай янги давралар ҳисобланади:

- 1) плагал давра («дорий») —  $s-t$ ;
- 2) автентик давра (D) —  $DTIII-t$ ;

(Н. Римский-Корсаковнинг «Кашей» операсидаги Кашчеевна ариясининг хотима қисмига қараи):

743

C-dur  
c-moll

$dtIII$  T  $D_7$   $tsVI$   $tsVI$  T t  $S_7$  t t S t t  $DD$   $TIII_6$  t

## 9. Параллел тоналликларнинг нисбатлари

Параллел тоналликлар нисбатларида ҳам мажор-минорнинг мураккаблашувлари кўринади (До мажор — ля минор). Параллел тоналликлар нисбатидаги жуда яқинлик улар орасидаги лад таъсирининг табиийлигини, шунингдек бу тоналликлар бирлашуви турининг тарихий жиҳатдан номдош системалардан олдинроқ вужудга келганлигини англатади: параллел тоналликларнинг ўзаро таъсири ва бирлашувларининг энг оддий равишлари халқ музикасидаёқ кўринади.

Халқ қўшиқларида параллел тоналликлар гармоник тоналликка нисбатан кўпроқ мелодик боғланади. Умумий табиий-диатоник негиз ҳар иккала тоналлик учун диатоник ўзгарувчан лад ҳосил қилувчи тенгдошликни вужудга келтиради. Бу ҳол рус халқ қўшиқ ижоди учун, шунингдек, рус классик музикаси учун жуда характерлидир (27-темага қаранг).

744 Жуда секав

“Во поле дорожка” рус халқ кўшиғи  
(Линев тўпламидан, II қисм, № 6)

g—moll                      B—dur                      g—moll

Параллел тоналликлар ўзаро таъсирининг (ўзгарувчанлигининг) мураккаброқ формалари ладнинг гармоник кўрinishи — минорнинг мажор доминантаси ва мажорнинг минор субдоминантаси билан боғланган:

745 C—dur    a—moll

S                      D

Мажор-минорнинг ўзаро таъсирлари ва ля минор етакчи товуши (соль-диез) нинг До мажор субдоминанта терцияси (ля-бемоль) билан энгармоник мос келиши натижасида бу оҳангдошликлар баёини бир ладдан бошқа бир ладга енгиллик билан кўчиради.

Кўрсатилган D ва S аккордлари учтовушликлар ёки септаккордлар ва уларнинг айланмалари шаклида киритилиши мумкин:

746

## 747 Allegro Tost

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 81, 1 қисм

М. Мусоргский, "Борис Годунов", пролог

Параллел тоналликларнинг ўзаро боғланиши гармоник кўринишдаги ладнинг мураккаб аккордлар тузилишида ҳам ҳар иккала тоналликнинг алмашуви ва таққосланувини енгиллаштирадиган тенг ҳуқуқли турғунликни вужудга келтиради.

Бу ҳол баъзан музика асарларини иккала параллел тоналликнинг бирортасида тугалланишига деярли бир хилда турғунлик туғдиради, бу эса уларнинг кетма-кетлигини ва таққосланишини осонлаштиради (Ф. Шопен, *фа* минор фантазияси, *си-бемоль* минор скерцоси; К. М. Вебер, тема ва унинг вариациялари, ор. 55; Ф. Шуберт, мотам марши; Н. Римский-Корсаков, «Царская невеста» операси III парда охирига қаранг).

## Топшириқлар

## Оғзаки топшириқлар

1. *Ля-бемоль*, *Ре*, *Фа* тоналликларида мажор-минордаги *d* ва *s* оҳангдошликлар группасини аниқланг.
2. *Ми*, *до-диез*, *си-бемоль* тоналликларида минор-мажордаги *D* ва *S* оҳангдошликлар группасини аниқланг.
3. Қўйидаги асарларни анализ қилинг;
  - а) Н. Римский-Корсаков. «Садко» операси (II кўринишдан парча);
  - б) Р. Вагнер. «Тангейзор» операсидан «Вечерная звезда» романи;
  - в) Ф. Лист. «Il pensieroso», «Три цыгана» (романи);
  - г) С. Рахманинов. *Ми* мажор куйи;
  - д) К. Дебюсси. «В лунном свете» бош қисми;

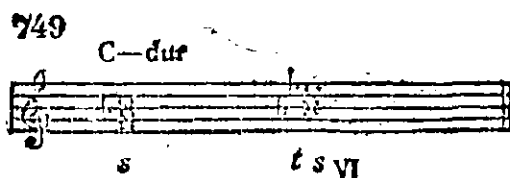
- е) Ф. Лист. «Часовня Вильгельма Телля» (из цикла «Годы странствий»);
- ж) М. Балакирев. «Мне ли, молодцу»;
- з) С. Прокофьев. «Детская музыка», «Раскаяние» пьесасы;
- и) А. Спендиаров. «Алмаст» операсынинг III пардасидан «Қизлар рақси»;
- к) А. Серов, «Юдифь» операсыдан ҳинд қўшиғи;
- л) Г. Вольф. «Я видел во сне» романси (дастлабки-11-тактли даврияси).

## 50-тема

### МАЖОР-МИНОРНИНГ VI ПАСТ ПОҒОНА УЧТОВУШЛИГИ (tsVI)

#### 1. Дастлабки маълумотлар

Мажор-минорнинг субдоминанта группаси орасида VI паст поғона учтовушлиги (минор субдоминантасининг параллели) tsVI кўпроқ тарқалган:



tsVI учтовушлиги функционал жиҳатдан, асосан субдоминанта функциясини ифодалайди. tsVI квинтаси (учинчи паст поғона билан катта тоника терциясининг (диатоник, пасаймаган III поғона) қарама-қаршилигига кўра, табиий мажор TSVI учтовушлиги маълум шарт-шароитларда tsVI учтовушлигига нисбатан кўпроқ тоника аҳамиятига эгадир (17 ва 20-темаларга қаранг).

#### 2. Бўлинган давра ва каденциядаги tsVI учтовушлиги

Агар tsVI учтовушлиги доминантадан кейин келса (D, D<sub>7</sub> тўлиқ ёки тўлиқсиз келса), у ҳолда ёлғиз шу бўлинган даврада tsVI кутилган тоникани алмаштирувчи аккорд сифатида келиб, шартли тоника аҳамиятига эга бўлади.

Доминантани (D, D<sub>7</sub>) tsVI билан қўшишда мажорда бўлгани сингари tsVI да терция албатта жуфтланади (тоникани алмашти-

рувчи аккорда тоника функциясини кучайтириш учун ва овоз йўналишининг бир текис эшитилиши учун қўлланади):

750

C—dur

D tsVI D7 tsVI D7 tsVI

751

П. Чайковский, «Евгений Онегин», III партия

Ges—dur

D7 tsVI

D—tsVI — даврасидаги эшитилиш табиий мажорнинг шундай — D—TSVI даврасидаги эшитилишига нисбатан ёрқинроқ бўлиши бу ерда фақат кутилаётган тоника ўрнини алмаштиришгагина эмас, балки мажорни минор билан вақтинча алмаштиришга ҳам боғлиқдир.

Одатда бўлинган давраларда ёки каденцияларда tsVI дан кейин S, SII<sub>7</sub>, DD камдан-кам ҳолларда K<sup>o</sup><sub>4</sub>, d, tIII ва dVII аккордлари келади:

752

C—dur

tsVI s K<sub>6</sub> D tsVI sII<sub>6</sub> D<sub>2</sub> tsVI DDVII<sub>7</sub>

tsVI DD<sub>6</sub> DVII<sub>4</sub> tsVI dtIII sII<sub>7</sub> tsVI dVII<sub>3</sub> tsVI K<sub>6</sub>

### 3. Бўлинган каденциядан (даврадан) ташқаридаги tsVI учтовушлиги

Бўлинган даврадан (каденциядан) ташқаридаги tsVI учтовушлигидан мажорнинг минор субдоминантасидаги бир тури сифатида фойдаланилади. Бу қўлланишда tsVI учтовушлиги T, s, баъзан S, dtIII аккордлар билан тайёрланади. tsVI дан кейин одатда S, T камданкам ҳолларда S, K<sup>o</sup><sub>4</sub> ва dtIII аккордлари келади. Шу хилдаги давраларда олтинчи поғонаси пасайтирилган учтовушлик терциясини жуфтлаш шарт эмас.

753 а) б)

C—dur

T tsVI s tsVI S sII6 dtIII6 tsVI DVII<sub>3</sub> tsVI T

s tsVI S<sub>6</sub> sII6 <sup>b</sup>5DD<sub>3</sub> tsVI <sup>b</sup>3DDVI<sub>3</sub> K<sub>5</sub>

754 М.Мусоргский, "Хованщина"

D—dur

T tsVI s D T

Агар tsVI да терция жуфтланган бўлса, у ҳолда унинг кетидан келадиган доминанта аккордлари билан бемалол қўшилиши мумкин. Агар tsVI да асосий товуш жуфтланган бўлса, унда D ёки D<sub>7</sub> билан сакрашсиз қўшилиши деярли мумкин эмас (параллел октава ва квинталар, орттирилган секундага ҳаракатланиш пайдо бўлади). Бу ҳолда D<sub>7</sub> ни етакчи терцквартаккорд билан (DVII<sup>4</sup><sub>3</sub>) алмаштириш яхшироқ бўлади, чунки tsVI бу аккорд билан гармоник қўшилади.

tsVI ни K<sup>o</sup><sub>4</sub> билан қўшганда учраши мумкин бўлган переченье ва параллел октавалардан сақланиш лозим. Шу мақсадда tsVI да

терцияни жуфтлаш ёки каданс квартсекстаккордида басни эмас, балки биринчи поғонани (басдан кварта юқорига санаб) вақтинча жуфтлаш маъқул:

755

C—dur

$tsVI D$   $tsVI D$   $tsVI D7$   $tsVI D VII7$   $tsVI D VII3$   $tsVI D VII6$   $tsVI$   $K\frac{6}{4}$

a) b)

Эслатма. Қўшни бўлмаган иккита овоз ўртасида перченъе бўлмагани маъқул (755- а мисол), чунки у жуда кескин эшитилади; агарда у иккита қўшни ўрта овозлар орасида юзага келса (755- б мисол) у қадар сезилмай эшитилади ва шунинг учун ҳам баъзан гармониялашда қўлланиши мумкин.

Мажор-минорнинг бошқа учтовушликлари сингари  $tsVI$  ҳам баснинг равои ҳаракати орқали ўзининг доминантаси билан ( $tsVI$  тоналлигида ўткинчи оғишма сифатида) қўпинча ўткинчи терцкварттаккорд шаклида киритилиши мумкин:

Секинлатиб  
756 **Andante non troppo**

П.Чайковский, "Мы сидели с тобой",  
асар 73, № 1

E—dur

T  $D_3$   $tsVI$   $b1sII$

#### 4. Плагал давраларда $tsVI$ учтовушлиги

Субдоминанта функцияси сингари  $tsVI$  учтовушлиги плагал давраларда ва каденцияларда қўлланилади.  $tsVI$  нинг тоника би-





Гармониялаш мисоли (мажор-минор ва минор-мажор оғишларининг минор субдоминантаси ва минор доминантаси аккордларини қўлланиб ижро этилади):

761

Топшириқлар

Орзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларни анализ қилинг:

а) Ф. Шопен. ля минор вальси ор. 34 № 2 (Ля мажордаги эпизод);

б) М. Глинка. «Руслан ва Людмила» операсидан Черномор марши (трио);

в) М. Мусоргский «По — над Доном сад» ва «По грибы»;

г) С. Танеев. «Вакхическая песня»;

д) Ф. Лист. Петрарканинг Ми мажор сонети ва Миньона қў-

ШИРИ-

а) Берилган кўй ва басларни мажор-минорда ва минор-мажор-да гармонияланг;

762

The musical score consists of 12 staves of music, organized into six systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Harmonic annotations are provided below the notes on several staves:

- Staff 1:  $d$   $t_6$   $T$   $D \rightarrow TS_{VI}$
- Staff 2:  $D \rightarrow s$   $dt_{III}$   $c_{sVI}$   $s_{II}^{\frac{5}{6}}$   $DT_{III6}$
- Staff 3:  $D$
- Staff 4:  $c_{sVI}$   $s_{II}^{\frac{5}{7}}$   $DT_{III6}$

7

8

9

$S_6$   $DD$

$D_{vii7}$   $S_7$   $DD$

$D$   $D_7$   $S_{II6}$   $D_7$   $TS_{VI}$   $S_{III4}$

б) П. Чайковскийнинг «Черевички» операсидаги Вакуланинг  
 Ля мажор ариясида  $tsVI$  ва унинг  $D$  (ёndoш) даврасини ёзинг.

**Фортепьянода машқлар**

- а) Ми-бемоль, Ре-бемоль, Си тоналликларида мажор-минорни автентик, бўлинган ва плагал давраларни чалинг.
- б) ми, си-бемоль, до-диез тоналликларида дорий плагал давраларини чалинг.

**51-тема**

**ТОНАЛЛИКЛАРНИНГ УХШАШЛИК ДАРАЖАЛАРИ  
 ИККИ БЕЛГИГА МОДУЛЯЦИЯ**

**1. Дастлабки тушунчалар**

Юқорида кўрсатиб ўтилганидек, ҳар хил тоналликлар орасидаги функционал яқинлик (ўхшашлик) улардаги тоникаларнинг ўзаро муносабати характерига ва умумий аккордларнинг мавжуд бўлишига қараб аниқланади. Тоналликларнинг у ёки бу даражадаги—биринчи, иккинчи ва учинчи ва тўртинчи ўхшашликда (ёки яқинликда) бўлиши ана шунга асосланган.

## 2. Калит белгисининг аҳамияти

Тоналликларнинг калит белгисидаги фарқи тоналликлар орасидаги яқинлик ёки ўхшашликнинг ташқи аломати бўлиб хизмат қилади: энг яқин тоналликлар (битта параллел тоналликдан ташқари) битта белгидан ортиқ бўлмаган белги билан фарқ қилади (масалан, *До* мажор ва *Соль* мажор; *До* мажор ва *ре* минор); энг узоқ тоналликлар олти белги билан (*до* мажор ва *Фа-диез* мажор; *До* мажор ва *ми-бемоль* минор) фарқ қилади. Бироқ айрим вақтларда бу хилдаги яқинликнинг биргина ташқи ифодаси бўлган калит белгиси, айниқса ладларнинг хилма-хил бўлишини назарга олганда кўпинча баъзи бир тузатишлар киритишни талаб қилади. Масалан, *До* мажор ва *фа* минор тоналликлари калит белгисига кўра тўртта белги билан фарқланади, лекин улар диатоник системанинг оддий функционал муносабатларига киради, натижада бир-бирига яқинлашади, яъни биринчи даража ўхшашлик тоналлигига мансуб бўлади.

Аксинча, *До*-мажор ва *Фа-диез* минор учта белги билангина фарқ қилади, лекин улардаги тоникалар нисбатининг жуда мураккаблиги ва уларнинг диатоник системасида умумий аккордларининг бўлмаслиги натижасида улар узоқ ўхшашлик тоналликларига киради.

## 3. Ўхшашлик даражалари тушунчаси

Маълумки, биринчи даража ўхшашлик тоналликлари группаси диатоник системага асосланади ҳамда берилган мажор ва минор учун олти тадан функция жиҳатида яқин тоналликларни бирлаштиради, масалан, *До* мажор учун — *Соль*, *Фа*, *ре*, *ми*, *ля* ва *фа*; *до* минор учун — *соль*, *Ми-бемоль*, *фа* *Ля-бемоль*, *Си-бемоль* ва *Соль*. Бундай тоналликларнинг ҳар бир жуфти ўзаро кўпгина умумий аккордларга ҳам эгадир.

Иккинчи даража ўхшашликдаги тоналликлар группаси берилган мажор ва минор учун тўртта дан тоналликни бирлаштиради, чунки улар иккита калит белгиси билан фарқлангани ҳолда иккита умумий аккордга (тоника функциясида ташқари) эгадир. Чунинчи: *До* мажор учун — *Ре*, *си*, *Си-бемоль*, *соль*; *до* минор учун — *Ре-бемоль*, *си-бемоль*, *Фа*, *ре*. Шундай қилиб, берилган мажордан қўшалоқ доминанта ва қўшалоқ субдоминанта тоналликлари ўз параллеллари билан бирга шу группага киради; берилган минордан неаполитан ва дорий субдоминанталари ўз параллеллари билан бирга (ёки, аслида мажордаги сингари — *ss*, *dd* ва уларнинг параллеллари) шу группага киради.

Учинчи даража ўхшашлик тоналликлари группаси берилган мажор ва минор учун фақат гармоник ладда бирор та умумий уч товушликка эга бўлган (бу тоникаларнинг ўзаро муносабатини белгилайди) саккизта дан тоналликни бирлаштиради. *До* мажор учун, *Ми-бемоль*, *Ля-бемоль*, *Ре-бемоль*, *Ля*, *Ми*, *Си*, *до*, *си-бемоль*; *до* минор учун *ля*, *ми*, *си*, *соль-диез* (*ля-бемоль*), *ми-бемоль*, *Ре*, *до*. Бу группа тоналликлари мажор-минор ўхшаш-

лигига киради натижада бу тоналликларнинг ўзига хос хусусияти вужудга келади.

Тўртинчи даража ўхшашлик тоналликлари группаси (узоқ ўхшашлик) берилган мажор ва минор учун (эгармоник алмашув мустасно) бештадан тоналликни бирлаштиради. Бу тоналликларда ўз тоникалари мураккаб функция боғланишида бўлганлиги учун табий ладда ҳам, гармоник ладда ҳам битта ҳам умумий учтовушлик йўқ, чунончи: До мажор учун — Фа-диез (Соль-бемоль) фа-диез, до-диез, соль-диез, ре-диез (ми-бемоль); до минор учун — фа-диез, Си, Ми, Ля, Фи-диез (Соль-бемоль).

Берилган мажор ва минор учун ҳамма даражалардаги ўхшашлик тоналликлари нисбатининг умумий схемасини келтирамиз:

763 Тоналликларнинг ўхшашлик даражалари мажорли

C-dur      минорли      якуни

Diagram 763 illustrates the relationship between major and minor scales. It shows four staves (I-IV) for the C-dur scale and its minor forms. The first part shows the major scale (C-dur) and the second part shows the minor scale (C-dur minor). The notes are labeled with letters and accidentals, and the scales are grouped into 'мажорли' (major) and 'минорли' (minor) sections.

764 минорли

e-moll      мажорли

Diagram 764 illustrates the relationship between minor and major scales. It shows four staves (I-IV) for the e-moll scale and its major forms. The notes are labeled with letters and accidentals, and the scales are grouped into 'минорли' (minor) and 'мажорли' (major) sections.

Эслатма. Мазкур схемаларда қуйидаги ишоралар берилган: дастлабки тоналлик  $\text{C}$  билан ишораланган, кейинги мажор  $\text{I}$ , кейинги минор тоналликлар —  $\text{b}$ .

Мажор-минор схемаларининг ҳар бир ўхшашлик даражасидаги тоналликлар ва ладларнинг умумий сони жиҳатидан ҳам, уларнинг бошланғич (дастлабки) тоналликдаги ўрни жиҳатдан ҳам махсус типик, аниқ симметрияни таъкидлаб ўтамиз.

Бу тўрт даражадаги ўхшашлик тоналликларнинг ҳар бирига қуйидаги тартибда: 1) аккорд тоналликлари орасидаги умумий воситаси аккорд орқали ва 2) умумий аккорд тоналлигига оғишма йўли билан (ўткинчи модуляция деб аталган усул билан) модуляция ўтказилади.

#### 4. Тадрижий модуляция тушунчаси

Бирор тоналликдан узоқроқ тоналликлардан бирига бўладиган ва биринчи даража ўхшашликдаги тоналликлар тизилмасини ҳосил қилувчи такрор модуляция тадрижий модуляция дейилади. Тадрижий модуляция: *До* мажордан *Ре-бемоль* мажорга *Фа—соль—Ми—бемоль—фа* орқали ёки *до* минордан *ми-бемольга* *Ля-бемоль — Ре-бемоль ми-бемоль* орқали ёки *фа — Ре-бемоль — ми бемоль* орқали ўтказилади.

#### 5. Иккинчи даража ўхшашлик тоналлигига (икки белгига) модуляция

Иккинчи даража ўхшашликдаги тоналликлар ўзларининг диатоник системаларида жойлашган фақат иккита умумий учтовушликка эга. Бу умумий учтовушликлар ҳар бир тоналликнинг тоникасига (биринчи даражадаги сингари) мос келмайди, балки квинта давраси бўйлаб юқоридан жойлашган (яъни дизеларга яқинроқ бўлган) тоналликларга кивувчи субдоминанта ва унинг параллели ҳисобланади. Юқоридан айтилганларни қуйидаги схема билан тушунтирамиз:

The diagram illustrates chromatic modulation through two systems of chords. The top system (Major keys) shows:  $\text{C-D}$  (Major),  $\text{C-h}$  (Major),  $\text{C-B}$  (Major), and  $\text{C-g}$  (Major). The bottom system (Minor keys) shows:  $\text{c-d}$  (Minor),  $\text{c-f}$  (Minor),  $\text{c-h}$  (Minor), and  $\text{c-Des}$  (Minor). Arrows indicate the progression between these chords, with labels like  $S$ ,  $S_{II}$ , and  $t_{svi}$  indicating specific intervals or functions.

Умумий аккордлар (шунингдек, уларнинг тоналликлари) дастлабки ва кейинги тоналликлар учун яқин оралиқ звенони, яъни биринчи даража ўхшашликни ҳосил қилади. Масалан, *До* мажордан *Ре* мажорга ўтишда *Соль* мажор ва *ми* минор оралиқдаги тоналлик звенолари бўлади, бу ҳам биринчи даража ўхшашлик билан ҳамда дастлабки ва кейинги тоналликлар билан ўзаро боғланишни вужудга келтиради:

766

C G e D C e G A c Des c b

Шундай қилиб, иккинчи даража ўхшашликдаги модуляция қуйидаги икки асосий ҳолдан: 1) хотима каданслари ва узоқ чўзилиш номатлуб бўлган биринчи даража ўхшашликнинг восита чи тоналлигига ўтишдан ва 2) аксинча тугаллик билан кадансда мустақамланиш типик бўлган хотима тоналлигига ўтишдан ташкил топади:

767

А.Верстовский, "Аскольдова могила"

G—dur

D—dur

A—dur

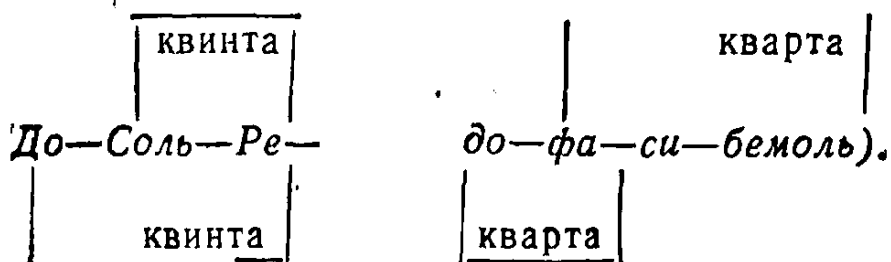
T=S

T=S



## 6. Воситачи тоналликни танлаш

Функция нуқтаи назаридан иккала умумий учтовушликни ҳам (ёки тоналликларни ҳам) модуляция учун бир хилда мувофиқ ва қулай деб ҳисоблаш мумкин. Лекин модуляция звенolariдаги бир хилдаги интерваллар нисбатларини ҳам (масалан,



шунингдек, лад

тоналликларидаги боғланишларнинг бир типдалиги ҳам ҳар доим қондира бермайди (масалан, До мажордан Си-бемоль мажорга фақат мажор тоналликлари До, Фа, Си-бемоль орқали ҳаракатланиши ёки до минордан ре минорга фақат минор тоналликлари до, соль, ре орқали ҳаракатланиши мумкин бўлади). Шу нуқтаи назардан модуляциянинг умумий процессида ладнинг нормал хилма-хиллиги ва интервал масофаларини таъминлай оладиган иккита умумий аккорддан бирортасини танлашни тавсия қилиш мумкин. Айрим ҳолларда эса (масалан, модуляция анча чўзилганда ёки унда кенг секвенция бўлганда) ҳар иккала воситачи аккорд ёки тоналлик қўлланиши мумкин.

## 7. Модуляциянинг икки белгига қўлланиши

Иккита белгига, яъни иккинчи даража ўхшашлик тоналлигига бўладиган модуляция тоникалар функционал муносабатларининг хилма-хиллиги туфайли (SS ва DD га ўхшаш) даврияни тугаллаш учун деярли қўлланмайди, бу хилдаги мавжуд намуналарни жуда камдан-кам учрайдиган ҳол деб ҳисоблаш лозим. Иккинчи даража ўхшашлик тоналлигига қилинган модуляция кўпинча музыка асарларининг ўрта қисмларида, унинг разработкаларида барча тоналлиқлар нотурғун тоналликлар сингари талқин қилинадиган узоқ чўзилган модуляция ҳаракатида, айниқса хилма-хил секвенциясимон давраларда изчилликлар ва шу кабиларда киритилади. Масалан, Ф. Шопен, Соль мажор ноктюрни, Sostenuto қисмига; П. Чайковский, «Ов»га (бош қисми ва ўрта қисмида); М. Балакирев, Nachtstück романси, Listesso tempo қисми ва шу кабиларга қаранг:

Жуда тез Л.Бетховен. ф-но сонатаси, бр. 53

768 Allegro con brío

C

G

**F**

*p*

T=D

769 **C** **B** Ф. Шопен, "Фантазия" I-й мот.

D D→S S<sub>II7</sub> D T=DD D D→S S<sub>II7</sub> D<sub>7</sub> T

Н. Римский-Корсаков, "Сказание о поединке в граде Китеже"

770 Moderato Уртача

(фигурация тушириб қолдирилган)

схема

*p*

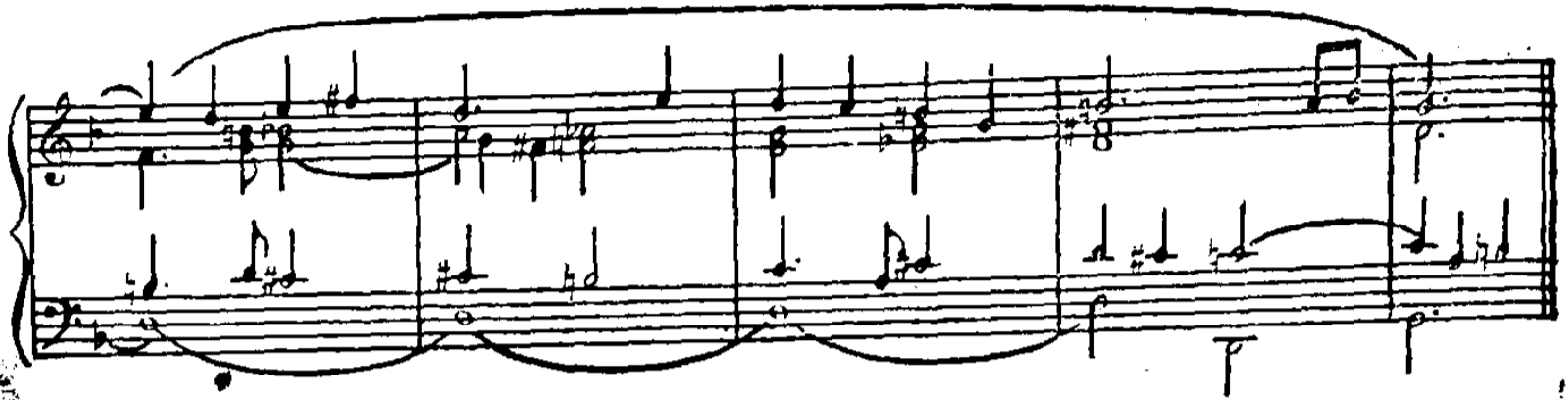
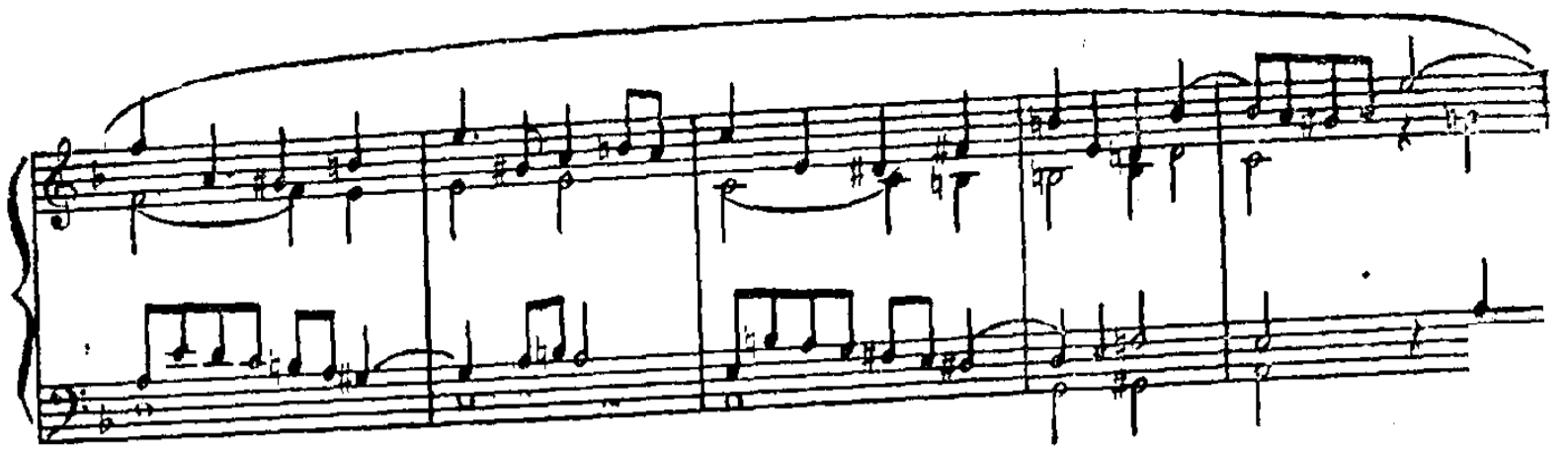
T=DD

DD T=DD **B**

Гармониялаш мисоли:

771

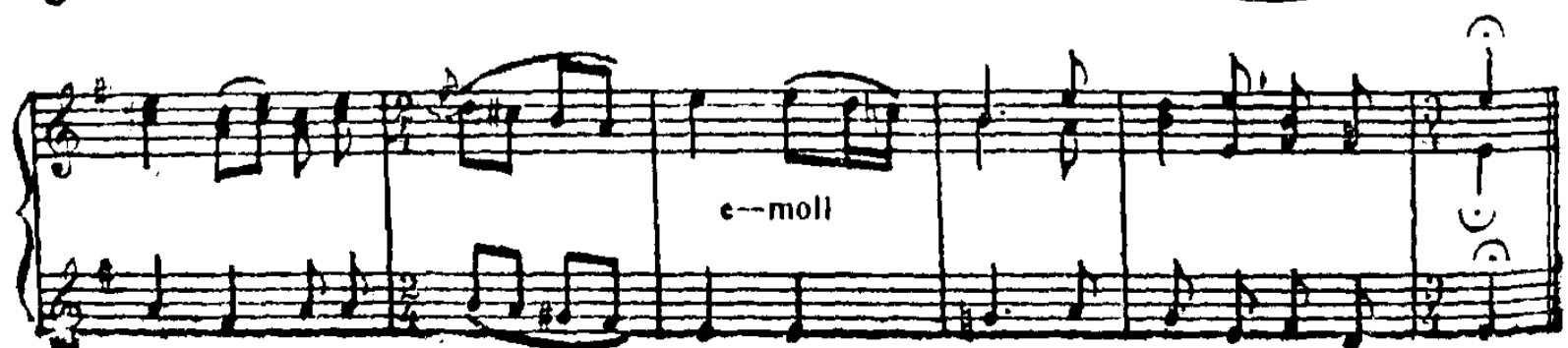
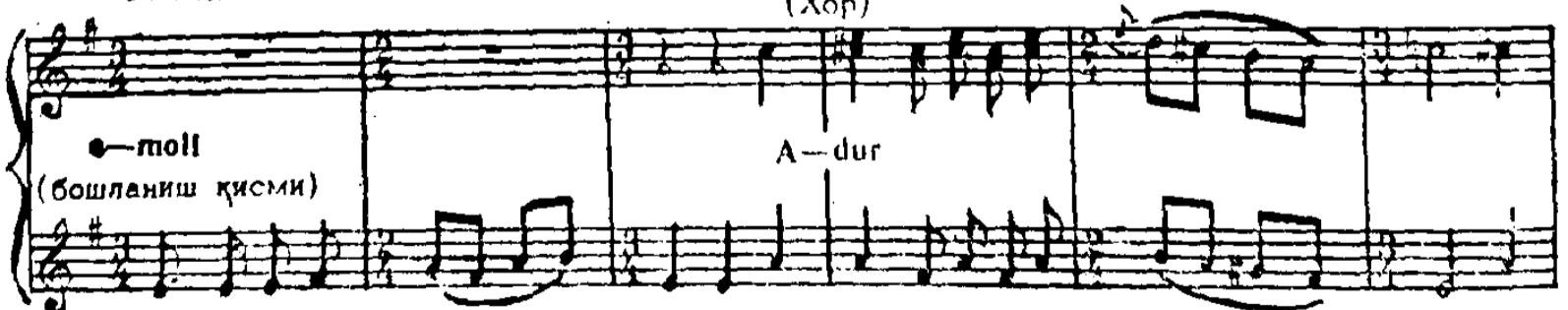
F -dur



Э с л а т м а. Тоналликларнинг ўхшашлик даражалари илмий музыка адабиётида ҳозиргача аниқ бир ифодага эга эмас. Иккинчи даража ўхшашлик тоналликлари баъзи бир қарашларга кўра, учинчи даража ўхшашлик тоналликлари билан бир г р у п п а г а бирлаштирилиши керак. Бизнингча, бу нуқтаи назар ҳали етарли даражада асосланмаган; иккинчи даража ўхшашлик тоналликларидаги тоникалар функционал муносабатларнинг ўзига хослиги, баъзан умумий аккорддаги кўчишларнинг мураккаблиги, модуляция қилиш тажрибасидаги алоҳида қ и й и н ч и л и к л а р ва усуллар, ниҳоят, музыка асарининг ривожланиш процессида бундай модуляцияларни қ ў л л а н и ш ж о й и бу тоналликларни махсус бир г р у п п а г а ажратишни талаб қилади. Шу билан бирга, рус музыкасининг кўпинча алоҳида лад нисбатларига кўра иккинчи даража ўхшашлик тоналликларидан айримларини яқин ўхшашлик тоналликлари (яъни биринчи даража ўхшашлик тоналликлари) сифатида талқин этиш мумкин. Масалан, миксолидий *До* мажор ва дорий *соль* миноридаги товушларнинг бир-бирига жуда ўхшашлиги туфайли бевосита худди биринчи даража ўхшашлик тоналликлари сингари бирлашуви мумкин. Қуйида келтириляётган рус қўшиғида биринчи даража ўхшашликка яқинлашадиган, яъни унга жуда яқин кўринишда талқин этиладиган *ми-Ля-ми* (икки белгидан узоқликда жойлашган) тоналликларнинг нисбатига қаранг.

“Воронеж областининг қўшиқлар тўлами” “Соловей соловьюшко”

772 **Секин**



## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарлар ва парчаларни анализ қилинг:

а) Ф. Шопен. До минор мазуркаси, ор. 56 № 3 (бошланғич даврия);

б) П. Чайковский. «Евгений Онегин» операсидан «Девушки красавицы» хори;

в) П. Чайковский. «Пиковая дама» операсидан Лизанинг «Откуда эти слёзы?» ариозоси (бош қисми);

г) А. Бородин. «Князь Игорь» операсидан Владимир каватинаси (1—21- тактлар);

д) Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже» операсидан; (276—277);

е) Л. Бетховен. Соль мажор сонатаси, ор. 49 № 2 (разработка, I қисм).

### Ёзма топшириқлар

Берилган куйлар ва басларни гармонияланг.

773

The image shows a musical score for exercise 773, consisting of eight staves of music. The first staff is marked with a '1' and a treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The second staff continues the melody. The third staff is marked with a '2' and a treble clef, with a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a 2/4 time signature. The fourth staff continues the melody. The fifth staff is marked with a '3' and a treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The sixth staff continues the melody. The seventh staff is marked with a '4' and a treble clef, with a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a 2/4 time signature. The eighth staff continues the melody. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.



## 52-тема

### 3—6 БЕЛГИГА МОДУЛЯЦИЯ

#### 1. Бир белгига қайта-қайта модуляция

Юқорида айтиб ўтилганидек, тоналликларнинг бир-бирига яқинлик ёки узоқлик нишонасини калит белгилари миқдорининг фарқига қараб билиш мумкин. Белгиларнинг шундай фарқида ифодаланган масофани лозим бўлган томонга ҳар гал битта калит белгисига қараб қайта-қайта ўтказиладиган модуляция воситаси билан бартараф қилиш мумкин; масалан, 5 калит белгиси билан фарқ қиладиган До мажордан Си мажорга ўтиш учун беш қадам қўйиш керак:

До—Соль—Ре—Ля—Ми—Си  
 ёки До—Соль—си—фа-диез—Ми—Си  
 ёки До—ми—Ре—Ля—до-диез—си.

Музыка адабиётида шу хилдаги модуляциялар (масалан, ора-ларда) учрайди.

## 2. Тоналликлардаги фараз қилинган мураккаб муносабатларни оддийлаштириш

Олтита калит белгиси билан фарқ қилиш тоналликлар узоқлигининг охириги чегарасидир. Тоналликлар бир-биридан катта фарқ қилишида қўшиладиган бирорта тоналликни ўзига энгармоник тенг бўлган бошқа бир тоналлик билан ҳар доим алмаштириш мумкин.

Энгармоник мос келадиган тоналлик белгилари йиғиндисининг ўн иккига тенг эканлиги ҳаммага маълум. Бундан қуйидаги хулоса чиқади:

а) еттита белги билан фарқ қиладиган тоналликни бешта белгили тоналлик билан алмаштириш мумкин (12—7-5);

б) саккизта белги билан фарқ қиладиган тоналликни тўрт белгили тоналлик билан алмаштириш мумкин (12—8-4) ва ҳоказо.

Шу билан бирга, қўшиладиган тоналликлардан қайси бири бошланғич тоналликми ёки хотима тоналликми энгармоник алмаштиришда фойдалироқ эканлигини аниқлаш зарур, чунки алмаштиришда калит белгилари ҳаддан ташқари кўпайиб кетмаслиги керак, масалан:

*Ми-бемоль-Ми* нисбати *Ми-бемоль—Фа-бемоль* билан алмаштирилади. *Ля-бемоль—до-диез* нисбати *Соль-диез—до-диез* билан алмаштирилади ва ҳоказо.

Шундай қилиб, бирлаштириладиган тоналликлар ўртасидаги фарқ олти белгига нисбатан каттадир, бундан бундай тоналликлар орасидаги масофа шунча узоқлашади деган хулоса чиқмайди, албатта. Аксинча, калит белгилари олтитадан ошган сайин дастлабки тоналликка кўпроқ яқинлашаверамиз, ўн икки белгили фарққа етгач, энгармоник тенгликка эришамиз (масалан, *Соль-бемоль—Фа-диез*) ёки параллеллар нисбатига эга бўламиз (масалан, *ми-бемоль—Фа-диез* ёки *Соль-бемоль—ре-диез*). Бу ҳол текисланган сознинг хусусиятидан келиб чиқади.

## 3. Ноталарнинг ўқилишини енгиллаштиришдаги энгармоник ўзгартма

Баъзан, ҳатто берилган тоналликка кўпроқ ёки камроқ яқин бўлган тоналликлар ҳам (етти ва ундан ортиқ белгига) бирмунча калит белгиларига эга бўлади. Агар бу тоналликлардан бирига оғишма ёки модуляция кам чўзилган бўлса, унинг учун зарур бўлган тасодифий белгилар нота текстига энгармоник алмашувсиз йўл-йўлакай умуман киритилиши мумкин.

Бироқ, кўпинча ва юқоридагидек ҳолларда, айниқса узоқча чўзиладиган оғишмалар ва модуляциялар вақтида кам қўлланиладиган ёки мутлақо қўлланилмайдиган тоналликлар, нота текстини тушуниш ва ўқишни енгиллаштириш мақсадида одатланиб қолинган тоналликлар билан энгармоник ўзгартирилади. Бу ўзгартма

мос келадиган тасодифий белгилар ёки ҳатто калит белгиларини киритиш билан олиб борилади:

774 Л.Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 7

Es—dur

E—dur (Fis—dur)

$\text{tritone} = D$

Бундай энгармоник ўзгартмалар ноталарнинг ўқилишини енгиллаштиради, шу билан бирга (эшитилишга ҳеч қандай таъсир қилмагани ҳолда) тоналликлар нисбатини оғирлаштиради. Бу нарсани сохта мураккаб тоналликларни расшифровка қилишда айниқса олти ва ундан ҳам ортиқ белгилари билан фарқ қилгандагина назарда тутиш лозимдир.

#### 4. Тадрижий модуляциядаги тезланиш

Икки калит белгисидан ортиқ бўлган модуляция учун кўпинча соф кварта юқорида жойлашган мажор билан минорнинг нисбатидан фойдаланилади.

Бу хилдаги нисбат тўрт калит белгиси билан фарқ қилишини кўрсатади. Бундай ҳолларда мазкур тоникалар биринчи даража ўхшашлик тоналлигида бўлади ва бир-бири билан икки томонлама боғланади.

775

T ← s

D → t

Тўғри йўналиш (чапдан ўнга) бемоллар сари (s) тўрт белгига қараб ҳатлаш; тескари йўналиш эса диезлар сари (D) яна шундай юриш кераклигини билдиради.

### 5. 3—5 бемоль белгилари сари модуляция

Бемоллар сари модуляция учун бу нисбатдан тўғри йўналишда фойдаланилади: мажордан кварта юқорида жойлашган минорга (яъни минор субдоминантаси До-фага) ўтади.

Шунинг учун агар дастлабки тоналлик мажор тоналлиги бўлса, тўрт белгига томон бевосита ҳатлаш мумкин, масалан: До-фа-Ре-бе-моль; Ля-ре-Фа.

Бордию, дастлабки тоналлик минор тоналлиги бўлса, аввало, биринчи даража ўхшашлик мажор тоналликларидан бирига ўтиши лозим. Шундан кейин унинг минор субдоминантасига ўтиб, модуляцияни тезлаштиришга эришилади, масалан: ля—До—фа—Ля-бемоль—(Ре-бемоль).

Воситачи мажорни танлашга бефарқ қараб бўлмайди, чунки у бутун модуляция процессини қисқартириши мумкин: баъзан иккита воситачи звено ўрнига битта звено билан ҳам чегараланиш мумкин (ля—фа—си-бемоль ля—До—фа—си-бемольга нисбатан қисқароқдир).

Бемоллар сари тезлатиб қилинган модуляция мисоллари:

776

The musical score consists of three systems of piano notation. Each system has a treble and bass clef staff. Chord symbols are written below the bass staff.

**System 1:** Chord symbols include C, T, D, D<sup>6</sup>, A<sup>5</sup>, T, S<sup>VI</sup>, D, D<sup>2</sup>, T, E<sup>5</sup>, S<sup>II</sup>, S<sup>II</sup>, K<sup>6</sup>, D<sup>7</sup>, T.

**System 2:** Chord symbols include G, S<sup>II</sup>, S<sup>II</sup>, D<sup>6</sup>, D<sup>7</sup>, E<sup>5</sup>, S<sup>VI</sup>, S, D, D<sup>7</sup>, K<sup>6</sup>, D<sup>7</sup>, T.

**System 3:** Chord symbols include A, D<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, T, B, D, D<sup>7</sup>, E<sup>5</sup>, D<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, T. A note in parentheses: (8га чекланиш ва тоналликни муостаҳкамлаш).



### 6. 3—5 диез белгилари сари модуляция

Диезлар сари модуляция учун юқорида айтиб ўтилган нисбат тескари томонга: минордан бир квинта юқорида жойлашган мажорга (яъни мажор доминантасига) қўлланилади.

Шунинг учун, агар дастлабки тоналлик минор тоналлиги бўлса, у ҳолда тўрт белги сари бевосита ўтиш мумкин, масалан, ля—Ми —соль—диез ёки до—Соль—ля.

Бордию, дастлабки тоналлик мажор тоналлиги бўлса, у ҳолда аввало биринчи даража ўхшашлик минор тоналликларидан бирига ўтиши лозим, шундан кейин айтиб ўтилган тезлатиш усули мажор доминантасига ўтиш воситаси билан қўлланилади, масалан, До—ля—Ми до-диез—сол—си—с-диез—ре диез.

Бу ўринда ҳам воситачи минорни танлашга баъзан бефарқ қараб бўлмайди. Чунки у бутун модуляция процессини тез-тез қисқартириши мумкин (До—ми—Си До—ля—Ми—Си га ни батан қисқароқдир).

Диез томонга тезлатиб қилинган модуляцияга мисоллар:

D D<sub>2</sub> T<sub>6</sub> D<sub>5</sub> K<sub>6</sub> D<sub>7</sub>

C T  
 C TSVI sII0 D2 t0  
 H s6 sII 4/3 K6 D7 T  
 C T DVII7 t t0  
 A s6 s0 K9 D7 T

779

Ф.Шопен, Половец, ор. 40 № 2

A9 D7  
 T D7  
 I dVII D6 t  
 C s K6 D7 T

Ф.Шопен, Ноктюрн, ор. 37 № 2

780

Des T  
 T  
 b dtIII  
 B D7  
 T  
 TSVI  
 a s K6  
 DD орг (пунктида)  
 D7  
 с

### 7. 6 белгига модуляция

Кўшиладиган тоналликлар бир-бирдан олти белги билан фарқ қилса, у ҳолда бошқа тоналликка ўтиш учун яна бир белгига қўшимча равишда ҳатлаш зарур. Агар битта белги билан фарқ қилувчи дастлабки тоналлик биринчи даража ўхшашлик тоналлиги сифатида олинган бўлса, бу юриш модуляция ту-

зилмасининг бош қисмига киритилиши мумкин. Мисоллар: *ля—Фа—си—бемоль—Соль—бемоль*; *До—ми—си—ре—диез*. Бундай ҳолларда иккита ўрталикдаги тоналлик етарли бўлади.

Бордию, модуляция бошида бир белгига юриш бўлмаса, у ҳолда унинг охирига қўшимча (яъни учинчи ўрталикдаги) тоналликни киритишга тўғри келади. Мисоллар: *ля—До—фа—Ре—бемоль—Соль—бемоль*; *До—ля—Ми—соль—диез—ре—диез*.

## 8. Воситачи тоналликлар ва воситачи учтовушликлар

Модуляция планининг ҳар бир звеноси тегишли тоналлик билан кўрсатилиши мумкин (бекаденция ёки тузилма ўртасида келадиган каденциялардан бирида — тўлиқ тугалланмаган ярим каденция, баъзан ҳатто бўлинган каденция). Ўртадаги звенолар (битта, баъзан иккита) тоника сифатида мустақамланмаган учтовушлик ҳолида ҳам кўрсатилиши мумкин. Бу усул умумий: модуляция суръатини тезлаштиради ва уни янада қутилмаган шаклга эга қилади, бу эса баъзан қўйилган вазифа ёки гоёга мос келади:

Гармониялаш мисоли:

781

*Топшириқлар*

Оғзаки топшириқлар

1. Бошланғич ва хотима тоналликлар орасидаги фарқ 3—6 белги бўлганда диезлар ва бемоллар сари қилинадиган модуляциялар планини тузинг.

2. Қуйидаги мисол ва парчалардаги модуляциялар плани ва усулини анализ қилинг:

- а) Л. Бетховен. 12-соната, Мотам марши;
- б) Л. Бетховен. Соната, ор. 10 № 2, I қисм (разработканич охири);
- в) А. Бородин. 1-квартет, скерцо (репризада асосий темадан ёндош темага ўтиш);
- г) Ф. Шопен. Полонез-фантазия, Poco più lento (6—17-тактлар);
- д) Ф. Шопен. Си мажор мазуркаси, ор. 56. № 1;
- е) П. Чайковский. «И больно, и сладко» (Си-бемолдан Соль-бемолга модуляция);
- ж) Ф. Лист. «Баллада о Фульскми короле»;
- з) М. Балакирев. «Я пришёл к тебе с приветом» романси (ўрта қисми);
- и) А. Даргомыжский. Лаура қўшиғи.

Езма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг.

782

The musical score consists of eight staves of music. The first staff is marked with a '1' and a treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff is marked with a '2' and a treble clef, with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The third staff is marked with a '3' and a treble clef, with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The fourth staff is marked with a '4' and a treble clef, with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The fifth staff is marked with a '5' and a treble clef, with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The sixth staff is marked with a '6' and a treble clef, with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The seventh staff is marked with a '7' and a treble clef, with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The eighth staff is marked with an '8' and a treble clef, with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature.

Фортельянода машқлар

Олдиндан тузилган режа асосида 3—6 белгига қилиналияган модуляцияларни чалинг. Модуляциянинг охирида D орган пунктида, сўнгра эса хотима тоналликда тоника орган пунктларида имкон борича оғишмаларни қўлланиб чалиш маъқул.

**МАЖОР-МИНОРНИНГ VI ПАСТ ПОҒОНА  
УЧТОВУШЛИГИ (tsVI)  
ВА НЕАПОЛИТАН АККОРД ОРҚАЛИ МОДУЛЯЦИЯ  
А. МАЖОР-МИНОРНИНГ tsVI УЧТОВУШЛИГИ  
ОРҚАЛИ МОДУЛЯЦИЯ**

**1. Умумий тушунчалар**

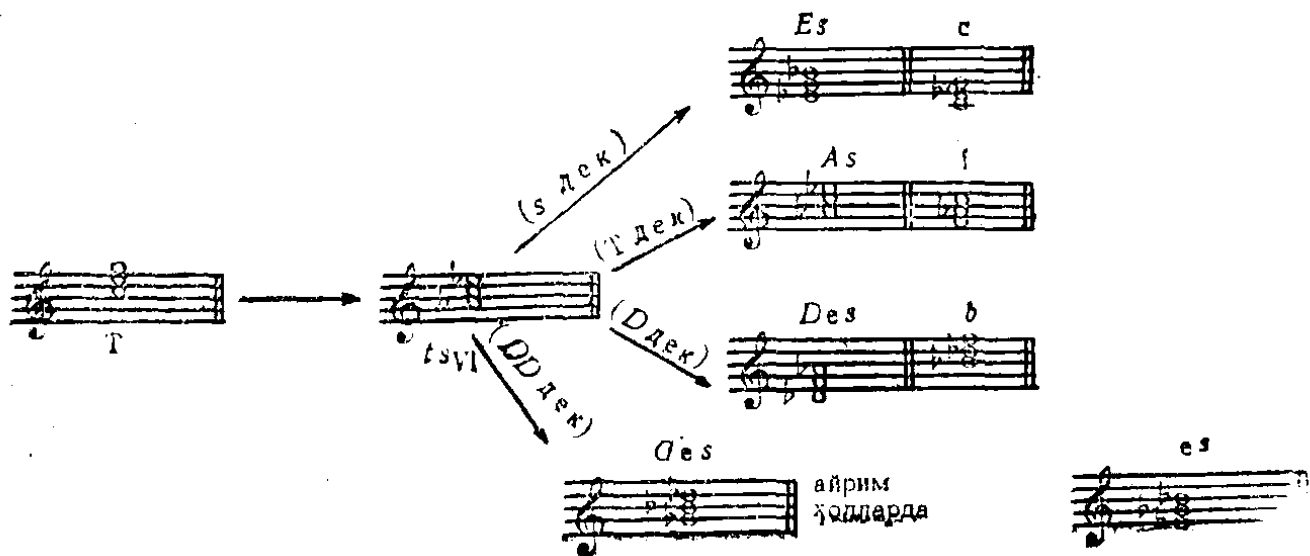
Мажор ва минор жуфт тоналлигида тезлашадиган модуляция бир кварта юқорида жойлашган минор ўзининг параллел мажори билан алмаштирилиши мумкин. Масалан, До мажордан фа—ля-бемоль—до аккорди (минор субдоминантаси) орқали эмас, балки унинг параллел тоналлиги, яъни ля-бемоль—до—ми-бемоль (олтинчи паст поғона) орқали модуляция қилиш мумкин:



Дастлабки ёки кейинги тоналликнинг tsVI орқали модуляцияси шу хилда вужудга келади. Бундай модуляция одатда бир-бири билан уч, тўрт ва беш белги билан, камдан-кам ҳолларда эса олти белги билан фарқ қилувчи тоналликларни боғлайди. Шундай қилиб, До мажор шу модуляция орқали Ми-бемоль (до), Ля-бемоль (фа), Ре-бемоль (си-бемоль) билан ва жуда камдан-кам ҳолларда Соль-бемоль (ми-бемоль) билан боғланади. Худди, шунингдек, до-минор ёки ля минор ҳам Ля, Ми ва Си билан, жуда камдан-кам ҳолларда Фа-диез (ре-диез) билан боғланади.

**2. Бемолларга томон модуляция**

Берилган тоналликдан бемоль тоналликларига томон модуляцияда дастлабки тоналликдаги tsVI кейинги тоналликда T, S, D ва ҳатто DD ларнинг моҳиятига эга бўлиши мумкин:



tsVI дастлабки тоналликка ё бевосита T дан кейин, еки оулинган даврада, ёхуд ўзининг воситачи доминантаси орқали (одатда D<sup>4</sup><sub>3</sub>) киритилади.

785

a) б)

b) г)

Диққат билан

Ф.Шопен. Прелюдия, ор. 45

786 **Sostenuto**

### 3. Диезларга томон модуляция

Маълум бир мажордан, шунингдек, унинг параллелидан диезларга томон модуляцияда берилган мажор ёки минорнинг (Т, S, D; tsVI, dtIII ва dtIII) ҳар учала мажор учтовушлиги кейинги тоналликда tsVI нинг моҳиятига эга бўлади. Бу ҳолларда tsVI дан кейин янги тоналликда маълум даражада бириктирилган қадансли тўхталма киритилади:

787

C - dur  
a - moll

A - dur  
(S) tsVI T  
E - dur  
(T) tsVI  
H - dur  
(D) tsVI T

788

C  
A tsVI sIII4 K64 D7

789

Ш. Гучно. "Фауст", 1 парда

D6/5  
H T tsVI sIII7 K64 D7 T

Олтинчи паст поғона орқали бўладиган мана шу модуляциялар Р. Шуман, Ф. Шопен, Р. Вагнер, Ф. Лист ва бошқаларнинг музыкаларида кенг тарқалган ва маълум бир хусусиятга эга бўлган, бироқ баъзан, одатда бошқа хилдаги контекстда—веналик классикларнинг асарларида ҳам учрайди.

#### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларни анализ қилинг:

- Р. Шуман. «Nachstücke» op. 23 № 4;
- Р. Шуман. «Любовь поэта», op. 48 № 15;
- Ф. Шопен. Мазурка op. 33 № 3;
- Ф. Шопен. Этюд op. 10 № 10;
- Ф. Шопен. Мазурка op. 41. № 3;





## 793 AllegroТез

Н. Римский-Корсаков, "Дайте бокалы"

Шу хилдаги модуляция берилган мажор ва минор тоналикларидан диэзлар томонига: минорда — 1, 2 ва 3 калит белгисига, мажорда — 4, 5 ва 6 калит белгисига йўналтириши мумкин.

Бундан ташқари, минордан (кейинчалик мажордан ҳам) унинг мажор доминантасидан неаполитан аккордига қайта ўтиш йўли билан учтонликка ҳам (ҳам мажор, ҳам минор тоналикларида) модуляция қилиш мумкин; масалан, до минордан Фа-диез ва фа-диезга соль—си—ре учтовушлиги, яъни до минорнинг доминантаси орқали бўлиши мумкин ёки Соль-бемолдан до га, Соль-бемолнинг доминантаси (ре-бемоль—фа—ля-бемоль) орқали бўлиши мумкин.

Э с л а т м а. 1. Неаполитан аккорд орқали бўладиган модуляция с минор орқали бўладиган (демак, tsVI орқали ҳам) модуляция типига яқин туради, чунки b, SII аккорди мана шу группага қарашлидир.

2. Баъзи вақтларда неаполитан аккорд орқали бемолларга томон дастлабки тоналикка олиб келувчи модуляция учрайди. Бу аккорд мажорнинг T, S ёки D аккордларига минорнинг dtIII, tsVI ёки dVII аккордларига тенг бўлади. Кўпинча бу олдинги тоналикка ярим тон юқорида жойлашган тоналикка томон ўтиш ҳисобланади:

Л. Бетховен, 9-симфония, 1 қисм

## 794

8

s      **Ces(H)**       $T_6$       S       $K_6$       D      T

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Юқорида келтирилган мисолларда ва қуйидаги парчаларда модуляция усуллари анализи қилинг:

- а) Л. Бетховен. Соната ор. 27 № 2, I қисм (10—15- тактлар);
- б) Л. Бетховен. Соната ор. 14. № 2, I қисм (18—23- тактларнинг разработкаси);
- в) Ф. Шопен. Мазурка ор. 59 № 1 (5 диездан репризагача);
- г) Н. Римский-Корсаков. «Сказка о золотом петушке» операси (Звездочёт темаси);
- д) Р. Шуман. «Манфред» увертюрасининг кириш қисми;
- е) Ф. Лист. Испанча рапсодия (до-диез дан Ре ўтиш қисми);
- ж) А. Скрябин. Соль-диез минор прелюдияси ор. 16.

#### Фортельянода машқлар

Кейинги тоналикнинг неаполитан аккорди орқали хилма-хил тоналикларга модуляция тузимларини чалинг:

- 1) Фа—Ля; 2) До—Соль-бемоль; 3) ми—Си; 4) До—ми; 5) ля—до-диез; 6) Ре-бемоль—До; 7) Ми—фа.

#### 54- тема

## НОМДОШ ТОНИКА ОРҚАЛИ МОДУЛЯЦИЯ

### 1. Номдош тоникани киритиш усуллари

Номдош тоника одатда қуйидаги усуллардан бири билан киритилади:

- 1) Мажор тузимдаги цезуранинг минор тузимли цезурага қарама-қарши усул билан киритилади (тескари тартиб, яъни минор-мажор ҳоллари жуда камдан-кам учрайди). Қарама-қарши қуйи-

ладиган тузимнинг тематик мазмуни, гарчи бу тузимларнинг бошида кўпинча ўхшаш бўлса ҳам (бу ҳол табиироқдир), лекин хилма-хил ҳам бўлади:

795 Д. Мейербер, "Тугенсты"

ff C—dur pp

c—moll ва ҳ. к.

2) Минор тузимларини мажор тоникасида тугаллаш усули билан киритилади (бунинг тескараси кам учрайди ва жуда эҳтиёт бўлишни талаб этади) (Ф. Лист, «Лорелея»га қаранг).

3) Мажор ва минор учун умумий нотурғун функциялардан бирини узоқ вақт сақлаб туриш усули билан киритилади (кичик  $D_9$  камайтирилган  $DVII_7$ ,  $D_7$  камдан-кам ҳолларда  $SII_7$ ,  $S$ ,  $dtIII$ ); (шунингдек, Л. Бетховен, *Ля мажор сонатаси* ор. 101 га ҳам қаранг).

796 Л. Бетховен, ор. 57 соната 1 қисм f—moll

As—dur, moll p

T D<sub>3</sub> T<sub>6</sub>

s b<sub>1</sub>sII<sub>6</sub> K<sub>6</sub>/<sub>4</sub> D<sub>7</sub>

Аmmo бу усул асосан жуда ривожланган форманинг катта бўлимларини боғлаш учун қўлланилади.



2. Модуляция кейинги навбатда тоналликка нисбатан тенгдош бўлган тоникага, кўпинча кейинги мажорга номдош бўлган минорга йўналади. (Л. Бетховен, ор. 53 сонатасига қаранг, бу сонатанинг бошланғич қисмида *До* мажордан *ми* минор орқали *Ми* мажорга модуляция бор; ор 10 № 1 сонатасининг репризасида *фа* дан *Фа* орқали *до* га модуляция бор.)

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги парчадаги сўнги иккита мисолда модуляцияларни қўлланиш усулларини анализ қилинг:

ес- ли мно- го все- ду цве- тов все

ва х. к.

Шунингдек, Р. Вагнернинг «Лоэнгрин» операсидан Эльза ариозосида модуляцияларни қўланг; П. Чайковскийнинг фортепьяно сонатасидаги ёндош партияга ўтишнинг I қисмини анализ қилинг.

Ёзма топшириқлар

а) Берилган куйларни гармонияланг:

800

1

3

4 Менуэт

Allegretto Тезлатмай

5

*f* *f* *f*

*D* *d*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Allegretto Тезлатмай'. It consists of five systems of two staves each. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. A first ending bracket is marked with a '1' above it. A measure number '5' is placed above the fifth measure. Dynamics include *f* (forte) and *f* (piano). The second system has dynamics *D* and *d*. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

б) Берилган жумлани даврияга етгунча ривожлантиринг, охирида *Си-бемоль* тоналлигига номдош минор орқали модуляция қилинг ва янги тоналликни тоника орган пунктида мустақкамланг:

801

D - dur

Detailed description: This is a piano exercise numbered 801. It is written for piano and consists of two staves. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The exercise is marked 'D - dur'. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The music is divided into four measures by vertical bar lines. A large slur covers the entire piece.

Фортепьянода машқлар

До—до—Ля-бемоль; До—до—Си-бемоль; ля—Ля—фа-диез; ля—Ля—си ва шу кабиларнинг модуляция тузимларини номдош тоника орқали мажордан минорга ўтилган ҳолда чалинг.





4) терциялар бўйича, бунда навбатдаги ҳар бир звено тоналлиги ўзидан олдинги звено тоналлиги билан биринчи даража ўхшашлик тоналлигида бўлиши лозим, масалан, *До—ми—Соль—си* ва ҳоказо;

5) номдош ёки параллел мажор-минор системаси асосида тенг ҳажмли терциялар бўйича, масалан, *До—Ми-бемоль—Соль-бемоль* ёки *До—Ля-бемоль—Ми—До* (бунда терция ўрнига эн гармоник тенг интерваллар ҳам киритилади); бундай секвенция тез тугалланади:

П. Чайковский, "Орлеанская дева"

803

(шакл) схема

Ces T

(as) D T

Es T

катта терция бўйлаб юқорига ва ҳ.к.

6) соф кварта ёки квинталар бўйича, масалан, *До—Фа—Си-бемоль* ва шу кабилар ёки *до—соль—ре* ва ҳоказо, бундай секвенция кўпинча сонаталар разработкасининг бошланғич қисмларида учрайди.

Нотурғун гармониядан, айниқса доминантадан бошланадиган ёки бир неча нотурғун гармонияга эга бўлган мотивлар ўрнини алмаштириш йўллари танлашда катта эркинлик туғилади.

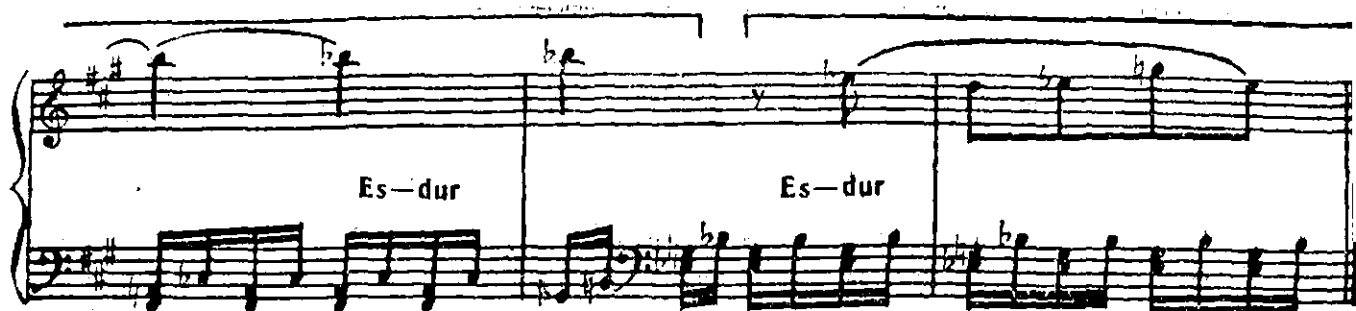
Модуляция баъзан мотив орасида ҳам бўлади. Бу хилдаги секвенцияларда тоналликлар дастлабки звенонинг охирида ва кейинги звенонинг бошида бир-бирига мос келиши мумкин:

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 2 № 2

804

a-moll

C-dur C-dur



Мотивнинг нотурғун гармонияда тамомланиши (асосан D да) кўпинча бу гармониянинг ечилиш йўлини таъминлайдиган жой алмаштиришни талаб қилади.

#### 4. Секвенциялар тузилиши ҳақида умумий мулоҳазалар

1. Модуляция қилинадиган секвенциядаги звеноларнинг миқдори кўпинча икки-уч звено билан чегараланади. Аммо тез темпда ва қисқа мотивда баъзан кўп звенолик секвенциялар ҳам учрайди.

2. Кўпинча хилма-хиллик учун ёки секвенцияни ўзининг музыка тузимлари билан кўпроқ боғлаш учун биринчи ва айниқса сўнгги звено нотўлиқ ёки ўзгарган звено бўлади.

3. Баъзан секвенциянинг кейинги звенолари биринчи звенога нисбатан ўзгартирилади: бу звенолар қисқартирилади (тезлашиш) ёки камдан-кам ҳолларда узайтирилади: аккордларнинг турлари ва ҳолатлари, мелодик шакли, ритми ўзгартирилади; у ёки бу аккордлар функция жиҳатидан ўзлари билан бир хилдаги бошқа аккордлар билан алмаштирилади ва ҳатто звенонинг гармоник тузилишини тубдан ўзгартирмайдиган янги қўшимча аккордлар киритилади.

Ўзгарувчи звенолар билан тузилган секвенция эркин секвенция дейилади ва асарнинг ривожланиши учун энг муҳим секвенция ҳисобланади.

#### 5. Секвенцияларнинг қўлланиш доираси

Модуляцияловчи секвенциялар, асосан, музыка формасининг ораларида, нотурғун тоналлик қисмларида:

1) музыка асарининг хилма-хил бўлимларини бирлаштирувчи боғловларда қўлланади, масалан, сонатанинг айрим темалари (Л. Бетховен, соната ор 10, № 1, I қисм, экспозициянинг боғлов партиясига қаранг);

2) олдин баён қилинган темаларнинг ишловига бағишланган ўрта қисмларда (П. Чайковский, торли оркестр учун «Серенада»нинг вальси, 4-симфониянинг I қисми; «Евгений Онегин» операсининг кириш қисми ва ҳоказоларга қаранг).

Бундан ташқари, секвенциялар бошқа ҳолларда, масалан, теманинг баёнида ҳам учрайди (Л. Бетховен, кuartет, ор 18, № 1, скерцо; соната ор 26. скерцо Н. Римский-Корсаков, «Шаҳризода» асарининг I қисмига қаранг).

# Топшириқлар

## Оғзаки топшириқлар

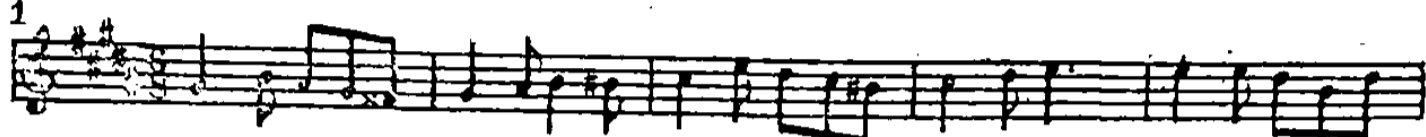
Юқорида айтиб ўтилган асарлардаги секвенцияларни уларнинг гармоник тузилиши ва музика формасидаги ўрни жиҳатидан анализ қилинг.

## Ёзма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг:

805

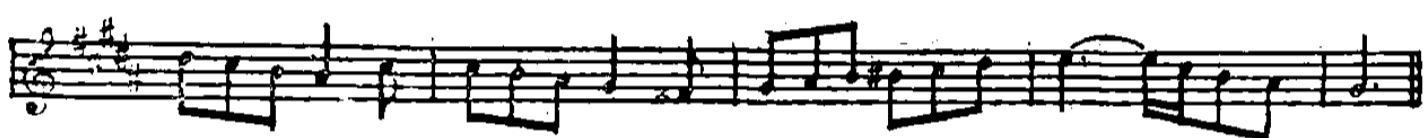
1



2



3



4




5




1



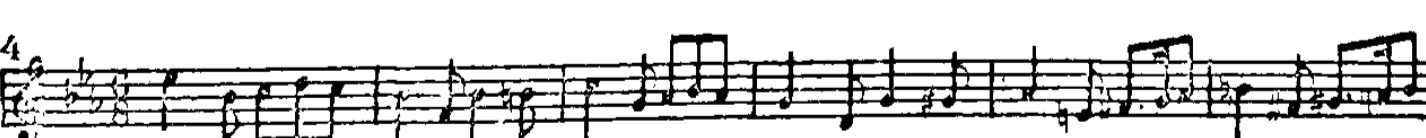
2



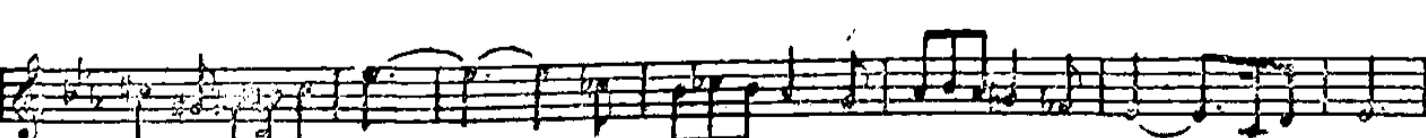
3



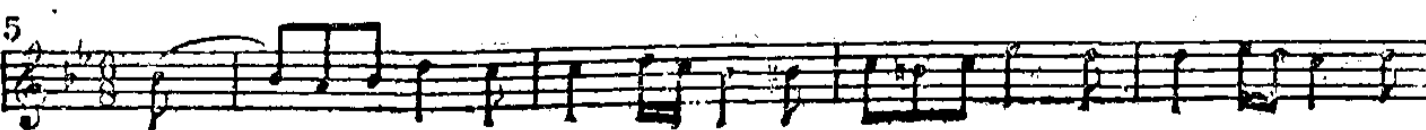
4



5



1



2



3



4



5



Фортепьянода машқлар

Берилган мотивларга ёки музика адабиётидан олинган мотивларга модуляция қилувчи секвенцияларни чалинг, бунда янги тоналликда тугаллана олиш ва хилма-хил интервалларга кўчиш усулларини қўлланг:

56-тема  
ЭЛЛИПСИС

1. Дастлабки маълумотлар

Эллипсис (энг аниқ таржимада — чиқиб қолиш, тушириб қолдириш демакдир) кутилган аккорд ўрнига бошқа аккорд олишдан ҳосил бўлади, аккорд бевосита дастлабки аккорд функциясининг натижаси бўлмайди.

Эллипсисда шундай бевосита функционал боғланишда бўлмаган иккита аккорд масалан, доминанта би-

лан тоника, субдоминанта билан тоника ёки DD билан D таққослаб қўйилади, учтовушликка септима ва ноналарни қўшиш, ё альтерация йўли билан ёки аккордсиз товушлар воситаси билан эришиладиган аккорд эшитилишининг мураккаблашувига қарама-қарши ўлароқ, эллипсис аккордлар изчиллигининг мураккаблашувидир (бундай аккордлар эшитилиши бўйича кўпинча жуда оддий бўлишлари ҳам мумкин).

Эллипсис тузим орасида жойлашади, унинг дастлабки ва кейинги тузим чегарасидаги таққосламадан асосий фарқи ҳам худди шунинг ўзидадир.

## 2. Алмашувчи аккорднинг характеристикаси

Эллипсис даврасида:

а) кутилган аккорд, масалан, тоника доминантадан кейин ёки доминанта қўш доминантадан кейин;

б) бутун кутилган тоника группаси (яъни бутун функция), масалан, тоника группаси доминанта группасидан кейин ёки доминанта группаси қўш доминанта группасидан кейин;

в) аккорд ечилишининг кутилган (оҳангдошлиги) консонанслиги, масалан, доминантсептаккорддан кейин тоника эмас, балки тоника септаккорди;

г) кутилган лад, масалан, минорда ёзилган пьеса мажор тоникаси билан ёки табиий мажор доминантасидан кейин номдош минорнинг tsVI учтовушлиги ҳосил бўлиб тамомланганда;

д) кутилган тоналлик, масалан, берилган тоналликнинг D сидан кейин бошқа бир тоналликнинг (ҳатто узоқ тоналликларнинг ҳам) аккордлари келганда алмашув бўлади.

## 3. Алмаштирувчи аккорднинг характеристикаси

Алмаштириладиган аккордда оддий ечилиш имкониятининг белгилари, яъни алмашувчи аккорднинг кўпинча лоақал бирорта товуши шаклида сақланган бўлади.

Алмашувчи аккорд ўрнига (бундан кейин у қавс ичида кўрсатилади) эллиптик таққословда қуйидагилар пайдо бўлиши мумкин:

1) тоника группасидан кутилган учтовушлик — одатда ёки TsVI ёки tsVI шаклида келади. Бундай эллиптик давра кутилган аккорднинг алмаштирилишидир, иккинчи ҳолда (мажорда tsVI) эса лад эллипсиси ҳам бўлади:

807

C—dur

D (T) TS VI ts VI

808 Р. Вагнер, "Зигфрид"

As—dur

D6 D7 T ts VI

2) септаккорд (камдан-кам ҳолларда нонаккорд) TSVI (бу ерда аккорд, консонанс аккорд алмашади, tsVI мажорда эса лад алмашади):

809

$D_7 (T)$      $TS_{VI7}$   $ts_{VI7}$      $D_7$      $(T) D_7 \rightarrow b_1s_{II}$      $D_7$      $(T) D_9 \rightarrow b_1s_{II}$

810

Р. Вагнер, "Тристан и Изольда"

c—moll

3) алмаштирувчи TSVI ёки tsVI га доминанта (ёки субдоминанта) (оғишма бўлганлиги сабабли функция ва тоналлик ҳам алмашади):

811

$D_7 (T)$      $D_{6/5}$      $\longrightarrow$      $TS_{VI}$      $D_7 (T)$      $D_{6/5}$      $\longrightarrow$      $ts_{VI}$

812

Andante Секия

Ф. Шопен, Ноктюрн, оп 9 № 2

$D_7$      $(T) D_{6/5}$      $\longrightarrow$      $TS_{VI}$      $DD_{VII7}$



4) ё бевосита ёки ўз доминанталари ёрдамида (ёки камдан-кам ҳолларда, субдоминанталар ёрдамида) киритиладиган бошқа группадати аккордлар:

5) бошқа бирор группадаги аккордлар (ёки уларнинг доминанталари): доминантадан кейин DD ёки S, ёхуд SS келади; қўш доминантадан кейин тоника ёки субдоминанта (кутилган функциянинг алмашгани) келади:

813

C—dur (moll)

$D_7(T)$  S  $D_6(T)_5$   $D_2$  →  $S_6$   $D_7(T)$   $S_{114}$   $D_7(T)$   $b_1s_{116}$

$D_7(T)$   $D_2$  →  $b_1s_{116}$   $D_6(T)_5$   $ss_{116}$   $DD(D)$  T  $DD_{v7}(D)$   $dt_{116}$   $DD_{v7}(D)$   $s_{11}$   $D_7(T)$

Чўзиб

Л.Бетховен, ф-но сонетаси, ор. 7, II қисм

814

C—dur

$DD_4(D,T)s_{114}$   $D_7$

Секип

Ф.Шопен, Ноктюрн, ор. 9 № 2

815

Es—dur

$DD(D,T)$  S T

б) бошқа тоналликлардаги аккордлар. Кутилган тоника унинг басида тузилган доминантсептаккорд билан алмаштирилади; кўпинча S дан ёки SII дан тузилган  $D_7$  билан тугалланадиган доминант али занжир шу тартибда ҳосил бўлиши мумкин (бу занжирнинг қисқа бўлаклари аввал  $DD-D_7$  ва  $D_7-D_7 \rightarrow S$  давраларида учраган эди).

Доминанта занжири:

- а) асосий доминантсептаккордлардан;
- б) септаккордларнинг терцквартаккордлар билан алмашиб туришидан;
- в) квинтсекстаккордларнинг секундаккордлар билан алмашиб туришидан;
- г) камайтирилган ва камдан-кам ҳолларда кичик элтувчи септаккордлардан;
- д) тўлиқ ва тўлиқсиз нонаккордлардан;
- е) септаккордларнинг нонаккордлар билан алмашиб туришидан ҳосил бўлиши мумкин.

Бу ҳилдаги «тизилма занжирлар»га альтерация воситалари ҳам қўшилади:

817

e) ва ҳ. к.

DK) ва ҳ. к.

$b5 D_4 \rightarrow (E)$   $b5 D_7 \rightarrow (A)$  ва ҳ. к.

818 Allegretto Тезлатмаи

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 2

gis—moll  $D_7 \rightarrow (E)$

A—dur  $D_7 \rightarrow (A)$   $D_7 \rightarrow S$   $D_4$

819

А.Скрябин, "Танец ласки" ор. 57 № 2

$\#5 D_7 \rightarrow (F)$   $b5 D_9 \rightarrow (B)$   $\#5 D_7 \rightarrow (E_s)$

$\#5$   $b5 D_9$   $\#5$

$b5 D_9 \rightarrow (A_s)$   $\#5 D_7 \rightarrow (D_{es})$   $b5 D_9 \rightarrow (G_{es})$

$b5 D_9$   $b5$   $b5$

1) кутилган тоника параллел ёки номдош тоналликларнинг аккордлари билан алмаштирилади:

820 *Vivo ma non troppo* Тез

Ф.Шопен, Мазурка, оп. 7 № 2

821

Р.Вагнер, "Парсифаль"

Охирги мисолда ля минор тоникасидан кейин унга параллел До мажорнинг (ёки унинг номдош минори бўлиши мумкин) минор субдоминантаси келади; Соль мажорнинг (ёки минорнинг) қўш доминантаси ва доминантасидан кейин бўлинган каданс таъсири сифатида Ми-бемоль мажор киритилади (бу мажор бундан кейинги баёнда икки тактдан кейин ми-бемоль минорга ўтади). Тоналликларнинг кичик терцияларда шу хилда бир-бирига тиркалиши (масалан, ля-До-до-Ми-бемоль-ми-бемоль) XIX аср ўрталаридаги композиторлар учун жуда характерлидир.

Бундан ташқари, кутилган тоналлик энгармоник боғланиш асосида бошқа тоналлик билан ҳам алмашади: бу хилдаги тоналликларда кўпинча энгармоник жиҳатдан умумий товуш қарама-қарши йўналишга эга бўлади (масалан, соль-бемоль товушининг си-бемоль минорда пастга тортилиши ва До мажорда унга энгармоник тенг бўлган фа-диез товушининг юқорига тортилиши):

Секин, ҳарзакаччан

*Andante con moto*

Л.Бетховен, 5-симфония, II қисм

822

#### 4. Ваъзи бир хулосалар

Эллипсисни энг оддий бир функциянинг тушиб қолиши натижа-сида ҳосил бўладиган кучли таассурот, яъни оддийроқ айтганда — асосан функционал изчиллик даврасида доминантадан кейин келадиган тониканинг тушиб қолиши (йўқлиги) нинг кучли таассуроти деб тушуниш лозим.

Бироқ ҳар бир даврда гармоник тил ривожидида маълум даражада мураккабликка эришилиши сабабли бир қанча давра аккордларининг эллиптиклигини ҳам, тингловчи учун тасодифийлигини ҳам аста-секин йўқотиб боради; параллел тоналликларнинг эллиптик таққосланиши Л. Бетховен учун дадил қадам бўлса, кейинчалик Ф. Шопен ижодида одат тусига кирди; масалан, *до-фа-диез* каби бир-бирига қарама-қарши тоналликларнинг таққосланиши Ф. Шопен ижодида кам учрайди. А. Скрябин ижодида бу таққосланишлар эшитилишда ҳеч қанақа эллиптик таассурот қолдирмайдиган даражада узвий боғланиб кетган.

Турли авторларнинг ва турли даврлардаги музыка асарларининг қиёсий анализи натижасида, эллипсис тоналликларда ҳеч қачон бир-бири билан боғланмаган айрим кичик қисмларга ажратиб ташламайди, балки аксинча тоналлик маркази доирасини кенгайтиради ва мураккаблаштиради, бош тоналликка қарам бўлган ёндош тоналликлар доирасини кенгайтириш ҳисобига уни бойи-тади.

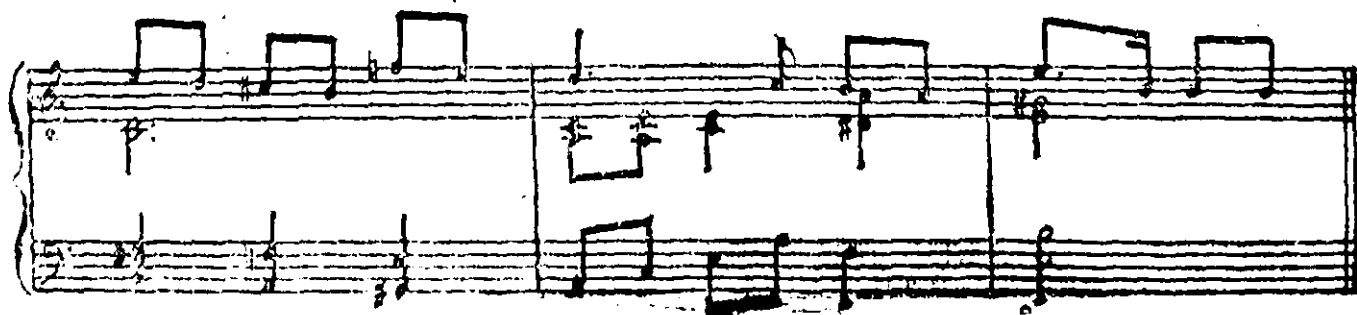
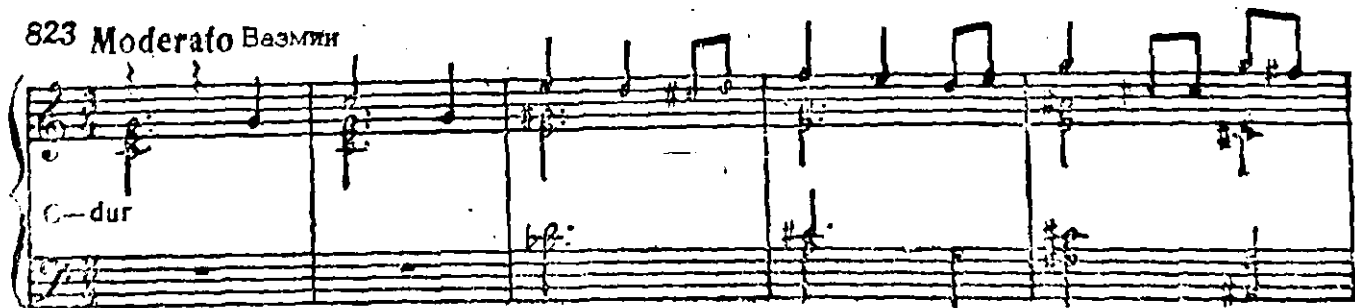
#### Топшириқлар

##### Оғзаки топшириқлар

Берилган парчаларни анализ қилинг:

П. Чайковский, "Евгений Онегин", II перда

823 Moderato Ваъзи



824

Moderato Уртача

М. Ферар, оп. 52 № 2, II қисм

a-moll

825

Р. Вагнер, "Парсифаль"

F-dur

Баштагы топшырықлар

Берилган куйларни гармониялашты

826

Фортепьянода машқлар

Тузилиши жиҳатидан асосан бир хил аккордлардан доминанта гармонияларининг (секвенцияларининг) квартали тизилмасини ча-линг (бир хиллари доминантсептаккордлар, бир хиллари камай-тирилган септаккордлар, бир хиллари альтерация қилинган ак-кордлар ва ҳоказо).

57-тема

## ЭНГАРМОНИК МОДУЛЯЦИЯ КАМАЙТИРИЛГАН СЕПТАККОРД ОРҚАЛИ МОДУЛЯЦИЯ

### 1. Энгармоник модуляция ҳақида тушунча

Тоналликка алоқадорлик хусусияти ва ишо-ралари турлича бўлган элементлар (товушлар, ак-кордлар, тоналликлар)нинг эшитилиш ўхшашлиги эн-гармонизм деб аталади.

Агар тоналликлар орасидаги умумий аккорд-да бир ёки бир неча товуш энгармоник ўзгар-тилса ва бунинг натижасида аккорднинг интер-вал тузилиши бошқача шаклга кирса, буни эн-гармоник модуляция дейилади. Бундай энгармоник адма-

шув, кўп ҳолларда юқорига йўналувчи ярим тонликлар тортилиши-ни пастга қаратиб йўналтириш ёки тескари йўналмаларни ва худди шунга ўхшаган янги тортилишларни ҳам вужудга келтиради. Юқоридаги барча усуллар биргаликда олинганда янги тоналикка жуда қизиқ ва равон ўтишни норма сифатида вужудга келтиради:

827

Des-dur (ёки moll)    G-dur g-moll    Es-dur    e-moll    f#-moll (A-dur)    C-dur

$D_7$     T     $b^3D_{VII}6_5$      $\#1S_{II}6_5$     T     $b^5D_{VII}4_3$      $DD_7$

Агар берилган тоналик бошдан охиригача энгармоник алмаштирилса (До-бемоль ўрнига Си, ре-диез ўрнига ми-бемоль, Фа-диез ўрнига Соль-бемоль), аккордларнинг интервал тузилиши ўзгармай қолаверади ва бунда энгармоник модуляция ва энгармоник ўтиш ҳосил бўлмай қолади.

Энгармоник модуляция учун қўлланадиган асосий усуллар оғишмаларга ҳам бир хилда мос келади (Ф. Листнинг «Миньон кўшиғи»даги биринчи куплетнинг хотимасига ёки С. Прокофьевнинг «Классик симфонияси»даги гавотнинг биринчи қисми охирига қаранг), буларни эса келтириладиган вamuналарини анализ қилишда назарда тутиш зарур.

## 2. Умумий ва модуляцияловчи аккорд

Энгармоник модуляциянинг характерли хусусиятларидан бири — ундаги воситачи аккорднинг маълум даражада (янги тоналикка ёрқин ифодали характерда тортилиш шарти билан) модуляцияловчи аккорд ҳам бўла олишидир. Бундай боғланувчи тоналикларнинг кенг ораликда ва кўпинча максимал узоқликда бўлишига қарамасдан, энгармоник ўтишдаги равонликнинг маълум даражада типик бўлиши вужудга келади:

828

В. А. Моцарт, «Дон Жуан», Секстет № 21

B-dur

$K_6 D$     T     $D \rightarrow S = b^3DD_{VII}6_5$      $K_7$      $D_7$     T



## 8. Энгармоник ўтувчи аккордларнинг турлари

Энгармоник ўтиш аккордларнинг ҳамма турларига: диатоник, хроматик ва альтерация қилинган аккордларга жорий қилинади; шунингдек, у аккордсиз товушли аккордларда («фараз қилинган аккордда») ҳам ўз ўрнини топади. Лекин энгармоник модуляцияда кўпроқ диатоник ва хроматик кўринишдаги дастлабки тоналликда ҳамда альтерация қилинган ва хроматик ўзгартилган кейинги тоналликдаги аккордларга ўтишда кўпроқ қўлланади.

### 4. Энгармоник модуляциянинг баъзи бир хусусиятлари

Энгармоник модуляция кўпинча исталган янги тоналликни вужудга келтириб, музика асарининг янги темаси ва янги қисмида ажралмаган ҳолда ҳосил бўлишига ҳамкорлик қилади (П. Чайковскийнинг «Ромео ва Жульетта» асари экспозициясидаги иккинчи темага ўтиш қисми, 5-симфониясининг I қисм ривожлантирувчи қисмини охири ва репризанинг бош қисмига қаранг).

Энгармоник модуляцияда кўпинча темп ҳам ўзгариб туради (кўпинча секинлашади), динамик туслар ҳам (одатда секинроқ) ўзгариб туради. Ниҳоят, энгармоник кўчиш учун шу нарса ҳам характерлики, унда куй йўли анча бўшашиб, гўё иккинчи ўринга ўтиб қолади.

Ана шу воситаларнинг ҳаммаси эшитувчи диққатини ва англашини қийинлаштирадиган бошқа элементлар билан чалритмасдан, энгармоник ўтиш ҳолатига жалб этувчи қулай шарт-шароитлар яратади:

829

Э. Григ, оп. 26 "Подснежник"

Музыкальный фрагмент из произведения Э. Грига, Op. 26 «Подснежник». Показана модуляция от c-молл к Ges-dur. В нотном тексте присутствуют следующие аккорды: D7, b5 D7 = b5 D4, T, #5 D6, T.

### 5. Умумий маълумотлар

Камайтирилган септаккорд орқали бўладиган энгармоник модуляция (берилган аккорддаги хилма-хил имкониятларнинг) тўсатдан ўтишнинг жуда кенг тарқалган усулларидан биридир.

Бу хилдаги модуляция ўн икки поғонали текис температурада хилма-хил эшитиладиган ҳаммаси бўлиб учтагина камайтирилган септаккордга асосланган бўлади:

Музыкальный фрагмент (пример 830) иллюстрирует последовательность аккордов: a, b, c, a1, b1, c1.

Шундай қилиб, бундай камайтирилган учта септаккорднинг ҳар бири T, S ёки D га етакчи аккорд сифатида исталган тоналликка албатта киради:

831

The diagram illustrates four staves of music, each showing a sequence of chords and their relationships. The top staff features a sequence of chords:  $D_{VII7}$ ,  $C, G$ ,  $DD_{VII7}, F, f$ ,  $A, S$ ,  $D_{VII7}, S$ , and  $G, G$ . The second staff shows:  $D_{VII7}$ ,  $A, A$ ,  $D, d (F)$ , and  $E, G$ . The third staff shows:  $D_{VII7}$ ,  $F, f, f$ ,  $H, h (D)$ , and  $C, f, (D, f), c, f$ . The bottom staff shows:  $D_{VII7}$ ,  $E, s, e, s$ ,  $A, s, a, s (G, s)$ , and  $B, b$ . Dashed lines connect the chords across the staves, indicating their functional relationships.

Эслатма. Кези келганда шунини қайд этиб ўтиш керакки, бу схемада ҳар бир устундаги тоналликлар ўз навбатида кичик терциялар (яъни камайтирилган септаккорд товушлари) изчиллигини ҳам вужудга келтиради.

Бу схемада берилган тоналликда у ёки бу ҳилда қўлланиладиган учта камайтирилган септаккорддан ҳар бири ҳар қандай янги тоналликка ўтишга яроқли эканлиги яққол кўриниб турибди, бу тоналликка мана шу камайтирилган септаккорд  $D_{VII7}$ ,  $DD_{VII7}$  ёки  $D_{VII7}$ ,  $S(s)$  сифатида албатта қатнашади. Шу билан бирга тоналликлар бир-бирларидан кичик терция ёки уч тон камайтирилган септаккорд тузилишига хос бўлган интерваллар) оралиғида жойлашганида камайтирилган септаккордларнинг функционал моҳияти бир-бирига мос келади.

## 6. Камайтирилган септаккорднинг киритилиши

Камайтирилган септаккорднинг бошланғич тоналликка киритиш усуллари ўтган темалардан маълум бўлганлиги сабабли бу ҳақда мукамал тўхталиб ўтишга ҳолат йўқ: ҳар қандай маънода ҳам  $D_{VII7}$ ,  $DD_{VII7}$  ёки  $D_{VII7}$ ,  $S(s)$  у аслида, ҳар қандай аккорддан кейин, жумладан — T, D, S ёки DD дан кейин ҳам киритилиши мумкин.

## 7. Энгармоник ўзгартириш

Воситачи аккорд сифатида белгиланган камайтирилган септаккорд бошланғич тоналликда олинганида уни кейинги тоналликка мос келадиган қилиб изоҳлаш керак.

Жуда кўп ҳолларда бу ўринда ана шу аккорд ёзувини энгармоник ўзгартириш зарур. Амалда музыка адабиётида ё бошланғич тоналлик имлоси сақланади ёки камайтирилган септаккорднинг янги тоналликдаги моҳияти бирданига кўрсатиб

ёпилади. Шуниси ҳам борки, баъзи вақтларда, агар камайтирилган септаккорд такрорланса ёки лигалар билан боғланган ҳолда сақлаб турилса, нота ёзуви камайтирилган септаккорднинг ҳар и к к а л а маъносини яқс эттиради.

**Эслатма.** Дастлабки ишларда ўтинш процессини аниқроқ тасаввур қилиш учун камайтирилган септаккорднинг ҳар и к к а л а ёзуви қондасини албатта кўрсатиш тавсия этилади:

832

a)  $D_{VII_2} \rightarrow S = D_{VII_4/3}$

b)  $D_{VII_5/8} = DD_{VII_7}$

c)  $DD_{VII_4/3} = D_{VII_7}^s$

## 8. Камайтирилган септаккордларнинг кейинги тоналликларда ечилиши

Камайтирилган септаккорд қуйидаги учта усул билан кейинги янги тоналликда ечилиши мумкин:

1. Агар камайтирилган септаккорд янги тоналликдаги  $D_{VII_7}$  нинг оҳангдоши бўлиб хизмат қилса, тоналликнинг янада аниқроқ бўлиши учун бу септаккорд дастлаб (секундасини пастга кўчириш орқали)  $D_7$  турларидан бирига айланади ва шундан кейин нормал ҳолда тоникага ечилаверади:

833

$D_{VII_2} \rightarrow (S) = D_{VII_4/3} \rightarrow D_2 \rightarrow C$

834

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 13, I қисм

*g-moll*

$DD_{VII_2} \quad D_{VII_2} \quad D_7 \quad D_9 \quad D_7$

$D_{VII_7}$  нинг янги тоникага бевосита ечилиши жуда кам берилади.

2. Агар камайтирилган септаккорд янги тоналликка  $DD_{VII_7}$  нинг оҳангдоши бўлса (жуда кенг тарқалган ҳолат), тўғридан-тўғри қанс кuartсептаккордига ( $K^{\circ}_4$ ) ечилди. Бундай ечилиш учун ка-

маййтирилган септаккорднинг бас товуши ўз навбатида янги тоналикда келадиган  $K^6_4$  нинг бас товушидан катта секунда юқори ёки кичик секунда пастда жойлашадиган айланма ҳолати олинади. Бунинг учун баъзан камаййтирилган септаккордни кўчиришга тўғри келади, масалаларни ечишда буни назарда тутиш зарур:

835 C gts

$DVI_6 = DDVII_7$        $K^6_4$        $D_7$

836 П. Чайковский, "Евгений Онегин"

fis—moll

$DDVII_2 = DDVII_5$        $b^3 DDVII_5$        $K^6_4$

Кўпинча тортилишни кескинлаштириш ва тоналлиқнинг янада аниқроқ бўлиши учун янги тоналикнинг камаййтирилган септаккорднинг ( $DDVII_7$ ) терцияси альтерация қилинади; натижада  $K^6_4$  га бемалол ечиладиган орттирилган  $DD$  квинтсекстаккорди ҳосил бўлади (келгуси темага қаранг). 836-мисолда  $DDVII_7$  аккордларининг кўчирилиши ва уларнинг навбатдаги альтерация намунаси берилган.

3. Янги тоналлиқнинг субдоминантасига етакчи аккорд сифатида талқин этиладиган камаййтирилган септаккорд дастлаб  $S$ ,  $s$  ёки  $SII$  га ўтади. Баъзан дастлаб унинг септимасиния ярим тон пастга кўчириб, қаданс субдоминантаси  $D_7$  га айлантириш мумкин, шундан кейин одатдаги йўл билан тоникага бориб етади:

837 C—dur gts—moll

T       $DVI_7 = DVII_7$       S       $b^3 DDVII_7$        $K^6_4$        $D_7$

838

A-dur

3 3 3 3 3 3

S<sub>11b</sub> K<sub>9</sub> D<sub>7</sub> T

Лекин бу камайтирилган септаккорд — DVII<sub>7</sub> S (s) — кўпинча D<sub>7</sub> га ўтувчи, ёрдамчи аккорд, яъни доминантсептаккордга учламчи тўхталма ҳисобланади. Шу хилдаги ёрдамчи камайтирилган септаккорд D<sub>7</sub> га учта овоз баравар ҳаракатланиб ярим тон юқорига (умумий товушни ўз ўрнида қолдирилган ҳолда) ечилади:

839

C-dur

ёрд. D<sub>2</sub> t<sub>8</sub> gis-moll

Умумий товуш доимо D<sub>7</sub> нинг примаси бўлади, камайтирилган тоналикни септаккорднинг ҳар бир товуши эса умумий товуш бўлиши мумкин, шу сабабли бу усул ёрдамида тўрт жуфт тоналикни бемалол модуляция қилиш мумкин, бу ҳолни қуйидаги схемада кўрсатиб ўтамиз:

840

$D_7 \underline{C, c}$        $D_2 \underline{E_s, e_s}$        $D_3 \underline{F_{1s}, f_{1s}}$        $D_3 \underline{A, a}$

841

В. А. Моцарт, "Реквием"

a-moll

$DD VII_7$       ердамчи → D

a-moll

ва х.к.

Гармониялаш мисоли:

842

## Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги намуналарда энгармоник модуляция ёки оғишманинг бажарилишини анализ қилинг:

а) Л. Бетховен. Соната, ор. 25, мотам марши, ля-бемоль минор;

б) Ф. Шопен. «Что любит девушка»;

в) Ф. Лист. «Всюду тишина и покой», «Король жил в Фуле далеко» (—фа дан Ля га ўтиладиган қисми); «Как жизнь нам спасти», «О, где он?» қўшиқлари;

г) А. Тома. «Миньон» операсининг II пардасидан фа мажор дуэти;

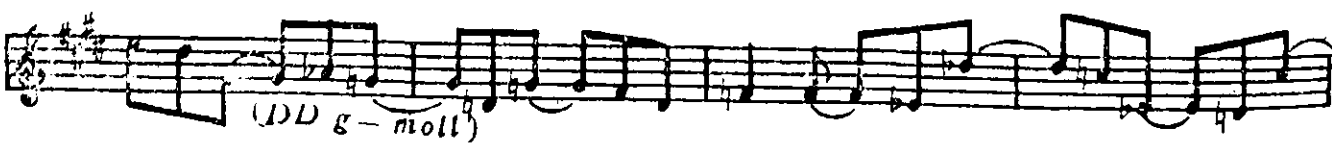
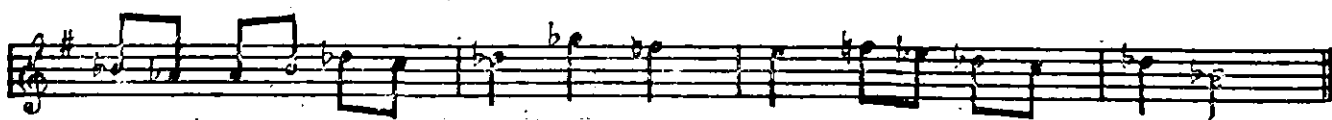
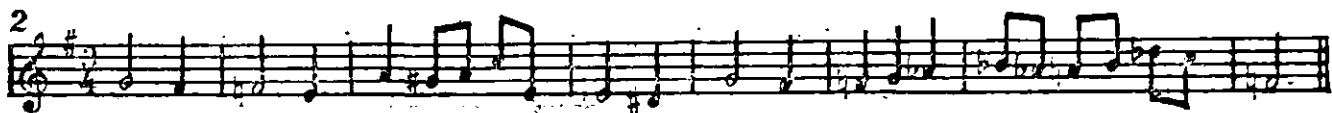
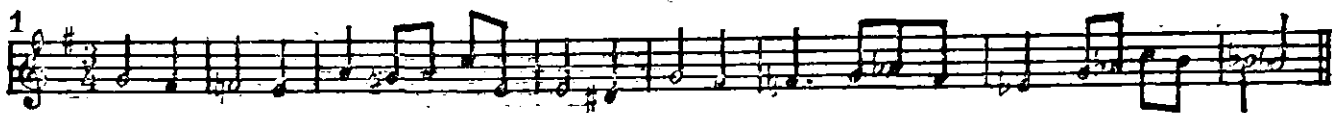
д) Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста» операсининг I пардасидан соль минор дуэти (II-такти);

е) М. Балакирев. Романслар «Среди цветов», «Испанская песня» (1—20- тактлар).

### Езма топшириқлар

Берилган куйлар ва басларни гармонияланг:

843



6

7

8

9

10

ва кулда

Фортепьянода машқлар

а) Хилма-хил говушлардан камайтирилган септаккорд тузинг, мажор ва минорнинг барча тоналликларида унинг ахамиятлий энгиланг ва гуфрри ёзилишини топинг.



б) Берилган тоналликдан бошқа узоқ бир тоналликка томон учта камайтирилган септаккорднинг барча кўринишларини қўллашиб, энгармоник модуляцияларни чалинг.

в) Темада музыка адабиётидан келтирилган намуналарни муфассал расшифровка қилинг.

## 58-тема

### ДОМИНАНТСЕПТАККОРД ЭНГАРМОНИЗМИ ОРҚАЛИ МОДУЛЯЦИЯ

#### 1. Доминантсептаккорднинг энгармоник тенглиги

Маълумки, кичик септима орттирилган секстага энгармоник тенгдир. Бу ҳол доминантсептаккорднинг қўш доминанта  $DDVII_7$  орттирилган квинтсектаккордига (камданкам ҳолларда икки марта орттирилган терцквартаккордига ўтишига имкон туғдиради. Шу хилдаги энгармоник аккордга ўтишдан олдин дастлабки тоналликда ярим тон пастда жойлашган мажор ёки минор тоналлигига дуч келамиз:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes on the staff are C, C, H, H, Fis, Fis, D, es. Below the staff, the corresponding chords are labeled: D7, b3DDVII7, b3D VII6, #1SII6, and b5D VII4.

Аmmo шу йўл билан вужудга келган учтовушлик фақат тоника аҳамиятига эмас, балки субдоминанта, «неаполитан» гармонияси аҳамиятига ва бошқа шу каби аҳамиятга ҳам эга бўлиши мумкин. Бироқ композиторлик тажрибасида тоналликни ярим тонга силжитиб, доминантсептаккорднинг альтерация қилинган  $DD$  (икки марта орттирилган квинтсектаккорд)га ўтиши очиқданочиқ афзал кўрилишини кузатамиз. Педатоглик тажрибасида бу усул янада каттароқ ўрин олди ва аҳамиятга эга бўлди.

#### 2. Модуляциянинг бажарилиши

$D_7$  ни альтерация қилинган  $DD$  га энгармоник ўтказиш асосида қилинадиган модуляцияни бажаришда қуйидагиларни билиш зарур: 1) келажак тоналликда минорнинг VI поронаси ёки мажорнинг пасайтирилган VI поронадан тузилган асосий доминантсептаккордни топиш (ёшитилишига қараб) ва уни янги тоналликдаги  $DD$  нинг орттирилган квинтсектаккорди сифатида тал-

қан э ти ш ёки 2) берилган гармонияни секунда аккорд яъни тўртинчи поғонаси кўтарилган аккорд шаклида ахтариб топил ва уни янги тоналликдаги D га альтерация қилинган (яъни  $\flat_3 DD VII_7$ ) етакчи аккорд сифатида талқин этиш лозим. Оддийроқ қилиб айтганда, янги тоналликда асосий  $D_7$  дан (ёки  $D_2$  га ўхшаш бўлган) ярим тон юқорида доминантсептаккорд (ёки унинг секунда аккордини) тузиш керак; унинг ёзилиши альтерация қилинган DD нинг оҳангдоши сифатида талқин этилишига асосланмоғи лозим (лекин тажрибада айрим четланишлар ҳам рўй бериши мумкин);

845

VI:  $D \rightarrow \flat_3 DD VII_5$  VI  $D \rightarrow \flat_3 DD VII_5$  VI  $D \rightarrow S_{II} D_2 = \flat_3 DD VII_2$

Chord progressions: C-g1s, C-A, C-clg

836- мисолга ҳам қаранг.

Бу хилдаги модуляция учун мўлжалланган аккорд: а) бевосита T дан кейин ёки бошланғич тоналликнинг бошқа аккордидан кейин; б) овоз йўналмаси мақсадида қўлланиладиган восита чи аккорд ёрдамида; в) берилган аккорд тортиладиган тоналликка томон оғиш йўли билан ва г) эллипсис усули билан киритилади.

Берилган аккорд энгармоник ўтишдан кейин кўпинча янги тоналликнинг қаданс квартсептаккордига (ёки ўтқинчи тоника аккордига) ечилади:

846

Chord progressions: C-dur, Es, -dur,  $\flat_3 DD VII_5$ ,  $K_9$ ,  $D_7$ , T

2

Chord progressions: C-dur,  $D_2 \rightarrow S = \flat_3 DD VII_2$

C—dur      As—dur      E—dur  
 T       $S_{III} \frac{4}{3} + D_7 = b_3 DD_{VII} \frac{6}{5}$        $K \frac{6}{4}$        $D_7$       T  
 4  
 c—moll      fis—moll  
 $b_3 DD_{VII} \frac{7}{7}$        $K \frac{6}{4}$        $D_7$       t  
 5  
 c—moll      D—dur  
 $D \rightarrow dt_{III} = b_3 DD_{VII} \frac{6}{5}$        $K \frac{6}{4}$

Юқорида келтирилган схемаларнинг ҳаммасида модуляция а л ь т е р а ц и я қ и л и н м а г а н а к к о р д л а р д а н б и р и н и н г а л ь т е р а ц и я қ и л и н г а н а к к о р д г а э н г а р м о н и к ў т и ш и о р қ а л и р ў й б е р а д и, б у э с а б е р и л г а н м о д у л я ц и я у ч у н ж у д а т и п и к ҳ о л д и р.

Адабиётдан мисоллар келтирамиз:

Ф.Шопен, Концерт

(3-қисми)

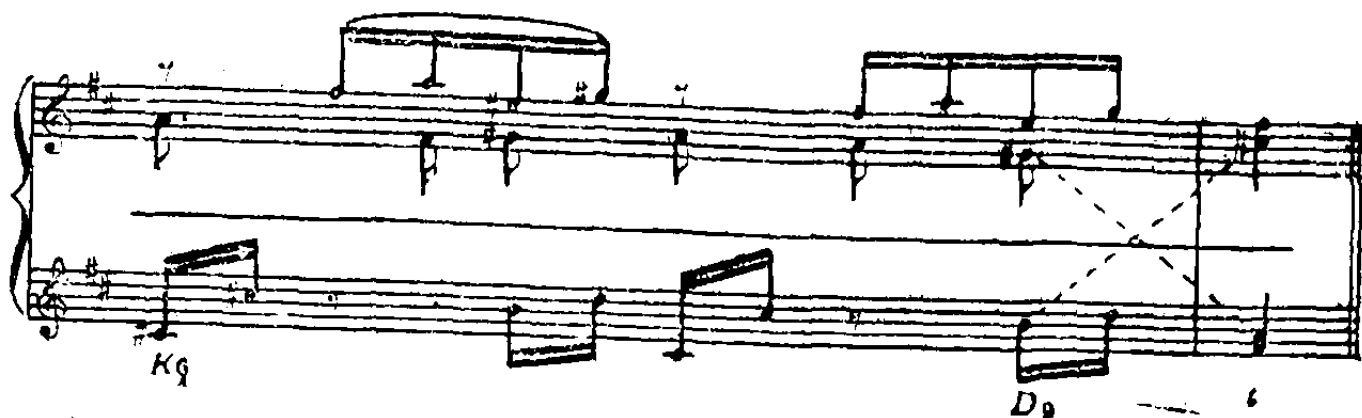
847

E—dur (шакл)      Es—dur  
 D       $D_7 = b_3 DD_{VII} \frac{6}{5}$        $K \frac{6}{4}$        $D_7$       T

И.Брамс, оп. 7 "Верная любовь"

848

D—dur      fis—moll  
 $D_7 \rightarrow S = b_3 DD_{VII} \frac{6}{5}$



### Топшириқлар

### Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарлардаги энгармоник модуляцияни топинг ва расшифровка қилинг:

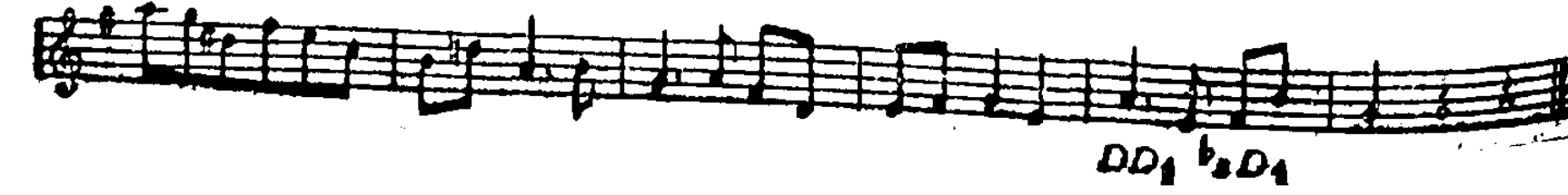
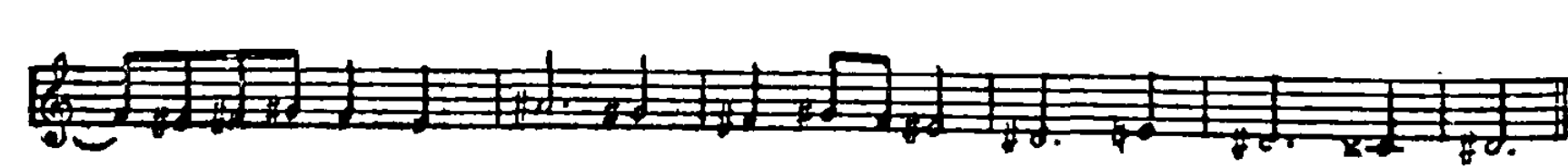
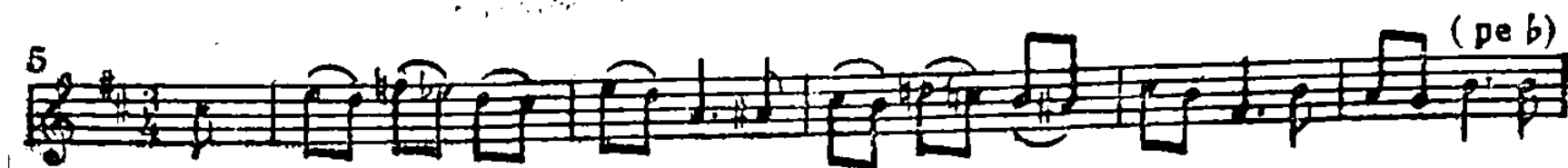
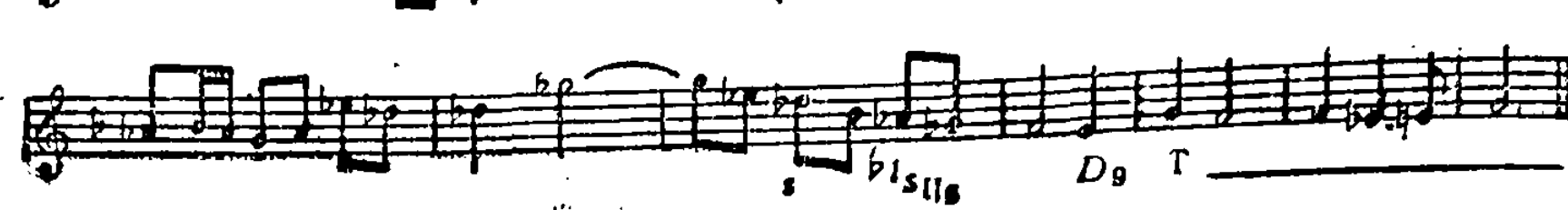
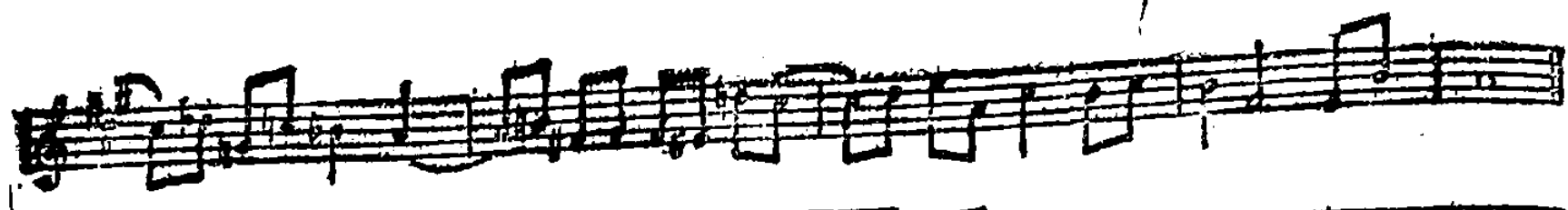
- а) В. Моцарт. До минор фантазияси, I қисм;
- б) Л. Бетховен. Соль мажор квартети, ор. 18, финал қисми;
- в) Р. Шуман. «Лесной разговор» романси;
- г) Ф. Шуберт «Утренняя серенада» романси;
- д) Ф. Лист. «Испанча рапсодия» (18—19-бетлар), «Люблю тебя» романси;
- е) Э. Григ. «Шлю я привет», «Раненный» қўшиқлари;
- ж) А. Тома. «Миньон» операсидан парча. II парда, 244-бет (ўн тўрт тактли даврия).

### Ёзма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг.

849





## Қўшимча

1. Баъзан энгармоник ўтадиган  $D_7$  бевосита янги тоналлиқнинг доминантасига (анъанавий «моцартча» квинталар билан) ўтади ва сўнгра уни мустақкамловчи кадеңцияга ёхуд плагал давра билан киритиладиган  $T$  га бевосита ўтади (Ц. Франк, «Прелюдия, хорал ва фуга», си дан Ми-бемоль га ўтиш қисмига қаранг).

2. Модуляцияда  $D_7$  га ўтадиган бошқа энгармоник талқинлар ҳам бўлиши мумкин:

а)  $D_7 = \flat_3 DVII_6$ . Бу хилдаги модуляция учун навбатдаги тониканинг ярим тон юқори жойлашган  $D$  ни, ёки асосий товушдан ярим тон пастда жойлашган  $D_2$  ни белгилаш зарур. Бу аккорддан кейин доминанта одатдаги шаклида келади.

850

б) мажорнинг  $D_7 = \flat_1 SII_6$  ёки минорнинг  $b_3 DVII_4$  си. Бу ҳолда энгармоник ўтадиган  $D_7$  навбатдаги тоника терциясидан ярим тон юқори,  $D_2$  эса ундан ярим тон паст олинади. Шундан кейин кўпинча бевосита тоника ёки доминанта гармонияси (одатда у ёки бу хилдаги альтерация формасида) келади.

851

3. Шу темада кўрсатиб ўтилган деярли барча ҳолларда пасайтирилган ёки кўтарилган квинтани альтерация қилинган  $D_7$  билан алмаштириш мумкин. Бу ҳол эшитилишида ҳам, энгармоник тенгликда ҳам, овоз йўналмасининг умумий принципи ва овоз йўналмаси усуллари сақлаган ҳолда (ўтишда кичик септима орттирилган секстага тенг бўлади) баъзи ўзгаришларни юзага келтиради.

аккордларда бу хилдаги ўзгаришлар

852

4. Юқорида айтиб ўтилганидек, мазкур модуляция учун диатоник ёки хроматик аккорднинг альтерация қилинган аккордга ўтказиш типик ҳол бўлса-да, тажрибада аҳён-аҳёнда тескари ҳоллар ҳам учрайди, яъни альтерация қилинган аккорд диатоник (ёки хроматик) аккордга ўтади. Бундай усул орттирилган секстантнинг кичик септимага энгармоник тенг бўлишига асосланган. Бу ҳилдаги энгармоник тенгликка асосланган вариантлардан қуйидаги вариант кўп қўлланилади: орттирилган сексетани ўз ичига олган (яъни орттирилган  $DD^6_5$  икки марта орттирилган  $\frac{4}{3}$  ва ҳоказо). ҳамда ўтказишга мўлжалланган бу аккорднинг, яъни орттирилган секстантнинг қуйи товуши кейинги тоналликнинг V поғонада бўлиш шарти билан тузилади. Шундай қилиб, бу аккорд тоналликлар орасида ярим тон юқорига силжишни таъминлаб (До-Ре-бемоль) навбатдаги тоналликнинг доминантсептаккордига осонлик билан айланади:

853

Ф. Шопен Ноктюрн. оп. 9 № 1

Des—dur

D—dur

Des—dur

D7

C — Des

C — cis

$b_3DD_{vii6}=D_7$  TSvi S T

$b_3DD_{vii7}=D_2$  ta D7

Эслатма. Энгармоник ўтишнинг шу усули П. Чайковскийнинг фортепьяно учун ёзган «Катта соната»нинг биринчи қисмидаги боғлама партида, оп. 37 (асосий партиядан ёндош партияга ўтишда) жуда аниқ ва тушунарли суратда қўлланилган.

Альтерация қилинган аккордларни ушбу ва кейинги тоналликка киритиш йўли билан ҳам энгармоник тенглик бўлиши мумкин:

855

М. Мусоргский, "Хованщина"

e—moll

Es—dur ea x.k.

$b_5 D_6 = b_5 D D_2$  T

856

C—dur

is—moll

$b_5 D_3$   $b_5 D_7$  tsvi S11q T

Бу қўшимчада айтиб ўтилган барча гармоник воситалар анча кам қўлланилади.

## 59- тема

# АСАР ТОНАЛЛИК ПЛАНИ ТУЗИЛИШИНING АСОСИЙ ПРИНЦИПЛАРИ

## 1. Умумий маълумотлар

Чўзиқлиги оддий (8—16-тактли) давридан ошган музика асарининг баёни, одатда, турли тоналли бўлади.

Маълумки, асардаги тоналликларнинг алмашув тартиби шу асарнинг тоналлик плани дейилади.

Хоҳ модуляция, хоҳ оғишма ёки таққослаш бўлсин — тоналликлар алмашуви формада, музика асарини ривожлантиришда турли функцияларни бажаради.

Бу функциялар маълум даражада бир тоналли музика баёни орасидаги функционал нисбатларга ўхшаш бўлади, тоникадан но-



турғунлик (S, D) сари йўналиш ва унга яна қайтиш кўпчилик асарларнинг асосий схемасига маълум даражада мувофиқдир:

Т  
асосий  
тоналлик

S, D, DD ва бошқалар  
ёндош тоналликлар

Т  
асосий  
тоналлик

Лекин бу ўхшашликда муҳим бир фарқ бор, тоналликларнинг изчиллик тартиби одатда аккордлар изчиллигига қарама-қарши бўлади: гармоник давра учун тоникадан субдоминантага ва доминанта орқали тоникага қайтиш, яъни:

T—S—D—T

асарнинг тоналлик плани учун эса ривожланишнинг дастлабки поғонасида доминанта томонига ва асосий тоналликка ёки умуман асар охирига яқин хотимага қайтишдан олдин субдоминанта томонига чекинади:

T—D—S—T

Тоналликларнинг шу хилдаги йўналишларида ёлғиз D ва S аҳамиятидаги тоналликнигина эмас, балки шу функционал группаларга кирадиган бир неча тоналликни ҳам учратиш мумкин.

## 2. Тоналлик ривожининг дастлабки поғонаси

Формада модуляциянинг энг оддий функцияси — тоналлик турғунлигини бузилишидир; бу функция биринчи тузимнинг (масалан, йирикроқ шаклдаги даврия ёки темалар группасининг дастлабки баёнида) асосий тоналликдан одатда доминанта томонига (ёки доминанта тоналликлардан бирига) ўтиши орқали амалга оширилади.

## 3. Модуляцияловчи боғлама (интермедия)

Мураккаброқ (анча ривожланган) шакллар, айниқса, масалан, соната аллегроси деб аталадиган қисмда, унинг айрим тузилмалари — темалари — модуляцияловчи ўтишлар билан боғланадиган турли тоналликларда баёни қилинади.

Модуляцияловчи боғлама (интермедия) кўпинча қарама-қарши тоналликларнинг секвенция тизилмасидан вужудга келади (масалан, Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 10 № 1, I қисм; П. Чайковский, «Времена года», № 8 trio нинг ўрта қисми).

Модуляцияловчи боғлама, умуман, форманинг исталган қисмлари орасида, биринчи навбатда кода олдида келиши мумкин.

#### 4. Ўрта (нотурғун) қисмлардаги тоналликлар алмашуви

Тоналлик ёки функционал нотурғунлик ҳолати кўпгина асарларнинг ўрта қисмларига хосдир. Бу ҳол хилма-хил шаклда кўрилади, масалан: а) бутун ўрта қисмни бош тоналликнинг битта доминанта гармонияси билан тўлдириш (бу энг оддий усул); б) бу доминантанинг, жумладан кучли ҳиссаларда устунлиги; в) худди шу доминанта орган пунктида бўлиши.

Лекин тоналликлар алмашуви ўрта қисмнинг нотурғунлигини вужудга келтириш ва уни кучайтиришнинг асосий воситасидир, бунга доир мисолларни ўрта ва кичик формадаги кўпгина асарлардан топиш мумкин. (Л. Бетховеннинг менуэтлари ва скерцоси. Р. Шуманнинг ф-но пьесалари, Ф. Шопеннинг ноктюрнлари, П. Чайковскийнинг «Йил фасллари»га қаранг).

Бундай ҳодиса айниқса соната аллегросининг ривожлантирувчи разработка деб аталадиган ўрта қисмига хос бир хусусиятдир. Разработканинг ўзига хос бўлган асосий хусусияти — унинг ниҳоятда жўшқинлиги тоналликларнинг нотурғунлигида ҳам ўз ифодасини топади: разработканинг тоналлик плани учун, асосий тоналликдан (баъзан эса экспозиция тузимининг биринчи ва иккинчи темалари кирган ҳамма тоналликлардан) қочиш ва бир қанча узоқ тоналликларга ўтиш ҳам характерлидир. Шу ҳолатнинг ўзиёқ (темаларнинг характери, тематик ривожланиш, фактура ва бошқалар устида тўхталмасданоқ) кўп тоналлик бутун бир асарнинг ягона турғун функцияси бўлган, асосий тоналликка тортилиш олий тартиби функциясини олдиндан тайинлаб қўяди.

#### 5. Ўрта қисмлардаги тоналликлар изчиллигининг турлари

Ўрта қисмларда, шу жумладан соната аллегросининг разработкасида ҳам тоналликлар алмашувининг барча хиллари: мустақамланмайдиган (ўткинчи) оғишмалар (кўпинча секвенциялар ҳолидагиси) чуқур туширмалари билан етилган модуляциялар, шунингдек, хилма-хил таққослашлар ҳам қўлланилади.

Тоналликлар алмашуви мажор-минор системалари ва энгармоник нисбатларни ҳисобга олган ҳолда ҳар хил даражадаги ўхшаш тоналликлар асосида вужудга келтирилади. Бундай вақтларда ҳар бир кейинги тоналлик ўзининг битта доминантаси (камданкам ҳолларда битта субдоминантаси) ёки анча ривожлантирилган каданс давраси билан, шунингдек, аввалги тоналликдаги бирорта аккорд ҳолида (яъни таққослаш йўли билан) киритилиши мумкин.

#### 6. Ўрта қисмлар тоналлик планининг баъзи бир қонуниятлари

Йирик бўлган ўрта қисмнинг, айниқса разработканинг тоналлик (модуляция) плани кўпинча икки қисмдан (этапдан) ташкил топади: биринчи қисмда бирор узоқ тоналликка (кўпинча субдоминанта томонига) ўтилади, иккинчи қисмда эса асосий тоналликка (аниқроқ айтганда, унинг доминантасига) қайтилади.

Масалан, *ре* мажор асосий тоналлигида қуйидагича тоналлик плани бўлиши мумкин: *экспозиция — Ре — си — фа — диэз — Ля*

(минор субдоминантани ва иккинчи паст поғонади сўнги *Ля* тоналлиги);

разработка — *ре—Си-бемоль—соль—Ми-бемоль—Ля* (*ре* ва *Ре* га доминанта сифатида);

реприза — *Ре—ми—си—ре* (ўзининг минорли *S* ва иккинчи паст поғонаси билан).

Асосий тоналлик *фа* минор бўлганда эса унинг тоналлик плани қуйидагича бўлиши мумкин:

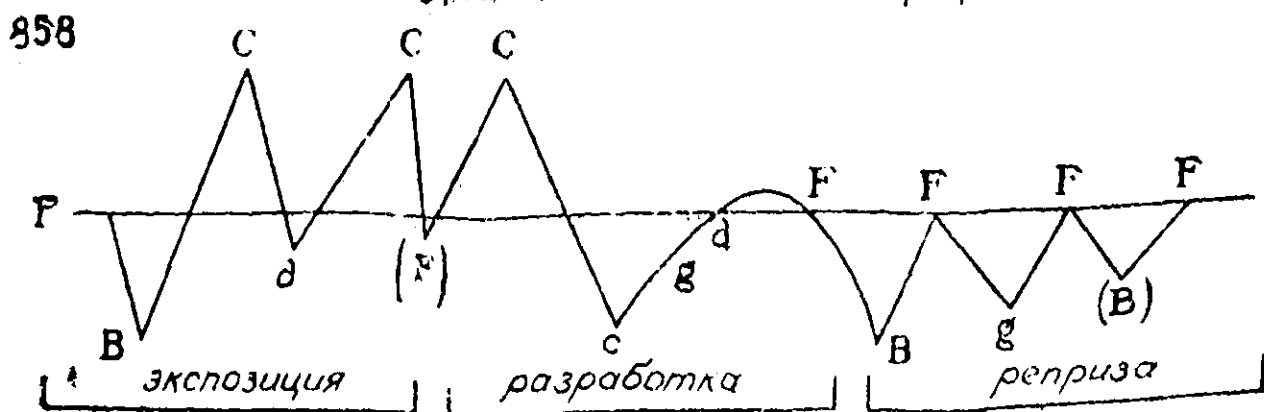
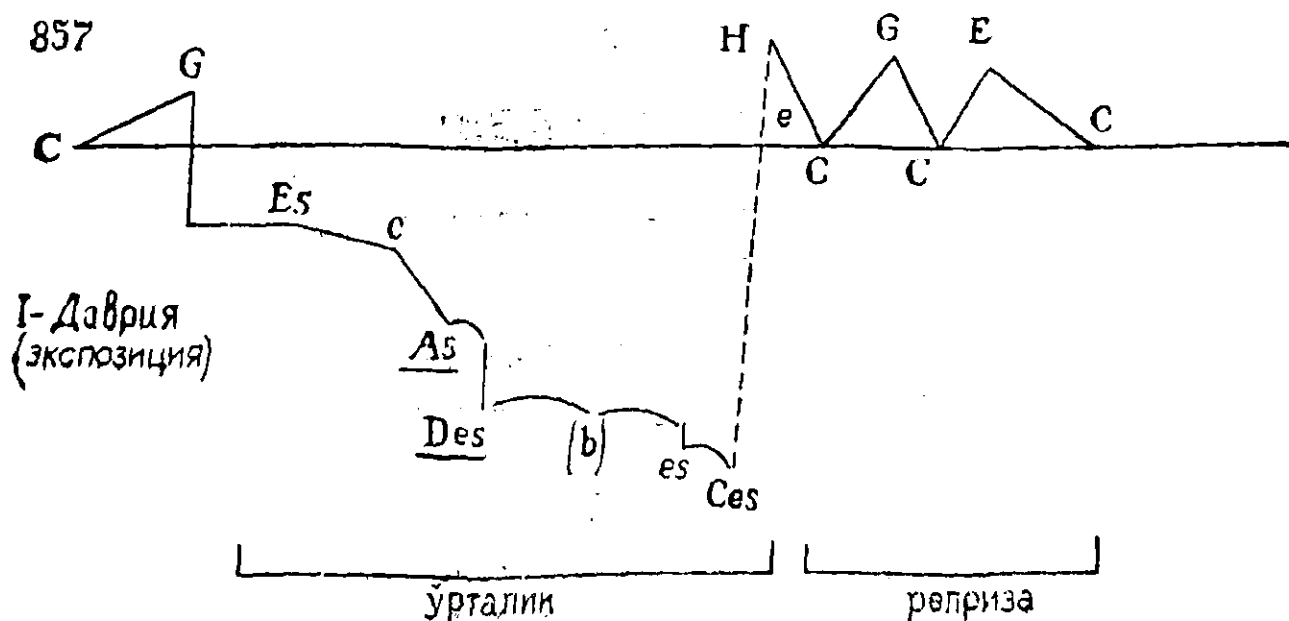
экспозиция — *фа—Ля-бемоль—ля-бемоль*;

разработка — *Ми (+фа-диез) —ми—до—Ля-бемоль (+си-бемоль)—Ре-бемоль—си-бемоль—Соль-бемоль (фа-диез)—си-До (+Соль)—фа*;

реприза — *фа (Фа)—До—Фа—фа—Ре-бемоль си-бемоль—фа*.

Бу ҳар иккала план ҳам Бетховен сонаталаридан олинган; биринчи план *Ре* мажор сонатасининг I қисм Allegro си. ор. 10 № 3, иккинчи план эса «Appassionata» деб аталадиган сонатанинг биринчи қисмига, ор. 57 асосланиб олинган. Урта қисм ёки разработкада, яъни барча тоналликлардан бирмунча узоқда бўлиши бутун модуляция процессининг кульминацияси (авжи. М. А.) деб аталишини эслатиб ўтамиз; одатда у субдоминанта моҳиятини эгаллаган бўлади (минорли *s*, олтинчи паст поғона неаполитан аккорд, қўш субдоминанта ва ҳоказо).

Қуйида алоҳида диаграмма шаклида кўлам ва жанр жиҳатидан турлича бўлган яна иккита тоналлик плани берилади, масалан: 1) Л. Бетховен, I-симфония, Менуэт (биринчи қисм); В. Моцарт, *Фа* мажор ф-но сонатаси I-қисм (№ 5 Петерс нашри бўйича).



## 7. Асар тоналлик режасининг хотима этапи

Хотима этап асосий (бошланғич) тоналликка қайтиш билан характерланади. Бу қайтиш кўпинча асосий тоналлик доминантасидаги давомли орган пункти билан тайёрланади (масалан, Л. Бетховеннинг ф-но сонатаси, ор. 27 № 2 III қисм, ор. 53, I қисм, П. Чайковский ф-но сонатасининг (ор. 37) финалидаги кодага ўтиш жойинга ва шу кабиларга қаранг.

Шу билан бирга, юқорида айтиб ўтилган субдоминанта томонига бўладиган оғишма бошқа воситалар билан бир қаторда, яъни тоника устидаги орган пункти билан, қўшимча туширмалар, асарнинг кода деб аталадиган хотима қисмини вужудга келтирувчи қайта-қайта такрорланадиган қисқа тузмлар билан асосий тоналликни мустаҳкамлашга хизмат қилади. Репризадаги тоналлик планининг мураккаблиги кўпинча ўрта қисмнинг тоналлик модуляция моментларига боғлиқ бўлади, буни Л. Бетховеннинг ор. 53, ор. 57, ор. 90, ор. 106 ва шу каби сонаталаридаги биринчи қисмининг репризасида кўриш мумкин.

### Топшириқлар

#### Оғзаки топшириқлар

Берилган асар темасида кўрсатилган, шунингдек педагог кўрсатмасига мувофиқ ва қисман ўз хоҳиши билан танланган бошқа асарларнинг тоналлик планларини анализ қилинг.

### 60-тема

## ГАРМОНИК АНАЛИЗНИНГ БАЪЗИ БИР МАСАЛАЛАРИ

### 1. Гармоник анализнинг аҳамияти

Яхлит ҳолда олинган музика асари ёки унинг фикр ва баён жиҳатидан тугалланган айрим қисми (бўлими)нинг гармоник анализи гармония курсида жуда катта аҳамиятга эгадир, бу анализ гармонияни билиб олиш учун зарур бўлган билим ва амалий малакаларни эгаллашга самарали ёрдам беради.

Гармоник анализ— 1) жонли музикавий ижро билан бевосита алоқа ўрнатишни ва сақлаб туришни енгиллаштиради; 2) ўқувчиларнинг гармония дарслигида тавсия қилинган овоз йўналмасининг усуллари ва қонун-қоидалари фақат ўқув-машқ аҳамиятигагина эмас, балки бадий-эстетик аҳамиятга ҳам эга эканлигини тушуниб олишларига ёрдам беради; 3) овоз йўналмасининг асосий усуллари ва гармоник ривожланишнинг энг муҳим қонунларини намоён қилиш учун жуда аниқ ва хилма-хил материал беради; 4) айрим машҳур композиторларнинг ҳам, турли музика оқимларининг

ҳам асосий гармоник тил хусусиятларини билиб олишга ёрдам беради; 5) берилган аккордлар, давралар, каденциялар, модуляциялар ва бошқа шу кабиларнинг қўлланиш усуллари ва қондаларидаги тарихий эволюцияни яққол кўрсатади; 6) гармоник тилнинг услуб нормаларини билишга яқинлаштиради ва 7) пировардида музиканинг умумий характерини тушунишга ёрдам беради ҳамда унинг мазмуни билан (гармонияда қўлланиладиган доирада) танишишга олиб келади.

Гармоник анализнинг методлари, усуллари ва вазифалари секин-асталик билан кенгайиб ва мураккаблашиб борган тақдирда ҳам аҳён-аҳёнда эмас, балки мунтазам равишда қўлланилган тақдирдагина у ўзининг муҳим ролини бажара олиши мумкин.

## 2. Гармоник анализ турлари

Гармоник анализни вазифалари ва методларига кўра қуйидаги уч турга бўлиш мумкин: а) маълум гармоник фактни (аккорд, овоз йўналмаси, каденция ва ҳоказоларни) тўғри ва аниқ тушунтира олиш; б) берилган парчани тушуна олиш ва гармоник умумлаштира билиш (функционал ҳаракатнинг мантиқи, каденцияларнинг ўзаро боғланиши, лад тоналликларини аниқлаш, мелодия ва гармонияларнинг ўзаро боғлиқлиги ва ҳоказо). ва в) гармоник тузимнинг барча муҳим белгиларини музика характери билан, форманинг ривожланиши билан ва бирор асар, композитор ёки бирор оқим гармоник тилининг индивидуал хусусиятлари билан боғлай олиш.

## 3. Гармоник анализнинг асосий усуллари

Гармоник анализнинг таълимда ғоят тадрижий равишда ўтиладиган ва тўлиқ тайёргарликка эришган ҳолда бажариладиган вазифаларини назарда тутиб, унинг асосий усуллари ва методлари устида қисқача тўхталиб ўтамиз:

1. Гармоник анализни бирор музика асарининг (ёки асар парчасининг) асосий тоналлигини аниқлашдан бошлаш лозим; шундан кейин мазкур асарнинг ривожланиш жараёнида учрайдиган бошқа ҳамма тоналликларни бевосита аниқлаш мумкин (бу вазифа баъзан асосий мақсаддан бирмунча узоқлашуви ҳам мумкин).

Асосий тоналликни аниқлаш дастлабки қарашда жуда оддий бир вазифа бўлиб кўринса ҳам, лекин ҳар доим осон бўла бермайди. Музика асарларининг ҳаммаси ҳам тоника билан бошланавермайди; баъзан улар D, S, DD «несаполитан гармонияси» билан, D орган пункти кабилар билан ёки тошқасиз функциядаги оҳангдошлик группаси билан бошланади (Р. Шуман, ор. 23, № 4. Ф. Шопен. 2-прелюдия ва шу кабиларга қаранг). Музика асарлари жуда камдан-кам ҳолларда тўғридан-тўғри оғишмалар билан ҳам бошланиши мумкин (Л. Бетховен «Лунная соната», II қисм, 1-симфония, I қисм; Ф. Шопен, ми минор мазуркаси, ор. 41, № 2 ва ҳоказолар). Айрим асарларда тоналликлар анча мураккаб кўрсатилади (Л. Бетховен, До мажор сонатаси, ор. 53, II

қисм) ёки тониканинг бошланиши анча вақтгача сақланиб турилади (Ф. Шопен, *Ля-бемоль* мажор прелюдияси, № 17; А. Скрябин *ля* минор прелюдияси, ор. 11 ва *Ми* мажор, ор. 11; С. Танеев, «По прочтении псалма» бош қисми; фортепьяно квинтет, ор. 30—кириш қисми ва шу кабиларга қаранг). Айрим ҳолларда гармонияда мазкур тоналликнинг тоникага тортилиши очиқ-ойдин берилса ҳам, лекин аслида тоникадан бошқа, барча функциялар ҳам кўрсатилади (масалан, Р. Вагнер, «Тристан ва Изольда» операсининг кириш қисми ва Изольданинг ўлими; Н. Римский-Корсаков, «Майская ночь» операсидаги увертюранинг бошланғич қисми; П. Чайковский «Благословляю вас, леса» бош қисми; А. Лядов «Скорбная песнь», С. Рахманинов, ф-но учун ёзилган 3-концертнинг II қисми; Л. Ляпунов, романслар, ор. 51; А. Скрябин, 11-ор, дан 2-прелюдия). Ниҳоят, рус халқ қўшиқларининг кўпгина классик обработкаларида баъзан тоналликнинг калит белгиси одатдаги қоидаларда четлашади ва ладнинг ўзига хос хусусиятига эргашади, чунки масалан, дорий *соль* минори битта бемоль билан, фригия *фа-диез* минор иккита диез билан, миксолидий *соль* мажор ҳеч қандай белгисиз ёзилиши мумкин.

Эслатма. Калит белгиларининг бу хусусиятлари халқ ижодига таянадиган бошқа композиторларнинг асарларида ҳам учрайди (Э. Григ, Б. Барток ва бошқалар).

Берилган асардаги асосий тоналлик ва ундан кейин бошқа тоналликлар билиб олингач, умумий тоналлик плани ва унинг функционал хусусиятлари аниқланади. Тоналлик планини аниқлаш йирик формадаги асарлар учун айниқса муҳим бўлган тоналликлар изчиллиги мантиқини тушуниш учун шарт-шароит яратади.

Равшанки, асосий тоналликнинг аниқлаш ладнинг, умумий лад тузилишининг характеристикаси билан бараварига олиб борилади, чунки бу ҳодисалар ўзаро узвий боғланган. Лекин синтетик типдаги намуналарининг мураккаб лад асосларини анализ қилишда ўзига хос қийинчиликлар рўй беради (масалан, Р. Вагнер, «Парсифаль» операси, II пардасининг кириш қисми) «Грезы», Р. Шуман, *Grillen*» Н. Римский-Корсаков, «Садко» (2-кўриниш), «Кашчей» операсидан парчалар; С. Прокофьев «Сарказмы» ва бошқалар) ё ладнинг ёки тоналликнинг асар охиридаги ўзгаришида шундай қийинчиликлар юз беради (масалан, М. Балакирев, «Шепот, робкое дыхание», Ф. Лист, «Испанча рапсодия»; Ф. Шопен, 2-баллада; Г. Вольф, «Луна сегодня очень мрачной встала», Ф. Шопен, *Ля-бемоль* мажор мазуркаси, *си* минор; ор. 30; И. Брамс, *Ми-бемоль* мажор рапсодияси; С. Танеев, «Менуэт» ва шу кабилар) Ё ладдаги ёки тоналликдаги бундай ўзгаришларни мумкин қадар изоҳлаш керак, берилган асар ёки текст мазмунининг умумий характери, ёхуд ривожига боғлиқ қонуниятни ёки мантиқни аниқлаш зарур.

2. Анализнинг навбатдаги қисми каданслардир: каденцияларнинг турлари ўрганилади ва аниқланади, уларнинг асар баёни ва ривожланишидаги ўзаро боғланиши белгиланади. Ўрганишни дастлабки экспозицион шаклдаги тузилмадан (одатдан — давриядан) бошлаш мақсадга мувофиқдир, лекин шу билан кифояланиб қолиш ярамайди.

Анализ қилинаётган асар даврия доирасидан четга чиққанида (вариациялар темаси, рондонинг асосий партияси, мустақил икки ёки уч қисмли формалар ва бошқалар) реприза тузилмасида бўлган каденцияларни аниқлаш билангина чекланмасдан, балки бу каденцияларни экспозиция қисми билан гармоник таққошлаш ҳам лозим. Бу ҳол тузимларнинг турғун ёки нотурғун эканлигини, тўлиқ ёки қисман тугалланганлигини, боғланганлиги ёки ажратилганлигини таъкидлаш учун, шунингдек, гармонияни боийнтиш, музика характерини ўзгартириш ва шу кабилар учун, умуман кадансларнинг қандай фарқ қилинишини тушуниб олиш учун ёрдам беради. Агар асарнинг аниқ бир ўрта қисми (боғлами) бўлса, ўрта қисмларга хос бўлган нотурғунлик қандай гармоник воситалар билан кўмаклашиб туриши албатта аниқланади (чунончи: ярим кадансларга суяниш, D да тўхталиш, D устидаги орган пункти ёки нотурғун тоналлик секвенциялари, бўлинган каденциялар ва ҳоказо).

Шундай қилиб, каденцияларни бирор турда мустақил ўрганиш билан бирга, уларнинг гармоник ривожланишидаги (динамикадаги) ва форма ҳосил қилишдаги ролини албатта ўрганиш керак. Хулосалар учун теманинг (ёки темаларнинг) индивидуал гармоник хусусиятларига ва лад-функция тузилишларининг ўзига хос хусусиятларига эътибор қилиш зарур (масалан, мажорнинг, минорнинг, ўзгарувчан ладнинг, мажор-минор ва бошқа шу кабиларнинг хусусиятларини аниқ назарда тутиш зарур), чунки бу гармоник моментларнинг ҳаммаси бири-бири билан чамбарчас боғланган ва ўзаро боғлиқдир. Бундай боғланиш йирик формадаги асарларни, уларнинг асар қисмлари ва темаларнинг контраст нисбати ва уларнинг гармоник баёничи анализ қилишда айниқса муҳим аҳамиятга эга бўлади.

3. Сўнгра анализда мелодик ва гармоник ривожланишнинг энг оддий координация (мувофиқлашув) моментларига диққатни жалб этиш лозим. Бунинг учун асосий куй тема (дастлаб даврия доирасида) структура планида мустақил анализ қилинади, бир овозли шаклдаги теманинг характери, тузилмаларга бўлиниши, тугалланиши, функция шакли ва шу сингарилар аниқланади. Шундан кейин куйнинг бу структура ва экспрессив гармония билан қандай мустаҳкамланиши аниқланади. Теманинг ривожланишидаги авжга ва унинг гармоник шаклланишига алоҳида эътибор бериш лозим. Масалан, веналик классик композиторларнинг асарларида одатда авж давриянинг иккинчи жумласига тўғри келади ва субдомнанта аккордларининг дастлаб пайдо бўлиши билан боғланади (бу ҳол авжнинг ёрқинлигини кучайтиради) (Л. Бетховен 2-сонатанинг *Largo appassionato*

си, II-сонатанинг II қисми, «Патетик соната»нинг финал темасига ва бошқа шу кабиларга қаранг).

Янада мураккаброқ бўлган бошқа ҳолларда, яъни субдоминанта биринчи жумлада ўз ҳолида ёки бошқача шаклда кўрсатилса, умумий кескинликни кучайтириш мақсадида авж бошқача гармонияланади (масалан, DD, S ва DVII<sub>7</sub> лар ёрқин тўхталма билан, неаполитан аккорди, учинчи поғонаси пасайтирилган аккорд ва бошқалар). Бунга мисол тариқасида Бетховеннинг 7-*Ре* мажор сонатасидаги машҳур *Largo e mesto* ни кўрсатамиз, бунда теманинг авжи (даврияда) DD нинг ёрқин оҳангдошлиги билан берилади. Гармоник баён ва ривожланиш учун жуда муҳим бўлган авжнинг шу хилда расмийлашуви анча йирик формали асарларда ёки уларнинг айрим қисмларида ҳам сақланади (Л. Бетховен, юқорида кўрсатилган 2-сонатадаги *Largo appassionato* га бош теманинг икки қисмли тузилмасига ёки Л. Бетховеннинг *ре* минор сонатасидаги иккинчи қисм — *Adagio* га қаранг).

Табиийки, авжларнинг (асосий авж ҳам, бошқа бирор хилдаги авж ҳам) шу хилда ёрқин, гармоник жиҳатдан зич талқини ворислик йўли билан кейинги санъаткорларнинг ижодий традицияларига ҳам ўтган (Р. Шуман, Ф. Шопен, П. Чайковский, С. Танеев, С. Рахманинов) ва кўпгина жуда яхши намуналар яратилишига замин тайёрлади (П. Чайковский «Евгений Онегин» операсининг 2-кўринишидаги хотимада берилган ажойиб севги шодлигига, П. Чайковский, 6-симфониянинг финалидаги иккинчи ёндош темага, Н. Римский-Корсаков «Царская невеста» операси I пардасининг охириги қисмига ва бошқа шу кабиларга қаранг).

4. Бирор аккорд изчиллигини (лоақал оддий даврия доирасида) батафсил анализ қилишда бу ерда қандай аккордлар берилишини, қандай айланишларда, қайси алмашинувда, қандай жуфтлантиришда берилишини, қандай аккордсиз диссонанслар билан бойитилиши ва бошқа ҳолларни тўлиқ аниқлаб олиш зарур. Шу билан бирга, тониканинг қанчалик тез-тез ва кўп-кўп кўришиб туриши, нотурғун функцияларга қанчалик кенг ўрин берилганлиги, аккордлар (функциялар) алмашувининг қандай секин-асталик билан ва планли ўтишини, хилма-хил ладлар ва тоналликларни кўрсатишда нималарга кўпроқ эътибор берилишини ҳам умумлаштириш маъқул.

Маълумки, бунда овоз йўналимасини ҳам қараб чиқиш, яъни айрим овозлар ҳаракатининг мелодик маънога эга бўлишини текшириб кўриш ва англаш муҳимдир, мисол учун, оҳангдошликларнинг жойланиш ва жуфтланиш хусусиятларини англамоқ керак (Н. Метнер, «Шепот, робкое дыхание» романсининг ўрта қисмига қаранг). Тўлиқ, кўптовушлик аккордларнинг нима учун тўсатдан унисон билан алмашинишини (Л. Бетховен, 12-соната. «Похоронный марш») нима учун учовозликнинг мунтазам равишда тўртовозлик билан алмашинишини (Л. Бетховен, «Лунная соната»сининг иккинчи қисми), теманинг регистрдан-регистрга кўчиб туриш сабабини (Л. Бетховен, *Фа* мажор сонатаси, № 22, I қисм ва ҳоказоларни) тушунтириб бериш керак.



Овоз йўналмасига диққатни кучайтириш ўқувчиларнинг классиклар асарларидаги ҳар қандай аккордлар қўшилмасининг гузаллиги ва табиийлигини сезишлари ва тушунишларига ҳамда овоз йўналмасига нисбатан талабчанлик ҳиссини тарбиялашга ёрдам беради, чунки аслида овоз йўналмасисиз музика яратилмайди. Овоз йўналмасига шу хилда эътибор беришда баснинг ҳаракатини кузатиб бориш ҳам фойдалидир; бас аккордларнинг асосий товушлари бўйлаб сакраш йўли билан («фундаментал баслар») ёки диатоник ҳамда хроматик жиҳатдан жуда раво ва мелодик ҳаракатланиши мумкин: бас тематик жиҳатдан жуда муҳим давраларни (умумий, қўшимча ва контраст давраларни) ҳам аниқлаштириши мумкин. Буларнинг ҳаммаси ҳам гармоник баён учун жуда муҳимдир.

5. Шунингдек, гармоник анализда регистр хусусиятлари, яъни шу асарнинг умумий характери билан боғлиқ бўлган бирорта регистрни танлаш ҳоллари ҳам кўзга ташланади. Регистр гармоник тушунча бўлмаса ҳам, лекин регистр умумий гармоник нормаларга ёки баён этиш усулларига жиддий таъсирини ўтказди. Юқори ва пастки регистрларда аккордлар бошқача жойлашуви ва жуфтланиши ўрта овозларда сақланган товушларнинг басдаги товушларга нисбатан анча чекланган ҳолда қўлланиши аккордлар баёнида регистрли «ажралишлар» нинг бўлиши умуман унча матлуб эмаслиги («хунуклиги») регистрлар алмашганида диссонансларнинг ечилиш усуллариининг қисман ўзгариши маълумдир.

Равшанки, бирор регистрни танлаш ва кўпинча қўлланиш аввало музика асарининг характери, унинг жанри, темпи, белгиланган фактурасига боғлиқдир. Шунинг учун ҳам скерцо, юмореска, эртак, каприс типидagi жадал суръатли, кичик формали асарларда ўрта ва юқори регистрларнинг кўп қўлланганлигини, умуман турли регистрларнинг жуда эркин ва хилма-хил, баъзан тез-тез алмаштириш йўли билан қўлланилганлигини кўриш мумкин (Л. Бетховеннинг 2- соната — асосий темасидаги скерцога қаранг). Элегия, романс, қўшиқ, ноктюрн, мотам марши серенада типидagi ва шу сингари асарларда регистр бўёқлари одатда ниҳоятда чегараланган бўлади ҳамда кўпинча жуда куйчан ва ифодали ўрта регистрга таянади (Л. Бетховен, «Патетик соната»нинг иккинчи қисми; Р. Шуман, Фортепьяно концертидаги «Интермеццо» нинг ўрта қисми; Р. Глиэр, Овоз ва оркестр учун ёзилган концерт, I қисм; П. Чайковский, *Andante cantabile*, op. 11).

А. Лядовнинг «Музыкальная табакерка» типидagi музикани пастки регистрга ёки — аксинча — Л. Бетховеннинг «Похоронный марш», op. 26 типидagi музикани юқори регистрга кўчириш мумкин эмаслиги ҳаммага аёндыр, чунки ундай ҳолларда музиканинг образлари ва характери кескин ва қўпол равишда бузилган бўлар эди. Бу ҳолат гармоник анализда регистр хусусиятларини ҳисобга олишнинг амалий жиҳатдан муҳимлиги ва таъсирчанлигини аниқлаши керак (яна бир қанча фойдали мисоллар келтирамиз — Л. Бетховен, «*Appassionato*» соната, II қисм; Ф. Шопен, *си-бемоль* минор сонатасидан скерцо; Э. Григ, *ми* минор скерцо op.

54; А. Бородин, «У монастыря»; Ф. Лист, «Похоронное шествие»<sup>1</sup>.

6. Анализда гармониялар алмашувининг тезлиги ҳақидаги масалани (бошқача айтганда, гармоник пульсация масаласини) ҳам четлаб ўтиб бўлмайди. Гармоник пульсация гармонияларнинг умумий ритмик изчиллигини ёки шу асарга хос бўлган гармоник ҳаракат типини кўп жиҳатдан белгилаб беради. Гармоник пульсация биринчи навбатда анализ қилинаётган музика асарининг характери, темпи ва жанрига боғлиқ бўлади.

Одатда секин темпда гармониялар тактнинг исталган ҳиссаларида (ҳатто энг кучсиз ҳиссаларида ҳам) алмашади, улар вазнусул (метро-ритм) га камроқ таянади ва куйга, хушовозликка катта эркинлик беради. Айрим ҳолларда эса худди шундай секин ҳаракатли пьесаларда гармония камдан-кам алмашганда баён нақшдорликка, эркинликка, ҳатто речитативлик хусусиятига эришади. Ф. Шопен, *си-бемоль* минор, *Фа-диез* мажор ноктиюрнларига қаранг).

Одатда тез ижро этиладиган пьесаларда тактнинг кучли ҳиссаларида гармониялар тез-тез алмашинаиб туради, рақс музикасининг айрим намуналарида эса гармониялар ҳар бир тактдагина, баъзан икки такт ва ундан ортиқроқ тактлардан кейин ҳам (вальслар, мазуркалар) алмашинади. Агар жуда тез ижро этиладиган куй деярли ҳар бир товушда алмашинадиган гармониялар билан жўр қилинса, у ҳолда бу ўринда фақат баъзи бир гармониялар мустақил моҳиятга эга бўлади, бошқа гармонияларни эса кўпроқ ўткинчи ёки ёрдамчи оҳангдошликлар деб ҳисобламоқ керак (Л. Бетховен, 2-сонатадаги *Ля* мажор скерцосидан *trio*; Р. Шуман, «Симфонические этюды») («Симфоник этюдлар»дан 9-вариация-этиюд).

Гармоник пульсацияни ўрганиш жонли музикавий нутқ ва жонли ижро этишни алоҳида уқтириб ўтишнинг асосий хусусиятларини тушунишимизга ёрдам беради. Бундан ташқари, гармоник пульсациядаги турли ўзгаришларни (унинг секинлашувини ва тезлашувини) форма тузилиши, гармоник ўзгаришлар ёки гармоник баённинг умумий динамикаси масалалари билан бошлаш осон бўлади.

7. Анализнинг навбатдаги моменти — куйда ҳам, жўр қилувчи овозларда ҳам аккордсиз товушларнинг бўлишидир. Аккордсиз товушларнинг турлари, уларнинг ўзаро боғланиши, овоз йўналмаси усуллари, мелодик ва ритмик хусусиятлари, гармоник баёндаги диалог (дуэт) формалари, гармонияларнинг бойитилиши ва шу сингарилар аниқланади.

---

<sup>1</sup> Баъзан берилган темани ёки унинг бирор парчасини такрорлаш учун форманинг аввал фақат равои ҳаракат бўлган қисмларига дадил регистрлик сакрашлар («кўчириш») киритилади. Одатда регистрларнинг шу хилда ўзгартириб баён қилинишини шўх, жадал ёки шижоатли характерга эга бўлади, масалан, буни Л. Бетховеннинг *Соль* мажор сонатасидаги № 10 *Andante* қисмининг сўнгги беш тактида кўриш мумкин.

Аккордсиз диссонанслар (нооҳангдошликлар) ёрдамида гармонияга киритиладиган динамик ва ифода фазилатларини алоҳида қараб чиқиш лозим.

Аккордсиз товушлар орасида тўхталмалар энг таъсирли товушлардан бўлгани учун уларга алоҳида эътибор берилади.

Турли характердаги тўхталма намуналарини анализ қилишда уларнинг метро-ритмик шарт-шароитларини интервал қуршовларини, функционал зиддиятининг ёрқинлигини, регистрини, уларнинг куй ҳаракати (кульминация)га нисбатан жойлашган ўрнини ва таъсирчанлик хусусиятларини синчиклаб аниқлаш зарур (масалан, П. Чайковский «Евгений Онегин» операсида Ленскийнинг «Как счастлив» ариозосига ва шу опера иккинчи кўринишининг бош қисмига, 6-симфония финалидаги — *Ре* мажор темасига қаранг).

Уқувчилар ўткинчи ва ёрдамчи товушлар изчиллигини гармоник анализ қилишда бу товушларнинг мелодик ролига, бу ерда «йўл-йўлакай» ҳосил бўладиган диссонансларнинг ечилиши зарурлигига, тактнинг кучсиз ҳиссаларида гармонияни «тасодифий» (ҳамда альтерация қилинган) бирикмалар билан бойитиш имкониятига ва бошқа шу кабиларга эътибор берадилар (Р. Вагнер, «Тристан» операсининг кириш қисми; П. Чайковский «Евгений Онегин» операсининг Трике куплетлари; «Черевички» операсидаги Оксана билан Солоха дуэти; «Пиковая дама» операсидаги севги темаси; С. Танеев, *до* мино́р симфониясининг II қисмига қаранг).

Аккордсиз товушлар ёрдамида гармонияга киритиладиган ифода воситалари «дуэт» деб аталадиган баён формаларида табиий ва жонли баён хусусиятига эга бўлади. Бир неча намуна кўрсатамиз: Л. Бетховен, 2-сонатадан *Largo appassionato* 10-сонатининг II қисмидаги *Andante* (бундаги иккинчи вариация); П. Чайковский ноктюрн *до-диез* (реприза) ноктюрни; Э. Григ, «Танец Анитры» (реприза) ва ҳоказолар.

Баравар эшитиладиган аккордсиз товушларнинг барча категорияларини қўллашга доир намуналарни текширишда гармоник вариацияда, умумий овоз йўналмасининг равонлиги ва ифодали бўлишини кучайтиришда, ҳар бир овоз йўлидаги тематик мазмундорлиги ва яхлитлигининг сақланишига бу аккордсиз товушларнинг муҳим роли таъкидлаб ўтилади (Н. Римский-Корсаковнинг «Ночь перед рождеством» операси IV пардасида Оксананинг *ля* мино́р ариясига қаранг).

8. Тоналликларнинг алмашуви (модуляция қилиниши) масаласи гармоник анализда мураккаб бир масаладир. Бу ерда модуляция умумий процессининг мантиқи ҳам, бошқача айтганда, алмашувчи тоналликларнинг функционал изчиллигидаги логика ҳам, умумий тоналлик режаси ҳам, унинг парда тузилиш хусусиятлари ҳам анализ қилиниши мумкин (С. И. Танеевнинг тоналлик асослари ҳақидаги қарашларини эслайлик)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> С. И. Танеевнинг Н. Н. Аганига ёзган хатларини кўрсатиб ўтамиз «Советская музыка», № 7, 1940).

Бундан ташқари, аниқ намуналарда модуляциянинг оғишмадан ва тоналликларнинг таққосланишидан фарқларини (бошқача айтганда, тоналликлар сакрашини) ажрата билиш лозим. Бунда Б. Л. Яворскийнинг термини қўлланиб, «натижа билан таққослаш»нинг ўзига хос хусусиятини аниқлаш ҳам фойдалидир (қуйидаги намуналарни кўрсатиб ўтамиз: В. Моцартнинг ва Л. Бетховеннинг дастлабки соната экспозицияларидаги бир қанча боғловчи партиялар; Ф. Шопеннинг *си-бемоль* минор скерцоси; П. Чайковскийнинг «Пиковая дама» иккинчи кўринишининг хотимасидаги *Ми* мажорнинг ғоятда ишончли тайёрланганлиги).

Сўнгра анализ музика асарининг турли қисмларига хос бўлган оғишмаларнинг характерли типини чинакамига асослаб бермоғи керак. Модуляцияларнинг ўрганилиши эса экспозиция тузилмаларининг тип хусусиятларини, ўрта ва разработка қисмларидаги модуляциянинг характерли хусусиятларини (одатда узоқроқ ва эркинроқ разработкаларни) ва реприза (қайтариқлардаги) модуляциянинг характери хусусиятларини кўрсатиши керак (бу ерда улар баъзан узоқ репризалар бўлсалар ҳам, лекин кенг талқин этиладиган субдоминанта функцияси доирасида бўлади).

Анализда жуда аниқ чизиб кўрсатилган модуляция процессининг умумий динамикасини тушуниш жуда қизиқарли ва фойдалидир. Одатда бутун модуляция процесси кескинлиги ва чўзими жиҳатидан турлича бўлган икки қисмга — берилган тоналликдан чиқиш ва унга қайтишга бўлиш мумкин (баъзан эса асарнинг асосий тоналлигига қайтишлар бўлади).

Агар модуляциянинг биринчи ярми ўз кўлами жиҳатидан узоқ давомли бўлса, у гармония воситалари жиҳатидан ҳам анча оддий бўлади. (Л. Бетховеннинг «Мотам марши»даги ор. 26, *ля-бемолдан Ре* га бўладиган модуляцияга ёки Л. Бетховеннинг 2-сонатасидаги скерцода *Ля* дан *соль-диезга* бўладиган модуляцияга қаранг). Табиийки, бундай ҳолларда модуляциянинг иккинчи ярми жуда лўнда қилиб берилса ҳам, лекин гармоник жиҳатдан анча мураккаб бўлади (юқорида айтилган мисолларнинг навбатдаги қисмларида *Ре* дан *ля-бемолга*, *соль-диездан Ля* га қайтишни, шунингдек, Л. Бетховеннинг «Патетик сонатаси» иккинчи қисмида *Ми* га ўтиш ва *Ля-бемолга* қайтишга ҳам қаранг).

Асосан модуляция процессининг бундай тури, яъни оддийдан мураккабга, лекин йириклашишига ўтиш — энг табиий, мақсадга мувофиқ бўлиб, эшитиш қизиқарлидир. Бироқ камдан-кам ҳолларда қарама-қарши тасодифлар ҳам учрайди — қисқа, лекин мураккабдан (модуляциянинг биринчи ярмида) оддийга, аммо янада ривожланган модуляция процессига (иккинчи ярмида) ўтилади. Тегишли намунага — Л. Бетховеннинг *ре* минор, ор. 31 (I қисм) сонатасининг разработкасига қаранг.

Модуляцияга бу хилда алоҳида яхлит бир процесс тарзида қарашда энгармоник модуляцияларнинг тутган ўрни ва ролини қайд этиш муҳимдир: қоидага кўра энгармоник модуляция-

лар кўпинча модуляция процессининг худди иккинчи натижаловчи қисмида пайдо бўлади. Баъзи гармоник мураккаблиликка хос бўлган қисқалик бунда айниқса ўринли ва самаралидир (юқорида кўрсатилган намуналарга қаранг).

Умуман олганда энгармоник модуляцияни анализ қилишда ҳар бир конкрет ҳолда унинг қуйидаги ролини ҳам аниқлаш фойдалидир. У узоқ тоналликларнинг функция алоқасини оддийлаштиради ми (бу ҳол классиклар учун қонун ҳисобланади) ёки яқин тоналликлар алоқасини мураккаблаштиради ми (Ф. Шопен, *Ля-бемоль* мажор «Экспромт»идан трио; Ф. Лист, В. Телль капелласи) ва яхлит ягона тоналлик (Р. Шуман, «Бабочки», ор. 2 № 1; Ф. Шопен, *фа* минор мазуркаси, ор. 68 ва бошқа шу кабиларга қаранг).

Модуляцияларни қараб чиқишда ўша асардаги айрим тоналликлар вақт жиҳатидан озми-кўпми чўзиқроқ ва бинобарин аҳамияти жиҳатидан мустақил бўлсалар, бу тоналликларни кўрсатиш гармоник жиҳатдан нима билан фарқ қила олиши масаласига ҳам тўхталиб ўтиш зарур.

Композитор ва асар учун фақат тузилмалар орасидаги тематик, тоналлик темп ва фактура қарама-қаршиликларигина эмас, балки у ёки бу тоналликни кўрсатишда гармоник воситалар ва усулларни индивидуаллаш ҳам муҳимдир. Масалан, биринчи тоналликда тортилиш жиҳатидан майин эшитиладиган терция нисбатига аккордлар, иккинчи тоналликда мураккаброқ ва функция жиҳатидан кескин изчилликлардаги аккордлар берилади ёки биринчи тоналликда ёрқин диатоника, иккинчи тоналликда мураккаб — хроматик мажор-минор асоси ва шу кабилар берилади. Шубҳасиз, буларнинг ҳаммаси образларнинг қарама-қаршилигини ҳам, бўлимларнинг аниқлигини ҳам, умумий музикавий ва гармоник ривожланишнинг жўшқинлигини ҳам оширади. Қуйидаги баъзи бир намуналарга қаранг: Л. Бетховен, «Лунная соната» («Ойдин соната»), финал, асосий ва ёндош партияларнинг гармоник тузилмаси; «Аврора» сонатаси, ор. 53, I қисмининг экспозицияси; Ф. Лист «Горы все объемлет покой» қўшиғи, *Ми* мажор; П. Чайковский, 6-симфониянинг финали; Ф. Шопен, *си-бемоль* минор сонатаси.

Турли тоналликларда бир хил гармоник изчилликларнинг қайтарилиши ҳоллари анча кам ва деярли индивидуал ҳолда учрайди (масалан, Ф. Шопеннинг *Ре* мажор мазуркаси, ор. 33 № 2 га қаранг. Бунда халқ ижодига хос шўх рақс колоритини сақлаш мақсадида *Ре* мажорда ва *Ля* мажорда гармониялар ўхшаш формаларда кўрсатилган).

Тоналликлар таққосланишини турли хил ҳолларини кўрсатишга мўлжалланган намуналарни анализ қилишда икки моментни: 1) музика асарининг бир-бирига боғланган бўлимларини ажратиб кўрсатиш учун тоналликларни таққослаш усулининг аҳамиятини ва 2) модуляция процессининг ўзига хос «тезлашуви»да бу усулнинг мароқли ролини таъкидлаб ўтиш маъқул. Шу билан бирга, бу хилдаги тезлатиш усуллари услуб нишонла-

рига қараб ажралади ва лад-гармоник ривожланиш процессига киради.

9. Гармоник тилдаги ривожланиш ёки динамика хусусиятлари гармоник вариациялаш (турланиш) ёрдамида бўртириб шарҳланади.

Гармоник вариациялаш фикрини ўстириш учун, образларни бойитиш формани яхлитлаш ва берилган асарнинг ўзига хос фазилатларини намоён қилиш учун гармоникнинг катта аҳамиятга эга эканлигини ва ҳаракатчанлигини кўрсатадиган жуда муҳим ва жонли усулдир. Анализ процессида бундай вариациялашни форма тузувчи сифатида усталик билан қўлланишда лад-гармоник ихтирочиликнинг ролини алоҳида кўрсатиб ўтиш зарур.

Ўз пайтида ва техника жиҳатидан тугалланган шаклда қўлланилган гармоник вариациялаш бир неча музикавий тузимни йирикроқ бир бутун тузимга бирлаштиришга йўл очиши (масалан, Ф. Шопеннинг *си* минор ор. 30 мазуркасининг чуқур остинатли икки тактида шунга ўхшаган гармонияларнинг мароқли турланишига қаранг) ва асарнинг репризасини бойитишга имкон бериши мумкин. (В. Моцарт, «Туркча марш», Р. Шуман, «Листок из альбома» *фа-диез* минор, ор. 99; Ф. Шопен, Мазурка *до-диез* минор, ор. 63, № 3 ёки Н. Метнер, «Сказка» *фа* минор, ор. 26).

Кўпинча шу хилдаги гармоник вариациялашда бу ерда такрорланадиган куй ҳам бирмунча ўзгаради, бу ҳол одатда «гармоник янгиликлар» нинг янада табиий ва ёрқин бўлишига ёрдам беради. Мисол учун лоақал Н. Римский-Корсаковнинг «Снегурочка» операсидан Купаванинг «Время весеннее» ариясини, *сол-диез* минор ва В. Моцартнинг «Фигаронинг уйланиши» операси темаларида Ф. Лист яратган «Мальчик резвый» фантазиясида ўткирлиги билан ҳайратда қолдирадиган теманинг гармоник (аниқроғи энгармоник) вариантыни кўрсатиб ўтиш мумкин.

10. Хилма-хил тузилишда ва мураккабликда альтерация қилинган аккордлар (оҳангдошлар)нинг намуналарини анализ қилиш қуйидаги мақсад ва моментларга қаратилмоғи мумкин:

1) альтерация қилинган аккордларнинг шу аккордларнинг шубҳасиз манбаи бўлган хроматик аккордсиз товушларидан қандай ажралишини имкон борича ўқувчиларга кўрсатиш маъқул;

2) XIX—XX асрлар музикасида кенг қўлланиладиган хилма-хил функциялардаги (D, DD, S ёндош D) ҳамма альтерация қилувчи аккордлар ҳамда уларнинг тайёрланиш ва ечилиш тартибларини (аниқ намуналар материалида) батафсил тузиб чиқиш фойдалидир.

3) альтерацияларнинг аккордлар эшитилишини ва функция муҳитини лад ва тоналликни қандай мураккаблаштира олишини, овоз йўналмасига қандай таъсир қилишини кўриб чиқиш лозим;

4) альтерация кадансларнинг қандай янги хилларини ҳосил қилишини кўрсатиш керак (намуналар албатта кўчириб ёзилсин);

5) мураккаб альтерация кўринишларининг лад ва тоналликнинг турғунлиги ва нотурғунлиги тушунчасига янги моментлар ки-

ритишига эътибор бериш лозим (Н. Римский-Корсаков, «Садко», «Кашей»; А. Скрябин, прелюдиялар, ор. 33, 45, 69; Н. Мясковский, «Пожелтевшие страницы»);

6) альтерация қилинган аккордлар ҳамда уларнинг ранг-баранглиги ва колорит хусусиятлари гармоник тортилишни инкор қилмасдан, баъки уни мелодик жиҳатдан кучайтиришни (альтерация қилинадиган товушларнинг ўзига хос ечилиши, эркин жуфтланишлари, жой алмаштириш ва ечилишда хроматик интервалларга дадил сакрашларни) кўрсатиш керак;

7) альтерацияларнинг мажор-минор ладлари (системалари) билан боғланиши ва энгармоник модуляцияда альтерация қилинган аккордларнинг ролига эътибор бериш лозим.

#### 4. Гармоник анализ маълумотларини умумлаштириш

Муҳим кузатишларни ҳамда қисман гармоник баённинг айрим усуллариани анализ қилиш натижасида чиқарилган хулосаларни бирлаштириб, умумлаштиригандан кейин, ўқувчилар диққатини яна гармоник ривожланиш (динамика) проблемасига, лекин уни гармоник баён таркибий қисмларини анализ қилиш маълумотларига мувофиқ янада пухта ва ҳар тарафлама тушунишга жалб этиш мақсадга мувофиқроқ бўлади.

Гармоник ҳаракат ва ривожланиш процессини очиқ-ойдин библи олиш учун гармоник баённинг ҳаракат учун, унинг кўтарилиши ва пастга тушиши учун замин ярата оладиган барча моментларини ўйлаб кўриш зарур.

Шу нуқтан назардан ҳамма нарсаси: аккорд тузилишидаги функционал тартибдаги, овоз йўналишидаги ўзгаришлар ҳисобга олинмоғи керак; конкрет қаданс давраларининг алмашувлари ва синтактик боғланиши назарда тутилади; гармоник ҳолатлар куй билан ва метро-ритмика билан мумкин қадар уйғунлаштирилади, асарнинг турли қисмларида (авжга қалар, авжда ва ундан кейин) аккордсиз товушлар ёрдамида гармонияга киритиладиган эффектлар кўрсатиб ўтилади: шунингдек, тоналликлар алмашуви, гармоник вариациялаш орган пунктлари пайдо бўлиши, гармоник пульсациядаги, фактурадаги ўзгаришлар ва шу кабилар натижасида вужудга келган ўзгариш ва бойитилишлар ҳисобга олинади.

Оқибат натижада анча кенг маънодаги гомофон-гармоник баён воситалари туфайли вужудга келган ривожланиш ва музика тили айрим элементларининг биргаликдаги ҳаракатини ҳисобга олгани туфайли вужудга келган (умуман музиканинг умумий характери) ривожланишнинг озми-кўпми аниқ ва ишончли манзараси ҳосил бўлади.

#### 5. Анализдаги стилистик моментлар

Мана шу хилда анча атрофли равишда гармоник анализдан кейин бу анализнинг хулосалари ва умумлашмаларини энди, аслида, берилган музика асарининг умумий мазмуни, унинг жанр хусусиятлари ва маълум гармоник услуб сифатлари билан (буларда эса



конкрет ва тарихий давр билан, у ёки бу ижодий оқимлар билан, ижодкор шахслар ва ҳоказолар билан боғланиш намоён бўлади) боғлаш қийин бўлмайди. Шубҳасиз, бу хилдаги боғлаш чекланган кўламда ва гармония учун реал донрада берилди.

Уқувчиларни гармоник ҳолатларнинг лоақал мана шундай умумий услубни англашга олиб келадиган йўлда (тажрибанинг кўрсатишича) яна алоҳида қўшимча аналитик топшириқлар (вазифалар, машқлар) бўлиши маъқул. Булардан кузатиладиган мақсад ўқувчиларнинг гармоник диққатини, кузатувчанлигини ўстириш, умумий онг-билим даражасини кенгайтиришдан иборат.

Гармония курсининг аналитик қисмида топшириш мумкин бўлган дастлабки ва жуда тахминий топшириқларни кўрсатиб ўтамиз:

1) айрим гармоник усулларнинг (масалан, кадансиялаш, лад ва тоналлик баёни, модуляция қилиш, альтерация қилиш) усулларининг ривожланиш ёки амалий қўлланиш тарихини оддий равишда ёритиш жуда фойдалидир;

2) конкрет бир асарни анализ қилишда ўқувчиларнинг гармоник баёндаги энг қизиқ ва муҳим «янгилликлар» ни ва индивидуал хусусиятларни топишлари ва буларни бир нави расшифровка қилишларини талаб этиш ҳам фойдалидир:

3) гармоник баённинг бир неча ёрқин ва эса қоладиган намуналарини тўплаш, у ёки бу композитор учун характерли бўлган «лейтгармониялар», «лейткаданслар» ва бошқа шунга ўхшашларни кидириб топиш мақсадга мувофиқдир (Л. Бетховен, Р. Шуман, Ф. Шопен, Р. Вагнер, Ф. Лист, Э. Григ, К. Дебюсси, П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, С. Прокофьев, А. Скрябин асарлари материал бўлиб хизмат қилиши мумкин);

4) шунингдек, турли композиторлар ижодида ташқи томондан ўхшаш кўринган усулларни қўлланиш усулига қиёсий характеристика беришга мўлжалланган топшириқлар ҳам ибратлидир, чунончи Л. Бетховендаги диатоника ва П. Чайковскийдаги, Н. Римский-Корсаковдаги, А. Скрябиндаги, С. Прокофьевдаги худди шу диатониканинг қандай бўлиши, секвенциялар ҳамда уларнинг Л. Бетховенда ва Ф. Шопенда, Ф. Листда, П. Чайковскийда, Н. Римский-Корсаковда, А. Скрябинда тутган ўрни, М. Глинкадаги, Н. Римский-Корсаковдаги, М. Балакиревдаги гармоник вариациялашлар ҳамда худди шунинг ўзини Л. Бетховендаги, Ф. Шопендаги, Ф. Листдаги гармоник вариациялашлар; П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, С. Ляпунов қайта ишлаган чўзиқ рус қўшиқлари; Л. Бетховеннинг «Над камнем могильным» романси ҳамда Ф. Шопен ва Ф. Листга хос бўлган катта терцияларда тузилган тоналлик планлари; фарб ва рус музыкасидаги фригий каданси ва ҳоказолар.

Ўз-ўзидан маълумки, раҳбарнинг катта ва доимий ёрдами ва синфда гармоник анализни мунтазам равишда машқ қилиш билангина гармоник анализнинг энг муҳим усуллари, методлари ва техникасини муваффақиятли эгаллаш мумкин. Яхши ўйлаб, кў-



рилган ва пухта ишланган ёзма аналитик ишлар ҳам катта кўмак беради.

Шуни яна бир марта эслатиб ўтиш керакки, ҳар қандай аналитик топшириқлар, яъни анча умумий ва нисбий чуқур топшириқларда бевосита музика фаҳми билан жонли алоқани муттасил сақлаб қолиш зарур. Бунинг учун анализ қилинадиган асар бир неча марта чалиб кўрилади; асар анализдан олдин ва анализ қилингандан кейин ҳам чалиб кўрилади ёки эшитилади: фақат шундагина анализ маълумотлари лозим бўлган бадий факт кучига ва ишончга эга бўлади.

Гармония услубини англашга доир топшириқлар кўпинча махсус курсга мўлжалланган бўлади (курснинг тарихий қисми бўлганлиги учун) лекин айрим ҳолларда шунга ўхшаш топшириқларни гармониянинг умумий курслари учун (кўпинча пианиночилар ва хорчилар учун) ҳам топиш мумкин.

### *Топшириқлар*

Шу темада айтиб ўтилган музика асарларини тўлиқ ҳолда ва айрим бўлимларда анализ қилинг; асарларни ўқитувчи ва ўқувчининг танлашига қараб анализ қилинг.

\* \* \*

Биз гармоник анализнинг умумий масалаларига бағишланган темани ушбу «Гармония дарслиги» мазмунига биринчи марта киритмоқдамиз. Бу тема олдинги бутун материалга нисбатан бирмунча бошқача баён қилинади: бу тема даставвал педагогга методик жиҳатдан ва у орқали ўқувчиларга ёрдам беради (бўлиши мумкин бўлган чекланишлар ҳисобга олинмайди). Бизнингча, гармоник анализ методикасининг ҳозирги даражаси ва «Гармония дарслиги»нинг умумий ҳажмини назарда тутганда, бундай баён қилиш системаси анча мақсадга мувофиқдир. Айниқса агар педагоглар гармоник анализнинг усуллари ва техникасини такомиллаштириш устида жуда актив ва мустақил суратда иш олиб борсалар, бундай баён қилиш системаси яхши натижалар бериши мумкин, бу эса шу соҳадаги ютуқларнинг энг асосий негизидир.

Равшаники, тема қисқа ва конспект тариқасида бўлганлиги учун у тўла эмас фақат асосий кўрсатма ва қондалар беради холос, чунки бусиз жиддий уюштирилган гармоник анализга киришиш мумкин эмас, албатта.

Шунга қарамай, биз мазкур тема бу ерда тавсия этилган шаклда ва ҳажмда ҳам синфда анализ юзасидан олиб бориладиган ишни енгиллаштириши ва бу ишни йўлга қўйишга ёрдам бериши, ҳар ҳолда, гармоник анализнинг умумий талаблари, вазифалари ва усулларига маълум бир аниқлик киритиши мумкин, деб ишонамиз.

## Қўшимча

Бу қўшимчада анча ривожланган ва кенг пландаги куйларни гармониялашга мўлжалланган бир неча контрол вазифа берамиз. Гармониялаш иши ўтилган барча гармоник воситаларни эркин, ўринли ва хилма-хил қўлланиб бажарилмоғи керак.

Бу вазифалар кўпроқ икки ва уч қисмли формада ёзилган, шунинг учун ҳам гармонияловчи ўз вақтида гармоник анализ йўли билан ўрганилган ва ўзлаштирилган тегишли аккордлар изчилликлари, каденциялар, чекланишлар, модуляциялар, секвенциялар, орган пунктлари ва бошқа шу кабиларнинг асосий форма ҳосил қилувчи хусусиятларини назарда тутиши зарур.

Айрим куйларни икки-уч вариантда гармониялаш («гармоник варнация») шунингдек, жонли фактура баёнида (ф-но учун, ф-но жўрида овоз учун, торли квартет учун) гармониялаш амалий жиҳатдан фойдалидир.

Курснинг турли бўлимларида гармониялаш учун келтирилган, аммо икки қисмли ва уч қисмли тузим доирасига етгунча (одатдаги даврия ўрнига) тегишлича кенгайтирилиб, ривожлантирилган мелодия намуналари ана шу вазифалардан баъзи бирлари учун мелодик материал бўлиб хизмат қилади. Дарвоқе, ўқувчиларнинг диққатини гармоник ривожланиш масалаларига ва талабларига, гармониянинг форма ҳосил қилувчи хусусиятларига кўпроқ жалб этиш мақсадида ана шундай мелодия намуналари берилди. Шубҳа йўқки, буларнинг ҳаммаси гармония махсус курсида зарур бўлган, шу билан бирга, гармониянинг умумий курсларида ҳам маълум даражада керак бўладиган мустақил ижодий ишларни татбиқ этишни енгиллаштиради.

859 Moderato Уртача

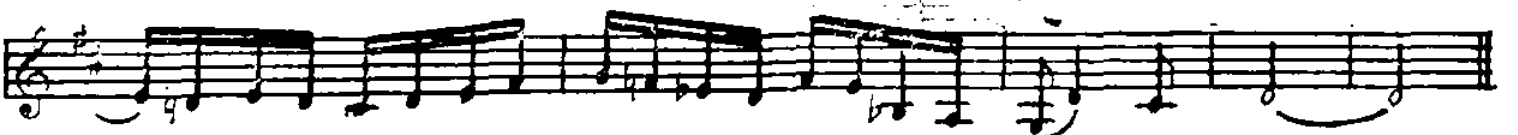
1

2 Andante Секин

3 Allegretto Тезлатмай

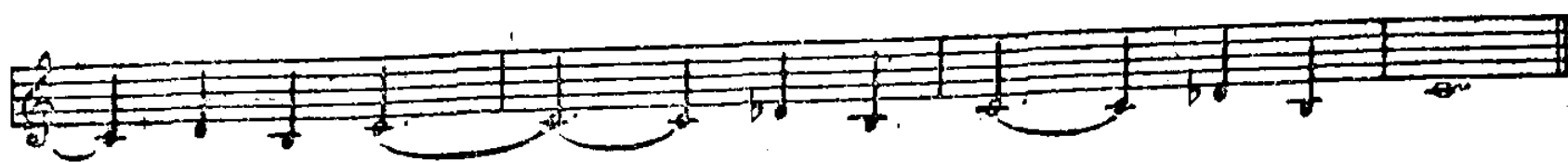
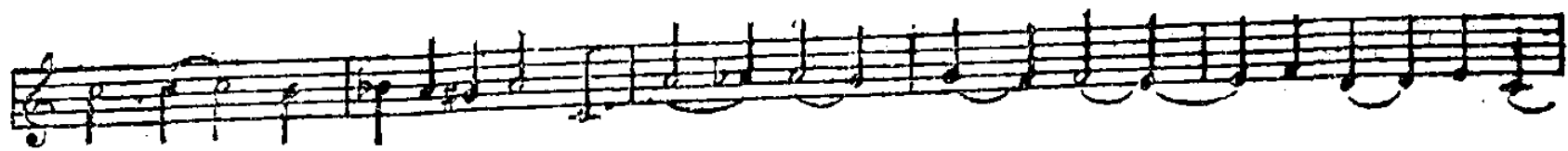


Allegro moderato Уртава теа



Allegro Теа



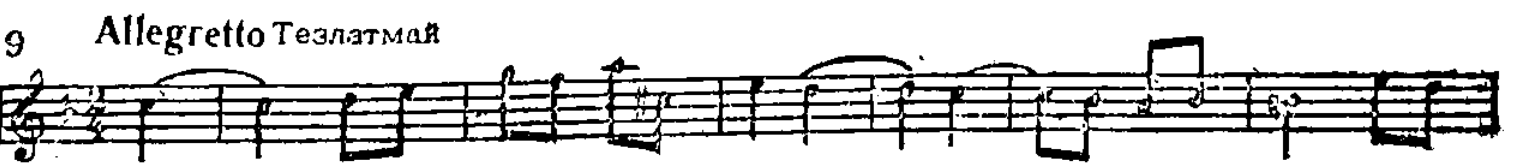
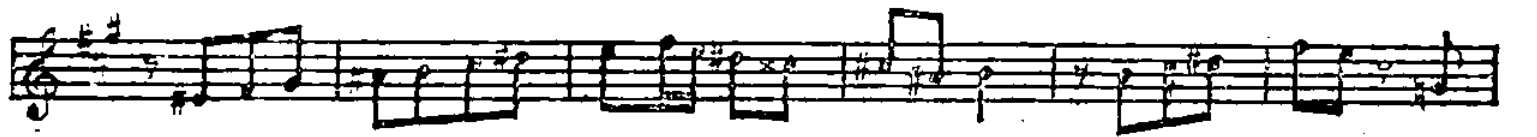
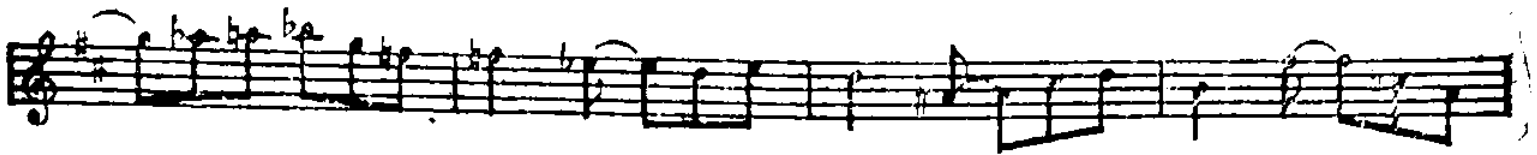
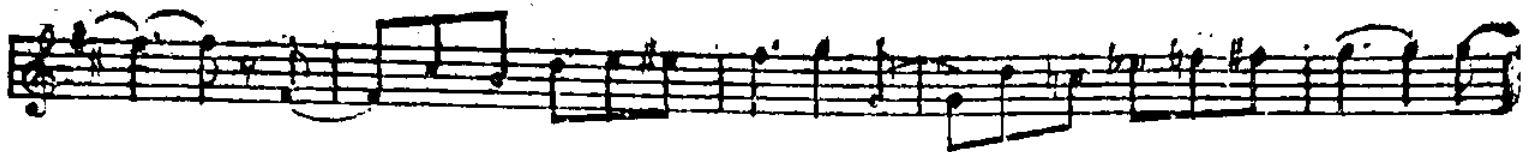


6 Andantino Сад тезлатиб



7 Allegro moderato Ўртача тез





The first system of the musical score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a single melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the melody with some chromatic alterations. The third staff features a more rhythmic passage with eighth notes. The fourth and fifth staves continue the melodic development with some phrasing slurs.

10 Allegro Tes

The second system of the musical score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody. The third staff features a more rhythmic passage with eighth notes. The fourth and fifth staves continue the melodic development. The sixth staff features a more rhythmic passage with eighth notes. The seventh staff continues the melodic development. The eighth staff features a more rhythmic passage with eighth notes. Below the eighth staff, there is a small rhythmic pattern consisting of a series of eighth notes, followed by the text "умумий ҳаракат" (umumiy harakat).

11 Moderato Уртача

(enh.)

(Бу топшириқни гармоник фигурация усулида ҳам ечиш мумкин.)

12 Andante Сөкин

(enh.)



13 Allegro Тез

Musical score for exercise 13, titled "Allegro Тез". The score is written on six staves in a single system. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegro". The music consists of six staves of notation, featuring various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and melodic lines with slurs and ties.

14 Allegretto Тезлатмай

Musical score for exercise 14, titled "Allegretto Тезлатмай". The score is written on five staves in a single system. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The music consists of five staves of notation, featuring a melodic line with slurs and ties, and a bass line with a steady rhythm. The fourth staff includes the instruction "(enh.)" above the notes.

ДАРСЛИКДА ФОЙДАЛАНИЛГАН ВА МУСТАҚИЛ УҚИШ УЧУН ТАВСИЯ  
ЭТИЛАДИГАН АДАБИЕТЛАР РУИХАТИ

- П. Чайковский. Учебник гармонии.
- Н. Римский-Корсаков. Учебник гармонии.
- А. Аренский. Учебник гармонии.
- Г. Катуяр. Теоретический курс гармонии, чч. I и II. Музгиз, 1924, 1925.
- Ю. Тюлин. Учение о гармонии. ч. I Музгиз, 1937.
- Ю. Тюлин. Параллелизмы в музыкальной теории и практике. Л., 1938.
- И. Дубовский. С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. Практический курс гармонии, тт I и II. Музгиз, 1934—1935.
- Г. Конюс. Пособие к практическому изучению гармонии. Музсектор, 1926.
- Л. Рудольф. Гармония (практический курс). Баку, 1939.
- Н. Ладухин. Курс гармонии в задачах, образцах и примерах. Москва, П. Юргенсон.
- А. Кастальский. Особенности народно-русской музыкальной системы (частично). Музсектор, 1923.
- А. Кастальский. Основы народного многоголосия (частично). Музгиз, 1948.
- О. Скребкова и С. Скребков. Практический курс гармонии (для вокалистов). Музгиз, 1952.
- А. Аренский. Сборник задач по гармонии.
- А. Мутли. Сборник задач по гармонии. Музгиз, 1948, 1954.
- Н. Соколов. Образцы модуляционных прелюдий (с объяснительным текстом), Музгиз, 1923.
- С. Максимов. Упражнения по гармонии на фортепьяно чч. I. II. III. Музгиз, 1951, 1952 и 1954.
- О. Скребкова и С. Скребков. Хрестоматия по гармоническому анализу. М. 1948.
- Ю. Тюлин. Введение в гармонический анализ на основе хоралов Баха. Л. 1927.
- С. Танеев. Подвижной контрапункт строгого письма (Введение)
- В. Беляев. Анализ модуляций в сонатах Бетховена. С. И. Танеева («Русская книга о Бетховене»). Музгиз, 1927.
- В. Протопопов. Несколько писем С. И. Танеева по музыкально-теоретическим вопросам (сборник Академии наук «С. И. Танеев» Москва, 1952).
- Л. Шевалье. История учений о гармонии. Музгиз, 1931.
- А. Буцкой. Непосредственные данные музыки. Гос изд. Украины 1925.
- Л. Мазель. Функциональная школа (глава из первого выпуска «Очерков по истории теоретического музыкознания» Музгиз, 1934).
- В. Берков. Учебник гармонии Римского-Корсакова, Музгиз, 1953 (брошюра).

## МУНДАРИЖА

Тўртинчи нашрига сўз боши . . . . .	3
-------------------------------------	---

### БИРИНЧИ ҚИСМ

Қ и р и ш . . . . .	7
1-тема. Катта ва кичик учтовушликлар. Тўртовозлик тузилма . . . . .	18
2-тема. Асосий учтовушликларнинг функционал системаси . . . . .	21
3-тема. Асосий учтовушликларнинг қўшилиши . . . . .	26
4-тема. Қуйларни асосий учтовушлар билан гармониялаш . . . . .	32
5-тема. Аккорднинг ўрин алмашуви . . . . .	37
6-тема. Басни гармониялаш . . . . .	41
7-тема. Терция сакрашлари . . . . .	45
8-тема. Каденциялар. Даврия. Жумла . . . . .	47
9-тема. Каданс квартаккорди . . . . .	56
10-тема. Асосий учтовушликларнинг сектаккордлари . . . . .	62
11-тема. Учтовушликнинг сектаккорд билан қўшилишидаги сакрашлар . . . . .	71
12-тема. Икки сектаккорд қўшилиши . . . . .	77
13-тема. Уткинчи ва ёрдамчи квартаккордлар . . . . .	82
14-тема. Асосий доминантсептаккорд ( $D_7$ ) . . . . .	88
15-тема. Доминантсептаккорднинг айланмалари . . . . .	95
16-тема. Доминантсептаккорднинг тоникага ечилишидаги сакрашлар . . . . .	102
17-тема. Мажор ва гармоник минорнинг тўлиқ функция системаси. Диатоник система . . . . .	106
18-тема. II-поғона сектаккорд ва учтовушлиги ( $SII_6$ ва $SII$ ) . . . . .	113
19-тема. Гармоник мажор . . . . .	122
20-тема. VI-поғона учтовушлиги ( $TSVI$ ). Бўлинган каденция. Даврияни кенгайтириш усуллари . . . . .	124
21-тема. Субдоминантсептаккорд ( $SII_7$ ) . . . . .	132
22-тема. Етакчи септаккордлар ( $DVII_7$ ) . . . . .	140
23-тема. Доминантнонаккорд ( $D_9$ ) . . . . .	148
24-тема. Доминанта группасининг кам қўлланиладиган аккордлари . . . . .	155
25-тема. Фригия давраларидаги табиий минор . . . . .	163
26-тема. Диатоник (тонал) секвенциялар. Ёндош септаккордлар (секвенцаккордлар) . . . . .	168
27-тема. Рус музикасидаги диатоник ладлар . . . . .	178

### ИККИНЧИ ҚИСМ

28-тема. Каденциядаги қўш доминанта . . . . .	199
29-тема. Тузим орасидаги қўш доминанта . . . . .	206
30-тема. Қўш доминантада альтерация . . . . .	212
31-тема. Тоналлар инсбатларининг турлари . . . . .	219
32-тема. Оғинмалар. Хроматик система . . . . .	224

33-тема	Хроматик секвенциялар. Оришмалар.	232
34-тема	Модуляция	237
35-тема	Биринчи даражали ўхшаш тоналликка модуляция	243
36-тема	Овозларнинг бирида тайёрланган тўхталма	255
37-тема	Икки ва уч овозда тайёрланган тўхталма	263
38-тема	Бир овоздаги диатоник ўткинчи товушлар	268
39-тема	Барча овозлардаги диатоник ўткинчи товушлар	276
40-тема	Диатоник ва хроматик ёрдамчи товушлар	282
41-тема	Хроматик ўткинчи товушлар	288
42-тема	Предъём	292
43-тема	Сакровчи ёрдамчи товушлар	297
44-тема	Тўхталмаларнинг турлари	303
45-тема	Аккордсиз товушларнинг кечикиб ечилиши	310
46-тема	Доминанта группасидаги аккордларнинг альтерацияси	313
47-тема	Субдоминанта группасининг аккордлар альтерацияси	321
48-тема	Орган пункти	334
49-тема	Мажор-минор системалари	344
50-тема	Мажор-минорнинг VI паст поғона учтовушлиги (tsVI).	352
51-тема	Тоналликларнинг ўхшашлик даражалари	359
52-тема	3—6 белгига модуляция	368
53-тема	Мажор-минорнинг VI паст поғона учтовушлиги (tsVI) ва неаполитан аккорд орқали модуляция	377
54-тема	Номдош тоника орқали модуляция	382
55-тема	Модуляцияловчи секвенциялар	388
56-тема	Эллипсис	393
57-тема	Энгармоник модуляция	402
58-тема	Доминантсептаккорд энгармонизми орқали модуляция	412
59-тема	Асар тоналлик плани тузилишининг асосий принциплари	419
60-тема	Гармоник анализнинг баъзи бир масалалари	423
Қўшимча		437
	Библиография	445

*На узбекском языке*

Дубовский Иосиф Игнатьевич, Евсеев Сергей Васильевич,  
Способин Игорь Владимирович, Соколов Владимир Васильевич

## УЧЕБНИК ГАРМОНИИ

Ташкент,  
«Уқитувчи», 1979.

Нашриёт редактори С. Аҳмедова  
Музыка редактори С. Х. Йўлдошева  
Техредактор Т. Золотилова  
Корректор Д. Нуриддинова

ИБ № 1142

Теринга берилди 31. 01. 1979 й. Босишга рухсат этилди 18. 09. 1979 й. Формат 60×90<sup>1/16</sup>.  
Тип. қоғози № 3. Литературная гарнитура. Кегль 10 шпонсиз. Юқори босма усулида  
босилди. Шартли б. л. 28,0. Нашр. 24,51. Тиражи 5000. Зак. № 155. Баҳоси 1 с.

«Уқитувчи» нашриёти. Тошкент, Навоий кўчаси, 30. Шартнома № 246-78.

Ўзбекистон ССР нашриётлар, полиграфия ва китоб савдоси ишлари Давлат комитети  
Тошкент «Матбуот» полиграфия ишлаб чиқаруш бирлашмасига қарашли 2-босмахона.  
Янгийўл ш., Самарқанд кўчаси, 44. 1979 й.

Типография № 2 Ташкентского полиграфического производственного объединения «Мат-  
буот» Государственного комитета УзССР по делам издательств, полиграфии и книжной  
торговли, Янгиюль, ул. Самаркандская, 44.

957.041.00

•УЏИТУВЧИ•