



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. Қ. ҚАРИМОВА

©Издательство «Музыка», 1973.

©Ўзбек тилига таржима, «Ўқитувчи», 1979.

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

ТЎРТИНЧИ НАШРИГА СЎЗ 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 комплекси га имкон борица 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 мана-
банинг вужудга келиш ҳамда ривожланиш умумий процессини
кўрсатадиган ушбу асосий гармоник қонуниятларни
билиб 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 музыкавий 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:



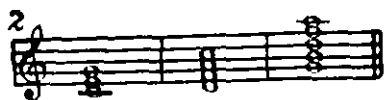
Кўпинча бирорта оҳангдошлик гуруҳини ёки ҳатто айрим оҳангдошликни ҳам гармония дейишади.

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

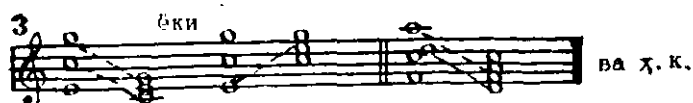
Бараварига эшитиладиган бир неча уйғун товушлар бирикмаси оҳангдошлик деб аталади.

Баландлиги ва номлари турлича бўлган уч, тўрт ёки беш товушдан иборат оҳангдошлик аккордни ҳосил қилади¹, агар бу товушлар:

а) терциялар бўйича жойлашган бўлсалар:



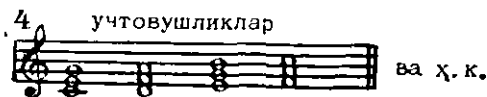
б) ёки октавага ўтиш йўли билан терциялар бўйича жойлашадиган бўлсалар:



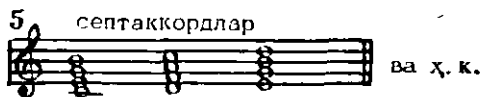
2. Аккордларнинг турлари ва уларнинг номлари

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

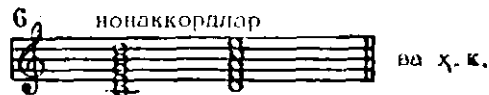
Учтовушлик — учта товушдан иборат аккордир (масалан *до—ми—соль*); учтовушлик кўпчилик давр ва услублардаги музикада асосий ўрин тутди:



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



Нонаккорд — бешта товушдан тузилган аккордир (масалан, *соль—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

¹ Бошқа структурадаги оҳангдошликлар ҳақида 10-параграфга қаранг.

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



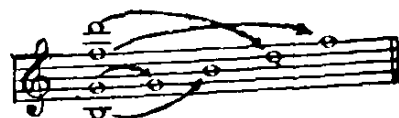
Товушларнинг бу номлари, аккорд товушларининг қайси шаклда жойлашувидан қатъи назар, ўзгармасдан қолаверади:

а) учтовушлик



б) септаккорд

квинта
септима
асосий товуш
терция.



в) нонаккорд

нона
квинта
терция
септима
асосий товуш

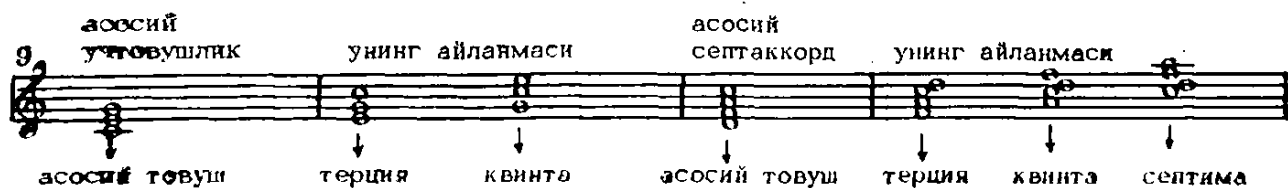


4. Асосий аккорд ва унинг айланмалари

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 сектаккорд деб аталади:



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



6. Септаккорд айланмаларининг номлари

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



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

7. Музика 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- я,

я не си- дел бы сид-нем в Но-ве- 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 — а к к о м п а н е м е н т г а ажратилади.

Куйнинг ҳар бир товуши бараварига эшитиладиган аккордга нисбатан а к к о р д л и ёки а к к о р д с и з товуш бўлиши мумкин.

Терция, квинта ёки септима, ниҳоят, аккорднинг айни пайтда эшитиладиган нона товуши асосий а к к о р д л и товуш ҳисобланади.

Аксинча, бараварига эшитиладиган аккорд таркибига кирмайдиган ҳар қандай товуш а к к о р д с и з товуш бўлади:

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

14 Allegro moderato Ўртача тезликда.

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

Э с л а т м а. 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 Учинлик тезлатмай



XVIII аср ва XIX аср бошларидаги музика учун анчагина қисми аккорд товушлари баёнининг арпеджио шаклида тузиладиган куйлар характерлидир¹:

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 келадиған аккордсиз товуш тўхталмадир. Бу товуш ёнма-ён жойлашган

¹ «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 Ўткинчи товуш икки хил аккордли товуш орасидан поғона-ма-поғона гўё юқорига ёки пастга ўтади:

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

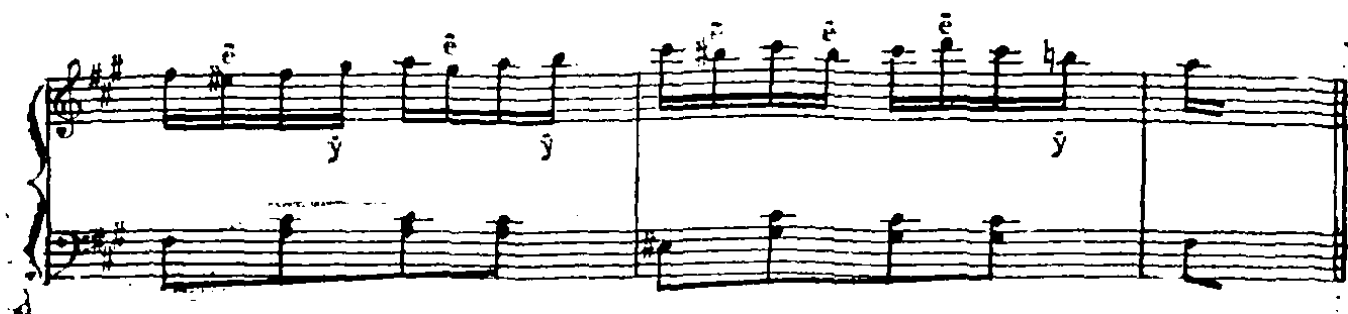


Эслатма. Ўткинчи товуш тўрт жойда «ў» ҳарфи билан кўрсатилган.

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—dur, 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»)

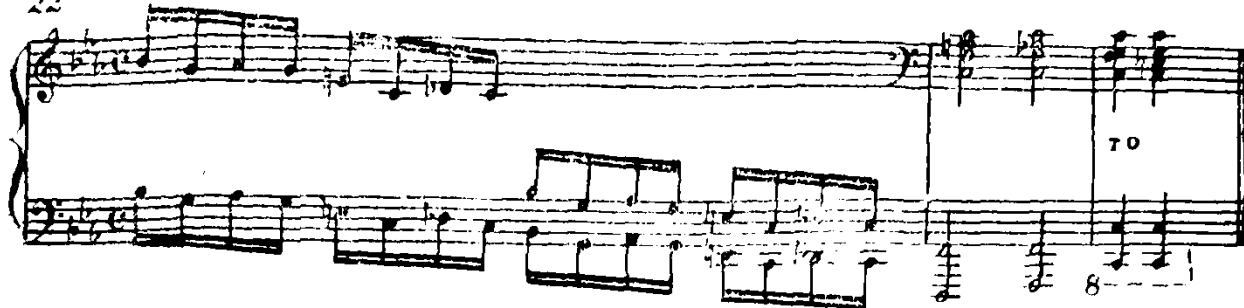
Аккордсиз товушларнинг кучли ва кучсиз ҳиссаларда пайдо бўлиши терциясиз оҳангдошликларнинг («тасодифий қўшилмалар»нинг) ҳосил бўлишига олиб келади. Бу оҳангдошликлар кучсиз ҳиссада учраганда, ўткинчи, ёрдамчи товушлар бўлади, айрим пайтларда эса предъём ҳам бўла олади:



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, аҳтирос билан

Ф. Шопен, Этюд, оп.10
№ 12

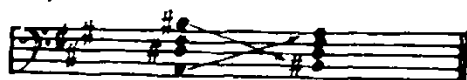


Э с л а т м а. Терциясиэ оҳангдошликлар «то» ҳарфлари билан кўрсатилган.

Баъзи вақтларда (масалан, қуйидаги мисолдагидек) тўхта-
лишдан (ёки ўткинчи товушдан ва ҳоказолардан) ҳосил бўлган
оҳангдошлик юзаки қараганда терция бўйича жойлашгандай кў-
ринади:



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 иб-
рат турли усуллар мавжуд.

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

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

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

Ўрта темпо; 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 тембри 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 — аниқлик-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 чўқ-қисм 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. Даргомижский. «Ночной зефир», II қисм;
- е) А. Даргомижский. «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, терцкварт-аккорд) ёзиб чиқинг.

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

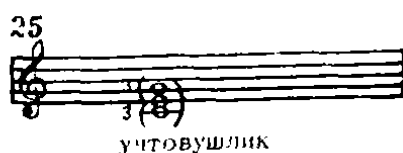
Аниқланишини қийин бўлган аккордсиз товушларни, бундай шубҳали ҳолларни келгуси дарсда аниқлангунча, *ас* (аккордсиз) ҳарфлари билан белгиланг.

д) Куй йўналмасида авжнинг ўрнини аниқланг.

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

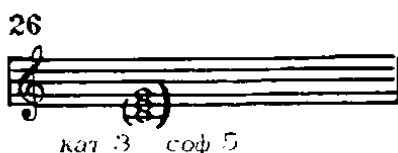
КАТТА ВА КИЧИК УЧТОВУШЛИКЛАР ТЎРТОВОЗЛИК ТУЗИЛМА

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:

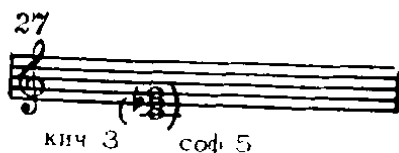


1. Таърифи

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.

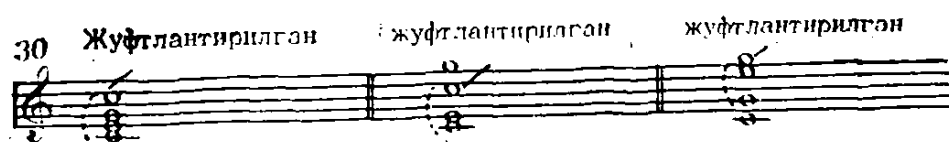
3. Учтовушликлардан жуфтлаш

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:



5. Учтовушликнинг жойлашуви

Учтовушлик з и ч ёки кенг ҳолатда жойлашуви мумкин.

Зич жойлашувда юқори учта овознинг ҳар бири ўз ёнидаги товушдан (сопрано альтидан, альти тенордан) терция ёки кварта оралиғида бўлади.

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

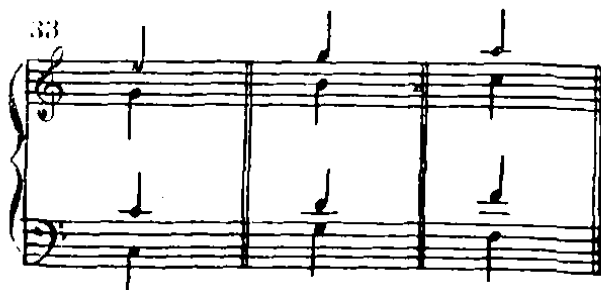
Лекин учтовушликнинг зич жойлашувида бас қандай бўлса, кенг жойлашувида ҳам тенордан исталган оралиқда бўлиши — унисондан икки октавагача (айрим ҳолларда ундан ҳам каттароқ) оралиқда бўлиши мумкин:



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

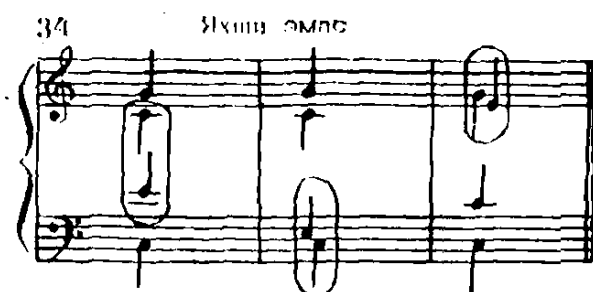
Э с л а т м а. Учтовушликнинг аралаш жойлашуви жуфтлашнинг ўзгариши ёки овозлар сонининг ошуви билан боғлиқ бўлганлиги сабабли бу ҳақда кейинги дарсларда тўхтаб ўтамиз.

Товушларнинг овозларга тақсимооти яққол кўриниб туриши учун нота йўлининг ҳар бир сатрига иккитадан овозни жойлаштириш қабул қилинган, шу билан бирга, ю қ о р и д а г и бир жуфт овознинг таёқчаларини ю қ о р и г а, п а с т к и жуфт овозларнинг таёқчаларини э с а п а с т г а томон ёзилади:



6. Овозларнинг кесишуви

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



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

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 қўшиливида 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 т о н и к а д а н тузилган учтовушлик тоник учтовушлик, қисқача айтганда, т о н и к а 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 д о м и н а н т а деб аталади. Мажорда доминанта эшитилиши бўйича, катта D ҳарфи билан белгиланади.

Мажорнинг IV поғонасидан тузилган учтовушлик субдоминанта учтовушлиги, қисқача айтганда с у б д о м и н а н т а 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:

табiiй мажор T, S, D

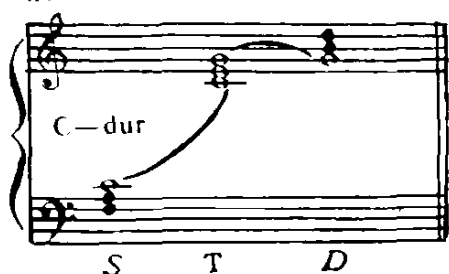
гармоник минор t, s, D, C

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 учтовушлиklar деб аталади, чунки булар ладнинг эшитилиш хусусиятини ифодалайди: бу учтовушлиklarнинг ҳаммаси табиий мажорда катта, мажор учтовушлиklar бўлади, табиий минорда эса кичик, минор учтовушлиklarдир.

Бу учтовушлиklarнинг 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 формулалари

Бир неча аккорднинг боғланиб келиши гармоник давра ни ҳосил қилади. Музика асаридаги бундай гармоник давралар ё ритмик чегараланган шаклда бўлади, ёки музикавий контекстдан (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.

T
турғун

— T (бўлмаганда)
нотурғун
(кескинлик)

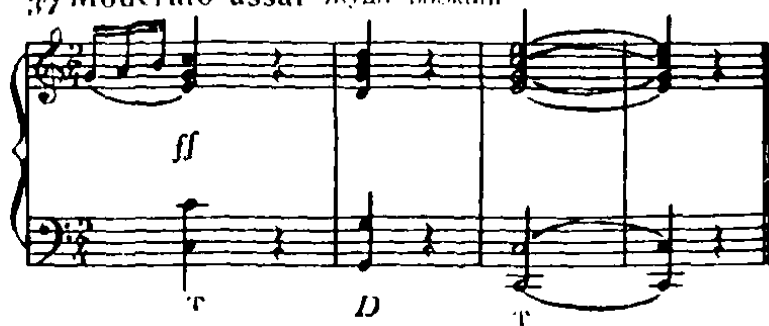
— T
турғун
(кескинликнинг
сустлашуви)

Лад турғунлиги билан нотурғунлигининг ўзаро тақозоси бу формуладан аниқ кўриниб турибди, чунки бу давралар формулалари 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: T—D—T:

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



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;

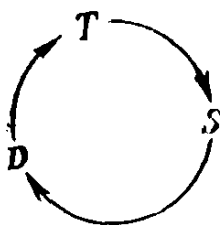
в) ладнинг барча асосий функциялари қўзғатилгач, лад янада кўп қиррали бўлиб кўринади.

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 ҚЎШИЛИШИ

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 равион ҳаракат ва сакрама ҳаракат бўлиши мумкин.

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

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

Овозларнинг к в а р т а, к в и н т а, с е к с т а 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: т ўғ р и, қ а р а м а-қ а р ш и ва қ и я кўринишларда бўлади.

Овозларнинг бир томонга — юқори ёки пастга томон қилган ҳаракати т ўғ р и ҳ а р а к а т дейилади:



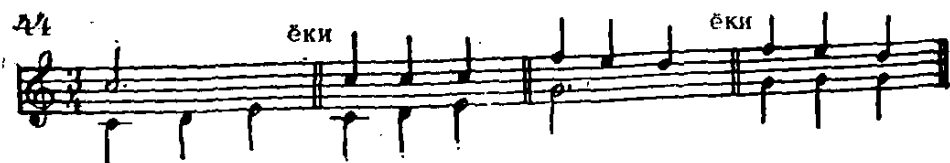
Тўғри ҳаракатнинг хусусий бўлса ҳам, лекин жуда муҳим бир кўриниши параллел ҳаракатдир, бу ҳаракат вақтида икки овоз орасидаги интервал ўзгармай қолади (бошқача айтганда, овозлар бир хил интервалда, яъни параллел терциялар, параллел сексталар, децималар билан йўналади):



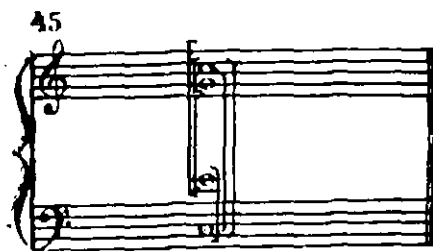
Икки овознинг ажраладиган ёки бирлашадиган ҳаракати қ а р а м а-қ а р ш и ҳаракат дейилади:



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



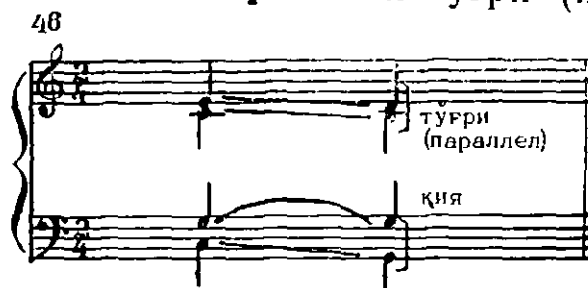
Юқоридаги мисолда икки овозни бирга қўшиб йўналтириш мумкинлиги кўрсатилган. Кўповозликларда овозларнинг бир неча жуфт қўшилмалари ҳосил бўлади, масалан, тўртовозликда олти жуфт қўшилма бор:



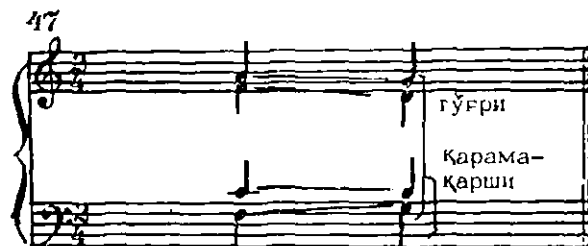
Аккордлар тўғри қўшилган кўп ҳолларда, айрим жуфт овозларда аynи вақтда бажариладиган тўғри, қарама-қарши ва қия ҳаракатларнинг ўзаро текис мувозанати ҳосил бўлади.

Ҳаракатнинг ҳар хил комбинациялари бўлиши мумкин:

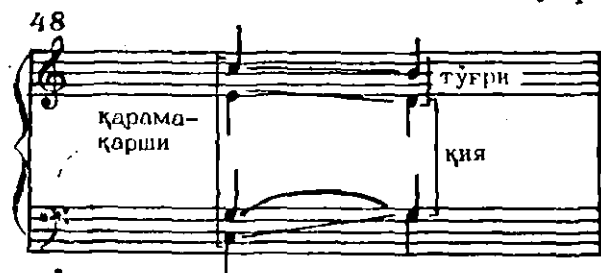
а) қия ҳаракат билан бирлашган тўғри (параллел) ҳаракат;



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.

Э с л а т м а. 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 баси 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.

52

эич жойлашув кенг жойлашув

Т D Т D Т D Т D Т D Т D

эич жойлашув кенг жойлашув

Т S Т S Т S Т S Т S Т S

Аккордларнинг ҳатто умумий товуши бўлса ҳам, овозларининг бирортаси ҳам ўз ўрнида қолмаса, бундай аккордларнинг қўшилиши мелодик қўшилиш дейилади.

Кварта-квинта ва секунда нисбатидаги учтовушликларнинг мелодик қўшилиш техникаси қуйидагича бўлади: баснинг ҳаракати кварта оралиғидан ошмаслиги керак, яъни Т—D, D—Т, Т—S, S—Т учтовушликларини қўшганда бас квинтага эмас, кварта интервалига, S—D учтовушликларини қўшганда бас септимага эмас, секундага қараб йўналади; юқоридаги уч овоз иккинчи аккорднинг яқин товушларига равои басга қарама-қарши ҳаракат қилади.

Натижада асосий товушни жуфтлаш билан аккорднинг тўғри жойлаштирилган тузими ҳосил бўлади. Жойлашув тартиби, гармоник қўшилишдаги сингари, ўзгармайди:

53

эич жойлашув, кенг жойлашув, эич жойлашув,

Т D Т D Т D Т D Т D Т D Т D Т S Т S Т S

эич жойлашув эич жойлашув кенг жойлашув

Т S Т S Т S Т S Т S Т S Т S Т S Т S Т S

Э с л а т м а. Кварта-квинта нисбатигаги 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.

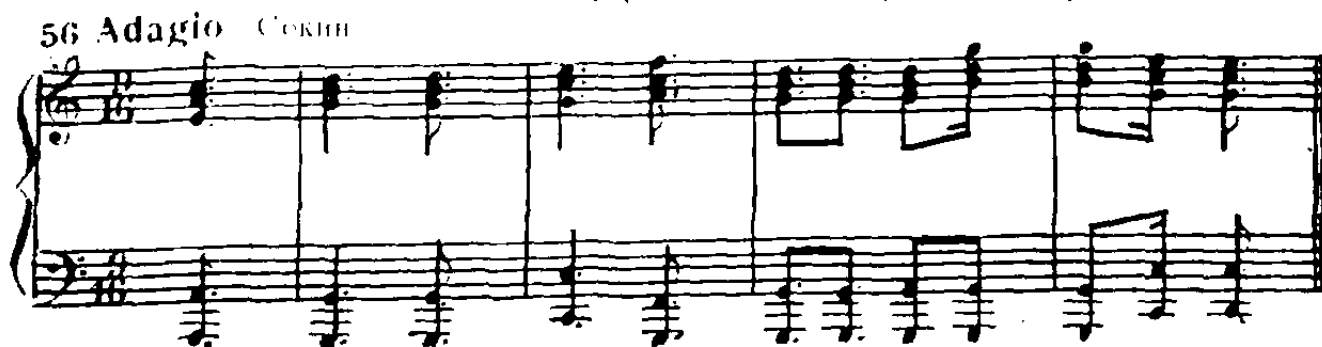
Топшириқлар

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:



П. Чайковский, Скерцо, ор. 1 № 1



Ёзма топшириқлар

Мажор ва гармоник минорнинг хилма-хил тоналликларида 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 шиббий кучли) пайт орасидаги гармониянинг ўзгариши билан характерланади, яъни «зарбга шайланиш» билан зарб орасидаги фарқни (кучсиз ва кучли ҳиссасини) ажратиб беради.

Истисно — агар аккорд такнинг кучли ҳиссасида 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 чизик билан 1, 1½ ҳеч бўлмаганда икки октава днапазон оралиғи билан чегараланган ҳолда ҳаракатланиши лозим. Бу чизик кўтарилиш ҳаракати билан тушиш ҳаракатининг алмашинушидан 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 тугалланган бўлса, куйчан йўналиш бўла олмайди. Бирор аккорд такрорланган бўлса, баснинг кварта ва квинтага сакрашидан ташқари, октавага сакрашига ҳам йўл қўйиш мумкин.

Куйларни гармониялашга доир мисол

Қуйидаги куйни амалий равишда гармониялашга ўтамиз:



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, униси зич ҳолатда жойлаштириб ёзиш маъқул бўлади; бу ҳолат топши-



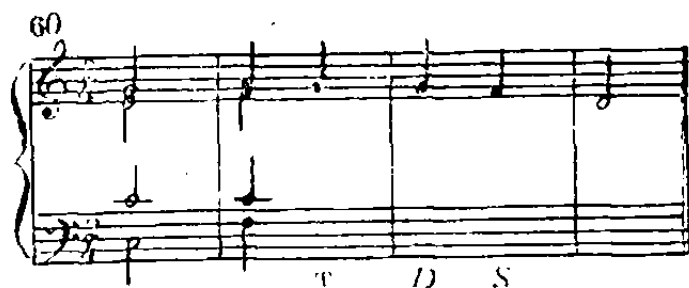
риқнинг охиригача сақланади:

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):



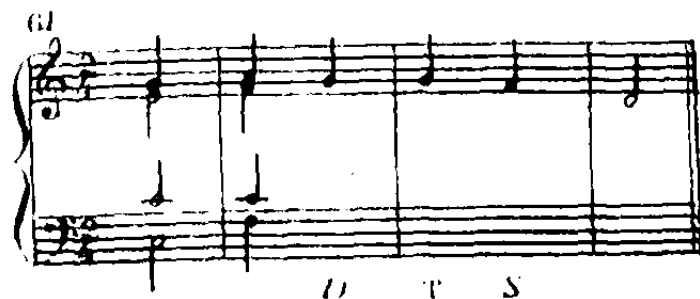
Сўнгра, куйнинг иккинчи тактида қайтадан *соль* товуши, яъни тониканинг квинтаси ёки доминантанинг асосий товуши келади. Агар уни Т деб олinsa, куйидаги *соль* товушининг кучсиз ҳиссадан ўтиб кучли ҳиссада такрорланиши гармониянинг ўзгартрилишини талаб қиларди. Шундай ҳолда доминанта учинчи тактнинг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

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



Бу изоҳ D—S нинг ўринсиз изчиллиги ҳосил бўлгани учунгина инкор қилинмайди. Маълумки, секунда нисбатидagi 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 қ у й и секундага ҳаракат қилиб, S га ўтади. Демак, юқори овозлар ҳам юқорига томон йўналишлари керак эди, аммо куй юқорига эмас, балки секунда томон п а с т га йўналмоқда. Бундай ҳолда D билан S нинг тўғри мелодик қўшилиши мумкин эмас (шу билан бирга бу принципиал жиҳатдан ҳам ўринсиздир).

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



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



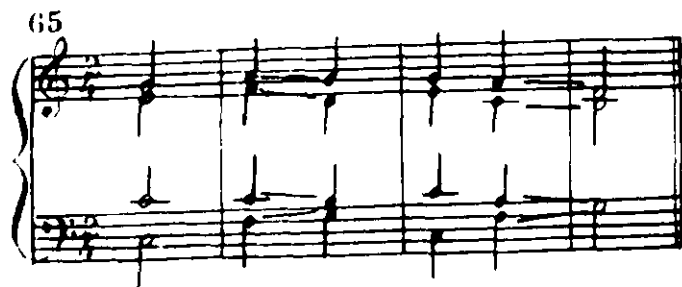
Белгиланган планга мувофиқ ҳаракат қилиб, D—Т нинг гār-
моник қўшилишига эришамиз (учтовушликнинг умумий товуши—
соль сопранода қолади):



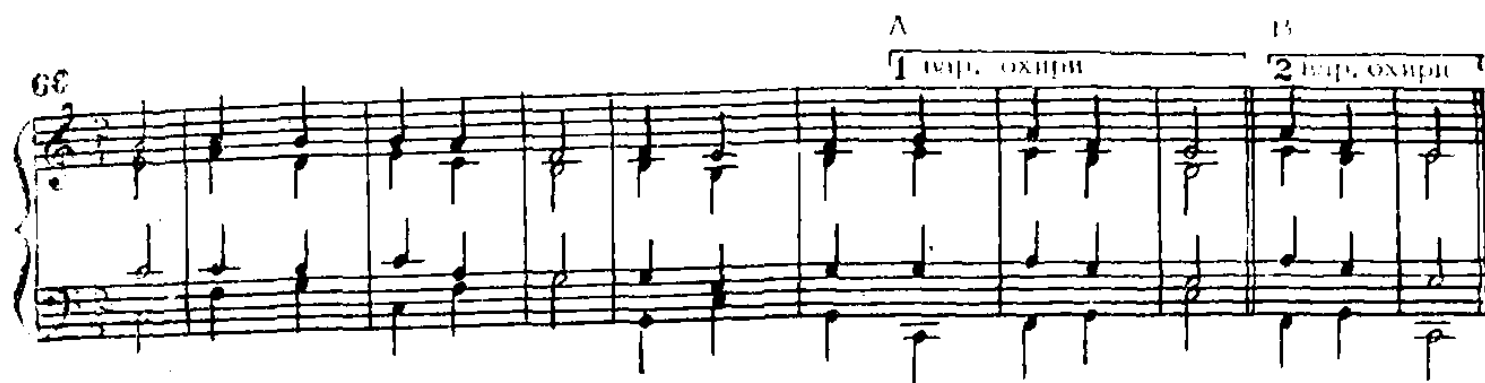
ва ундан кейин мисолнинг учинчи тактида Т—S аккордларининг
мелодик қўшилишига эришамиз:



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



Қуйининг иккинчи ярмини худди юқоридагидек анализ қилиш-
га 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 равонлигига 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 торттилишига 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 гармоньялаш намунасини келтирайлик. Гармоньялаш пайтида жуда кўп қўшимча чизиқлар чизмасликни ва куйнинг жуда паст регистрда бўлганлигини назарда тутиб, уни бир октава юқорига кўчирамиз:

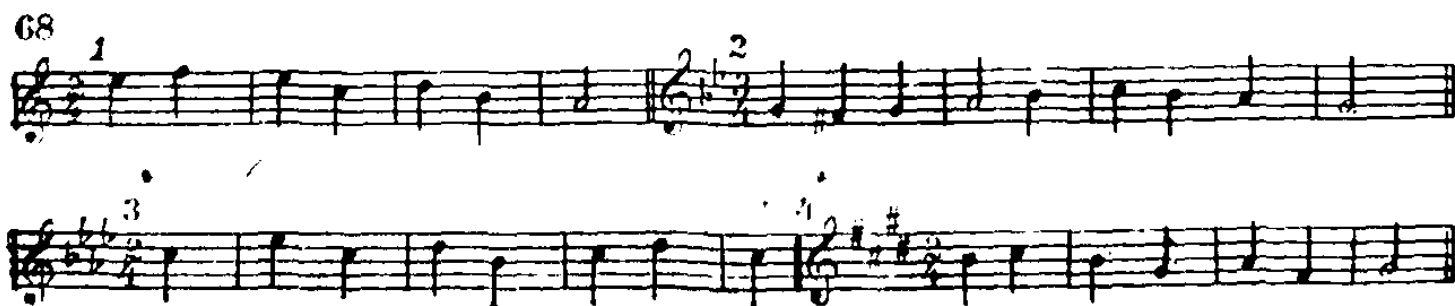


Топшириқлар

Ёзма топшириқлар

Қуйидаги куйларни асосий учтовушликлар билан гармоньяланг.

Ҳар бир топшириқ юқорида кўрсатилган намуналар каби бошдан охиригача бир ҳолатда (яъни 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 қўйинг.

5- тема

АККОРДНИНГ ЎРИН 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.

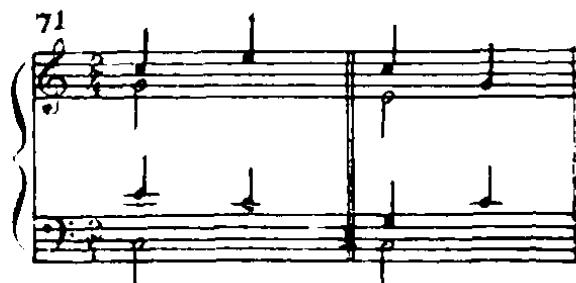
2. Ўрин алмашув техникаси

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 қўшилиш 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 поғонадан 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, пастлама сакраш вақтида эса бунинг акси бўлиб, кенг жойлашув ҳолатидан зич жойлашув ҳолатига ўтиш талаб қилинади; буларнинг ҳаммасига олдиндан зарур бўлган жойлашув вазиятларини тайёрлаб қўйиш 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

З. К. З. К.

Т Т

3

4

5

6

7

8

Т, S, D айрим учтовушликларининг ўрин алмаштиришларининг турли тоналликларда қуйидаги тартибда чалиб чиқинг:

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

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

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

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

Қуйидаги парчаларни гармонияланг:



6-тема

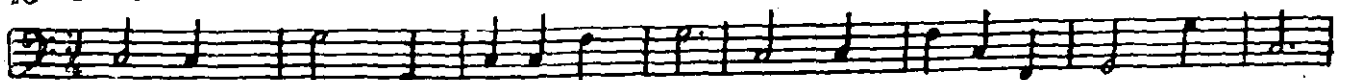
БАСНИ ГАРМОНИЯЛАШ

1. Гармоник қўшишнинг қўлланилиши

Тоника, субдоминанта ва доминанта асосий товушларининг изчиллигидан ҳосил бўлган бас овозини гармониялашда аккорд талаш 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 — Т, 2- тактда — D, 3- тактда икки марта Т ва учинчи чорак ҳиссасида — S, 4- тактда доминантада тўхталиш, 5- тактда Т, 6- тактда — S—Т ва яна S, 7- тактда — D ва 8- тактда — Т борлиги кўришиб турибди.

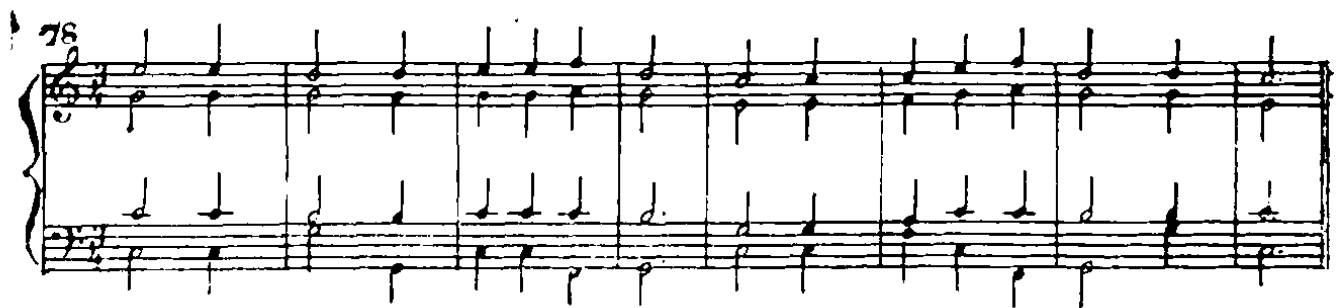
Аккордлар орасида умумий товуш борлигини назарда тутиб, уларни гармоник қўшиш анча осон. Келтирилган парчани тахминан куйидаги усулда гармониялаш мумкин:



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

2. Мелодик қўшишнинг қўлланиши

Гармоник қўшишни мелодик қўшиш билан баравар қўллганда янада яхшироқ натижаларга эришиш мумкин: куйнинг гармоник қўшиладиган товуши ўз ўрнида қолади, мелодик қўшишда эса бошқа товуш билан алмашинади ва куй янада ҳаракатчанлашади:



Куй йўналмаси бошлангич аккорднинг мелодик жонлашувига қараб ўзгариши ҳам мумкин.

3. Ўрин амаштиришнинг қўлланилиши

Аккордлар ўрин алмаштиришнинг қўлланилиши 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 эсда тутиш лозим (3- тема, 5- § га қаранг).

Топшириқлар

Ёзма топшириқлар

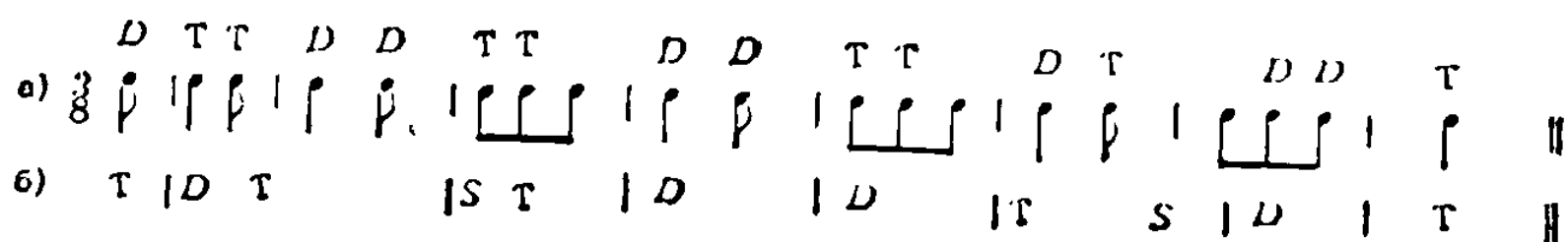
а) Берилган басларни ўрин алмаштиришларини қўллаш йўли билан гармонияланг.





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

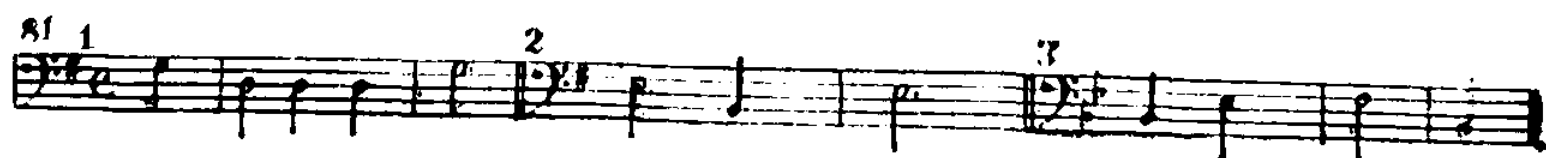
б) Қуйидаги шаклларни хилма-хил тоналликларда гармония-
ланг.



Эслатма. Бир ҳарф белгилари билан ифодаланган иккинчи шаклда
тоналликгина эмас, балки ритмик жиҳатини ҳам танилаш ўқувчилар ихтиёрига қол-
дирилди.

Фортепьянода машқлар

Бас учун берилган қуйидаги парчаларни аввал ўрни алмашти-
ришсиз, сўнгра ўрни алмаштириш йўли билан гармонияланг:

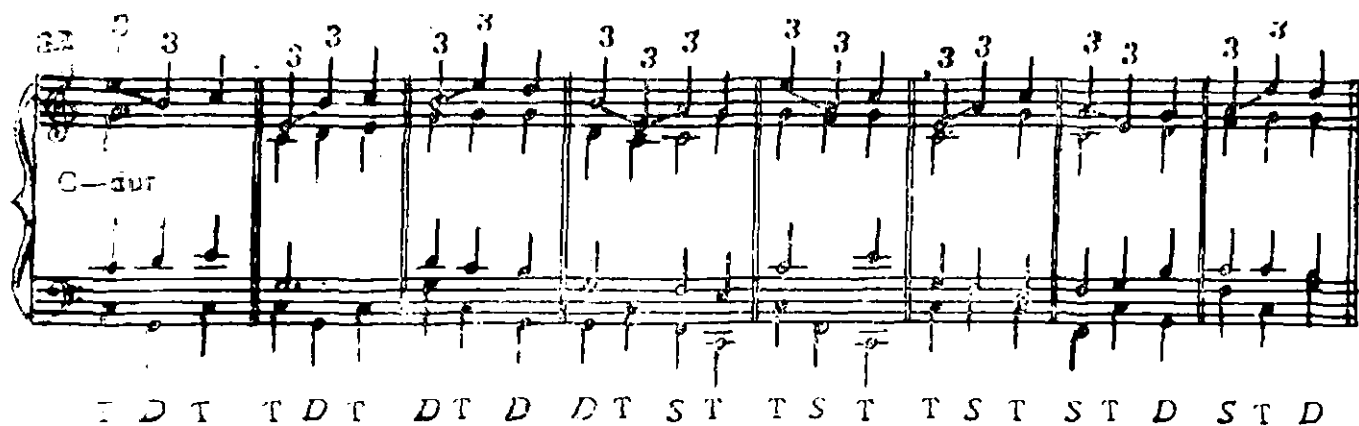


ТЕРЦИЯ САКРАШЛАРИ

1. Сопранода терция сакрашлари

Кварта-квинта инсбатидagi (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.

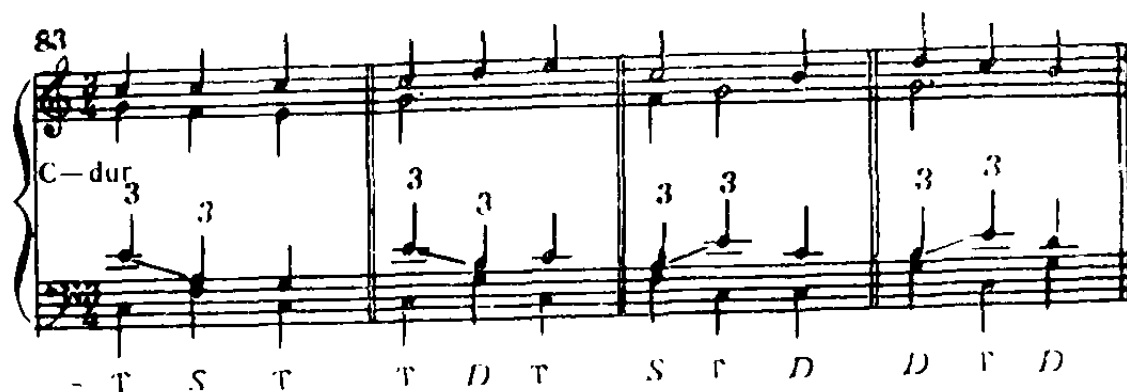
Шундай сакрашда жойлашув ҳолати ўзгаради: сакрашнинг энг юқори товушига мосланадиган аккорд кенг жойлашувга, энг пастки товушга мосланадиган аккорд эса зич жойлашувга тўғри келади:



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) учтовушликлари 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:



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



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:



Топшириқлар

Езма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг:



Фортепьянода машқлар

а) Турли тоналликларда сопранода ва тенорда юқорига ва пастга 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 иккита тенг 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:

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

А. Даргомижский, "Почевала тучка"

91 Adagio Вазмин

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 тамомланишдан кейин ёки унинг доирасини кенгайтириш учун, ёхуд тоналлиқни (тоникани) тўлиқ мустаҳкамлаш 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 тактли даврия)

Агар асосий автентик каденция квадрат давриянинг одатдаги тугалланишдан олдин киритилса (масалан, 7- тактда), бу ҳолда плагал каденция тузилишнинг 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. Барсимов, Портоқ юздузи

тугал. автентик каденция, қўшимча плагал каденция

Ғарб классик музыкасида ва айниқса рус музыкасида плагал каденциялар нисбатан катта ўрин эгаллади ва қисман автентик

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 қилади, бу ҳол доминантанинг роли ва хусусиятлари билан табиий равишда боғлиқдир.

5. Каденцияларнинг бошқа (мукаммал ва номукаммал) турлари

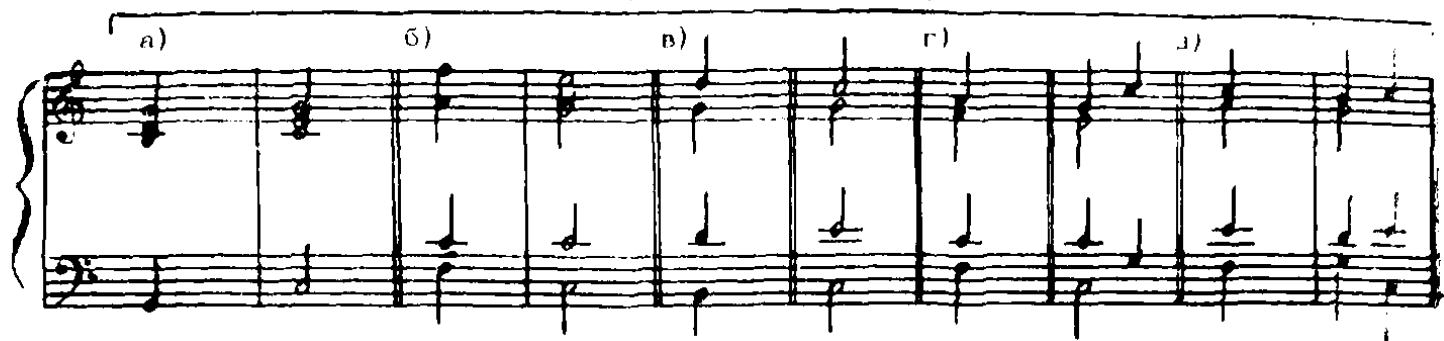
Автентик ва плагал каденциялар умумий тугаллик даражасига қараб ўз навбатида мукаммал ва номукаммал каденцияларга бўлинади.

Охирги тоникаси тактнинг кучли ҳиссасига тўғри келган, асосий товуш 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.

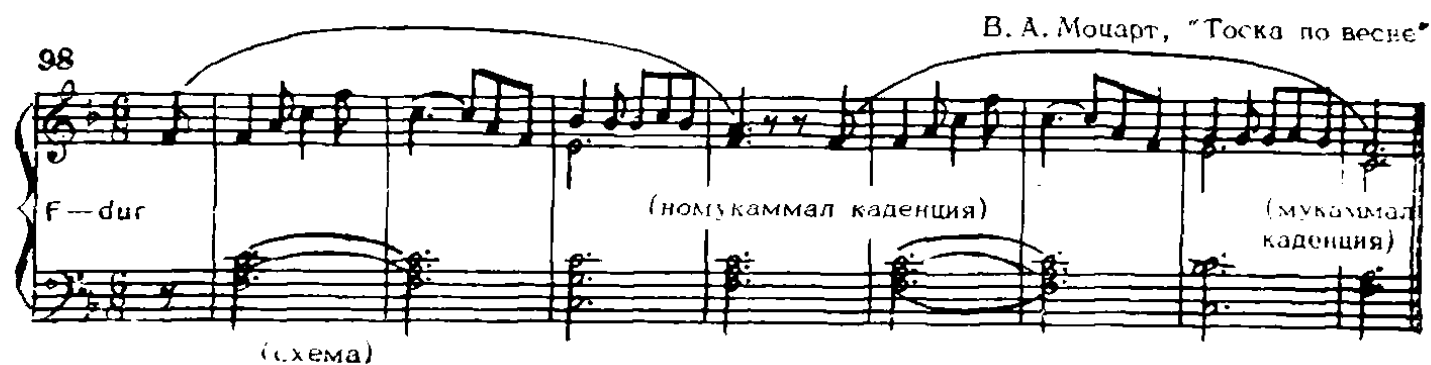
Охирги тоникаси тактнинг кучсиз ҳиссасига тўғри келган, терция ёки квинта мелодик ҳолатда жойлашган, шунингдек, D ёки S айланмасидан кейинги изчилликда келган (басда каденсли кварта-квинтали юришлар бўлмаган) каденция номукаммал каденция дейилади:

мукаммал каденциялар

а) б) в) и)



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 тўлдиради 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. «Waguet?»).

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 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 қўшини 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, Largo 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:





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



в) Берилган жумлани даврига чаривожлантинг ва уни гармонияланг.



1-жумла

КАДАНС КВАРТСЕКСТАККОРДИ

1. Таърифи ва белгиси

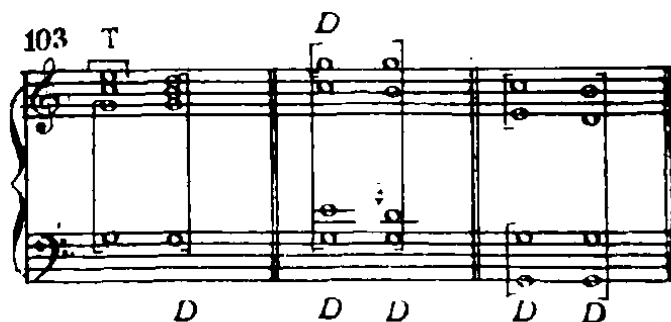
Кадансларда доминанта учтовушликдан кейин бевосита ташқи кўриниши тоника учтовушлигининг иккинчи айланмасига ўхшайдиган оҳангдошлик тез-тез пайдо бўлади:



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

2. $K_6/4$ нинг функционал хусусияти

Каданс кuartсекстаккорди 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:



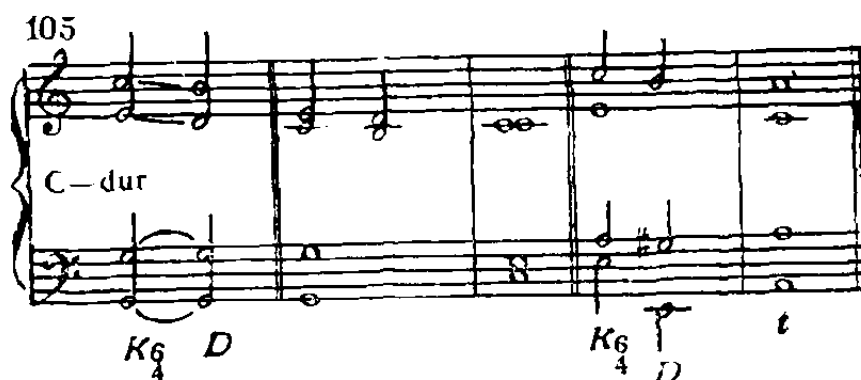
Икки функция элементларининг бир аккордда мана шундай қўшилиши қўшфункционаллик дейилади; у тоника (T) функциясига хос бўлмаган кескинликни ва нотурғун характери $K_6/4$ га беради.

Қаданс квартсекстаккорди 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 квартсекстаккорди D га ўтиб ечилганда доминантанинг асосий товуши ва унинг жуфтланмаси, қондага биноан, ўз ўрнида қолади, тоника товушлари эса поғонама-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:

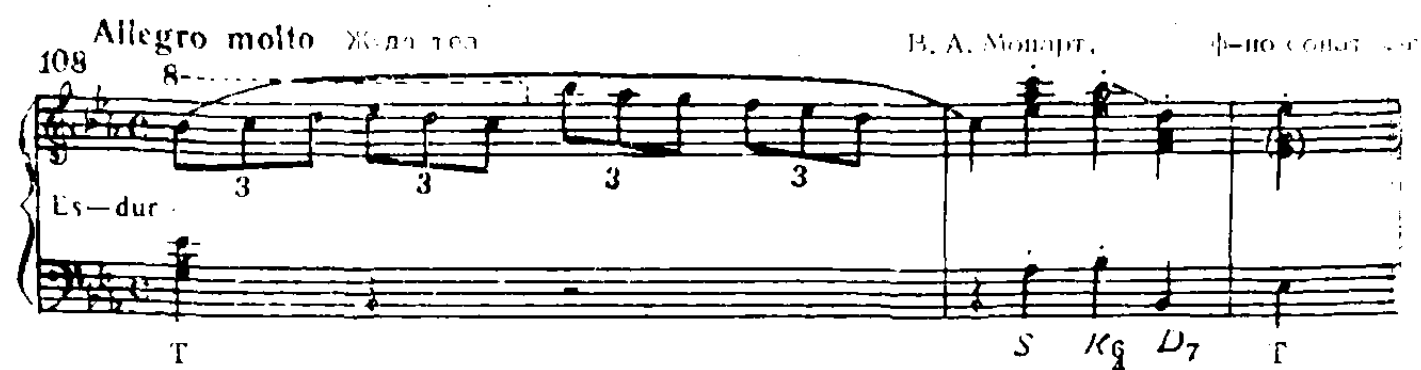
Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 2 № 1



А. Лренский, "Анчар" (хор)



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

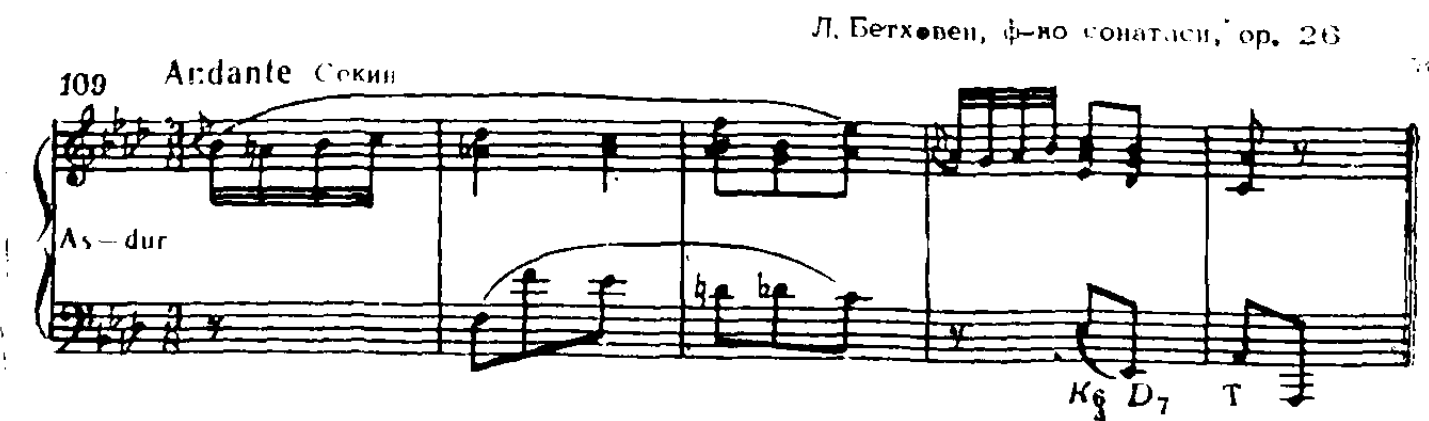


Каданс квартсекстаккорди D га ечилганда, унинг баси ё ўрнида қолади, ёки кўпинча октавага сакраш йўли билан пастга ҳаракат қилади.

4. Метрик шартлар

Каданс квартсекстаккорди маълум вазн-метрик шартларда қўлланилади: у оддий тактларда кучли ҳиссага, мураккаб тўрт ҳиссали ҳамда олти ҳиссали тактларда эсанисбий 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):





5. K_6 аккордларининг тайёрланиши

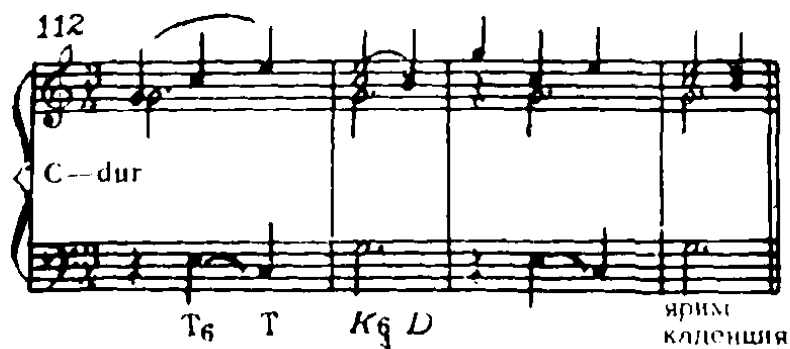
$K_6/4$ ни субдоминанта гармонияси билан тайёрлаш ҳаммадан кўра табиийроқ бир ҳолдир. Субдоминанта билан $K_6/4$ умумий товуши (S квинтаси) бўлганлиги сабабли бу аккордларнинг гармоник қўшилишини таъминлайди ва $K_6/4$ даги нооҳангдош товушни (яъни кваттани) тайёрлайди. Шунинг учун ҳам бу усулнинг жуда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

П. Чайковский, "Что смолкнул веселя глас"

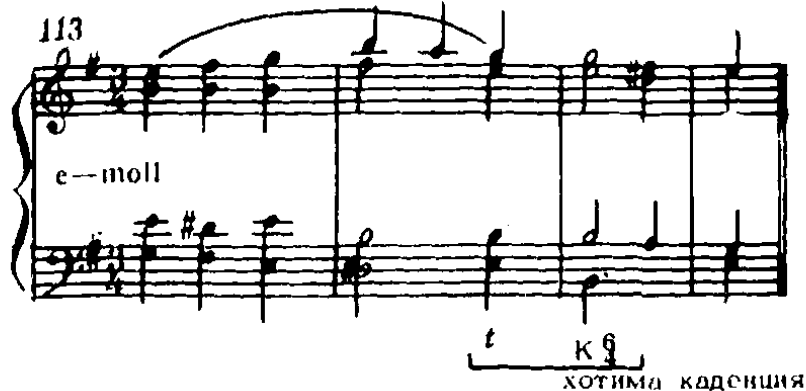


Бироқ, кўпинча каденцияларда $K_6/4$ субдоминантасиз ҳам бевосита тоника гармониясидан кейин учрайди. Бу хилдаги гармоник йўналиш кўпроқ ярим каденцияларга хосдир, лекин маълум даражада хотима каденцияларда ҳам бўлиши мумкин:

В. А. Моцарт, ф-но сонатаси



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



6. Ўрин алмашиш

Барча аккордлар сингари, каданс кuartсектаккордида ҳам ўрин алмашиш бўлади. Ўрин 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 биноан ўрин алмашиши мумкин:

Ф. Мендельсон, Песня без слов, № 28

Allegro con anima Тез, эҳтиром билан

7. K_6 нинг аҳамияти

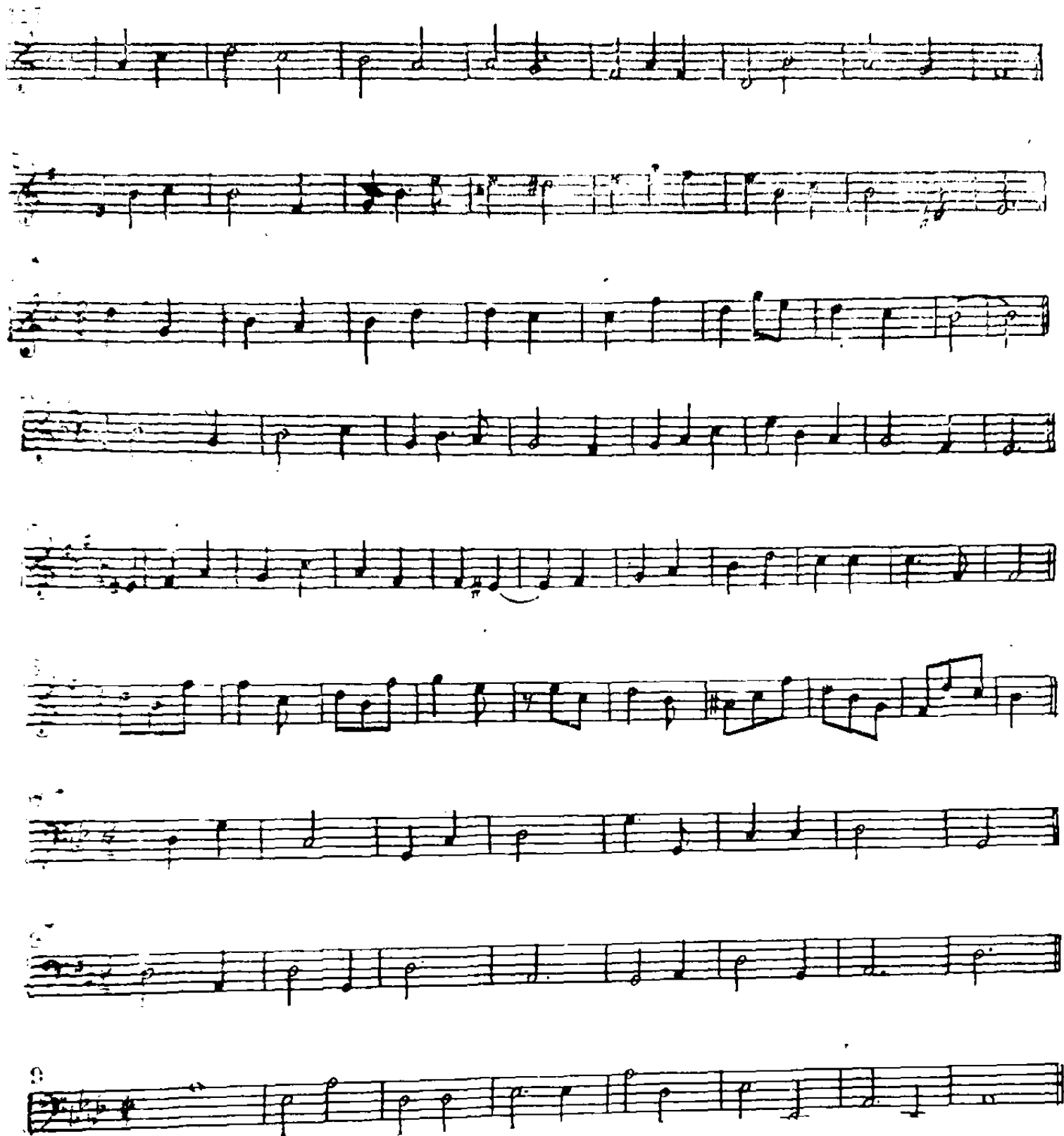
Каданс кuartсектаккорди функция жиҳатидан нотурғун оҳанг-дошликка ўхшаб ярим каденция ва тўлиқ каденцияларга янгиҳа садо ва қўшимча кескинлик киритади. K_6 давриянинг хотима каденциясида шу гармоник воситалар учун максимал тоник а-нинг киришини орқага суради, тоникага бўлган тортилишни зўрайтирган сайин 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

- В. Моцартининг «К Хлое» (16-такт) қўшиғида K_5 нинг қўлланиш шартларини анализ қилинг.
- Ф. Мендельсоннинг «Песни без слов» асарини анализ қилинг, 28-сон (12-такт).
- Р. Шуманнинг «Листок из альбома» асарида *фа-диез* минор. K_6 нинг хилма-хил каданс давраларида қўлланиш шартларини анализ қилинг, ор. 99.
- Л. Бетховеннинг скрипка учун ёзган *Ми-бемоль* мажор сонатаси рондо қисмининг бошланғич давриядаги каденцияларни анализ қилинг, ор. 12.

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:



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 жумланинг 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- т е м а

АСОСИЙ УЧТОВУШЛИКЛАРНИНГ СЕКСТАККОРДЛАРИ

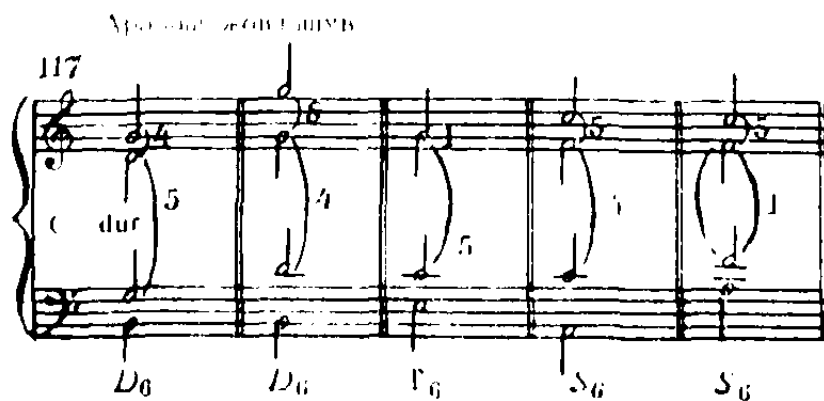
1. Таърифи ва белгиси

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:



3. Секстаккордларнинг қўлланиши

Секстаккордлар ўзининг акустик хусусиятлари жиҳатидан асосий ўқовушликларга нисбатан унчалик турғун эмас, шунинг учун ҳам секстаккордлар, асосан, тузим орасида қўлланиб, музикавий баёнинг табий раволиғига йўл очиб беради.

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

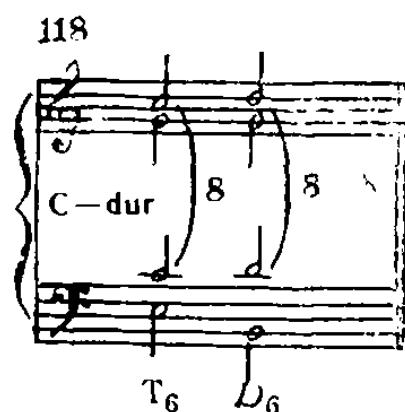
Тузимнинг хотимадан олдинги аккорди сифатида олинган секстаккорд уш тузим бошлангани (масалан, биринчи жумла) учун кўпроқ яроқли бўлган автентик, плагал ва тўлиқ каденциянинг н о м у к а м м а л каденцияга айлантиради.

4. Овоз йўналиши. Параллел октавалар (ва унисонлар)

Секстаккорднинг жуфтлашувлари ва жойлашувида имконият кўп бўлганлиги сабабли унинг ўқовушлик ёки секстаккорддан қўшилиши усуллари ҳам жуда турли-тумандир.

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

Масалан, қуйидаги даврада:



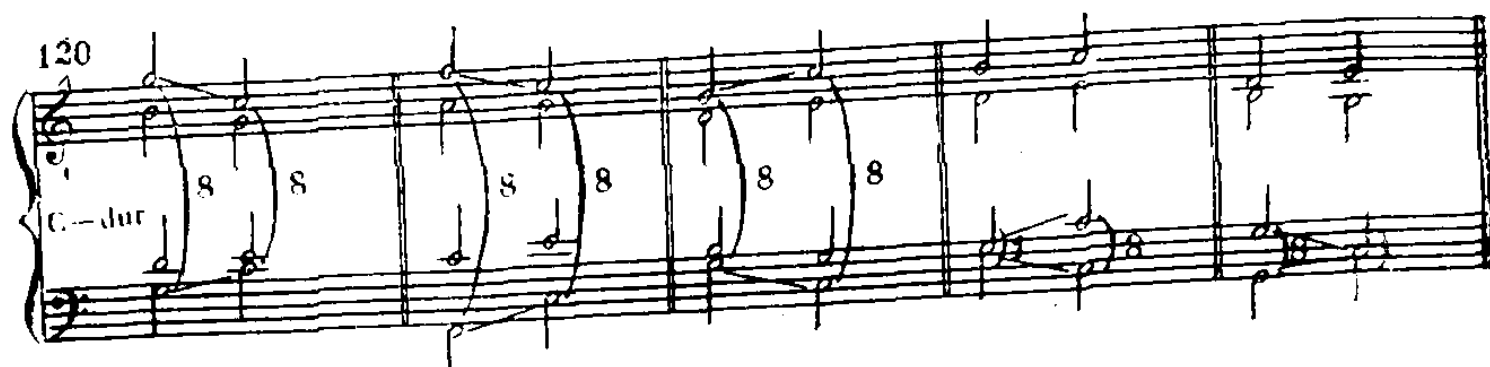
овозларнинг ҳар бири ўз олдига, гўё, овоз йўналишининг ҳамма қондасига биноан, тамомилан нормал ҳаракат қилаётгандай, қўшилаётган ҳар жуфт аккорднинг жойлашуви ҳолати ҳам, жуфтланиши ҳам мувофиқдай кўринади. Лекин агар бас, альт ва сопранонинг ҳар қайсиси ўзининг мустақил ҳаракатига эга бўлса, тенор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

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



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

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



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

Параллел октаваларни бирорта овознинг октавада такрорла-
ниши билан аралаштириш ярамайди. Ҳар бир овоз ўзининг му-
стақил 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
киритиладиган 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 юқорида айтилган октавалар билан «ўсиб боришни»
аниқ кўрсатади:

Тег, бир овоз санобат билан Р. Шуман, ф-но сонатаси, ор. 22, фанал

121 Allegro un poco maestoso

fis. moll

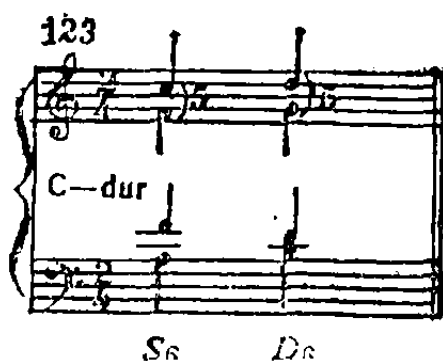
ША МИСОЛНИНГ ТҲРТ ОВОЗНИ СХОМАСИ



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, "Треник"

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 D₆ T S₆ T₆ D T₆ S D₆ T S₆ T

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

127

E—dur

D₆ T T₆ D

7. Секстаккорднинг секунда нисбатидаги учтовушлик билан қўшилиши

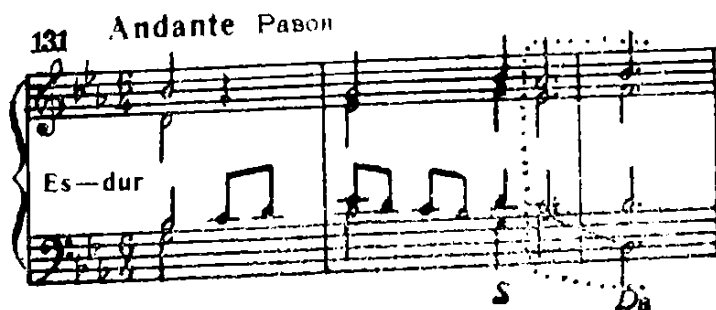
$S_6—D$ қўшилишида биринчи аккордда асосий товуш ёки квинтанинг жуфтланганлигидан қатъи назар, ҳамма овозларнинг ҳаракати равои бўлади:



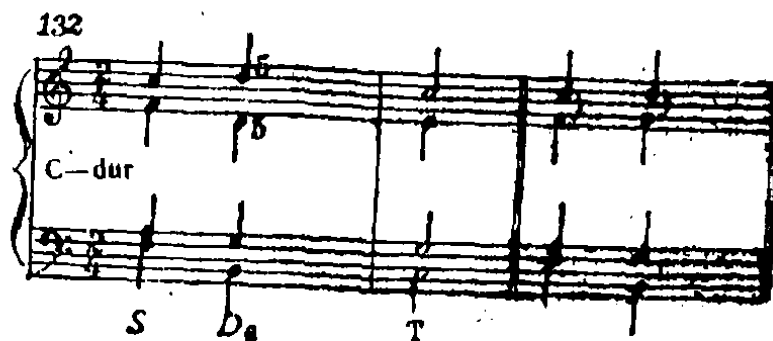
$S—D_6$ қўшилишида бас орттирилган кварта юқорига эмас, балки камайтирилган квинта пастга йўналтирилади. Бас камайтирилган квинтага сакрагандан кейин сакрашга қарама-қарши юқори томонга ҳаракатланади, бу ҳаракат унинг мелодик йўналишини табиийроқ ҳолда ўтказди; бас орттирилган кварта юқорига ҳаракат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



Н. Римский-Корсаков, "Садко"



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:

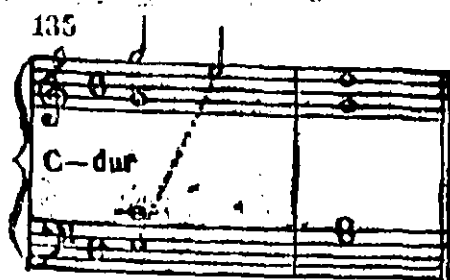


9. Секстаккордда терцияни жуфтлаш

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



Бавзан бир секстаккорднинг ўринини 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) Т, 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 ча фақат бошда-ва энг охирида бериш;

5) гармониялашда (юқорида кўрсатиб ўтилган каби) умумий—яхлит планни назарда тутиш керак.

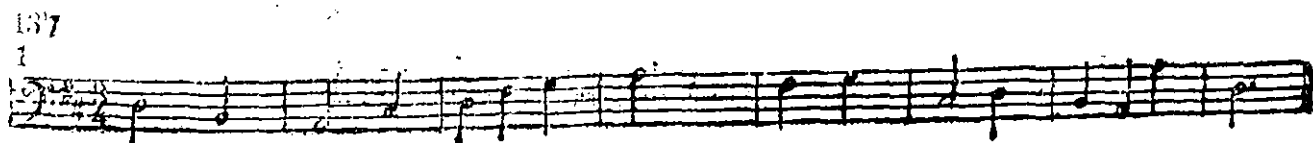
Гармониялаш мисоли:



Топшириқлар

Езма топшириқлар

Қуйидаги бас ва куйларни гармонияланг:





Фортепьянода машқлар

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

- 1) T—D₆—T; 2) T—S₆—T; 3) T—S₆—D; 4) D—T₆—D;
5) D—D₆—T; 6) D₆—T—S₆—T; 7) S—S₆—D; 8) S—D₆—T;
9) S—D—D₆—T.

УЧТОВУШЛИКНИНГ СЕКСТАККОРД БИЛАН ҚЎШИЛИШИДАГИ 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 ораликқа 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 D₆ D T₆ T S₆ S T₆ T D₆ D T₆ T S₆ S T₆

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

139

C—dur

D T₆

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 D₆ D T₆ T S₆ S T₆ T D₆ D T₆ T S₆ S T₆

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 энч ҳолатда жойлашади:

141

C—dur

T₆ D D₆ T T₆ S S₆ T T₆ S S₆ T T D D₆ T

П. Чайковский, "Не кукушечка во сьром бору"

142

C—dur

T T₆ D

Шу қоядаларга асосланиб, ўрта овозларда ҳам сакрашларга йўл қўйилади:

143

C—dur

T₆ D S T₆ D₆ T T₆ 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:



140-мисолнинг
2 ва 3 тактларига
ҳам қаралисин



2. Аралаш сакрашлар

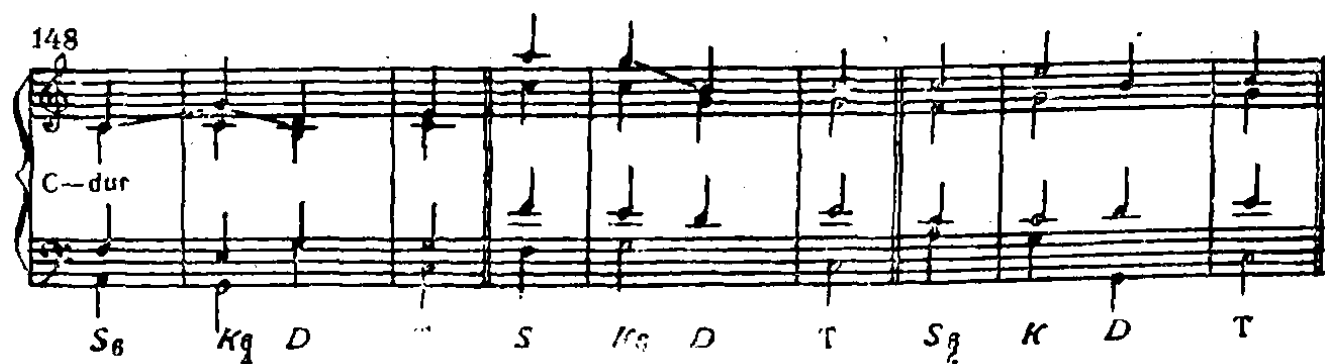
Секстаккорднн бошқа функциядаги учтовушлик билан ёнма-
ён қўлланиш ҳар турли аккорд товушлари ораси-
даги (прима — терция, квинта — терция ва ҳоказолар) секстага,
камайтирилган квинтага, баъзан септимага ҳам сакрашга имкон
беради:



П. Чайковский, "Ночевала тучка"



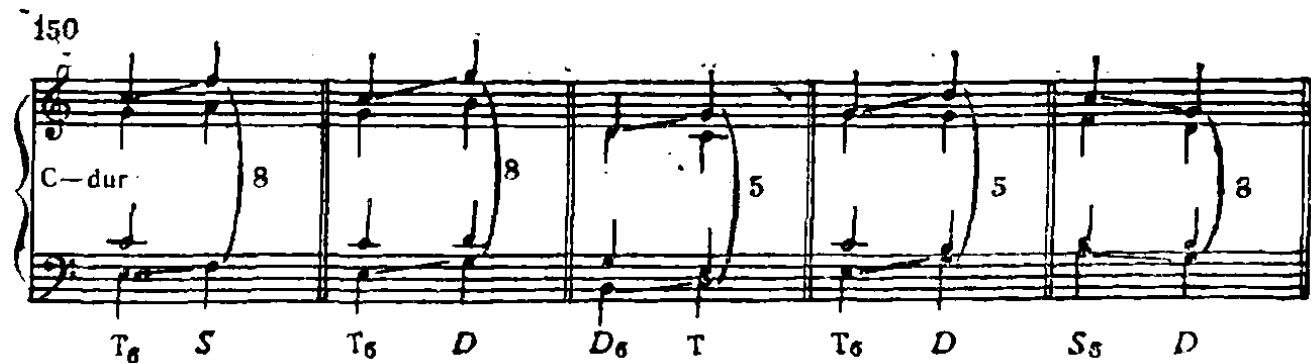
Умуман сакрашнинг тўғри ва эркин йўналиши аккордлар айланмасини қўлланишга йўл очади. Каданс квартсекстаккордига ва ундан нарига йўналадиган сакрашлар бунга қўшимча мисол бўла олади (9-тема 3-§ га қаранг):



3. Яширин октавалар ва квинталар

Икки овознинг октавага томон тўғри ҳаракати яширин октавалар дейилади.

Икки овознинг квинтага томон тўғри ҳаракати яширин квинталар дейилади:



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.

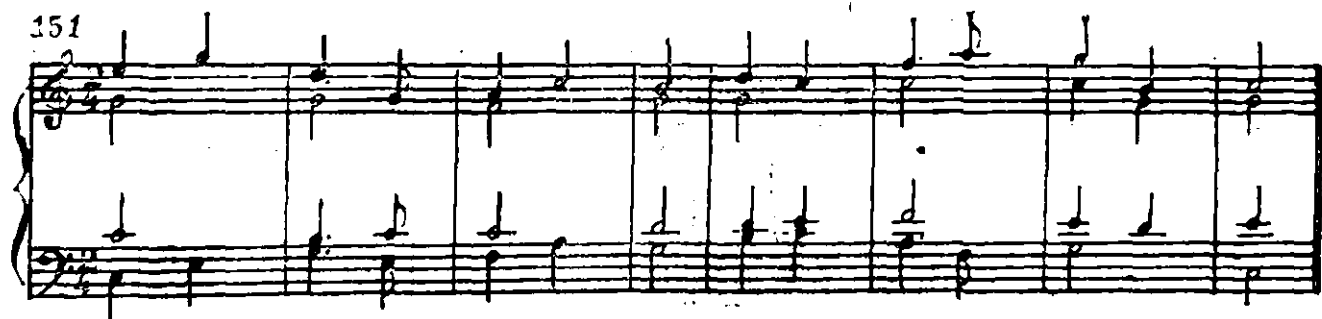
Энди куйга фақат аккордларнинг ўрин алмашуви ёрдамида эмас, балки турли аккордлар орасидаги сакрашлар билан ҳам ранг-баранглик киритилади. Маълумки, сакрашлар кўп ҳолларда овознинг равон ҳаракати билан алмашиб туради. Бунда овознинг турли аккордлар орасидаги сакрашидан кейин унинг тескари томонга ҳаракати, 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: Гармонияланиши лозим бўлган бу парчани, бошланган фактура баён сақланган ҳолда тугатишни ўқувчиларга тавсия қилинади. Даврия тузилиши, қандайсари 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) фигурани ёрдамида баён қилиш мақсадга мувофиқдир. Гармоник баёнинг бу кўрinishи 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

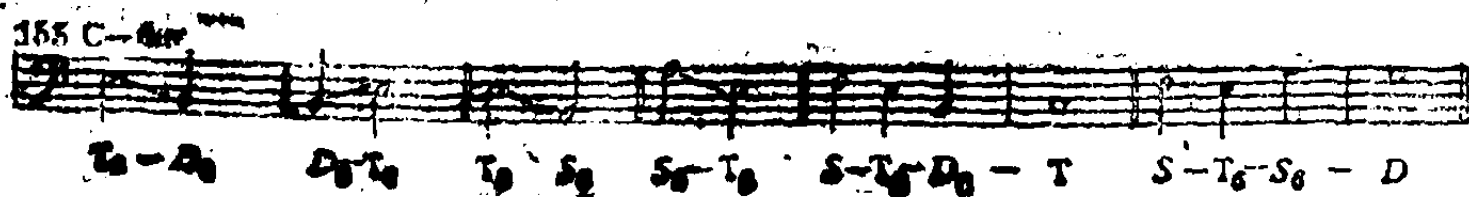
ИККИ СЕКСТАККОРД ҚУШИЛИШИ

1. Умумий маълумотлар

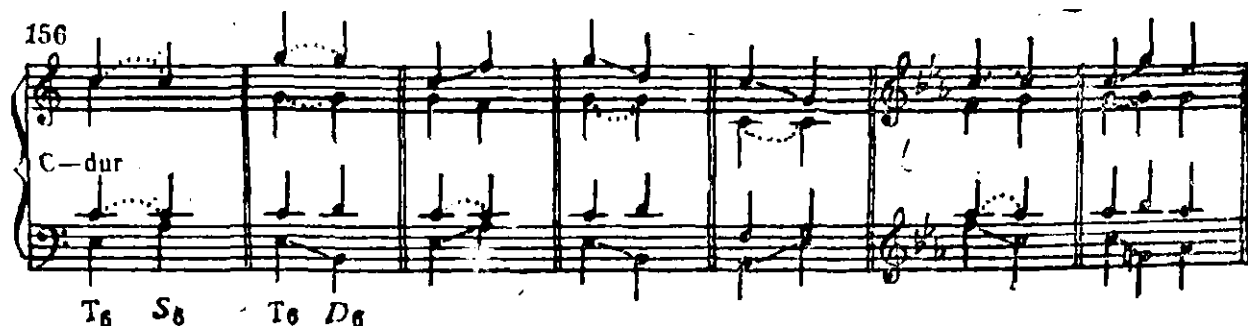
Баснинг бир аккорд терциясидан бошқа бир аккорд терциясига ҳаракати натижасида иккита секс-аккорд изчиллиги ҳосил бўлади. Бу изчиллик кварта-квинта (яъни $T-D$; $D-T$; $T-S$; $S-T$) ва секунда нисбатида ($S-D$) бўлиши мумкин.

2. Кварта-квинта нисбатидаги сектаккордлар

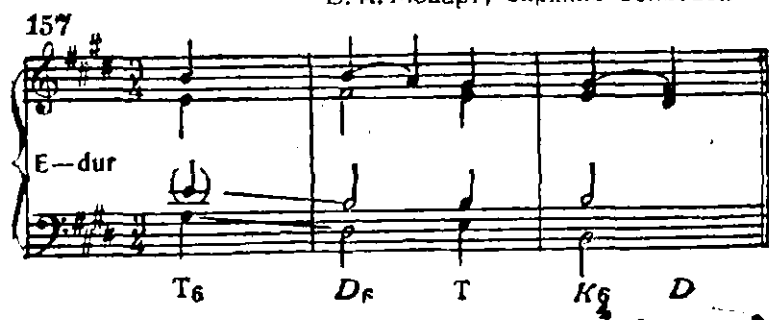
Сектаккордлар кварта-квинта нисбатида бўлган басда терция товушларининг квартага ёки квинтага сакраши содир бўлади:



Бу давраларда сектаккордлар одатда гармоник қўшилади. Сектаккордларнинг умумий товуши кўпроқ равои 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:



В. А. Моцарт, скрипка сонатаси



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 усуллариغا риоя қилинади:

1) S_6 сектаккордида асосий товуш, D_6 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 равои ҳаракат қилганда асосий товушни мелодик ҳолатда бериш зарур (акс ҳолда параллел октавадар ёки квинталар вужудга келиши муқаррар):



П. Чайковский, "Не кукушечка во сыром бору"

159 Moderato mosso Ўртача тезликда

C-dur

S₆ D₆ T

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

160

C-dur

Аккордларнинг бундай қўшилишида сакрашларнинг бу тарзда қўлланиши S₆ 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) t₆—D₆, D—t₆ изчиллигида бас ортирилган квинтага эмас, балки қамайтирилган квартага ўтиши керак. Айрим мунозарали ҳолларда бас у ёки бу хилдаги сакрашдан кейин қарама-қарши томонга ҳаракатланиши муҳимдир:

161 c-moll

яхши ёмон

t₆ D₆

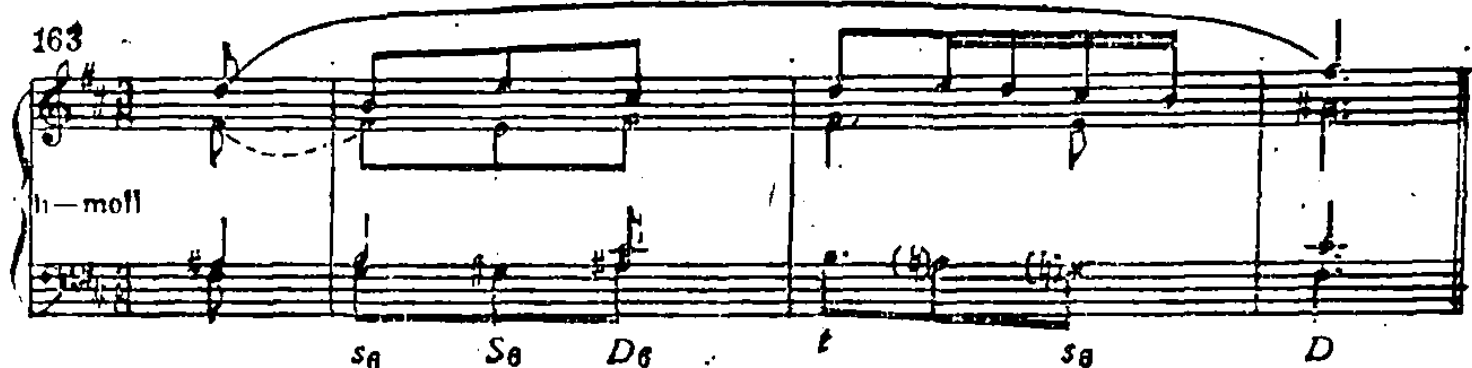
2) S₆ билан D₆ ни қўшишда басда ортирилган секундага ўринсиз юришдан сақланиш учун субдоминанта терциясини кўтариш тавсия этилади: шунда субдоминанта секстак-

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

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



И. С. Бах, Партита

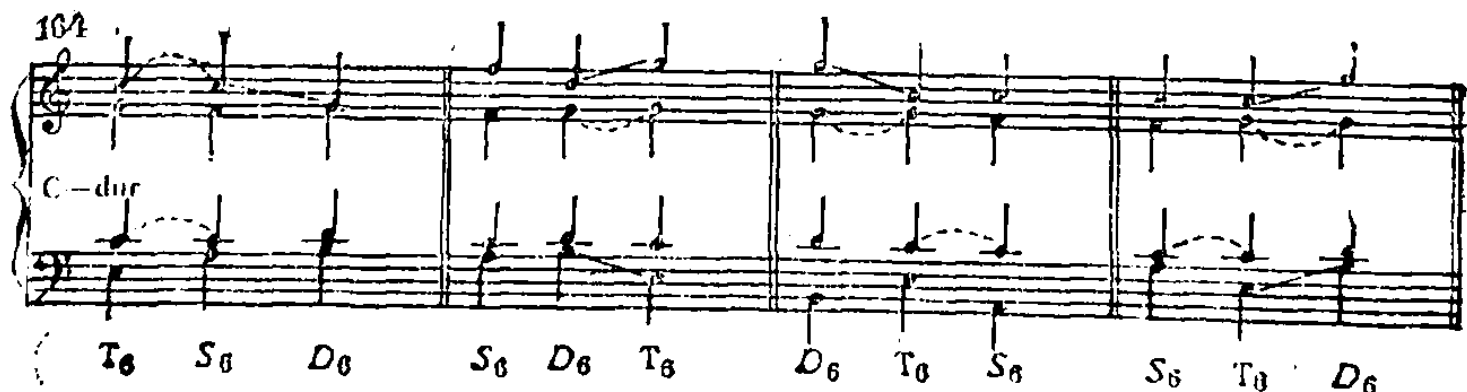


Эслатма: Уч секстаккорд изчиллиги.

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 $T-D$ жумла S_6-T_5



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

Бу изчилликларда иложи борича овоз йўналишининг равиш 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:



Топшириқлар

Ёзма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

166

1

2

3

4

5

6

7

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

1-жумла

167

C—dur

1-жумла,

2

cis—moll

Фортепьянода машқлар

Қуйдаги аккордлар изчиллигини чалинг:

T—S₆—D₆—T.

t₆—S₆—K₆—D—t.

T₆—S₆—D—T.

D₆—T₆—S₆—K₆—D—T.

t₆—S₆—S₆—D₆—t—S.

13- тема

ЎТКИНЧИ ВА ЁРДАМЧИ КВАРТСЕКТАККОРДЛАР

1. Дастлабки маълумотлар

Каданс квартаккордидан ташқари, ўткинчи ва ёрдамчи квартаккордлар ҳам мавжуд. Бу квартаккордларнинг ўзига хос хусусияти уларнинг кучсиз ҳиссада порона-ма-порона ҳаракатда ҳосил бўлишидир (уларнинг номлари ҳам аккордсиз ўткинчи ва ёрдамчи товушларга ўхшашлиги билан боғлиқдир).

Каданс квартаккордлари сингари, бу квартаккордлар ҳам функция белгисига $\frac{6}{4}$ қўшимча рақамлари билан кўрсатилади: T₆, S₆, D₆.

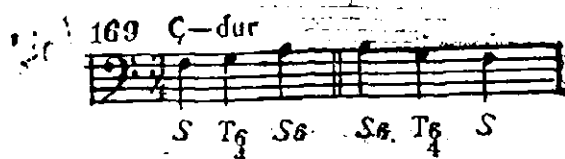
2. Доминанта ва тониканинг ўткинчи квартсекстаккордлари

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

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

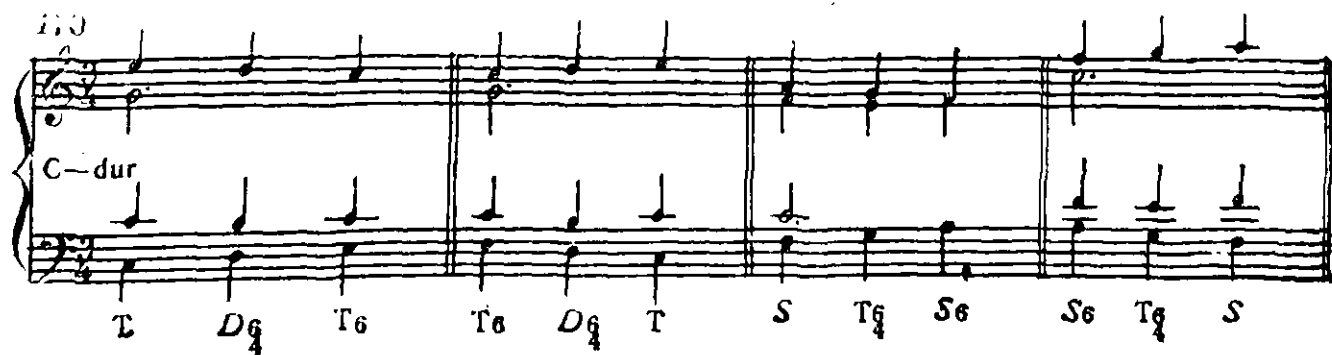


Субдоминанта учтовушлиги ва унинг секстаккорди орасида (ёки тескари томонда) ўткинчи тоника квартсекстаккорди жойлашади: $S-T_6-S_6$ ёки S_6-T_6-S



3. Овоз йўналиши

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



П. Чайковский, "Почевала тучка золотая"



Агар $T_6—D_4^6—T$ ва $S_6—T_6^6—S$ давраларидаги секстаккордда квинта жуфтланган бўлса, тегишли овоздаги квартсекстаккордга ўтиш терцияга ҳаракат билан (асосий товушнинг жуфтланишидек секундага ўтиш сингари бўлмасдан) бажарилади:

172

C—dur
5
T₆ D₆ T

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

173 Allegro

E—dur
T₆ D₆ 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.

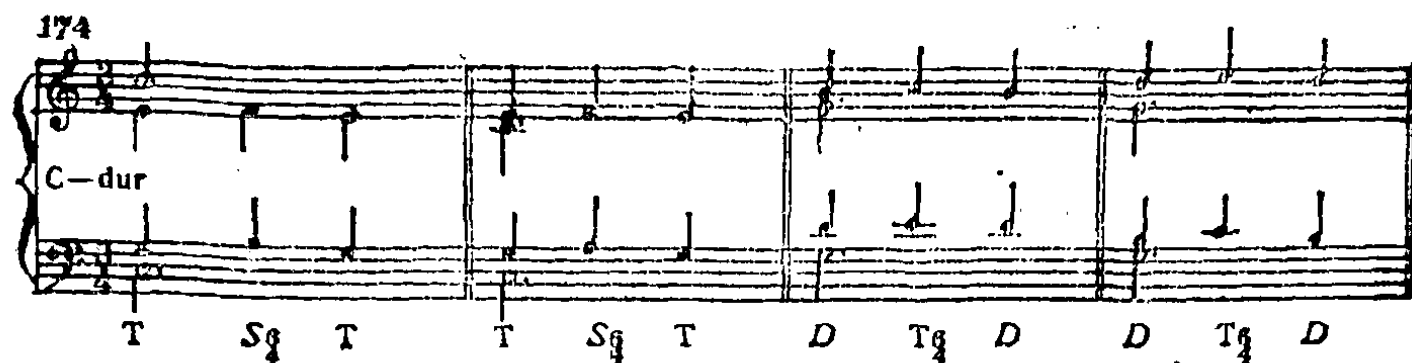
Берилган куйни гармониялашда, биринчидан, гамманинг I—III ва IV—VI поғоналари орасидаги поғонама-поғона ҳаракат ўткинчи квартсекстаккордлар борлигининг белгисидир. Иккинчидан, куй уч ҳиссали ўлчов давомида (ёки ундан ҳам майдароқ уч чўзим давомида) ўз ўрнида қолдирилганда ҳам баъзан 172 ва 173-мисолларда 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 бас¹ устида жойлашган квартсекстаккорд ёрдамчи квартсекстаккорд деб аталади.

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

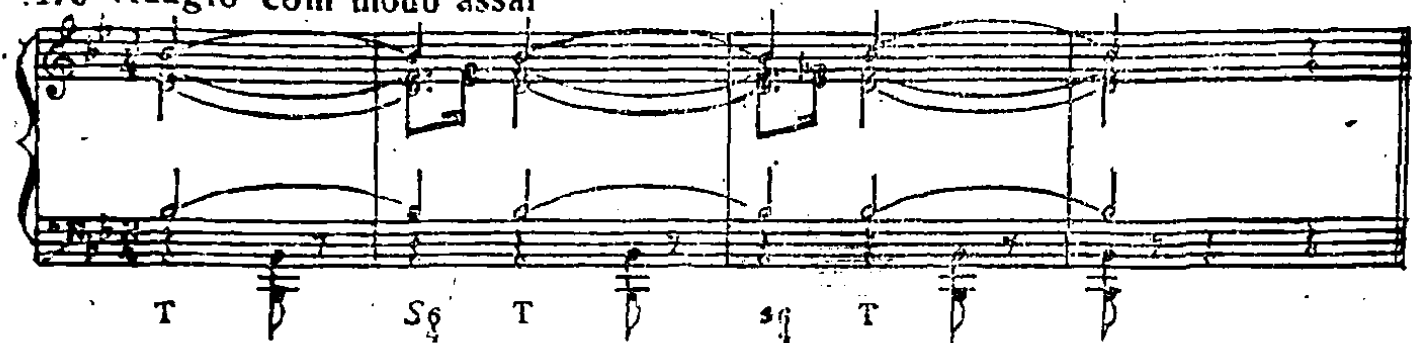
Тоника учтовушлиги билан унинг қайтармаси орасида субдоминанта ёрдамчи квартаккорди, доминанта учтовушлиги билан унинг қайтармаси орасига эса тоника ёрдамчи квартаккорди киритилади:



Секин, жонланиб

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

175 Adagio com modo assai



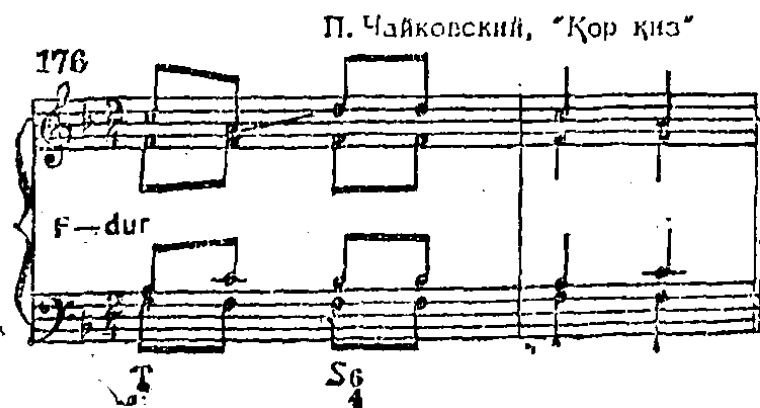
Бас товушлари фонида ёрдамчи квартаккорд пайдо бўлганда бас албатта кучли ҳиссада (ёки нисбий кучли ҳиссада) бошланиши шарт.

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:



6. Каденциялардаги ёрдамчи квартсекстаккорд

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

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



Топшириқлар

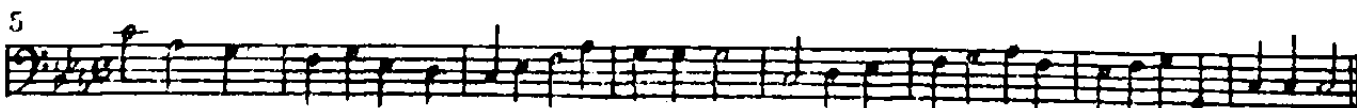
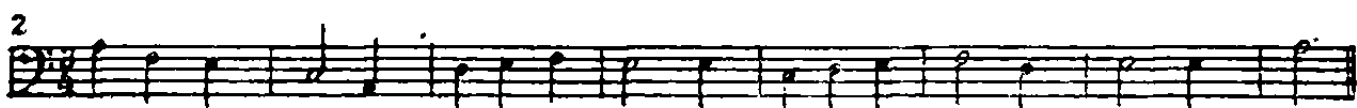
Оғзаки топшириқлар

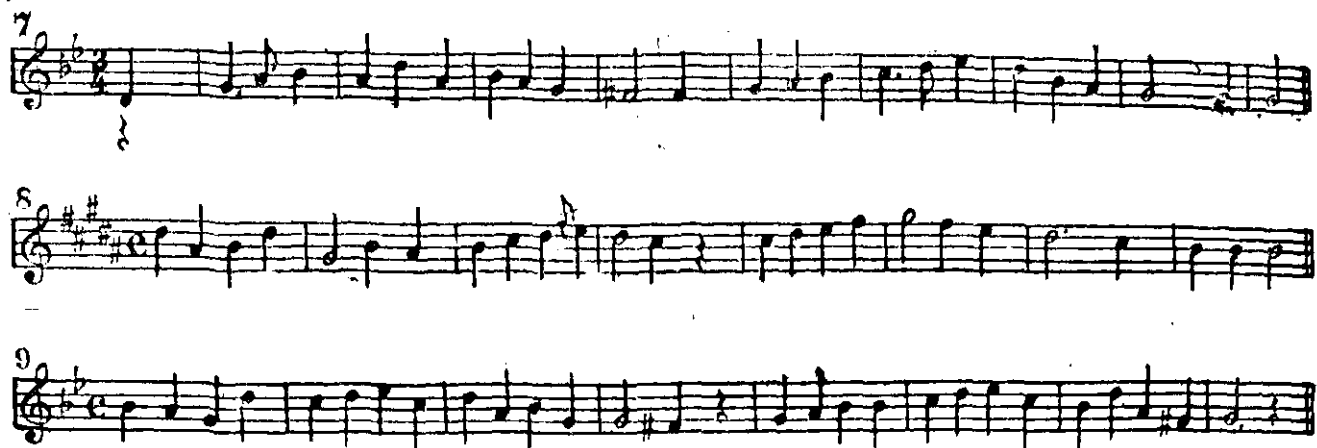
Л. Бетховен ор. 14 № 1 сонатасининг II қисмидаги бошланғич давридан ўткинчи квартсекстаккордни топинг.

Ёзма топшириқлар

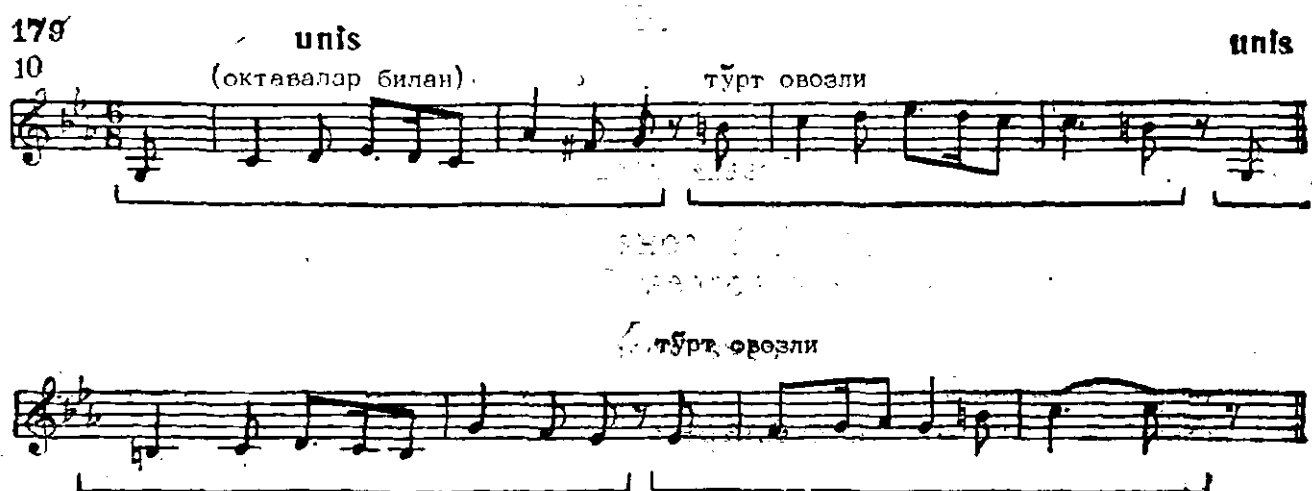
а) Берилган бас ва куйларни гармонияланг:

178





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



Фортепьянода машқлар

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_7)

1. Доминантсептаккорд. Унинг тузилиши ва белгиси

Ладнинг V поғонасида тузилган септаккорд доминантсептаккорд деб аталади.

Доминантсептаккорд нооҳангдош 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:



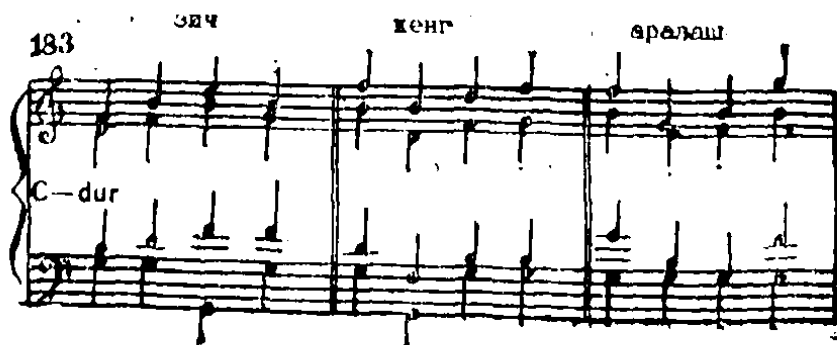
D_7 — доминантсептаккорднинг белгисидир.

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 борица камроқ қўллаш керак.

Доминантсептаккорд энч жойлашуви, кенг ва аралаш жойлашуви мумкин:



2. Септаккордларнинг қўш функциялилиги¹

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

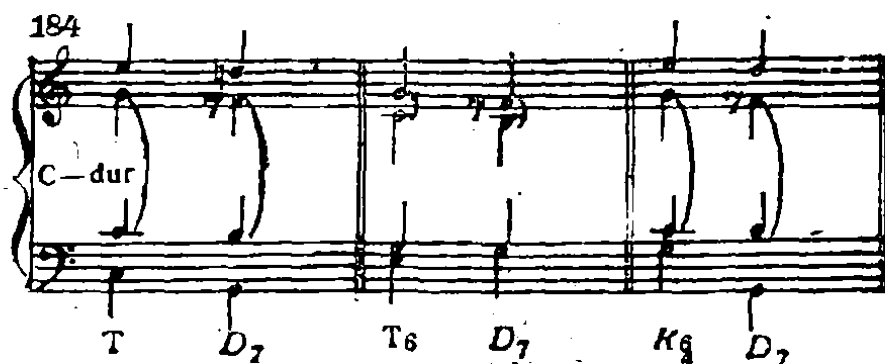
Масалан, *соль—си—ре—фа* (До мажор ёки минор) септаккордига доминанта функция товушлари билан бир қаторда субдоминантадан бир товуш (*фа*) қўшилганлиги учун бу септаккорднинг оҳангдошлиги бузилади.

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

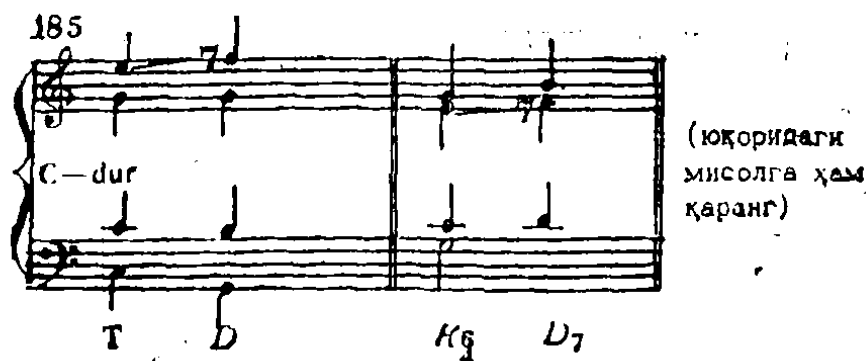
3. Доминантсептаккордни тайёрлаш

Бизга маълум бўлган ҳар қандай аккордлар (ўткинчи аккордлардан ташқари), яъни: T , T_6 , D , D_6 , S , S_6 ва K_6 лар доминантсептаккорд олдида қўлланилиши мумкин.

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



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



¹ Авторлар қўш функционаллигини *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 тоналликлардан 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:



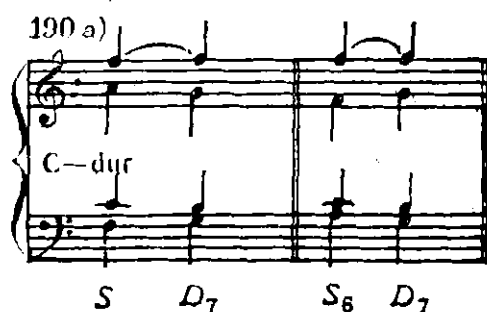
Доминанта гармонияси фонида баъзан септима томон пастлама сакраш ҳам қўлланилади:



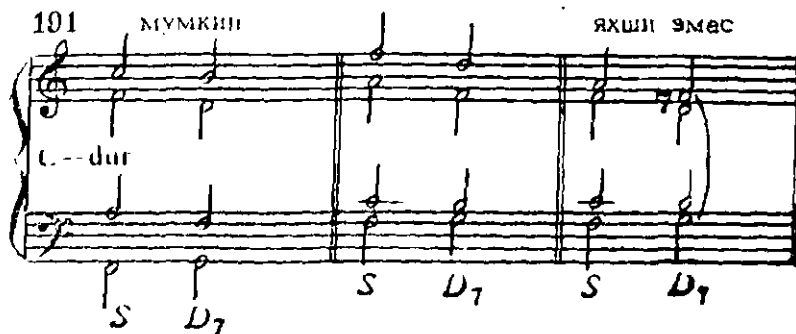
(Л. Бетховеннинг 9-симфониясидан III қисмидаги (Andante Moderato) 8- тактга қаранг.) * Субдоминанта примаси (S_6 ёки S_6) ва доминанта септимаси — шу аккордлар орасидаги умумий товушдир; у кўпинча ўз ўрнида қолади. Ўзидан олдин келадиган оҳангдош товушларни такрорлаш йўли билан киритилган нооҳангдошликни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



* 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:



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



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):



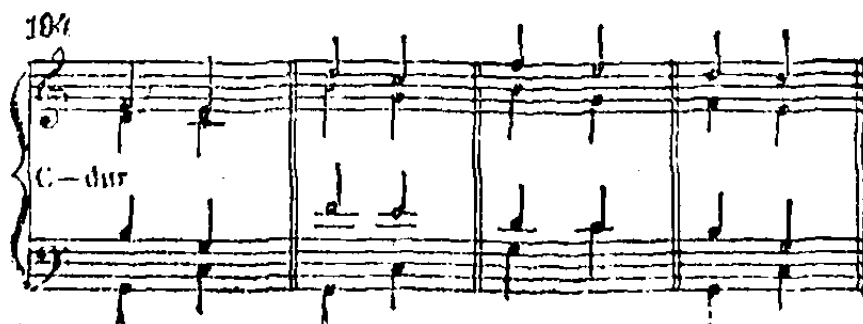
Лад тортилишлари асосида тўлиқ D_7 нинг ечилишида овозлар қуйидаги тартибда йўналтирилади:

- 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 (етакчи 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, то-
 ника примасига йўналтирилади;



5. Асосий доминантсептаккорднинг қўлланиши

Асосий D_7 энг муҳим каденцияларнинг гармониялари қаторига киради. Асосий D_7 тўлиқ каденцияларда одатда қуйида-
 ги тартибда бўлади:

$$\begin{aligned} S-D_7-T \\ S_6-D_7-T \\ K_6^6-D_7-T \end{aligned}$$

$$S-K_4^3-D_7-T$$

Доминанта учтовушлиги кўпроқ учрайдиган ярим каденция-
 ларда D_7 нинг қўлланиш тартиби қуйидагича бўлади:

$$S_6^6-D_7$$

$$T_6^6-D_7$$

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

Гармониялаш мисоли:



6. Амалий кўрсатмалар

Бу темада берилган масалаларда асосий D_7 ни каденцияларда-
 гина эмас, балки тузим ораларида ҳам қўлланиш ўринлидир.

Кўп ҳолларда доминантсептаккордни доминанта учтовушли-
 гига ёки унинг септаккорди учрайдиган жойларга киритиш мум-
 кин. Лекин бунда доминантсептаккорд билан ҳамроҳ бўлиши
 мўлжалланган овоз ҳаракатининг шу овознинг кўникиб кетилган
 ечилиш схемасига мувофиқ бўлиш-бўлмаслигини очиқ-ойдин та-
 саввур 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 D₇ 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.

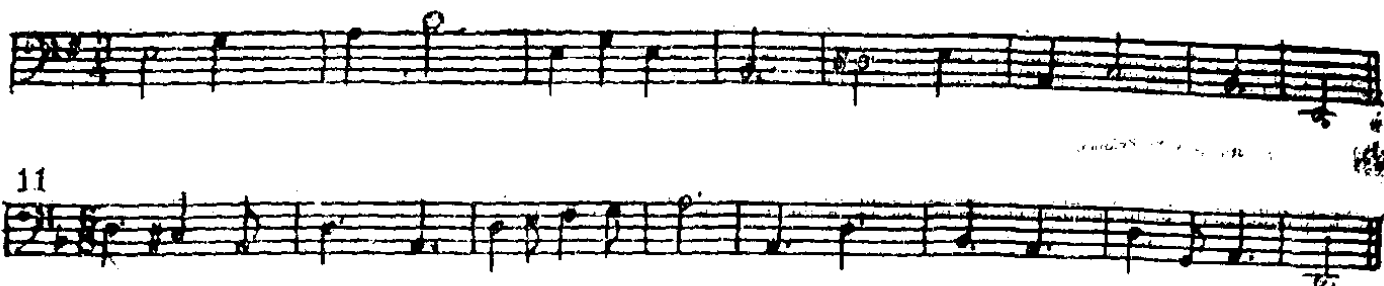
Топшириқлар

Ёзма топшириқлар

а) Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:

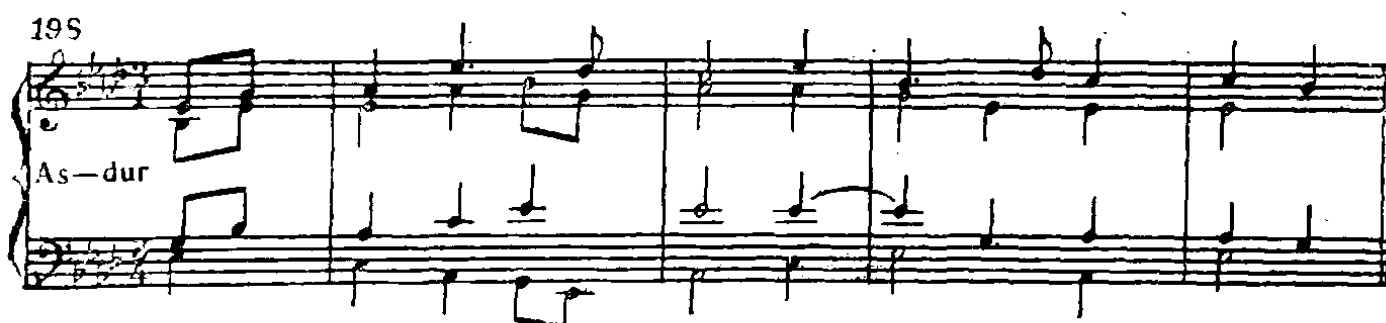
197

The musical score for exercise 197 consists of nine staves of music. Each staff begins with a number from 1 to 9. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as asterisks and 'i'.



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 усуллари мураккаблаштирамайди. Лекин ёрдамчи товушлар куйни сезиларли даражада бойитади ва ҳатто таълимнинг ҳозирги поғонасида бу ёрдамчи товушларни гармониялашга киритишнинг маъноси ҳам ана шундадир.

6) Берилган жумлани хилма-хил D_7 давраларини қўлланиб, давриягача ривожлантиринг:



Фортепьянода машқлар

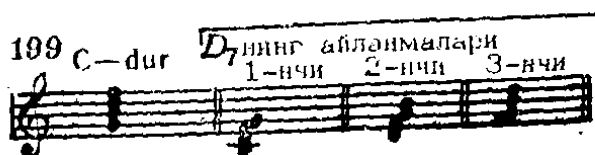
193—195-мисолларда кўрсатилганideк, берилган товушдан хилма-хил ҳолатлардаги тўлиқ ва тўлиқсиз D_7 ларни тузинг; шу товушнинг тоналлигини аниқлаб, уни мажор ва минор тоникасига ечинг.

15-тема

ДОМИНАНТСЕПТАККОРДНИНГ АЙЛАНМАЛАРИ

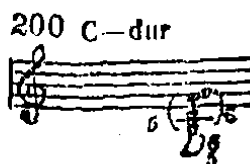
1. Номлари ва белгилари

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 интервалини 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 учто-вушлигига, D_2 эса тоника секстаккордига ечилади:



3. Айланмаларнинг вужудга келиши ва қўлланилиши

D_7 нинг асосий кўриниши қандай шароитда қўлланилса, унинг айланмалари ҳам худди шундай шароитда қўлланилади; D_7 айланмаларнинг септимаси равон ҳаракатда (ўткинчи септима, тайёрланган септима ҳолида) ёки сакраш ҳолида пайдо бўлиши мумкин.

Ўткинчи септима биринчи ва учинчи айланмалар (яъни D_6 ва D_2) га хос хусусиятдир.

Бу ҳолда квинтсектаккорд D_6 дан кейин пайдо бўлади, D_6 нинг асосий товуши жуфтланади, (ўткинчи септима юқориги учта овознинг бирида, кўпинча сопранода бўлади):

204

C—dur

D_6-D_6 T D_6-D_6 T D_6-D_6 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

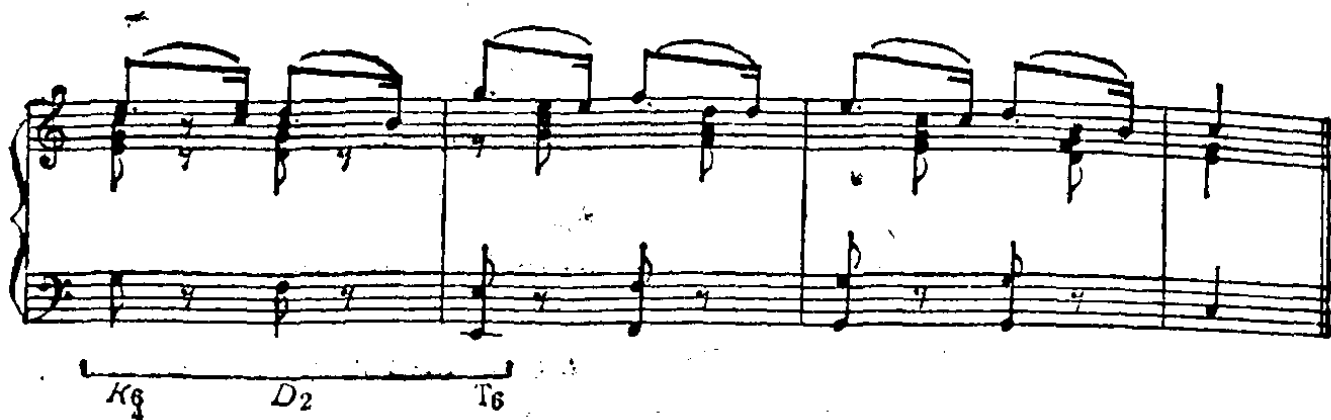
C—dur

D 2 T6 $\mathbb{E}_6$ K $\mathbb{E}_4$ D $\mathbb{E}_2$ T $\mathbb{E}_6$

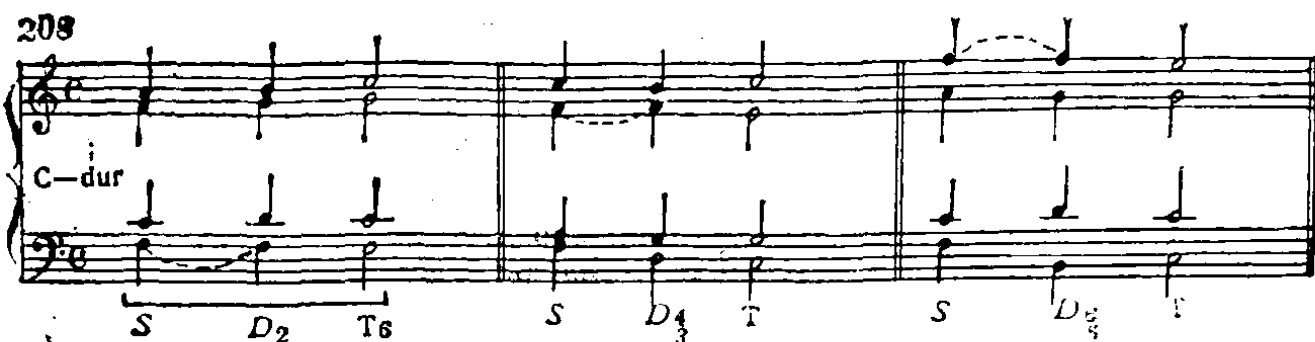
В. А. Моцарт, "Плячки"

207 Allegretto Тезлатмай

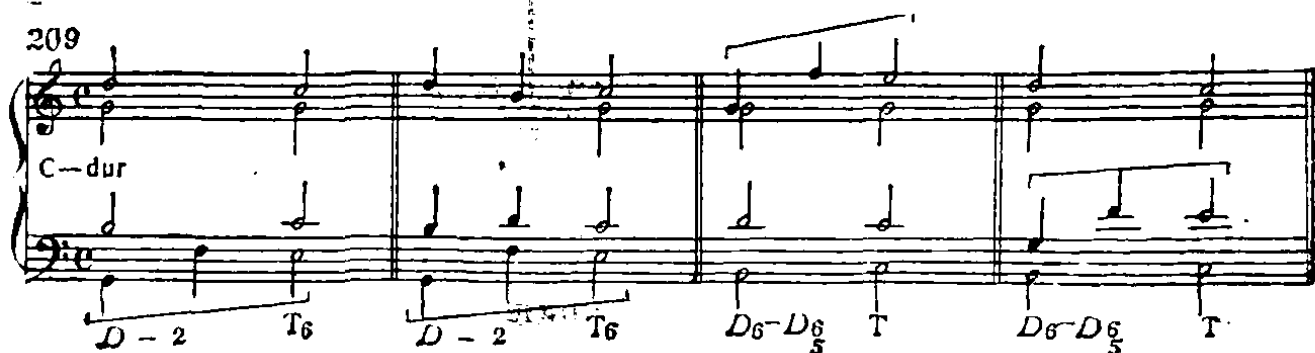
C—dur



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



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:



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

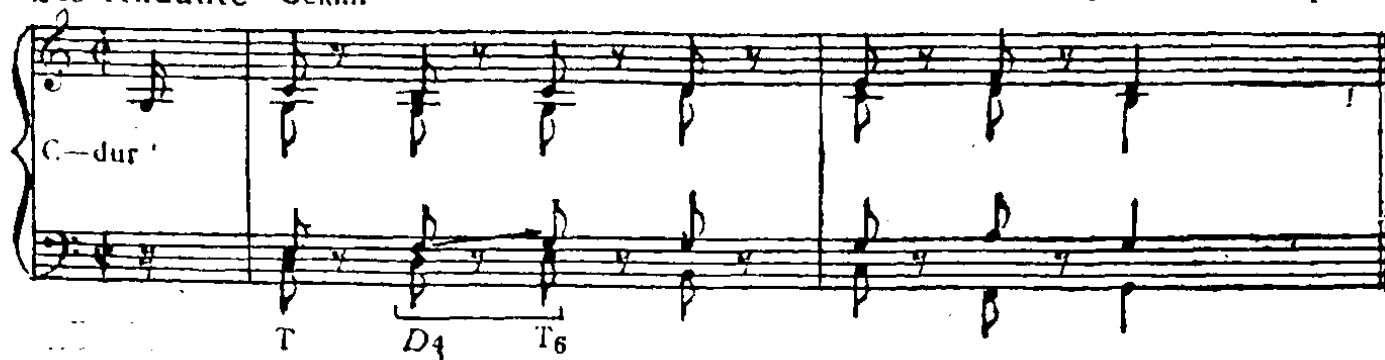
4. Ўткинчи терцквартаккорд

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 Сечин

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

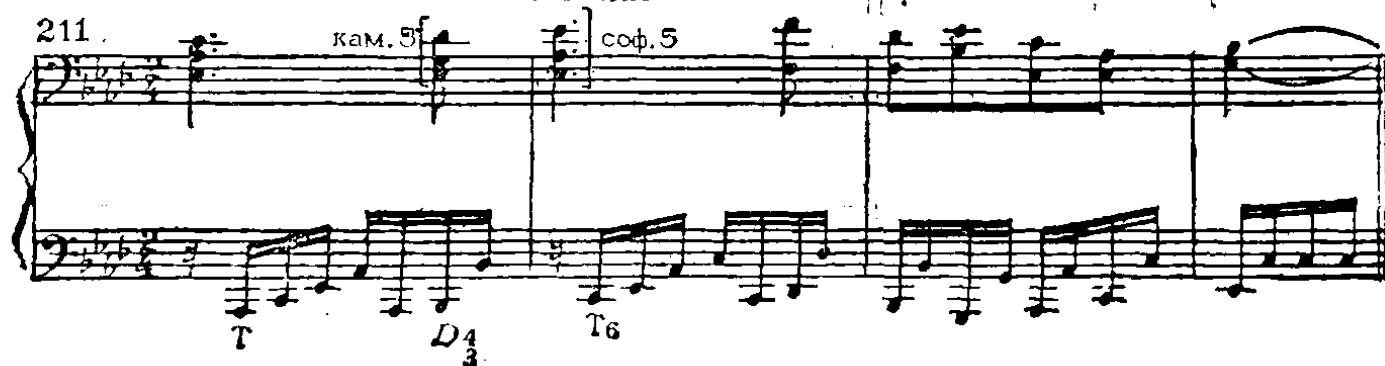


Эслатма. Бу ($T-D_4-T_6$) даврадаги кенг жойлашувда икки квинта изчиллиги (камайтирилган ва соф квинта ёки, аксинча, соф ва камайтирилган квинта) ҳосил бўлади; бундай квинталар параллел ҳисобланмайди, шунинг учун гармониялашда бу квинталарга йўл қўйилади:

Allegretto vivace

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

Сал тезлатиб



5. Ўрин алмашиш

D₇ ва унинг айланмаларини ҳам учтовушликлар сингари ўрнини алмаштириш мумкин. D₇ 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:

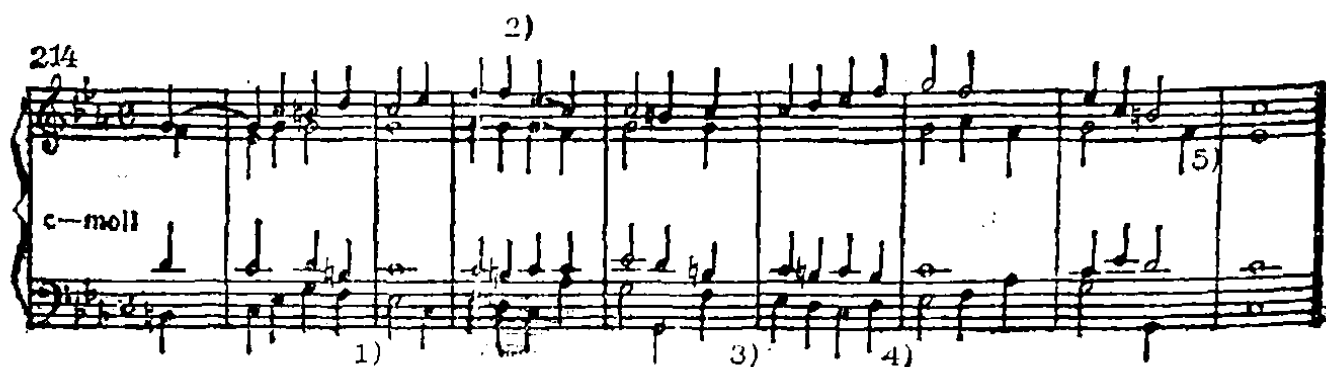
212



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



Гармониялаш мисоли:



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

Топшириқлар

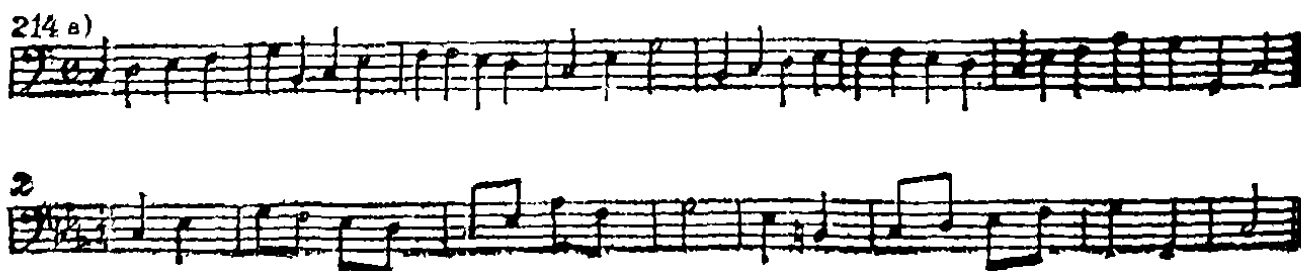
Овзаки топшириқлар

Қуйидаги асарлардан доминантсептаккорд ва унинг айланма-
ларини топинг:

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

Езма топшириқлар

Берилган баслар ва куйларни гармонияланг:





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 ечишда юқорида кўрсатиб ўтилган овоз йўналиш усулларида баъзи бир қайтишлар бўлишини амалий тажриба тасдиқлади.

1. Квинталарнинг сакрашлари

Доминант секундаккорднинг— D_2 —тоника секстаккордига ечилишида бу D_2 квинтасининг Т квинтасига сакрашига (квинта товушларининг сакрашларига) йўл қўйилади. Бундай сакраш кўпинча юқориги овозда (куйда) ва одатда бас йўналмасига қарама-қарши томонга қарата қўлланилади. Шунинг учун ҳам пастлама квинта сакрашидан кўра юқорилама кварта сакрашининг афзаллиги, ўз-ўзидан маълум:

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

C—dur

Бу D_2 — T_6 даврасида асосий товушларнинг ҳам сакрашлари мумкин:

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

C—dur

D_2 T_6

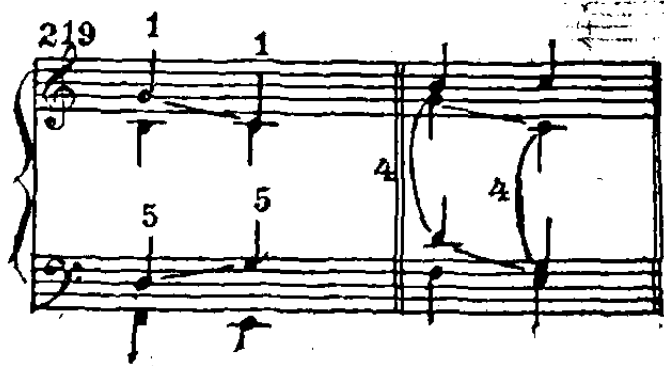
2. Қўшалоқ сакрашлар

D_2 — T_6 даврасида квинталарнинг сакрашлари билан бараварига асосий товушлар ҳам сакраши мумкин, лекин

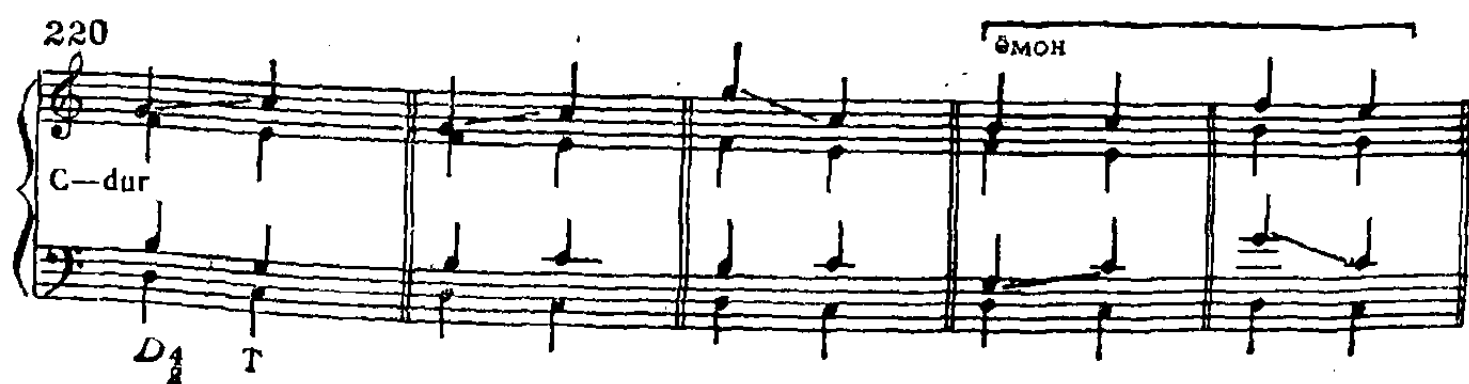
юқориги иккита овоз параллел квинталар ҳолида эмас, балки параллел к в а р т а л а р ҳолида ҳаракат қилиши шарт:



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



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



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

321 *Andantē* Секун

es—moll

D_6 t_8 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:

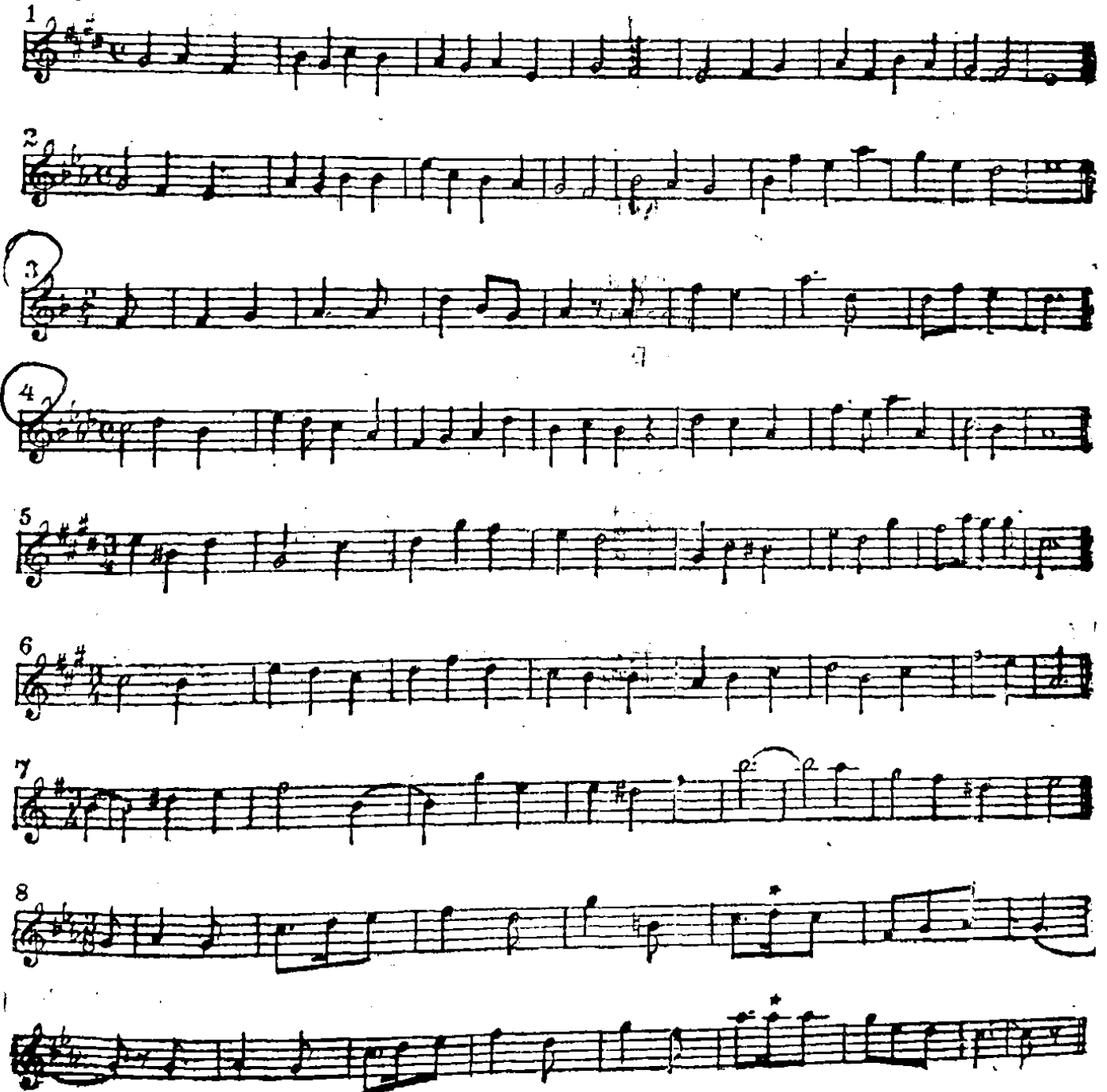


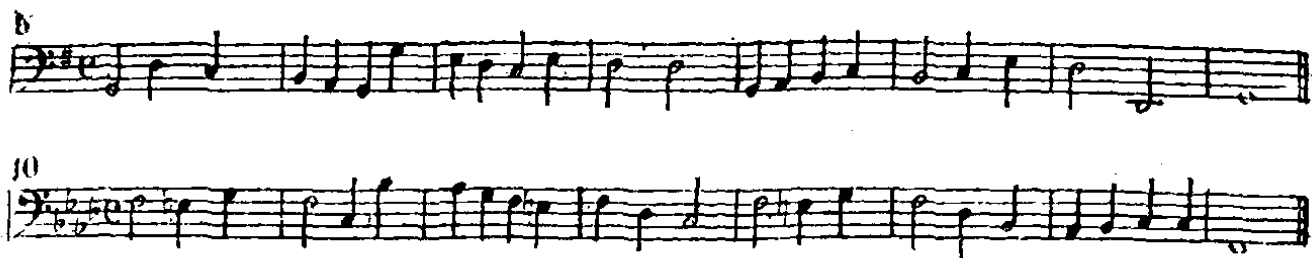
Топшириқлар

Езма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

226





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



Фортепьянода машқлар

Ушбу парчаларни гармонияланг:

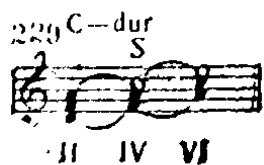


17-тема

МАЖОР ВА ГАРМОНИК МИНОРНИНГ ТУЛИҚ ФУНКЦИЯ СИСТЕМАСИ. ДИАТОНИК СИСТЕМА

1. Мажор

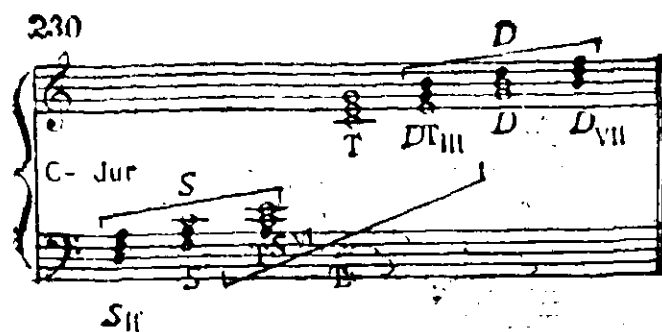
Ҳар бир бош учтовушликдан бир терция юқорида ёки терция пастда мана шу бош учтовушликлар билан яқин функция ўхшашлигидаги ёндош учтовушликлар жойлашган. Бу ўхшашлик мана шу аккордларда иккита умумий товуш борлиги билан боғлиқдир:



Учта 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 (Т, 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 товушнинг (гамманинг VII поғонаси) мавжуд бўлишидагина эмас, балки шу етакчи товушнинг T асосий товушга ўтиши, яъни табиий лад тортилишига мувофиқ ечилиши ҳамдир.

Шунинг учун агар III поғона учтовушлигидан кейин субдоминанта келса, етакчи товуш II ас тга, терциясига ўтади, аммо, 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 ;

$T-TSVI-SII_6-DTIII-D$

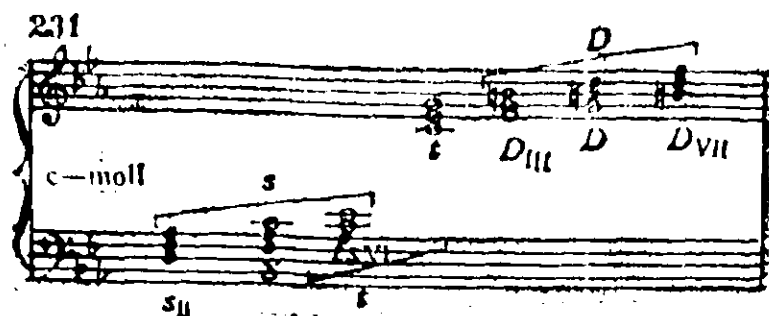
Ф. Шопен асарларидан бошлаб, шундай давриялар учрайди (*фа* мажор Балладасига, *фа* мажор, *До* мажор Мазуркаларига қаранг); бундай даврияларни славянлар миллий маданиятларининг бошқа композиторларида, масалан, А. Дворжак, С. Монюшка, Б. Сметаналарда ҳам учратиш мумкин.

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-темаларга 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», Ўздавнашр, 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:

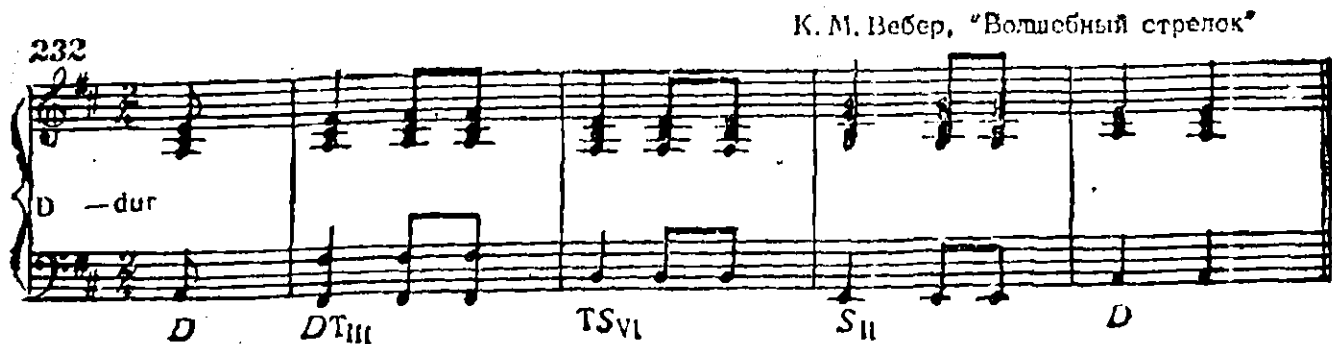


Минор тоника ва минор субдоминанта группаларининг аккордларни кичик ҳарфлар (t ва s) билан белгиланади.

Гармоник минор III поғона учтовушлиги тоника группасига кирмаслиги билан мажордан фарқ қилади; тоника билан иккита умумий товушга эга бўлишига қарамасдан, 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:



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

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

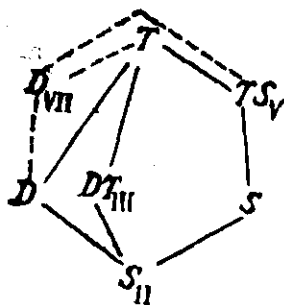
Chord progression: D, TS VI, DT III 6, S, DT III, TS VI, S II, T

3. Аккордлар изчиллиги мантиқи

Маълумки, гармоник ҳаракатнинг асосий йўна-
лиши қуйидаги формула билан ифодаланади:



Бу формула бош учтовушликларнигина эмас, балки ёндош уч-
товушликларнинг энг муҳим гармоник қўшилмаларини ҳам ўз
ичига олиши мумкин. Масалан, бу формуланинг истал-
ган функцияси ўзига мос келадиган группа-
даги ёндош аккордларнинг бирортаси билан
ҳам берилиши мумкин; бунда мазкур ёндош
аккорд гўё ўз асосий учтовушлигининг ўрни-
га ўтади (232- мисолга қаранг).



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

Ёндош учтовушликнинг ўз асосий учтовушлигидан олдин кели-
ши 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. Ақсинча, кўп ҳолларда, схемага кирувчи бир ёки бир неча аккорд (масалан, TSVI, S, SII ёки субдоминанта группасининг ҳаммаси ва ҳоказолар) мавжуд бўлмайди.

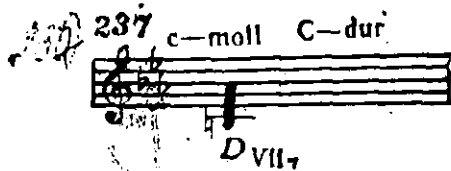
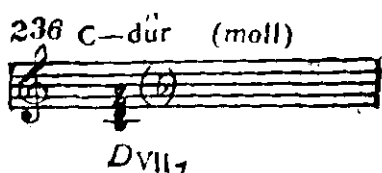
6. Бош септаккордлар

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

D₇ 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 (DVII₇) деб аталувчи аккорднинг кичиги ҳам, камайтирилгани ҳам тоника товушларининг бутунлай учрамаслиги сабабли жуда кескин эшитилади:



Мисолларда келтирилган учала септаккорд (D₇, SII₇, DVII₇) 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—D₇—T
T—DVII₇—T
T—DTIII₆—T
T—DVII₇—D₇—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—DVII₇—D₇—DTIII₆—T

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

C—dur D VII_b 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 гурпуадаги учтовушликларни ҳамда D_7 , SII_7 ва $DVII_7$ септаккордларининг номларини айтинг.

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

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

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

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

г) М. Мусоргский. «Хованщина» 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. «Вылетала бедная птичка» халқ қўшиғи (П. Чайковский — В. Прокунин тўпамидан, № 54).

18-тема

II ПОҒОНА СЕКСТАККОРДИ ВА УЧТОВУШЛИГИ (SII_6 ва SII)

А. II ПОҒОНА СЕКСТАККОРДИ

1. Сектаккорднинг устунлиги

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

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 ғоят нотурғунлиги билан (тоника билан умумий товушнинг йўқлиги) иккинчи томондан, доминанта билан умумий товушга эгалиги, шунингдек, лад хилма-хиллиги (мажор T, D ва S га нисбатан минор оҳанги) билан ҳам тушунтириш мумкин.

2. SII_6 да жуфтланиш

II поғона секстаккорди асосан субдоминанта (S) сифатида қўлланилади. Бунда S учтовушлиги — группаси бош аккордининг асосий товуши бўлган бас товуши жуфтланади. Ёндош секстаккорддаги шундай жуфтланиш унинг асосий учтовушлик билан бўладиган алоқасини кучайтиради ва, демак, II поғона секстаккордининг субдоминанта группасига функционал жиҳатдан мансублигини ҳам таъкидлайди¹.

Баъзан SII_6 да SII нинг асосий товуши ва камдан-кам ҳолларда квинтаси жуфтланади:



3. SII_6 дан олдин келадиган аккордлар

II поғона септаккорди мелодик қўшилишда (умумий товушлари бўлмаган ҳолда) T 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

¹ 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 зич жойлашувда барча товушлар бир томонга йўналиш мумкин:

нотўғри мумкин

241

C—dur (moll)

T S_{II6} T S_{II6} T S_{II6}

II поғона сектаккорди (S—SII₆) асосий субдоминанта учтовушлигидан кейин, кучли ҳиссадан кучсизроқ ҳиссага ўтадиган жойда ҳам келиши мумкин:

242

C—dur(moll)

S S_{II6}

4. SII₆ нинг доминанта группасидаги аккордлар билан қўшилиши

II поғона сектаккорди функционал доира бўйича навбатлашиб келадиган доминанта группасидаги маълум аккордларнинг ҳар бирига: D га, D₆ га, D₇ ва унинг айланмаларига, шунингдек, каданс квартсектаккордига ҳам ўта олади.

SII₆ 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_{II6} D T

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

Es—dur

SII_6 D

SII_6 билан D нинг гармоник қўшилиши ҳам учрайди, лекин шунга қарамай, кўпинча унга сакраш йўли билан эришилади:

245

C—dur(moll)

T SII_6 D T T SII_6 D T

SII_6 нинг асосий товуши жуфтланганда, у D учтовушлиги билан тамомила табиий равишда гармоник қўшилади:

246

C—dur(moll)

T SII_6 D T

SII_6 нинг D_6 билан ҳам мелодик, ҳам гармоник қўшилиши мумкин:

гарм. мелодик.

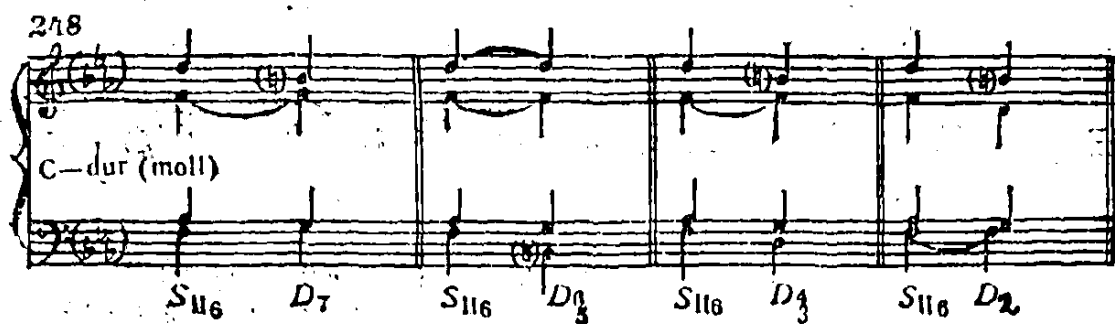
247

C—dur(moll)

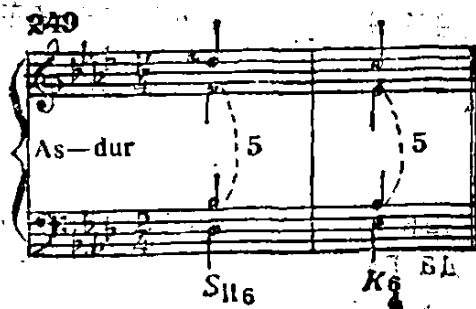
SII_6 D_6 SII_6 D_6

SII_6 доминантсептаккорди билан унинг айланмалари умумий товушлардан бири ёки ҳар иккаласи ўз ўрнида қолдирилиб, гар-

моник қўшилади. Бунда доминантанинг септимаси тайёрланган септима ҳолида киритилади:



Баъзан SII_6 билан K_6 даврасида, асосан кенг жойлашувда (лекин, шунингдек, SII_6 — квинта мелодик ҳолатида зич жойлашганда ҳам — камроқ), одатда — иккала ўрта овоз орасида, параллел квинталар ҳосил бўлади:



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



Б. МАЖОРДАГИ II ПОГОНА АСОСИЙ УЧТОВУШЛИГИ

Б. Терция нисбатидаги учтовушликларнинг қўшилиши

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

S ва SII учтовушликлари терция нисбатида бўлиб иккита умумий товушга эга,

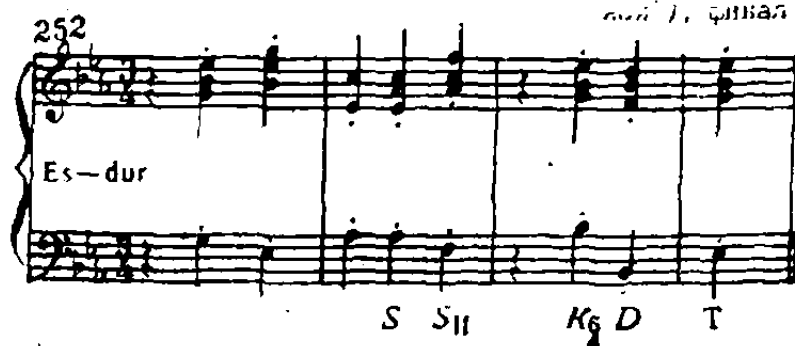
S—SII гармоник қўшилишида ҳар иккала умумий товуш ўз ўрнида қолади:

В. А. Моцарт, "Волшебная флейта" ("Сеҳрли най"), коҳинлар хори

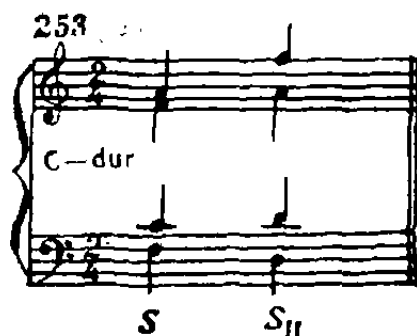


Мелодик қўшилиш ҳам мумкин: бас терция пастга, юқориги учта овоз эса қарама-қарши томонга, яъни юқорига йўналтирилади — биттаси терцияга, икkitаси квартага кўтарилади:

В. А. Моцарт, "Волшебная флейта" ("Сеҳрли най"), финал



Субдоминанта терциясидан II поғона учтовушлик терциясига сакрашда мелодик қўшилишнинг алоҳида кўриниши ҳосил бўлади:



Э с л а т м а. Бундай даврада терция нисбатидаги ҳар қандай икkitа бошқа аккорднинг қўшилишидаги каби ўрин алмаштиришга ўхшаган ҳолат вужудга келади.

6. II поғона учтовушлигининг доминанта группасидаги аккордлар билан қўшилиши

SII дан кейин одатда доминанта гармонияси келади. SII—D асосий учтовушлиги билан кўпинча мелодик қўшилади.

SII учтовушлиги доминантсептаккорди ва унинг айланмалари билан кўпинча гармоник қўшилади (D₇ нинг тайёрланган септима-си).

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

7. S_{II} ва S_{II_6} аккордлари қуршовидаги ўткинчи тоника

Секстаккорд билан S_{II} 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:

потўғри

254

C--dur

S_{II_6} T_6 S_{II} S_{II} T_6 S_{II_6} S_{II} T_6 S_{II_6} S_{II_6} T_6 S_{II}

Н. Римский-Корсаков, оп. 24, № 92

255 Andantino Сал тезлатиб

C--dur

S_{II_6} T_6 S_{II} T_6

S ва S_{II} секстаккордлари орасида ўткинчи тоника квартсекстаккордини жойлаштириш мумкин:

256

C--dur

S_6 T_6 S_{II_6} S_6 T_6 S_{II_6} S_6 T_6 S_{II_6}

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

Гармониялаш мисоли:

257



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

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

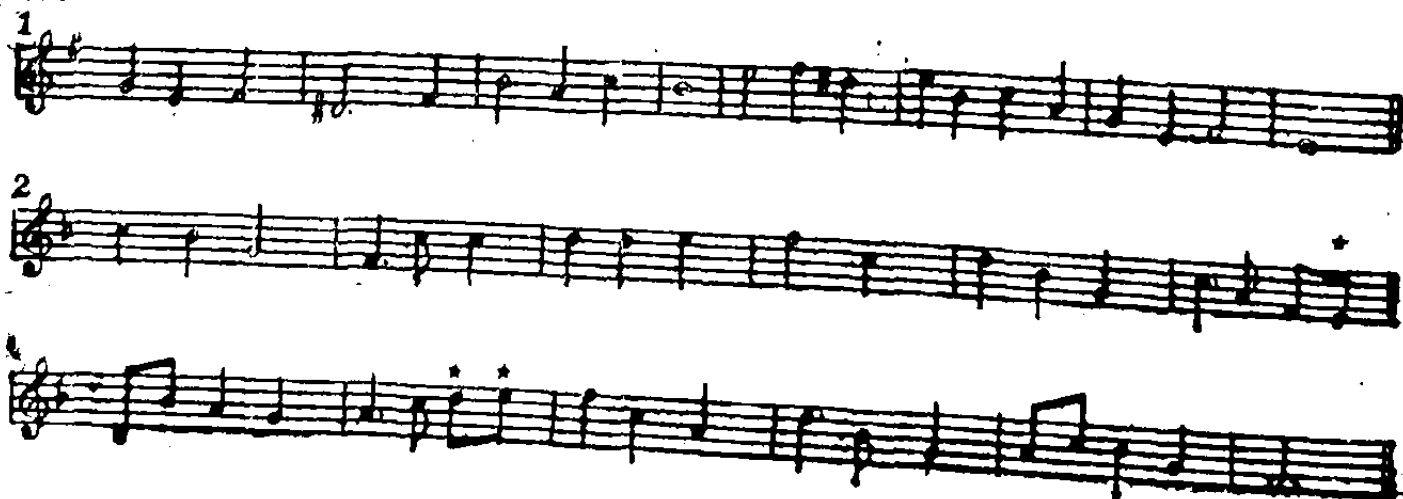
а) Л. Бетховен. Ф-но сонатасидан скерцо, ор. 28 (1—16-тактлар);

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

Езма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

258



3

4

Ва х.к.

5

6

7

8

9

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.

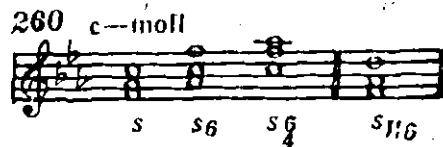
Фортепьянода машқлар

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

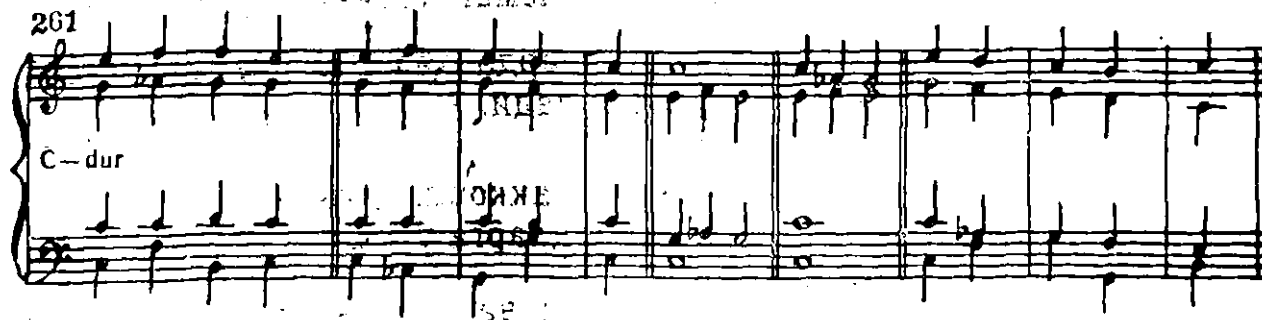
Гармоник мажорда гарманинг VI поғонасининг пасайиши натижасида IV ва II поғона аккордлари худди номдош минорга ўхшаш тузимга эга бўлади: s учтовушлиги — минорлидир, sII эса камайтирилган учтовушлик бўлиб (минордагига ўхшаш), фақат секстаккорд шаклида қўлланилади.



VI поғона орттирилган учтовушлиги кам қўлланилади, шунинг учун ҳам бу ўринда шу ҳақда маълумот берилмайди (лекин анализ қилишда, масалан, А. Даргомижскийнинг «Титулярный советник» романсида, М. Мусоргскийнинг «Сорочинская ярмарка» операсидаги «Гопак» ва бошқа шу кабиларда 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



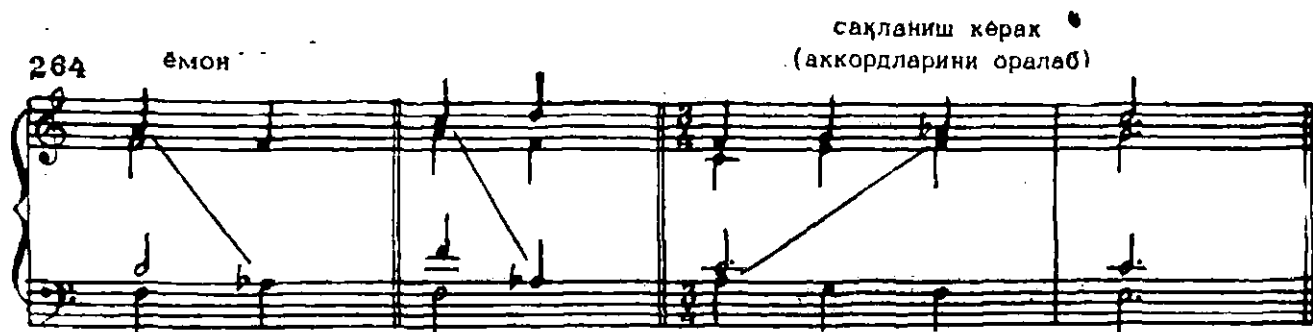
киритиш мумкин. Овозлардан бирида VI поғонада VI пасайган поғона томон хроматик ярим тон пастга силжиш вужудга келади:





2. Переченье (зигзаг)

Хроматик ярим тон бир овоздан иккинчи бир овозга (ўша октавада, айниқса бошқа октавада) ўтказилганида, ёқимсиз товуш эшитилади, бунга переченье 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, оп. 25 № 1 (охири);
- Ф. Шопен. Ноктюрн, оп. 32;

- в) Р. Ш у м а н. «Детские сцены» № 13;
 г) М. Г л и н к а. «Я помню чудное мгновенье».
 д) А. Д а р г о м и ж с к и й. «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 D₇ нинг асосий кўринишидан кейин киритилганда, у кўпинча шартли равишда қўйилган Т. ўрнида келади, у тоника функциясига кўпроқ яқинлашади. Шухилдаги изчиллик, яъни D—TSVI ёки D₇—tsVI бўлинган давра деб аталади:

266 Г.Ф.Гендель, "Ривальдо"

C—dur

S D TSVI T₆ S T

Одатда бўлинган даврадан кейин тоналлик доирасининг навбатдаги функцияси S ва SII вақт-вақти билан T₆, баъзан эса D функциясининг ўз айланмалари билан келиши табийдир.

3. TSVI — оралик звено

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

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

Es—dur

T TSVI SII₆ K₆D

Н. Чайковский, "Соловушка"

268 a) *Andante molto cresc.*

h-moll

t. tsVI s. tsVI f

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, D₇ ёки K₆ олдидан, яъни S учун типик бўлган жой киритилса, у гарчи анча заиф эшитилса-да, шубҳасиз субдоминанта функциясига эга бўлади:

269 Н. Чайковский, "Птичка", оп. 54

C-dur 1/4

T6 TSVI

TSVI учтовушлиги K₆ билан ҳам мелодик қўшилиши (TSVI асосий товуш жуфтланган вақтда), ҳам гармоник қўшилиши (TSVI жуфтланган терция билан берилганда) мумкин:

270

C-dur

TSVI K6 D

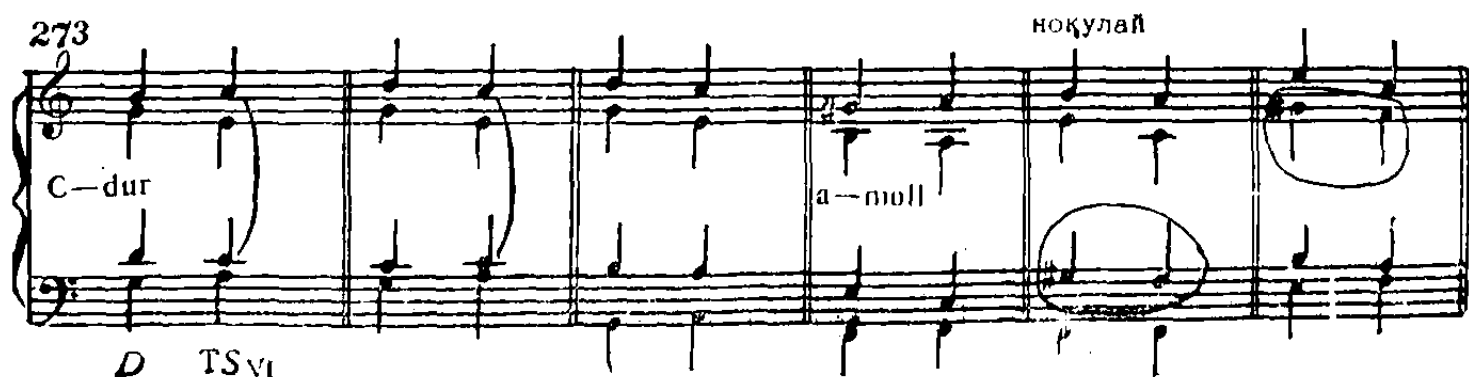


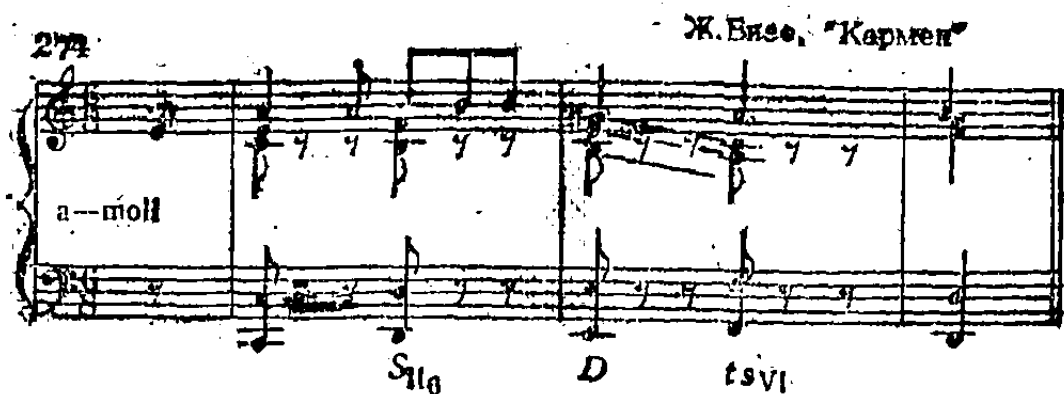
Эслатма. VI поғона учтовушлиги кўпинча тониканинг ўртасига олинади (T—TSVI—T). XIX асрда вужудга келган бу давра рус музикасида ўзига хос ривожланди ва ўзгарувчан лад деб аталадиган системага параллел тоналликларни бирлаштирувчи ҳамда рус музикаси учун типик гармоник йўналмалар сифатидаги давралардан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



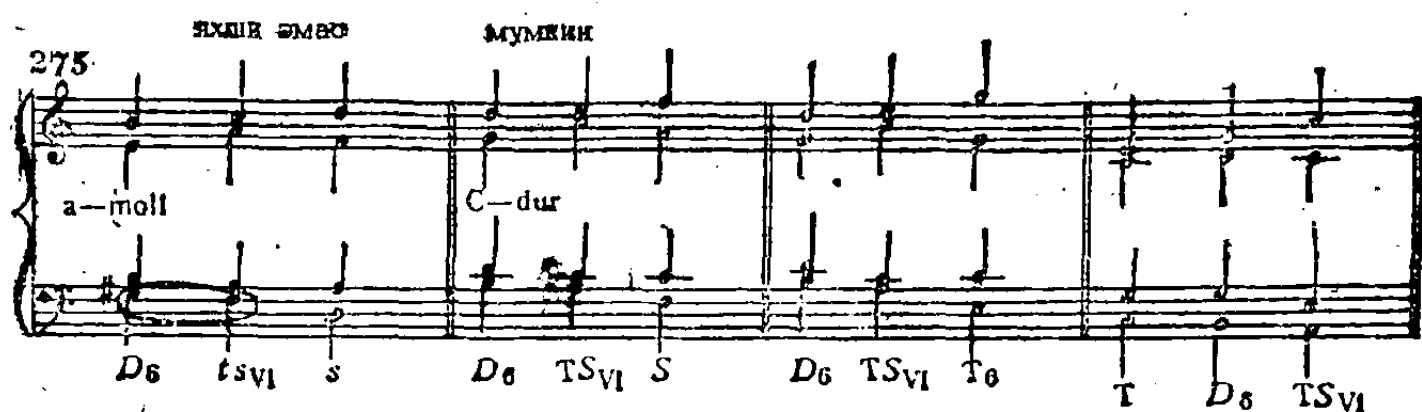
5. D—TSVI даврасидаги овоз йўналмаси

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, басга 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:

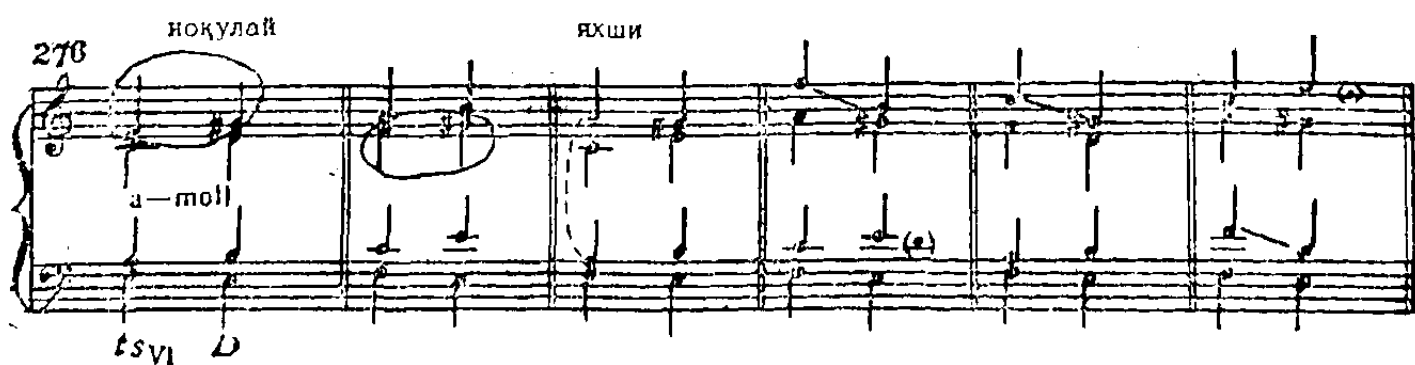




Эслатма. Худди шу сабабдан минорда D_6 — $tsVI$ қўшилмаси (басдаги орттирилган секунданинг пастга тамон ғайритабиий йўналишда бўлганлиги учун) мутлақо қўлланилмайди, лекин бу усул мажордаги (айниқса лад ўзгаришидаги) овоз йўналишида тўла қўлланилиши мумкин:



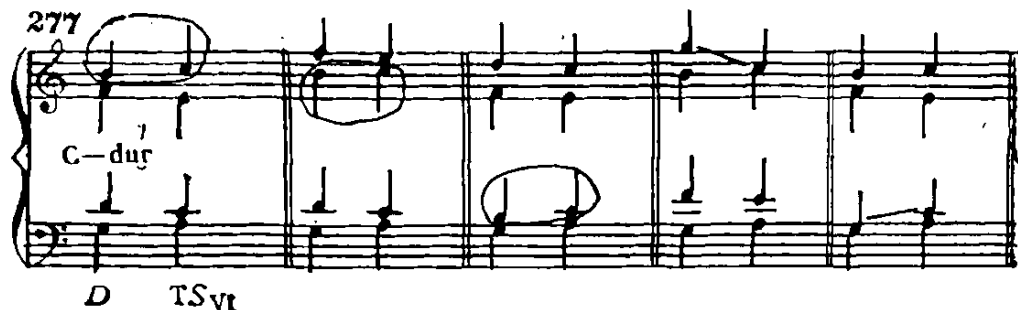
Агар минорда $tsVI$ дан сўнг асосий кўринишдаги D келса, у ҳолда овоз йўналишига кўра, $tsVI$ да терцияни жуфтлаш шarti билангина булар қўшилиши мумкин, чунки терциядан бошқа бир товуш жуфтланган тақдирда параллел квинталар ва октавалар ҳосил бўлиши ёки орттирилган секундага томон ўринсиз йўналиш вужудга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



6. $TSVI$ ($tsVI$)нинг D_7 дан кейин келиши

Мажорда ҳам, минорда ҳам доминантсептаккорднинг олтинчи поғона билан қўшилиши (D_7 — $TSVI$), D_7 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 D₇ нинг юқориги уч асосий товушдан бирида
TSVI терциясига (кварта юқорига ёки квинта пастга) са-
к-ра-ши зарур. D₇ нинг TSVI га шу хилда ечилиши, D₇—T оддий
даврасидан фақат баснинг юриши (кварта ўрнига секундага юриш)
билан фарқ қилади ва TSVI нинг тоника эканлигини таъкидлайди:



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 D₇) 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



Э с л а т м а. Юқорида келтирилган намуна (278- мисол) бўлинган каданс-нинг умумий хусусиятини жуда яққол кўрсатиб турибди: унинг охириги (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:



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 номукаммал кадансда кирити-лади, бу усул хотимани у қадар тугалланмаган ҳолда келтиради. Бу номукаммал каденция даврияни ўзига яраша кенгайтириб, му-каммал каденцияга олиб келади.

2. Хотима каденцияда D ёки K₆ дан кейин доминант секундак-корди (D₂) пайдо бўлади. У D₂ албатта тўлиқ хотима учун яроқ-сиз бўлган тоника секстаккорди (T₆) га ечилиши керак. Шунинг учун ҳам ҳаракат бундан буён мукаммал каданс хотимасига ет-гунча давом этади.

Гармониялаш мисол



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

а) В. Моцартнинг «Волшебная флейта» («Сеҳрли най») операсининг II кўринишидаги фа мажор маршида қўлланилган TSVI усулларини анализ қилинг;

б) Н. Римский-Корсаковнинг «Майская ночь» операсининг II кўринишидаги Си—бемоль мажор (Tempo di Polacca) триоси ва А. Гурилевнинг «Отгадай, моя родная» (13—19- тактлар) романсидаги биринчи даврияни кенгайтириш усулларини анализ қилинг;

в) В. Моцартнинг «Вы, птички, каждый год» қўшиғининг хотима қисмини анализ қилинг;

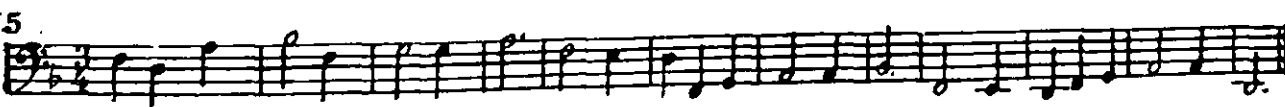
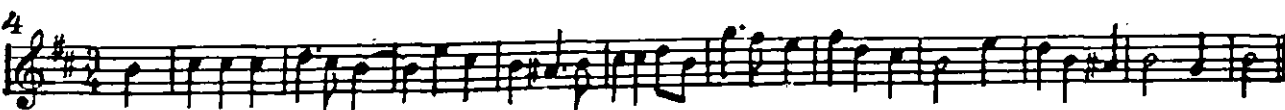
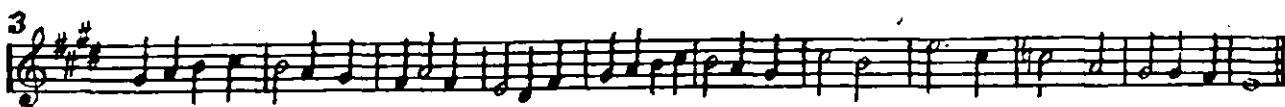
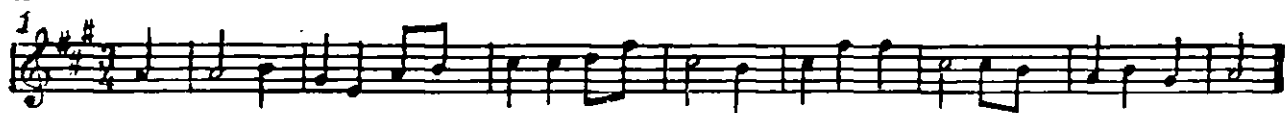
г) А. Даргомижскийнинг «Мой суженый» балладасининг охиридаги ва Н. Римский-Корсаковнинг «Снегурочка» операсидан Купаванинг «Время весеннее» ариясидаги бўлинган каденсни топинг ва схема қилиб кўчиринг;

д) А. Гурилевнинг «Матушка, голубушка» романси (бошланғич қисми)ни анализ қилинг.

Езма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

280°



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 ($SI\text{I}_7$)

1. Таърифи ва белгиланиши. Интервал таркиби

II поғона септаккорди септаккордлар группасида бош септаккорд бўлгани сабабли субдоминантсептаккорд деб аталади. Субдоминантсептаккорд $SI\text{I}_7$ (минорда $si\text{I}_7$) ишораси билан белгиланади.

Субдоминантсептаккорднинг интервал таркиби:

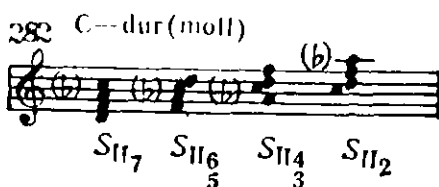
а) табиий мажорда — кичик терция, соф квинта ва кичик септимадан (яъни кичик септима минор учтовушлигидан) тузилади;

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

$C-dur$
($c-moll$)

$SII_7 D$ $SII_7 D$ $SII_6 5 D$ $SII_6 5 D$ $SII_4 3 D$ $SII_4 3 D$ $SII_2 D_6$ $SII_2 D_6$

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

$C-dur$

$SII_7 K_6 4$ $SII_6 5 K_6 4$ $SII_4 3 K_6 4$ $SII_6 5 K_6 4$

П. Чайковский, "Соловушка"

285

Andante molto Секци

$c-moll$

Воз- ды- ха- ти

$SII_6 5$ $K_6 4$ 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).

$II_6^5 - T_6$ га ечилади.

$II_6^5 - T_6$ га ечилади (ўткинчи).

$II_4^3 - T_6^4$ га (ўткинчи), баъзан камроқ T га ҳам ёчилади:

286

$SII_7 T_6$ $SII_7 T_6$ $SII_6 T$ $SII_6 T$ $SII_6 T_6$ $SII_6 T_6 S_6$ $SII T_6 D_2$

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

II_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:

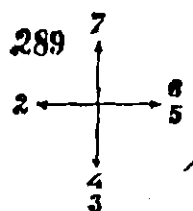
288

$SII_6 D$ $SII_4 D$ $SII_2 D_6$ $SII_2 D_6$ $SII_7 T_6$ $SII_7 K_6$ $SII_6 T_6$

7. II_7 нинг D_7 га ва унинг айланмаларига ўтиши

II_7 ва sII_7 аккордлари доминантсептаккорд (D_7) ва унинг айланмаларига тез-тез ўтиб туради. Бунда овоз йўналиш тартиблари қуйидагичадир: II_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 SII_7 албатта D_4 га ўтади (ва аксинча $-SII_4 - D_7$ га ўтади), SII_6 эса D_2 га (ва аксинча $SII_2 - D_6$ га) ўтади:



290

C-dur

SII_7 D_4 SII_4 D_7 SII_6 D_2 SII_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, SII_7 басда ўзининг примасидан D_7 примасига сакраш йўли билан, тўлиқсиз D_7 га ўтиши мумкин:

291

C-dur

SII_7 D_7

8. SII_7 ўткинчи аккордлар давраларида

Субдоминантсептаккорд, T , $TSII_6$ 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

C-dur (moll)

SII_9 T_6 SII_7 SII_9 T_6 D_4 SII_9 $TSII_6$ SII_7 SII_9 T_6 S

ва ҳ.к.

9. II поғона секундаккорди

II поғона секундаккорди (SII_2) кўпинча SII нинг асосий учтовушлигидан кейин (басда ўткинчи септима кўринишида) киритилади ва D_6 ёки D_6^5 га ечилади.

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



А.Даргомижский, "Ночной зефир" романси

Allegro moderato Ўртача тезлик



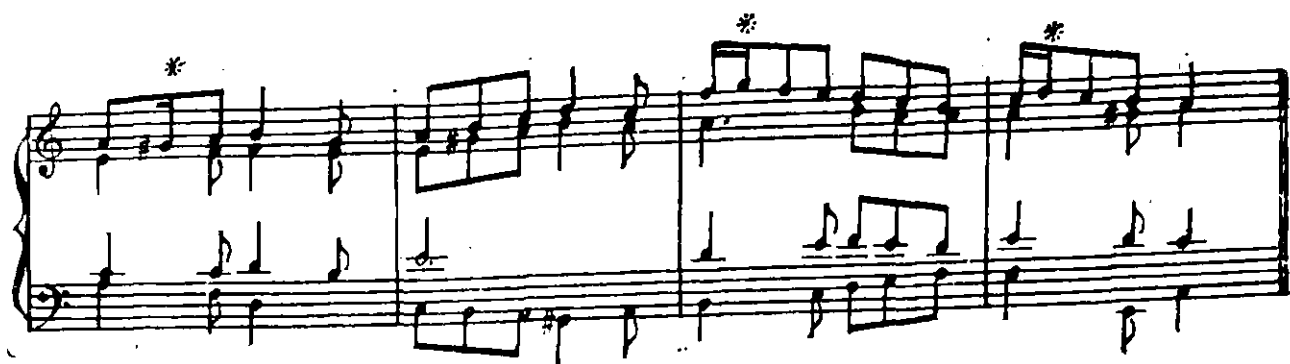
10. Амалий кўрсатмалар

Агар берилган овознинг белгиланадиган ҳаракати тўғри ечилишига ёки SII_7 га ўтишга мувофиқ бўлса, SII_7 аккорди ва унинг айланмалари субдоминантанинг оддийроқ шакллари — S ва SII 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 SII_6 шаклида олинади), чунки бу ўринда септаккордни тўғри ечиш мумкин эмас.

Гармониялаш мисоли:





Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарлардан SH_7 аккордларни топинг:

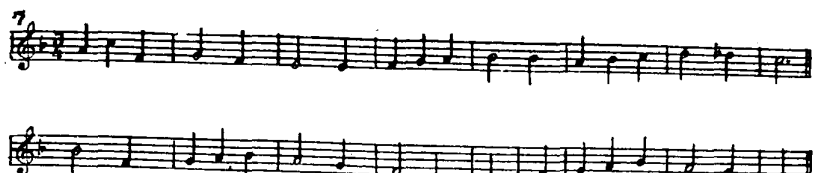
- а) А. Д а р г о м и ж с к и й. «Мне грустно», «Оделась туманом» романслари;
- б) Л. Б е т х о в е н. Ф-но сонатасидан анданте, ор. 28;
- в) О. Д ю т ш. «Новгород» (1—6- тактлар);
- г) В. Ш е б а л и н. «Осень» хори (охирги тактлари).

Езма топшириқлар

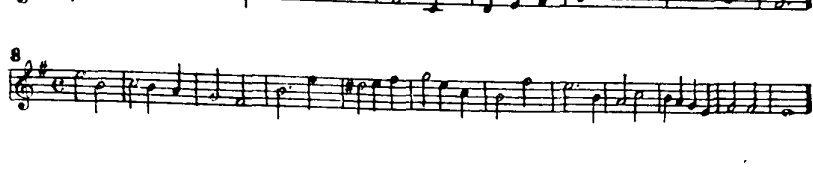
- а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:



7



8



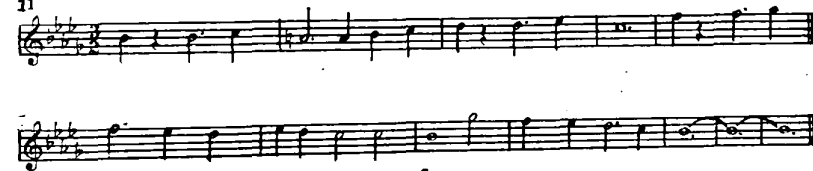
9



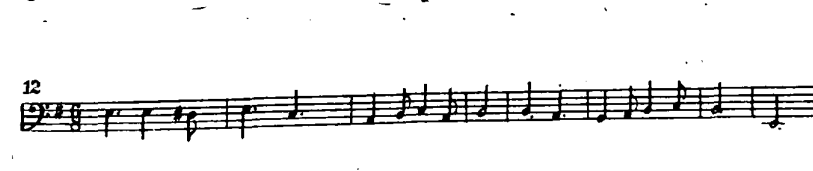
10



11



12



13



14



15



Detailed description: This page contains ten staves of musical notation, numbered 7 through 15. Measures 7 and 8 are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measures 9 and 10 are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). Measures 11 and 12 are in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measures 13 and 14 are in treble clef with a key signature of three flats. Measures 15 and 16 are in bass clef with a key signature of three flats. Measures 17 and 18 are in bass clef with a key signature of three flats. Measures 19 and 20 are in bass clef with a key signature of three flats. Measures 21 and 22 are in bass clef with a key signature of three flats. Measures 23 and 24 are in bass clef with a key signature of three flats. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

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

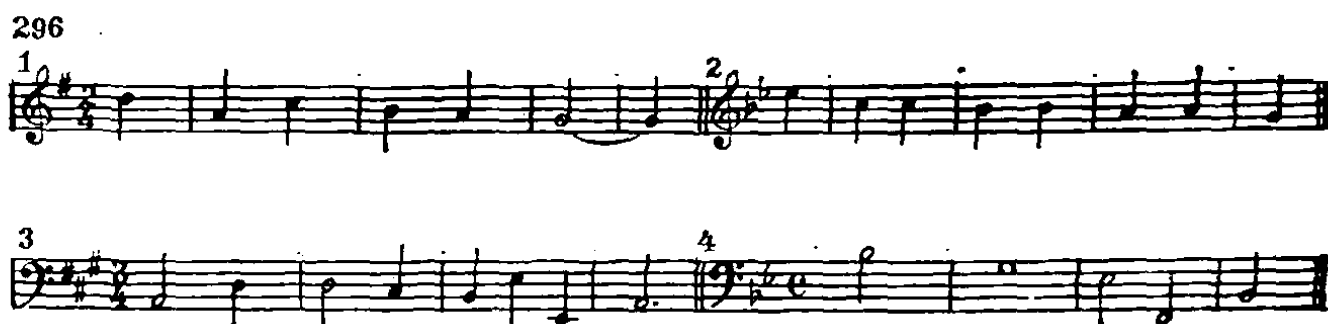


Фортепьянода машқлар

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):



Э с л а т м а. Овозларнинг бирида $DVII_7$ нинг 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):

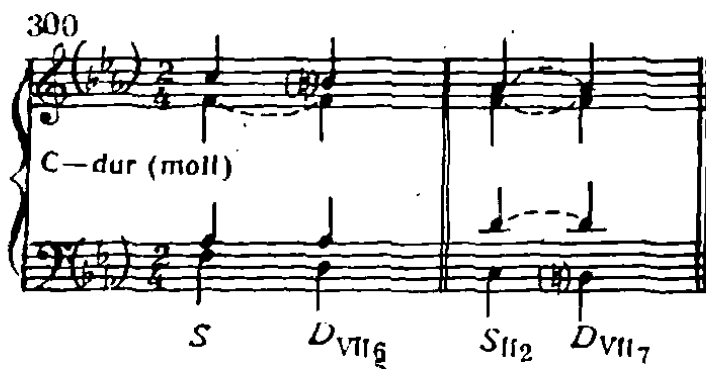


Бошқа септаккордларга ўхшаш $DVII_7$ ҳам учта айланмага эга:



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:



Етакчи септаккорд D дан кейин ҳам, D_7 дан сўнг ҳам, баъзан эса (аҳён-аҳёнда) $TSVI$ ва $tsVI$ дан кейин пайдо бўлиши мумкин:



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 $DVII_6$ T_6 $DVII_4$ T_6 $DVII_4$ T_6 $DVII_2$ T_6 SII_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

$DVII_6$ T_6 $DVII_7$ 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.

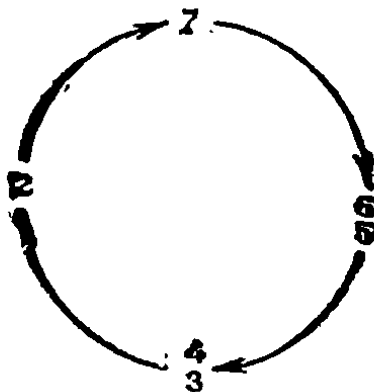
Бундай ҳолларда қисман, яъни функциялар ичида бўладиган ечилишда етакчи септима поғонма-поғона паст-лама ҳаракат қилиб, D_7 нинг асосий товушига ўтади.

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—6 6—4 4—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. D_{VII}_7 қуршовидаги ўткинчи аккордлар

D_{VII}_7 аккордлари орасида барча уч функциянинг: тоника, субдоминанта ва доминанта функцияларининг ўткинчи аккордлари бўлиши мумкин.

307

C—dur(moll)

D_{VII}_2 D D_{VII}_4 T_6 D_{VII}_6 S_4 D_{VII} D_6 D_{VII}_7 T_4 D_{VII}_3 D_2

Чўзиб, рамгин

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

308

d—moll

D_{VII}_7 S_4 D_{VII}_6 S_4 D_{VII}_7 D_{VII}_3 D_{VII}_2 T_6

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_6 T_4 D_{VII}_3 S_{II}_6 T_6 D_{VII}_6 D_{VII}_6 S_4 D_6 D_{VII}_7 T D_4

6. Етакчи терцквартаккорд (D_{VII}_4)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 D_{VII}_4 дан ўзига хос субдоминанта сифатида (айниқса, бу аккорднинг септимаси ҳам, аynи вақтда, субдоминанта терцияси бўлганлиги сабабли) фойдаланишга асос бўлади;

DVII₄ баснинг IV поғонасидан I поғонасига бир кварта пастга, плагал давраларга хос бўлган йўналиш билан бевосита T га ўтади. Бунда етакчи DVII₄ дан олдин келадиган субдоминантада квинта жуфтланади:



Э с л а т м а. Худди шу сабабли DVII₄ дан кейин баъзан DD билан киритиладиган (Бетховеннинг 7-сонатасидан Largo 16-тактли даврияга қаранг) K_c 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:



Гармониялаш мисоли:



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

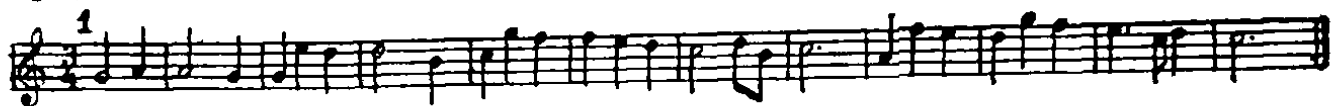
Қуйидаги асарлардаги етакчи септаккордларни топинг:

- а) Л. Бетховен. Ф-но сонатаси, ор. 13, кириш қисми;
- б) В. А. Моцарт. До минор фантазияси, хотима қисмидаги Темпо 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).

Ёзма топшириқлар

- а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

313



2



3



4



5



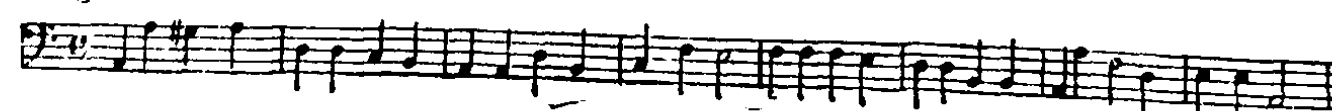
6

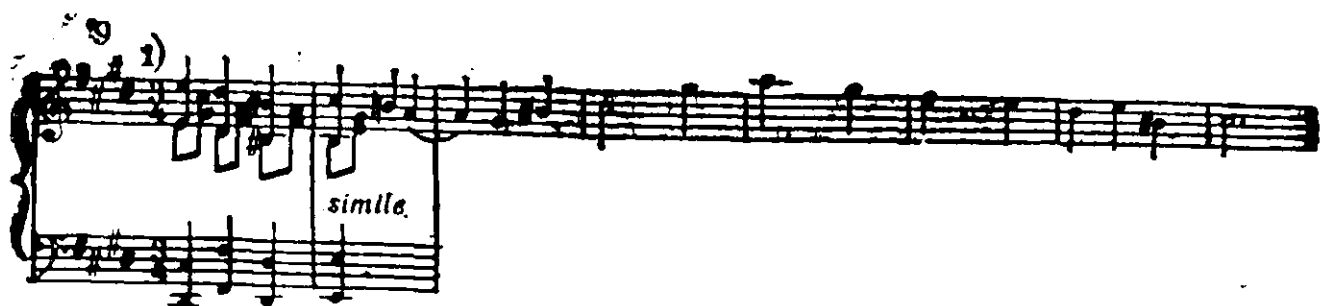


7

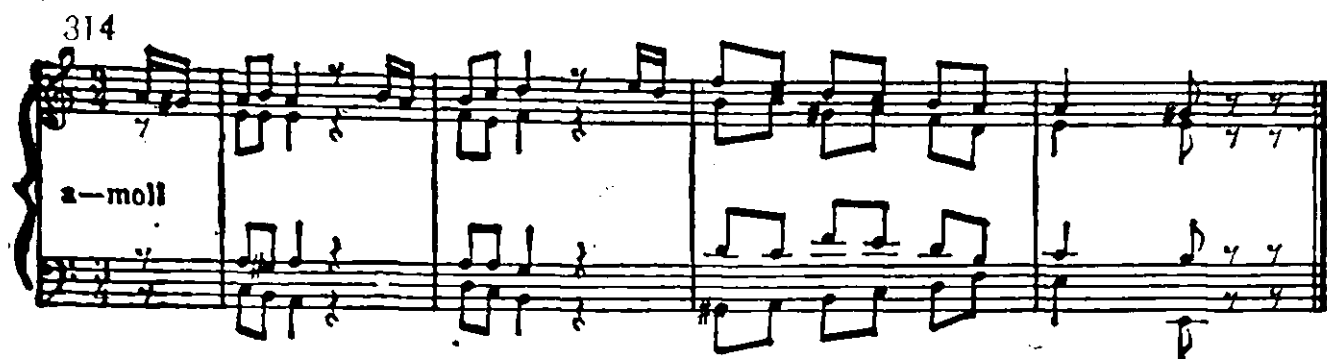


8





б) Берилган жумлани даврияга етгунга қадар тўлдилинг:

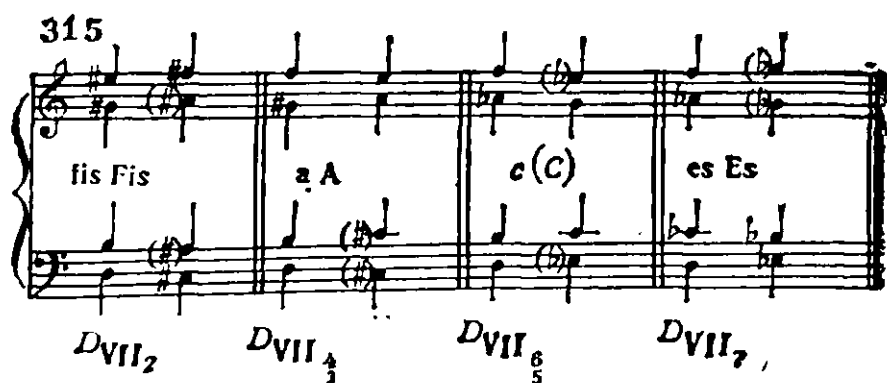


Фортепьянода машқлар

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 D_{VII}_7 нинг бир, икки ва уч товушини аста-секин энгармоник алмаштириш йўли билан ечинг.

Ре 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 беш товушлик 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

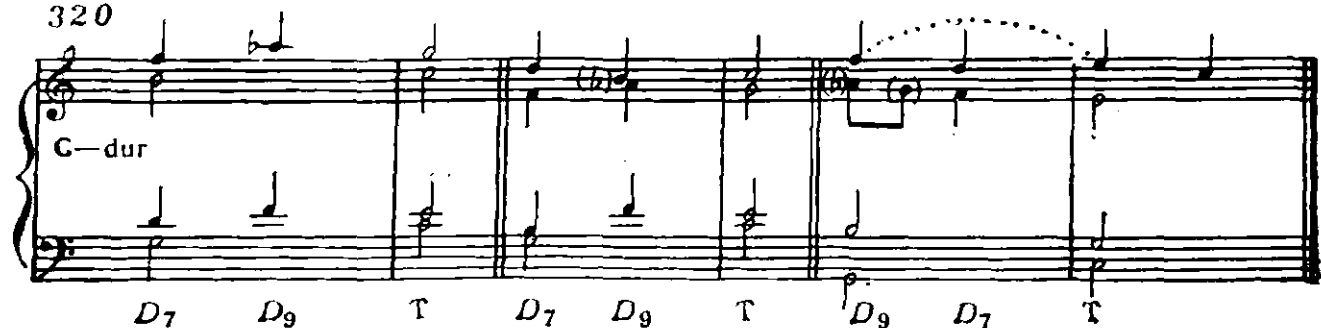
умумий товуши D_9 да тайёрланган септима билан нона товушларини ҳосил қилиб, ўз ўрнида қолади:

319



Ҳар қандай доминанта гармонияси сингари, D_9 ҳам Т, 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



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



4. D_9 нинг Т га ечилиши

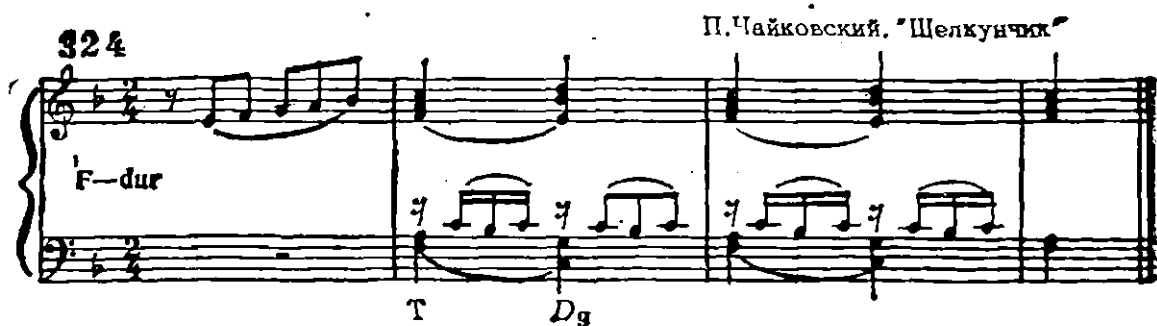
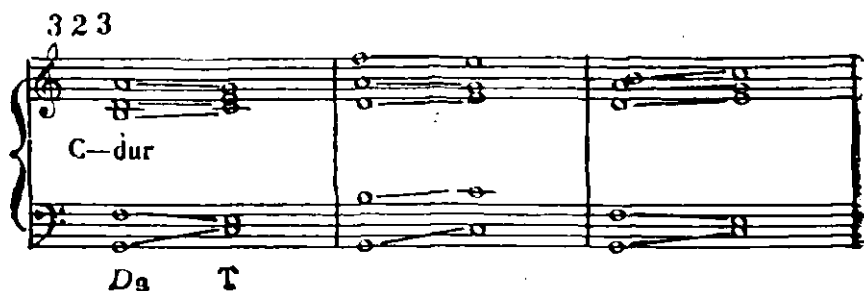
Доминантнонааккорд (D_9), D_7 сингари, диссонанс оҳангдошлик ҳисобланади, шу билан бирга, маълумки (14-темага қаранг), унинг диссонанслиги қўш функционал (бифункционал) бў-

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



D₉ доминанта функциясининг бифункционал оҳанглоши бўлганлиги учун ҳам Т га ечилиши табиий ҳолдир.

Бештовушлик ёки тўлиқ D₉ тоника учтовушлигига қуйидаги тартибда ечилади: тўлиқ D₉ нинг асосий товуши тониканинг асосий товушига, қолган барча товушлари эса етакчи септаккордаги сўнгари ҳаракат қилади; терция билан квинта поғонама-поғона Т нинг асосий товушига ва терцияси томон юқорига, септима билан нона эса Т нинг терциясига ва квинтасига томон пастга йўналади. Шундай қилиб, асосан DVII₇—Т даврасидаги каби параллел квинталарнинг вужудга келишидан сақланиш учун терцияси жуфтланган тоника учтовушлиги ҳосил бўлади:

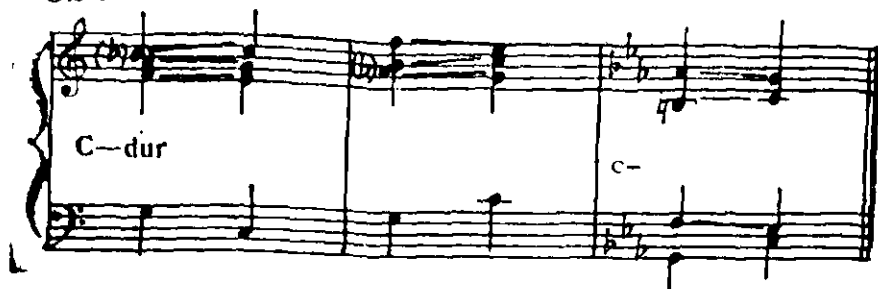


Бироқ, аккордлар бошқача жойлашганда ва овоз йўналиши бошқача бўлиб, параллел квинталар параллел квартастар билан алмашганда тоникадаги терциянинг жуфтланиши шарт эмас. Бу ҳолларда одатда учта овоз параллел сектаккордлар билан ёки квартсектаккордлар билан ҳаракатланади (22-теманинг 3-§ га қаранг):



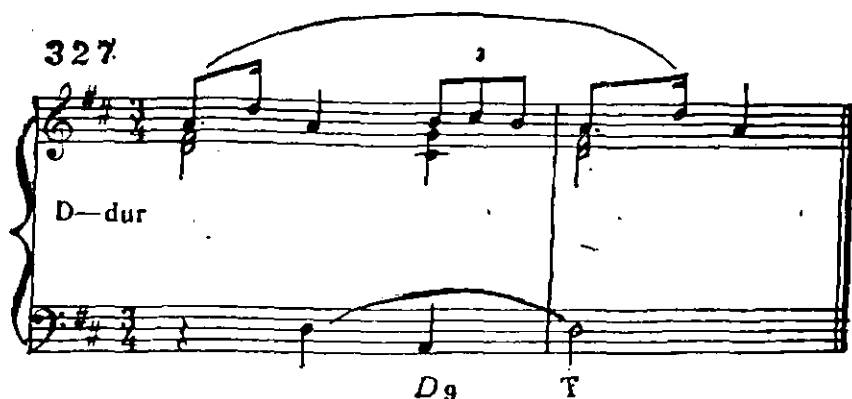
D₉ тўрт овозли тузимда тўлиқсиз, яъни квинтаси тушириб қолдирилган ҳолда қўлланилади. Тўлиқсиз D₉ овоз йўналишининг юқорида кўрсатилган тартибида доимо мажор ёки минорнинг тўлиқ тоника учтовушлигига ечилади:

326



М.Балакирев, "Когда
Мазурка темпида беззаботно"

327



Н.Римский-Корсаков, "Царская невеста"

Тезлатмай

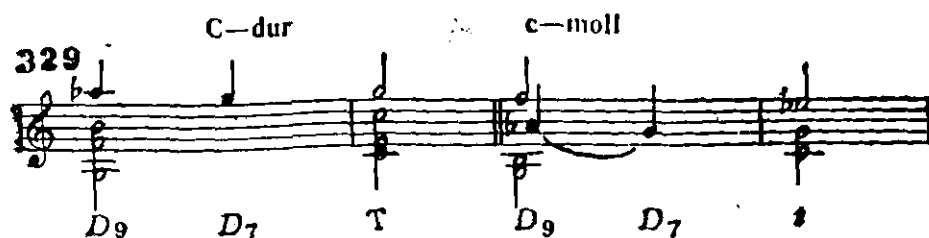
328 Larghetto



5. D₉ нинг D₇ олдида тўхталма сифатида келиши

Кучли ва нисбий кучли ҳиссада D₉ худди етакчи септаккордагидек, D₇ нинг ҳаракатини тўхтатиш воситаси сифатида қўлланилади. Бу ҳолда D₉ нинг нонаси секунда йўналиши билан пастга томон ҳаракат қилиб, октавага, яъни D₇ 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 тўлиқсия D_7 энди оддий йўл билан тоникага ечилади:

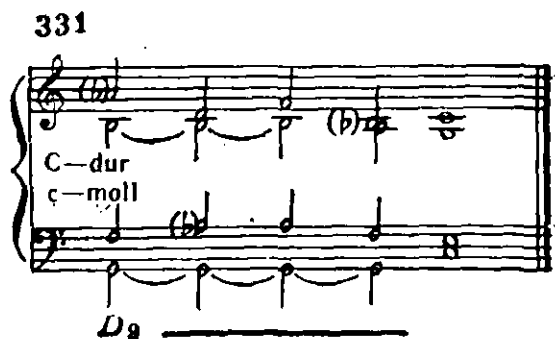


Эслатма. Тўлиқ D_9 шу хилдаги ечилишда тўлиқ D_7 га ўтади ва шундан кейин қондага кўра тоникага ўтади:



6. Ўрин 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

S_{II} S_{II7} S_{II9} S_{II9} D_7 S_{II9} S_{II7}

Диссонанс аккордлар ечилишининг умумий қонун-қоидаларига ва лад функционал изчилликларининг нормаларига мувофиқ S_{II9} септима ва нона товушларининг пастга равон ҳаракат қилиши билан D_7 га ёки D_9 га ўтади, ёки субдоминантсептаккордни (яъни S_{II7})¹ тўхтатиб туриш учун қўлланади:

334 Э.Григ, ф-но сонатаси, оп. 7

S_{II7} S_{II9} D_7 T

Гармониялаш мисоли:

335 d—moll

S_{II9} D_9 D_7 T

¹ М. Ипполитов-Ивановнинг «Измена» операсидаги (III парда), Эрекленнинг Ля-бемоль мажор ариясида бир қатор нонаккордлар S_{II9} , D_9 дан тузилган жуда мароқли ва ифодали сакрама параллелизмларга қаранг.

М. Ипполитов-Иванов, «Измена» операсидан
Эрекле арияси (III парда)

336^{a)} Moderato assai Жуда вазмин, As—dur

S_{II9} D_9 D_7 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_9 нинг қўлланиш шартларини анализ қилинг;

в) Л. Бетховеннинг *ре* минор (ор. 31) сонатаси иккинчи қисмидаги D_9 ўрин алмашувларини топинг;

г) Ф. Шопеннинг *ля* минор ва *до—диез* минор вальсларида D_7 ҳаракатини сақловчи сифатида қўлланилган нонаккордларни топинг;

д) Н. Римский-Корсаковнинг «Ночь перед рождеством» операси I пардасидаги Оксана ариясидан катта ва кичик D_9 ларни сўнгги ечилишлари билан кўчириб ёзинг.

Езма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг;

336
1



2



3



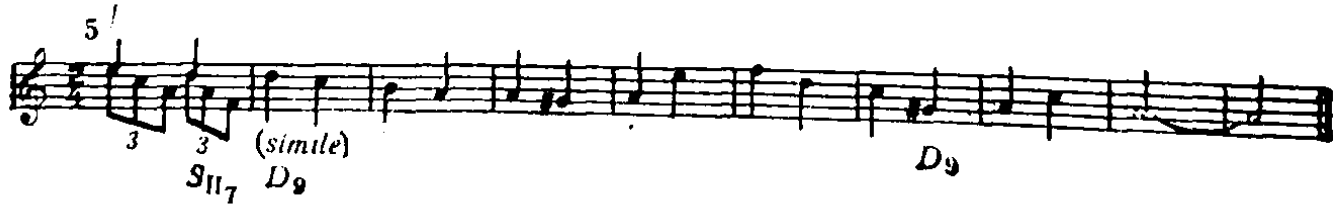
4



4

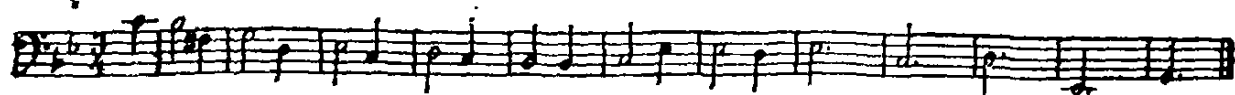


5



6





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 ҚЎЛЛАНИЛАДИГАН АККОРДЛАРИ

А. ЕТТИНЧИ ПОҒОНА КИЧРАЙГАН УЧТОВУШЛИК СЕКСТАККОРДИ ($DVII_6$)

1. Дастлабки маълумотлар

$DVII$ нинг кичрайтирилган учтовушлиги деярли ҳар доим секстаккорд 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"

T D_{VII_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"

T D_7 T

Эслатма. Бироқ бу даврада D_7 , айниқса — D_2 ва D_4 ҳам бўлиши мумкин:

340

S D_7 T S D_2 T_6 S D_4 T

Минорда $DVII_6$ олдидан субдоминанта терцияси билан етакчи товуш орасидаги орттирилган секунда йўналмасидан сақланиш учун кўпинча *мажор* субдоминантаси (мелодик минор) олинади:

341 Andante Сечин И.С.Блах, хорал № 102

a-moll

S D VII6 t

Топшириқлар

Езма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг:

342 1

2

3

4

5

Б. МАЖОРНИНГ УЧИНЧИ ПОҒОНА УЧТОВУШЛИГИ ($DTIII$)

4. Дастлабки маълумотлар

Чет эл классик музыкасида $DTIII$ учтовушлиги жуда кам учрайди — бу ҳол аккорднинг функционал жиҳатдан у қадар аниқ эмаслигидан (бу аккордда етакчи товуш билан бир қаторда тоника терциясининг ҳам мавжудлиги орқасида вужудга келадиган икки ёқламаликдан) бўлса керак. Рус ва славян музыкасида (Ф. Шопен) эса $DTIII$ жуда кўп ва эркин қўлланилган (27-темага қаранг).

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 олдидан 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-мисолга қаранг), бу эса лад ўзгариш системаси кўринишларидан биридир:

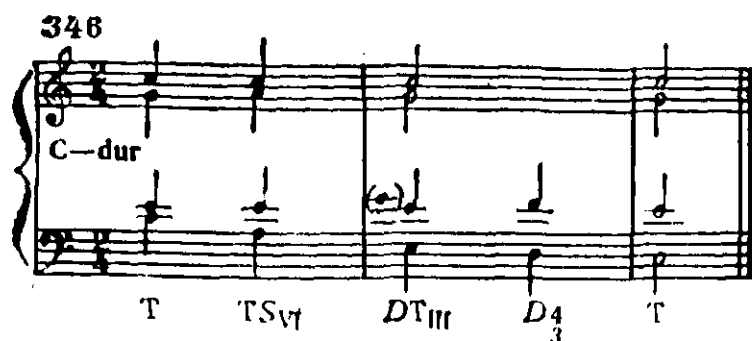
345 *Maestoso* Тантанали

II. Римский-Корсаков, "Снегурочка"
"Қор қиз", II парда

G—dur

T DTIII T DTIII T

DTIII нинг ўткинчи D_4 орқали Т га йўналиш ҳоли ҳам учрайди:

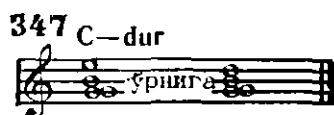


Э с л а т м а. Бу усул тоналликлар алмашувида янада кўпроқ қўлланилади (модуляция ҳақидаги темага қаранг).

В. СЕКСТАЛИ ДОМИНАНТА

6. Дастлабки маълумотлар

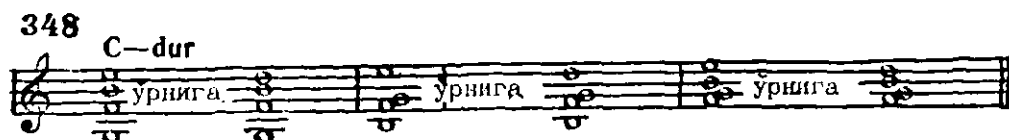
Мажор ва минорнинг асосий доминанта учтовушлигида, илгари жуфтланган бас товушини ўз ўрнида қолдирган ҳолда (басдан бошлаб ҳисоблаганда) квинтани секста билан алмаштириш мумкин:



Бу оҳангдошлик гамманинг III поғонасидан бошлаб терциялар бўйича жойлашади, яъни гуё 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:



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

C—dur

T_6 D_{6-5}^6 T S_6 D_{6-5}^6 T S_{II6} D_{6-5}^6 TS_{VI} S D_{2-5}^6 T_6 S K_6 D_{6-5}^6 T

Бу ҳолда секстали доминанта гўё K_6 билан алмашгандай бўлади (K_6 дан кейин эса уни ечилган кварта си 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 (T, TS_{VI}) предъёмлик вазифасини бажаради:

350

C—dur

S_{II6} D_7 -6 T T D_7 -6 TS_{VI}

Секстали доминантанинг секстаси квинтага ўтмай туриб бевосита T ва TS_{VI} 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

C—dur

T_6 S_{II6} D_6 TS_{VI}

352 *Секін*
Andante Л.Скрябин, ф-но учун концерт, II қисм

Fis—dur

S_{II6} $D6$ T

Гармониялаш мисолі:

353

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Ф. Шопеннинг ноктюрнларини, ор. 15 № 3 (иккинчи қисмнинг боши) ва № 2 (бошланғич қисмни) анализ қилинг.

Езма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг:

354₁

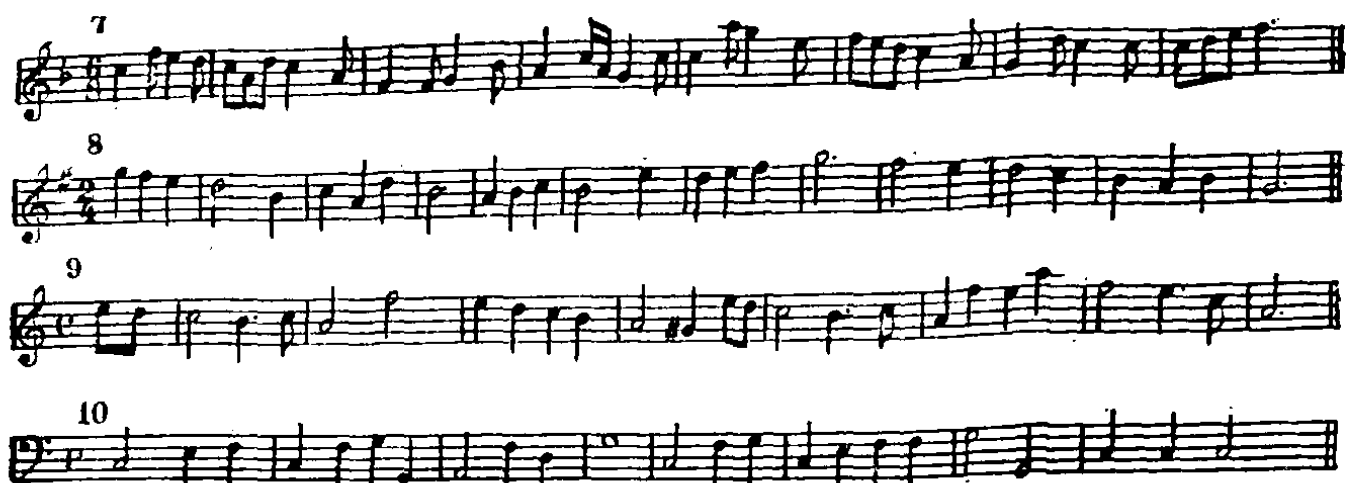
2

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 ҳамиша 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).

$T-D_7-TS_{VI}-S$ (SII)— $D-T$ (масалан, В. Моцарт, ф-но учун *Си—бемоль* мажор концертининг II қисмига қаранг).

Музика 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. Даргомыжский, «Ночной зефир» қўшиғи иккинчи қисмининг бошланғич тактларига қаранг).

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қўшимчада кўрсатилган барча мисолларни анализ қилинг.

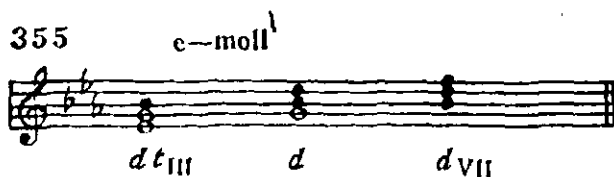
25-тема

ФРИГИЯ ДАВРАЛАРИДАГИ ТАБИЙ МИНОР

1. Функционал система

Табиий минорнинг тўлиқ функционал системаси гармоник минор системасидан асосан доминанта группасининг тузилиши — d , dt_{III} , d_{VII} 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 тетрахорди ўз интервалининг тузилиши жиҳатидан қадимги фригия ладн тетрахордига ўхшайди (пастлама тартибдаги катта 2 — катта, 2 — кичик 2). Шунга кўра табиий минор гаммаси бўйича пастлама усти тетрахорд товушларига асосланиб гармонияланган овознинг мелодик йўлини фригия давраси дейилади. Агар у, тузмнинг 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 тетрахорди 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)

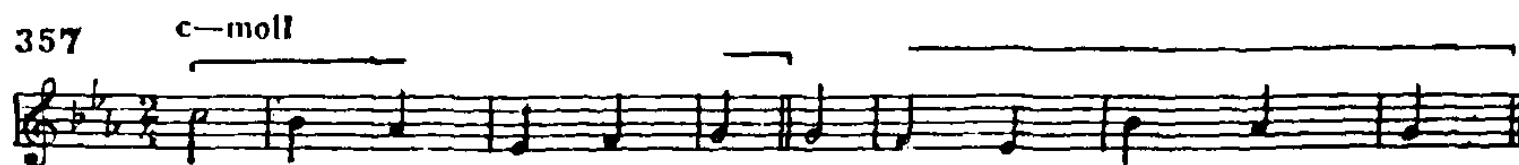
$DD_2t_2SK_4/6Dt$
Гармоник минор

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 кескинлиكنи зўрайтиради, чунки табиий доминантада (юқорига иштиладиган ярим тонликлар бўлмаганлиги туфайли) нотурғунлик анча юмшайди. Шу сабабли доминантадан кейин келадиган субдоминанта анча кес-

кин оҳангдош сингари эшитилади, чунки субдоминанта терцияси тоника учтувшлигининг квинтасига (ярим тонга) кўпроқ тортилади.

Бошланғич товуш бўлмаганда ёки охирги товуш анча узоқда жойлашган пайтларда ҳам фригия даврасига ўхшаган давралар учраши мумкин:



3. Юқори овоздаги фригия тетракорди

Фригия тетракорди юқори овозда ўтказиладиган бўлса, бу тетракорд кўпинча қуйидаги тартибда гармонияланади: 1) $t—dtIII—s—D$, $tsVI—dtIII_6—s—D$:



2) Параллел секстаккордларнинг изчиллиги ҳам $t_6—dVII_6—tsVI_6—D_6$ (ё D_6 , ёки $DVII_7$, ёки $SII_2—D_6$) турли хил жуфтлашлар билан қўлланилади:



3) Гамманинг VII табний поғонасига тониканинг септимаси сифатида, қисман ўткинчи поғона сифатида ҳам қаралиши мумкин:

361

c-moll

$t \quad t_7 \quad s \quad D_{\frac{8}{5}} \quad t \quad t_6 \quad t_{\frac{6}{5}} \quad s \quad D \quad t \quad t_{\frac{6}{5}} \quad s \quad D \quad ts_{VI} \quad t_{\frac{4}{3}} \quad s_{II\frac{5}{5}} \quad D$

4. Басдаги фригия тетра хорди

Агар фригия тетра хорди басда ўтказиладиган бўлса, у кўпроқ қуйндаги тартибда гармонияланади:

1) $t-d_{VII}-s_6$ ($s_{II\frac{4}{3}}$ аҳён-аҳёнда ts_{VI})—D:

362

Г.Ф.Гендель, "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:

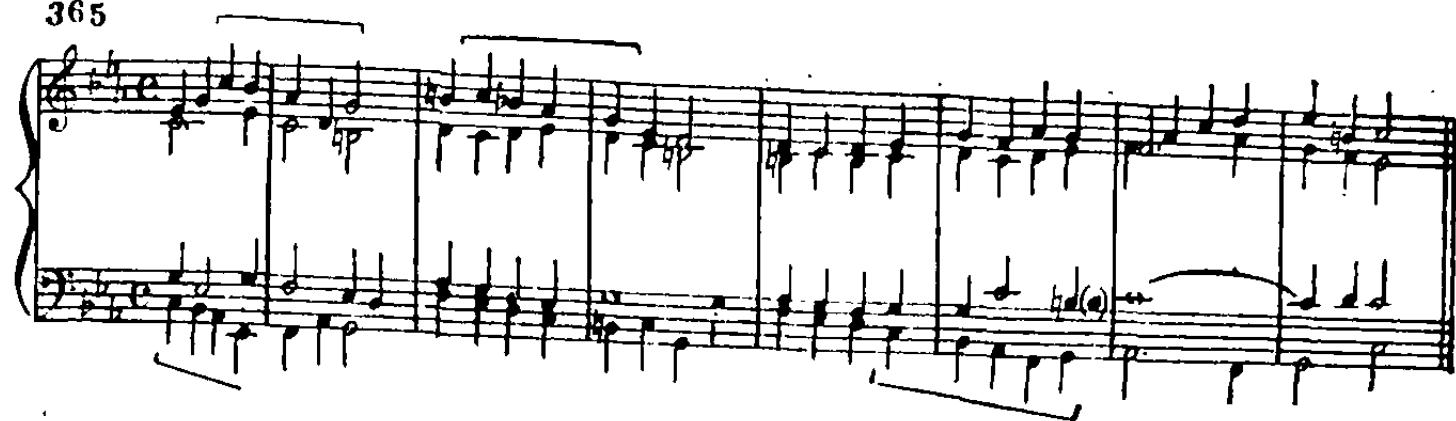
364

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



Топшириқлар

Ёзма топшириқлар

Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:

366

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

Тузимларни сопрано ва басда фригия даврасини қўллаб, чалинг.

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 дачра 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 ҳамиша 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 КҒ

371

F—dur

D V6 T I IV₆ VII III₆ VI II₆ V I₆ IV VII₆ III

Бундан ташқари, терциялар бўйлаб ўрин алмашувлари

372

F—dur

T I₆ D V VI₆ III IV₆ I II₆ VI

Тезлатиб

373

E—dur

T I D₆ V₆ V III₆ IV I₆

ё квартастар (ёки квинтастар) бўйлаб ўрин алмашувлар учрайди:

374

C—dur

D V₆ T I I₆ IV VI₆ II II₆ V

Бундай ҳолларда баъзан қўш звено ҳосил бўлади (охирги ми-
солга қаранг).

Ниҳоят, ўрни алмашув интервали ўзгарувчан бўлиши ҳам
мумкин:

375

терция секунда

Секвенцияда звенолар сонн 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-молл

6. Параллел сектаккордлар

Параллел сектаккорд сафлари секвенцияларга ўхшашдир.
Бундай сафлардаги барча сектаккордлар деярли ҳар доим асо-
сий товушнинг мелодик ҳолатида берилади. 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



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») опера-сидан Фа мажор маршига қаранг).

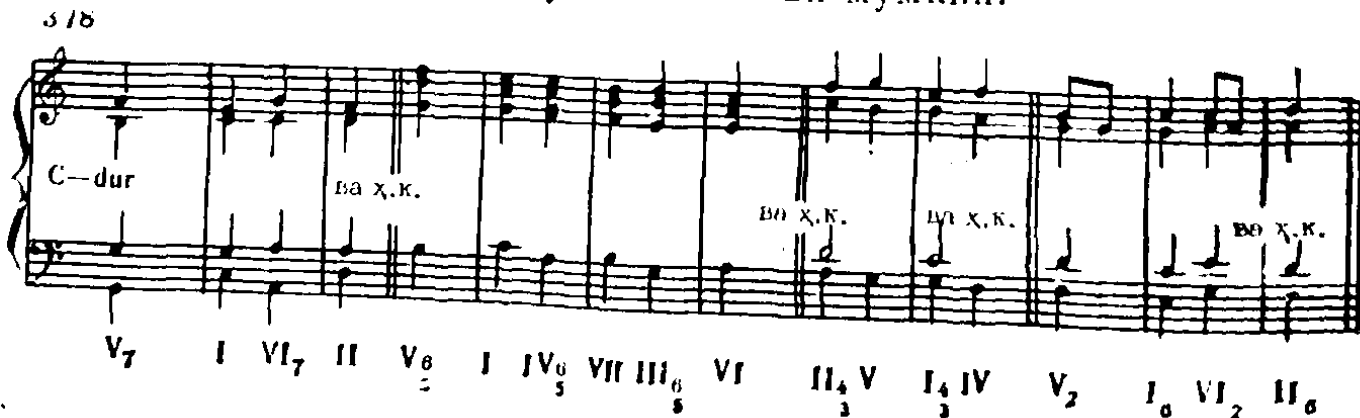
Э с л а т м а. Параллел сектаккордлар адабиётда кўпинча уч овозда баён қилинади. Овозларнинг октавада, кўпинча басда жуфтланиши айниқса кенг қўлланилади.

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 ечилади. Септаккорд турли кўриниш ва жойлашувда олиниши мумкин:



Секвенция исталган септаккорддан бошлангани мумкин; у, кў-
пинча, бевосита тоникага ёки махсус каденцияга ечиладиган D₇
билан тамомланади:

379

Х.В. Глюк, "Орфей"

T VI_{6/5} II V_{6/5} I

9. Икки септаккорддан тузилган мотив

Икки септаккорддан тузилган секвенцияларда кўп ҳолларда уларнинг иккинчиси SII₇—D₇ нинг кетма-кет келиш типи сингари, биринчи мотивга нисбатан бир квинта пастда жойлашади. Септима билан квинта бир поғона пастга туширилади, қолган икки овоз навбатдаги аккорднинг септимаси ва квинтаси сифатида ўз ўрнида қолади. Септаккорднинг басда жойлашган асосий товуши навбатдаги аккорднинг асосий товушига сакраб ўтиши мумкин. Бир звенодан иккинчи звенога ўтилганда септима билан квинта ҳам пастга тушади ва шундагина поғонама-поғона пастлама ҳаракатланадиган секвенция ҳосил бўлади. Бунда, одатда, асосий септаккордлар терцквартаккордлар билан, квинтасептаккордлар септундаккордлар билан алмашилиб туради. Ниҳоят, асосий тўлиқ септаккордлар эса асосий тўлиқсиз септаккордлар билан алмашинади:

380

C—dur

ва ҳ.к.

ва ҳ.к.

ва ҳ.к.

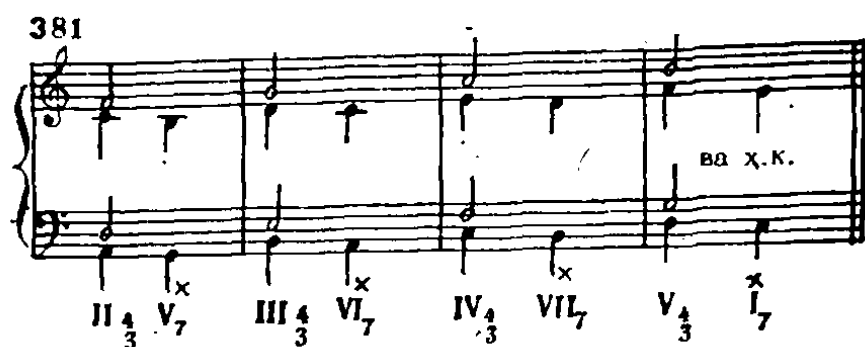
ва ҳ.к.

S II₇ D V₇ I₇ IV₇ VII₇ III₇ II₇ V₄ I₇ IV₄ VII₇ III₄

II₂ V_{6/5} I₂ IV_{6/5} VII₂ III_{6/5} V_{6/5} I 2 IV_{6/5} VII₂ III_{6/5} VI 2

Бундай секвенциялар септаккордларнинг кварта-квинта занжи-ри деб аталадиган диатоник турларидандир, яъни бундай изчил-ликлардаги ҳар бир септаккорд (интервал нисбати нуқтаи наза-ридан) олдингисидан квинта пастда ўрнашади.

Агар диатоник септаккордлардан тузилган секвенция секунда-лар бўйича эмас, балки бошқа бир интервал бўйича йўналтирил-са, бу аккордлар одатда ечилмасдан қолади (Э. Григнинг скрипка учун ёзилган сонатасига (оп. 8) қаранг):



Топшириқлар

Ёзма топшириқлар

Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:



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

Құшымча

10. Секвенциялардан ташқари бўлган ёндош септаккордлар

T_7 , $DT\dot{S}_7$, 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:

Танганаки
384

Г.Ф.Гендель, "Иуда Маккавей"

Es—dur

T T₂ TSVI TSVI₂ S S₂ S_{II} S_{II}₂ D₆

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

C-dur

Ендош септаккордларни эркинроқ қўлланиш намунасини Р. Шуманининг «Я не сержусь» номли романсидан олинган парчада келтирамиз (кўриб ўтилган мисолдагидек, қуйида ҳам секвенция йўналишининг у қадар қатъий бўлмаган шаклини кўриш мумкин):

386

Р. Шуман, "Я по сержусь", оп. 48 № 7

C-dur

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 О.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 $DVII_7$ га ўтади.

Овоз йўналиши умуман $SII_7—D_7$ изчиллигига ўхшайди:

390 C—dur

S_7 $DVII_{4/3}$ $s_{6/5}$ $DVII_2$ D_7 $S_{4/3}$ $DVII_7$ $D_{6/5}$ S_2 $DVII_{6/5}$ D_7

РУС МУЗИКАСИДАГИ ДИАТОНИК ЛАДЛАР

Рус классик музикаси ва рус халқ қўшиғига хос бир хусусият— диатоник ладларнинг, куй ва гармониянинг (кўповозликнинг) асосий негизи бўлган диатониканинг кенг тарқалганидир. Рус классик музикасининг 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 музикасида кўплаб ёрқин реалистик ва демократик ғояларнинг ривожланишига маълум даражада таъсир этди. Шу билан бирга, диатоник ладларга таяниш рус классик музикаси асарлари билан рус халқ қўшиқлари орасидаги узвий яқинлик ва ўхшашликни вужудга келтирди, бу узвий яқинлик ва ўхшашлик совет реалистик музика оқими учун мерос бўлиб қолди.

Рус музикасида диатоник ладлар фарб музикаси 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 музикасида табиий минор фақат эпизодик равишда қўлланади, холос (масалан, Л. Бетховен, V симфония, биринчи қисмнинг кодасидаги пастлама секвенцияга қаранг); бу музикада аслида бутунлай табиий минорга асосланган асарлар йўқ.

Рус профессионал музикасидаги каби, халқ музикасида ҳам табиий минор алоҳида ва жуда муҳим аҳамиятга эга бўлди. Рус музикаси 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 музикасидан фойдаланиб, индивидуал суратда яратган намуналаридан бемалол топшимиз мумкин. Деярли ҳамма рус композиторлари табиий минорни қўллаб, бадиий 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, ор. 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 тўпламидан, № 6)
охири

393

h-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 музикасига 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

a-moll

t d s6 t t dVII s6 t d s6 d6 s d s6

s dVII t dVII t dVII d d s

395

a-moll

d t dVII t s6 dtIII s 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, қўшалок субдоминантага, яъни s устидаги субдоминанта (ss) га ҳам, табиий доминантанинг юмшоқ эшитиладиган параллели (dVII)га ҳам, ҳатто септаккорд (d₇) 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:

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)



2) берилган функция группасининг доирасида айрим гармоник давраларда турли аккордларнинг деярли бир хилда қўлланилишини вужудга келтиради, масалан:

$$\begin{aligned} & t-d_{VII}-\overline{tS_{VI}-S}, \\ & \overline{t-dS_{VI}}-S-d, \\ & \overline{t-dt_{III}}-\overline{d-d_{VII}}, \\ & \overline{d_{VII}-d}-\overline{S-tS_{VI}}-t \end{aligned}$$

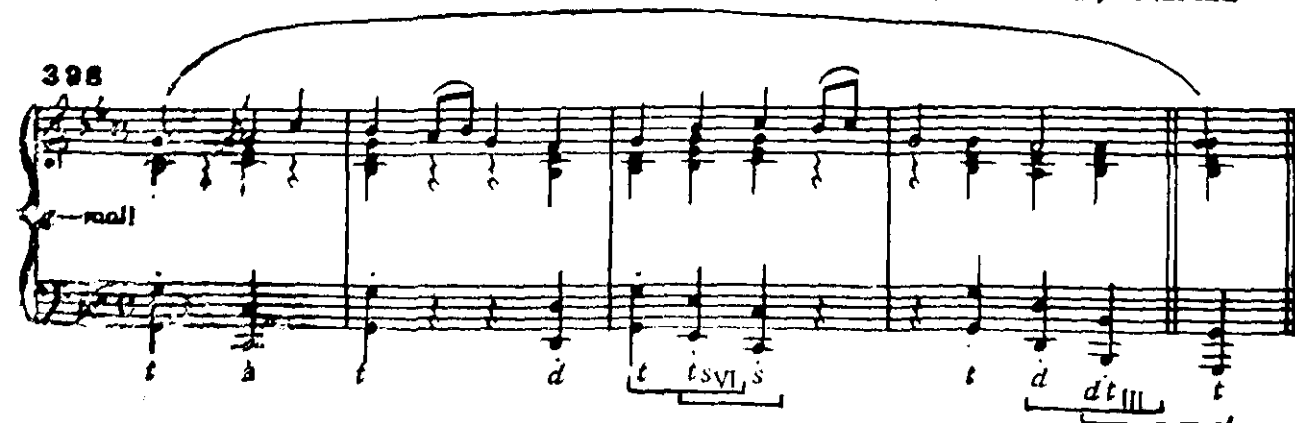
3) плагал ва автентик давраларни иккита терция звеносига бўлиш йўли билан уларнинг вариантларини ҳосил қилади; масалан, а) $d-t$ автентик даврасида қуйидаги икки терция звеносини вужудга келтиради:

$$\overline{d-dt_{III}}-t$$

б) $s-t$ плагал даврасида худди шунга ўхшаган иккита терция звеносини ҳосил қилади:

$$\overline{S-tS_{VI}}-t$$

П.Чайковский, "Мазепа"



Аккордларнинг терция нисбатлари дастлаб табиий минорда вужудга келади, шундан кейин бу нисбатлар янада умумий лад-гармония аҳамиятига эга бўлади ва бошқа ладларда ҳам тегишлича қўллана бошлайди, масалан, табиий мажорда эшитилиши жиҳатидан етарли даражада характерли бўлган (T—TSVI, D—DTIII каби) изчилликларини 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 ўтамиз:

dVII—t; t—dVII; dVII—tsVI; tsVI—dVII;
d—s; s—d; s—dtIII; dtIII—s.



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:

d—s₆; s₆—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 каданс квартаккордларидан ташқари) квартаккордларни ҳам кўрсатиб ўтиш зарур. Жуда хилма-хил гармоник давраларда кўпинча басга томон сакраш йўли билан қўлланадиган секундали ва терцияли нисбатда бўлган квартаккордлар конкрет назарда тутилади. Булар орасида t га ўтувчи $dtIII$ билан $dtVII$ квартаккордлари 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 квартаккорднинг ҳосил бўлишига имкон беради:

403

a — moll

$dVII_6^4 t$ $dtIII_6 t$ $dVII \ 5 \ 4 \ dVII_6$ $D_6 \ SII_6 \ D$

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 (баёнинг 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 эсга 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_6 ёки d га, ё бўлмаса, дорий минор учтовушлигининг иккинчи поғонаси орқали янада кенг плагал давра воситасида t га ечилади. Дорий секстаси аккордларининг (S, SII, S₇) 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 учтовушликларининг нисбатини ярим тонлик нисбатга айлантиради, бу нисбат умуман халқ қўшиқларига камдан-кам хос бўлган нисбатдир. Рус профессионал музикасида бу нисбатдаги учтовушлиklar 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 (IIв—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 қўрганлигига 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 септаккорднинг 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

$S II, p d VII t$

$d VII t$

$dt III$

$ts VI d VII t$



6) Мажор ладлари.

Мазкур темада амалий аҳамиятга эга бўладиган мажор ладларидан табиий мажор ва миксолидия мажорини эслатиб ўтамиз.

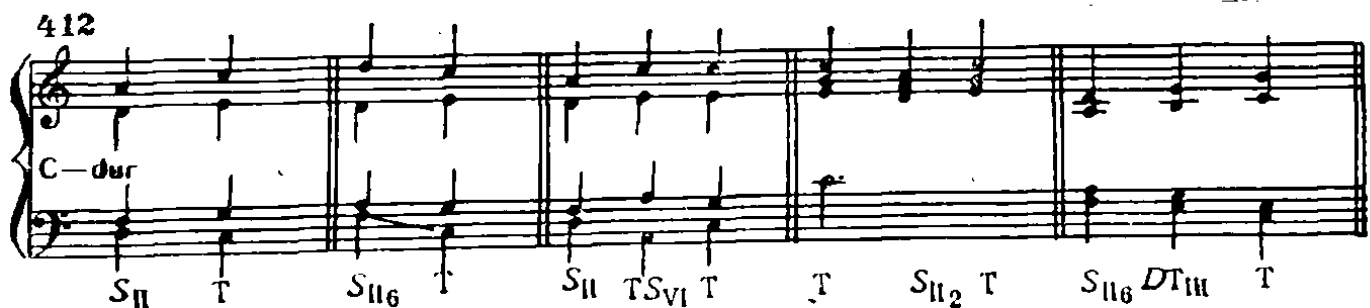
Табиий мажор лади — бир қанча даврлар ва миллий маданиятлар музыка ижодида жуда кенг тарқалган лад структураларидан биридир. Табиийки, бу ладни қўлланиш усулларида интернационал аҳамиятга эга бўладиган умумий гармоник нормалар ёки асослар борлигини осонгина кузатиш мумкин.

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.Тансеевнинг қайта ишлаган қўшиқларидан



Миксолидия мажоритабий мажорнинг функционал асосларини умуман ва яхлит сақлаши билан бирга, шу табиий мажордан минор доминантаси ва еттинчи пасайган поғона мажор учтовушлигининг борлиги билан фарқ қилади. Еттинчи пасайган поғона I поғона билан кичик септимани 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 оҳангдошликлари 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

миксолидий мажори C—dur МИКСОЛ

d d_{VII} маж. d T $d_{VII}6$ TS VI S_{II6} S_{II} S

414 Moderato Ўртача

Н.Римский-Корсаков, "Туман при долине"

G—dur МИКСОЛ.

T S_{II6} T6 TS VI $S_{II6}d$ S6 T

7. Ўзгарувчан лад

Рус халқ қўшиғида ва рус композиторларининг ижодида юқо-
рида кўрсатиб ўтилган мажор ва минорнинг оддий диатоник кў-
ринишлари билан бир қаторда, ўзгарувчан лад ниҳоятда
кенг тарқалган, бу лад ўзининг энг оддий кўринишида табиий ма-
жор ва унга параллел бўлган минордан иборат бир бутун, ягона
лад сифатида бирлашган системадан иборат бў-
лади (масалан: До—ля, ре—фа ва шу сингарилар).

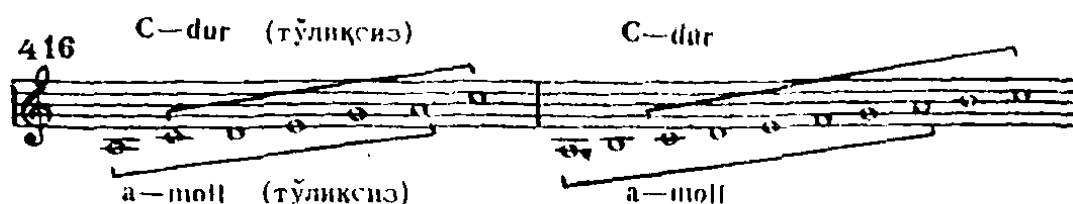
Шу хилдаги бирлашиш мана шу иккала лад тоникасининг
шубҳасиз лад-функционал тенглиги ва бу лад тоникалари то-
вуш таркибининг умумийлиги натижасида вужудга келади.
Бирлашувчи ладлар товуш таркибининг умумийлиги мелодия,
аккордлар учун ва лад ўзгарувчанлиги учун жуда муҳимдир.

Тоникаларнинг тенглиги уларнинг тоника учтовушликлари
таркибида иккитадан умумий товушларнинг борлиги билан боғ-
лиқдир, бу умумий товушлар маълум вазиятда умумий тоника
аккордини ҳам (кичик септаккорд кўринишда) ҳосил қила олиши
мумкин:

415

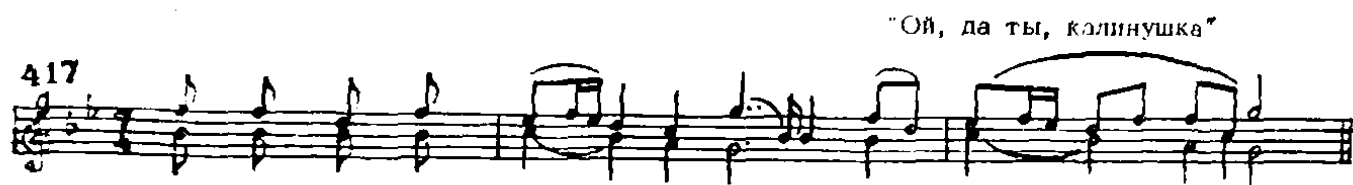
T T T T T

Ягона 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 намаси 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 музыкасининг 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 кадансларида 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 по лугу» («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 ғалаги мисолларнинг қайд этилиши ва кузатилиши бутун рус музыкасида умуман турли-туман, эркин симметрик бўлмаган ва доимо ўзгариб турадиган синтактик бўлинма 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 ($\frac{11}{4}$ $\frac{7}{4}$ ва шу кабилар) ҳамда яхлит тузим ёки яхлит бир асарнинг баёни ва ривожланишида уларнинг жуда кескин ва дадил алмашиб туриши $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$; $\frac{2}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$; $\frac{4}{1}$ $\frac{5}{1}$ 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 momу горюшку помог» қўшиғи):

419 Секин
1 Andante
Сароҳанг

(секинлатиш)

2 Сароҳанг

3

4



(уч овозда, куй ўрта овозда)
5 (альт)

(тенор)

(бас)

The third system introduces vocal parts. The vocal line (treble clef) is marked with a '5' and the instruction '(альт)' (alto). The piano accompaniment (bass clef) continues. The system is also labeled with '(тенор)' (tenor) and '(бас)' (bass) for the vocal parts.



(куй басда ўтали; у сал ўзгартирилган, топшириқда
даромад ва хотима берилган)
6

p

The fifth system shows the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand provides a consistent accompaniment. The system is marked with a '6' and the instruction '(куй басда ўтали; у сал ўзгартирилган, топшириқда даромад ва хотима берилган)' (the melody begins with the bass; the melody is changed, the conclusion is given). The piano part is marked with a 'p' (piano) dynamic.



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 алмашилиб туришига («гармоник пульсация»га) 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 Луиш 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).

Езма топшириқлар

а) берилган парчаларни бир неча турларда гармонияланг:



б) Берилган тароналарни гармонияланг:

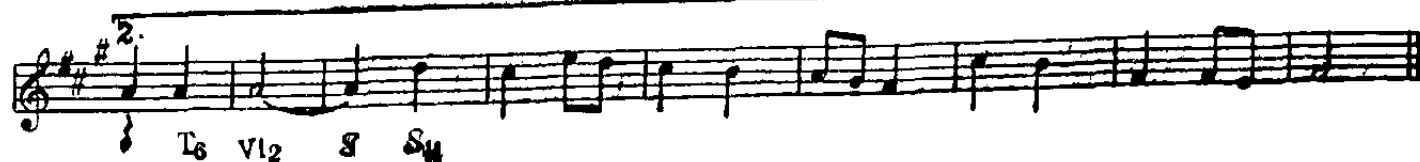
421 Секиш



4 Тез (ўзгарувчи Ля мажор)



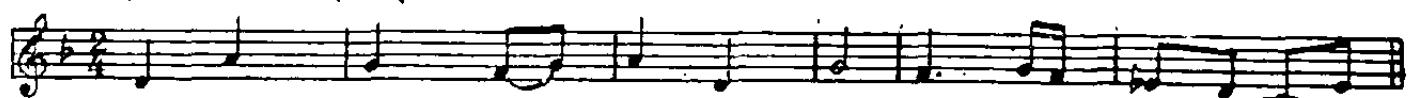
(унисон)



6 (Дория минори)



(Фригий минори)



в) «Ах, кто бы мне моему 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:

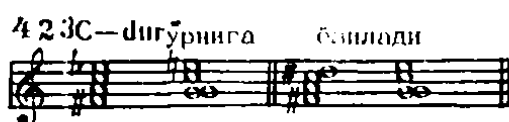


Гамманинг кўтарилган IV поғонаси бу группа аккордларининг ўзига хос энг муҳим хусусиятидир: табиий IV поғона субдоминанта гармониясининг (S, SII, SII₇) нишонаси бўлиб хизмат қилади, лекин у кўтаринкилигидан доминантанинг етакчи товушига айланади-да, ўзининг функцияси ва тортилишини ўзгартиради.

Ҳозир кўриб чиқиладиган 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 боровчи 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 каданс давраларига ўрганиб қолинганлик туфайли субдоминантадан кейин одатдагича келган T—S—D—T доминантанинг пайдо бўлиши кутилади.

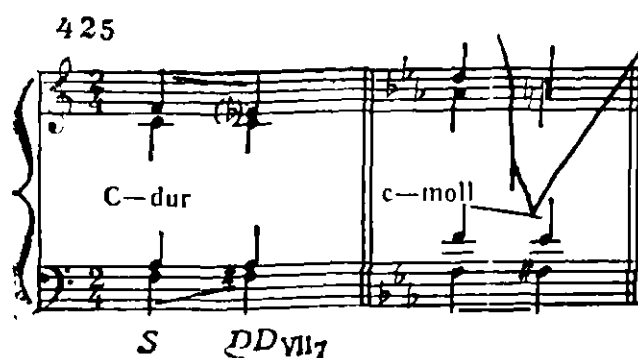
Агар субдоминанта гармониясидан кейин қўш доминанта киритилса, у ҳолда янги тортилишларнинг ҳосил бўлиши доминанта пайдо бўлиш имкониятини заруриятга айлантиради, чунки DD аккорди доминантага (худди ўз тоникасига ечилгани каби) ечилишни талаб қилади: —T—S—DD → D—T

4. Қўш доминантанинг тайёрланиши

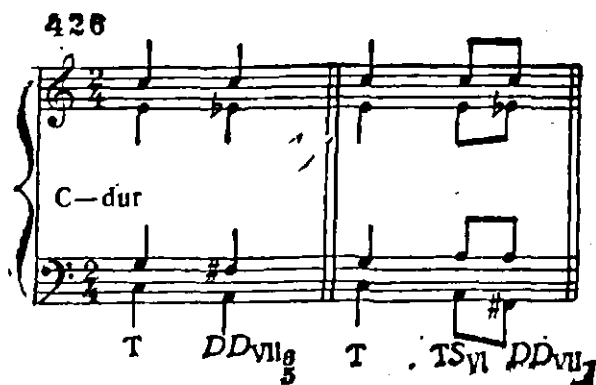
Субдоминанта гармониясидан кейин (S, SII, SII₇, S₇) DD нинг инсталланган аккорди DD етакчи товушига S асосий товуши (ёки SII ва SII₇ терциялари)нинг хроматик силжиши билан киритилади.

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 DDVII₇ ҳосил бўлади) ёки ярим тон туширилади (кичик DDVII₇ ҳосил бўлади):



Кўпинча қўш доминанта бевосита T ёки TSVI дан кейин кiritилади:



5. DD нинг K⁶₄ орқали доминанта учтовушлигига ечилиши

Каданс квартсекстаккорди — XVIII ва XIX асрлардаги чет эл музыкасида классик кадансда деярли муқаррар учрайдиган белгидир. Шу сабабли DD нинг K⁶₄ орқали D га ечилиши — хотима каденцияда ҳам, ярим каденцияда ҳам энг оддий бир ҳол ҳисобланади.

Бунда DD аккордининг басида K⁶₄ басини қуршаб олган, яъни гамманинг 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 SII₆ DDVII₇ K_{6/4} D₇ T T DDVII_{6/5} K_{6/4} D₇ T

428 *ярим каденциялар*

C—dur

T SII_{6/5} DDVII₇ K_{6/4} D T DDVII_{6/5} K_{6/4} D

429 *Allegro Тез* В.А.Моцарт, Симфония, 1 қисм

B—dur

TSVI DD_{6/5} K_{6/4} D

430 *Allegretto Тезлатмай* Л.Бетховен, 7—симфония, II қисм

C—dur

TSVI DD_{4/3} K_{6/4} D T

6. DD нинг бевосита доминантага ечилиши

Қўш доминанта аккордларининг доминанта аккордларига нисбатан доминантанинг тоникага бўлган нисбатига ўхшайди. Шунинг

учун, масалан, доминантсептаккорд тоника учтовушлигига ечилгани сингари DD₇ аккорд ҳам доминанта учтовушлигига ечилади:

431

C—dur

T DD₆ D TS_{VI} T DD₄ T₆ T TS_{VI} DD₇ D T

DDVII₇ аккорди эса, DVII₇ нинг Т га ечилгани сингари, D га ечилади:

432

C—dur

T DDVII₇ D T DDVII₄ D₆-D₆ T

433 а)

Allegro non troppo Унчагик тезлатмай

П. Чайковский, 6-симфония, 1 қисм

h—moll

t₆ SII₆ DDVII₇ D

DD нинг бирор аккорди баъзи вақтларда каденцияда K⁶₄ ва унинг қайтармаси орасида ёрдамчи аккорд сифатида ҳам пайдо бўлади:

433 б)

K₆ DDVII₆ K₆ D₇ T₉ S₃

Гармониялаш мисоли:



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;

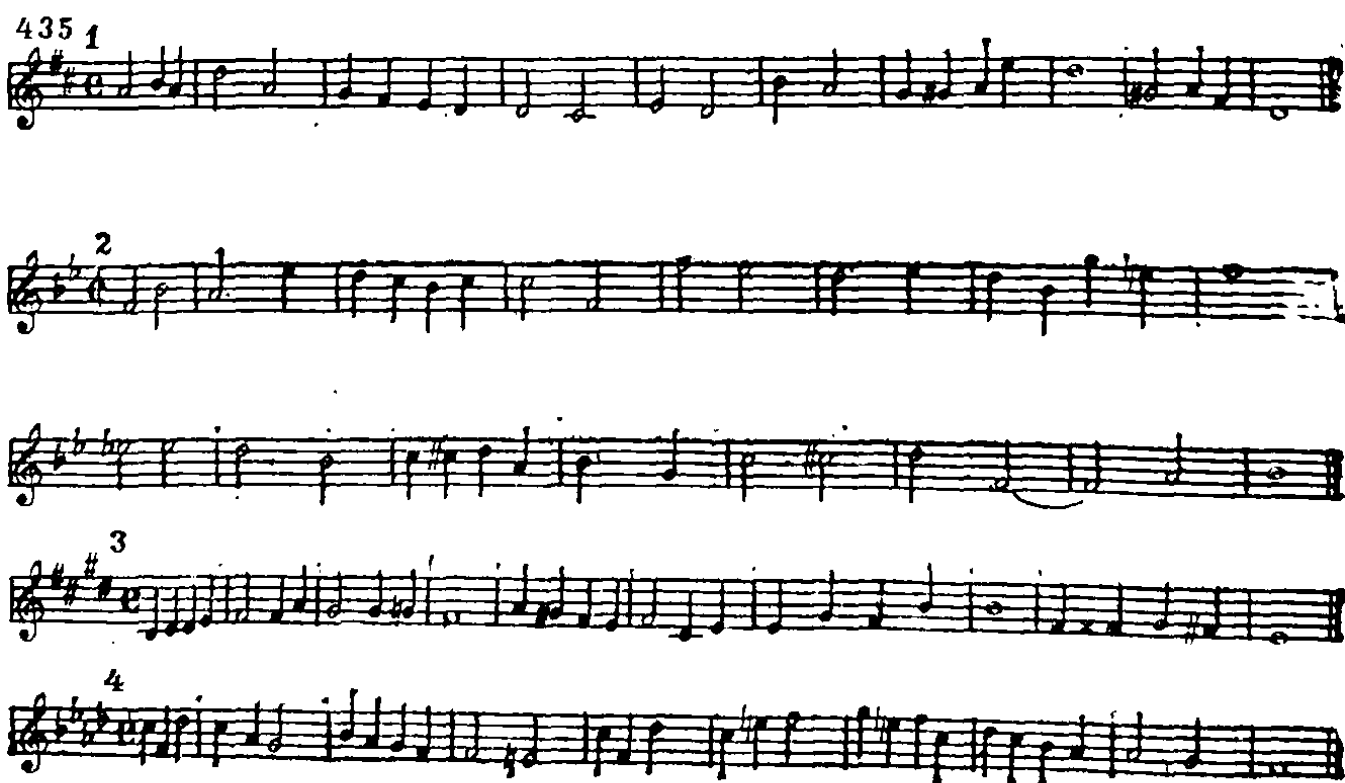
в) А. Гурилев. «Сердце-игрушка» (1—8- тактлар) ва «Она миленькая» романслари (1—8- тактлар);

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



6

7

8

simile

9

10

11

12

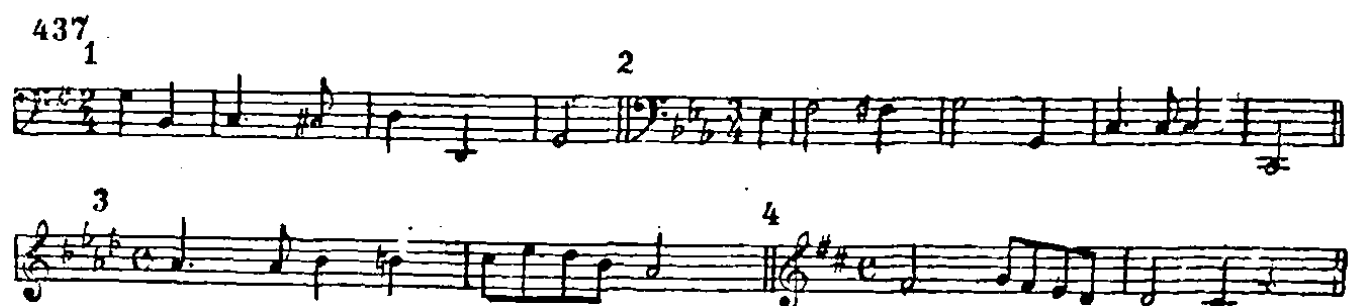
б) Берилган жумлани хотимада ёрдамчи квартсекстаккорд билан қўшиб, давриягача етгунча ривожлантиринг:

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:



29-тема

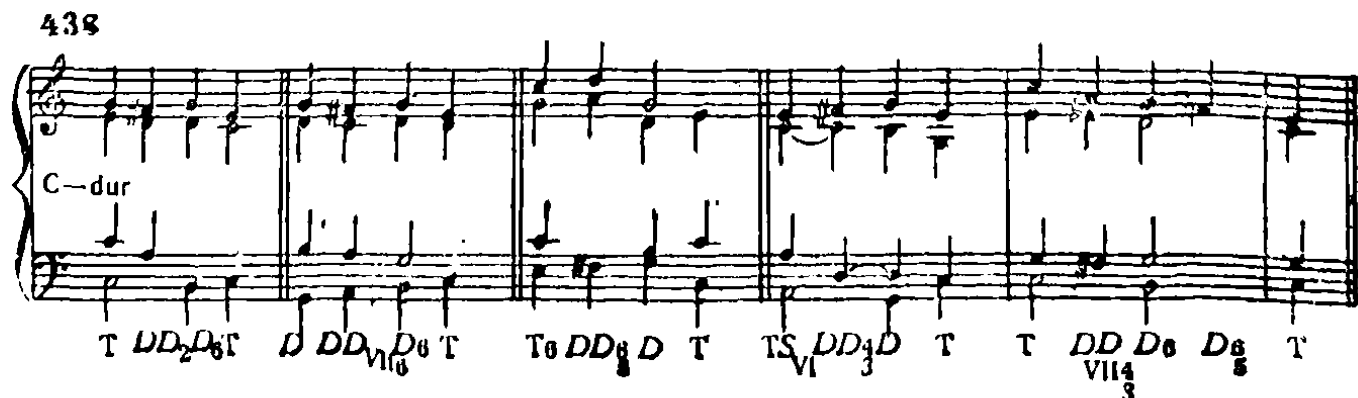
ТУЗИМ ОРАСИДАГИ ҚЎШ ДОМИНАНТА

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 гармониясидан кейин (Т ёки TSVI) камдан-кам D ёки D₆ дан кейин киритилади.

2. DD нинг D га ўткинчи T₆ 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:



DD аккордлари каданс квартсекстаккордига ечилгани сингари, овоз йўналишидаги ўша шартларга мувофиқ ўткинчи кварт-

секстаккорд (T_6^4) га ҳам счилиши мумкин. Бундай квартсекстаккордан кейин DD бошқача кўринишда ёки бошқа гармония сифатида кела олади:

439 П. Чайковский, 5-симфония, II қисм

D-dur

T

DDVII₆

T₆₄

DD₉

D₂

T₆

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 қўшилиб) ўз ўрнида қолади. Шунга ўхшаган ўтиш каденцияларда ҳам учрайди:

440 а)

C-dur

T

TSVI

DD₆₅

D₂

T₆

T

TSVI

DD₆₅

DVII₄₃

T₆

T₆

DDVII₂₃₅

T

DDVII₄₃

DVII₇₅

D₆₅

440 б)

c-moll

t

DDVII₃₃

DVII₇₅

t

DD₄₃

DVII₂₇

t

441 П. Чайковский, "Пиковая дама"

a-moll

s_6 s t_6 DD_9 $D_6 - 5$ s t_6

Эслатма. Агар $DD-D$ изчиллигида ҳар иккала функциянинг диссонанс аккордлари бир хил кўринишда, масалан, DD_7-D_7 ёки $DDVII_7-DVII_7$ 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):

442 C-dur

DD_7 D_4 T , DD_4 D_7 T DD_{VII_4} D_{VII_7} t

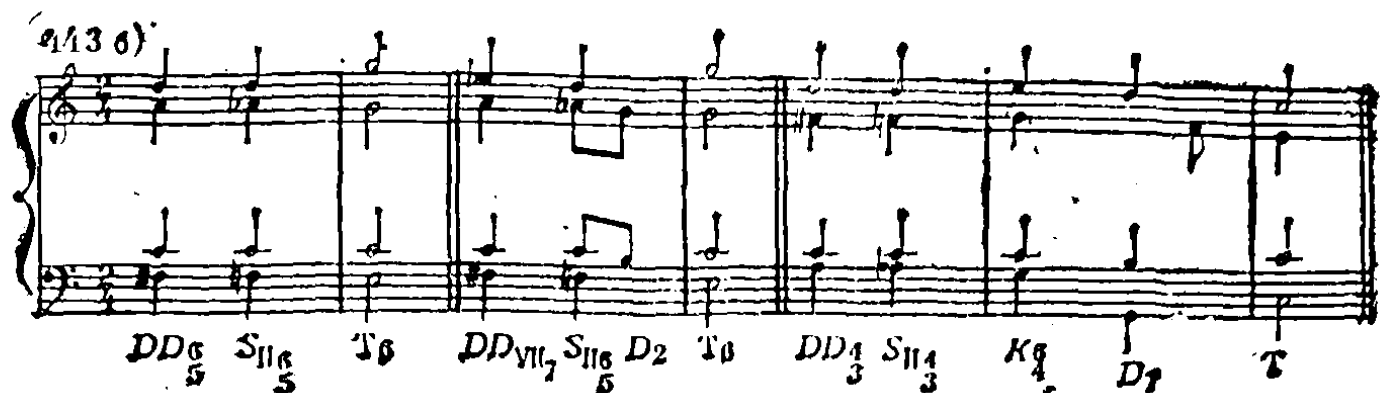
DD_6 билан $DDVII_7$ дан доминантсептаккорднинг асосий кўриниши (D_7) га ўтишда (DD_6 ва $DDVII_7$ аккордларининг басыда етакчи товуш DD бўлганлигини эслатиб ўтамиз) зиддият ҳосил бўладиган ҳоллар, бу даврада эса D_7 га тортилишлар туфайли диққатнинг четга тортилиши натижасида кўзга кам ташланадиган зиддиятга учрайди. Шу хилдаги давра, биринчи навбатда, D_7 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)

T DD_{VII_7} D_7 T TS_{VI} DD_6 D_7 T t DD_{VII_7} D_7 t

4. DD нинг S группасидаги диссонанс аккордларга ўтиши

Баъзан DD аккордлари DD нинг терцияси ва квинтасини ($DDVII_7$ нинг примаси ва терциясини) хроматик пасайтириш йўли билан минорнинг ёки гармоник мажорнинг тегишли SII_7 аккордларига ўтадилар.



Мажорда бундай ҳолларда кўпинча, овозлардаги табиий мажор субдоминантасига нисбатан кўпроқ ярим тонлик аралашмалари берадиган гармоник лад субдоминантаси (кўпроқ SII₇, 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:



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги парчалардаги DD нинг ўрни ва қўлланиш шартларини анализ қилинг:

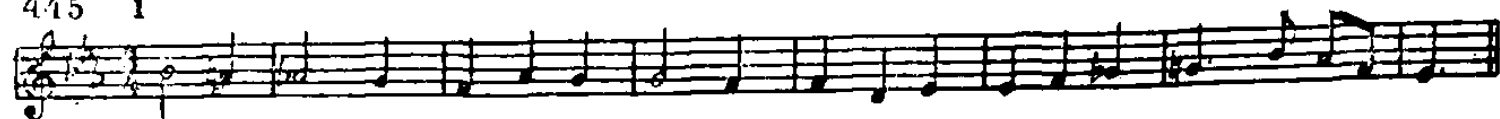
- Р. Шуман. «Альбом для юношества» № 34 (1—4- тактлар);
- Р. Шуман. «Детские сцены», ор. 15 № 1 (1—8- тактлар);
- Р. Шуман. «Карнавал»,
- Л. Бетховен. Соната, ор. 26, 1 қисм (1—8- тактлар);
- А. Варламов. «Звездочка ясная» романси (22—31- тактлар);
- А. Дюбюк. «Сердце, сердце» («Юрак, юрак») романси (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



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 каданс квартсектаккордига ечилиши — кейинчалик пайдо бўлган DD нинг бевосита тоникага ечилишига асос бўлади. Шу давранинг жуда равонлиги 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 равон 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 люблю его" романси





2) DD субдоминанта гармониясига ҳам ўтиши мумкин!



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.

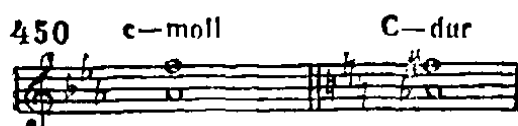
Альтерациянинг фарқ қилувчи хусусияти шундан иборатки, у аккорд функциясини (хроматизмдагига ўхшаб) ўзгартирмайди, яъни берилган тоналлик чегарасидан чиқишга йўл қўймайди.

Альтерация рақам олдида қўйилган аккорднинг қайси товуши (квинтаси, терцияси, асосий товуши) альтерация қилинаётганлигини кўрсатадиган бемоль ёки диyez ишораси билан белгиланади. Бу белги аккорд турининг рақами ва белгисидан олдин, чап томонга қўйилади. Масалан, кўтарилган квинтали доминантсептаккорд $\sharp D_7$; пасайтирилган терцияли етакчи терцкварт-аккорд — $\flat D_{VII}^4$ 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}

$S(s)_6$

$S(s)_{II_4}_3$

453

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 13, финал

Es—dur

S_6

b_5

DD_4_3

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_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, ор. 7

DD_{VII_6}

b_5

DD_4

K_6

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

$D7(9)$

8 ————— Л.Бетховен, 5-симфония

457

C—dur

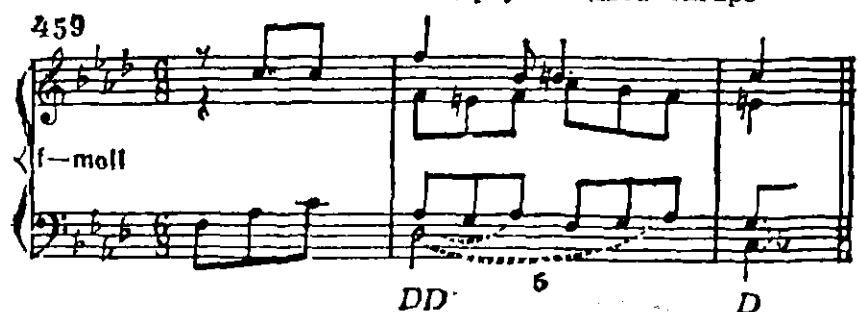
$b3DD VII^6_5$

K^6_4

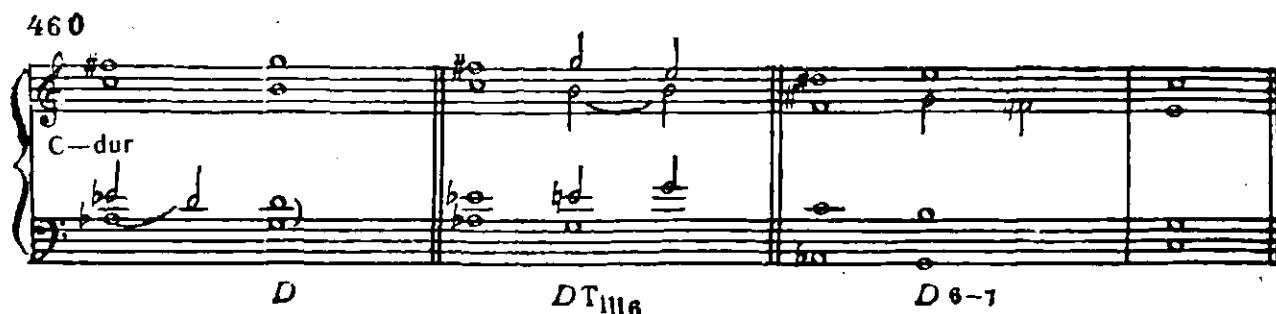
K^6_4 га ечилиш бу хилдаги барча DD аккордлари учун кўпроқ қўлланилади. Икки марта орттирилган терцквартаккордлар ва квинт-секстаккордлар фақат шундай тартибда ечилади. K^6_4 секстали доминанта билан алмаштирилиши мумкин (456- мисолнинг охирига қаранг). Орттирилган $6, \frac{4}{3}$ ва $\frac{6}{5}$ лар ҳам доминанта учтовушлигига ечилади:

458

В.А.Моцарт, "Свадьба Фигаро"



Мисоллардан кўриниб турибдики, DD орттирилган квинтсекс-таккордининг 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:



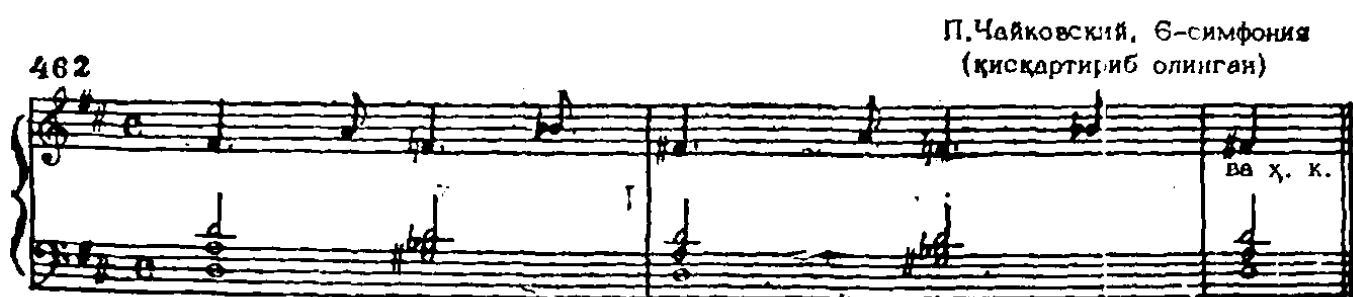
Қўшимча

Орттирилган секстали DD аккордлари баъзан тониканинг асосий уч товушлиги ва унинг секстаккорди ёки каданс квартсекстаккорди қуршовида қўлланади. Овоз йўналиши ёрдамчи аккордларга хос, равон йўналишда бўлади:



Бундай давраларнинг плагал каденциялар билан бирмунча ўхшашлиги бор, шу сабабли улар тузим орасида қандай аҳамиятга

эга бўлса, қўшимча каденцияларда ҳам шу хилда қўлланишлари мумкин:



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 охирги 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 Далиланинг *Ре-бемоль* мажор арияси.

Езма топшириқлар

а) Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:

464 1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

simile

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.

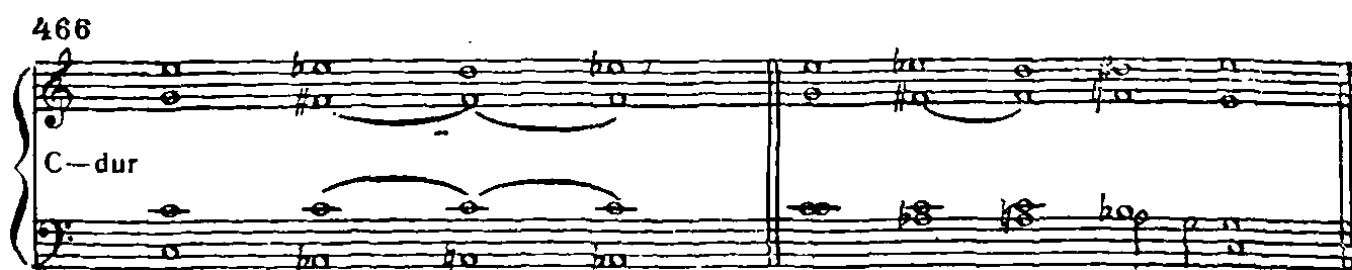
б) Юқоридаги аккордларни субдоминанта ва тоникадан кейин қўлланиб, каденцияларда чалинг.

в) Қуйидаги аккордларни аниқланг ва мумкин бўлганича хил-ма-хил усуллар билан давраларни тоникага етказиб ечинг:



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:



31- тема

ТОНАЛЛИКЛАР НИСБАТЛАРИНИНГ ТУРЛАРИ

1. Дастлабки маълумотлар

Музыка асарлари бир тоналликда ёки турли тоналликда баён қилиниши мумкин.

Бир тоналлик баён ўзининг бутун чўзимида 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 плагини 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 *Con moto* Ҳаракатчан, Ф.Шопен, Мазурка, оп. 7 № 3

!—moll

c—moll

Баъзи вақтда (кўпроқ мураккаб метр ўлчовида) модуляция давриянинг биринчи жумласини тугаллайди:

468 *Allegro marciale* К.М.Вебер, кларнет ва ф-но учун соната, II қисм

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



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 музика 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: музика жумласининг охирида тўлиқ хотимали каденцияда келса, модуляция таасуротини қолдирган бўлар эди:

Р.Шуман, "Вечерняя звезда"



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 музика 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, эҳтирос билан
471 Allegro con brio

Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 53, 1 қисм



472 Andante Соқин

А.Скрябин, Пролюдия, ор. 11 № 10



Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 2 № 1

473 Allegretto Тезлатмай



(Ф. Шопен Мазуркасининг бошланғич қисми, ор. 6 № 1, фа-диез минор).

Бошқа ҳолларда тоналликларни таққослаш мазмун жиҳатидан бир-биридан фарқ қиладиган, 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 мустаҳкамловчи 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, D₇ ва DVII₇ аккордларини айланмалари билан қўлланиш мувофиқдир. Худди шу аккордлар воситаси билан, ўпинча, маълум автентик формулага кўра навбатдаги тоналлик киритилади¹:

477 C—dur

T D→S_{II} D→DT_{III} D→S D→D D→TS_{VI}

a—moll

t D→dt_{III} D→s D→D D→ts_{VI} D→d_{VII}

Оғишмада вақтинча тоникага нисбатан субдоминанта хизматини бажарувчи аккорд ёндош субдоминанта деб аталади. Шу маънода (S, S_{II}, S_{II}₇, S) аккордлари ва уларнинг айланмалари баъзан TS_{VI} ҳам қўлланилади.

¹ 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. $s \rightarrow s_{II}$ $s \rightarrow DT_{III}$ $S \rightarrow S$ $S \rightarrow D$ $S \rightarrow TS_{VI}$

a—moll $S \rightarrow dT_{III}$ $s \rightarrow s$ $s \rightarrow D$ $S \rightarrow ts_{VI}$ $S \rightarrow d_{VII}$

S—T плагал давраси воситаси билан янги тоналликни ҳам киритиш мумкин. Бу ҳолда субдоминанта одатда S ёки SII 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 $D_1 \rightarrow TS_{VI}$ S D

480 Allegro assai Жана тез

Н. Римский-Корсаков, "Шоҳ Султон ҳақида эртак" (охирги хор)

G—dur

T T₀ S $D_1 \rightarrow S_{II}$ D

481 Allegretto Тезлатмай

Э. Григ, Лесная песнь

B—dur

T DT_{III} D→S D→TS_{VI}

D→TS_{VI} DD D₇ T

482 Allegro vivace Жуда тез

Ф. Мендельсон, "Сон в летнюю ночь" (Туй марши)

C—dur

S_{II6} + D DT_{III} S_{II6} K_{6/4} D₇ T

Ёндош субдоминанталар рус музикасида ҳар ҳолла кенг тарқалган бўлса-да, доминанталарга қараганда анча кам қўлланилади:

Секин, тезлатмай

483 Andante non troppo

М. Мусоргский, "Хованщина"

cs—moll

S (S₃) S D

Тез

484 Allegro

А. Лядов, "Про старину"

D—dur

T S S D T

(SS)

485 Allegro Тез

4. Овоз йўналиши

Ёндош доминанталар киритилганда, овоз йўналиши максимал равлонликни таъминловчи қуйидаги шартларни қондириши лозим:

- 1) умумий товушлар ўз ўрнида қолади;
- 2) зиддиятдан сақланиш учун диатоник поғонанинг 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 равонлиги ёндош субдоминанта-ларнинг қўлланилишини ҳам характерлайди (483, 484, 485- мисол-ларга қаранг).

Оғишмалар учун кўпинча ёндош доминанталарнинг (гарчи асо-сий D, D₇ билан ҳам мумкин бўлса-да, D, D₇ 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.

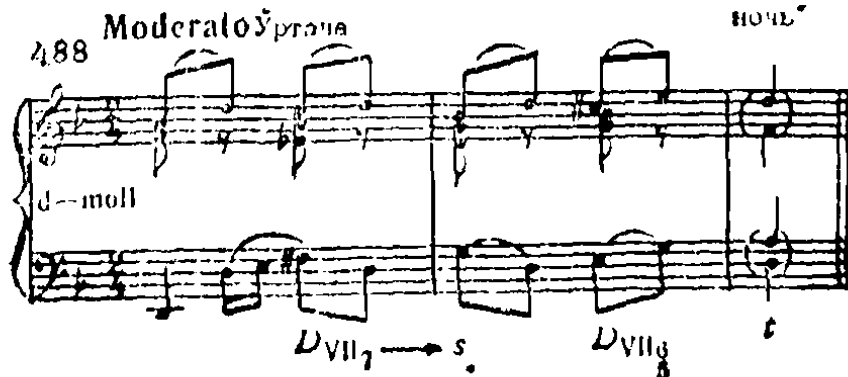
Асосан, оғишмаларнинг деярли исталган тартибда ке-лиши мумкин бўлса ҳам, шунга қарамай, уларнинг тез-тез учраб турадиган тақсмотига эътибор бериш лозим.

Мажорда жойлашуви жиҳатидан D га, қисман TSVI ва кам-дан-кам DTIII га оғишмалар кўпроқ тарқалган, каденциялар содир бўладиган жойларда S га cSII 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).

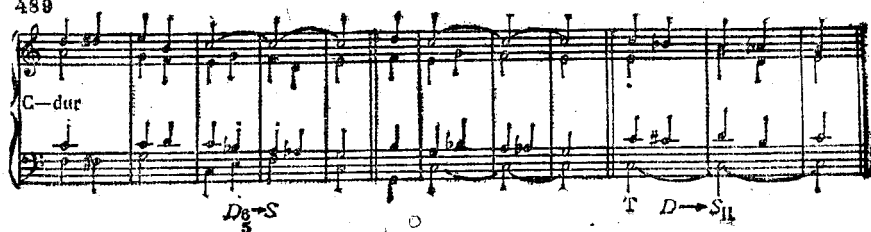
Шундай қилиб, каденциялар содир бўладиган жойларда субдо-минанта томонга оғишмалар кўпроқ учраб туради. Лекин баъзан оғишмалар жумланинг бошланишига яқин жойда ва ҳатто жум-ланинг энг бошланишида ҳам учрайди. Доминантали ка-денция билан қўшилиб шу томонга оғиш тоналликнинг тўлиқ мус-таҳкамланишига ва янада ёрқинроқ эшитилишига ёрдам беради:

Н. Римский-Корсаков, "Майская
ночь"



Плагал каденциялардаги субдоминантага (S, s, SII га) томон бўладиган оғишмалар ҳаракатчан тониканинг басида ҳам, турғун басида ҳам жуда кенг учрайди:

489



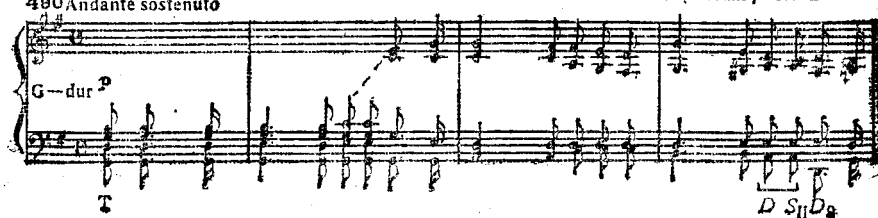
Субдоминанта группасининг хилма-хил тоналликларига томон бир қатор оғишмаларнинг келиш тартиби субдоминанталарнинг одатдаги келиш тартибига—S, SII ё TSVI, SII ёки TSVI, S га ўхшашлиги кўп учраб туради.

Асосий тоналликни мустаҳкамлаш учун баъзан доминанта группасининг минор тоналлигига томон (DTIII мажор ва d минор) оғишларидан кейин субдоминанта томонига оғишнинг бўлиши ҳам фойдалидир:

Секин ваэмин

490 Andante sostenuto

А.Аренский, "Ночь"



6. Бўлинган давралар ва каденциялардаги оғишмалар

Исталган доминанта гармонияси, айниқса D₇ бошқа бир тоналликнинг нотурғун доминанта гармониясига, кўпинча худди шу доминанта (баъзан субдоминанта) гармониясига ўтиши мумкин.

Тез-тез учраб турадиган ҳоллардан (бу тўғрида 56-темада ба-
тафсил тўхтаб ўтилади) ҳозирча қуйидаги имкониятлар кўпроқ
аҳамиятга эга бўлади: булар бош тоналликнинг диатоника сис-
темасида мумкин бўлган ва реал ёки фараз қилинган тоника билан
чегараланадилар:

$$\begin{aligned} D-D &\rightarrow S(\text{SII}) \\ D-D &\rightarrow \text{TSVI} \text{ (ёки минорда } D \rightarrow d\text{III}) \end{aligned}$$

Бу давралар бўлинган каденциялар аҳамиятига эга бўлиши
мумкин.

Мажорда бўлинган каденцияларни K^6 нинг хроматик йўнали-
шидан кейин, ҳақиқатда эса TSVI га нисбатан $DVII_7$ бўлган ва
примаси кўтарилган D_7 сифатида хроматизациялаш (487-мисол-
нинг охириги икки тактига қаранг) жуда кенг қўлланилади.

Шу хилдаги бўлинган давра ёндош тоналликларда ҳам бўлиши
мумкин.

7. Амалий кўрсатмалар

Берилган овоз гармонияланганда оғишмалар кўп ҳолларда
тасодикий белгилар деб аталувчи белгилар билан аниқланади.
Лекин оғишмалар бундай белгилар бўлмаган жойларда ҳам тез-
тез учраб туриши мумкин. Оғишманинг фараз қилинган имкония-
тини аниқлаш учун қуйидаги аналитик усулни қўлланиш мумкин:
берилган овознинг ҳар бир товуши тегишли ёндош мажор ёки
минор тоникасининг асосий товуши, терцияси ёки квинтаси бўлиши
мумкин. Бундай ҳолларда биринчи навбатда тактнинг оғиш-ва-з-
мин ҳиссаларига тўғри келадиган товушларни назарда тут-
моқ лозим:

491 а) б)

C-dur

$D \rightarrow S_{II}$

$D_2 \rightarrow S_{II}$

$D_6 \rightarrow S_{II}$

Учраши мумкин бўлган бундай тоникани топгандан кейин,
унинг олдида келадиган ёндош доминанта (ёки субдоми-
нанта) тўғри ечилишини аниқлаш керак. Ниҳоят, ёндош доми-
нантининг, (субдоминанта) оғишмага олиб келувчи аккорд би-
лан тўғри ёки нотўғри қўшилганлиги ҳам аниқланади. Шун-
дай қилиб, шу давра ҳақиқий изчиллигининг тескари томонига
қараб анализ қилинади.

Гармониялаш мисоли:

492



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги 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.

Ёзма топшириқлар

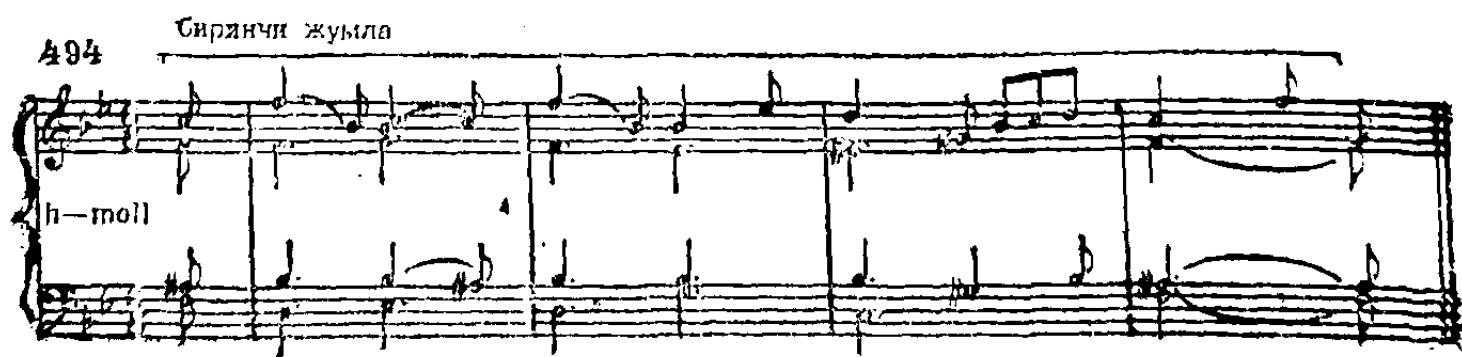
- а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

493





б) Берилган жумлани субдоминантага томон (S ёки SII, ёки s) оғишлар билан қўшимча плагал каденцияларда тугатган ҳолда ва даврияга етгунча ривожлантиринг:



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.

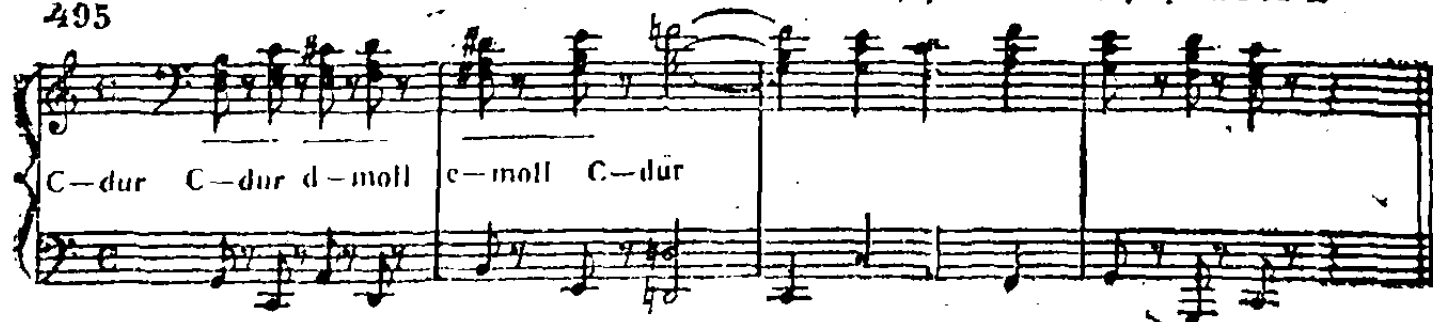
Маълумки, бирор тоналликнинг мажор ёки минор учтовушликларидан бири билан доминантага (D, D₇, D₉ ва DVII₇ га) боғланган ва ўз навбатида асосий T га функционал алоқадор бўлган аккорд ёндош доминанта дейилади. Тоналликнинг асосий тоникага тортилувчи бирорта мажор ёки минор учтовушлиги билан субдоминантага (S, SII, SVII₇, 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 шундadir.

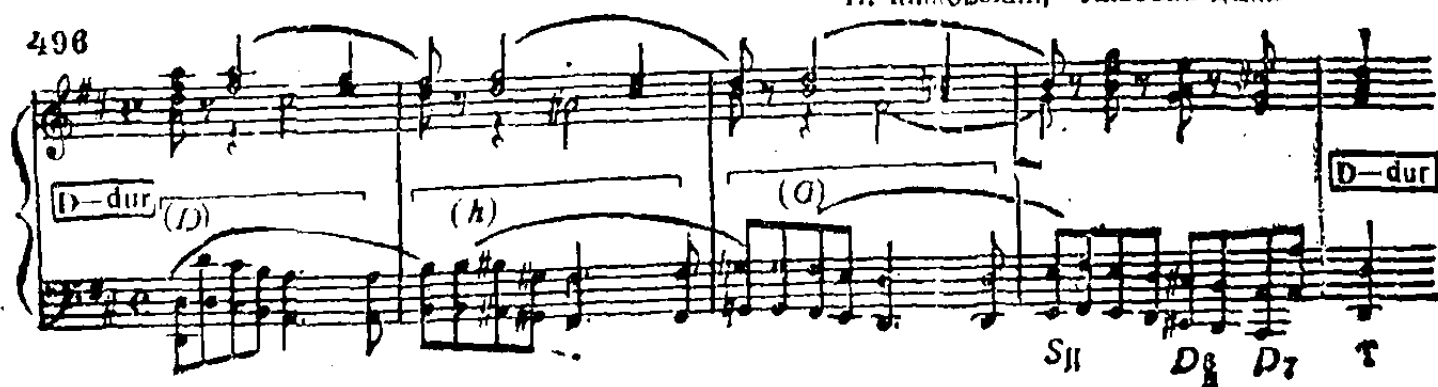
Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 14 № 2

495



П.Чайковский, "Пиковая дама"

496



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, D₇, 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)

Шу хилдаги хроматик секвенциялар давриянинг иккинчи жумласини кенгайтириш учун эмас, балки унинг ташқи (қўшимча плагал каденцияга ўхшаган) қўшимчаси сифатида киритиладиган ҳоллари камроқ тарқалган. Демак, бу ҳолда, секвенция даврия ичида эмас, балки унинг хотима каденциясидан кейингина пайдо бўлади. (495- мисолга қаранг):

"Янйчек" Чех ҳалқ қўшиғи
(Малат қайта ишлаган)

499

Andante Секин

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 звенолари 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 доминанта-лар 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:

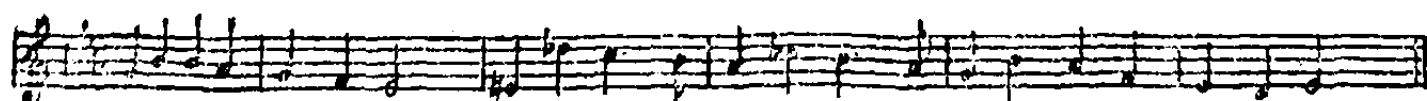
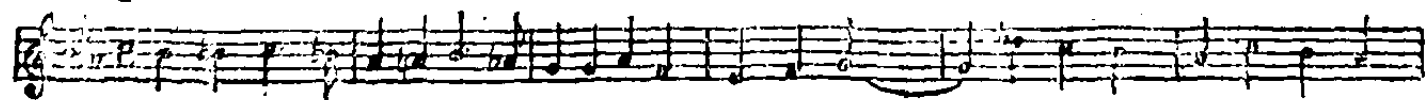
1) Л. Бетховен сонатасининг биринчи Allegro экспозициясининг охирида, ор. 31 № 3.

2) Р. Шуманнинг «Листок из альбома» асарининг хотимасида, ор. 99 № 5.

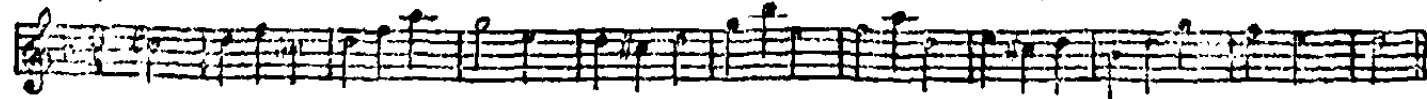
Ёзма топшириқлар

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

500 1



2



3





б) Берилган тўрт тактли жумлани тўлиқ даврияга етгунча ривожлантиринг; иккинчи жумланинг миқёсини хроматик секвенциялар қўлланиш йўли билан кенгайтиринг:



34-тема

МОДУЛЯЦИЯ

1. Умумий тушунчалар

Музыка тузимининг (қисман — давриянинг) янги тоналликка ўтиши ва шу тоналлик тамоланиши модуляция деб (31-темада айтиб ўтилганидек) аталади.

Тоналлик ичида бўладиган оғишманинг модуляциядан асосий фарқи — тузимнинг (даврийнинг) янги тоналликда қаданс билан тугалланишидир:

Ўртача. Вальс темпида. П. Чайковский, Торли оркестр
учун серенада. Вальс

502 Moderato Tempo di valse

G—dur

ОГИШ

модуляция

D—dur

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).

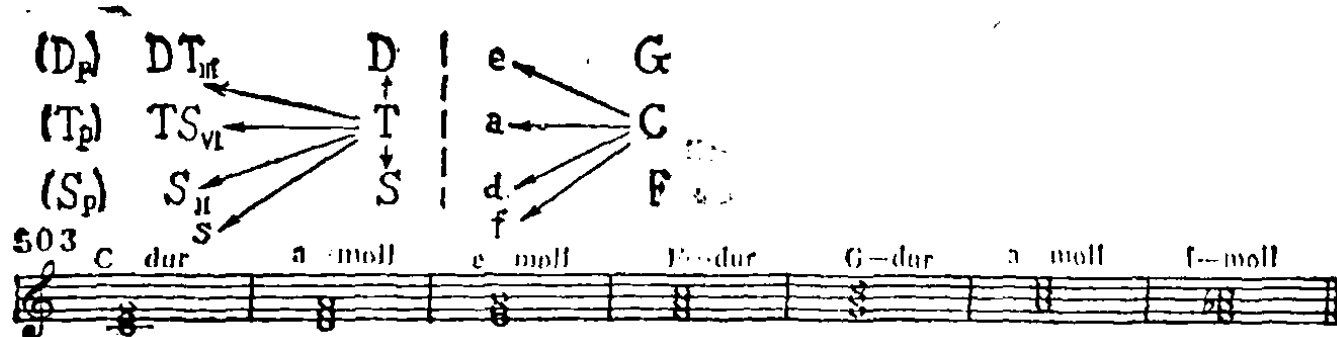
4. Биринчи даражали ўхшаш тоналликлар

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.

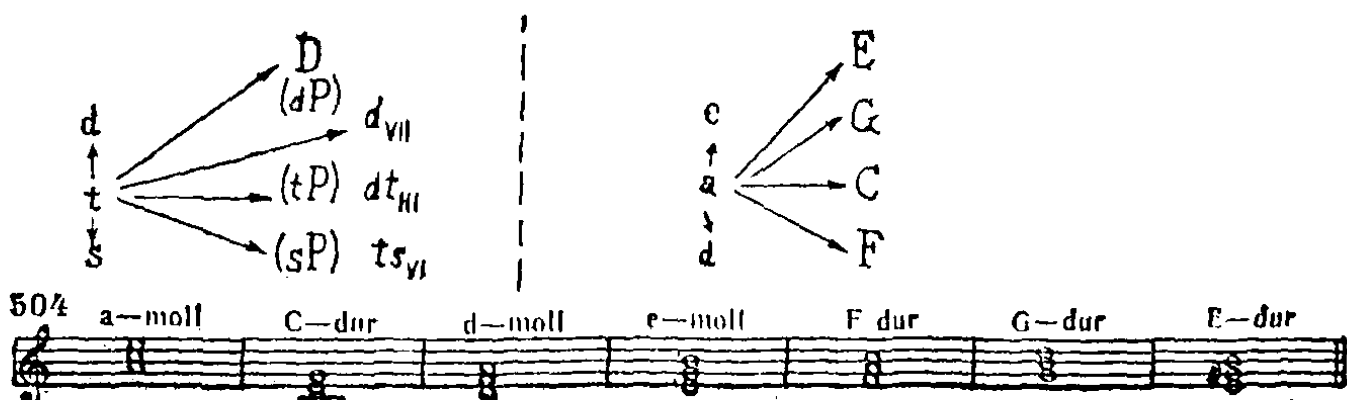
Шу асосда тоникалари берилган бирор диатоник мажор ёки минорнинг бошланғич тоналлигига бевосита кирадиган тоналликлар бир-бирларига яқинроқ бўлади.

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:



Минорнинг доминанта ва субдоминанта тоналликлари, ёндош параллел тоналликларнинг учаласи ва мажор доминанта тоналлиги ҳам биринчи даражали ўхшашликдадир:



5. Умумий аккорд

Модуляция диатоник ўхшашлик доирасида бир-бирига боғланган 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

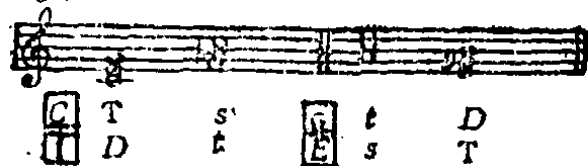
$\boxed{C}$ T	S_{II}	DT_{III}	S	D	TS_{VI}	D_{VII}
$\boxed{a}$ dt_{III}	s	d	ts_{VI}	d_{VII}	t	s_{II}

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

$\boxed{C}$ T	TS_{VI}	D	DT_{III}	$\boxed{C}$ T	TS_{VI}	S	S_{II}
$\boxed{G}$ S	S_{II}	T	TS_{VI}	$\boxed{F}$ D	DT_{III}	T	TS_{VI}
$\boxed{e}$ ts_{VI}	s	dt_{III}	t	$\boxed{A}$ d_{VII}	d	dt_{III}	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, SII₇, DD, D₇, K⁶₄) 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 (K⁶₄, D₇, SII₇, SII⁶₅, DVII₇, DD) модуляцияловчи аккорд билан бошлана беради.

Борди-ю, модуляцияловчи аккорд хотима каденция учун унча характерли бўлмаса (D₇, DVII₇ ўз айланмалари билан ва SII₂), 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 мустаҳкамлани-
 шига, албатта, тўлиқ автентик мукаммал каденцияни қўлланиш
 орқали эришилади:

Теолатмай, аниқ
 508 Allegretto marcato

Л.Делиб, "Лакмэ", III парда, солдатлар хори

C—dur

e—moll

каденция

Бироқ янги тоналликдаги биринчи каденция номукаммал ё бў-
 ликан ёки ҳатто ярим каденция бўлиши мумкин. Бундай каден-
 циядан кейин узил-кесил ўрнашув келади:

509 C—dur

Andante Секин

Воспичи аккорд

Модуляция қилувчи
 аккорд

Л.Бетховен, ф-но учун соната, ор14
 №2

C—dur

каденция

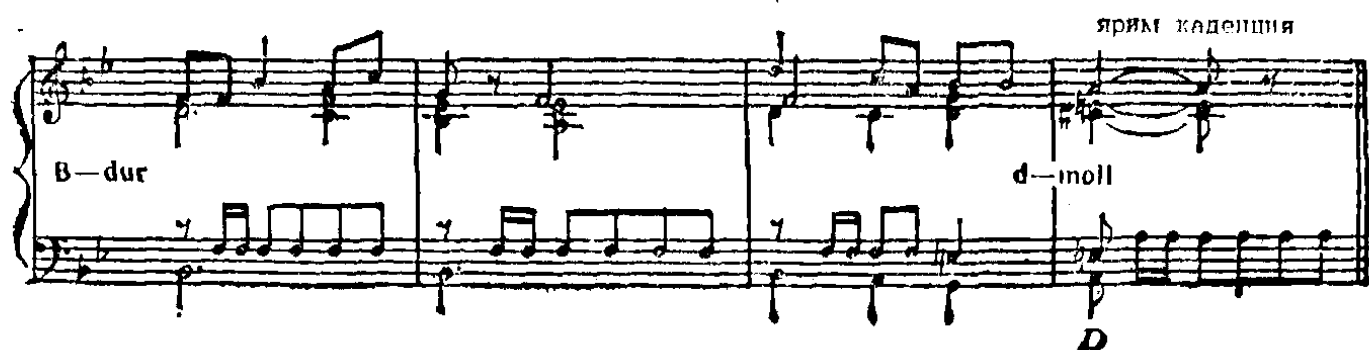
510 Половец темпида .
 Tempo di polacca

Н.Римский-Корсаков, "Майская
 ночь", II парда

B—dur

F—dur

каденция



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. Дастлабки 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. Дастлабки 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.

Лекян 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 икkitаси тез-тез учраб туради.

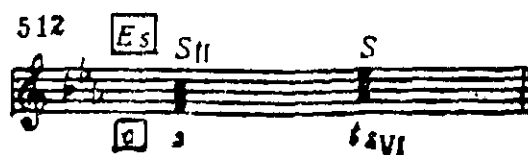
3. Биринчи тоналликдаги воситачи аккорд

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—K⁶—D₇ давралари у қадар мақсадга мувофиқ эмас:



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 айнаи ўхшашдир:



4. Янги тоналликдаги воситачи ва модуляцияловчи аккордлар

Доминантага томон модуляция қилишда воситачи аккорд янги тоналликка кириши билан хилма-хил аҳамиятга, чунончи, толика, субдоминанта ва (жуда камдан-кам ҳолларда) доминанта аҳамия-тига эга бўлиши мумкин.

Агар воситачи аккорд янги тоналликнинг Т группасига кира-диган бўлса (Т, қисман TsVI), одатда унинг кетидан модуляция-ловчи аккордлар ўрнида S, DD ёки D келади:

513 Allegretto тезлатмай Л. Бетховен, 7-симфония, II қисм

a-moll C-dur

TSVI DD K D T

514 Allegro moderato ўртача тезликда П. Чайковский, "На троёке"

G-dur h-moll

T TSVI S K S

515 Тез, шўх, эҳтирос билан Scherzando Allegro con brio П. Гайдн cis-moll 2-но сонатаси, II қисм

A-dur E-dur

A D T

Агар воситачи аккорд янги тоналликнинг S ёки SII аккорди бўлса, унинг кетидан қуйидаги аккордлар келади:

- диссонанс типидagi субдоминанта (кўпинча гармоник мажор);
- қўш доминанта;
- каданс кuartсекстаккорди ёки
- бирон кўринишдаги бевосита доминанта (D_7 $DVII_7$ ва унинг айланмалари);

516 а) б)

а) $\begin{bmatrix} C \\ G \end{bmatrix} T_6 S_6 s_{II\frac{3}{4}} K_6 D_7 T$

б) $\begin{bmatrix} C \\ G \end{bmatrix} T_6 S_6 DD\frac{3}{4} K_6 D_7 T$

в) г)

в) $\begin{bmatrix} C \\ G \end{bmatrix} TS_{VI} S_{II} K_6 D_7 T$

г) $\begin{bmatrix} C \\ G \end{bmatrix} TS_{VI} s D_7 t$

Менуэт темпида
Tempo di menuetto

В.А.Моцарт, Симфония $G-dur$ III қисм

517

$\begin{bmatrix} E \\ G \end{bmatrix} D_3 \rightarrow \begin{bmatrix} B \\ G \end{bmatrix} TS_{VI} S_{II} s_{II2} D_5 T K_6 D_7 T$

Субдоминанта (S, SII, TS_{VI}) 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

$\begin{bmatrix} a \\ C \end{bmatrix}$ tsVI S S_{II} K₆ D₇ T

519 *Passionato*

Р.Шуман, "Карнавал", оп. 9 № 17

f—moll

$\begin{bmatrix} f \\ D_7 \end{bmatrix}$ As tsVI S DD K₆ D₇ 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 D—dur

$\begin{bmatrix} e \\ D \end{bmatrix}$ ts S_{II} D_{VII} D₇ T

Б. СУБДОМИНАНТА ГРУППАСИДАГИ ТОНАЛЛИКЛАРГА МОДУЛЯЦИЯ

5. Тоналликлар сони

Ушбу мажор ўзининг субдоминанта группасидаги тўртта биринчи даражали ўхшаш тоналлигига эга: параллел тоналлик, субдоминанта ва унга параллел тоналлик ҳамда минор субдоминанта тоналлиги, масалан: *До* мажор — *ля* минор, *Фа* мажор, *ре* минор, *фа* минор.

Ушбу минор субдоминанта вазифасидаги икки тоналликка: субдоминанта тоналлиги ва унга параллел тоналликка эга (*до* минорда — *фа* минор ва *Ля-бемоль* мажор).

6. Воситачи ва модуляцияловчи аккордлар

Субдоминанта группаси тоналлигига модуляция қилишда воситачи аккорд янги тоналликда хилма-хил аҳамиятга эга бўлиши мумкин, аввало *D*, *DTIII*, *T* (ёки *TSVI*), камдан-кам ҳолларда *S* ва *DD* кўринишларига эга бўлади.

Агар дастлабки тоналликнинг тоникасини кейинги тоналликнинг доминантасига кўчириш йўли билан мана шу хилдаги модуляцияга эришилса, бу модуляция унча тугалланмаган бўлади ва ўз характери жиҳатидан оғишмага яқинлашиб қолади. Субдоминанта тоналлигига ўтишни янада мукаммаллаштириш учун одатда янги тоналликни кенгайтириброқ кўрсатилади; бунга:

- бўлинган даврани киритиш ёки
- тоналликнинг *VI* поғонаси томон оғиш, ёхуд
- каденциянинг ўзини янги тоналликда кенгайтириброқ кўрсатиш йўли билан эришилади:

521a

C *T₆* C *T₆*
F *D₆ D₇ TSVI* I *D₆ D₇ tsvi s_{II}₆ K₆ D₇ t*

б)

C *t₆* As *DTIII₆ D₂ T₀ S_{II}₆ K₆ D₇ T*

в)

C—dur

As—dur

C t_6
As $DT_{III}6$ D_6^6 TS_{VI} DD_5^6 K_6^4 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
C ts_{VI} $D_2 \rightarrow s_6$ $DD_{VII}6$ K_6^4 D_7 t

523 Andante Секин

Л.Бетховен, Скрипка учун романс,

G—dur

D—dur

G D D TS_{VI}
 S_{II}

Гармониялаш мисоли:



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

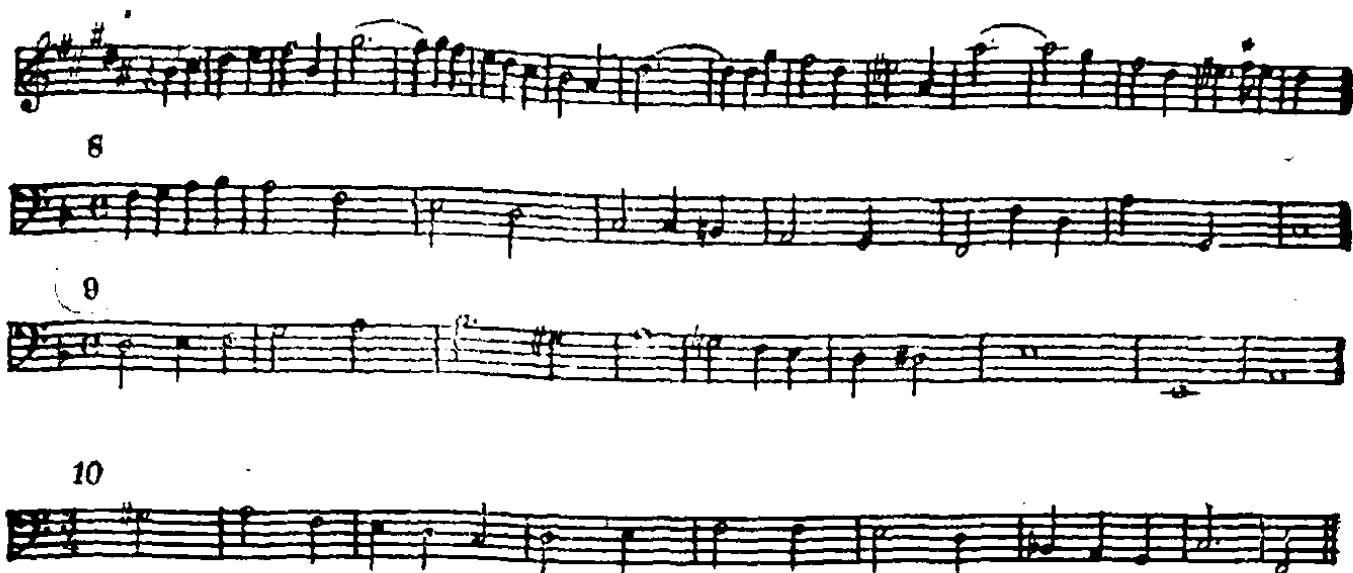
Қуйидаги асарларнинг дастлабки давриялардаги модуляцияларини анализ қилинг:

- 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:





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:



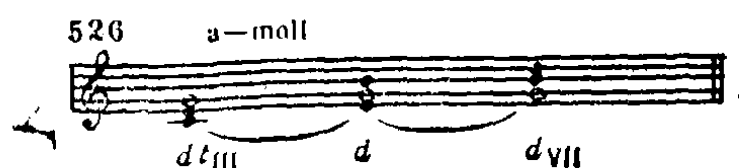
Фортепьянода машқлар

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 ($dtIII$, d , $dVII$) унинг воситачи аккорди бўлиши мумкин:



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 $D, D_7, DVII_7$ ёки D_9 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-бекар* бўлади). Хроматик силжиш натижасида янги тоналлиқдаги мажор доминантасининг етакчи ярим тон товуши ҳосил бўлади, бу ҳол гармоник минор учун ҳам, минор тоналлигида бўладиган одатдаги модуляциялар учун ҳам характерлидир.

Ушбу модуляциялардаги овоз йўналишининг усуллари оғишмаларда қўлланиладиган усулларга ўхшаш бўлади (33-темага қаранг):

527 a) 6)

Harmonic analysis symbols for example a): $\boxed{C} \text{ } \boxed{d} \text{ } \boxed{C} \text{ } \boxed{d}$

Harmonic analysis symbols for example b): $\boxed{C} \text{ } \boxed{d} \text{ } \boxed{D_7} \text{ } \boxed{s_{II_6}} \text{ } \boxed{K_9} \text{ } \boxed{D_7} \text{ } \boxed{t} \text{ } \boxed{C} \text{ } \boxed{TS_{VI}} \text{ } \boxed{d} \text{ } \boxed{D_2} \text{ } \boxed{t} \text{ } \boxed{s_{II_6}} \text{ } \boxed{K_9} \text{ } \boxed{D_7} \text{ } \boxed{t}$

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_6, SII_7 га, орттирилган $\frac{4}{3}$ ва $\frac{6}{5}$ га) ўтади. Бунда овозларнинг бирида, VII табиий поғонадан VI поғонага пастлама диатоник ҳаракат вужудга келади; субдоминанта ёки қўш доминантадан кейин, доминанта, камдан-кам ҳолларда (K_6 ёки ўткинчи T_6) 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, камдан-кам ҳолларда эса бўлинган каденцияга олиб келади:

528

C-dur d-moll C-dur a-moll C-dur e-moll

$[C]$ $d_{VII} s D_5$ $[C]$ $d_{VII} s_6 D D_5$ $[C]$ $D_6 d t_{III} 6 s D$

C-dur d-moll C-dur

$[C]$ $T d_{VII} s_{II} \frac{3}{4} K_4 D_7$ $[C]$ $T d_{VII} s t_6 s$ $[C]$ $d_{VII} D D_{VII} 6 K_4 D_2$

Гармониялаш мисоли:

529

C-dur e-moll

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарларнинг дастлабки давриялардаги модуляцияларни анализ қилинг:

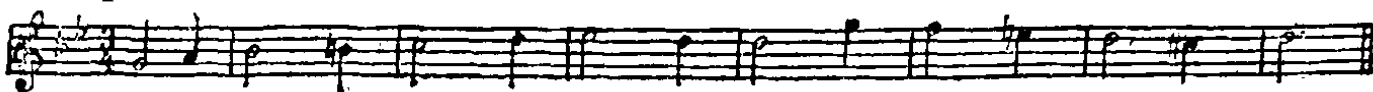
- Л. Бетховен. Ф-но сонатаси, ор. 28, II қисм;
- Л. Бетховен. Ф-но ва скрипка учун соната, ор. f2, менуэт;
- Я. Малат. Чех халқ рақси. «Лук» (21—25- тактлар);
- П. Чайковский. «Времена года» циклидан «Подснежник»;
- М. Глинка. «Иван Сусанин» операсидан «Не томи, родимый» триоси;
- А. Кастальский. «Поля 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.

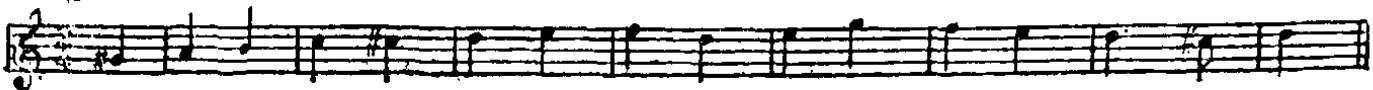
Бизма топириқлар

Қуйидаги куй ва басларни гармонияланг:

530 1



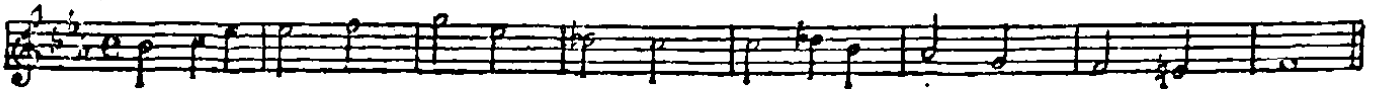
2



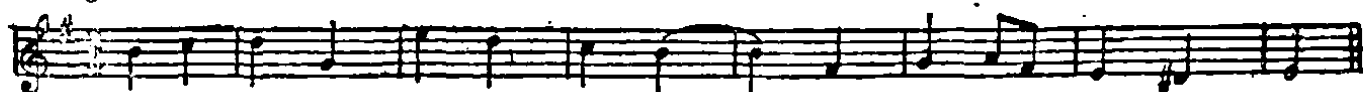
3



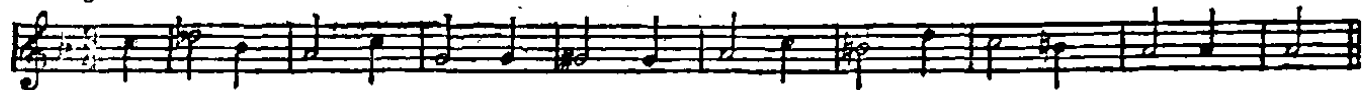
4



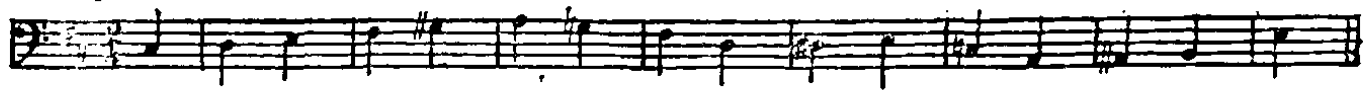
5



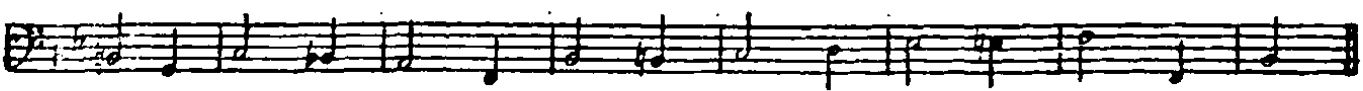
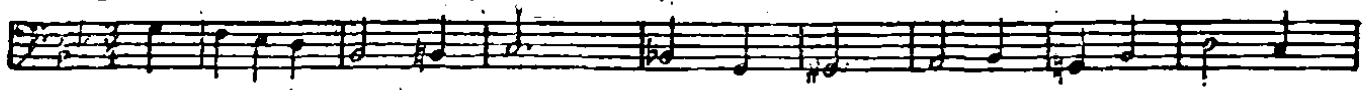
6



7



8



Фортепьянода машқлар

а) Берилган мажор ва минорнинг биринчи даражали ўхшаш
минор тоналликларига бўлган турли модуляцияларни чалинг.

б) Қуйидаги парчаларни гармонияланг:

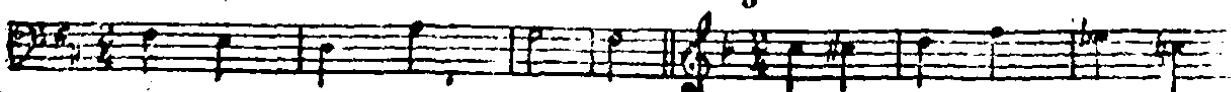
531 1



2

3

4



5

ОВОЗЛАРНИНГ БИРИДА ТАЙЁРЛАНГАН ТЎХТАЛМА

1. Диссонанслар ҳақида

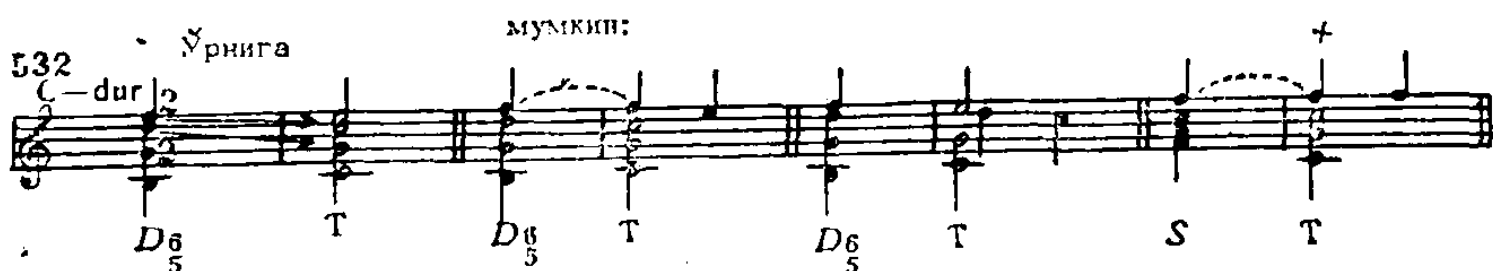
Аккордли ва аккордсиз диссонанслар бўлади. Аккордли диссонанс консонанс учтовушликка (катта ёки кичик учтовушликка) битта терция (септима) ёки иккита терция (септима ва нонани) қўшишдан ҳосил бўлади.

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) ечилишини 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:

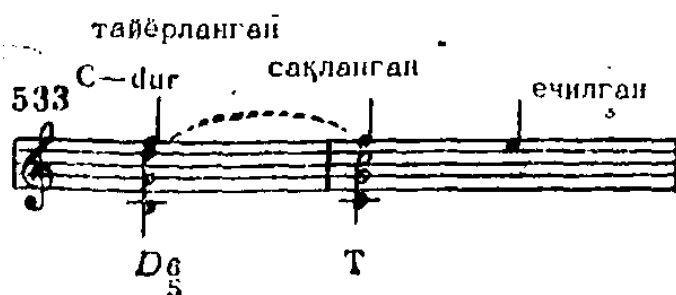


Тайёрланган тўхталманинг вужудга келишида уч ҳолат мавжуд:

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 моменти, функционал зидлик);

3) ечилиш, яъни аккордга бегона бўлган товушнинг аккорд товушига айланиши (функционал зидлиkning йўқолиши):



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_{II} S_{II7} D₉ T D DD₂ D₉ D₉ T T S D₉ T D₉ S_{II}

535

П. Чайковский, "Евгений Онегин", II парда

cis-moll

D_{VI6}⁶ S_{II6} DD_{VI7} D₇ ts_{VI}

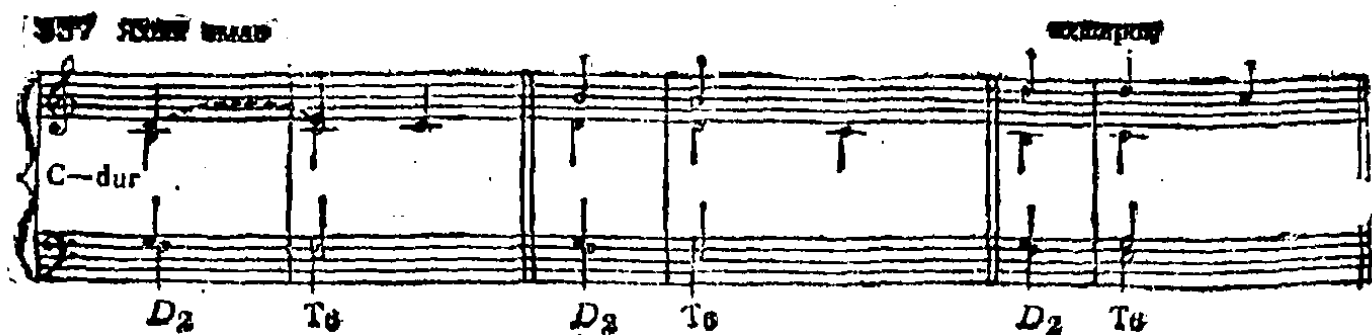
536

П. Чайковский, 6-симфония, IV қисм

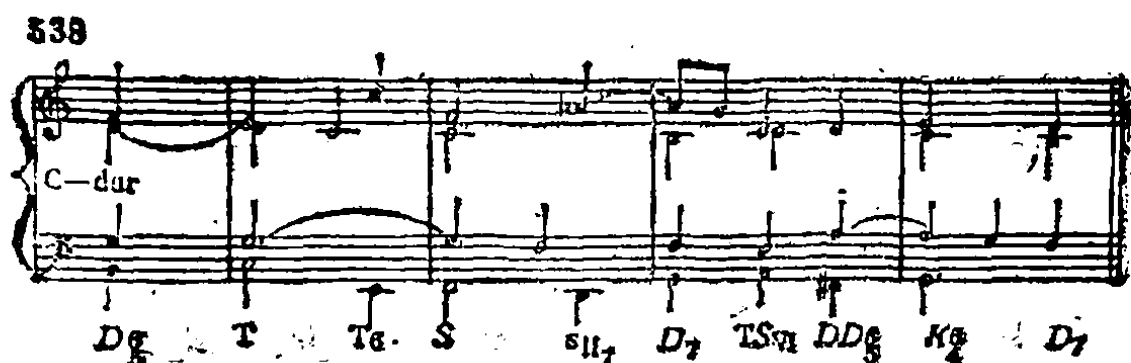
D-dur

T D₉ D_{VI4} T₆

Тўхталма пайтида басдан бошқа ҳамма овозларда яна қайта ечилишни талаб қиладиган аккорд товуши бўлмаслиги керак, ҳар ҳолда тўхталмадан секунда пастга ёки септима юқорида қолмаслиги лозим:



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:



баъзан эса терцияси жуфтланган ва ўткинчи аккорд шаклида учрайдиган сектаккорда, масалан, SII_6 , T_6 ва шу кабиларда:



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 бирданига икки овозда унисонга ёки октавага қарама-қарши ҳаракатланиб ечиладиган тўхталма қи-

лиш мумкин (бу ҳақда келгуси темада бағайсил тўхталиб ўтилади):

540 ўрнига яхши ўрнида яхши

C-dur c-moll

D_2 T_6 D_2 T_6 D_2 T_6 D_6 t D_6 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 негиздаги 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:

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

Des—dur

T S₁₁₂ D_{6_4} 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 ёмон ёмон ёмон

C—dur

Қоидадан четланиш. Уч ҳиссали ўлчовда баъзан тўхталма воситасида тактнинг учинчи ҳиссасини ҳам боғлайдиган лига учрайди, бу тўхталма навбатдаги тактнинг дастлабки икки такти давомида чўзилади:

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

Des—dur

K_{6_4} DD VII₇ K_{6_4} S₆ K_{6_4} D₇ 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 тўхталишнинг махсус ҳоли ҳам учрайди:

546

c-moll

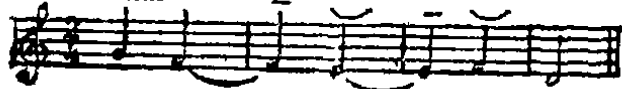
d_{VII} D_{VII}^7 c_6 s DD_9 D_7 c $D_{VII}^4 \rightarrow s_6$ D_7

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



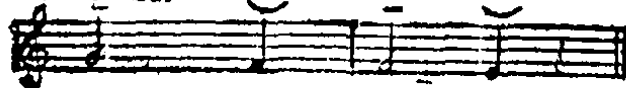
гармонизация мисоли

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

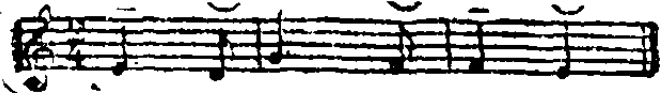


гармонизация мисоли

D_6 D_{VII}^7 T

а) Берилган:

549 C—dur



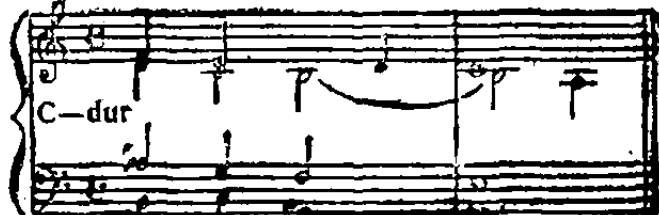
ГАРМОНИЗАЦИЯ МИСОЛИ



T D₂ T₃ D_{vii7} T

б) Берилган:

C—dur



D_{vii7} T D_{vii7} → TS_{vii}

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



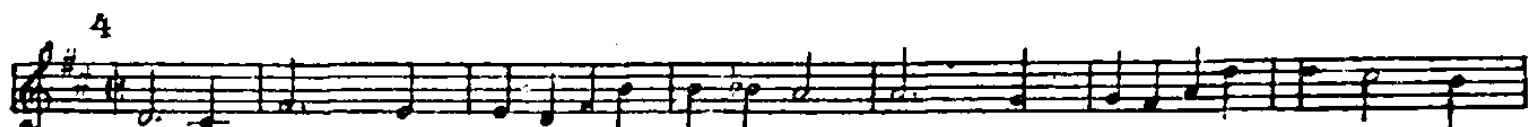
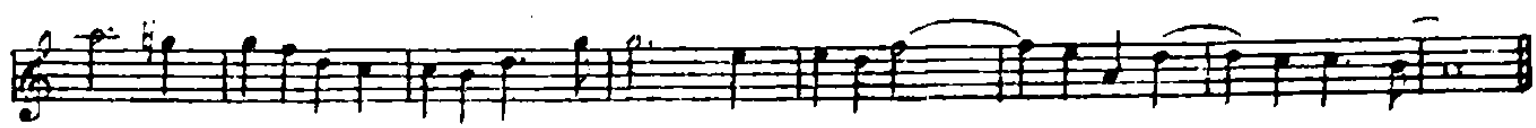
2



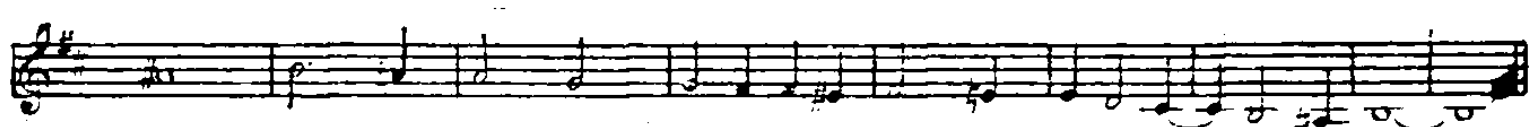
3



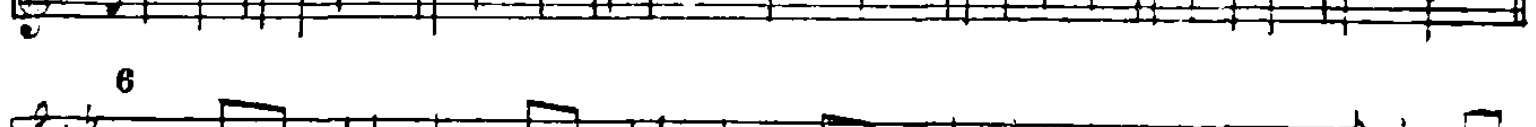
4



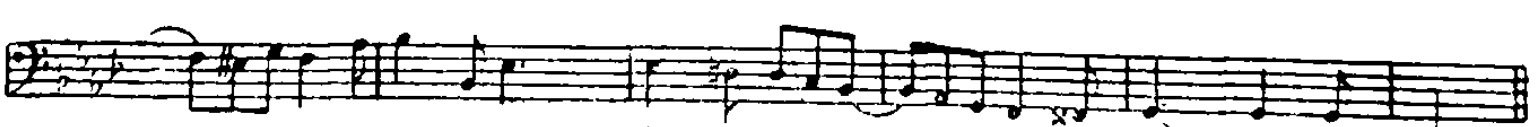
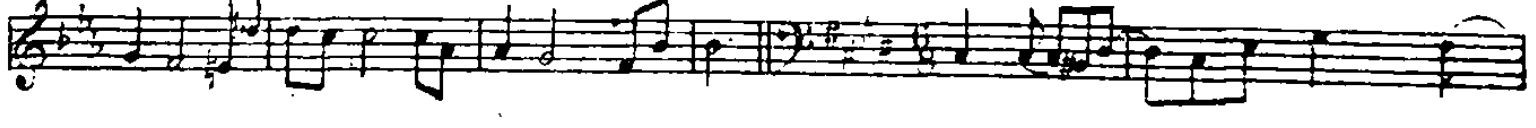
5



6



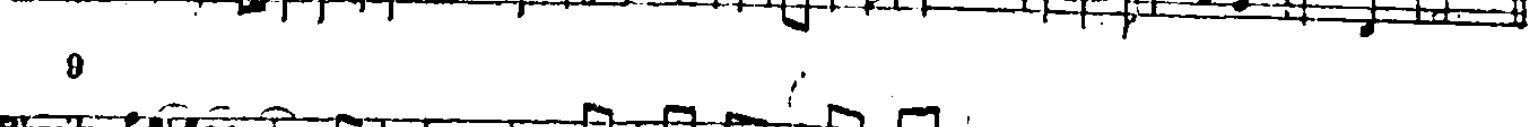
7



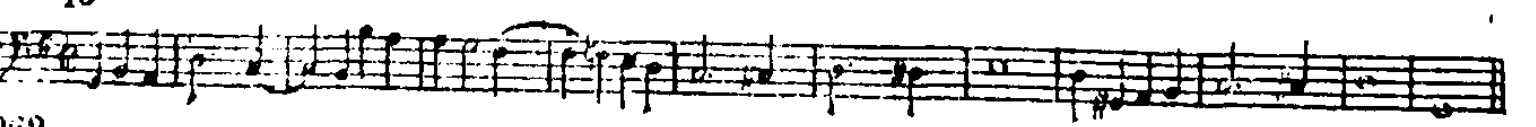
8



9



10



а) Берилган парчаларни гармонияланг:



б) Биринчи даражали ўхшаш тоналликларда аккордларнинг хилма-хил изчиллиги ва модуляцияси тўхталмаларини қўлланиб чалниг.

в) Берилган биринчи жумлани даврияга қадар ривожлантиринг ва уни плагал каденциялар билан тугалланг.



37-тема

ИККИ ВА УЧ ОВОЗДА ТАЙЁРЛАНГАН ТЎХТАЛМА

1. Таърифи

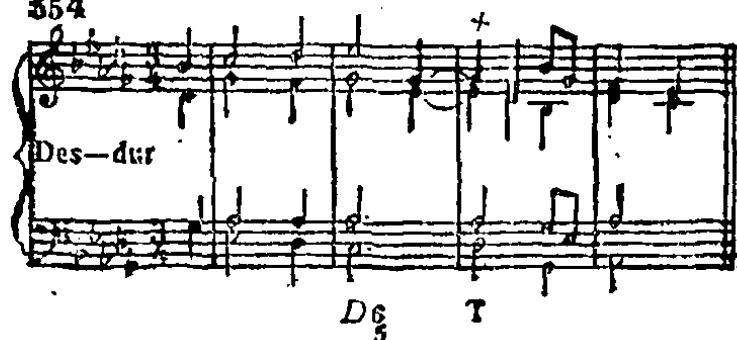
Икки овозда бараварига ҳосил бўлган тўхталма жуфт тўхталма дейилади, бараварига уч овозда ҳосил бўлган тўхталмага эса учламчи тўхталма дейилади.

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.

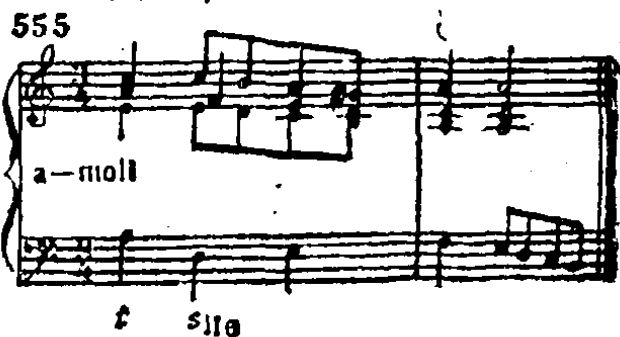
2. Овоз йўналмаси

Ҳар иккала овозда гармония ўзгариб, параллел терциялар ёки секстлар билан катта ёки кичик секундага томон ҳаракатланган пайтлардагина жуфт тўхталма бўлиши мумкин:

554 Л.Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 27 № 2

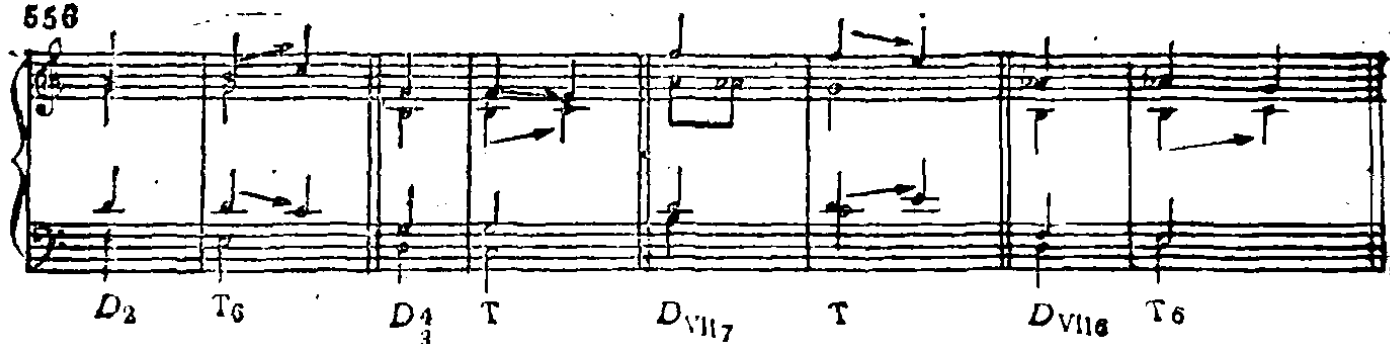


И.С.Бах, инглиз сюитаси



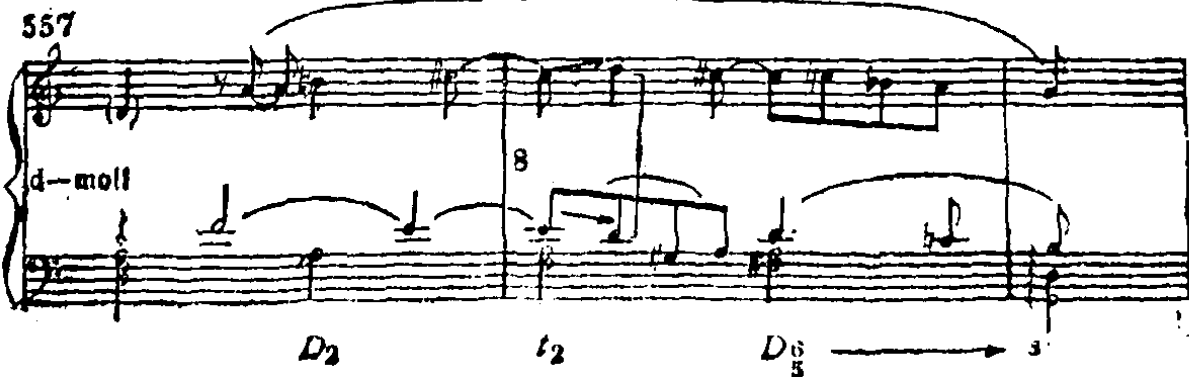
ёки овозлар бир-бирига қарама-қарши томонга ҳаракатланади. Кейинги тур жуфт тўхталманинг унисон ёки октавага ечилишида айниқса кўпроқ учрайди. Бунда алоҳида-алоҳида ҳолда нотўғри бўлиб кўриниши мумкин бўлган тўхталмалар биргаликда тўғри бўлиб чиқади:

556



П.Чайковский, "Октябрь", оп. 37 № 10

557



Учламчи тўхталмада иккита овоз параллел терциялар ва секстлар билан ҳаракатланади, учинчи овоз эса уларга қарама-қарши йўналади:

558 Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 13, 1 қисм

c—moll

D_{VII_2} $D_{VII_3} 16$

Бундан ташқари, учта овоз параллел секстаккордлар, баъзан квартсекстаккордлар 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. I. 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:

560 Р. Шуман, "Венский карнавал", 1 қисм

E—dur

B—dur

S T_6 D_4 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:

561 Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 37

Des—dur

T S T_3 DD D

Гармониялаш мисоли:

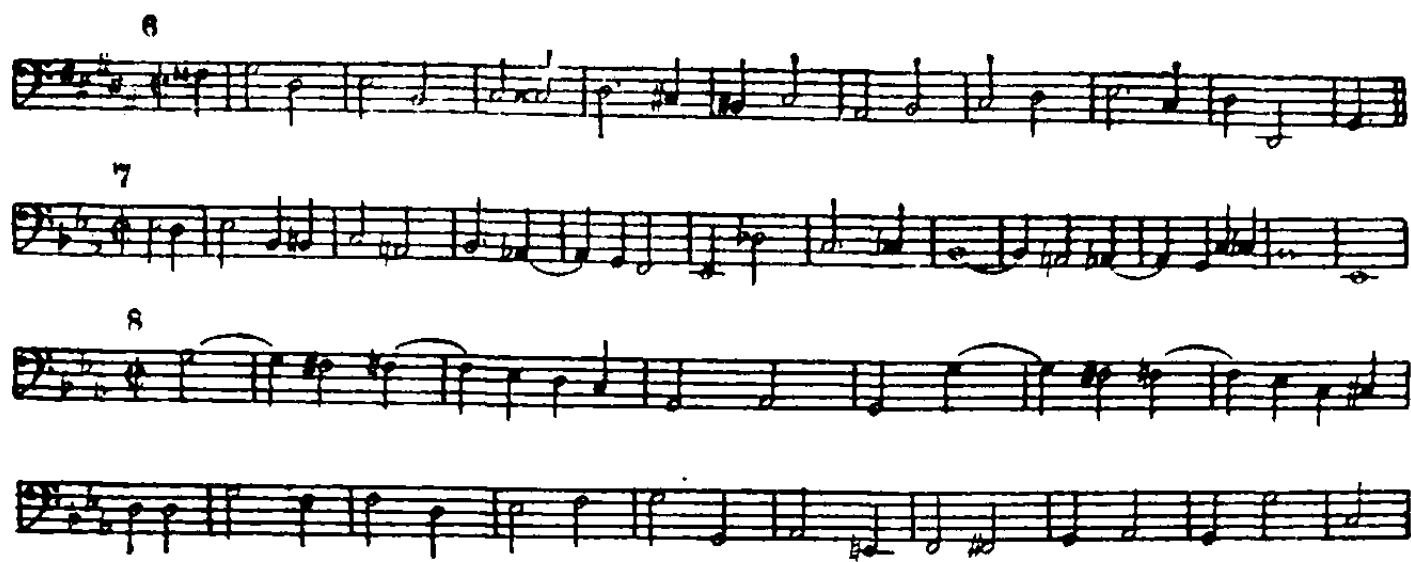


Топшириқлар

Ёзма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

563 1



Фортепьянода машқлар

а) Берилган парчаларни гармонияланг:



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 ладил ўзгартириш ҳоллари ҳам бўлиши мумкин. Бироқ овоз йўналиши имкон борича равион бўлмоғи лозим:



566

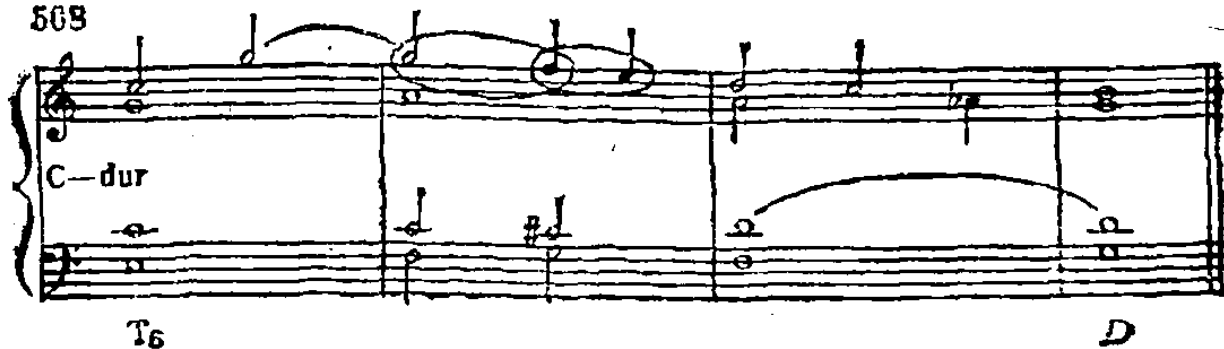
Н.С.Вак. Капрично на отъезд юна
бимого брата

567

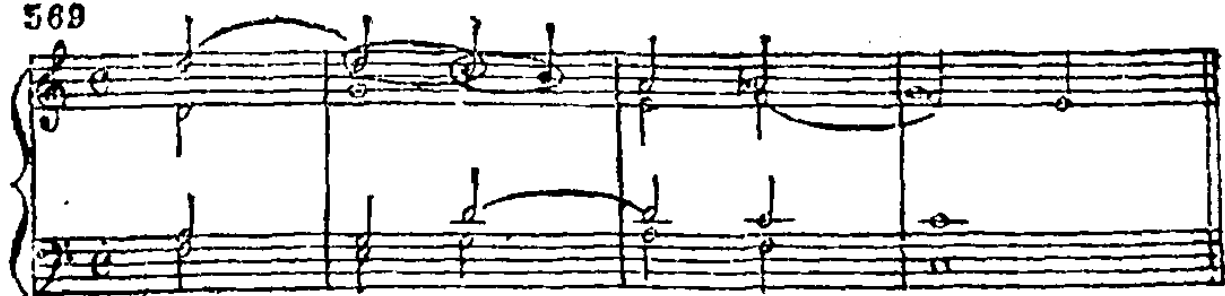
П. Чайковский, 3-симфония,
1-й к-т

Эслатма. Айрим ҳолларда, тўхталманинг ечилидиган товуши гармония алмаштиришда тайёрланмаган тўхталма (поғонама-поғона мелоди 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



569



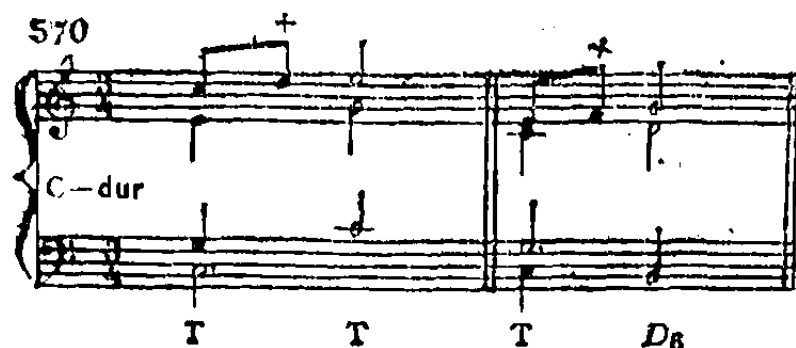
38- тема

БИР ОВОЗДАГИ ДИАТОНИК УТКИНЧИ ТОВУШЛАР

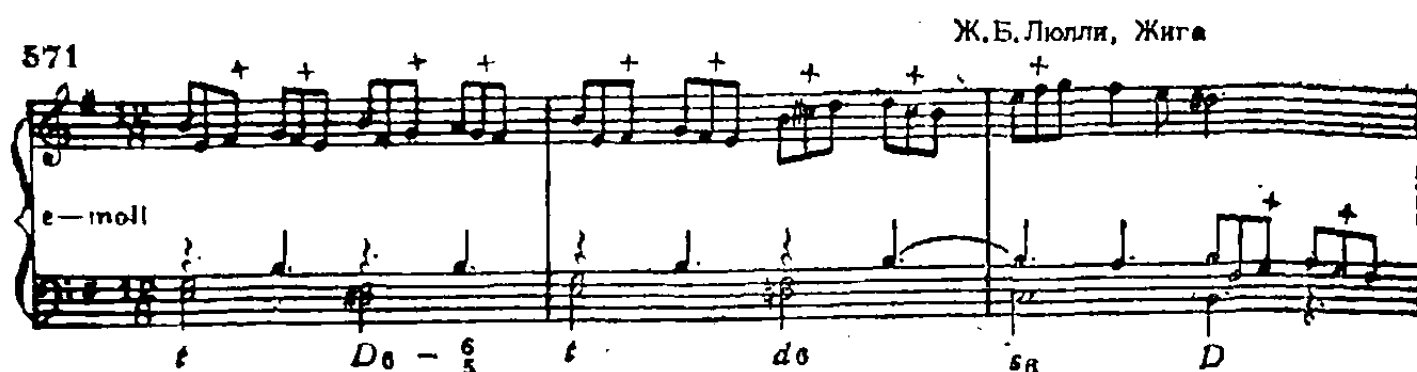
1. Дастлабки маълумотлар

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 аккорднинг ўрин алмашган аккорди ёки бошқа бир аккорд билан ҳам қўшиши мумкин:



Эслатма. Қуйидаги мисолда (бундан кейинги икки мисолдаги каби) ўткинчи товуш нота устига қўйилган крестча ишораси билан белгиланган:



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 оралиғида битта диатоник ўткинчи товуш, кварта оралиғида эса иккита диатоник ўткинчи товуш жойлашади:



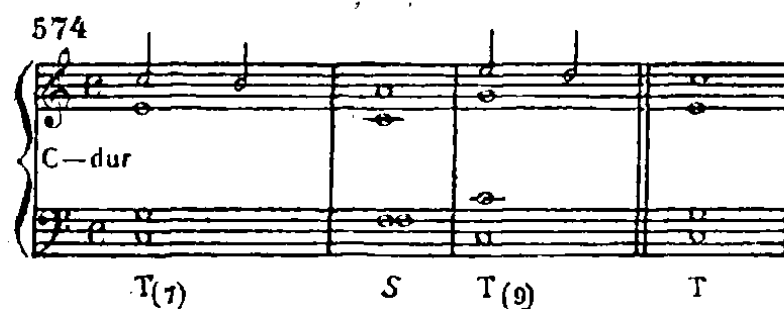
3. Ўткинчи товушнинг тўхталмадан фарқи

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;



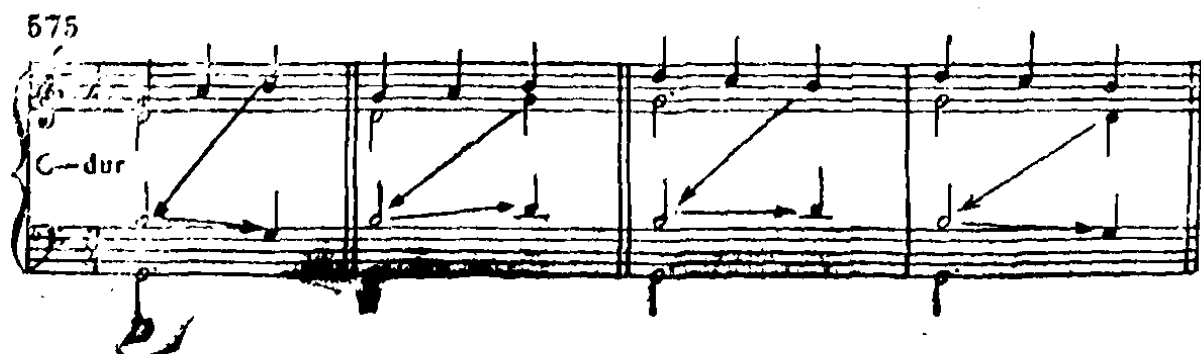
4. Ўткинчи товушларнинг қўлланишидаги ритмик шартлар

Қоидага кўра, ўткинчи товуш ўзидан олдинги аккорд товушнинг чўзимига 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:

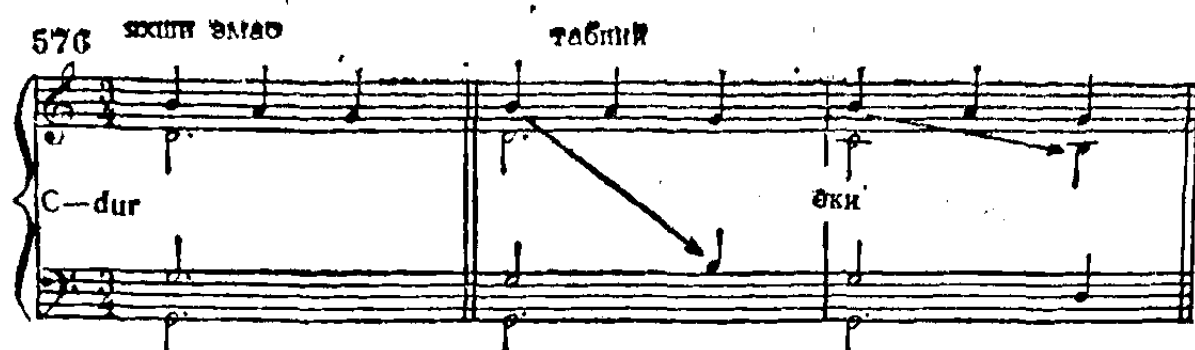


5. Жуфтлаш қоидалари

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 китрувчи 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:

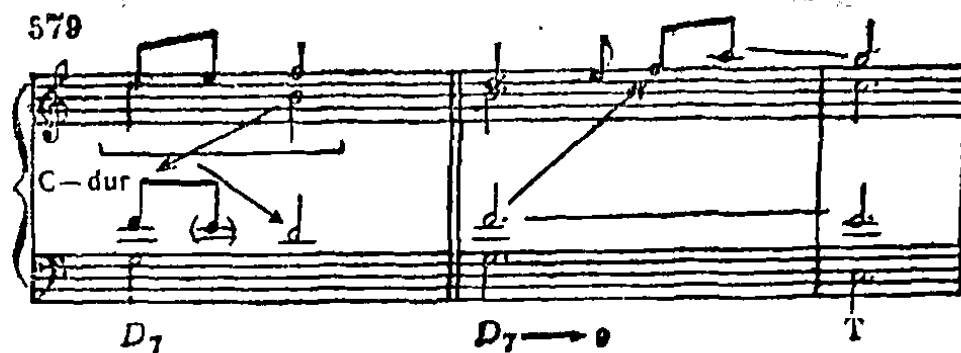


7. Септима ҳақида

Диссонанс товушлар ва умуман кескин тортилувчи товушлар жуфтланмайди. Шунинг учун квинтадан септимага томон ҳаракат одатда септима олдин қайси овозда жойлашган бўлса, уни яна

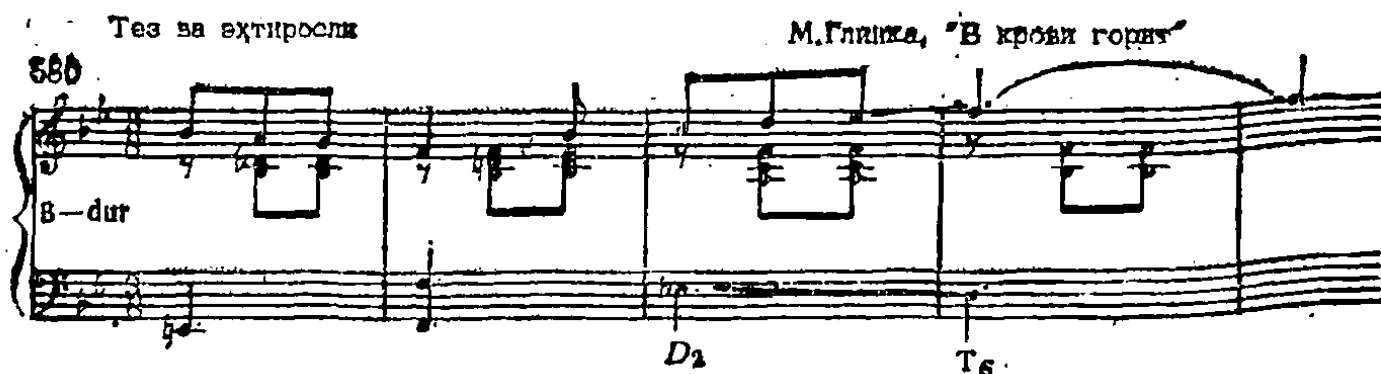
ўша овозда квинта томон йўналишга олиб келади (септима билан квинтанинг ўзаро алмаштиришини таққосланг — 213- мисол).

Аммо баъзан септимани нона товушига ўтказиш мумкин, бу эса кейинчалик навбатдаги учтовушликнинг квинтасига тўғри ечилади:



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:

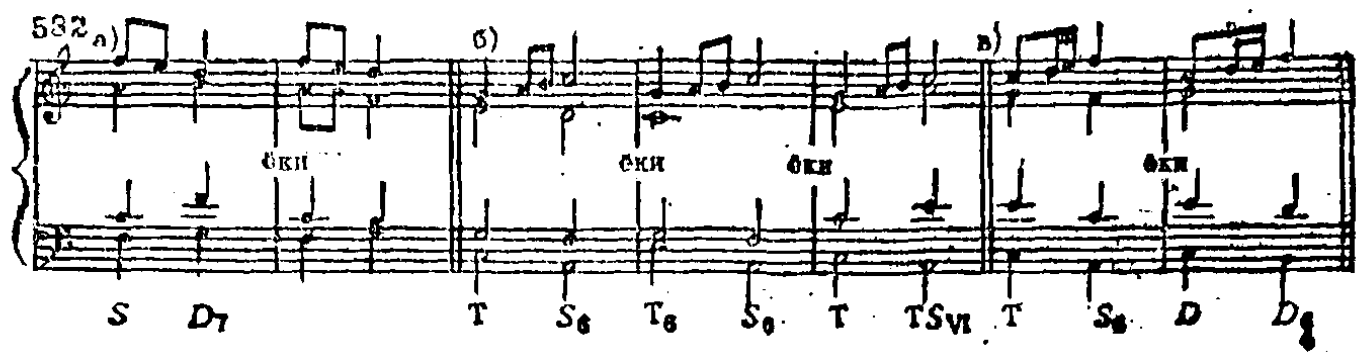


9. Яширин ҳамда параллел квинта ва октавалар

Ўткинчи товушлар иштирокида бўладиган поғонама-поғона ҳаракат баъзан яширин квинта ва октаваларни параллел квинта ва октаваларга (яъни яққол квинта ва октаваларга) айлантира олади:



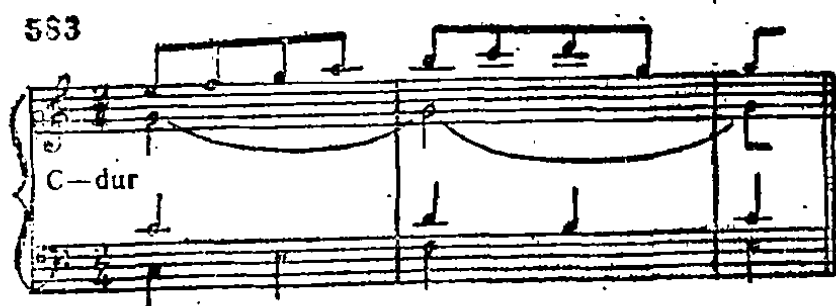
Овоз йўналишини, жойлашув ҳолатини ва жуфтланишни ўзгартириш, шунингдек, бир аккордни бошқа бир аккорд билан алмаштириш усулларини қўллаш билангина шу хилдаги ўринсиз параллелизмлардан ҳаминша сақланиш мумкин:



Лекин баъзан бирорта овозда бўлиши назарда тутилган утқинчи 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 (ўтқинчи 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 яхшилайдиган.



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:

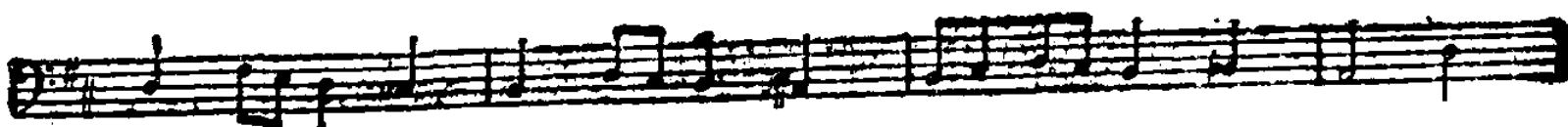
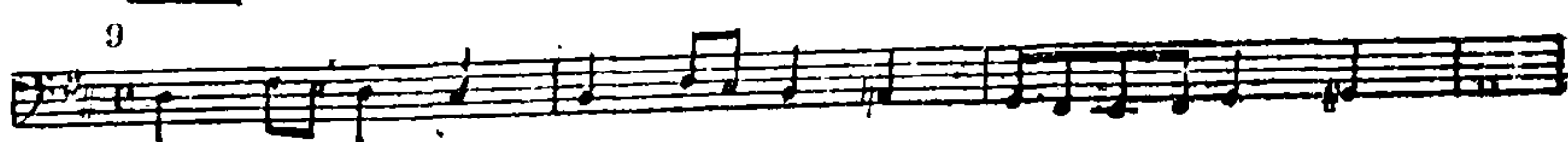
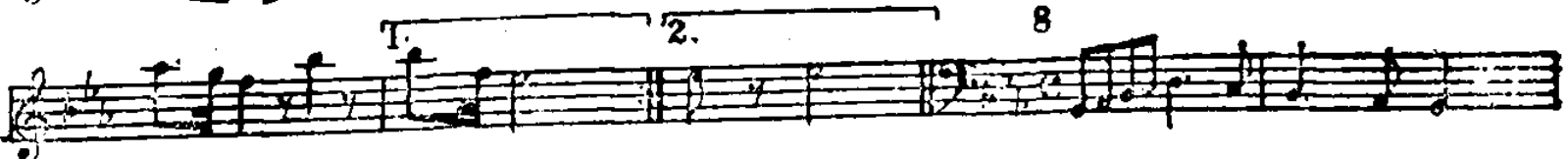
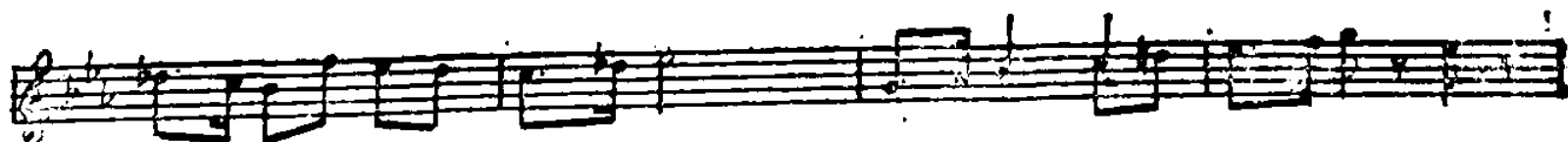
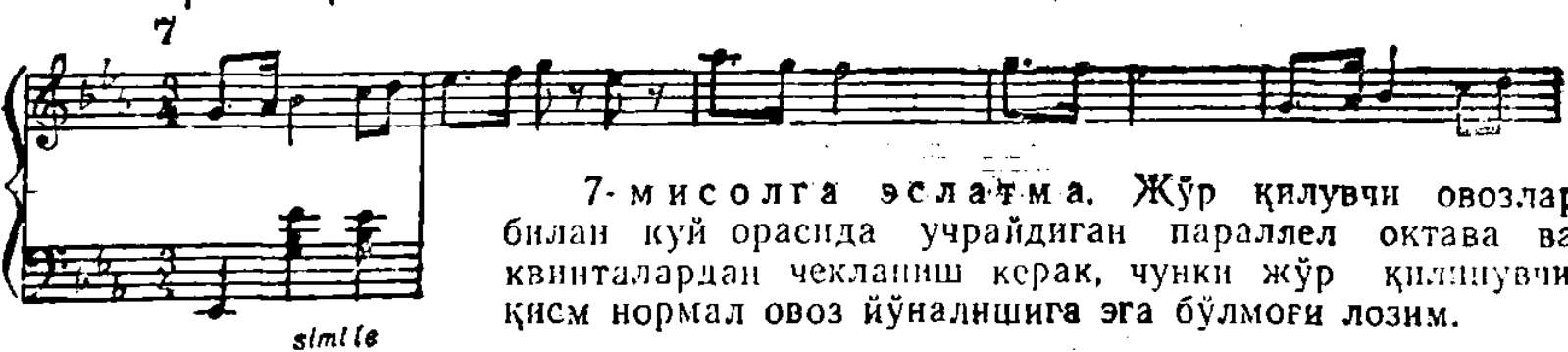
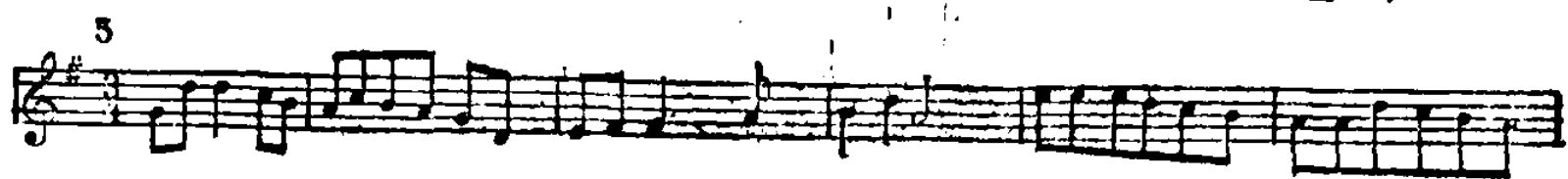
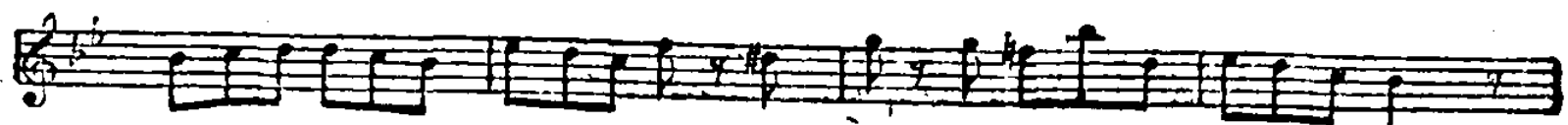
- а) Э. Григ. Ф-но сонатаси, ор. 7, I қисм (1—7- тактлар);
- б) А. Даргомыжский. «На раздолье небес» ва «Каюсь, дядя» романслари.

Ёзма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

585 1





а) Берилган парчаларни гармонияланг



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

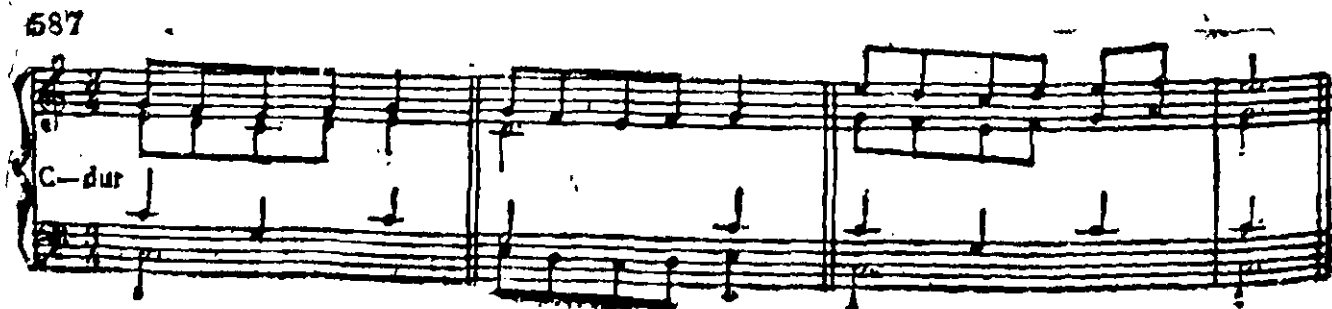
Ўткинчи товушлар турли овозларда фақат навбатлашиб эмас, балки бир йўла иккита, учта ва тўртта овознинг ҳаммасида ҳам келиши мумкин.

Ўткинчи товушлар икки овозда — қўшалоқ, уч овозда — учлик, тўрт овозда — тўртлик бўлиб бараварига келадилар.

2. Қўшалоқ ўткинчи товушлар

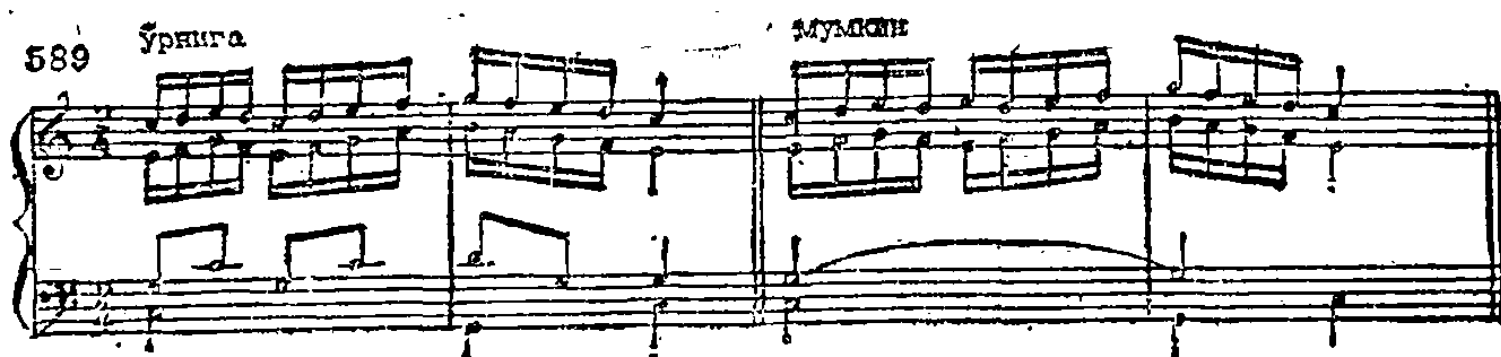
Ўткинчи товушларнинг иштирокида вужудга келадиган икки овоздаги бир йўла ҳаракат тўхталмаларидагига ўхшаш (шунингдек, аккордларнинг одатдаги қўшилишларига ўхшаш) параллел ёки қарама-қарши ҳаракат бўлиши мумкин.

Параллел ҳаракатда иккала овоз ҳам терциялар (децималар) ёки сексталар билан йўналади:

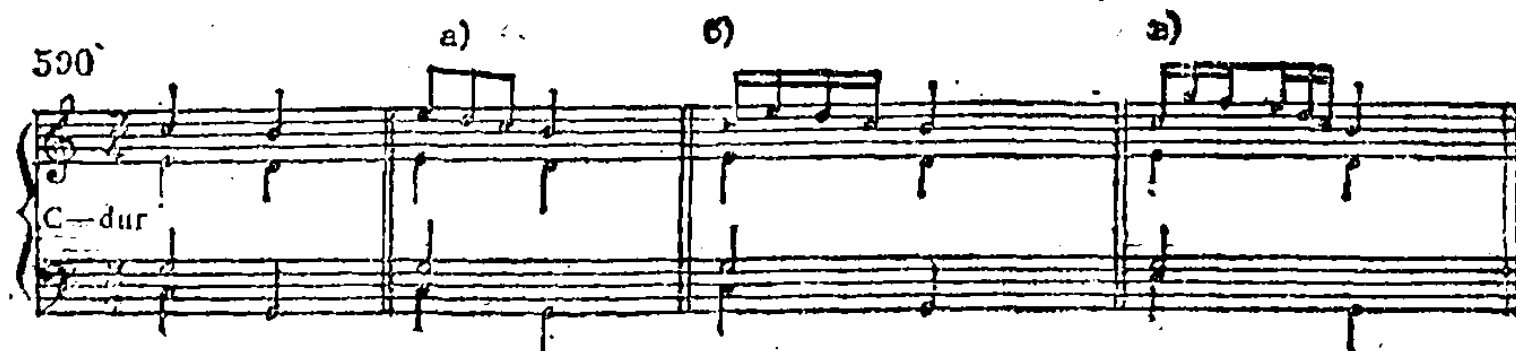




Ҳаракат янада тезлашганда ўткинчи қўшалок товушларнинг қўлланиши нормал жуфтлашларни тиклаш учун қолган овозларни ҳар доим кўчириб туриш заруриятини талаб қилмайди: чунки бу ҳам баённинг ортиқча вазмин бўлишига ва ҳар хил бўлиб чиқишига сабаб бўларди. Бундай ҳолларда қисқа муддатга жуфтланишларнинг анча оддий усулларига йўл қўйиш яхшироқ, табиийроқ бўлади:

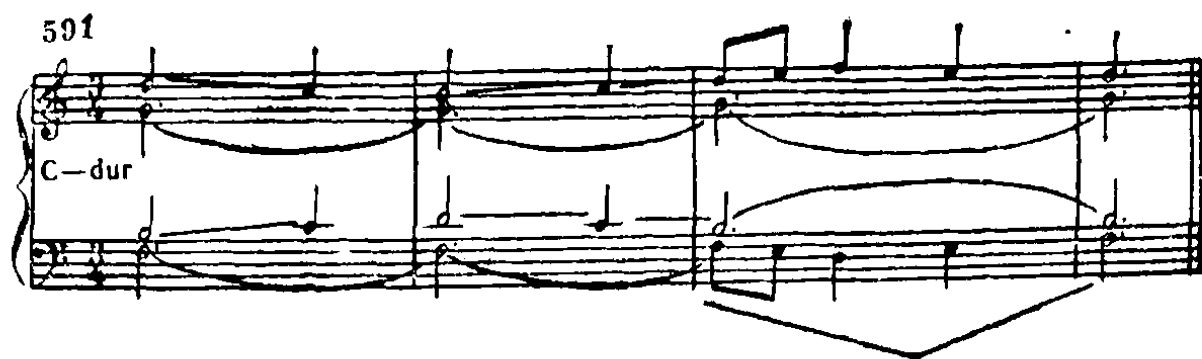


Бундан ташқари, баъзан шу даврадаги нормал жуфтлашларда бўлмайдиган ўткинчи товушларнинг қўлланишига имкон бериш учун оддий жуфтлашлар (қўшиладиган иккита аккорднинг биринчисига) киритилади:



Э. е. д. т. м. а. 590 б ва 590 в схемаларидан кўряниб турибдики, ўтиш пайтида навбатдаги биринчи аккорднинг бошланғич товушига олиб келувчи аккордсиз товушлар иштирокида бўлган ҳаракат аккордларнинг қўшилиш тартибига ҳеч қандай янгилик киритмайди.

Ўткинчи товушларга эга бўлган ҳар иккала овоз қарама-қарши ҳаракатда бараварига ё бирлашган ёки ажралган ҳолда эшитилади:



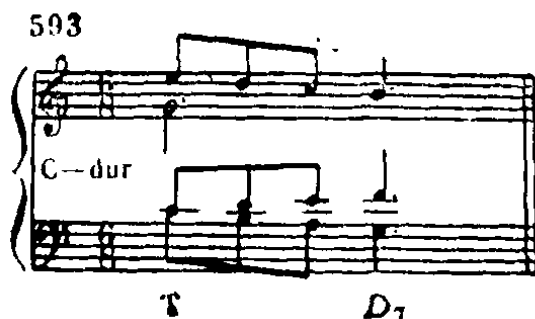
3. Учлик ўткинчи товушлар

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 (дўнималар) билан ёки параллел сексталар билан, учинчи овоз эса уларга қарама-қарши томонга ҳаракатланади:



Кўрсатиб ўтилган барча усуллар одатда галма-гал қўлланилади:

Жуда тез

594

Ф. Мендельсон, Квартет, оп. 80, 1 қисм



(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 сектаккордлар ёки квартсектаккордлар билан ҳаракатланади, тўртинчи овоз эса уларга қарама-қарши томонга йўналади:

Секин

595

П. Чайковский, Торли оркестр учун
серенада, оп. 48, 1 қисм



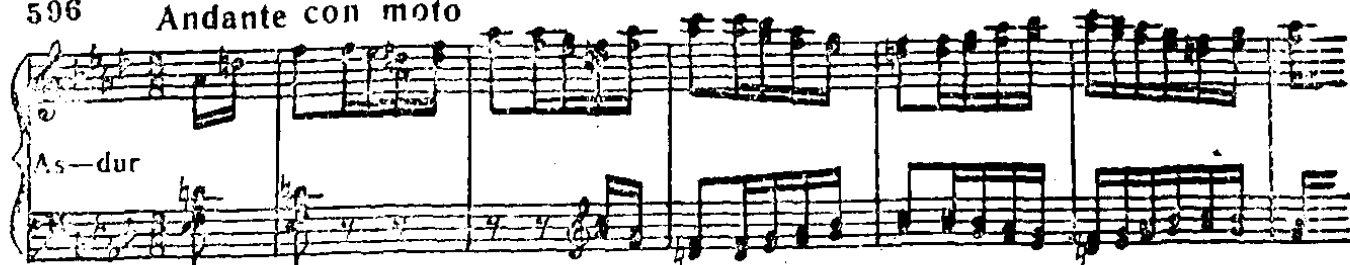
б) Икки овоз параллел терциялар ёки сексталар билан бир томонга, қолган икки овоз ҳам параллел терциялар ёки сексталар билан қарама-қарши томонга йўналади: натижада жуфт-жуфт қарама-қарши ҳаракат ҳосил бўлади:

Секин, ҳаракатчан

596

Andante con moto

Л. Бетховен, 5-симфония, 1 қисм



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 сингари 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 сектаккордларни ва квартсектаккордларни 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

Қуйидаги асарларда ўткинчи товушларни қўлланиш шартларини анализ қилинг:

а) П. Чайковский. «Пиковая дама» операси, Прилепа ва Милвзор дуэти;

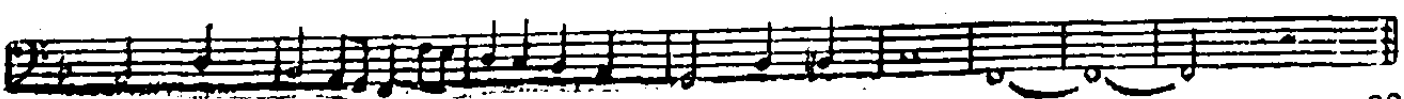
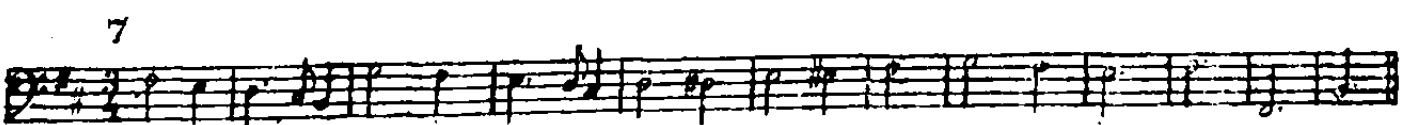
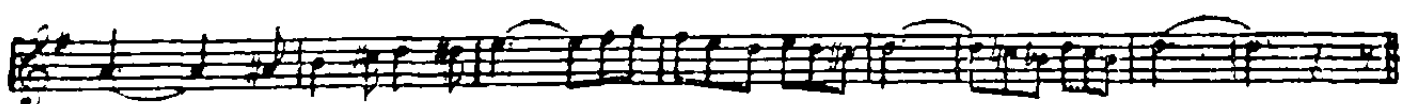
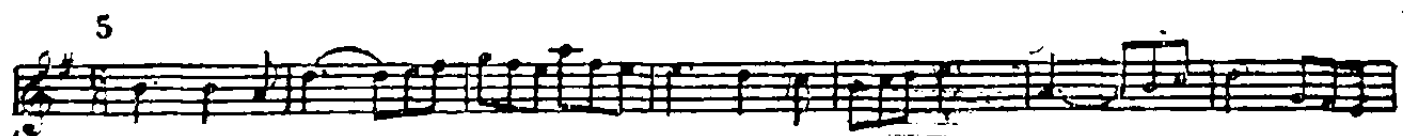
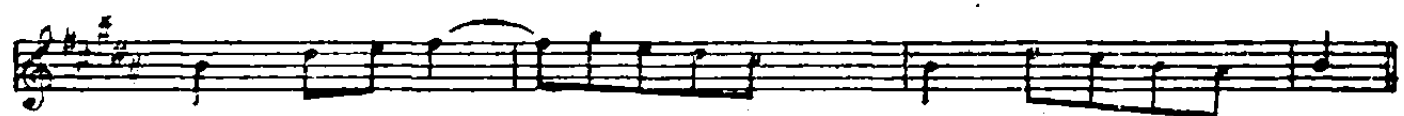
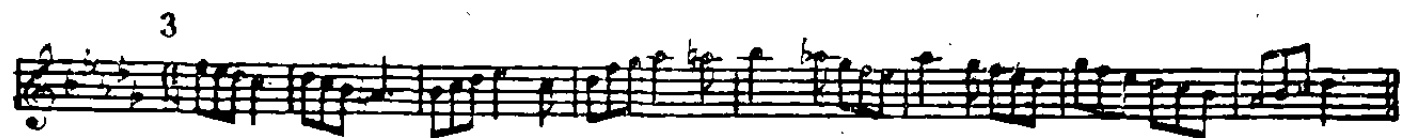
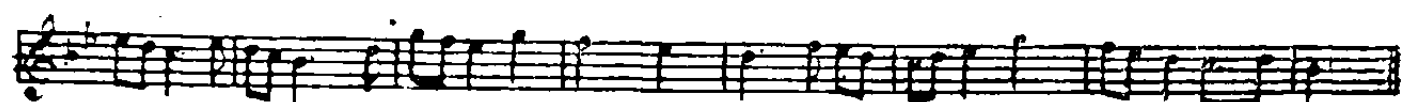
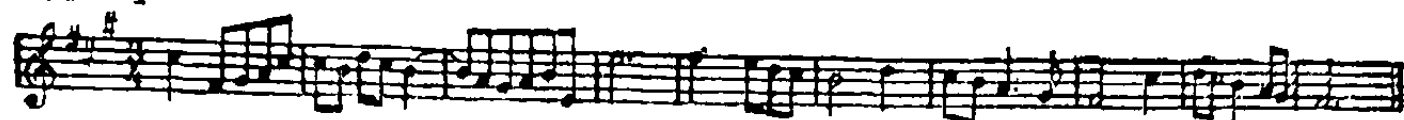
б) М. Ипполитов-Иванов, «Азербайджанские фрагменты» I қисм;

в) Н. Римский-Корсаков. «Млада» операсидаги «Шестые князей» (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 D₅ D₇ TS_{v6}

Тез

601 Presto

Ф.Шопен, Этюд, оп. 25 № 2

f—moll

D_{vi6} 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 қarang).

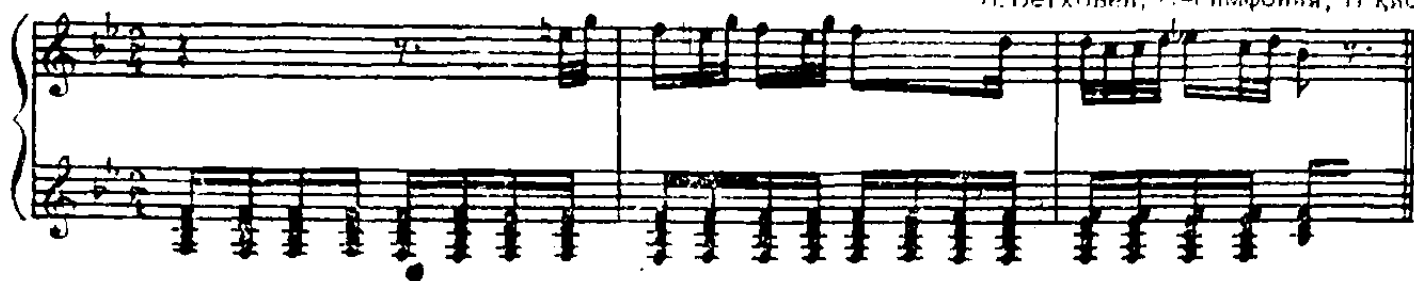
3. Аккорд товушининг қуршови

Пастки ва юқориги ёрдамчи товушлар бевосита кетма-кет келиб, аккордли товуш қуршовини (қисқа группеттога ўхшаш шакли) ҳосил қилади:

Allegretto grazioso
Тезла: май, позик

602

Л. Бетховен, 8-симфония, 1-қисм



4. Овоз йўналиши

Ёрдамчи товушлар (ўткинчи товушлар сингари) битта овозда, навбатма-навбат турли овозларда, барабарига икки, уч овозда, баъзан эса тўртала овознинг ҳаммасида келиши мумкин (қўшалоқ учлик ва тўртлик ёрдамчи товушлар).

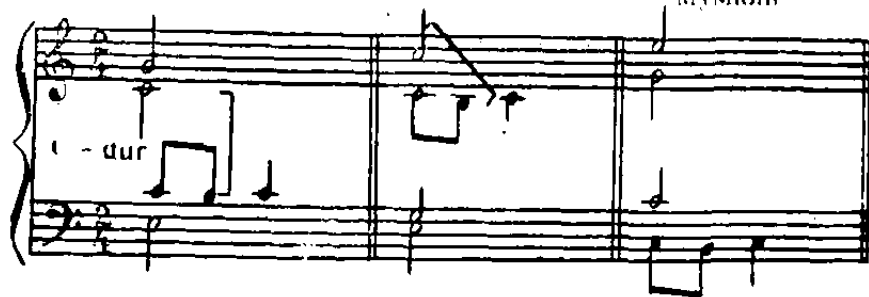
Ёрдамчи товушлари бўлган овозларнинг сонидан қатъи назар уларни қуйидаги икки ҳолатда:

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:

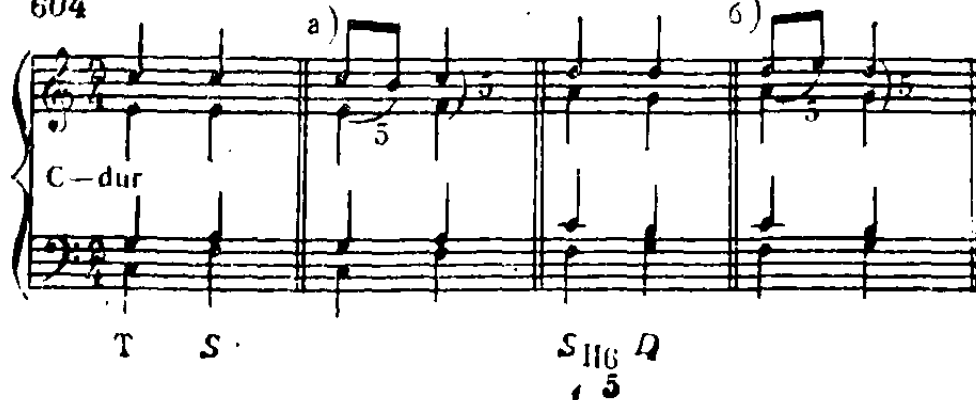
603 Яхши эмас

мумкин



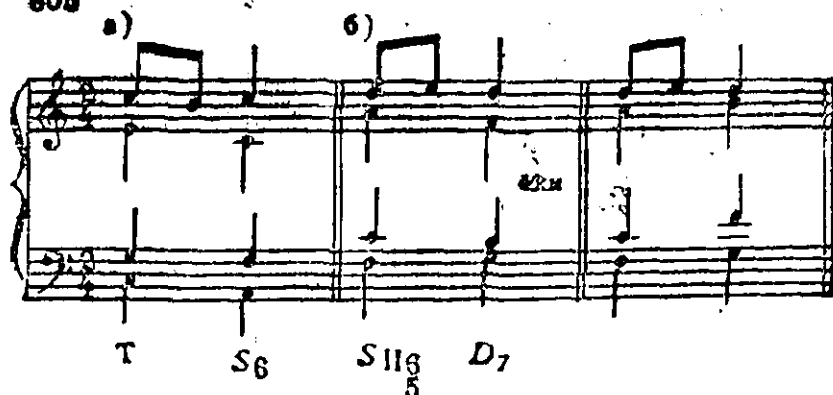
Ёрдамчи товуш аккордларнинг гармоник қўшилишида параллел квинталарни вужудга келтириши мумкин:

604



Шу хилдаги ноўрни параллелизмлардан сақланишга имкон берадиган усуллар 38- темада кўрсатиб ўтилган эди:

605

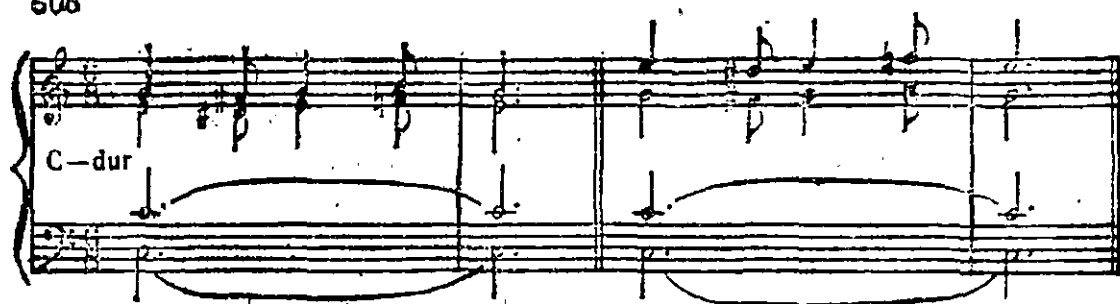


5. Қўшалоқ ёрдамчи товушлар

Ёрдамчи товушларни икки овозда бир йўла қўллаш (тўхталмалар ва ўткинчи товушлардаги сингари) параллел ёки қарама-қарши ҳаракатни ҳосил қилади.

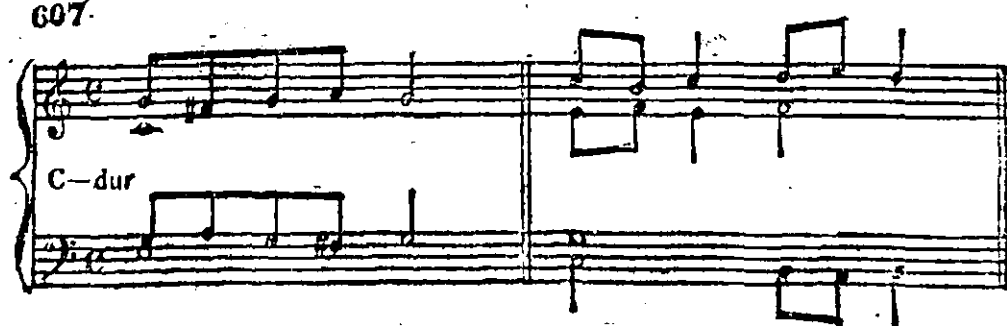
Ёрдамчи товушлари бўлган икки овоз параллел ҳаракатда параллел терциялар (децималар) ёки сексталар билан йўналади:

606



Қарама-қарши ҳаракат ҳам яқинлашувчи, ҳам бир-биридан ажралувчи ҳаракат бўлиши мумкин:

607

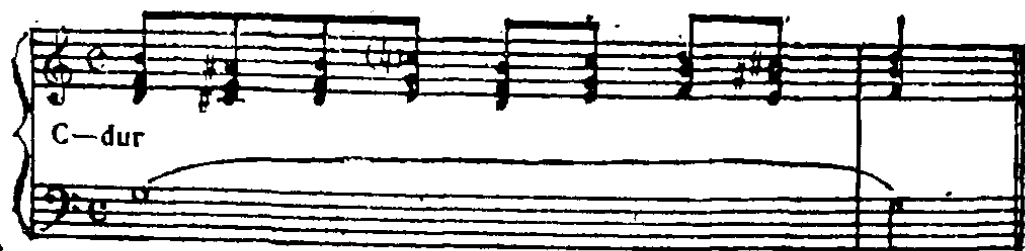


6. Учлик ва тўртлик ёрдамчи товушлар

Ўткинчи товушларга ўхшаш ёрдамчи товушлар ҳам учала овозда бир йўла параллел ҳаракатда ёки аралаш ҳаракатда юзага чиқарилади.

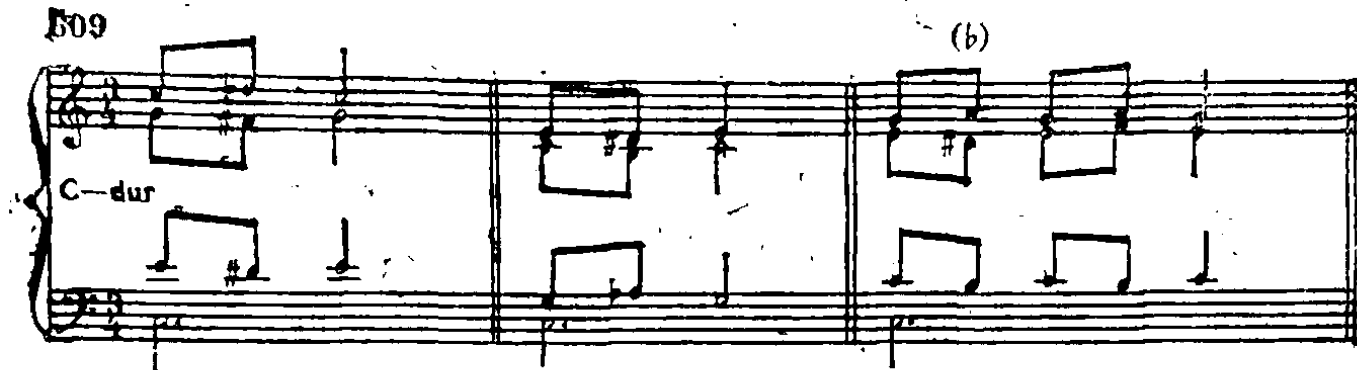
Овозлар параллел ҳаракатда зич жойлашган сектаккордлар билан, камдан-кам ҳолларда квартсектаккордлар билан йўналади:

608



Аралаш ҳаракатда икки овоз терция ёки секстлар билан бир томонга, учинчи овоз эса тескари томонга йўналади:

609



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 қarang).

Энг кўп қўлланадиган **бундай** мустақил шаклдаги фараз қў-
линган аккордлар:

а) D₇ га ёрдамчи ~~булган~~ камайтирилган септаккорд SII нинг
етакчисига ўхшаб, кўпроқ I  ли поғонада ёзилади;

б) тоникага ёрдамчи булган камайтирилган септаккорд, у ма-
жорда DTIII га етакчи аккорд каби кўтарилган II поғонада ёзила-
ди, минорда эса D га етакчи сифатида IV  поғона билан ишора-
ланади;

в) K₄⁶ га камайтирилган ёрдамчи аккорд (D орган пунктида
келади):



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:

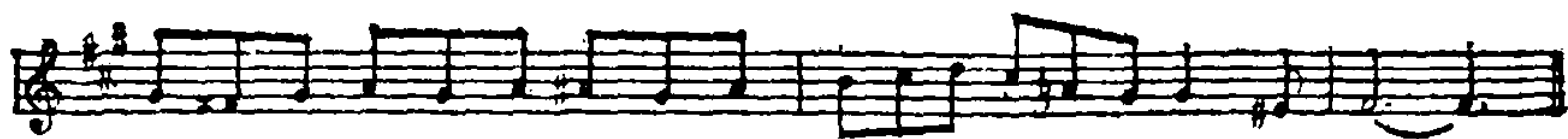
611

1.

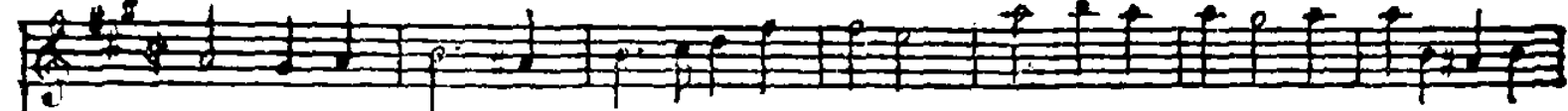


2.



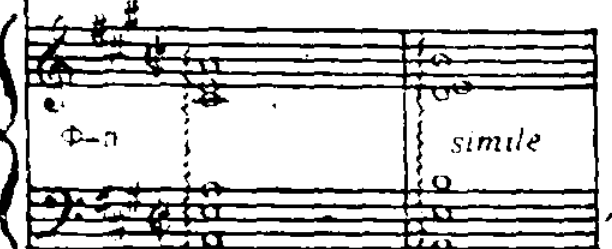


4. Andante Секвин

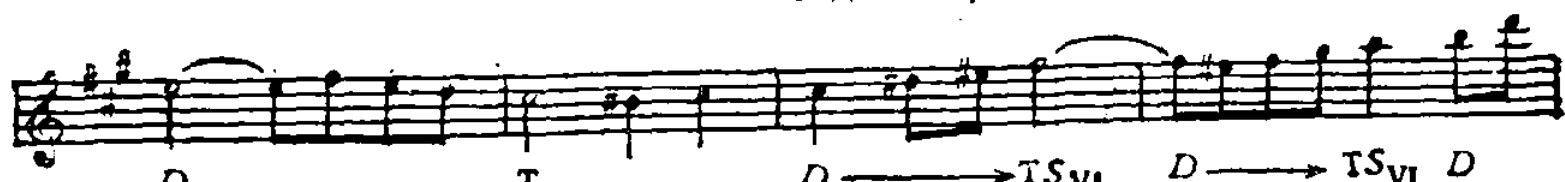


Скрипка

D T TS_{VI} S_{II} DD



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.



D T $D \longrightarrow TS_{VI}$ $D \longrightarrow TS_{VI}$ D



T $D \longrightarrow S_{II}$ $D \longrightarrow S_{II}$ DD K_6 D_7 T



simile





Фортепьянода машқлар

Берилган парчаларни гармонияланг

612



41-тема

ХРОМАТИК ЎТКИНЧИ 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 инсбй кучли ҳиссада:
а) иккита аккордли товуш орасида ёки

б) аккордли товуш билан ўткинчи товуш орасида (ёки аксинча) жойлашуви мумкин:

613 а) б)

614 Р. Шуман, *Allegro* op.8.

2. Овоз йўналмаси. Ўткинчи оҳангдошликлар

Кўрсатиб ўтилганидек, бир неча овоздаги бир йўла ҳаракат параллел терциялар, секстлар, сектаккордлар, квартсектаккордларда ва аралаш тартибда ўтади.

Хроматик ўткинчи товушлардан фойдаланганда мустақил функционал аҳамиятга эга бўлмаган ўткинчи оҳангдошликлар ҳам ҳосил бўлади.

3. Хроматик ўткинчи товушларни ёзиш қоидаси

Хроматик ўткинчи товушларни ёзишнинг кўпроқ ёйилган қоидаси 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_{II} D → D_{VII} [D → S] D + D D → TS_{VI} [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_{VII} T

DD D T DD_{VII} D D_{VII} S

ёки

D → ? D_{VII} → ?

Минордаги хроматик гаммани ёндош мажордагидек бўлади:

- а) юқорилама ҳаракатда параллел мажордаги каби;
- б) 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 кўтарилади.

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 «Полет шмеля».

Ёзма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг:

618





Фортепьянода 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 ҳисса қаршидир, шунга кўра тактнинг кучли ҳиссасида ҳеч қандай

функционал конфликтларга эга бўлмайдиган консонанс аккорд
 шитилади

620 С.Рахманинов, ф-но учун 3-концерт, ор.30 предъём

Es—dur

тўхташ

K⁶ D₇ T

2. Каденциялар ва тузим орасидаги предъём

Тарихан предъём хотимали автентик каденцияларда ва то-
 никага энг кучли тортилиш бўладиган давраларда вужудга келган
 ва кўпроқ қўлланади. Бу ҳолларда каданс доминантаси (одатда
 D₇, баъзи-баъзида D ва D₉) ўзидан кейин келадиган T товушлари
 фониди олдинроқ кўриниб қолиши билан мураккаблашади. На-
 тижанда кучсиз ҳиссада аккордсиз диссонанс ҳосил бўлади; бу куч-
 сиз диссонанслик бутун тоника гармонияси пайдо бўла-
 диган пайтда кучли ҳиссада ечилади:

621

C—dur

c—moll

D₉ D₇ T D₇ T D_{3/4} x T Dvii₇ t

Предъём D—T типидagi хотима каденциядан бошқа каданс-
 ларга ва давраларга ҳам аста-секин тарқалган.

Шунинг учун ҳам предъёмларни ярим каденцияларда, тўх-
 талма ва плагал каденцияларда учратиш мумкин:

622 Н.Римский-Корсаков, "Млада"

Es—dur

D TSvi D

Н. Римский-Корсаков, "Царская невеста"

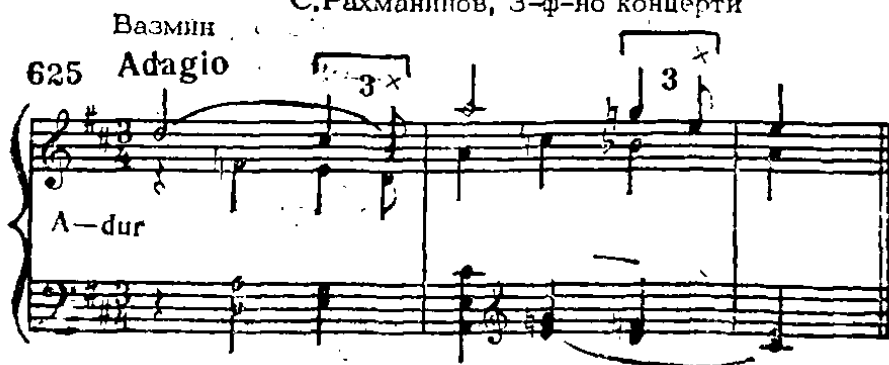


Нихоят, предъёмдан фақат каданс давраларидагина эмас, балки тузим ўртасида ҳам, ҳатто мелодик баён ёки ривожланишнинг муҳим ва ифодали воситаси сифатида ҳам қўлланади (мароқли намуна — Ф. Шопеннинг № 12 сол — диез минор прелюдиясига қаранг):

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 49



С. Рахманинов, 3-ф-но концерти

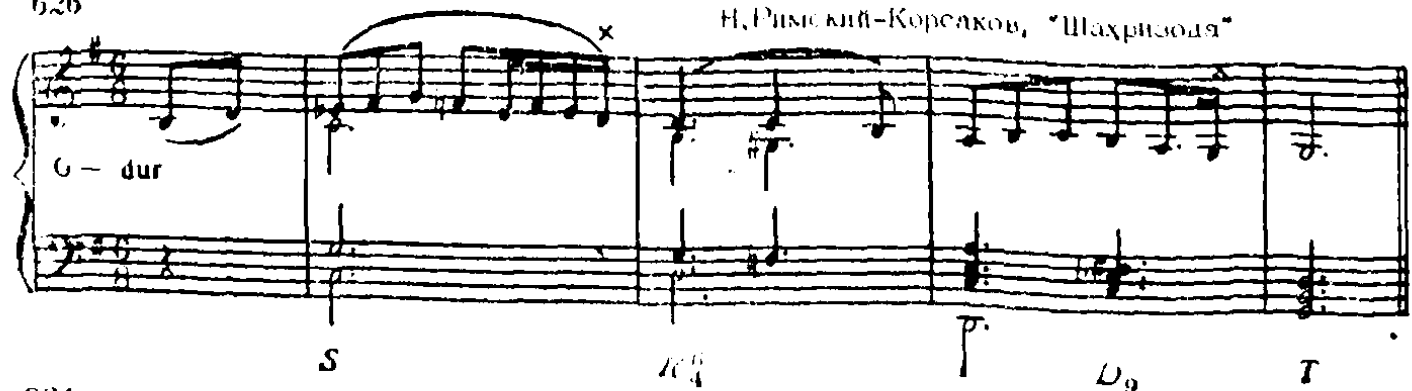


3. Овоз йўналиши

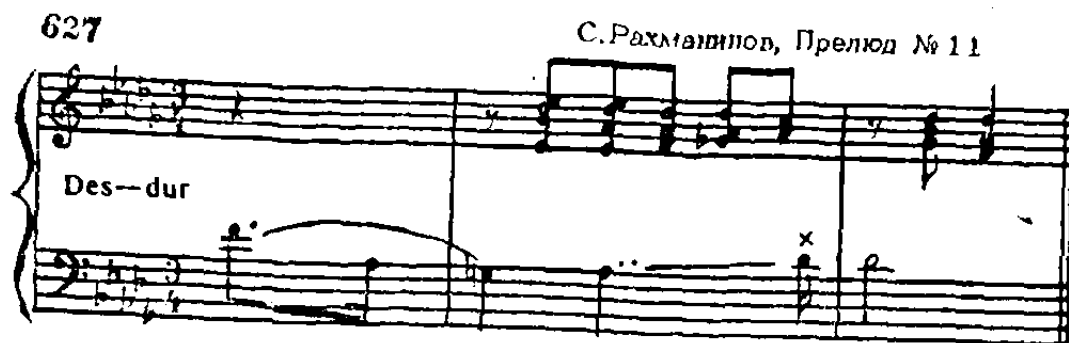
Предъём, қоидага кўра, кўпроқ овознинг ҳам пастга, ҳам юқорига томон поғонама-поғона ҳаракатидан вужудга келади. Аслида, предъём овознинг шу хилдаги ҳаракатида ва умуман равон овоз йўналишида хилма-хил аккордларнинг ҳар қандай товушига киритилиши мумкин:

626

Н. Римский-Корсаков, "Шахризода"



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 каданс-ларда, ҳам тузим орасида қўлланади ва кўпинча баснинг каленциядаги характерли йўналишига ўхшаб кетади (Масалан, Л. Деллиб. «Лакме» операси, III пардадаги Джеральд кантиленасининг охирига қаранг):



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 квартсекст-аккордлар билан ҳаракат қилади ёки параллел ҳаракат билан қарама-қарши ҳаракат қўшилган бўлади:



Предъём ҳамма овозларга баб-баравар киритилиши мумкин, бу ҳол аккордсиз диссонанслар билан мураккаблашмаган (фактура детали) аккордларнинг ритм жиҳатидан ўзига хос ва ифодали баёини ҳосил қилади:



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 ечими, 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», *Chiarina* Ф. Шопен. *до минор* этюди, ор. 10; А. Скрябин. *ре—диез минор* этюди, ор. 8).

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

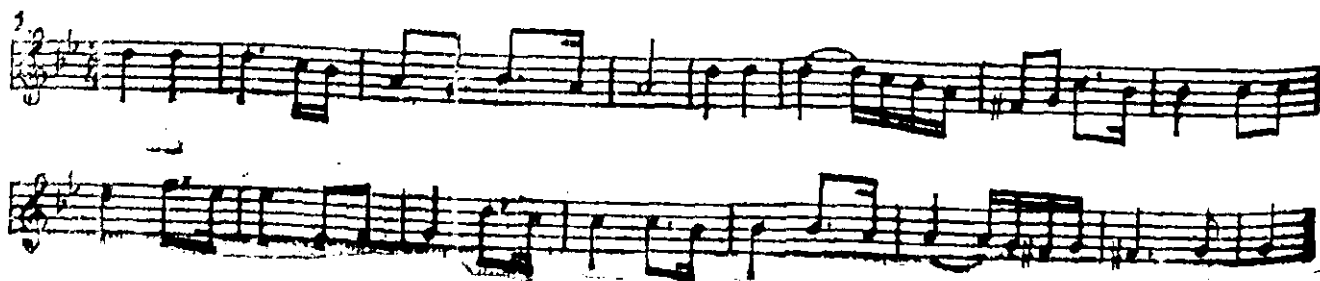
Қуйидаги асарларни анализ қилинг:

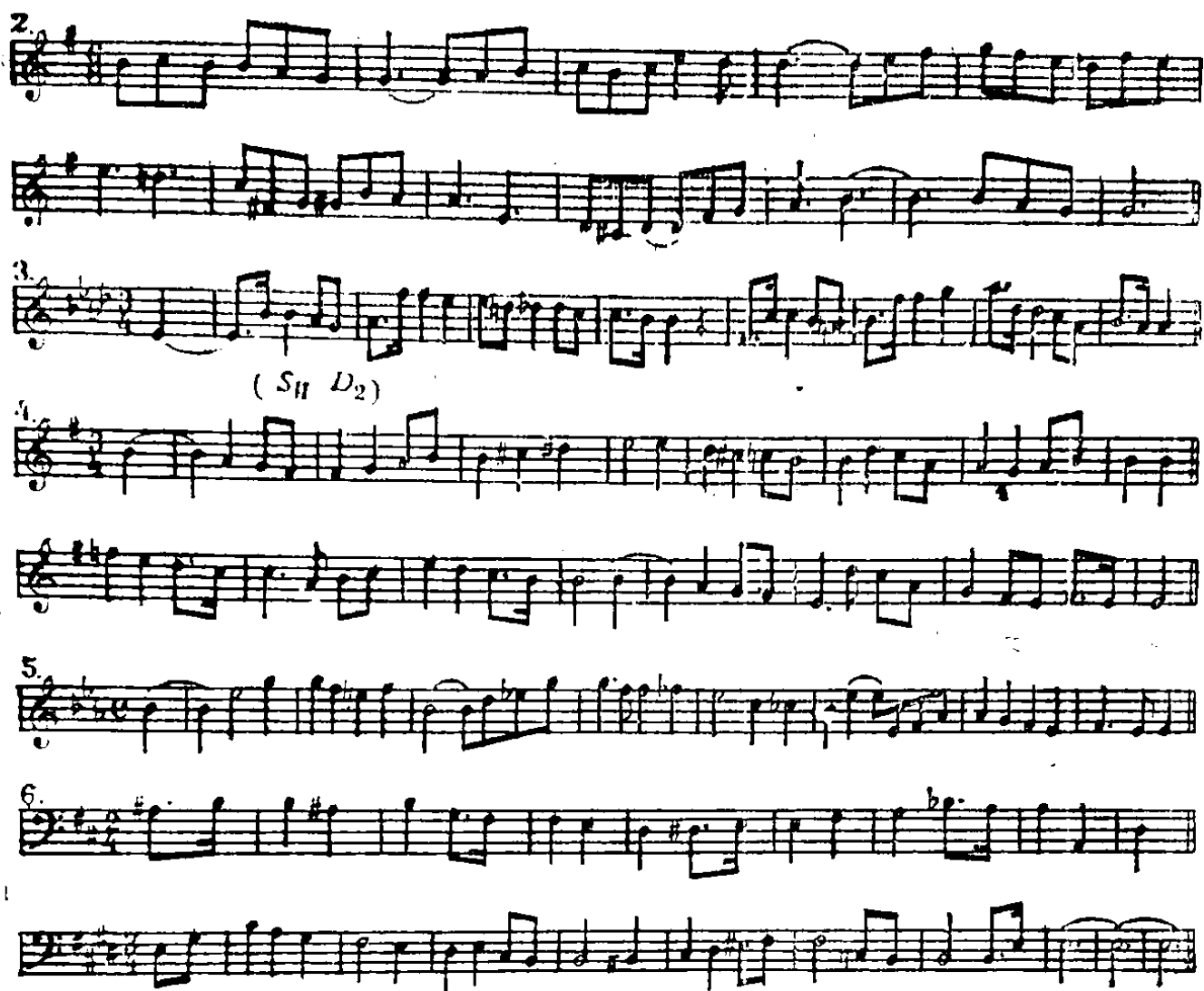
- а) Р. Шуман. «Листок из альбома», *фа-диез минор*, ор. 99.
 - б) Р. Шуман. *Andante* ва *Си-бемоль* мажор вариациялари;
 - в) П. Чайковский. «Времена года» циклидан «Май», ор. 37.
- vis.
- г) С. Рахманинов. *Соль-бемоль* мажор прелюдияси;
 - д) Ф. Шопен. *Соль-диез минор* прелюдияси, № 12;
 - е) П. Чайковский. «*Reverie du soir*», ор. 19, *соль минор*.

Ёзма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

630





Фортепьянода 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 фониди ҳам киритилиши мумкин. Сакраш йўли билан тушириб қолдирилладиган (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_{II}₆ D₇ TS_{VI} D₂ T₆ S S_{II}₇ D D₅ T

633

Ф. Мендельсон, Песня без слов, № 10

f — moll

D₆₅ t s₆ T D

634

В. Калинин, Грустная песенка.

g — moll

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 кўпини аккорд товушларига етакчи товушлар сифатида эшитилишини енгиллаштиради (бу одатдаги пастки ёрдамчи товушларга ҳам хос хусусиятдир).

2) Сакрама ёрдамчи товушлар навбатдаги аккорд товушининг қуршовида ҳам нисбатан эгшиш мумкин:

К.М. Вебер, Блестящее рондо, ор. 62

635

Es—dur

T

$S_{11/2}$

D7

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. Гайду, ф-но сонатаси C—dur

636

C—dur

T

D_2

T_6

S

D_7

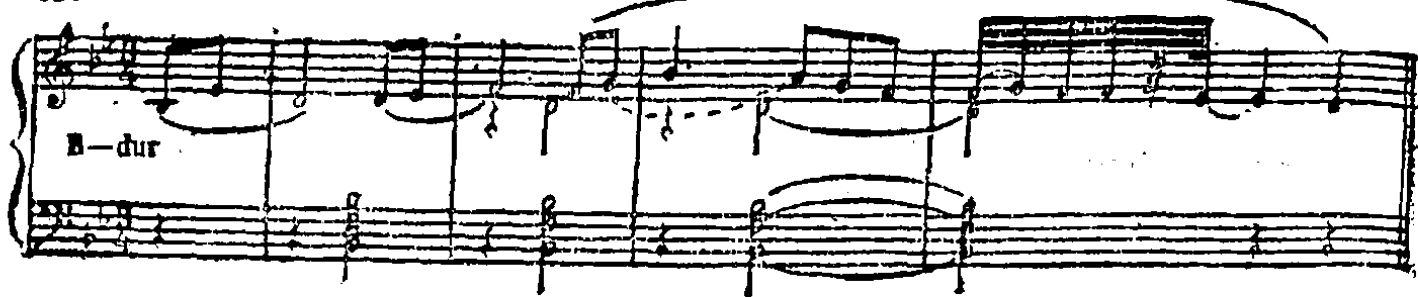
T

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:

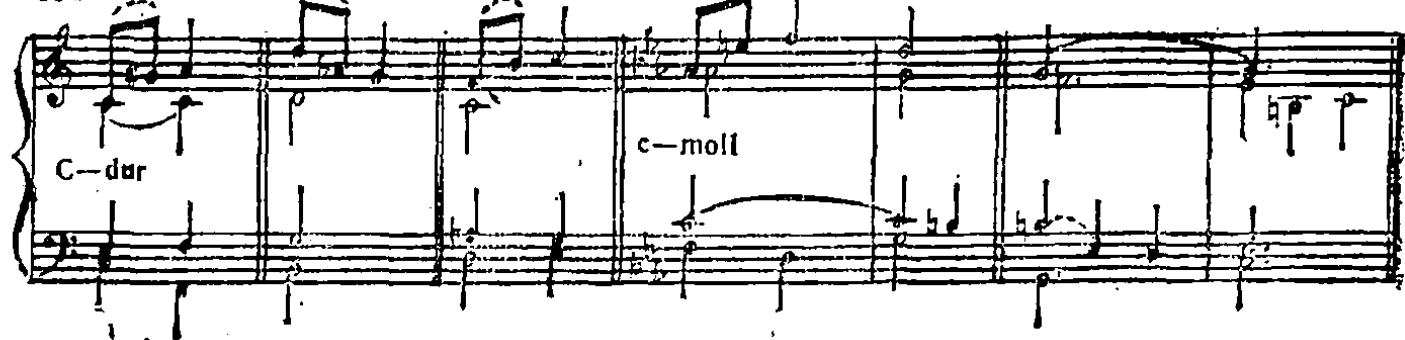
М.Глинка, "Руслан ва Людмила"

637



5) Иккала категориядаги сакровчи ёрдамчи товушларни қўллаш процессида орттирилган интервалларда хилма-хил йўналишлар бўлиши мумкин:

638

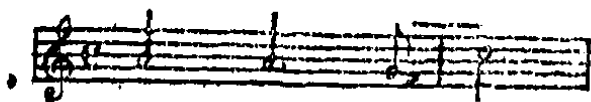


6) Сакраш йўли билан ҳосил бўладиган ёрдамчи товушлар барча овозларда қўлланилади, сакраш вақтида тушириладиган товушлар эса биринчи галда етакчи овоз учун характерлидир. Куй ва басларни гармониялашда ана шунга етарли даражада эътибор бериш зарур:

7) Сакровчи мелодик йўналишларнинг ҳар хил талқин этилиши катта музикавий-эстетик ва техник аҳамиятга эга бўлган гармоник ўзгаришга йўл очиб беради. Бунини 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 гурппадаги бир аккорд билан, бир қанча аккордлар билан, хилма-хил функцияларнинг оҳангдошликлари билан ва ниҳоят мело-

дик сакрашда нормал ечила диган товушдан тўхталма сифа-
тида гармониялаймиз:

640 а) б) в) г)

F — moll

T TS VI T₆ D I III T D $\frac{4}{3}$ T D VII $\frac{3}{2}$ T₆

Қуйидаги парча ҳар қандай изоҳсиз ҳам тушунарлидир:

640^a а) б) в) x

A — moll

Гармониялаш мисоли:

641

C — 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;

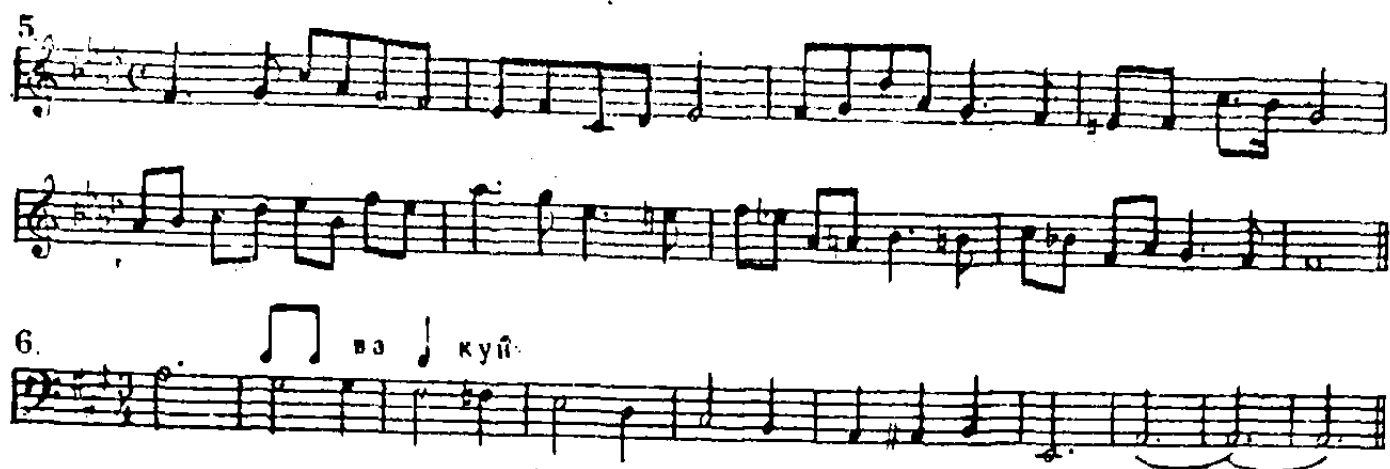
- б) П. Чайковский. «О, дитя» серенадасы, ор. 63 № 6;
 в) Ф. Шопен. До мажор мазуркаси, ор. 7 № 5;
 г) А. Лядов. Фа-диез минор вальси;
 д) А. Скрябин. Ре мажор, ля минор предлюдиялари, ор. 11.

Ёзма топшириқлар

Берилган куй ва басларни гармонияланг:

642

The musical score for exercise 642 consists of three systems of musical notation, each with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system contains two staves of music. The second system contains two staves of music. The third system contains three staves of music. Harmonic labels are placed below the notes: 'T' (Tonic), 'D' (Dominant), 'TS VI' (Tonic Sixth), 'DD' (Dominant Seventh), and 'S' (Supertonic). A triplet of three eighth notes is marked with a '3' above it in the third system.



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_{VI} T₆ T D₇

645

B—dur

T S

Ф.Шуберт, *Allegretto grazioso*
Тезлатмай, поэт

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

646

C—dur

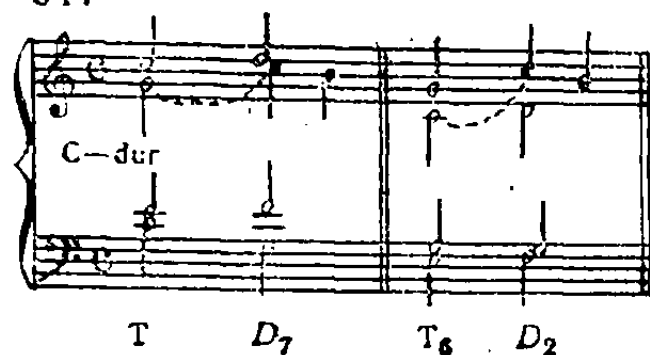
D T

М.Глинка, "Я помню чудное мгновенье"

4. Тўхталманинг аккордли товуш билан бошқа овозда тайёрланиши

Тўхталма гармоник тайёрланган ҳолда ҳам пайдо бўлиши мумкин: бундай ҳолларда тўхталмани тайёрловчи аккордли товуш аввалги аккордда бошқа овозда, яъни тўхталма пайдо бўладиган овозда эмас, ўша ёки ҳатто бошқа бир октавада келиши мумкин.

647



Ваэмин Р. Вагнер, "Тристан и Изольда" 648 Moderato алл., кириш қисми



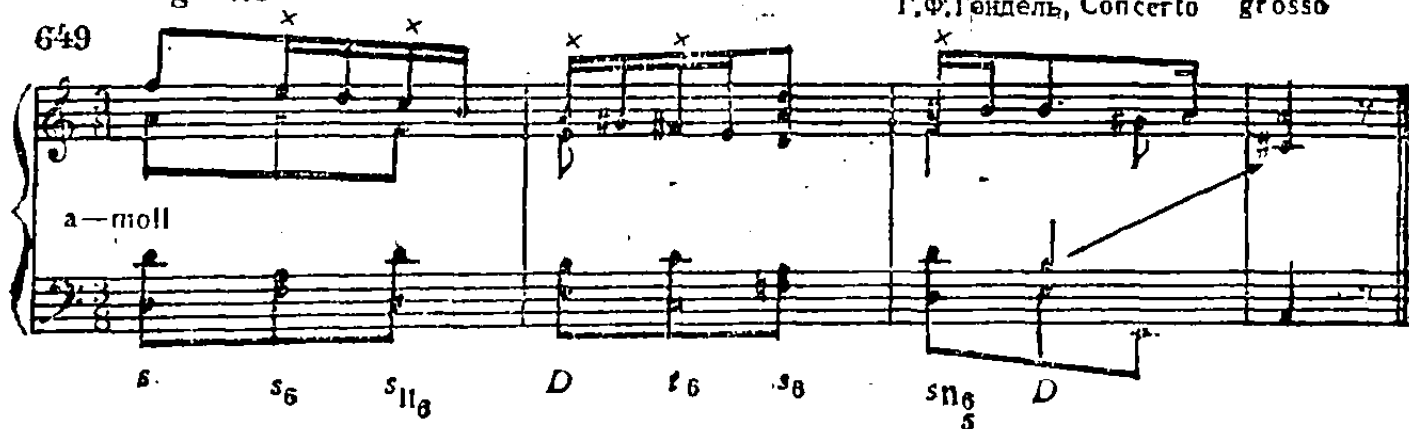
5. Тайёрланмаган ўткинчи ва ёрдамчи тўхталмалар

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 Теэлатмай

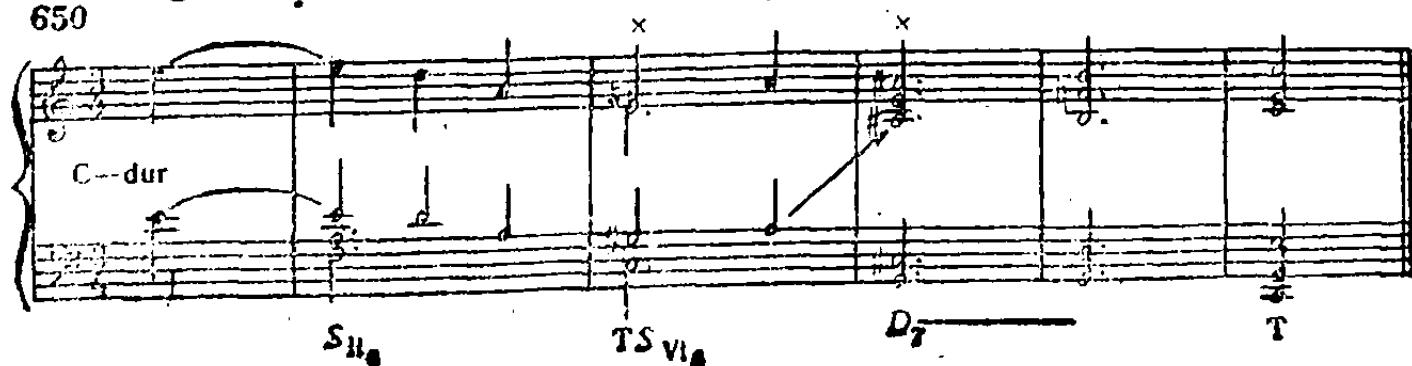
649



Г.Ф. Гёндель, Concerto grosso

Allegretto Теэлатмай

650



М. Перер, Юмореска, оп. 20 № 4

651 *Tranquillo* Н. Римский-Корсаков, "Сервилия", IV парда

E — dur

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

$b^5 DD_3^4$ 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.

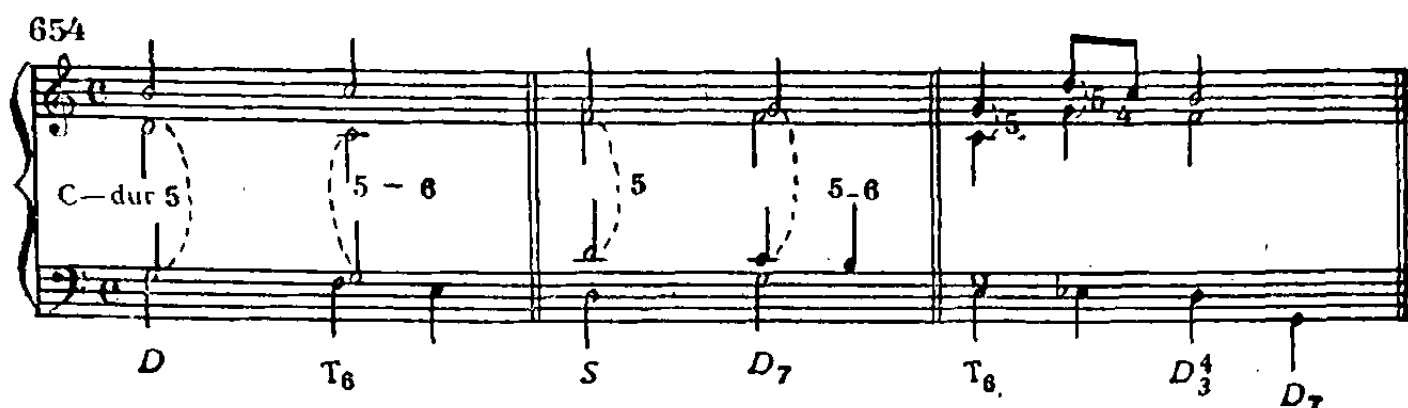
Ёрдамчи тўхталмалар ҳар қандай сакрашлар ва шу билан бирга орттирилган интерваллар билан ҳам вужудга келиши мумкин:

653

C — dur

D_6^6 T T_6 S T_6 D_3^4 T_6 S

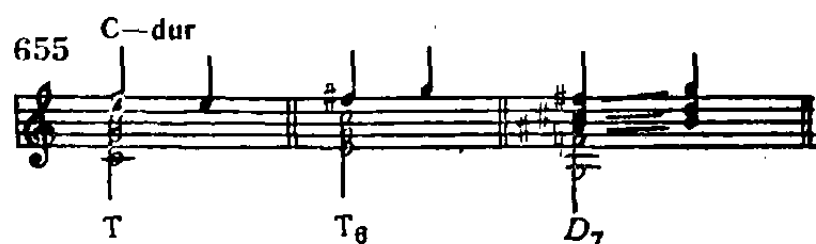
Тайёрланмаган тўхталма (ўткинчи ёки ёрдамчи) параллел квинталарнинг ҳосил бўлишига ҳам оlib келиши мумкин, лекин модомики, булардан иккинчиси бошқа бир интервалга тўхталмагина бўлгани сабабли гармониялашда бу хилдаги квинталарга (аслида фақат фараз қилинадиган квинталарга) йўл қўйилади:



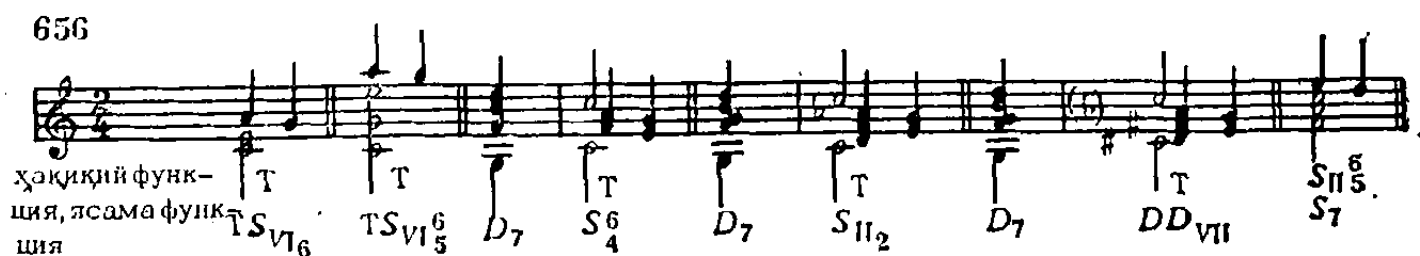
7. Тўхталмалардан ҳосил бўладиган оҳангдошликлар

Тўхталмалардан, айниқса қўшалоқ тўхталмалардан, учлик (камдан-кам ҳолларда тўртлик) тўхталмалардан турли-туман оҳангдошликлар ҳосил бўлади.

Бу оҳангдошликларнинг баъзилари терциясиз тузимда бўлганлиги сабабли аккордлардан осонлик билан фарқ қилинади:



Бошқалари эса терциясимон тузимга эгадир, шунинг учун ҳам улар аккордларга ўхшайди:



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 қarang, бу мисолда D_{VII} дан кейин, ҳақиқатда учта тўхталмага эга бўлган тоника ҳисобланадиган S_{II} 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 вужудга келади. Уларнинг умумий хусусияти — тўхталмалардаги ифодаланганлиги сабабли ҳосил бўладиган мелодик торти-лиш функциясидир.

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 менуэт 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

7 D simile (h)

T S D T DD + D DT III S II +

D (D) TS VI DD D T S D D (TS VI) S

DD K 4 D

5

6

7

7

Фортельянода машқлар

Қуйидаги оҳангдошликларни тўхталмалар сифатида ечинг:

658

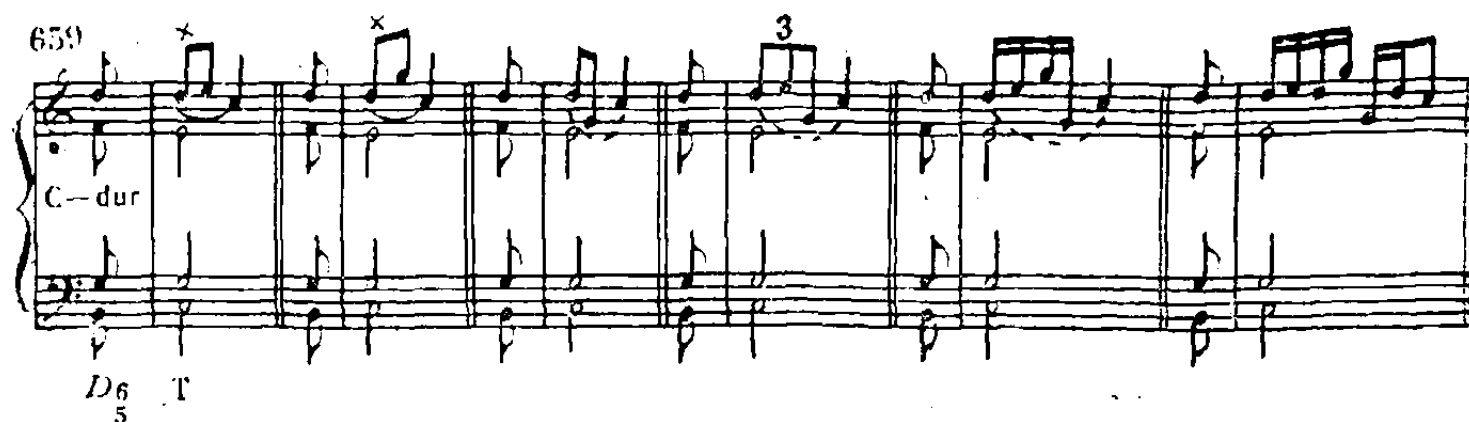
АККОРДСИЗ ТОВУШЛАРНИНГ КЕЧИКИБ ЕЧИЛИШИ

1. Умумий тушунчалар

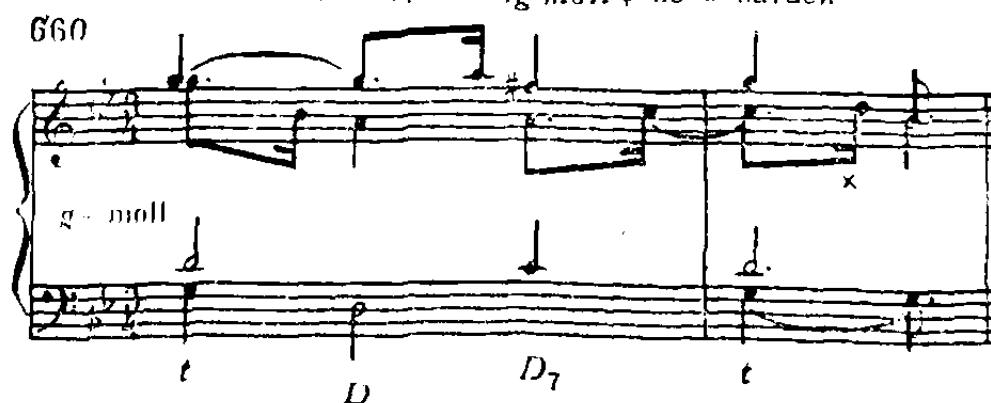
Аккордсиз диссонанснинг ечилиши кўпинча бирор аккордсиз товуш билан унинг ечиладиган товуши орасига бир ёки аҳён-аҳёнда бир неча оралик товуш киритилиши орқали кечиктирилади. Бу ҳол биринчи навбатда ва айниқса тўхталмаларга, шунингдек ўткинчи ва ёрдамчи товушларга ҳам тааллуқлидир.

2. Хилма-хил усуллар

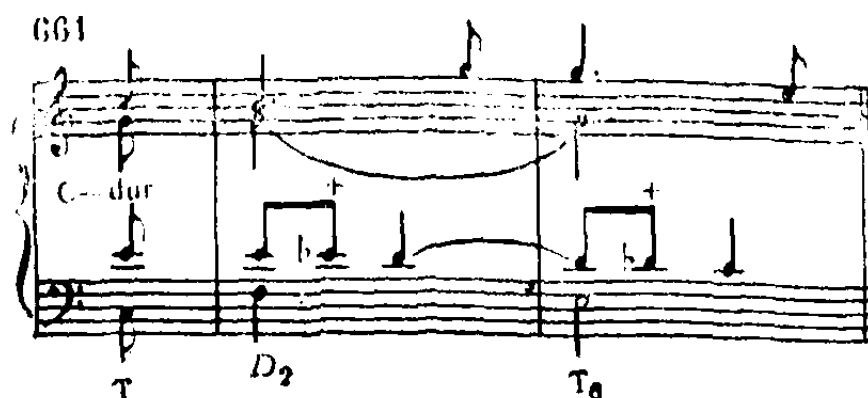
а) Аккордсиз диссонанс билан унинг ечиладиган товуши орасига шу аккорднинг бир ёки бир неча товушлари юқорилама ёки пастлама ҳаракатда киритилади (бу усул, 636-мисолдаги каби, жуда кенг қўлланилади):



Д.Скарлатти, *g-moll* ф-но сонатаси

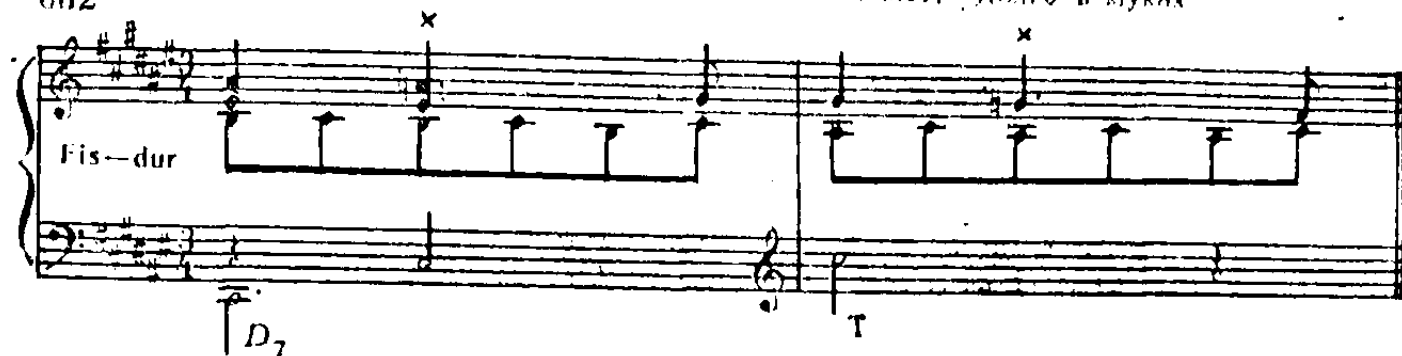


б) Агар аккордсиз товуш билан унинг ечиладиган товуши катта секунда оралигида бўлса, хроматик ўткинчи товуш киритилиши мумкин:



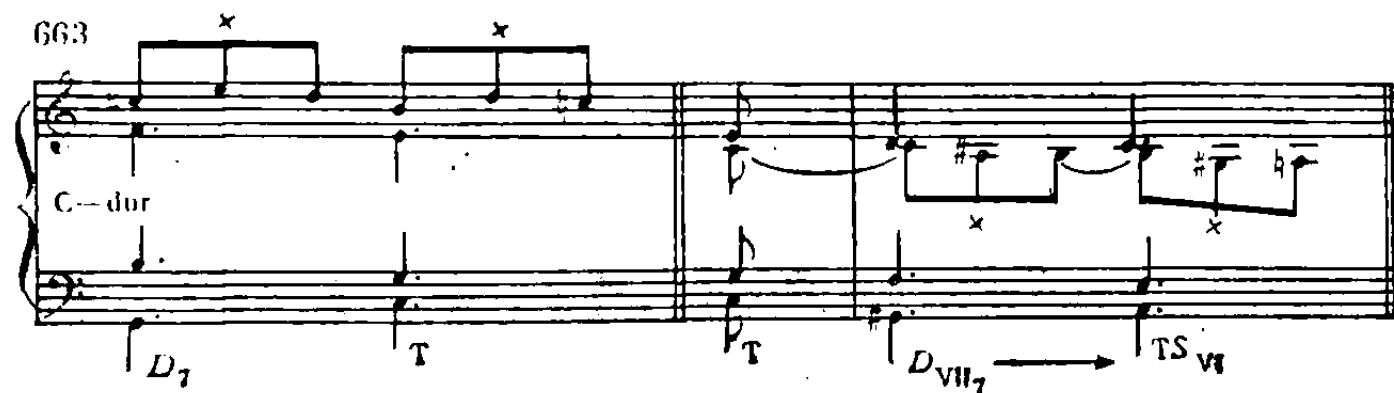
662

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):

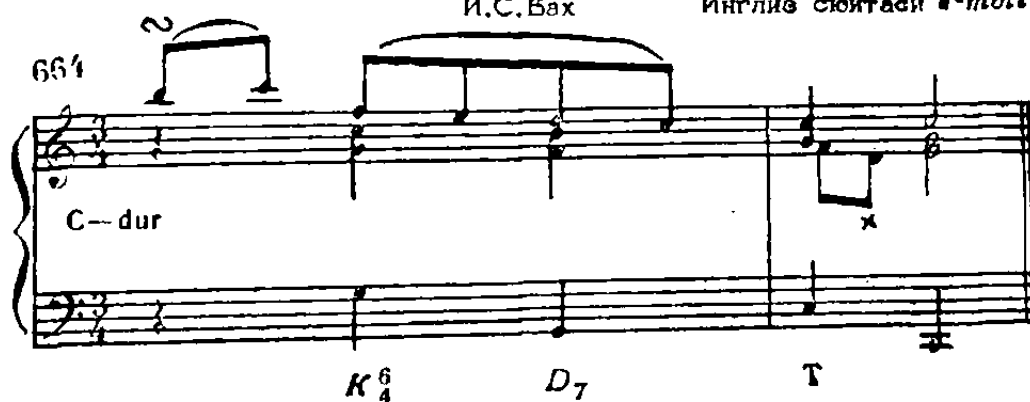
663



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.



Брд. акк. утк.

А.Скрябин, Прелюдия, ор. 36 № 2

666

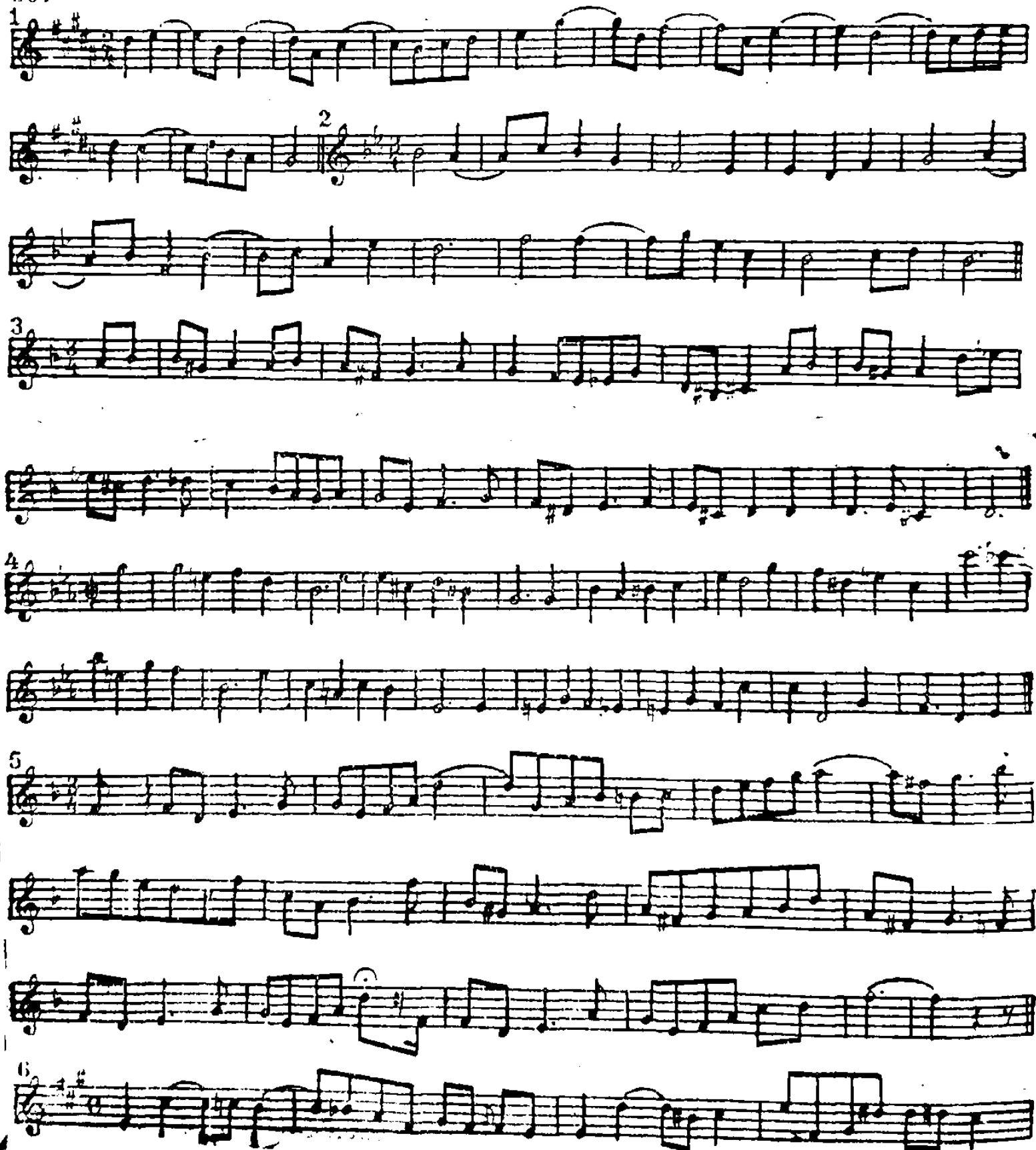


Топшириклар

Ёзма топшириклар

Берилган куйларни гармонияланг:

667





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. «Миньон» 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:



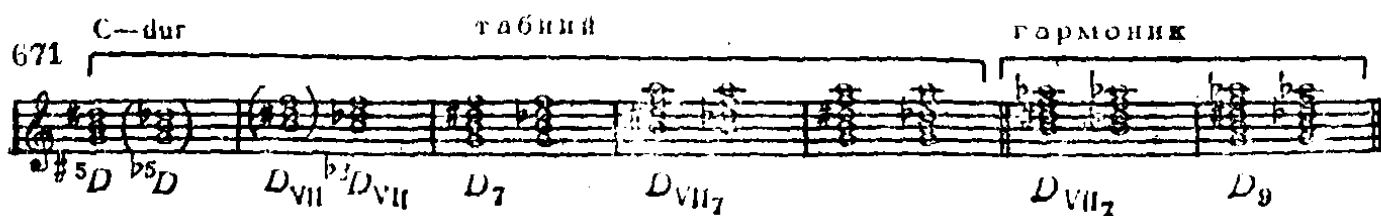
Минорда иккинчи поғонанинг кўтарилиши мумкин эмас, шунинг учун ҳам минорда альтерация ёлғиз II поғонани пасайтиришга ва (анча сўнгги даврдаги музыкада) қисман IV поғонани пасайишига асосланади. Натижада минор тоника учтовушлигининг остки терция товушларига томон тортилишлари ҳам кескинлашади:



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, D₇, D₉ терцияси кўтарилган ва пасайтирилган DVII ва DVII₇ тизилмасини ҳосил қилади. Альтерация қилинган DVII₇ ва D₉ аккордлари мажорда ҳам табиий, ҳам гармоник ладда қўлланади:



Лекин бу аккордлар орасида табиий ва гармоник мажорда, асосий ва айланмалар шаклида қўлланиладиган $\sharp^5 D$, $\sharp^5 D_7$, $\flat D_7$ 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:

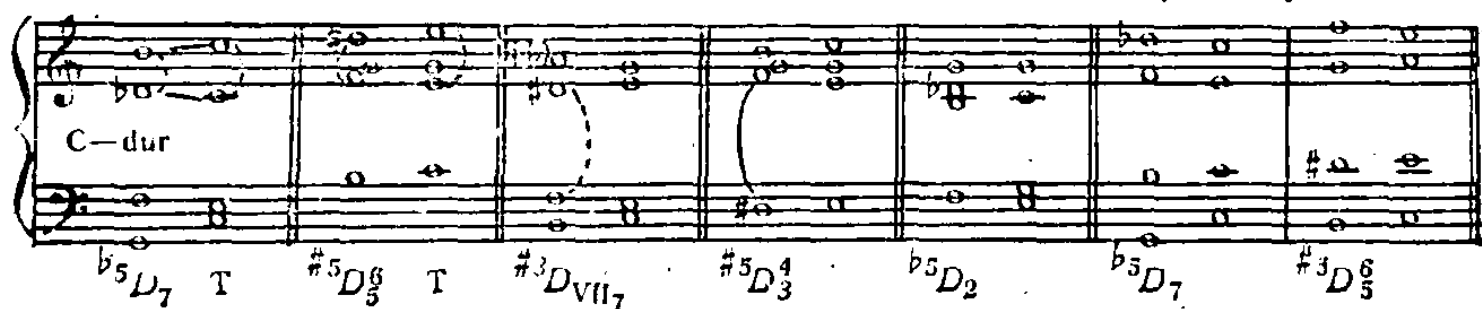
672



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



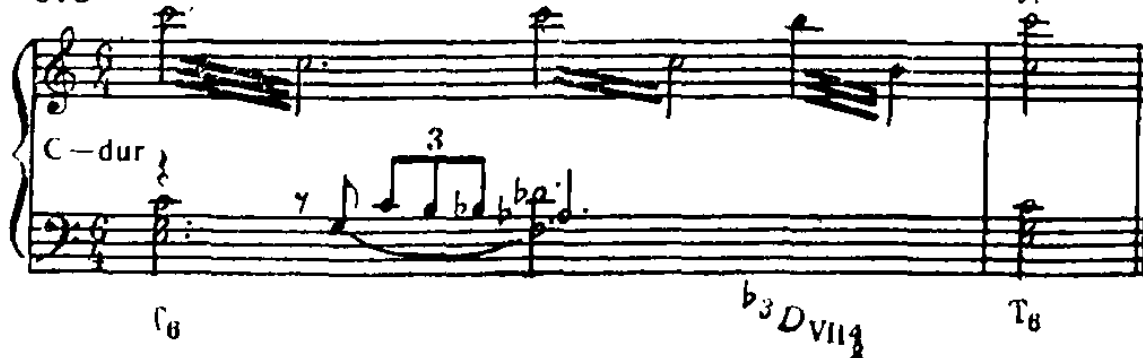
674

Ф. Лист, "О, где он?"



675

Н. Римский-Корсаков, "Снегурочка"



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, SII₇, DD билан ҳам шу каби табиий равишда тайёрлаш мумкин. Айрим ҳолларда, альтерация қилинган товуш шундай равои мелодик тайёргарликсиз, сакраш йўли билан ҳам (одатда, T₆, S, DD дан) киритилади. Ҳар қандай D сингари, альтерация қилинган D ҳам секстами 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 DVII₇ нинг терцияси бундан кейинги кўтарилма ярим тонлик ҳаракат билан T нинг терциясига ечилади. D₇ нинг пасайтирилган квинтаси ёки DVII₇ нинг терцияси эса юқоридагига ўхшаб пасайма ярим тонлик ҳаракат билан T нинг асосий товушига ечилади.

■ $\flat^5 D_7$ ёки $\sharp^3 DVII_7$ 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

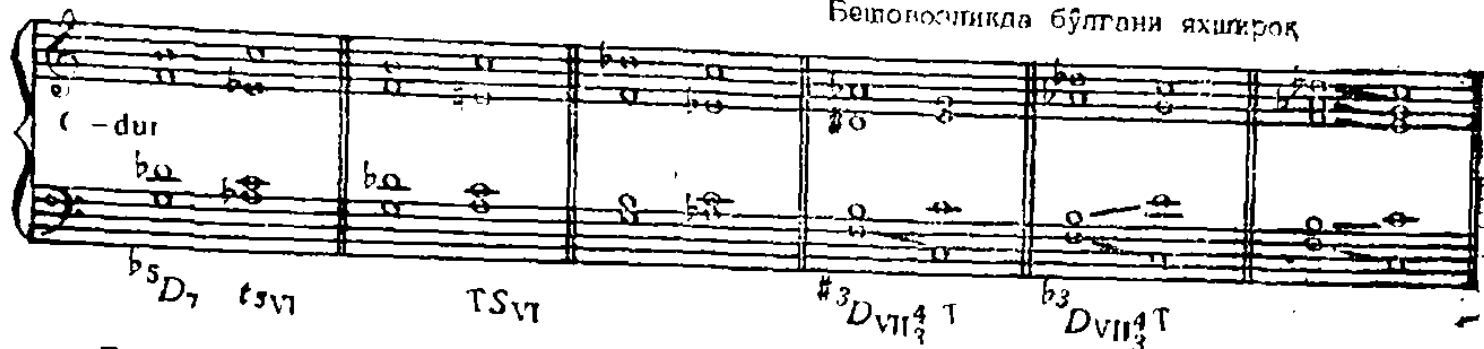
S_{II3} $\flat^5 D_7$ T S_{II6} $\flat^3 DVII_7$ T DD_2 $\sharp^5 D_3$ T $\flat^5 DD_4$ $\flat^5 D_7$ T
 $TSVI$ $\flat^4 D_3$ T $tsVI$ $\sharp^3 DVII_3$ T S $\sharp^5 D_0$ T S $\sharp^5 D_7$ T

5. 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 қараи). $\sharp^3 D_{VII}^4_3$ билан $\flat^3 D_{VII}^4_3$ нинг басда (S—T) кварта йўналишидаги тоника учтовушлиги билан бевосита қўшилиши бу давраларга плагал тус беради ва тегишинча қўлланишга имкон беради:

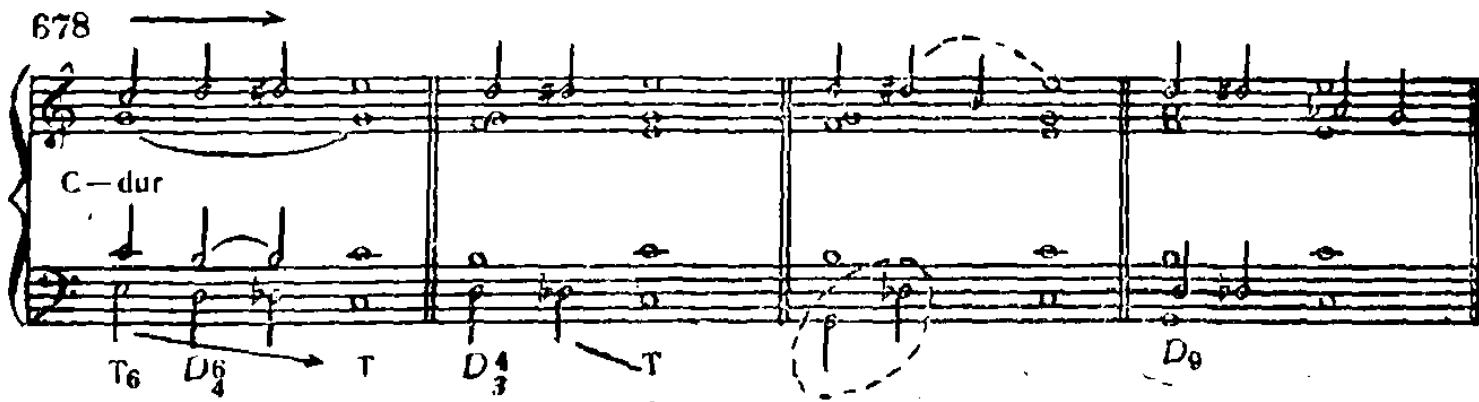
677

Бешовозликда бўлгани яхшироқ

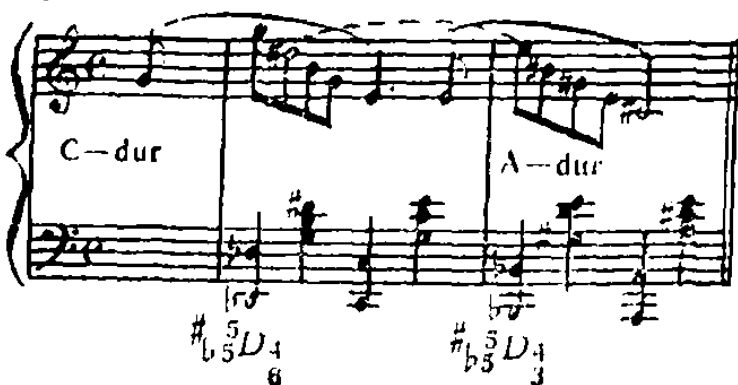


Эслатма. Баъзан альтерация қилинган D аккордида квинта бир йўла кўтарилади ва пасаяди. Шу хилда жуфтлаб альтерация қилишда D учтовушлигининг квинталари тўртовозликка, септаккордлар — бешовозликка, нонаккордлар — олтиновозликка айланади. Бу хилдаги анча мураккаб аккордлар (бу аккордлар кўпинча доминантаси икки марта альтерация қилинган аккордлар деб аталади) одатда D_6 шаклида (кўпинча ўткинчи ҳолда), $\flat^3 D_4$ шаклида ёки D_9 шакллари нинг бирида қўлланади. Кўтарилган квинта одатда куйда, пасайтирилган квинта эса басда берилади. Қўшалок альтерация D_{VII} , да деярли учрамайди ва амалий аҳамиятга эга эмас.

678

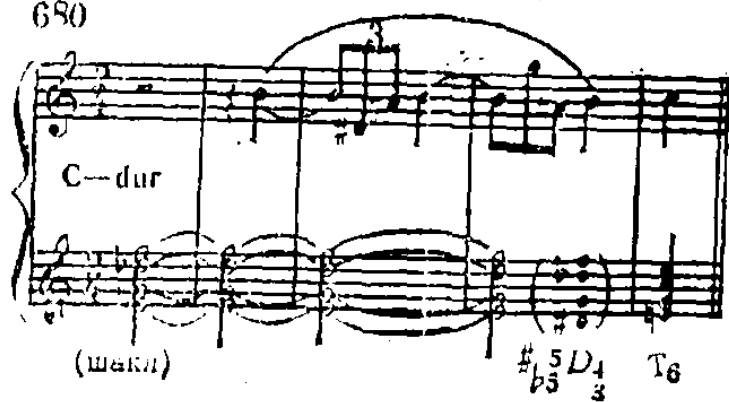


679 Н. Римский-Корсаков, "Кашей".



Е. Скрибин, "Поэма экстаза"

680



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 камайдик, альтерация қилинган D минорнинг фақат битта гармоник шаклида қўлланади:

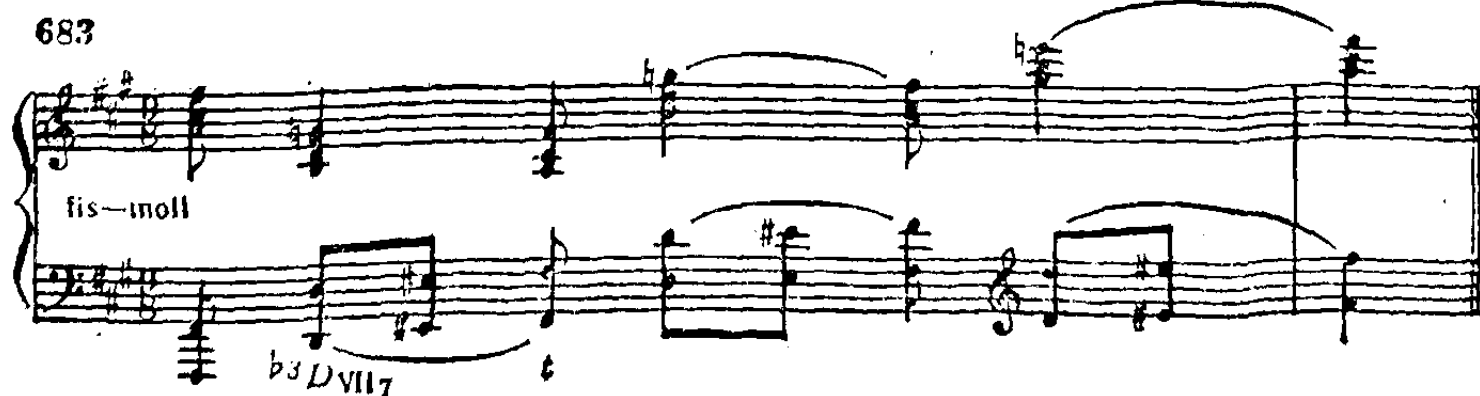


Минорда альтерация қилинган оҳангдошлигининг қўлланиши (тайёргарлик, ечилиши, жойлашуви) мажордагига ўхшаганлиги сабабли алоҳида изоҳлар талаб этмайди:

Н.Мяковский, 'Простые вариации'

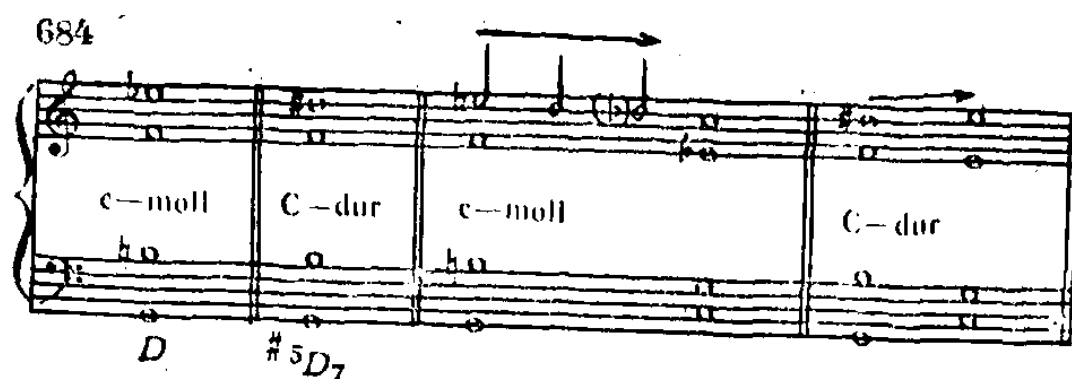


Ан.Александров, ф-но сонатаси № 3, ор. 18



Э с л а т м а. Минорда кичик секстали D_7 мажордаги $\sharp^5D_7$ 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:



Гармониялаш мисоли:



Топшириқлар

Оғзаки 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, оп. 11;

г) Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста» (208-рақам);

д) Н. Мясковский. «Простые вариации»;

е) Л. Бородин. «Князь Игорь» операсидан Кончаковнанинг каватинаси;

ж) Ф. Шопен. си-бемоль минор ноктюрни (охири);

з) С. Евсеев. Ф-но учун биринчи соната (кода), оп. 2;

и) Ю. Шапорин. «Декабристы» операсидан Сергейч балладаси (охири);

к) Д. Шостакович. 3 та фантастик рақс, оп. 1.

а) Берилган куй ва басларни гармонияланг:

686

The musical score for exercise 686 consists of two staves. The upper staff contains a melody in treble clef, and the lower staff contains a bass line in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is marked with a '1.' and the bass line with a '2.'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and accidentals. A 'D2' marking is present above the first measure of the bass line. The score is numbered 686 at the top left and 320 at the bottom left.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

79.

80.

81.

82.

83.

84.

85.

86.

87.

88.

89.

90.

91.

92.

93.

94.

95.

96.

97.

98.

99.

100.

101.

102.

103.

104.

105.

106.

107.

108.

109.

110.

111.

112.

113.

114.

115.

116.

117.

118.

119.

120.

121.

122.

123.

124.

125.

126.

127.

128.

129.

130.

131.

132.

133.

134.

135.

136.

137.

138.

139.

140.

141.

142.

143.

144.

145.

146.

147.

148.

149.

150.

151.

152.

153.

154.

155.

156.

157.

158.

159.

160.

161.

162.

163.

164.

165.

166.

167.

168.

169.

170.

171.

172.

173.

174.

175.

176.

177.

178.

179.

180.

181.

182.

183.

184.

185.

186.

187.

188.

189.

190.

191.

192.

193.

194.

195.

196.

197.

198.

199.

200.

201.

202.

203.

204.

205.

206.

207.

208.

209.

210.

211.

212.

213.

214.

215.

216.

217.

218.

219.

220.

221.

222.

223.

224.

225.

226.

227.

228.

229.

230.

231.

232.

233.

234.

235.

236.

237.

238.

239.

240.

241.

242.

243.

244.

245.

246.

247.

248.

249.

250.

251.

252.

253.

254.

255.

256.

257.

258.

259.

260.

261.

262.

263.

264.

265.

266.

267.

268.

269.

270.

271.

272.

273.

274.

275.

276.

277.

278.

279.

280.

281.

282.

283.

284.

285.

286.

287.

288.

289.

290.

291.

292.

293.

294.

295.

296.

297.

298.

299.

300.

301.

302.

303.

304.

305.

306.

307.

308.

309.

310.

311.

312.

313.

314.

315.

316.

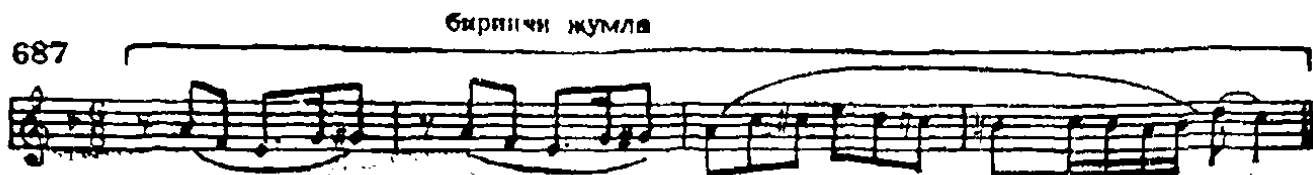
317.

318.

319.

320.

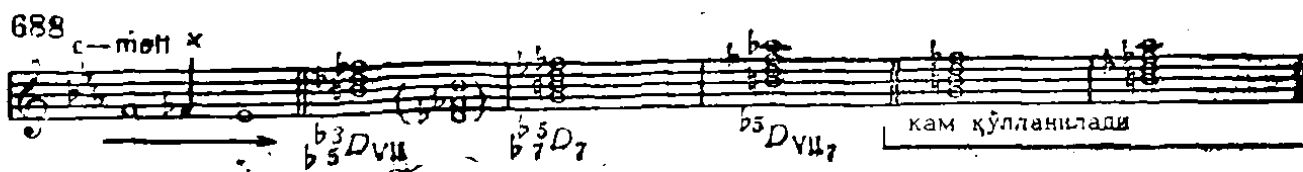
б) Берялган жумлани даврияга қадар ривожлантиринг ва гармонияланг; иккинчи жумланинг мелодик-ритмик шаклини қуйидаги биринчи жумладагига ўхшатиб ёзинг, авжини иккинчи жумланинг ўртасига жойлаштиринг:



Қўшимча

7. Минорнинг баъзи бир хусусиятлари

Тахминан Ф. Шопендан бошлаб минорда альтерация қилинган янги D аккорди пайдо бўлади, бу аккорд гамманинг IV поғонасини пасайтириш билан ҳосил қилингандир. Бу пастлама альтерация D₇ да септимани ва DVII₇ 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 (DVII₇ оҳангдошликларидан ташқари) тез-тез учраб туради:



Септимаси пасайтирилган D₇ ёки квинтаси пасайтирилган DVII₇ кейинги пастлама ҳаракат билан минор тоника учтовушлигининг терциясига ечилади. b₃D VII₇ (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 ўзгартирилишига асосланган.

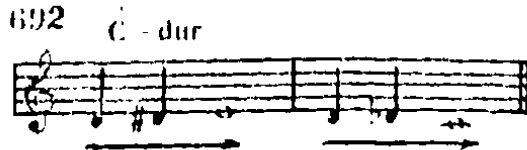
Маълумки, минорда II поғона фақат пасайган бўлиши мумкин:

691



Мажорда II поғона ҳам кўгарилади, ҳам пасайтирилади:

692



Субдоминанта группасининг аккордларидан SII ва SII₇ гина шу асосда альтерация қилинади, чунки бу группанинг қолган аккордларига гамманинг II поронаси кирмайди.

2. II погонанинг пасайиши Неаполитан секстаккорди

Субдоминанта группасининг альтерация қилинган аккордлари орасида минорнинг SII да ва гармоник мажорда асосий товуши пасайтирилган b, sII аккорди энг муҳим ва кўп тарқалган аккорд ҳисобланади. Минор субдоминанта квинтасини диатоник шакл ҳосил қилувчи — SII_6 ни катта секста билан алмаштириш ўрнига кичик секста (альтерация қилинган) киритилади:



Иккинчи пасайган погонанинг мажор учтовушлиги секстаккорди шу тахлитда ҳосил бўлади, бу секстаккорд неаполитан секстаккорд (баъзан неаполитан гармония деб ҳам аталади)¹. Бу аккорд $t, tsIV$ дан кейин пайдо бўлади ёки ўзининг D си (D_2) билан киритилади:



¹ Бу аккорд дастлаб XVIII асрда неаполитан опера мактабининг композиторлари асарларида (А. Скарлатти, А. Страделла ва бошқаларда) минорнинг оҳангдошлиги сифатида доимо қўллана бошлади. Унинг бўлиши мумкин бўлган, анча оддий шартли белгиси—№ ёки S^{b1}_6 (кичик секстали субдоминантадир).



3. Жуфтлаш, тайёрлаш, ечиш

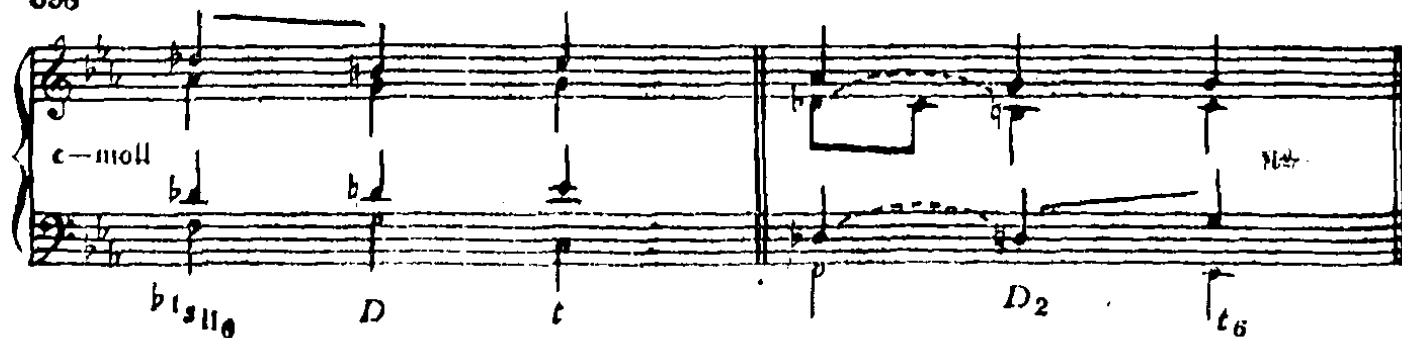
Неаполитан секстаккордида худди SII_6 нинг диатоник шаклидагига ўхшаш одатда субдоминанта примасидек, терция (бас товуши) жуфтланади.

Аммо конкрет ҳолларга қараб овоз йўналмасининг шартлари SII_6 да бошқа хилдаги жуфтланишларга ҳам йўл қўяди.

Неаполитан секстаккорди, II поғона диатоник секстаккорди сингари гармоник шартлар асосида қўлланади. Бу секстаккорд тоника ва субдоминанта гармониясидан кейин (t , t_6 , $tsVI$, SII_6 , S , $dtIII$) киритилади. Мажор тоназликларида (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 $b1s_{11}$ $DDVII_7$ D

698

Ф.Шопен, Этюд, оп. 10, № 6 (шакл)

es—moll

s_6 D_7 $tsVI$ $b1s_{11}$ $DDVII_7$ D

699

Э.Григ, Менуэт, оп. 37

d—moll

$b1s_{11}$ $b3DD$ D D_7 c

Э с л а т м а. Жуда камдан-кам ҳолларда музика асари неаполитан секстаккордидан бошланиши мумкин. Масалан, буни биз С. И. Танеевнинг фортепьяно учун ёзган си минор «Andantino Semplice» пьесасида учратамиз.

С.Танеев, Andantino semplice

700

a—moll

$b1s_{11}$ D_2 ts 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:

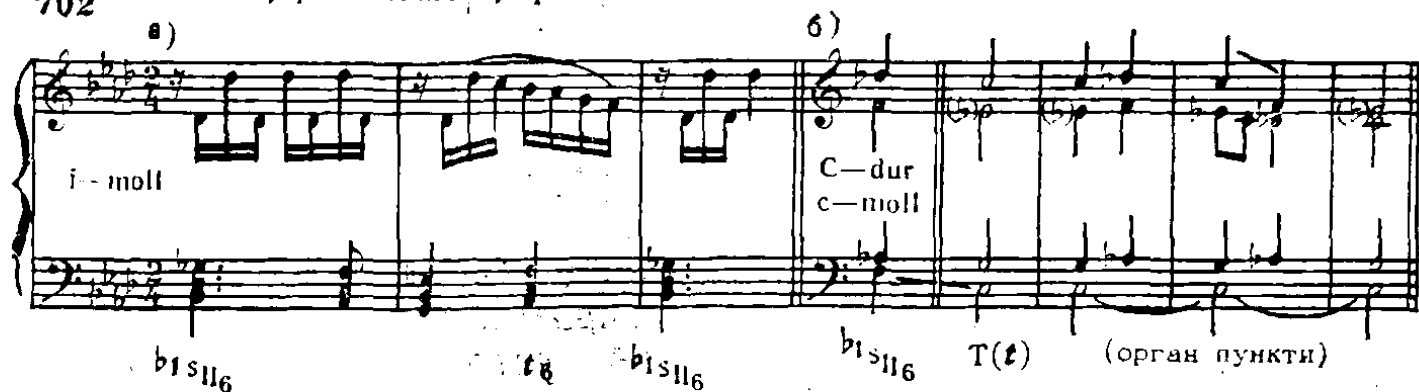
701

Ф.Шопен, оп. 34 № 2, Вальс



Неаполитан гармонияси кейинроқ плагал каденциялар ва давраларда ҳам қўллана бошлады, буларда неаполитан секстаккорди ё тоника секстаккордига, ёки баснинг кварта йўналиши билан бевосита тоника учтовушлигига ўтади:

702 Л.Бетховен, ф-но сонатаси, оп. 57



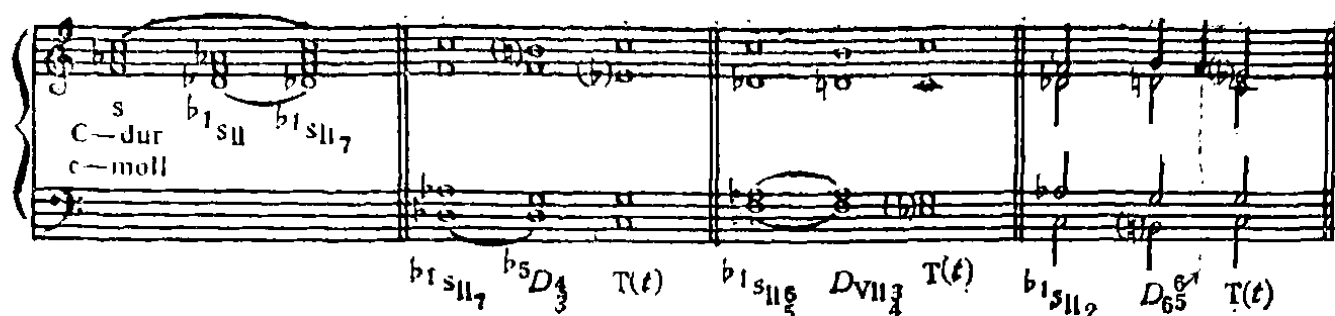
$b_1 SII$ ли хотима плагал каденциялар ёки плагал қўшимчалар жуда ҳам кўп эмас, баъзи бир намуналарни кўриб ўтайлик: П. Чайковскийнинг «Никова дама» операсидан «Прости, небесное создание»; Ф. Лист «Альпийский охотник»; С. Танеев, «Бьется сердце беспокойное»; М. Ипполитов-Иванов, «Измена» операсига увертюра; 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-

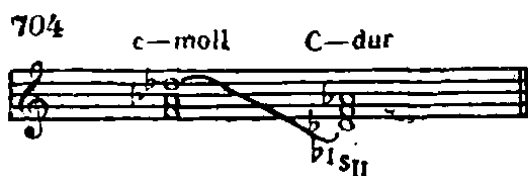
терация қилинган доминантага ечилади (умумий товуши альтерация қилинган):

703



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:

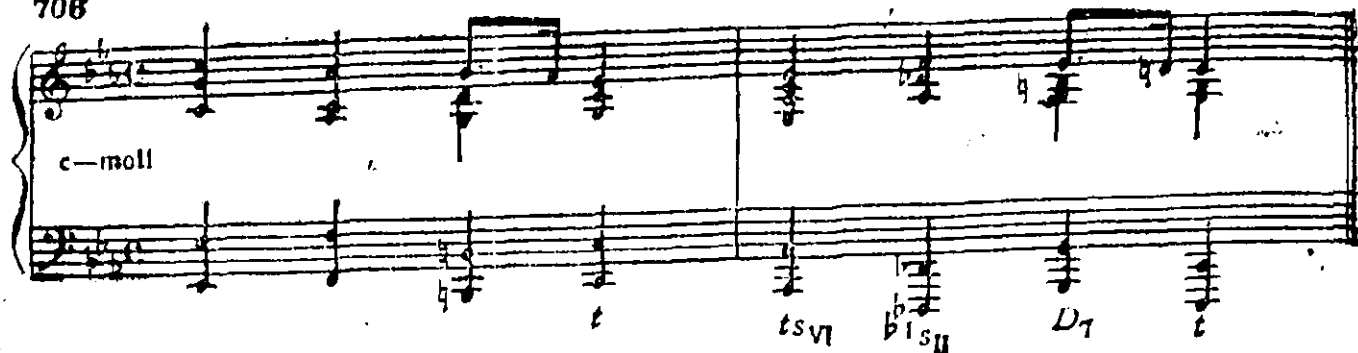


Бу аккорд деярли ҳамisha минор субдоминантаси билан ёки $tsVI$ учтовушлиги билан тайёрланадики. $tsVI$ унга доминанта хизматини бажаради. Шунингдек, бу аккорд ўзининг D_7 ($tsVI$ га ўткинчи кичик септима) воситасида киритилиши мумкин.

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

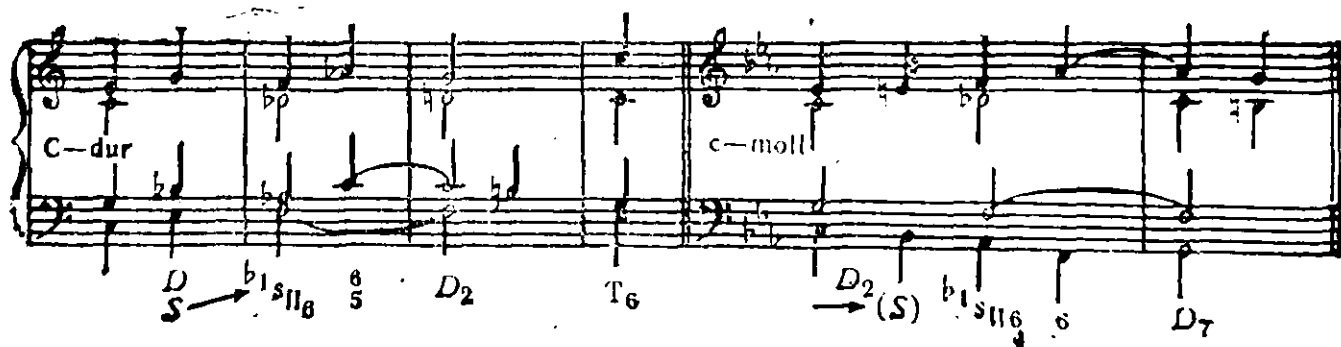
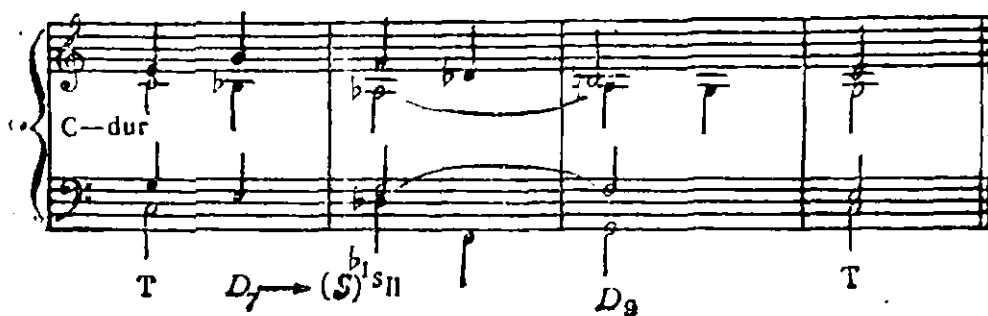




7. Субдоминантага оғиш натижасида пайдо бўлган неаполитан аккорди

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



708

Ф.Лист, ф-но учун концерт Es-dur



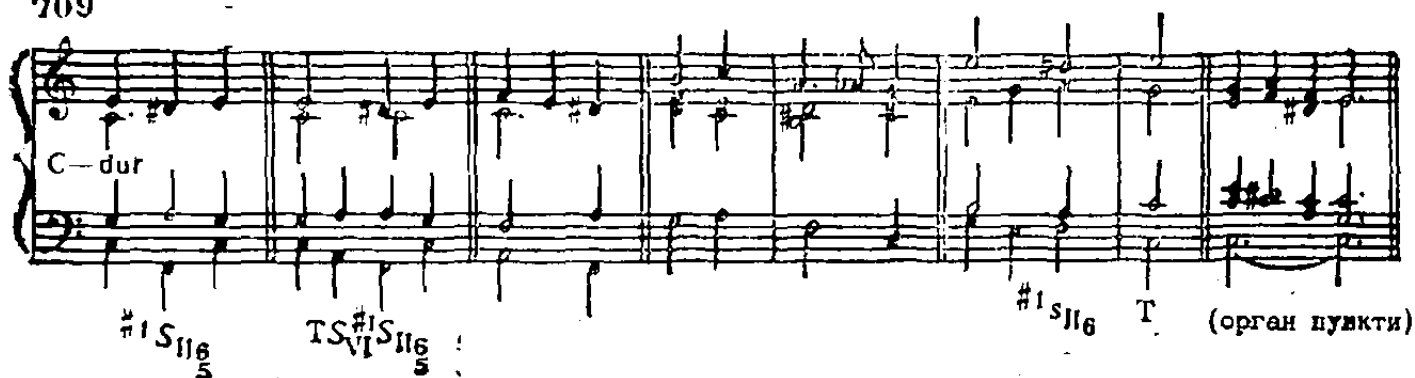
8. Мажорда альтерация қилинган субдоминанта

Фақат мажорга хос бўлган гамма II поғонасининг кўтарилиши квинтсекстаккорддан, яъни $\sharp SII_6$ 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.

Квинтсекстаккорд билан бир қаторда баъзан субдоминантага параллел бўлган «орттирилган секстаккорд» $\sharp SII_6$ ҳам учрайди; тоника орган пунктида субдоминансептаккорднинг асосий товуши кўтарилган секундаккорди ҳам гоҳ-гоҳ қўлланиши мумкин:

709



Э с л а т м а. Юқорида айтилгандек плагал давралар ва каденцияларда багдаги кварта йўналиши билан $DVII_7 - \sharp VII_4$ альтерация қилинган терцкварт-аккорд ҳам у қадар ёрқин бўлмаган ўзига хос субдоминанта сифатида юритилади:

710



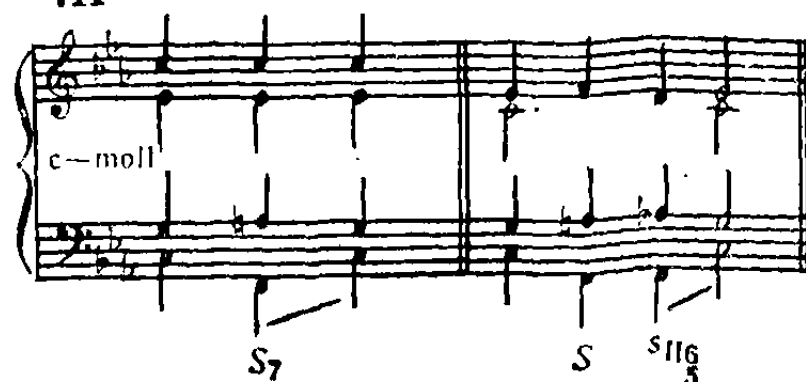
Ушбу мароқли намунага қаранг: Э. Григ. «К ногам твоим» романси, ор. 68, № 3.

$\sharp II_6$ 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.

Э с л а т м а. Кўрсатиб ўтилган мажор оҳангдошликлари ва давралари асосан XIX асрнинг иккинчи ярмидаги музика асарларига хос хусусиятдир. Лекин мажорнинг мана шу оҳангдошликлари ва давраларининг баъзи бирлари м и

норда ҳам учрайди. Бунда улар умуман ўша функцияни сақлаганлари ҳолда бирмунча бошқача аҳамиятга эга бўлади:

711



Гармониялаш мисоли:

712



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйилаги асарлар ёки парчаларни анализ қилинг:

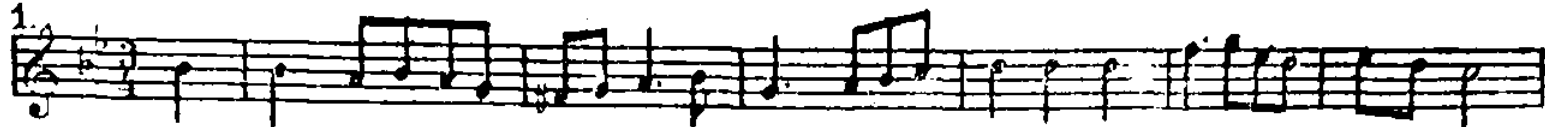
- а) Л. Бетховен. Соната ор. 27 № 2, 1- қисм (тўлиқ ҳолда);
- б) Ф. Шопен. *Ля* минор Мазуркаси, ор. 7 (1—16- тактлар);
- в) Э. Григ. «Надежда», «К ногам твоим» романслари;
- г) Ш. Гуно. «Фауст» операсига кириш (бош қисми);
- д) А. Гурилев. «Разлука» романси;
- е) А. Скрябин. *до-диез* минор прелюди, ор. 11; *соль-диез* минор прелюди, ор. 16 (иккинчи ярми):

- ж) А. Скрябин. Прелюд, ор. 33 № 3;
 з) П. Чайковский. «Пиковая дама» — 19-кўриниш (гра-
 фиянинг шарпаси);
 и) Ф. Лист. си минор сонатаси (кода).

Ёзма топшириқлар

Берилаган куй ва басларни гармонияланг:

713



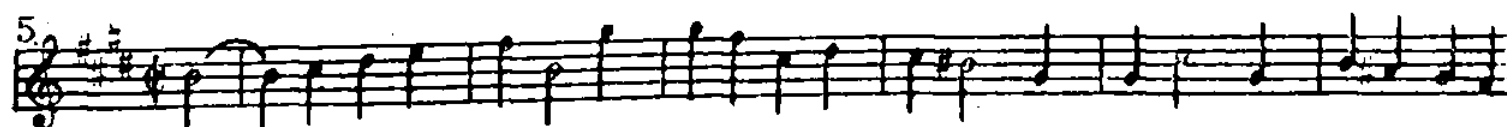
гармонияда паузалар бўлиши мумкин



Allegro *Тез*



(unissono)



8

9

10

11 (Куйда триоллар билан ҳаракатланиш $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$)

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 кўриниб 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/SII) (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 Т 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).

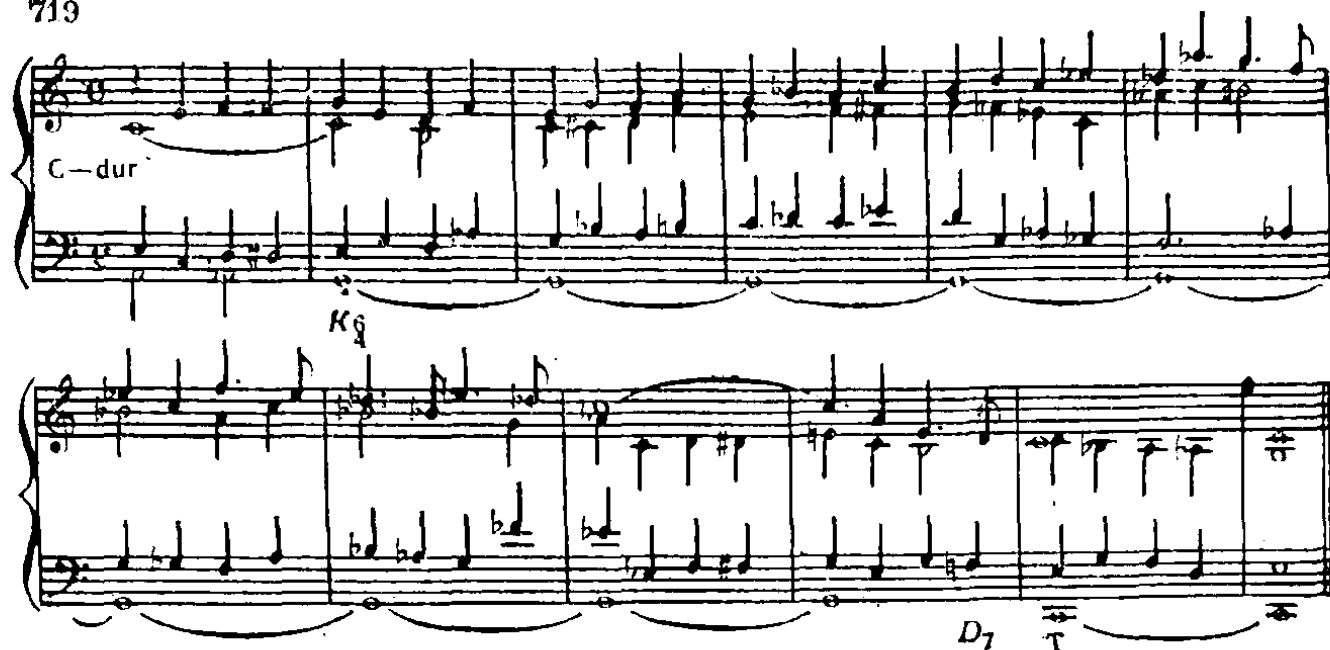
3. Орган пунктини киритиш ва тўхтатиш

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:



доминантали орган пункти эса доминанта (асосий D, D₇ ёки D₉) ёки қаданс квартсекстаккорд билан бошланади; у юқорида кўрсатиб ўтилган ва одатдаги қондага асосан ё Т га, ёки TSVI га ечиладиган доминанта хилларидан бири билан тугалланади:



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 аккордли 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 мустаҳкам бўлишига ёрдам беришдир. Шунинг учун ҳам тоника орган пункти айниқса асарнинг охирги қисмига (асосий тоника) ёки асар қисмининг охирига (асосий ёки ёндош тоника) ҳосдир. 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

Бошланғич тоника орган пункти асарнинг бошида ёки унинг ба-
рор қисмида одатдагича тоникани мустаҳкамлаш учун жуда кўп
қўлланади:

Ф. Лист, "Песнь Мидьоны"

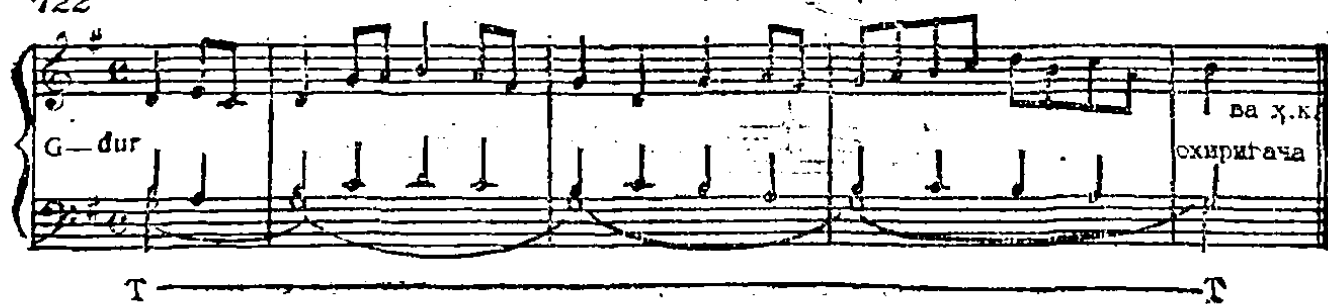
721



Ниҳоят, баъзан бутунлай тоника орган пунктида тузилган
пъесалар ҳам учрайди. Мюзет ракси (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 2 g—moll



7. Доминанта орган пунктининг қўлланиши

Доминантадаги орган пункти, асосан, хотима ёки ярим ка-
дансда 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 consists of four staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a '1' and a 'f' dynamic marking. The second staff has a '2' and a 'g' dynamic marking. The third staff has a '3' and a 'D' dynamic marking. The fourth staff has a '4' and a 'D' dynamic marking. The music is written in a single melodic line on each staff, with various rhythmic values and accidentals. The score is divided into four measures, each with a measure number (1, 2, 3, 4) at the beginning. The first measure is marked with 'f', the second with 'g', the third with 'D', and the fourth with 'D'. The fourth measure also includes the word 'unis' at the end.



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, сўнггра унинг тоникасида чалинг.

Э с л а т м а. Курснинг навбатдаги қисмидаги топшириқларда мумкин бўлганда орган пункти (асосан — тузимнинг бошланишидаги ва охиридаги тоникада ва кадансли Т олдида D да) қўлланг.

8. Қўшалок 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, қўшалок орган пункти устида иккита ҳаракатланувчи овоз қолдирилади, холос (Э. Григ. ор. 12, Норвегиялик рақсига қаранг), бу хилдаги орган пункти камдан-кам учрайди.

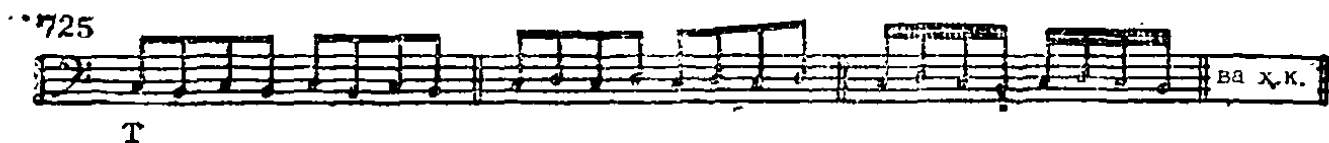
Кўпинча қўшалоқ орган пункти устида 3—4 ва ундан ҳам ор-
тиқ тўлиқ эшитиладиган аккордлар қўлланади:



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:



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:



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 эртақ» 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:

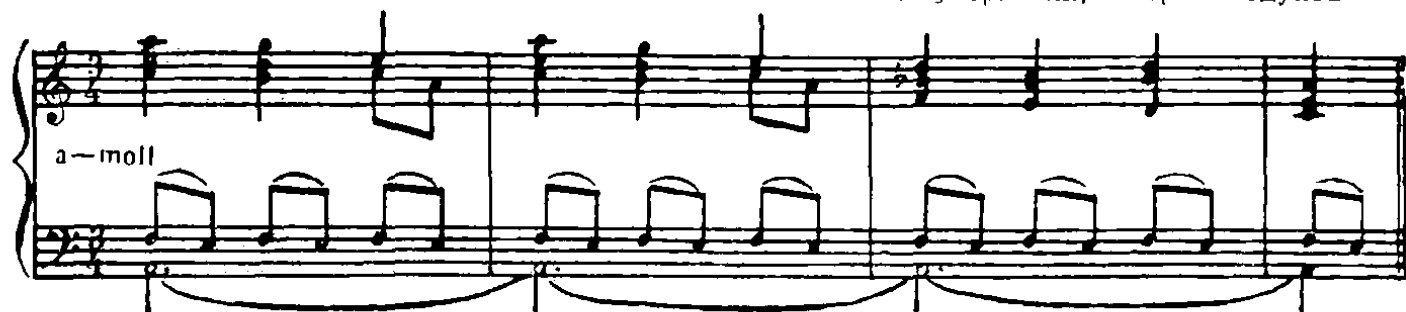
727

Э.Григ, Шествие гномов, ор 54 №3



728

М.Мусоргский, "Борис Годунов"



Бунинг иккала товушига октава сакрашлари ҳам бўлиши мумкин (П. Чайковский. «Шелкунчик» балетигаги «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, Квиртет, ор. 30



Лекин баъзан юқориги овозларнинг бирида турғун бўладиган товуш басдаги орган пунктининг худди шунга ўхшаш товушига мос келади ва уни кучайтиришга ёрдам беради¹:

730

А.Бородин, "Князь Игорь."

Қоидага кўра юқориги овозларнинг биридаги турғун товуш унинг турғунлик пайтида алмашиб турувчи ҳамма аккордларга кирмаса ҳам, кўпчилик аккордларга аккорд элементи сифатида киради.

Эслатма. Музика 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 (медиянтасидаги) 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).

¹ 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.

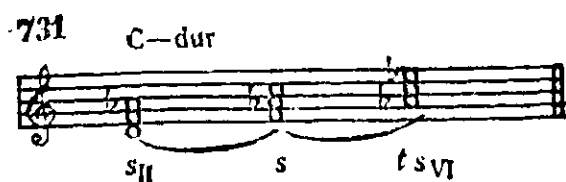
Бу системалар бир хил номга эга бўлган тоналликлар бирлаштирадиган номдош (масалан, *До-до*) ёки параллел (масалан, *До-ля*) системалар бўлиши мумкин.

2. Мажорнинг номдош минор оҳангдошликлари билан мураккабланиши (мажор-минор, *dur—moll*)

Мажорнинг номдош минор оҳангдошликлари билан мураккабланиши 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 нисбатида жойлашган номдош минорнинг субдоминанта группасидаги қолган бошқа оҳангдошликлар билан аста-секин қуршалади.

Натижада номдош минорнинг бутун субдоминанта группаси мажорга батамом қўшилиб кетади:

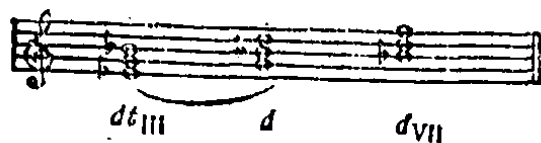


Кейинчалик мажорга номдош табиий минорнинг бошқа бир характерли оҳангдошлиги — унинг минор доминантаси (*d*) киради.

Минор доминантаси кўрсатиб ўтилган ўша функционал алоқалар асосида, доминанта группасининг қолган бошқа оҳангдошликлари, яъни *dtIII* ва *dVII* билан аста-секин қуршалади. Натижада

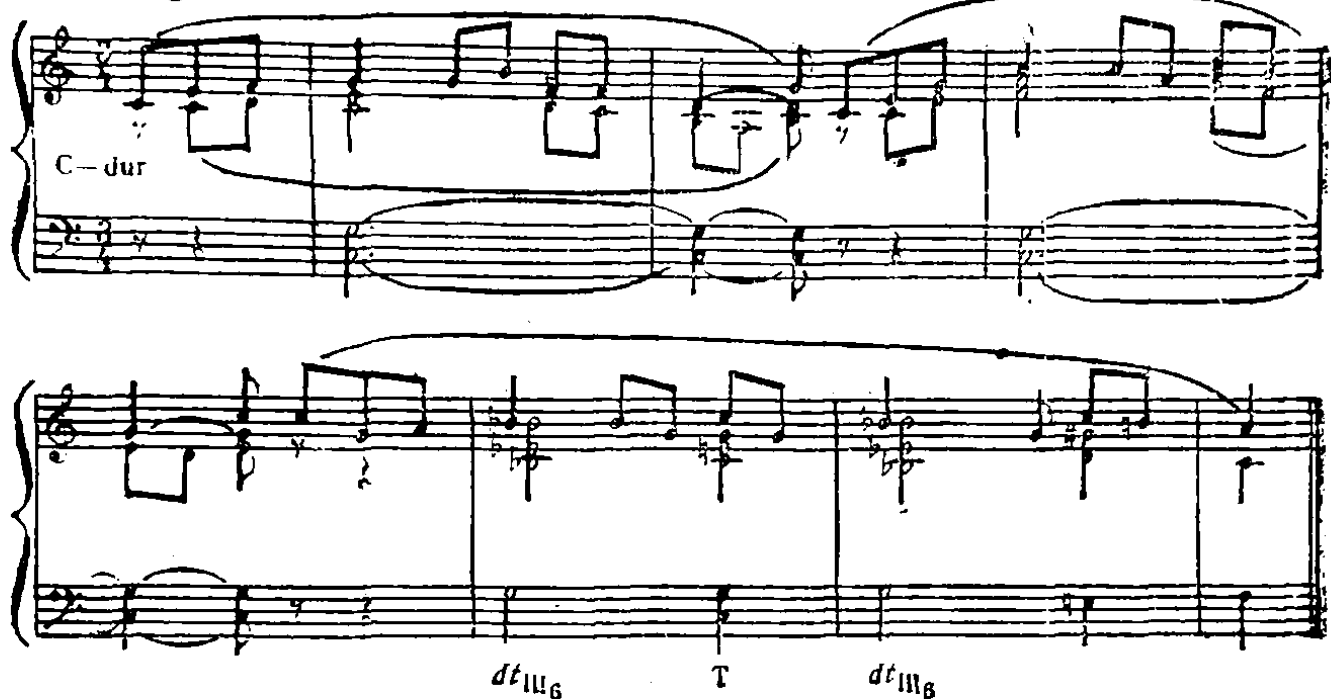
мажор номдош минорнинг табиий доминанта группасидаги барча аккордлар билан ҳам бойийди:

732



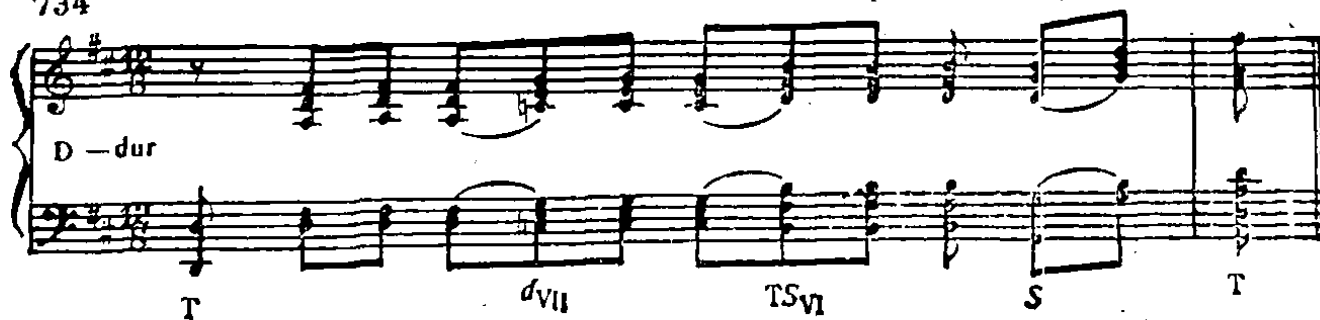
733 Allegretto Тезлатмай

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 D₇ D_{VII} D D₇ D_{VII} DT_{III} D D_{VII}

736 Molto lento Жуда секин Р. Вагнер, "Парсифаль"

c—moll

ts_{VI} S D_{VII} ts_{VI}₆ DT_{III} t₆

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_{II} S TSVI

Теэлатмай, осойишта

738 Allegretto tranquillamente Э. Григ, "Сосна", оп. 59 № 2

d—moll

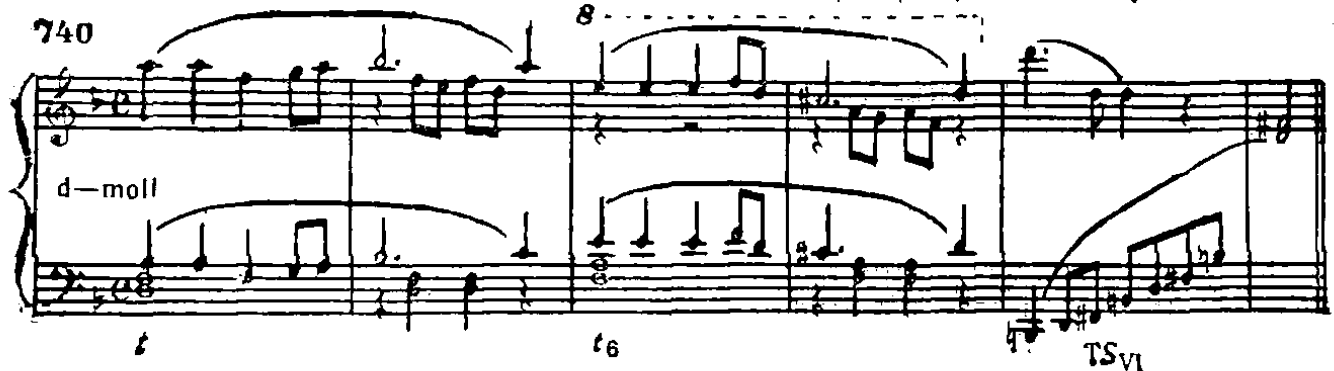
S S

Минорни бойитувчи номдош мажордаги D ва S группасининг ана шу ҳамма аккордлари ва унинг айланмалари минорда учтувшлик ва септаккордлар (камдан-кам ҳолларда нонаккордлар) шаклида номдош мажордаги ўша функционал шартлар асосида қўлланади:

Жуда тез
739 Allegro molto Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 110



С.Прокофьев, "Детская музыка"



4. Икки тоникадан бирининг устунлиги ҳақида

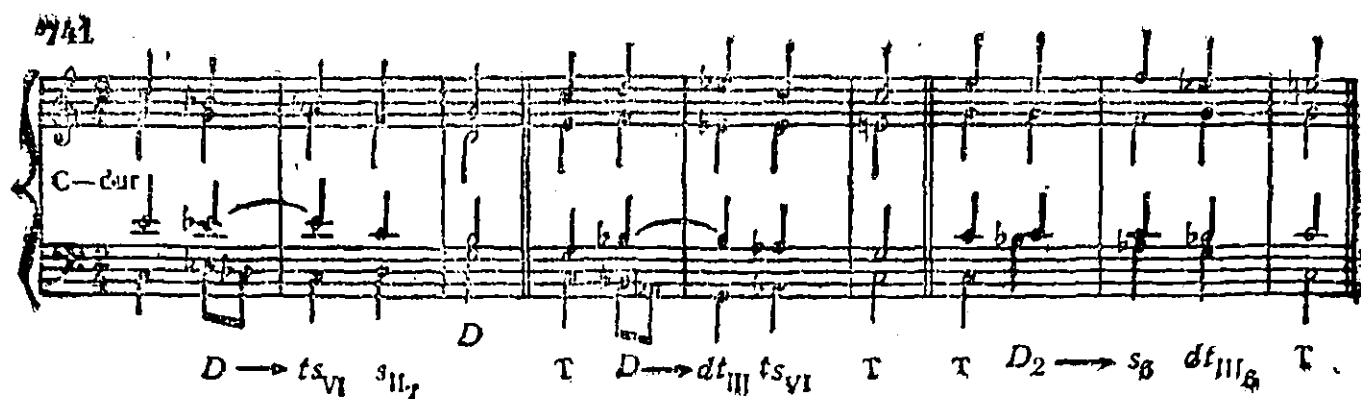
Мажор ва минорнинг шу хилдаги барча мураккаблашувларида номдош ладдан бирида тоникадан кейин маълум бир устунлик (вақтинча бўлса ҳам) моҳияти сақланади ва у мажор ёки минорнинг бойитилишидаги бирдан-бир ишончли белги бўлиб қолади. Бу ҳол мажор ва минорнинг ўзаро таъсиридан ҳосил бўладиган шу хилдаги 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 келти-
ради:



Минор-мажорда бу хилдаги оғишлар жуда кам учрайди.

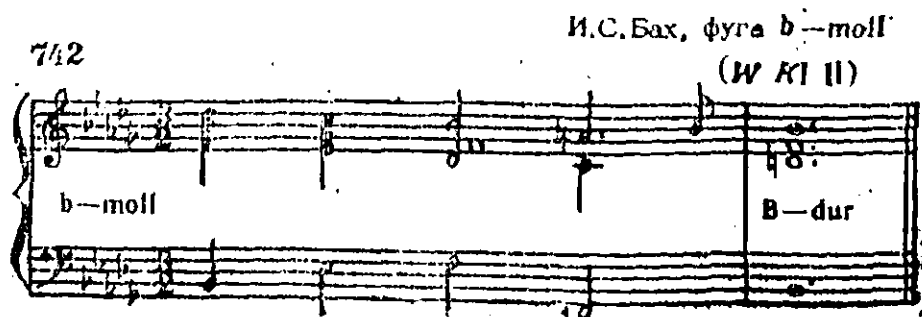
6. Мажор-минордаги альтерацияланган оҳангдошликлар

Ладларни мураккаблаштирувчи ва мажор-минор системалари-
ни ҳосил қилувчи оҳангдошликлар доирасига фақат табиий ва
гармоник кўринишдаги лад аккордларигина эмас, балки баъзи бир
альтерацияланган аккордлар ҳам киради. Масалан, альтерация-
ланган қўшалоқ доминанта (орттирилган секста билан) ёки аль-
терацияланган субдоминанта («неаполитан секстаси»нинг аккор-
ди) юқоридагидек қўлланиш нормалари асосида минордан кейин-
роқ мажорга ўтган.

7. Қўшимча

Минорда бошланган музикавий асарлар (ёки унинг айрим
қисми) номдош мажорнинг тоника учтовушлигида
тугаши жуда кўп учрайди. Бундай ҳолларда мажор-минор оҳанг-
дошликлари билан аста-секин мураккаблаштирилмасдан, балки
олдиндан бирор тайёргарликсиз—кутилган минор учтовушлиги
мажор учтовушлиги билан алмаштирилади, холос.

Минор тоналлигидаги асарларни номдош мажор тоникаси би-
лан тугаллаш жуда узоқ замонлардан вужудга келган бўлиб ҳатто,
И. С. Бах ҳам бу қадимги традицияга тақлид қилган:



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 қаранг).

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 экспромт; Г. Катвар, прелюд, ор. 17 № 4) композитор ижодий ғоясининг ўзига хослиги ва оригиналлиги билан изоҳланади. Бу ҳол шеърый текстга асар ёзишда аниқ ва асосли бўлади (масалан, П. Чайковскийнинг «Забыть так скоро» романи; С. Танеевнинг «Менуэт» и; Ф. Шубертнинг «Весенний сон», Чеснаковнинг «Яблоня» (хор) асосланган асарлар (масалан, Л. Бетховен, *Си-бемоль* мажор, ор. 18 кuartетдаги «Malinconia»; Ф. Шопен, иккинчи баллада, *Си* мажор ноктюрнига қаранг).

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 қаранг):

743

$dtIII$ 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 сезия

“Во поле дорожка” рус халқ кўшиғи
(Линев тўпламидан, II қисм, № 6)



Параллел тоналликлар ўзаро таъсирининг (ўзгарувчанлигининг) мураккаброқ формалари ладнинг гармоник кўрinishи — минорнинг мажор доминантаси ва мажорнинг минор субдоминантаси билан боғланган:



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

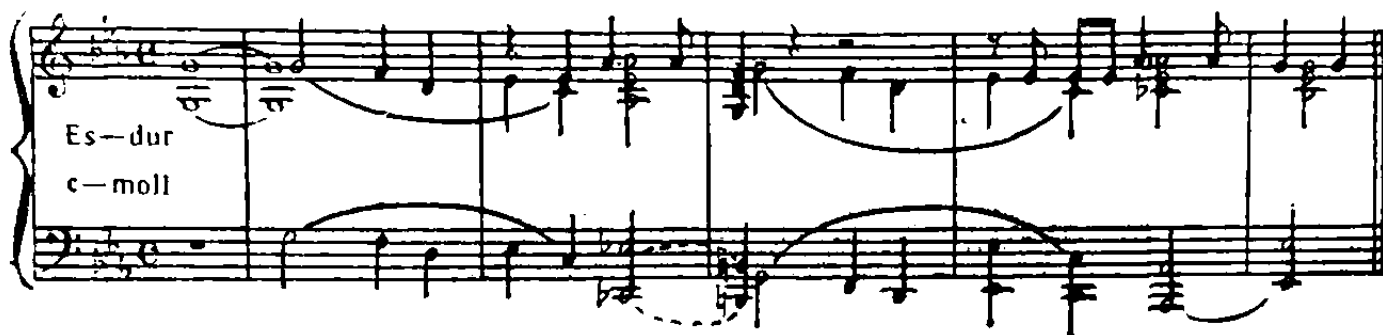


747 Allegro Тоз

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 penseroso», «Три цыгана» (романи);
 - г) С. Рахманинов. *Ми* мажор куйи;
 - д) К. Дебюсси. «В лунном свете» бош қисми;

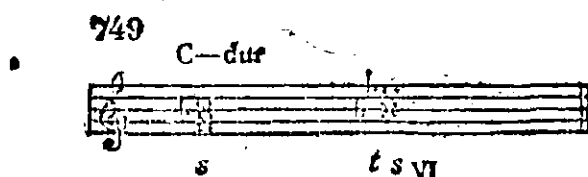
- е) Ф. Лист. «Часовня Вильгельма Телля» (из цикла «Годы странствий»);
- ж) М. Балакирев. «Мне ли, молодцу»;
- з) С. Прокофьев. «Детская музыка», «Раскаяние» пьесасы;
- и) А. Спендиаров. «Алмаст» операсининг III пардасидан «Қизлар рақси»;
- к) А. Серов, «Юдифь» операсидан ҳинд қўшиғи;
- л) Г. Вольф. «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, D₇ тўлиқ ёки тўлиқсиз келса), у ҳолда ёлғиз шу бўлинган даврада tsVI кутилган тоникани алмаштирувчи аккорд сифатида келиб, шартли тоника аҳамиятига эга бўлади.

Доминантани (D, D₇) tsVI билан қўшишда мажорда бўлгани сингари tsVI да терция албатта жуфтланади (тоникани алмашти-

рувчи аккордда тоника функциясини кучайтириш учун ва овоз йўналишининг бир текис эшитилиши учун қўлланади):

750

C-dur

D tsVI D₇ tsVI

751

П. Чайковский, «Евгений Онегин», III картина

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, SII₇, DD камдан-кам ҳолларда K⁶₄, d, tIII ва dVII аккордлари келади:

752

C-dur

tsVI S K⁶₄ D tsVI SII₆₅ D₂ tsVI DDVII₇

tsVI DD₆₅ DVII₄₃ tsVI d tIII SII₇ tsVI d VII₃₂ tsVI K⁶₄

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^o₄ ва dtIII аккордлари келади. Шу хилдаги давраларда олтинчи поғонаси пасайтирилган учтовушлик терциясини жуфтлаш шарт эмас.

753 а) б)

а) T tsVI s tsVI S sII6 dtIII6 tsVI DVII₄/₃ tsVI T

б) s tsVI S₆ sII6 ^b5DD₄/₃ tsVI ^b3DDVII₆/₅ K₅/₄

754 М.Мусоргский, "Хованщина"

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 D₇ билан сакрашсиз қўшилиши деярли мумкин эмас (параллел октава ва квинталар, орттирилган секундага ҳаракатланиш пайдо бўлади). Бу ҳолда D₇ ни етакчи терцквартаккорд билан (DVII⁴₃) алмаштириш яхшироқ бўлади, чунки tsVI бу аккорд билан гармоник қўшилади.

tsVI ни K^o₄ 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 юқorigа санаб) вақтинча жуфтлаш маъқул:

755

C—dur

$tsVI D$ $tsVI D$ $tsVI D7$ $tsVI D VII7$ $tsVI D VII3$ $tsVI D VII6$ $tsVI$ $K6$

a) b)

Эслатма. Қўшни бўлмаган иккита овоз ўртасида переченье 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 равон 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 $D3 \rightarrow tsVI$ $bIsII$

4. Плагал давраларда $tsVI$ учтовушлиги

Субдоминанта функцияси сингари $tsVI$ учтовушлиги плагал давраларда ва каденцияларда қўлланилади. $tsVI$ нинг тоника би-

лая қўшилиши доимо гармоник бўлади. Плагал давраининг варианти тоника орган пунктида ҳам қўлланилади:

757

C—dur

f *sv* *1* T

758 М. Глинка, "Руслан и Людмила"

Бундан ташқари, tsVI учтовушлиги плагал давралар ва каденцияларда dur—moll субдоминанта группасининг бошқа аккордлари билан бирга иштирок этиши мумкин:

[illegible]

760

Ф. Лист 3-концерт этюды

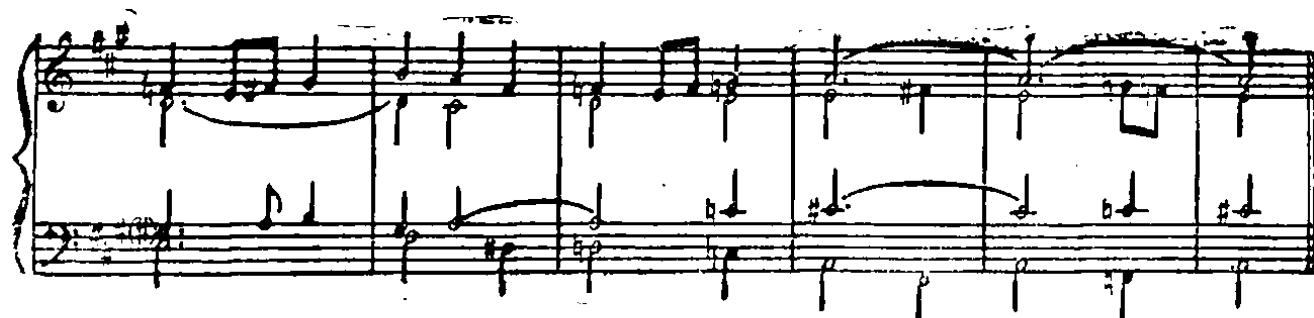
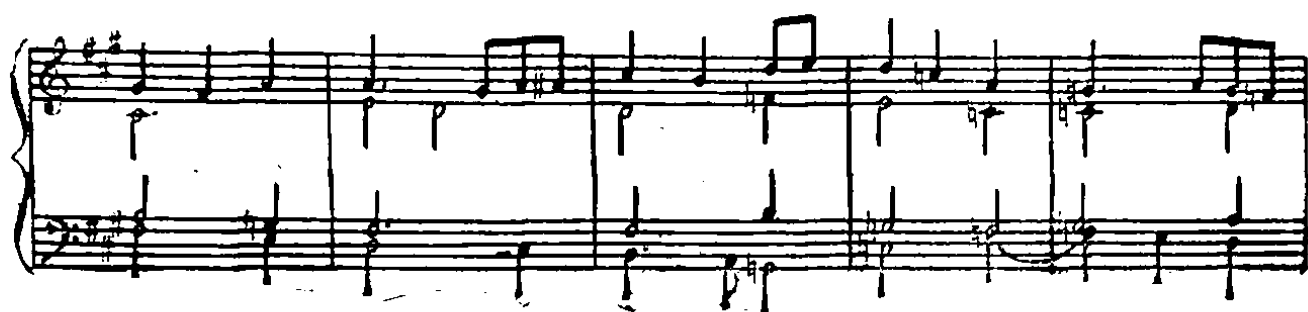
Des—dur Schema

T tsyl S SII T

Плагал давралар ва каденцияларнинг tsVI унговушлиги билан келиши XIX асрнинг иккинчи ярмидан бошлаб кенг қўлланила бошлади.

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 қўшиғи.

а) Берилган кўй ва басларни мажор-минорда ва минор-мажор-да гармонияланг;

762

The musical score consists of 12 staves of music, organized into three groups of four staves each, labeled 1, 2, and 3. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Harmonic annotations are provided below the staves:

- Staff 1: , d t₆ T D → TS_{VI}
- Staff 2: D → s dt_{III} c_{SVI} s_{II}₆ DT_{III}₆
- Staff 3: D
- Staff 4: c_{SVI} s_{II}₇ DT_{III}₆

The score concludes with a final staff labeled 6.

7

8

S_6 DD

9

D_{VII_7} S_7 DD

D DT_{III} S_{II_6} D_7TS_{VI} S_{II_4}

б) П. Чайковскийнинг «Черевички» операсидаги Вакуланинг
 Ля мажор ариясидан $tsVI$ ва унинг D (ёндош) 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 давра-
 ларини чалинг.

51-тема

ТОНАЛЛИКЛАРНИНГ УХШАШЛИК ДАРАЖАЛАРИ ИККИ БЕЛГИГА МОДУЛЯЦИЯ

1. Дастлабки тушунчалар

Юқорида кўрсатиб ўтилганидек, ҳар хил тоналликлар орасида-
 ги функционал яқинлик (ўхшашлик) улардаги тоникалар-
 нинг ўзаро муносабати характериға ва умум-
 мий аккордларнинг мавжуд бўлишиға қараб
 аниқланади. Тоналликларнинг у ёки бу даражадаги—биринчи, ик-
 кинчи 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 жиҳатидан 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 тўрттадан 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 учтовушликка эга бўлган (бу тоникаларнинг ўзаро муносабатини белгилайди) саккизтадан 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 келтирамыз:

763 Тоналликларнинг ўхшашлик даражалари мажорли

минорли яқун

Diagram 763 illustrates the harmonic relationships for major scales. It shows four staves (I, II, III, IV) with notes and chords. The first section, labeled 'мажорли' (major), shows the relationships for C-dur. The second section, labeled 'минорли' (minor), shows the relationships for the corresponding minor scales. The notes and chords are labeled with letters and accidentals.

764

минорли c - moll мажорли

Diagram 764 illustrates the harmonic relationships for minor scales. It shows four staves (I, II, III, IV) with notes and chords. The first section, labeled 'минорли' (minor), shows the relationships for c - moll. The second section, labeled 'мажорли' (major), shows the relationships for the corresponding major scales. The notes and chords are labeled with letters and accidentals.

Эслатма. Мазкур схемаларда қуйидаги ишоралар берилган: дастлабки тоналлик o билан ишораланган, кейинги мажор / , кейинги минор тоналлик-лари — $\flat$.

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.

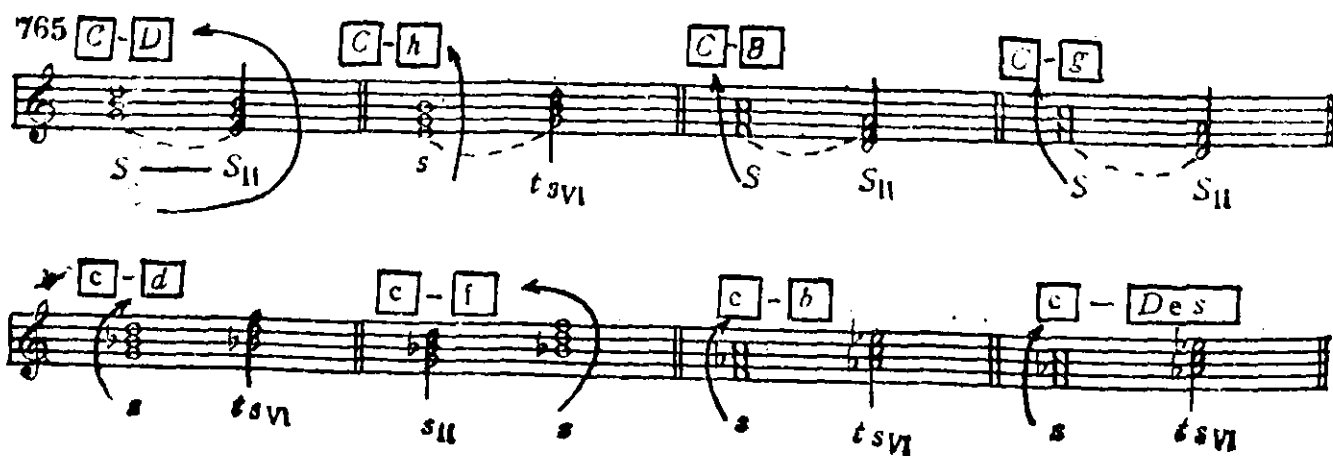
Бу тўрт даражадаги ўхшашлик тоналликларнинг ҳар бирига қуйидаги тартибда: 1) аккорд тоналликлари орасидаги умумий воситаси аккорд орқали ва 2) умумий аккорд тоналлигига оғишма йўли билан (ўткинчи модуляция деб аталган усул билан) модуляция ўтказилади.

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.

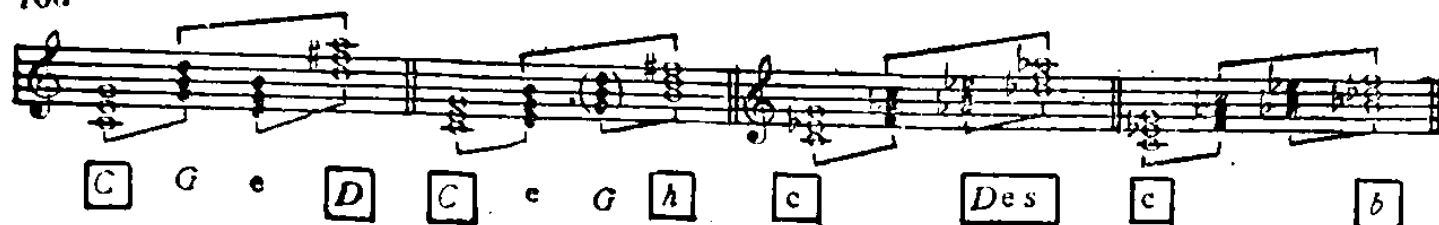
5. Иккинчи даража ўхшашлик тоналлигига (икки белгига) модуляция

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 юқорида жойлашган (яъни диезларга яқинроқ бўлган) тоналликларга кивувчи субдоминанта ва унинг параллели ҳисобланади. Юқорида айтилганларни қуйидаги схема билан тушунтирамиз:



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



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 мустаҳкамланиш типик бўлган хотима тоналлигига ўтишдан ташкил топади:

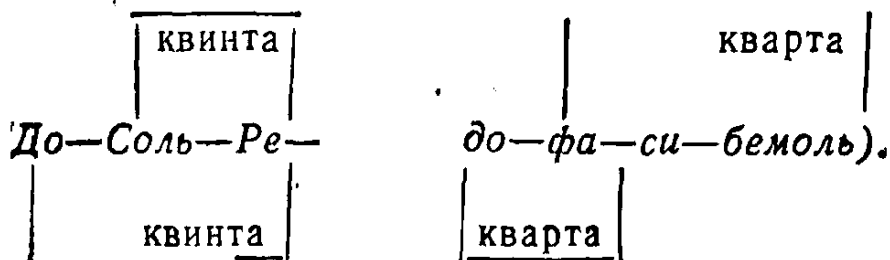
767

А.Верстовский, "Аскольдова могила"

Exercise 767 consists of three systems of piano accompaniment. Each system shows a melody line and a bass line. The first system is labeled "G-dur". The second system is labeled "D-dur". The third system is labeled "A-dur". Below the first and third systems, the notation "T=S" indicates a tritone substitution. The exercise demonstrates how these substitutions can be used to modulate between different tonalities.

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 звеноларидаги 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 кiritилади. Масалан, Ф. Шопен, Соль мажор ноктюрни, Sostenuto қисмига; П. Чайковский, «Ов»га (бош қисми ва ўрта қисмида); М. Балакирев, Nachtstück романи, Listesso tempo қисми ва шу кабиларга қаранг:

Жуда тез Л.Бетховен, ф-но сонатаси, бр. 53

768 Allegro con brio

[F]

T=D

769 **[C]** **[B]** Ф. Шопен, "Фантазия" I-й пьеса

D D-S S II7 D T=DD D D-S S II7 D7 T

Н. Римский-Корсаков, "Сказание о царице Китеже"

770 Moderato Уртача

(фигурация тушириб қолдирилган)

схема

D T=DD

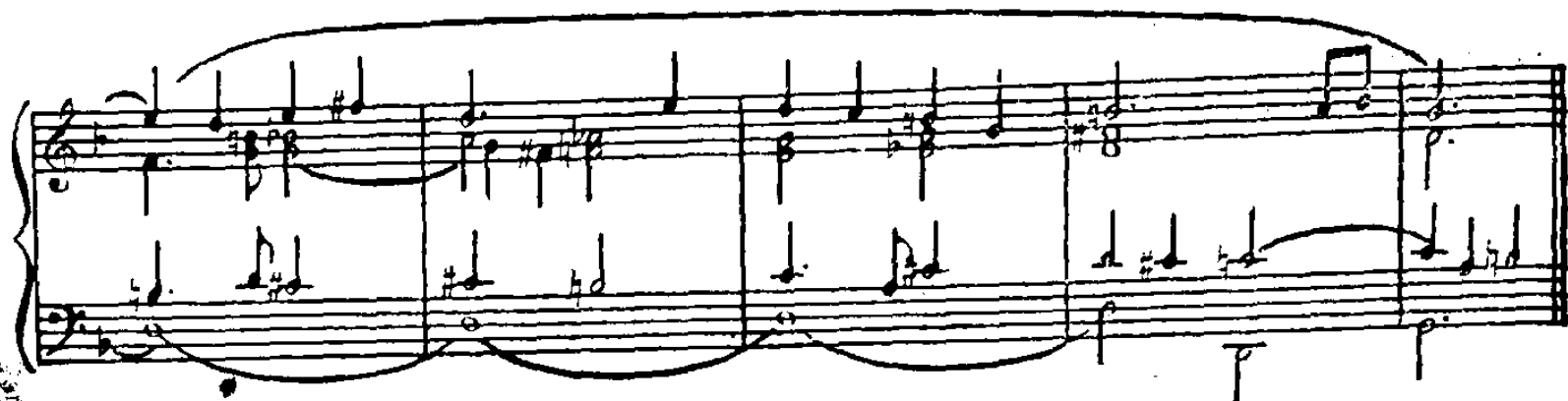
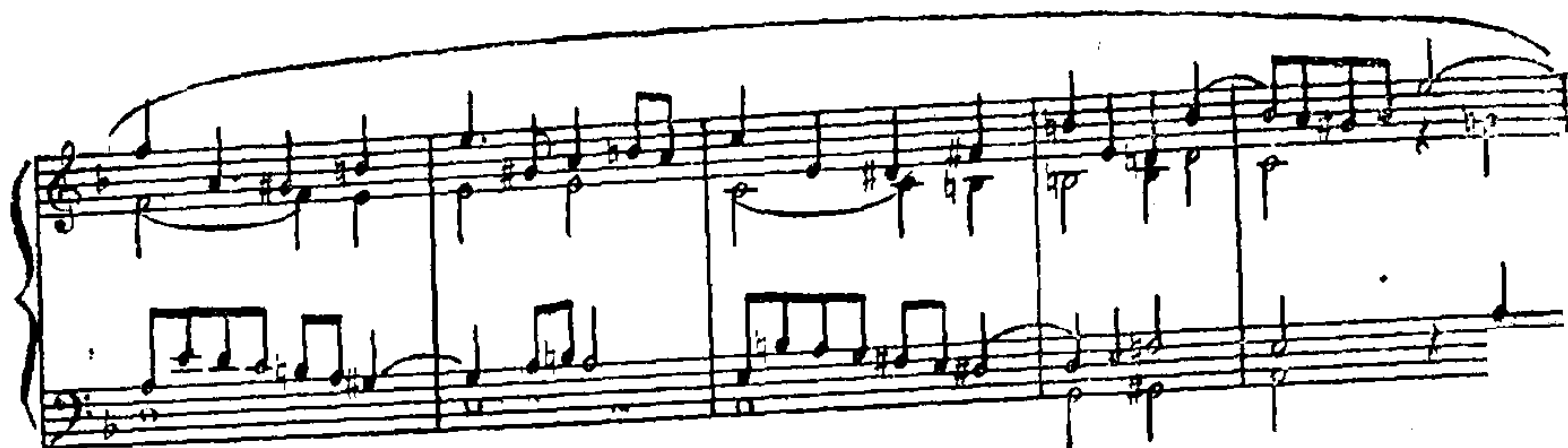
C DD T=DD B

Гармониялаш мисоли:

771

F — dur

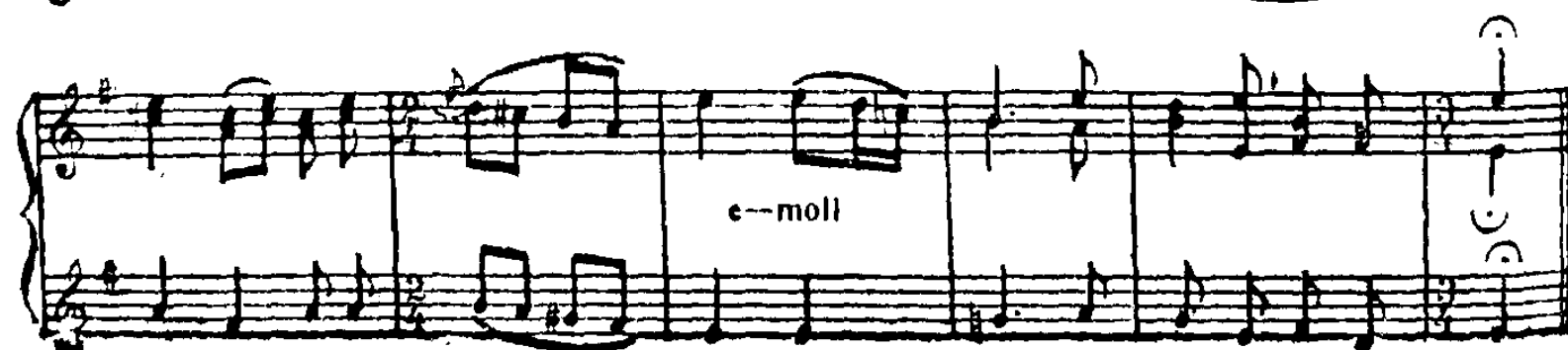
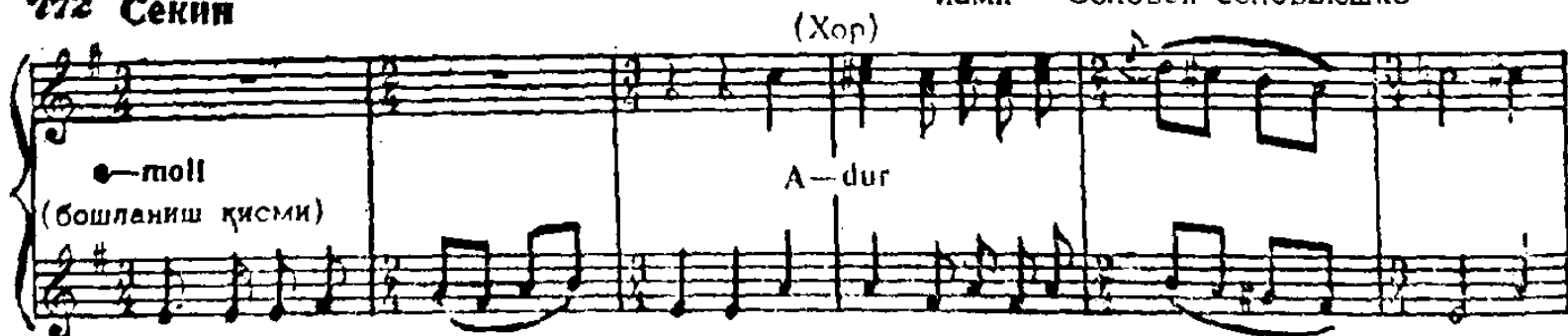
F — dur



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 муносабатларининг 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 Лизангинг «Откуда эти слёзы?» ариозоси (бош қисми);

г) А. Бородин. «Князь Игорь» операсидан Владимир каватинаси (1—21-тактлар);

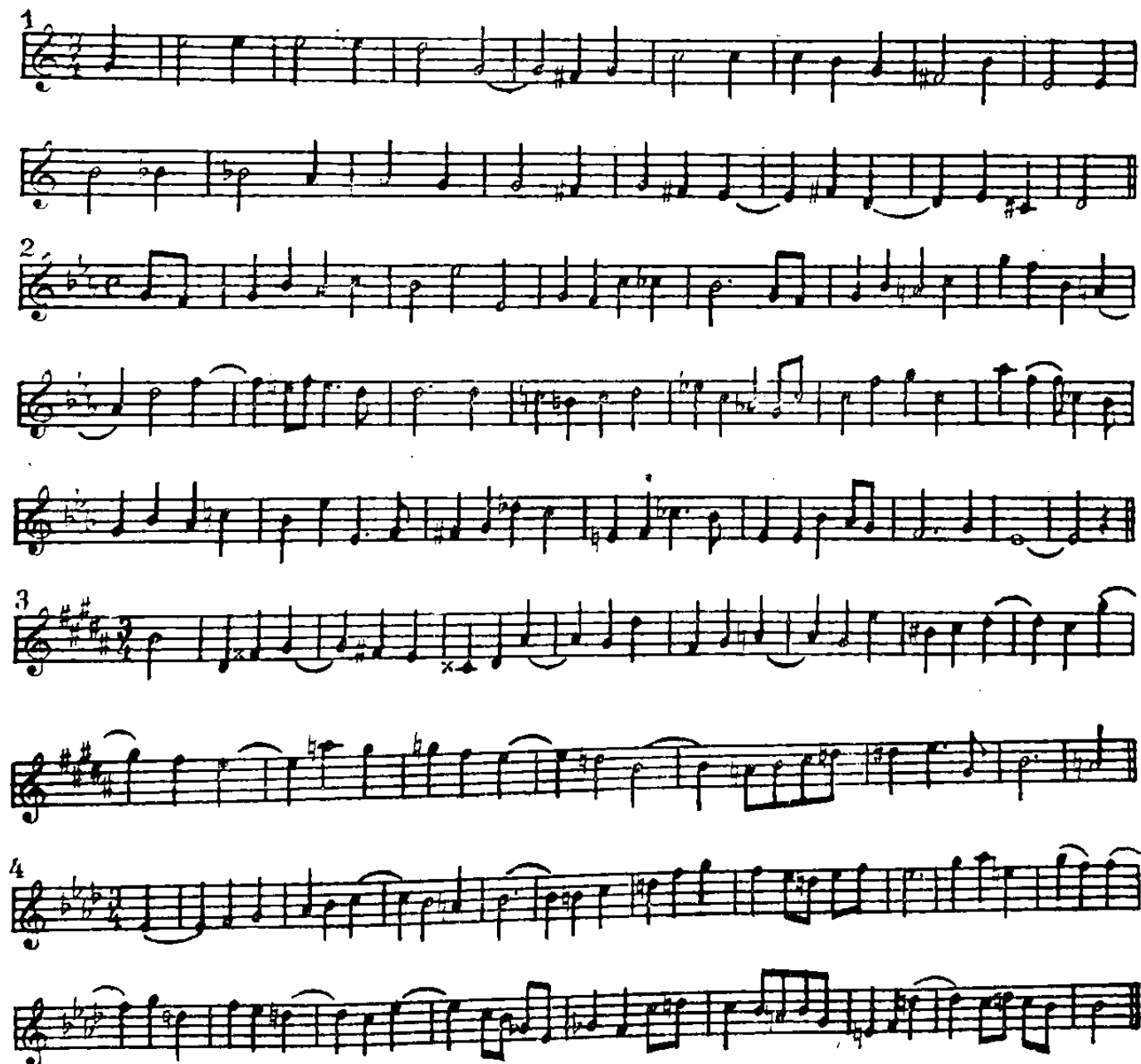
д) Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже» операсидан; (276—277);

е) Л. Бетховен. Соль мажор сонатаси, ор. 49 № 2 (разработка, I қисм).

Ёзма топшириқлар

Берилган куйлар ва басларни гармонияланг.

773





52-тама

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, оралиқ тоналликлар у қадар мустаҳкамланмаган разработка қисмларда) учрайди.

2. Тоналликлардаги фараз қилинган мураккаб муносабатларни оддийлаштириш

Олтита калит белгиси билан фарқ қилиш тоналликлар узоқлигининг охириг 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 тексти ни тушуниш ва ўқишни енгиллаштириш мақсадида одатланиб қолинган тоналликлар билан энгармоник ўзгартирилади. Бу ўзгартма

мос келадиган тасодикий белгилар ёки ҳатто калит белгиларини киритиш билан олиб борилади:

774 Л.Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 7

Es—dur

E—dur (Fis—dur)

$t_{SVI} = D$

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-фа*га) 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-бемоль*га нисбатан қисқароқдир).

Бемоллар сари тезлатиб қилинган модуляция мисоллари:

776

Harmonic analysis for the first system:

$\boxed{C} T$ $\boxed{I} DD_6^6$ $\boxed{As}$ $TSVI$ DD_{VII_7} K_4^6 D_7 T $\boxed{C} T$ $\boxed{I} D$ D_2^6 t_6 $\boxed{Es}$ S_{II_6} $S_{II_6}^6$ K_4^6 D_7 T

Harmonic analysis for the second system:

$\boxed{A} S_{II}$ S_{II_2} $\boxed{C} D_3^6$ D_7 $\boxed{Es}$ $TSVI$ S DD_{VII_7} K_4^6 D_7 T

Harmonic analysis for the third system:

$\boxed{A} D_{III} D_3^6$ T $TSVI$ $\boxed{B} D$ D_7 $\boxed{Es}$ $D_{III} D_3^6$ T

(8 га чекланиш ва тоналликни муштаҳкамлаш)



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—соль—си—соль—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 D₂ T₆ D₅ K₆ D₇

Ils

$\boxed{C}$ T $\boxed{c}$ TSVI SII_0 D_2 t_0 $\boxed{C}$ T D_{VII}_7 t t_0
 $\boxed{H}$ S_6 SII_1 K_6 D_7 T $\boxed{A}$ S_6 K_9 D_7 T

779

Ф.Шопен, Полонез, оп. 40 № 2

$\boxed{A_5}$ D_7 $\boxed{I}$ T D_7 $\text{dVII}_7 D_6$ t
 $\boxed{C}$ S K_6 D_7 T

Ф.Шопен, Ноктюрн, оп. 37 № 2

780

$\boxed{Des}$ T $\boxed{b}$ T dtIII $\boxed{B}$ D_7 $\boxed{}$ t D_7
 $\boxed{a}$ TSVI S K_6 орг DD D_7 (пунктида)

7. 6 белгига модуляция

Қўшиладиган тоналликлар бир-биридан 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 мустаҳкамланмаган 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:



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 (разработканичи 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





Фортепьянода машқлар

Олдиндан тузилган режа асосида 3—6 белгига қилиналияган модуляцияларни чалинг. Модуляциянинг охирида D орган пунктида, сўнггра эса хотима тоналликда тоника орган пунктларида имкон бориचा 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:

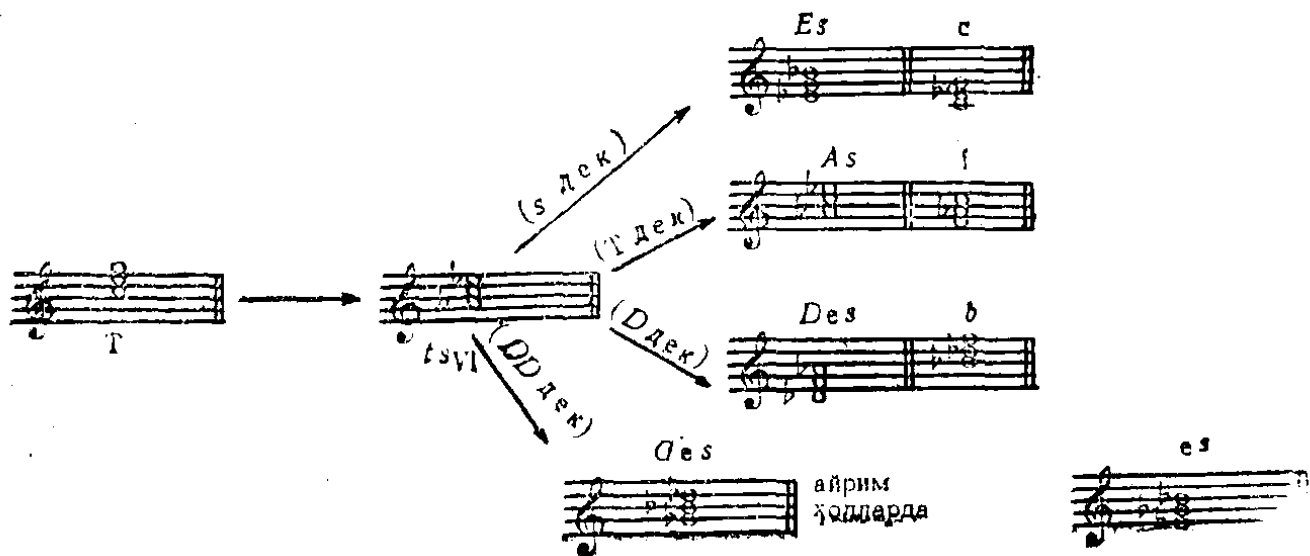
783



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 Т дан кейин, еки булинган даврада, ёхуд ўзининг воситачи доминантаси орқали (одатда D⁴₃) киритилади.

785

a) б)

[C] T [Es] S tsVI dt III K6 T [C] T [Es] D tsVI S

в) г)

[C] T [Es] D tsVI S [C] D7 [Ges] tsVI DD K6 D T

Диққат билан

Ф.Шопен, Прелюдия, оп. 45

786

Sostenuto

[e] D SII [B] T tsVI S K6 D7 tsVI

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 кадансли тўхталма киритилади:

787

788

789

Ш. Гуно. "Фауст", 1 парда

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;

- е) Ф. Лист. Valse—Impromptu *Ля-бемоль* мажор;
 ж) С. Рахманинов. *Ми* мажор куйи;
 з) А. Аренский. «Богчасарой фонтани» поэмасидан татарча *Фа* мажор куйи.

Фортепьянода машқлар

tsVI орқали куйидаги модуляцияларни чалинг:

Фа дан *Ля-бемольга*;
ми дан *Фа-диезга*;
Ми-бемольдан *Сольга*

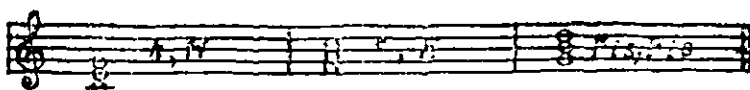
Б. НЕАПОЛИТАН-АККОРДИ ОРҚАЛИ МОДУЛЯЦИЯ

4. Умумий тушунчалар

Исталган мажор учтовушлиги (мажорнинг T, S, D си ёки минорнинг dtIII, tsVI, dVII сининг) тоникаси шу учтовушликдан ярим тон пастда жойлашган бўлса, кейинги тоналликнинг неаполитан аккорди сифатида қабул қилиниши мумкин:

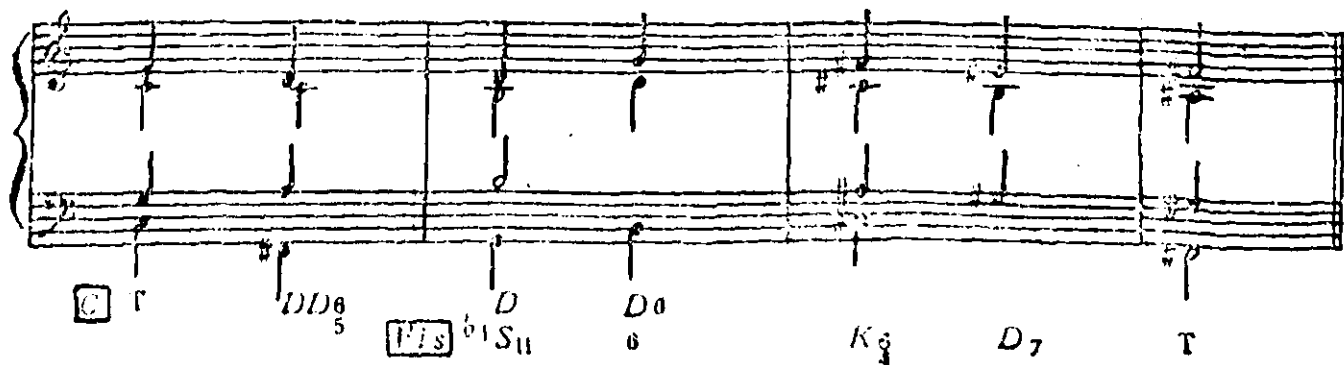
790

Сдан ёки адан

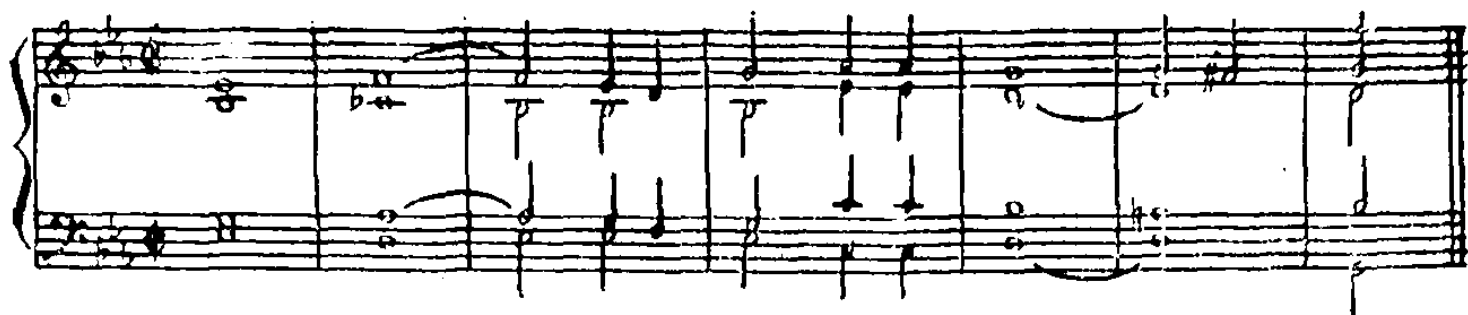


Бошқа кўпгина ҳолларда учраганидек, умумий учтовушлик оғишма ёрдами билан модуляцияни тугаллаш учун киритилиши ҳам мумкин:

791

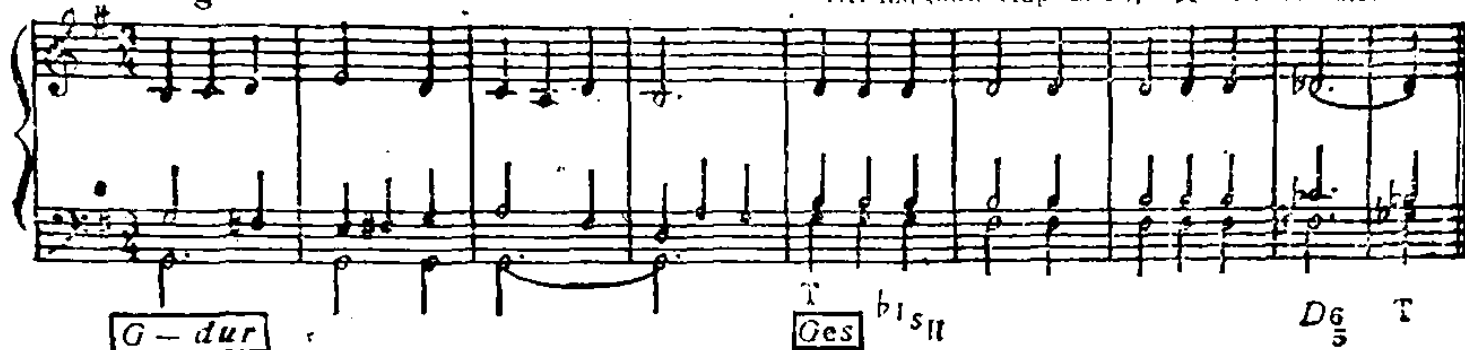


Умумий учтовушликни янги тоналликнинг неаполитан аккордига ўтгандан кейин бўладиган ҳаракати шу аккордга хос бўлган давралардан бирига мос келади:



793 AllegroТез

Н.Римский-Корсаков, "Дайте бокалы"



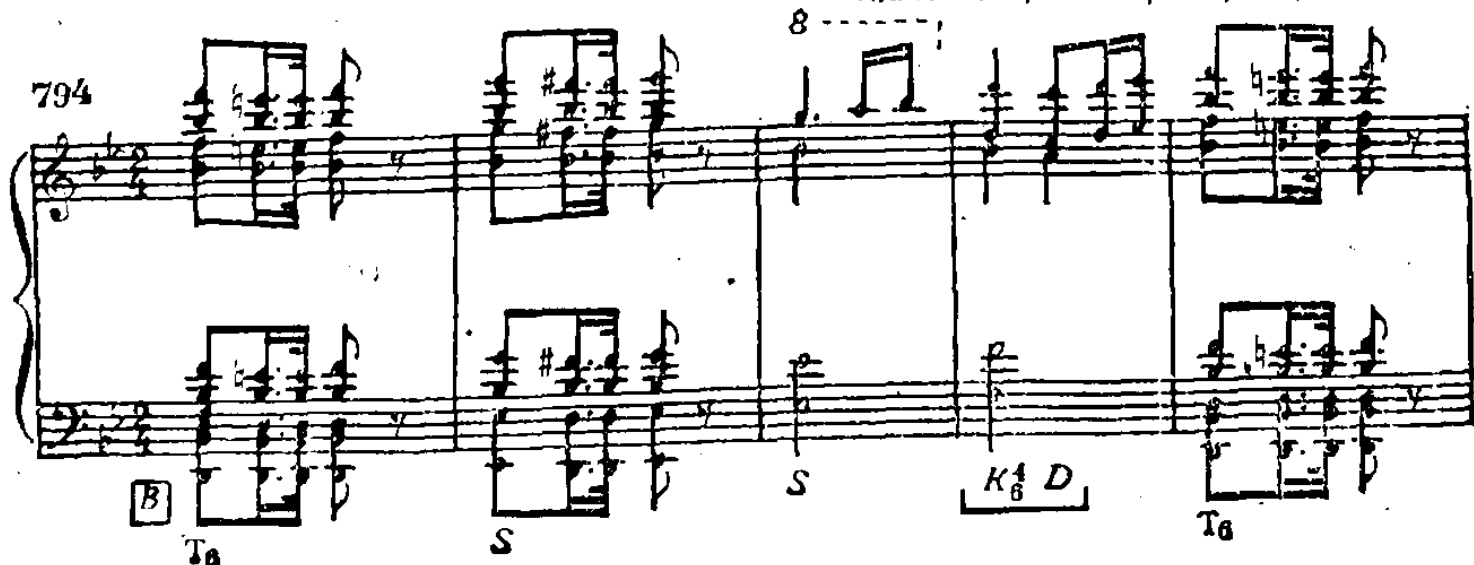
Шу хилдаги модуляция берилган мажор ва минор тоналликларидан диезлар томонига: минорда — 1, 2 ва 3 калит белгисига, мажорда — 4, 5 ва 6 калит белгисига йўналтириши мумкин.

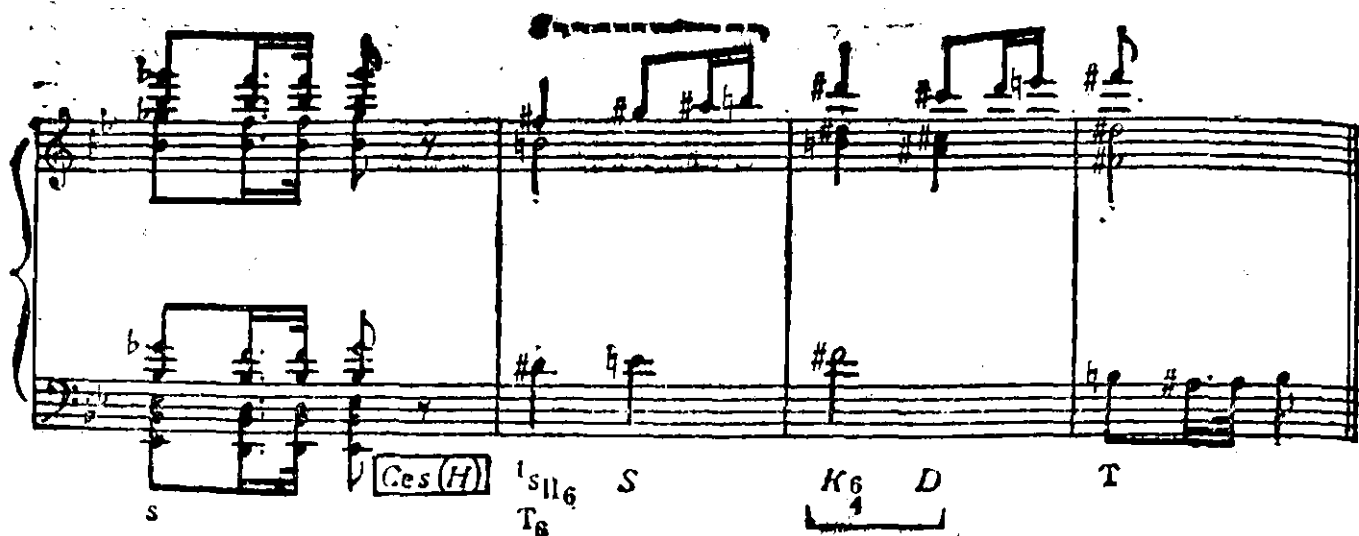
Бундан ташқари, минордан (кейинчалик мажордан ҳам) унинг мажор доминантасидан неаполитан аккордига қайта ўтиш йўли билан учтонликка ҳам (ҳам мажор, ҳам минор тоналликларида) модуляция қилиш мумкин; масалан, до минордан *Фа-диез* ва *фа-диезга соль—си—ре* учтовушлиги, яъни до минорнинг доминантаси орқали 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 гурппага қарашлидир.

2. Баъзи вақтларда неаполитан аккорд орқали бемолларга томон дастлабки тоналликка олиб келувчи модуляция учрайди. Бу аккорд мажорнинг *T*, *S* ёки *D* аккордларига минорнинг *dtIII*, *tsVI* ёки *dVII* аккордларига тенг бўлади. Кўпинча бу олдинги тоналликка ярим тон юқорида жойлашган тоналликка томон ўтиш ҳисобланади:

Л.Бетховен, 9-симфония, 1 қисм



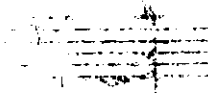


Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Юқорида келтирилган мисолларда ва қуйидаги парчаларда модуляция усуллариани анализ 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.



Фортепьянода машқлар

Кейинги тоналлиكنинг неаполитан аккорди орқали хилма-хил тоналликларга 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 қўйи-

ладиган тузимнинг тематик мазмуни, гарчи бу тузимларнинг бошида кўпинча ўхшаш бўлса ҳам (бу ҳол табийроқдир), лекин хилма-хил ҳам бўлади:

795

Д.Мейербер, "Тугенсты"

2) Минор тузимларини мажор тоникасида тугаллаш усули билан киритилади (бунинг тескариси 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).

Л.Бетховен, ор. 57 соната 1 қисм *f—moll*

796

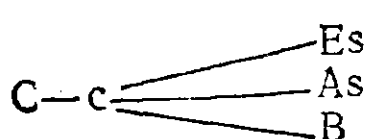
Аммо бу усул асосан жуда ривожланган форманинг катта бўлимларини боғлаш учун қўлланилади.

2. Модуляция ёки оғишмалар учун номдош тоникадан фойдаланиш

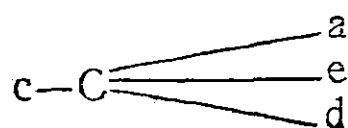
1. Тоналликка дастлабки номдош тоника юқорида айтиб ўтилган усуллардан бирортасининг ёрдамида киритилгач, бу тоника учтовушлик кирадиган кейинги модуляция тоналликларидан бирортасининг асосий ҳаракат нуқтаси бўлиб қолади.

Бинобарин, номдош тоника умумий аккорд деб ҳисобланади; бу аккорддан модуляция қилишда аккордларнинг одатдаги тартибига мос тушадиган изчиллик ҳосил бўлади.

Мажордан номдош минор тоникаси орқали бир терция юқорида ёки пастда ва катта секунда паст жойлашадиган биринчи даража ўхшашлик тоналлигига қилинадиган модуляциялар кўпроқ қўлланади. Берилган минордан бир терция пастда ёки юқорида ва катта секунда юқорида жойлашган тоналликка модуляция қилинади:



ёки



М.Глинка, "Руслан ва Лизина"

797

ff

F S T D

AS TSv6 DD D T

Chord symbols: S_{11b6} , $S_{11b6} DD VII_7$, D , T_7 , T , D_7 , $E_s DT III$, T_6 , $D_{4/3}$, T .

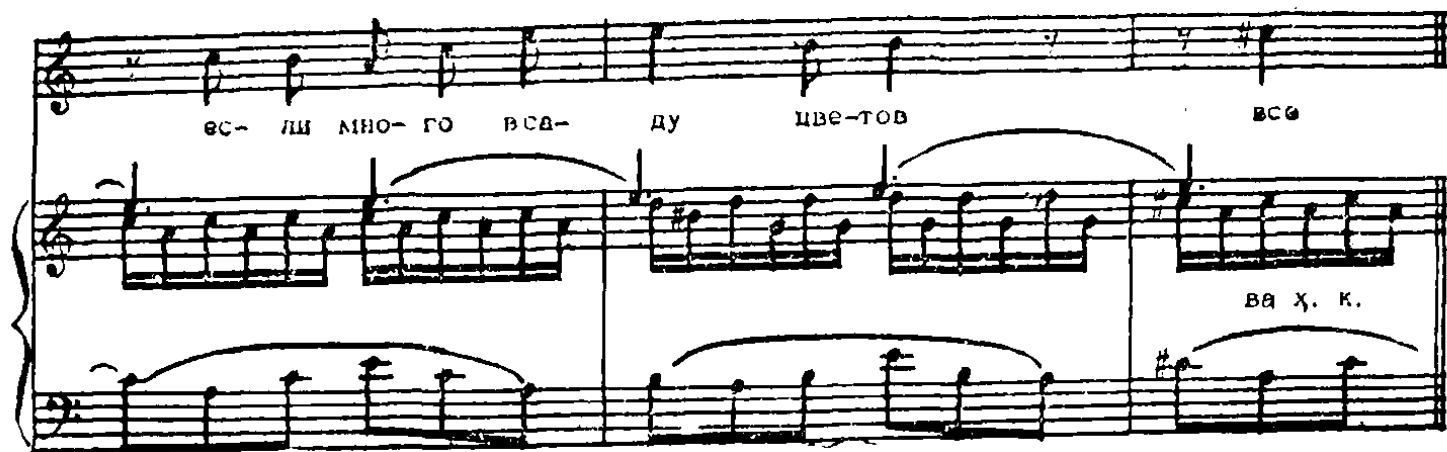
2. Модуляция кейинги навбатда тоналликка нисбатан тенгдош бўлган тоникага, кўпинча кейинги мажорга номдош бўлган минорга йўналади. (Л. Бетховен, ор. 53 сонатасига қаранг, бу сонатанинг бошланғич қисмида *До* мажордан *ми* минор орқали *Ми* мажорга модуляция бор; ор 10 № 1 сонатасининг репризасида *фа* дан *Фа* орқали *до* га модуляция бор.)

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги парчадаги сўнгги иккита мисолда модуляцияларни қўлланиш усуллариани анализ қилинг:

Lyrics: Со-бра-лись тол-по-ю



Шунингдек, Р. Вагнернинг «Лоэнгрин» операсидан Эльза ариозосида модуляцияларни қўлланг; П. Чайковскийнинг фортепьяно сонатасидаги ёндош партияга ўтишнинг I қисмини анализ қилинг.

Ёзма топшириқлар

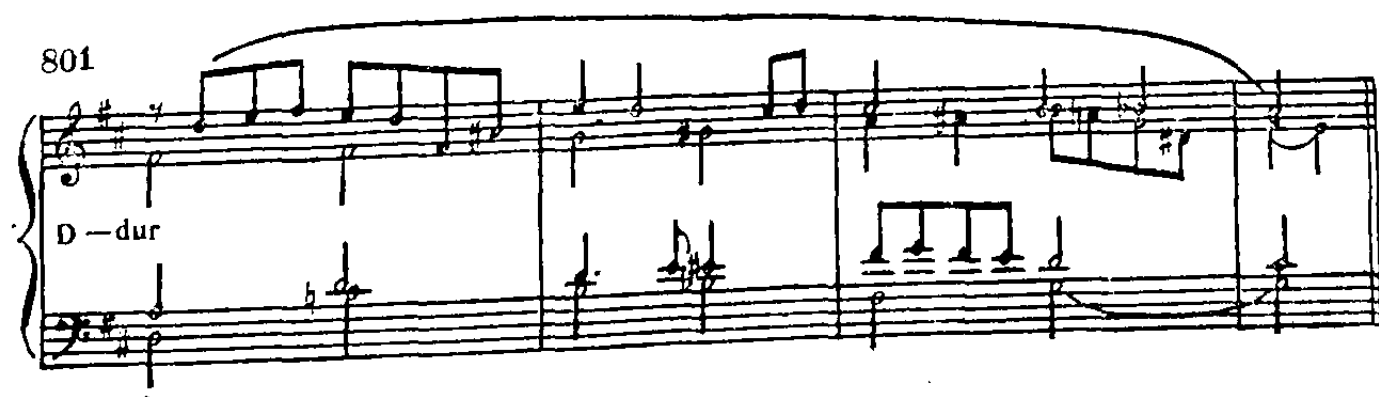
а) Берилган куйларни гармонияланг:

800





б) Берилган жумлани даврияга етгунча ривожлантиринг, охирида *Си-бемоль* тоналлигига номдош минор орқали модуляция қилинг ва янги тоналликни тоника орган пунктида мустаҳкамланг:



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.

МОДУЛЯЦИЯЛОВЧИ СЕКВЕНЦИЯЛАР

1. Таърифи

Тематик ривожланиш процессида бир неча хилма-хил тоналликни бирлаштирувчи секвенция модуляцияловчи секвенция деб аталади:

602

Н. Римский-Корсаков, "Сказка о золотом петушке" II кўриниш

A—dur H—dur Cla—dur

D7 T ва х. к.

2. Секвенция звеносининг тузилиши

Модуляцияловчи секвенцияларнинг звенолари ҳам хроматик секвенцияларга ўхшаб бир хил аккордлар ва изчилликларни ўз ичига олади, лекин бошқа-бошқа тоналликларда бўлади.

Звено кўпинча тоникага келтирадиган ёки келтирмайдиган нотурғун гармониялар билан бошланади:

D—T
S—D—T
DD—D—T
S—DD—D—T

3. Мотивнинг ўрин алмашуви

Модуляция қилинадиган секвенциядаги мотивнинг ўрин алмашуви қўшни звенолар орасидаги доимий интервал билан ҳам, ўзгарувчи интервал билан ҳам ўтказилиши мумкин.

Биринчи звенонинг лади навбатдаги звеноларда ҳам сақланиши мумкин, лекин у ўзгартирилиши ҳам мумкин.

Кўчишнинг кўпинча қуйидаги турлари учрайди:

1) биринчи даража ўхшашлик тоналликлари бўйича дастлабки тоналликдан бошланади, масалан До—ре—ми—Фа ва ҳоказо;

2) бутун тонлар бўйича (кўпинча пастга томон), масалан, До—Си-бемоль—Ля-бемоль—Соль-бемоль ва ҳоказо;

3) ярим тонликлар бўйича (кўпинча паст томон), масалан, До—Си—Си-бемоль—Ля ва ҳоказо;

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 энгармоник тенг интерваллар ҳам киритилади); бундай секвенция тез тугалланади:

П. Чайковский, "Орлеанская дева"

803

(шакл) схема

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.

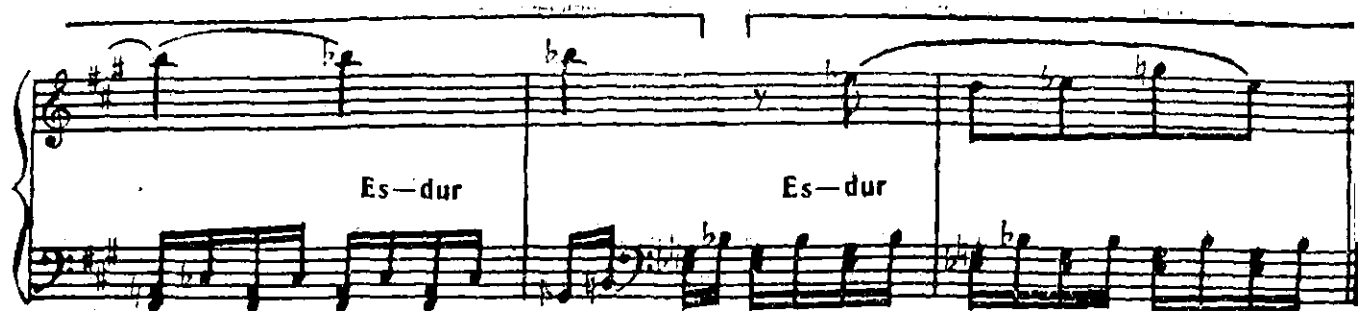
Модуляция баъзан мотив орасида ҳам бўлади. Бу ҳилдаги секвенцияларда тоналликлар дастлабки звенонинг охирида ва кейинги звенонинг бошида бир-бирига мос келиши мумкин:

Л. Бетховен, ф-но сонатаси, ор. 2 № 2

804

a-moll

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 музика 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.

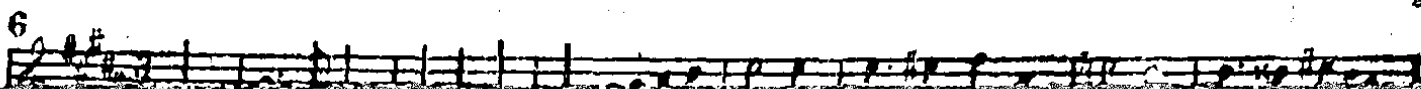
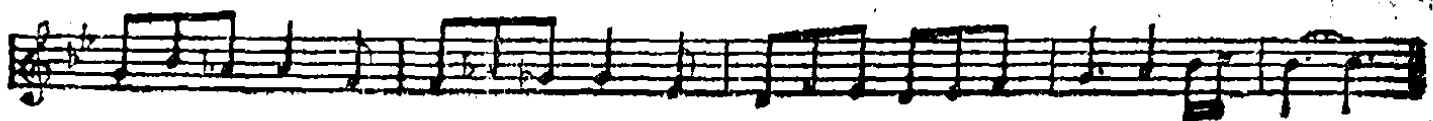
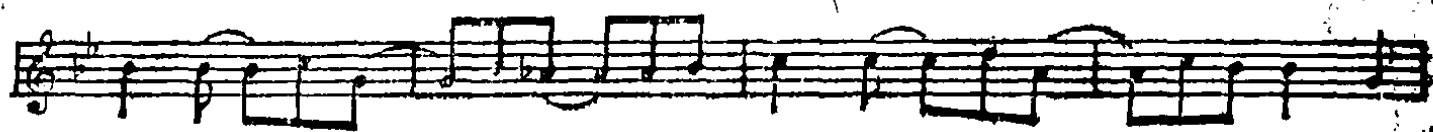
5. Секвенцияларнинг қўлланиш доираси

Модуляцияловчи секвенциялар, асосан, музика формасининг ораларида, нотурғун тоналлик қисмларида:

1) музика 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, «Шахризода» асарининг I қисмига қаранг).



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



(1) КУТИЛГАН ТОНИКА ПАРАЛЛЕЛ ӨКМ. КОМ. ТОН. ПОСЛЕДНИЙ

4. Баъзи бир хулосалар

Эллипсисни энг оддий бир функциянинг тушиб қолиши натижа-
сида ҳосил бўладиган кучли таассурот, яъни оддийроқ айтганда —
асосан функционал изчиллик давра-сида доминантадан кейин кела-
диган тониканинг тушиб қолиши (йўқлиги) нинг кучли таассуроти
деб тушуниш лозим.

Бироқ ҳар бир даврда гармоник тил ривожидида маълум дара-
жада мураккабликка эришилиши сабабли бир қанча даврда ак-
тив ҳам тинчловчи учун тасодифийли-

824

Moderato Ÿrava

M. Perop, op. 52 № 2, II часть

a-moll

825

P. Wagner, "Парсифаль"

майтирилган септаккорднинг бас товуши ўз навбатида янги тонал-
ликда келадиган K^6_4 нинг бас товушидан катта секунда юқо-
ри ёки кичик секунда пастда жойлашадиган айланма ҳола-
ти олинади. Бунинг учун баъзан камайтирилган септаккордни кў-
чиришга тўғри келади, масалаларни ечишда буни назарда ту-
тиш зарур:

835 C

$DVI_5^6 = DDVII_7$ K^6_4 D_7 rit

836 П. Чайковский, "Евгений Онегин"

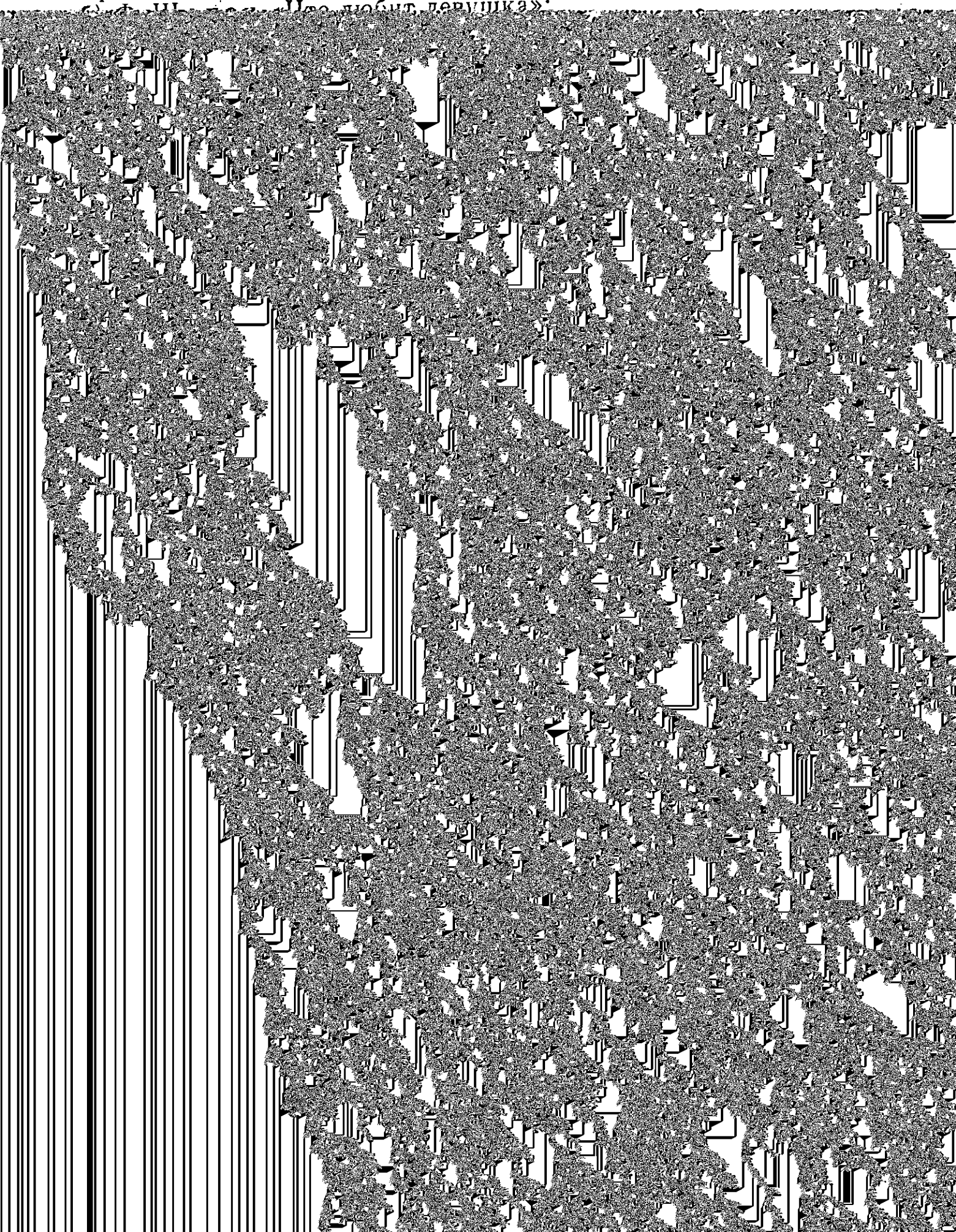
fis—moll

Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги намуналарда энгармоник модуляция ёки оғишманинг
бажарилишини анализ қилинг:

а) Л. Бетховен. Соната, ор. 25, мотам марши, ля-бемоль
минор;

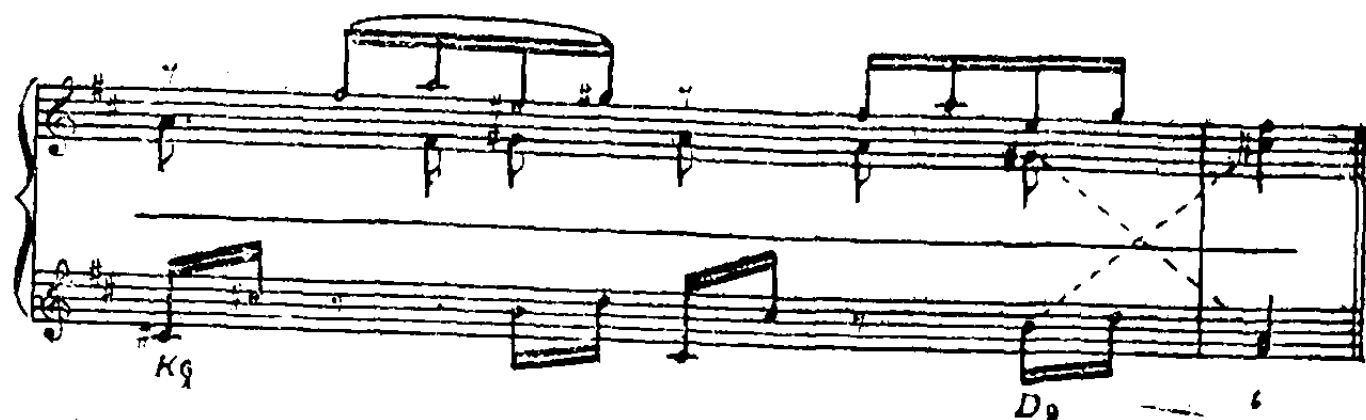


C—dur As—dur E—dur
 T $SII\frac{4}{3} + D7=b3DDVII\frac{6}{5}$ $K\frac{6}{4}$ $D7$ T

4
 c—moll fis—moll
 $b3DDVII7$ $K\frac{6}{4}$ $D7$ t

5
 c—moll D—dur
 $D \rightarrow dtIII=b3DDVII\frac{6}{5}$ $K\frac{6}{4}$

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 аккордлардан бирининг а л ь т е р а ц и я қ и л и н г а н аккордга энгармоник ўтиши орқали рўй беради, бу эса, белгиланган модуляция учун жуда типик ҳолдир.



Топшириқлар

Оғзаки топшириқлар

Қуйидаги асарлардаги энгармоник модуляцияни топинг ва расшифровка қилинг:

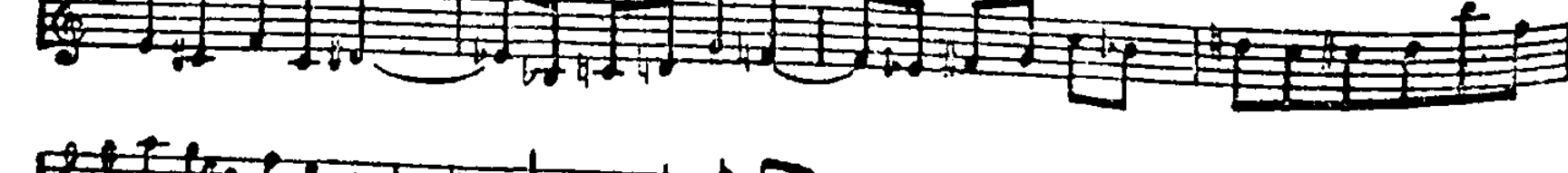
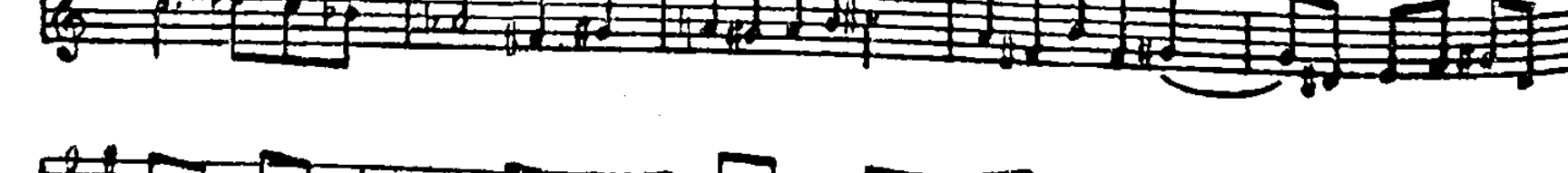
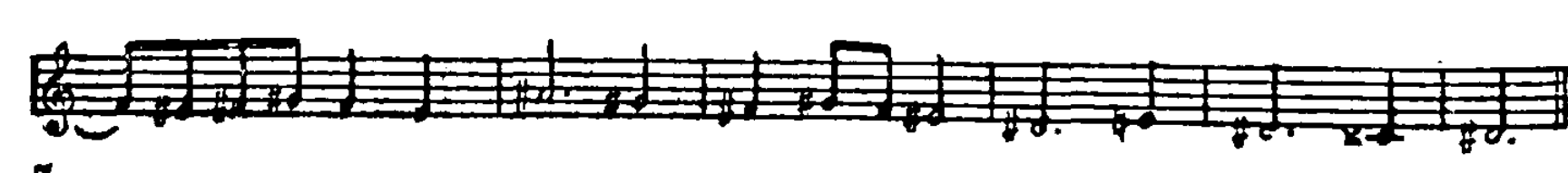
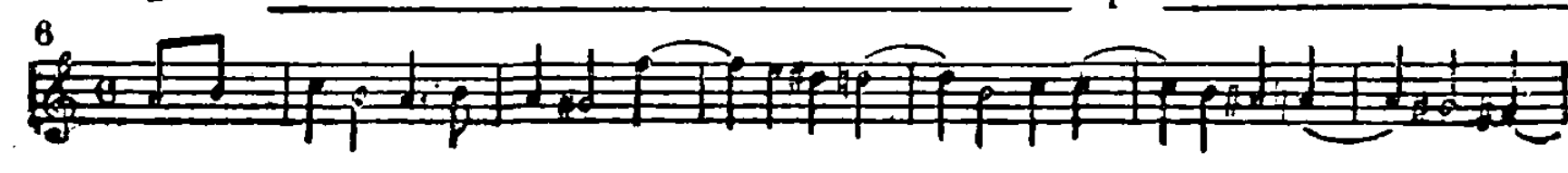
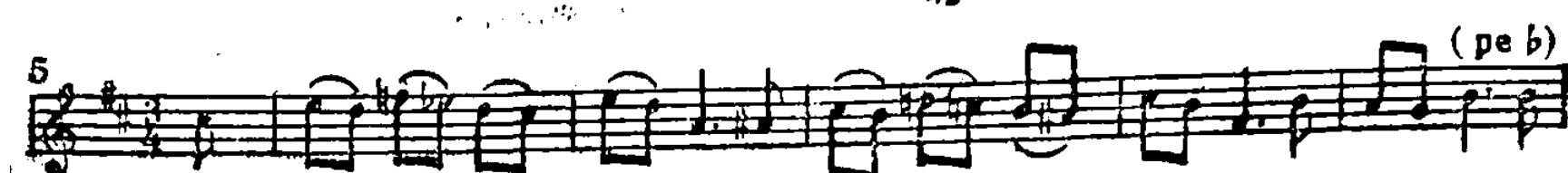
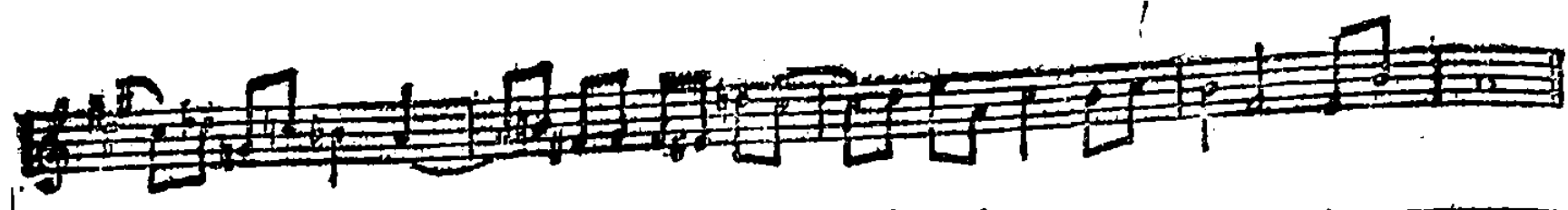
- а) В. Моцарт. До минор фантазияси, I қисм;
- б) Л. Бетховен. Соль мажор квартети, ор. 18, финал қисми;
- в) Р. Шуман. «Лесной разговор» романси;
- г) Ф. Шуберт «Утренняя серенада» романси;
- д) Ф. Лист. «Испанча рапсодия» (18—19-бетлар), «Люблю тебя» романси;
- е) Э. Григ. «Шлю я привет», «Раненный» қўшиқлари;
- ж) А. Тома. «Миньон» операсидан парча. II парда, 244-бет (ўн тўрт тактли даврия).

Ёзма топшириқлар

Берилган куйларни гармонияланг.

849





4. Юқорида айтиб ўтилганидек, мазкур модуляция учун диатоник ёки хроматик аккордни 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

$b_3DD_{VII6}=D_7$ TS VI S T

$b_3DD_{VII7}=D_2$ ta D7

Э с л а т м а. Энгармоник ўтишнинг шу усули П. Чайковскийнинг фортепьяно учун ёзган «Катта соната»сининг биринчи қисмидаги боғлама партида, оп. 37 (асосий партиядан ёндош партияга ўтишда) жуда аниқ ва тушунарли суратда қўлланилган.

Альтерация қилинган аккордларни ушбу ва кейинги тоналлик-
ка киритиш йўли билан ҳам энгармоник тенглик бўлиши мумкин:

855

М. Мусоргский, "Хованщина"

c-moll

Es-dur ea x.k.

$b_5 D_6 = b_5 D D_2$ T

856

C-dur

lis-moll

$b_5 D_3$ $b_5 D_7$ tsvi S11g

Бу қўшимчада айтиб ўтилган барча гармоник воситалар анча
кам қўлланилади.

59- тема

АСАР ТОНАЛЛИК ПЛАНИ ТУЗИЛИШИНИНГ АСОСИЙ ПРИНЦИПЛАРИ

1. Умумий маълумотлар

Чўзиқлиги оддий (8—16-тактли) давриядан 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 — тоналлик-
лар алмашуви формада, музика асарини ривожлантиришда турли
фурқачиларни бўжарали

турғунлик (S, D) сари йўналиш ва унга яна қайтиш кўпчилик асарларнинг асосий схемасига маълум даражада мувофиқдир:

Т
асосий
тоналлик

S, D, DD ва бошқалар
ёndoш 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 баён 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 (камдан-кам 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 поғонали сўнгги *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:

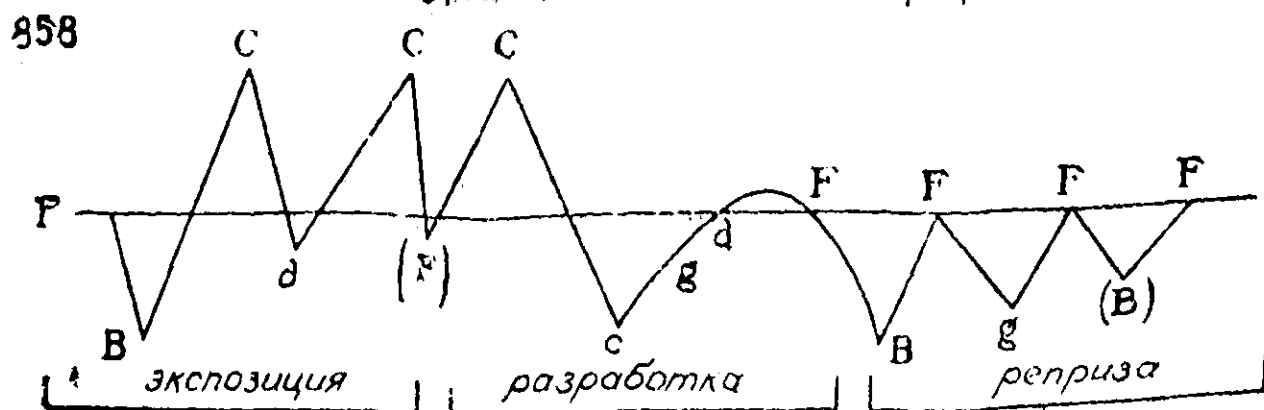
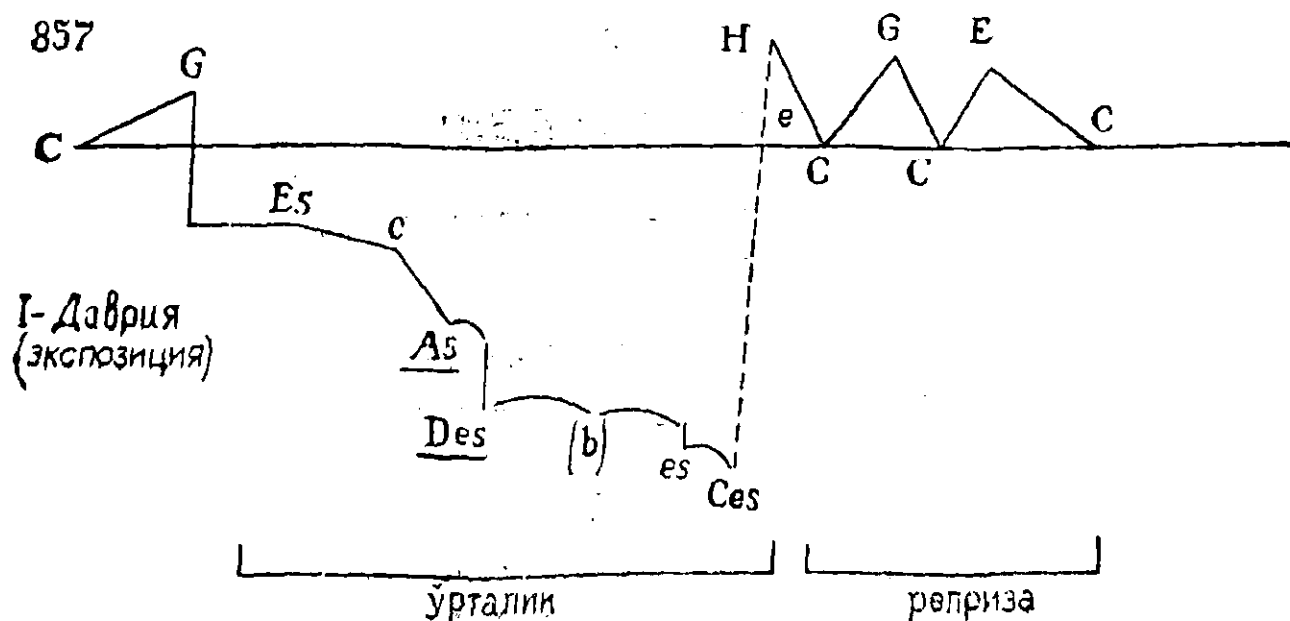
экспозиция — *фа—Ля-бемоль—ля-бемоль*;

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-бемол —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. Ўрта 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 жойига 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, бунини 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 қоидаларидаги 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 фактн (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

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 равон ва мелодик ҳаракатланиши мумкин: бас тематик жиҳатдан жуда муҳим давраларни (умумий, қўшимча ва контраст давраларни) ҳам аниқланиши 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 усуллариغا жиддий таъсирини ўтказади. 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 асарнинг характери, унинг жанри, темпи, белгиланган фактурасига боғлиқдир. Шунинг учун ҳам скерцо юмореска

54; А. Бородин, «У монастыря»; Ф. Лист, «Похоронное шествие»¹.

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 аҳимият беради. Айниқса, кучсиз ҳиссаларда гармоник пульсациянинг таъсири кўпроқ сезилиши 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-шаройтларини интервал қуршовларини, функционал зиддиятининг ёрқинлигини, регистрини, улар-

ритинишга 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, баъзи уни мелодик жиҳатдан кучайтиришини (альтерация қилинадиган товушларнинг ўзига хос ечилиши, эркин жуфтланишлари, жой алмаштириш ва ечилишда хроматик интервалларга дадил сакрашлари) 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 а й р и м 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 библиб олиш учун гармоник баённинг ҳаракат учун, унинг кўтарилиши ва пастга тушиши учун замин ярата оладиган барча моментларини ўйлаб кўриш зарур.

Шу нуқтаи 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, гар-

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 берилади.

Ўқувчиларни 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 «янгиликлар» ни ва индивидуал хусусиятларни топишлари ва буларни бир нави расшифровка қилишларини талаб этиш ҳам фойдалидир:

3) гармоник баённинг бир неча ёрқин ва эсда 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 вариациялар ҳамда худди шунинг ўзини Л. Бетховен

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 ўшбу «Гармония дарслиғи» мазмунига биринчи марта ки-

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



2 Andante Секин

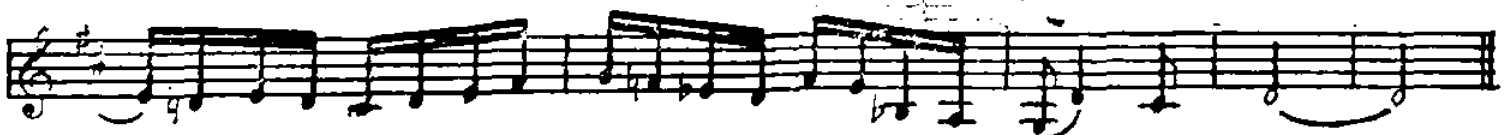


3 Allegretto Тезлатмай

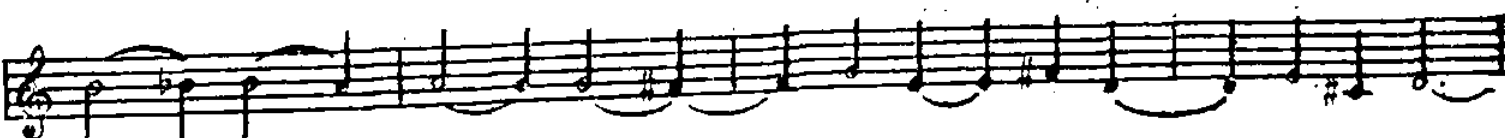
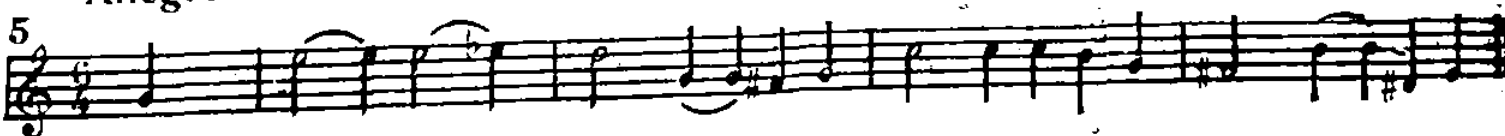




Allegro moderato Уртава тес



Allegro Тес



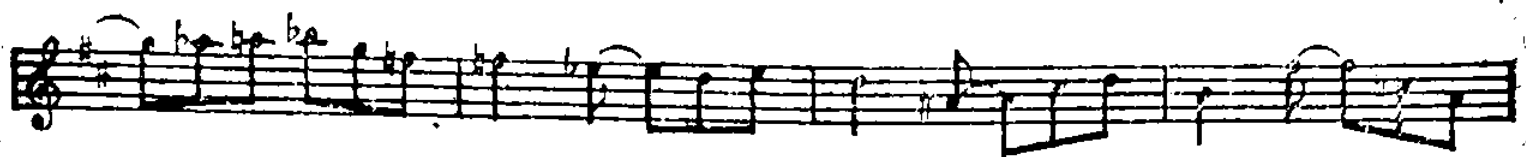


6 Andantino Сад тезлатиб

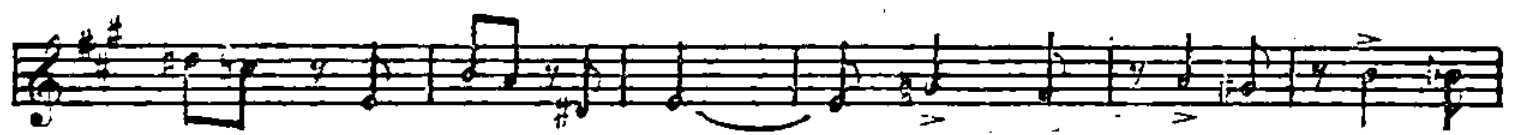
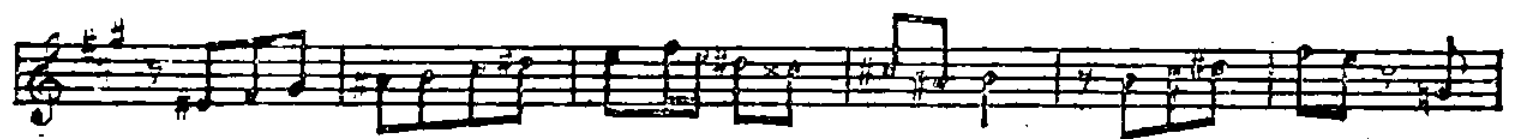
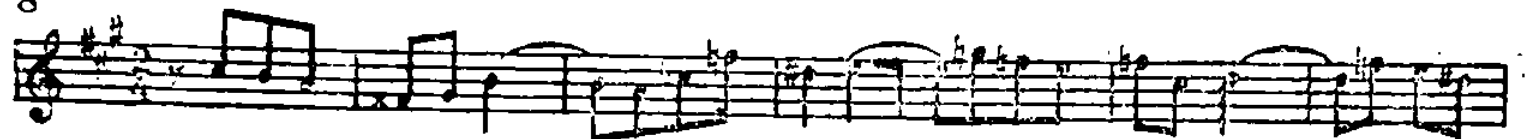


7 Allegro moderato Ўртача тез





8 *Andante* Секун



9 *Allegretto* Тезлатмай





10 Allegro Tes



умумий ҳаракат

11 Moderato Ўграча



(Бу толшириқни гармоник фигурация усулида ҳам ечиш мумкин.)

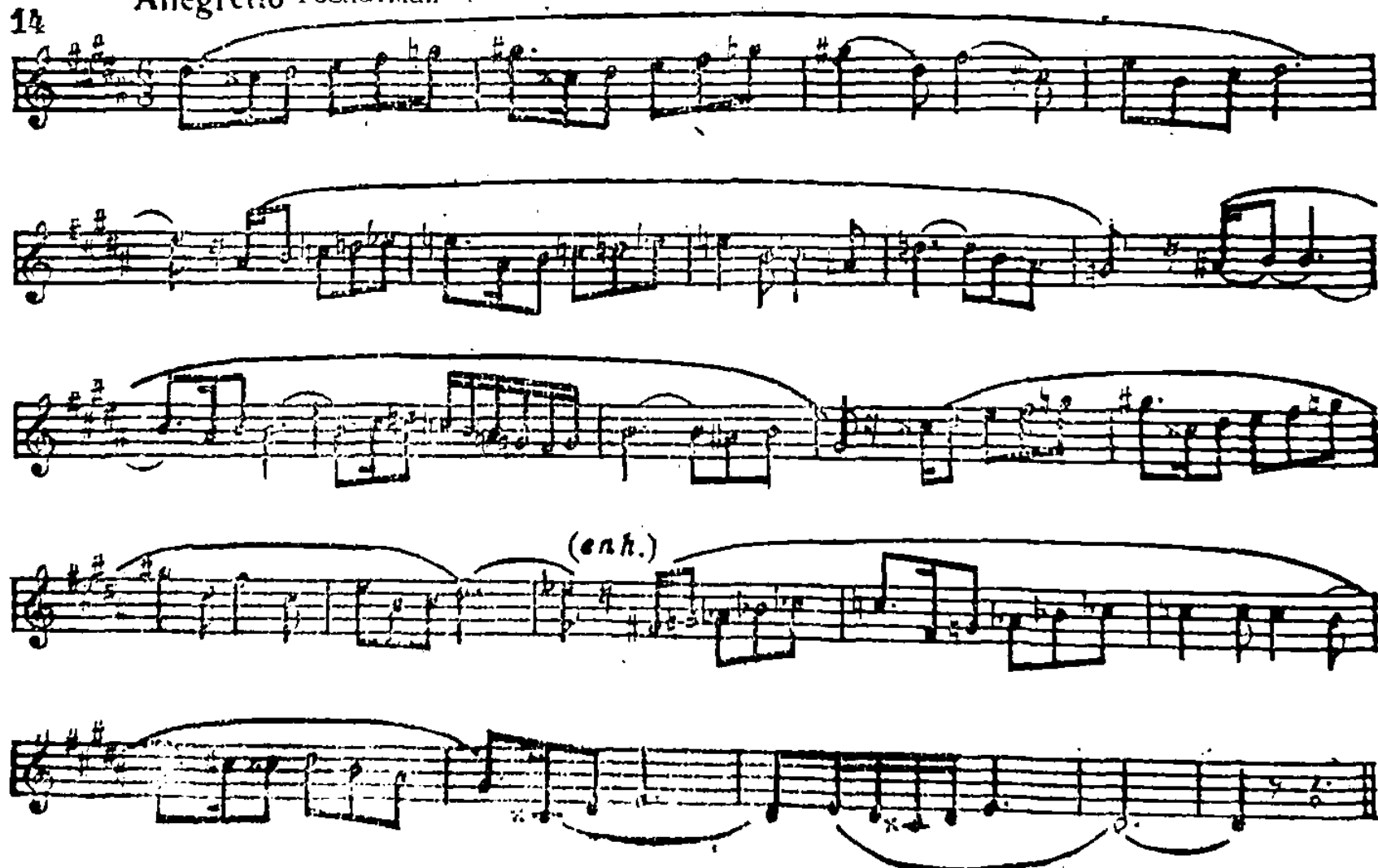
12 Andante Сөкин



13 Allegro Тез



14 Allegretto Тезлатмай



ДАРСЛИКДА ФОЙДАЛАНИЛГАН ВА МУСТАКИЛ УҚИШ УЧУН ТАВСИЯ
ЭТИЛАДИГАН АДАБИЁТЛАР 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. Куйларни 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 квартсектаккорди	56
10-тема. Асосий учтовушликларнинг сектаккордлари	62
11-тема. Учтовушликнинг сектаккорд билан қўшилишидаги сакрашлар	71
12-тема. Иккй сектаккорд қўшилиши	77
13-тема. Уткинчи ва ёрдамчи квартсектаккордлар	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. Диадоник 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. Доминантноаккорд (D_9)	148
24-тема. Доминанта группасининг кам қўлланиладиган аккордлари	155
25-тема. Фригия давраларидаги табиий минор	163
26-тема. Диадоник (тонал) секвенциялар. Ёндош септаккордлар (секвенцаккордлар)	168
27-тема. Рус музикасидаги диадоник 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 исбатларининг 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

Терингга берилди 31. 01. 1979 й. Босишга рухсат этилди 18. 09. 1979 й. Формат 60×90^{1/16}.
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. 281.20

•УЌИТУВЧИ•