

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ОЛИЙ ВА
ЎРТА МАХСУС ТАЪЛИМ ВАЗИРЛИГИ

ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ КОНСЕРВАТОРИЯСИ

О.Н.Азимова, Ш.Э.Ибрагимова

ЗАМОНАВИЙ ГАРМОНИЯ

(Ўзбекистон композиторлари ижодида аккордлар таркиби)

**Олий таълим муассасалари учун
ўқув қўлланма**

Тошкент
2008

Ўқув қўлланма Ўзбекистон давлат консерваторияси илмий-услубий кенгаши ҳамда Ўзбекистон Республикаси олий ва ўрта махсус таълим вазирлиги томонидан нашрга тавсия этилган.

Махсус муҳаррир: Ўзбекистон Республикаси санъат арбоби, санъатшунослик фанлари доктори, профессор
Т.Б.Ғофурбеков.

Такризчилар: Бастакорлар уюшмасининг раиси, Ўзбекистон Республикаси санъат арбоби, Давлат мукофотининг совриндори
Р.Абдуллаев;

Санъатшунослик фанлари номзоди, доцент
С.Х.Мирхўжаева.

Ушбу ўқув қўлланма Ўзбекистон композиторлари ижодида қўлланилган замонавий гармония намуналарига бағишланган илк мурожаатдир. Асосий эътибор аккорд таркибида кенг тарқалган тузилмаларга қаратилган.

Қўлланма махсус олий таълим муассасаларининг магистратура босқичи талабаларига, шунингдек замонавий мусиқанинг назарий масалалари билан қизиқувчи кенг доирадаги китобхонларга мўлжалланган.

Данное учебное пособие – первое обращение к образцам современной гармонии в творчестве композиторов Узбекистана. Здесь нашли отражение наиболее распространенные явления в области аккордики.

Пособие предназначено для студентов магистратуры специальных высших образовательных учреждений, а также для широкого круга читателей, интересующихся теоретическими вопросами современной музыки.

This educational manual is the first address to the patterns of modern harmony in the composer's creation of Uzbekistan. The most phenomena in the field of the chord study are reflected in this manual.

The educational manual is meant for the students of Masters of Arts courses of the special high educational Institutions, as well as for the general public of readers are interesting in theoretical problems of the modern music.

© Ўзбекистон давлат консерваторияси
Таҳрир-нашриёт бўлими,
© О.Н.Азимова, Ш.Э.Ибрагимова, 2008.

КИРИШ

XX аср мусика тажрибаси шуни кўрсатди-ки, вертикал ўлчамининг янги-янги муаммолари пайдо бўлмоқда, чунки композиторлар тафаккури, мусикий тилнинг ривожланиши, ифодалаш воситалари хилма-хил услубий йўналишларни юзага келтиради ва оҳангдошликларнинг тури кўпайишига ҳамда бойишига олиб келди.

Ўзбекистон композиторлари ўз ижодида замонавий гармония услубларидан кенг фойдаланиб, турли жанрларда кўплаб асарлар яратишган. Лекин, ҳозирга қадар ўқув жараёнида, талабаларга ёрдам берадиган ўзбек композиторларнинг асарларига асосланган махсус ўқув қўлланмалар мавжуд эмас. Шунинг учун, биз «Гармония» курсининг асосий воситаларидан бири бўлган «Аккорд» мавзусига оид амалий материаллар тайёрлашни мақсад қилдик. Замонавий аккордларга тааллуқли маълумотларнинг махсус адабиёт ва дарсликларда деярли йўқлиги туфайли, биз, ҳар бир мавзуга изоҳ бериб, келтирилган намуналарни қисқача таҳлил қилиб ўтишга ҳаракат қилдик.

Ўқув қўлланма учун ижодий амалиётдан 150 та мисол танлаб олинди. Булар ўзбек мусикасига катта ҳисса қўшган турли авлод композиторлари – Б.Зейдман, М.Ашрафий, Г.Мушель, Б.Гиенко, И.Акбаров, С.Варелас, С.Жалил, М.Тожиев, Т.Қурбонов, М.Маҳмудов, В.Сапаров, А.Набиев, Н.Зокиров, Р.Абдуллаев, А.Эргашев, М.Бафоев, Ф.Янов-Яновский, Д.Сайдаминова, Д.Омонуллаева, Д.Янов-Яновский, Н.Ғиёсов, А.Латифзода ва бошқаларнинг асарларидан олинган лавҳалардан иборатдир.

Ушбу лавҳаларни танлашда ҳар бир кўриб чиқилган гармоник воситаларни аниқ ва муайян ҳолда қўлланилишига алоҳида эътибор берилди.

Замонавий гармония кўринишларининг мураккаблашиши туфайли, биз уларни батафсил таърифлаб, ҳар бир мавзуга тегишли мисолларни оддийдан – мураккабга ўтиши тамойили асосида жойлаштиришни лозим топдик.

БИРИНЧИ БОБ ТЕРЦИЯЛАР БЎЙИЧА ТУЗИЛГАН АККОРДЛАР

Кўповозли терциявий вертикаллар

Кўповозли терциявий вертикаллар – бу анъанавий классик аккорднинг терция (терциялар) кўшилиши билан мураккаблашишидир. Ушбу восита терция бўйича тузилган аккордларнинг мураккаблаштириш услублари ичида энг оддийси бўлиб, амалиётда муҳим ўрин тутади. Кўповозли вертикаллар XVII-XIX аср классик ва романтик мусикасида вужудга келиб¹ XX аср композиторлари ижодида янада ривожланган.

Ушбу кўповозли оҳангдошликлар гуруҳида биринчи бўлиб шаклланган нонаккорд, XIX асрдан бошлаб қўлланилиб келинган. Нонаккорддан кейинги мураккаблашган оҳангдошликлар сони ундецимаккорд (11), терцдецимаккорд (13) ва квинтдецимаккорд (15) лар билан бойитилган.

Квинтдецимаккорд терция қаторини икки октава ҳажмида тугатади ва терция бўйича тузилган сакквизтовушликни ҳосил қилади (№ 1 мисолни қаранг):

№ 1.



Терциялар сони кўпайиши натижасида, масалан ундецимаккорд – *до-ми-соль-си-ре-фа* ёки терцдецимаккорд *соль-си-ре-фа-ля-до-ми* еттитовушли диатониканинг товушқаторидаги барча тонларни ўз ичига камраб олганлиги туфайли, товуш таркиби бир-биридан деярли ажралмайди (№ 2а мисолга қаранг).

Кўповозли терциявий вертикалларнинг фактура ва тузилиш жиҳатларининг шаклланишида акустика қонуниятлари катта роль ўйнайди. Ушбу оҳангдошликларнинг яхлит комплекс сифатида идрок этилиши – обертон қаторига қарамлидир. Масалан, кўптерциявий оҳангдошликларнинг энг олдий тури – наонаккорднинг ҳамма товушлари обертон қаторининг биринчи тонидан то тўққизинчисигача тўғри келса (*до-ми-соль-си-ре*), у сўзсиз, яхлит аккорд сифатида баҳоланади (№ 2б). Агарда, наонаккорднинг тузилиши обертон қаторининг товушларига тўғри келмаса (*до-миб-соль-си-ре*) яхлитлиги анча сусайиб, кўпинча икки учтовушликка (*до-миб-соль* ва *соль-си-ре*) бўлинганлиги сезилади (№ 2в). Шундан келиб чиқади-ки, айрим ҳолларда наонаккорд ўз яхлитлигини йўқотиб, икки қатламга бўлинади ва полифункционал оҳангдошлик сифатида намоён бўлади.

Ушбу қонданнинг аҳамияти бошқа кўповозли аккордлар (ундецимаккорд, терцдецимаккорд, квинтдецимаккордлар) қўлланилишида янада кучаяди.

Шу боис бундай аккордлар регистр орқали бўлиниши ҳам мумкин. Бундай ҳолатларда яхлитлик эшитилмай, қатламланиш, яъни полифункционаллик аниқ сезилади (№ 2г).

Кўповозли тузилмаларга хос бифункционаллик шароитида кўпинча бир қатламнинг функцияси асосий баҳоланиб, бошқаси эса иккинчи даражали сифатида баҳоланади. Асосий функцияни аниқлашда пастки қаватдаги бас тони муҳим роль ўйнайди.

¹ Кўповозли оҳангдошликларнинг илк намуналаридан бирини Д.Скарлаттининг Ре мажор сонатасидан (№ 8) олинган лавҳада учратамиз. Ушбу мисолни Т.Мюллер ўзининг «Гармония дарслиги» (–М., 1982, 61-бет)да келтиради.

Мазкур аккордлар айланмаларининг қўлланилишида, айниқса, бифункционаллик хусусияти яққол ўз ифодасини топади. Масалан: *соль-си-ре-фа-ля* – *До мажорда* – *D* функциясига эга бўлса, *ре-фа-ля-до-соль-си-ре*, яъни ундецимаккорднинг басда квинта тони жойлашган ҳолатида, унинг *S* хусусиятлари юзага чиқади (№ 2d).

№ 2.

a) б) в) г) д)

Шунинг учун ҳам, нонаккордлардан бошлаб кўповозли терциявий оҳангдошликларнинг айланмалари кам қўлланилиб, ўзларининг расмий номига эга бўлмаган. Бундай бифункционал кўповозли оҳангдошликлар ладнинг асосан I, V ва II босқичларида тузиладилар.

Кўповозли терциявий тузилмаларнинг терция сони кўпайиши билан уларнинг диссонанслиги кучайиши, шу билан бирга, функцияси сусайиши натижасида бу тузилмаларнинг бўёқдорлиги, яъни фонизм томонининг аҳамияти кучайишига олиб келади. Ушбу оҳангдошликларнинг мазкур хусусиятлари уларнинг ички интервал тузилиши, таркиби, товушларнинг умумий сони, жойлашуви, жуфтлашуви, регистр шароитлари, тембри ва ҳоказо омиллар билан чамбарчас боғлиқдир.

Ўзбекистон композиторлари ижоди мазкур кўповозли вертикаллар катта ўрин эгаллайди. Айниқса, нонаккорд ва ундецимаккордлар жуда кўп учрайди. Қолган мураккаблаштирилган тузилмалар – терцдецимаккорд ва квинтдецимаккордлар ўзбек мусикаси табиатига мос келмаганлиги сабабли, амалиётда камроқ қўлланилган. Сўнги ўн йилликларда композиторларимиз ижодида ушбу аккордларга ҳам катта аҳамият берилаётгани кузатилмоқда.

Мазкур мавзуга тааллуқли мисолларни кўриб чиқамиз:

№ 3. Б.Гиенко. «Масхарабозлар» концертиноси.

Келтирилган лавҳа альтерацияланган тўлиқ доминант нонаккордларнинг тоника нонаккордига (D_9^{b5} – T_9) ечилишига мисолдир:

D_9^{b5} T_9

№ 4. С.Жалилнинг «Айт» романсидаги якунловчи плагал каденция $S_9^f - T_7$ йўналишида ташкил қилинган:

[Andante]

ҳо-ли-ни зин-ҳор ким, кўр-санг ди-ло-ро - мим-га айт

S_9^f T_7

№ 5. С.Жалил. «Бегона қилма».

Ушбу лавҳада нонаккорд ладнинг III поғонасидаги медианта функциясини ифодалайди:

Allegretto

Фи-ро ғинг даш ти-да сў зо на қил-ма,

Эл ич ра бўз-ла-тиб, аф со на қил ма.

III_9

№ 6. Г.Мушель. «Кўшиқ».

Ушбу мисолда учта нонаккордларнинг кетма-кетлиги охирида тоникага ечилади: $S_9 - VII_9 - D_9 - t$.

D_9 да нона тони (фа#) кўтарилганлиги альтерация натижасида эмас, балки мелодик минордан келиб чиққан, чунки нона тони тортилиш бўйича юқорига эмас, аксинча, диатоник эркин товуш сифатида пастга томон терция тонига сакраб ечилган:

Andantino

S₉ VII₉ D₉^{#9} T

№ 7. С.Жалил. «Илҳом париси» романси.

Қуйидаги асар ре эолий ладида ёзилган бўлиб, тўлик ^bS₉ дан тўликсиз VII₁₁ га ўтиб, тоникага ечилади:

[Moderato]

^bS₉ VII₁₁⁻⁵ r

№ 8, 9. С.Жалилнинг «Шунчами...» қўшиғи кўповозли оҳангдошликларни – нонаккорд ва ундецимаккордларни кенг қўлланилишига намунадир. Ушбу асардан келтирилган икки лавҳада мазкур оҳангдошликларнинг тоникага плагал ечилишини кўришимиз мумкин (асар ре фригий ладида ёзилган):

№ 8.

[Allegro]

IV₉ II₉ t

№ 9. Лавҳанинг иккинчи тактида VII₉ регистр воситалари орқали икки полифункционал қатламга бўлиниши сезилади (VII ва s₇):

[Allegro]

ҳат-то кел-ди у-нинг би-лан ўй-на-гим.

T₉ VII₉ S₁₃⁻³ t₆^{5.6}

№ 10. Мазкур кўшиқдан олинган кейинги мисолда вокал партиясида берилган савол фортепиано жўрлигида ҳам ўз аксини жуда чиройли топган. Асосий ладдан вақтинчалик III поғона тоналлигига огишма (Фа мажор) кўккисдан асосий тониканинг мажор нонаккорди кўринишида жаранглаб, сўнгра унинг ундецимаккордга ўтиши ажабланиш таассуротини ифодалайди:

[Allegro]

дил де-га-ни о-чил-ма-ган гун-ча-ми?

mf

p

D → III I₉ - I₁₁

№ 11. А.Набиев «Тўққизта вариация» («Девять вариаций»).

Бу вариацияларнинг мавзусида вертикалларни кенг қўлланилишини кўришимиз мумкин. Мусикий тўқимада учтовушлик, септаккорд, нонаккорд қаторида ундецимаккорд, терцдецимаккорд ва квинтдецимаккорд янграйди. Масалан 5-тактдаги ми бемоль мажорга огишма жараёнида кўш доминантанинг нонаккорди (DD₉) доминантанинг квинтдецимаккордига ўтиб (D₁₅), тониканинг ундецимаккордига (II^b₁₁) ечилади. Кенг тарқалган кўш доминанта – доминанта – тоника (DD–D–T) гармоник изчиллиги, кўповозли терциявий аккордларнинг қўлланилиши туфайли, жуда ҳам ранг-баранг янграйди:

Andante con rariazione

f

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

DD₉ D₁₅ → II^b₁₁

№ 12. Ушбу асарнинг яна бир лавҳаси ундецимаккордларнинг (I₁₁ ва VI₁₁) терциявий нисбатларига асосланади:

№ 13. Т.Курбонов «Тўёна» («Свадебная»). Прелюдия ва фугетта. Қуйидаги парчада «фа» товушида тузилган ундецимаккорд ритмик фигурацияси орқали икки такт мобайнида авжини ташкил қилади:

№ 14. Б.Гиенконинг «Масхарабозлар» концертиносидан келтирилган лавҳада альтерацияланган кўповозли терциявий оҳангдошликларнинг кетма-кет қатори (VII₁₁^{#5,b7,b11}, II₉^{#3,b5}, I₁₁^{-3,b7,b9}, III₉^{b5}/_D) бой колористик таассуротни тугдириб, секунда ва терция нисбатдаги нонаккордларнинг таққосланмасига намунадир:

III,
D

№ 15. Ф.Янов-Яновский, Иккинчи симфония.

Ушбу парчада нонаккордлар (1-2-тактларда – асосий ва айланма кўринишида берилган), септаккорд (3-такт – кварта киритилган тони билан мураккаблашган) ва ундецимаккорд (4-5-тактларда терция тони туширилган) бир бири билан раво овоз йўналишида қўшилган:

Allegro ritmico

№ 16. Б.Зейдманнинг Иккинчи симфониясидан олинган кейинги мисол кўповозли вертикалларнинг орган пункти асосида секвенцион баён этилишига намунадир:

Sostenuto

№ 17. И.Акбаровнинг «Почта» симфоник сюитасидан келтирилган қуйидаги парчада оҳангдошликлар ўзаро мелодик мунособатлар билан боғлиқ бўлиб, кўповозли терциявий вертикалларнинг эркин қўлланилишини намоён қилади.

Ушбу мисолдаги кўповозли оҳангдошликнинг товушлари терция бўйича тузилиши мумкин бўлса ҳам, си минор(мажор) товуш қаторининг барча товушларини қамраб олганлиги туфайли (1-6-тактлар), аккорднинг аниқ – терциявий ($h(N_{15})$) ёки секундавий (олтитовушли секундаккорд ми-фа# – соль-ля# – си-до) тури сифатида

таърифлаш қийин. Факат лавха охирида бу аккорд аник терциявий асосга (Си-мажор – Т) эга эканлиги ойдинлашади:

Grave

I₁₅^{34,69}

Қўшимча тонли аккордлар

Аккорднинг терция таркибига қирмайдиган товушларини шу аккорд билан бирга қўлланилиши *қўшимча* тонларни¹ ташкил қилади.

Қўшимча тонлар билан аккордларнинг мураккаблашуви замонавий гармониянинг асосий тамойилларидандир. Аккордларнинг терциявий тузилишининг ўзгариши бошқа тузилмалар (ўзга интервал бўйича) оҳангдошликларнинг вужудга келиши билан боғлиқ.

Қўшимча тонли аккордларнинг шаклланиши XIX аср охири-XX аср бошларига тааллуқлидир.

Мазкур тонлар *алмашувчи* ва *киритилган* турларига ажралади. Бундай тонларга секунда, кварта, секста товушлари қиради. Улар диатоник ва хроматик тарзда ишлатилиб, бир нечта бўлиши мумкин.

Оҳангдошликларда *алмашувчи тонлар* аккорднинг товушлари ўрнига аккордсиз тонлар қўшилиши билан ҳосил бўлади. Алмашувчи тонларнинг киритилиши бир шарт билан боғлиқдир: авваламбор аккорднинг негизи сақланиб қолиши керак. Шу боис, учтовушликда – квинта, септаккордда – септима сақланиши лозим.

Маълумки, классик композиторлар ижодидан бошлаб, аккордларда алмашувчи тонлар аккордсиз товушлар ёрдамида (тўхталмалар, ёрдамчи ва ўткинчи товушлар, камбиата, предъём) вужудга келиб, ўрнашган. Улар биринчи бўлиб D₇ да квинта тони ўрнига секста киритилиши натижасида пайдо бўлади (D₇⁶). Кейинчалик шу тарзда аккордларнинг мураккабланиши кенг қўлланилган: DVII₄₃³⁴, DVII₇^{5,6}, SII₇^{3,4}, T₇⁶, T₇^{3,4} яъни терция тони ўрнига кварта, квинта ўрнига секста жорий этилган (№ 18 мисол):

¹ «Қўшимча тонлар» атамасини Ю.Тюлин ўз дарсликларига киритиб, уни икки турга ажратади: Ю.Тюлин, Н.Привано. Учебник гармонии. –М.,1959.

№ 18.

D₇⁵⁶ D₇⁵⁶ VII₇³⁴ VII₄₃³⁴ VII₇⁵⁶ VII₇^{34,56} II₇³⁴ II₇³⁴ I³⁴ I³⁴ I⁵⁶

Шу билан бирга айтиш керак-ки, алмашувчи тонларнинг киритилиши аккорднинг функциясини ўзгартрмайди, чунки бу товушлар функциясининг кўрсаткичи бўлмайди.

Алмашувчи тонлар аккорднинг туширилган тонлари йўлида ечилиб, фактуравий ўзгаришларни талаб қилмайди.

Ушбу тонлар билан қўлланилган аккордлар кучсиз, юмшоқ жаранглайдиган диссонанс воситаси сифатида янграйди.

№ 19. С.Жалилнинг «Илҳом париси» романсидан келтирилган парчада тоника учтовушлигида терция ўрнига секунда сингдирилган.

[Moderato]

p

А - жаб, дўст - лар, бў - либ - ман о - шиқ,

p

32

№ 20. Д.Сайдаминованинг «Кўхна Бухоро деворлари» («Стены древней Бухары») туркумидан «Ўлим минораси» («Минарет смерти») асарига тошиқда терция тони ўрнига алмашувчи секунда жорий этилган:

[Allegro energico]

alargendo

ff pezante

Тўлиқ аккорднинг терциявий таркиби аккордсиз тонлар билан бойитилиши – киритилган тонларни ташкил қилади. Бундай тонлар кескин диссонансларни вужудга келтириб, алмашувчи тонларга қараганда анча дағал эшитилади. Чунки, киритилган тонлар акустик диссонансларни (секундалар муқаррар равишда кўпайганлиги туфайли) ва мантиқий қарама-қаршилик (кўшимча тонларни аккорд товушлари билан бирга тўқнашиши)ни ҳосил қилади.

Киритилган тонлар қўлланилиши аккордларни овозлари сони кўпайишига, функционал алоқаларнинг сусайишига ва уларнинг изчиллигини эркин тарзда ўтишига олиб келади. Бундай аккордларга комплекс (параллел) овоз йўналиши хосдир (№ 21):

№ 21.

T² T⁴ T^{4#} T⁶ T₆⁶ T^{2.6} S² S^{ᵇ6} S^{ᵇ4} S^{2.ᵇ6} D² D₉⁶ D₇^{2.ᵇ6}

Ўзбек композиторлари ижодида тоникага киритилган кўшимча тонлар воситасининг қўлланилиши кенг тарқалган. Ушбу тонларни пайдо бўлиши кўп ҳолатларда табиий ладларга хос бўлган ўзгарувчанлик хусусиятларни вертикалда акс топганлигидан далолат беради.

Куйидаги мисолларда учтовушликлар секунда ва секста тонлари билан бойитилган (№ 22-24).

№ 22. М.Бафоев. «Мардлар ҳақида кўшиқ». Си эолий ладида тоника учтовушлигига секста тони киритилган:

Allegretto

mp

t⁶

№ 23. Шу кўшиқда III погонанинг учтовушлигига секунда тони киритилган:

Мард-лар юл дуз-ла-ри сўн-май-ди дил-дан, ав-лод-лар ав-лод-га

III²

№ 24. М.Бафоевнинг «Эй ёр, қайдасиз?» кўшигидан қуйидаги мисол ля-эолий ладида киритилган тонларнинг ишлатилишига намунадир:

I⁶ VI² V⁶

№ 25-26. С.Жалилнинг «Илхом париси» романсидан келтирилган ушбу парчалар эса киритилган тонлар билан бойитилган t учтовушлигига мисоллардир:

№ 25.

[Moderato]

бе ри - ла - ман жун буш - ли ҳис - га

I_6^6 I^4 V^{34}

№ 26.

[Moderato]

си...

I^2 *pp*

№ 27. М.Маҳмудов. Прелюдия.

Ушбу мисолнинг охирги тактлари юника киритилган пасайган секунда тони билан мураккаблашган:

[Moderato]

a tempo

dim. molto *rit.* *pp*

t^{b2}

№ 28. Д.Сайдаминова. «Шоирга багишлов» («Посвящение поэту»). До минор
нонаккордига секста тони киритилган:

[Moderato]

sub. *pp*

T_9^6

№ 29. Ф.Янов-Яновскийнинг «Шеърый сатрлар» («Поэтические строфы») номли
кантатасининг «Жарангдор найни бер, дўстим...» («Дай, мой друг, звонкий най...») I
кисмидан олинган парчада иккита аккорд t^2 ва d_6^6 ля минор тоналлигида навбатлашиб
13 такт мобайнида остинато тарзида келади.

[Moderato con moto]

Баритон соло

pp

simile

Ве - чер зыб - кий за - тих... за - тих...

за - тих... Фо - на -

-ри у - ка - чал ве - тер в от - све - тах лом - ких.

I^2 V_6^6

7

№ 30. Н.Зокировнинг фортепиано учун Учинчи сонатасида (I к.) терция бўйича
тузилган аккорд алоҳида аҳамиятга эгадир. Келтирилган лавҳада (2 такт) терциявий
тузилма – киритилган секунда ва секста тонлари билан бойитилишига ёрқин мисолдир:

piu mosso

Терциявий аккордга бир неча аккордсиз тонларни киритилиши ушбу аккорднинг тузилиш негизини ўзгартириши мумкин. Шу боис, аккорднинг тузилиш асосларини аниқлаганда унинг қайси контекстда қўлланганлигини аҳамиятга олиш лозим.

Агарда асарнинг ёки ундан олинган парчанинг аккордлари терциявий тамойил бўйича тузилган бўлса, бундай аккордлар қўшимча тонлар билан мураккаблашган деб белгиланади, акс ҳолда уларни терциясиз тузилмани оҳангдошликлар сифатида ҳам баҳолаш мумкин (17 мисолга қаранг).

№ 31. Ф.Янов-Яновский. «Шеърый сатрлар» («Поэтические строфы») кантатасидан «Юз хил тилларда тасдиқлашар...» («Твердят на сотнях разных языков...»). Келтирилаётган парчада фактура ва метроритм орқали ажратилиб жаранглаган минор учтовушликларни терция бўйича кетма-кетлиги авж қисмидаги диссонансни – икки киритилган тонлар билан (секунда ва секста) мураккаблашган тоника учтовушлиги (соль минор) сифатида белгилашга асос бўла олади:

[Sostenuto]

t^{b2, b6}

№ 32. Н.Зокировнинг «Орол – турклар юраги» экотриосида ҳам тоника учтовушлиги – секста ва септима тонлар билан бойитилган:

Libero (Moderato)

V-no
Cello
Piano

8^{vb}| 8^{vb}|

Жуфтланган тонли аккордлар

Жуфтланган тонли аккордлар мусика амалиётига XX асрда кириб келган бўлиб, терция бўйича тузилган аккордларни мураккаблаштириш йўлларида биридир.

Аккорд тонларининг жуфтланиши ҳар хил усуллар орқали ҳосил бўлиши мумкин:

- 1) Табиий ва альтерацияланган тонлар – бир вақтда садоланиши билан;
- 2) Икки томонлама альтерацияланган тонлар билан. Аккорддаги терция, квинта, септима тонларининг жуфтланиши кенг қўлланилади. Бошқа тонларнинг жуфтланиши камдан-кам ҳолларда учрайди.

Мазкур восита кўпинча ладнинг I ва V поғонадаги аккордларига хосдир (№ 33а). Баъзи ҳолатларда бундай оҳангдошликлар IV, VII ва бошқа поғоналарда ҳам қўлланилиши мумкин (№ 33б).

Бундай аккордларда терцияларни жуфтланиши алоҳида аҳамиятга эга. Масалан, II поғонада тузилган аккорднинг терция тони жуфтланиши S ва DD белгиларини ўз ичига камраб олиб, ўзига хос жаранглаш хусусиятига эга бўлган аккорд шаклланишига олиб келади, (№ 33в).

Бошқа мураккаблашган аккордларга ўхшаб, икки терциявий аккорд ҳам хилма-хил гармоник кўринишлар, фигурацияларда қўлланилиши мумкин. Лекин айрим ҳолларда аккорднинг яхлитлиги сезилмай қолади. Шунинг учун у кўпинча квинтали таянчга асосланиб, мажор ва минор терциясининг ўзгарувчанлигини намоён қилади.

Мусиқашунос Ю.Холопов жуфтланган терция тонига эга аккордни алоҳида бир турга ажратиб, уни «мажор-минор аккорди» деб номлайди¹ У бундай аккордларни классик тонал тизимидаги аралаш мажор-минор ладидан келиб чиққанлигини тасдиқлайди.

Ўтган асрнинг етук композитори А.Шнитке эса, аккордда терция жуфтланишини халқ мусикасига хос терцияни нейтрал куйлаш² анъанасининг ифодаси деб тушунади.

¹ Ю.Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева. –М., 1987, 68-бет,

² А.Шнитке. Особенности оркестрового голосоведения в ранних произведениях Стравинского // Музыка и современность. Выш. V –М 1967, 241-бет.

Ўзбек мусикасида бундай аккордларнинг вужудга келишида шу икки омил (мажор-минор ва нейтрал терция) муҳим бўлиб, мажор-минор асосида ҳар хил табиий ладларнинг кўринишлари бирлашган.

№ 33.

a) б) в)

T^{b3} T^{6#5} D₉^{b5} D₉^{#b5} S^{b3} VII₇^{b7} VII₆^{b#3} VII₆₅^{#5} II^{#3} II₆^{b#3}

№ 34. Б.Гиенко. «Масхарабозлар» концертиноси. Қуйидаги лавҳада биринчи септаккорд пасайтирилган терция билан мураккаблашган:

[Allegro]

a tempo

secco

№ 35. Т.Қурбонов. Фагот ва фортепиано учун «Речитатив». Қуйидаги мисолда d₄₃^{3:b5} аккорда квинта тони жуфтланиб, пасайтирилган квинта тўхталма ролини ўйнайди:

[Adagio] Piu mosso

sub. p

sub. p

V₄₃^{3:b5}

№ 36. Р.Абдуллаевнинг «Баҳор келди сени сўроқлаб...» вокал туркумида жуфтланган товушларнинг турли кўринишлари кўп ва ниҳоятда таъсирли қўлланилган.

№ 36а. Қуйидаги парчада миллий мусикага хос нейтрал терция D₉ нинг икки терциялигида (табиий ва кўтарилган) ўз ифодасини топган. 3-тактда эса ушбу D₉ вариантли (табиий ва кўтарилган) септима оркали мураккаблашган.

[Andantino]

тег ди - ю син ди. Ҳиж рон фар ё ди - дай

$V_9^{\sharp 3}$ $V_9^{\sharp 7}$

№ 36б. Ладнинг II поғонасида тузилган ундецимаккордда жуфтланган квинта қўлланилган:

Moderato

$II_{11}^{\sharp, b5}$ II^2

№ 37. М.Ашрафий. «Темур Малик» симфоник поэмасидан берилган лавҳада квинтсекстаккорднинг такрорланиши (6 такт) квинта жуфтланиши, секста тони киритилиши билан бойитилган.

Adagio

pp

№ 38. Ф.Янов-Яновский. «Шеърый сатрлар» («Поэтические строфы») кантатасидан «Тоғлар ва шамол» («Горы и ветер») қисми. Ушбу парчада биртерциявий D₆₄ нинг асосий тони табиий ва пасайтирилган вариантларда ишлатилган.

16 Allegro moderato

III₂

V₆₄^{b₂1}

№ 39. В.Сапаров. И.Акбаровнинг «Қайдасан» кўшиғи мавзусига фортепиано учун «Парафраз». Келтирилган мисол жуфтланган терциялар билан мураккаблашган септаккордларнинг параллел йўналишига намунадир (4 т.):

Allegro scherzando (♩=128)

№ 40. Ф.Янов-Яновский. Биринчи симфония. Ушбу мисолда бир товушда тузилган нонаккорд ва учтовушликнинг кетма-кетлиги жуфтланган терция тони билан бойитилган.

Andante

№ 41. С.Варелас. «Бўрондан туғилганлар» («Рожденные бурей») симфоник поэмаси. Ушбу мисолда D функциянинг асосий тони жуфтланишида ладотоналлиқни бир терциялиги (ми минор – Миb мажор) намоиши этилади:

Allegro con brio

Musical score for Example 41, showing piano and bass staves. The score includes chords and dynamics such as *p* and *pbb*. Roman numerals V and I are indicated below the staves.

№ 42. Ҳ.Раҳимовнинг алыт ва оркестр учун концертидан келтирилган парча квинтсектаккорднинг терция тони жуфтланишига мисолдир (2 т.).

Musical score for Example 42, showing three staves. The tempo is marked *Andante*. Dynamics include *f*, *sf*, and *p*. Articulation marks like *trm* and *tr* are present. A fermata is shown over a group of notes.

№ 43. И.Акбаров. «Почта» симфоник сюитаси. Келтирилаётган мисолда нотурғун доминантанинг терция тони жуфтланиши табиий ва гармоник минорнинг бирлаштириш натижасида ташкил топади.

Andante

Musical score for Example 43, showing piano and bass staves. The tempo is marked *Andante*. A chord label $D_7^{\sharp 3}$ is shown below the bass staff.

ТЕРЦИЯСИЗ ТАРКИБДАГИ ОҲАНГДОШЛИКЛАР

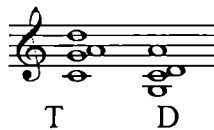
Кварта ва квинта бўйича тузилган оҳангдошликлар

XX аср тонал мусиқасида кварта ва квинта бўйича тузилган оҳангдошликлар жуда кенг тарқалган.

Ушбу интерваллар ўзбек миллий мусиқасига хос бўлганлиги туфайли, айнан шулар асосида қурилган аккордлар Ўзбекистон композиторлари ижодида биринчи бўлиб мустақил оҳангдошлик сифатида тасдиқланди ва ҳозирга қадар кўповозли мусиқанинг асосий унсурларидан бири бўлиб қолмоқда¹

Кварта ва квинтали аккордлар ладнинг ҳар бир поғонасида тузилиб, диатоника ҳамда хроматика шароитларида қўлланилиши мумкин.

Мазкур оҳангдошликларнинг ладогармоник функциясини аниқлашда бас асосий гармоник таянч тони бўлади. Масалан, аниқ бир товушли тузилмадаги оҳангдошликларнинг жойлашувига қараб, турли функцияларни аниқлаш мумкин: Домажор тоналлигида *до-соль-ре-ля* – тоника, *соль-до-ре-ля* эса – доминанта функциясини кўрсатиши мумкин:



Функционал томонидан кўп ҳолатларда бўш ёки бир неча аҳамиятга эга бўлган ушбу аккордлар фонизм (бўёқдорлик) жиҳатдан ниҳоятда таассуротлилиги билан ажралиб туради. Соф кварталардан ёки квинталардан беш товушгача бўлган аккордлар юмшоқ эшитилиб, консонансликни ифодалаши мумкин², олти товушлиги эса (айниқса квартаккорд) ва товушлар сони ундан ортиқроқ бўлган аккордлар кескин диссонанс сифатида сезилади (№ 44а, б мисолларга қаранг).

Мазкур аккордларнинг таркибида соф кварта ёки квинта ва учтон (ортирилган кварта ёки камайтирилган квинта) интервалларнинг бирга қўшилиши³ ҳам диссонансликни ташкил қилиб, катта ёки кичик даражадаги зиддиятни туғдиради (№ 45в).

Ўзбек мусиқасида кўпинча икки, уч (камрок тўрт, беш, олти) кварта ва квинтадан тузилган аккордлар ишлатилади, чунки оҳангдошликларнинг диссонанслиги миллий мусиқа табиатиغا хос эмас. Ушбу оҳангдошликлар одатда аккорд фактурасида учраб уларнинг колоритининг хилма-хил турланишлари регистр ва фактурага қарамлидир.

Квинта ва квартали оҳангдошликлар кўпинча педаль тарзида басга хос бўлиб, юқори овозларда эса у (педаль) камрок қўлланилади. Ушбу восита куйни кўрсатишда аниқ сезадиган фонни ташкил қилиб, таянчни, айниқса, квинтаккордлар, авваламбор

¹ Бу ҳақда қаралсин: С.А.Закржевская. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. –Т., 1979; Т.Б.Гафурбеков. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. –Т., 1984.

² Ю.Н.Холопов ўзининг «Современные черты гармонии Прокофьева». (М., 1967), номли тадқиқотида ушбу аккордлар тўғрисида шундай ёзди: «... бештовушли кварт ва квинтаккордлар алоҳида бир хусусиятга эга бўлади. Ўзининг товушли таркибига кўра, пентатоника товушкатори билан тенг бўлганлиги сабаб, уларни пентаккорд деб аташ мумкин», 72-бет.

³ Бундай аккордларни Ю.Н.Холопов юқорида келтирилган китобида «катта квартсептаккорд» деб юритади, чунки уларнинг таркибида катта септима (соф кварта ёки квинта ва орттирилган кварта ёки камайтирилган квинта) ташкил топади, 76-бет.

тоника функциясини ифодалайди. Лекин айрим ҳолларда у нотурғун оҳангдошлик сифатида ҳам юзага келиши мумкин. Бу ҳолат аккорднинг таркибида диссонанс пайдо бўлганлигини англатади.

№ 44.

а) бештовушли пентаккордлар



б) олти ва еттитовушли квинтаккордлар ва квартаккордлар

в) Аралаш таркибидаги квинтаккорд (учтон, соф квинта) ва квартаккорд (учтон, соф кварта)



Квартаккордлар

Кварта бўйича тузилган оҳангдошликлар квартаккорд деб белгиланади.

Квартаккордларнинг ташкил этадиган кварталар сони иккидан, то ўн иккигача бориши мумкин (№ 45а, б).

Ўн икки товушли квартаккорд катта таркибли кўповозли оҳангдошликлар гуруҳига кириб, етти погонали диатоника чегарасидан чиқиб, хроматика тизимида ташкил топади. Назарий томондан караганда, бундай аккорд қўлланилиши мумкин. Лекин амалиётда бундай кўптовушли (олти, етти товушдан кўпроқ) квартаккордлар (квинтаккордларга ҳам бу ҳодиса тааллуқлидир) камдан-кам учрайди.

Квартаккорд ўз тузилиши жихатидан турланиши мумкин. Бу кварта интервалининг соф ва орттирилган турларига қарамлидир (№ 45в мисолга қаранг):

№ 45.

б) Ўн икки товушли в) квартаккорд



с.4+ с.4+ орт.4+
с.4 орт.4 с.4

Куйидаги мисоллар (46-48) квартаккордларнинг энг оддий турига – иккитовушли кварталардан иборат бўлган аккордларга намуналардир:

№ 46. Д.Сайдаминова. «Кўхна Бухоро деворлари» туркумидан «Гумбазлар» («пола»). Келтирилган мисолда куйнинг жуфтланиши иккитовушли квартаккордлар параллел йўналиши орқали ифодаланган. Ушбу куй асарнинг бошида (№ 46а) ва охирида (№ 46б) қўлланиб, лейтгармония аҳамиятига эга.

Andante

a) 

b) 

№ 47. С.Варелас. «Дутор овозида». Куйидаги мисолда иккиовозли кварталарнинг изчиллигида дутор садолари ўз аксини топган:

Allegro



№ 48. Д.Омонуллаева. «Самарқанд манзаралари» тўпламидан «Бибихоним вайроналари ёнида» («У развалин Бибиханым»). Келтирилган парчада иккитовушли квартаккордлар импрессионистлар ижодига хос бўлган лентасимон (параллел) овоз йўналишида орган пунктига таянган ҳолда қўлланилган:

Largo



№ 49. А.Хошимов. «Полифоник дафтари»дан Мукомбеши «Ажам». Ушбу асар аслида полифоник услубда ёзилган бўлиб, замонавий полифония мусикасига хос бўлган ҳар хил тизимлар интеграциясини кўрсатади. Мазкур асарнинг бошида гармоник педаль (икки ва учтовушли кварт ва квинтаккордлар) асосида монодик кўй ривожланган:

Andante

№ 50. Д.Сайдаминованинг «Кўхна Бухоро деворлари» тўпламидан «Самонийлар салтанати» («Царство саманидов») асари VI ноғонада тузилган учтовушли аралани (орттирилган ва соф кварталардан иборат) квартаккордлар билан бошланади:

Molto allegro con fuoco *taccato*

№ 51. Б.Гиенко. «Масхарабозлар». Келтирилган лавҳада учтовушли ҳар хил кварталардан ташкил топган квартаккордлар икки фактуравий кўринишда қўлланган: вертикал-параллел ҳаракатда ва ёйилган фактуранинг турида:

[Allegro]

№ 52. Д.Омонуллаева. «Арғимчок». Мисолда симметрик ҳаракатда бўлган икки (уч) товушли квартаккордлар авжида тўрт ва бештовушликкача (3 такт) ўсади:

Allegro

№ 53. М.Махмудов. «Наво» симфонияси. Қуйидаги парчада квартаккордларнинг қарама-қарши йўналишида симметрия тамойили ифодасини топган:

Largo

№ 54. Д.Сайдаминова. «Афросиёб лавҳалари» («Фрески Афрасиоба»), № 6. Ушбу асар диссонансли кварт (тўрттовушли) ва квинт (икки, учтовушли) аккордлар билан бошланади:

Andante

№ 55. Н.Зокировнинг фортепиано учун № 3 сонатасини «квартали соната» деб аташ ҳам мумкин. Чунки белгиловчи конструктив унсурлардан бири – кварта интервалидир. Бу сонатадан берилган куйидаги лавҳада икки овоздан пайдо бўлган квартаккорд кенгайиб, ўсиб, то бешовозли квартаккордга етганини кўришимиз мумкин:

Meno mosso

The musical score for Example 55 is written for piano in 6/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of three systems of staves. The first system shows a piano (*p*) dynamic with a quartal chord in the bass and a melodic line in the treble. The second system continues the quartal texture. The third system shows the chord expanding to a five-note structure, marked *mf* and *p*, with a *Ped.* (pedal) marking and an asterisk (*) indicating a specific harmonic change.

№ 56. Н.Зокиров. Фортепиано учун «Фантазия»сида D функциясининг гармоник фигурациясига таянган соф кварталардан иборат бўлган учтовушли квартаккорднинг хроматик товушқатор бўйича пастга ва юқорига параллел йўналиши кузатилади.

[Piu mosso]

The musical score for Example 56 is written for piano in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). It consists of two systems of staves. The first system shows a fortissimo (*f (ff)*) dynamic with a quartal chord in the treble and a chromatic bass line. The second system continues the chromatic movement of the quartal chords in both hands.

Кейинги мисоллар Н.Зокировнинг юкоридаги асарларидан олинган бўлиб, олтитовушли соф кварталардан ташкил топган квартакордлар комплекс, хроматик параллел ҳаракатида № 3 соната ва «Фантазия»да қўлланилганлиги намунасиدير:

№ 57. Н.Зокиров. Фортепиано учун № 3 соната.

[Piu mosso]

№ 58. Н.Зокиров. Фортепиано учун «Фантазия».

Piu mosso

№ 59. М.Тожиев. Симфония № 12. Партитурада паст регистрдан бошлаб то юқоригача кварта бўйича бирин-кетин ўсиб, ёйилиб борувчи ўн икки товушли хроматик квартаккорд кўришимиз мумкин:

Квинтаккордлар

Квинта бўйича тузилган оҳангдошликлар квинтаккорд деб юритилади. Уларнинг квартаккордларга ўхшаб, ташкил этадиган квинталар сони икки, уч, тўрт, то ўн иккитагача етиши мумкин ва тузилиш таркибида ҳам соф ва орттирилган интерваллар қўлланилиши мумкин (№ 60а, б мисолга қаранг).

Квинтаккорднинг яна бир кенг тарқалган функционал тури бу «квинтоктава»¹ (№60в мисолга қаранг).

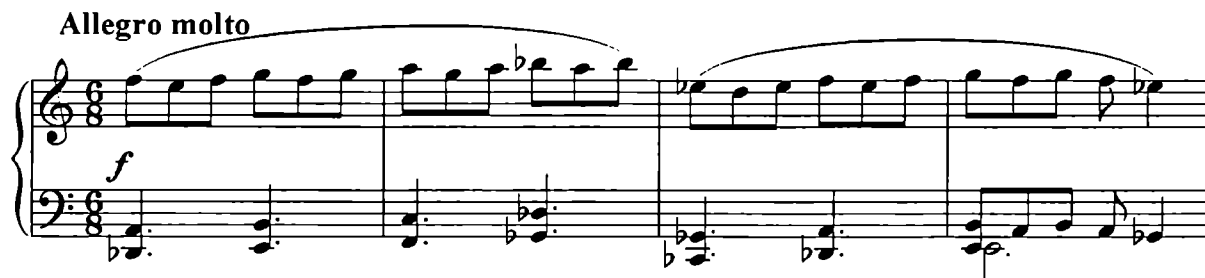
№ 60.

¹ Аккордга ушбу номни С.А.Закржевская қўйган. Бу ҳақда қаранг: Закржевская С.А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркмении. –Т 1979, 83-бет.

Қуйидаги бир неча мисоллар (61-63) соф иккитовушли квинтаккордларга намунадир.

№ 61. М.Бафоев. «Она ер». Қўшиқдан келтирилган лавҳада квинтаккордларга хос бўлган параллел йўналиш қўлланилган.

Allegro molto



№ 62. Ф.Янов-Яновский. «Шеърий сатрлар» кантатасидан «Чексизлик» («Бескрайность»). Ушбу мисолда бир биридан узоқ жойлашган регистрларда қўлланилган квинтаккордлар (квинтоктава турида) чексиз, бепоеён кенгликни ифодалайди:

Andante



№ 63. М.Тожиевнинг Учинчи симфониясидан келтирилган парчада икки товушли квинтаккорд педаль тарзида қўлланилган. Унинг муҳитида паст регистрда мавзу шаклланади:

Adagio



№ 64. А.Набиев. «Гановар». Ўзбек халқ муסיқасининг лад тизимига хос бўлган нейтрал терция квинтанинг бир тони жуфтланиши орқали (3 тактда до₄ до#) ўз ифодасини топган:

Allegro moderato

№ 65. А.Эргашев. Прелюдия. Мисолда вертикалнинг ташкил этишда квинтавий тамойил бутун асар ривожланиш жараёнига асос бўлиб, икки, уч, тўрттовушли квинтаккордлар, уларга хос бўлган параллел йўналишда ишлатилган:

Andante

First system of musical notation for piano, featuring treble and bass staves with chords and arpeggios.

Second system of musical notation for piano, including tempo markings *rit.* and *a tempo*, and dynamic marking *mp*.

Third system of musical notation for piano, including dynamic markings *p*, *rit.*, and *pp*.

№ 66. Р.Абдуллаевнинг фортепиано ва оркестр учун Иккинчи концерти. Берилган парчада икки (4-такт), уч (1-такт) ва тўрт (2-3-тактлар) товушли квинтаккордлар қўлланилган:

Fourth system of musical notation for piano, including a boxed number **3** and tempo marking *[Allegro moderato]*. Features complex chordal structures.

№ 67. Р.Абдуллаев. Прелюдия ва токката. Ушбу туркумнинг политоналлик ($\frac{\text{до\# минор}}{\text{до минор}}$) токкатасидан олинган лавҳада асосан иккитовушли квинтаккордлар (квинтоктава турида) комплекс йўналишда ишлатилган. 9-10-тактларда эса юкори катламда квинтаккордлар уч товушли квартаккордлар билан садашадди:

The musical score for No. 67 consists of three systems of piano accompaniment. Each system features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and one flat (Bb). The first system includes dynamics markings *sp*, *sfp*, and *sfp*. The second system includes *mf* and *sf*. The third system includes *p* and *mf*. The music is characterized by complex, multi-voiced chords and intricate rhythmic patterns.

№ 68-70. Д.Сайдаминованнинг «Учта прелюдия ва яна...» асаридан келтирилган парчаларда киритилган товушлар билан мураккабланган квинтаккордларнинг ҳар хил фактуравий ҳолатларда қўлланишига мисоллардир:

№ 68.
Andante

The musical score for No. 68 is in 4/4 time and marked Andante. It features a piano accompaniment with a complex tonal system. The key signature is one sharp and one flat. The score includes dynamics markings *p* and *mf*. A 7-measure rest is indicated above the treble staff. The music is characterized by complex, multi-voiced chords and intricate rhythmic patterns.

№ 69.
Andante. Tempo rubato

№ 70.
Tempo rubato

№ 71. М.Ҷожиевнинг «Шоир муҳаббати» поэмасида квинтаккордлар икки фактуравий қатламда ишлатилган: басда – учтовушли квинтаккорд орган пунктини ташкил қилган бўлса, ундан юқори жойлашган қатлам – иккиовозли квинтаккордларнинг параллел йўналишига асосланган:

Andante

№ 72. М.Тожиев. Бешинчи симфония. Ушбу мисолда ўрта регистрда қўлланилган тўрттовушли квинтаккорд (скрипкалар пиццикатоси) фонида, виолончель ва контрабасларда ўтадиган куй ўз ривожини топади:

Замонавий мусикада квинтаккордлар ҳар хил кўринишларда ишлатилиши мумкин: куй, вертикал аккордлар сифатида, репетиция тарзида, токкатавий ва ёйилган (бирин-кетин паст ёки юқорига ҳаракатида) фактураларда, алеаторика услубида ва хоказо.

Қуйидаги мисоллар (№ 73-76) квинтаккордларнинг ҳар хил шароитларда қўлланишига намунадир.

№ 73. М.Тожиев. Тўртинчи симфония (лавҳа):

№ 74. Д. Янов-Яновский. «Импровизация ва токката»:

a)

sf *(legatissimo)* *sf*
Ped. *ppp* Ped.

b)

poco a poco cresc.
mf
8^{va} |
marcato
8
ff
8

№ 75. Р. Абдуллаев. Фортепиано ва оркестр учун Иккинчи концерт.

p
p *o* *c* *o* *a* *b*

proso *c* *e* *s* *c*

№ 76. Д.Омонуллаева. «Токкатина».

[Allegro molto]
non legato



Секундаккордлар

Замонавий мусиқанинг барча аккордлари мажмуида энг ажойиб ва ғайритабиий тузилмалар – бу секунда бўйича шакланган оҳангдошликлардир. Секундали оҳангдошликларни дастлабки пайдо бўлиши XIX асрда бутунтонли лад ҳамда терциявий тузилмадаги аккордларнинг баъзи бир мураккаблашувлари (альтерациялар, кўшимча ва жуфтланган тонлар)дан келиб чиққан. Ушбу оҳангдошликлар вертикалнинг мустақил турига ажралиб, XX аср мусиқасида кенг тарқалган. Секундаккордлар каторига секунда интервалидан кетма-кет қатламлашган оҳангдошликлар киради. Улар ярим ёки бутун тонлардан, ҳамда ярим ва бутун тонли аралашма интерваллардан ҳосил бўлиб, икки, уч, тўрт ва бундан кўпроқ (то ўн иккитагача) товушлардан иборат бўлиши мумкин. Яъни, секундаккордларда товушлар сони, интервал тузилмаси ва фактуравий баён этилиши хилма-хил турланиши мумкин (№ 77 а, б, в, г мисолга қаранг).

Секундаккордлар бир ҳолатларда гармоник функциянинг вакили (айниқса улар I, IV ва V поғоналарда учраса), баъзи ҳолатларда эса – фақат колористик аҳамиятига эга бўлишлари мумкин.

Секундали оҳангдошликларнинг диссонанслик даражаси катта ёки кичик секундалар устун чиқишига ва тонларининг сонига боғлиқдир.

№ 77

а) ярим тонли

б) бутун тонли

в) аралашма (0,5 тон ва 1 тон) тузилмалар



г) ҳар хил фактурада жойланиши



С.А.Закржевская – «XX аср вертикалининг асоси сифатида тасдиқланган секундадан ташкил топган оҳангдошликлар кескин диссонанслиги туфайли, бошқа хилдаги интерваллардан шакланган оҳангдошликлар билан солиштирилиши мумкин

эмас. Шунинг учун Ўзбекистон, Тожикистон ва Туркменистон композиторлари ижодида ушбу оҳангдошликларни қўлланилиши чегараланган», деб ёзган.¹

Бу хулоса 60-70-йилларга тегишли бўлиб, кейинчалик, секунда бўйича тузилган аккордлар Ўзбекистон композиторлари асарларида кенг тарқалган восита сифатида ўрин тутган.

Секундали гармонияга тегишли бирнеча мисолларни кўриб чиқамиз.

№ 78. Д.Омонуллаеванинг «Ёмгиржон» асаридан келтирилган лавҳада секундаккордларнинг энг оддий тури яъни, бутунтонли икки товушдан иборат бўлган оҳангдошликлар қўлланилган:

Allegro

Айрим ҳолларда септима ва нонага асосланган оҳангдошликларни секундаккорднинг инверсия варианты сифатида кузатиш мумкин. Кейинги мисол ушбу ходисага намунадир:

№ 79. И.Ақбаров. «Почта». Симфоник сюита:

Presto

№ 80а. Б.Гиенкониинг «Масхарабозлар» концертиносидан олинган парчада икки ва учтовушли секундаккордлар инплантилиб, булар доира жаранглашини акс эттиради:

¹ Закржевская С.А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. – Т., 1979, 84-б.

№ 80б. № 79 мисолдаги услуб (секунда интервалининг септима инверсион варианты) худди шу асар («Масхарабозлар»)дан келтирилган иккинчи лавҳасида ҳам мавжуд. Ушбу мисолни № 80а мисол билан солиштирсак – вазн ва услуб томонларидан ўзгаришлар йўқ, аммо интервал, фактура, регистр ва динамика жиҳатлари ўзгарган:

10 *secco molto staccato*



№ 81. Р.Вильданов. «Ленинградликлар, жигарбандларим менинг» кинофильмига мусиқа. Келтирилган лавҳада композитор кескин диссонанслар кичик ва катта септима, ҳамда камайтирилган октава тремолоси орқали нотурғунликни ифодалайди:



№ 82 а, б. У.Солиҳов «Пойга» («Скачки») асарида катта секундалардан ҳамда кичик ва катта септималардан фойдаланган. Асарнинг охирида (№ 82б, 3-4-тактлар) катта секунда интервалидан ташқари, тўрт товушдан иборат секундаккорд ҳосил бўлади:

а) *Ўртача тез*



б)



Куйидаги икки мисолда № 83 ва № 84 уч ва бештовушли (№ 83) ҳамда олтинчи ва тўрттовушли (№ 84) секундаккордларни фактуравий ривожланишини ва ҳар хил кўринишини кузатамиз:

№ 83. А.Эргашев. Фортепиано ва оркестр учун концерт.

41 Allegro

№ 84. М.Тожиев. «Кўхна Самарқанд юраги»:

Allegro

№ 85. Т.Қурбоновнинг «Пуфлама ва зарбли асбоблар учун мусика» асаридан келтирилган парчада кичик ва катта секундалар бирин-кетин йиғилади ва булар натижада тўрт октавага ёйилган бештовушли секундаккордни ҳосил қилишади:

Larghetto

5. Худди шу асардан келтирилган кейинги лавҳада эса асосан кичик ардан хосил бўлган олтитовушли (ми фа-фа#-соль-ляб-сиб) секундаккорд авж энг кучли диссонанс сифатида қўлланилган:

Larghetto

№ 87 Т.Қурбонов. Фагот ва фортепиано учун «Речитатив». Ушбу мисолда бутунтонли тўрт товушдан иборат бўлган (соль-ляб-до-ми) аккордга кейинги тактда яна учта товуш қўшилиб, еттитовушли аралаш тузилмага асосланган секундаккорд хосил бўлади.

[Adagio; Piu mosso]

№ 88а. б. Д.Сайдаминованинг «Кўча Бухоро деворлари» тўнлампидан. «Аждодлар соялари» («Тепи предков») асарининг бошланғич (№ 88а) ва реприза (№ 88б) қисмларидан келтирилган мисоллар. Асарнинг бош куйи секунда диатоник оҳангларига асосланиб, вертикал тизимни ҳам белгилайди. Куй ривожланиб, секунда орқали қалинлашади ҳамда гармонияда тўрттовушли секундаккордлар регистрда соҳланади (10-такт). Бу ерда импрессионистик услубларнинг катта аҳамиятга эга эканлигини кўрамиз: ҳар хил тембрдаги тусларнинг ўзаро ўйини ва куйнинг секунда интервалига жуфтланиши намоён бўлади. Асар ривожланиши жараёнида, бош қисмидаги тўрттовушли секундаккордлар олтитовушгача ўсиб (88б, 7-такт), асарнинг охирида (88б, 24-чи такт) мавзунинг ҳамма товушлари бештовушли секундавий мажмуага йиғилади:

No 88a.

Andante con molto
portamento

First system of musical notation for No 88a. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The upper staff begins with a treble clef and contains a melodic line. The lower staff begins with a bass clef and contains a bass line. A piano dynamic marking (*p*) is placed above the first measure of the lower staff. A pedaling instruction (*Ped.*) is written below the first measure of the lower staff. An asterisk (*) is placed below the fifth measure of the lower staff.

Second system of musical notation for No 88a. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. Pedaling instructions (*Ped.*) are written below the first, third, and sixth measures of the lower staff. An asterisk (*) is placed below the second measure of the lower staff.

Third system of musical notation for No 88a. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. Pedaling instructions (*Ped.*) are written below the first, second, and third measures of the lower staff. An asterisk (*) is placed below the first measure of the lower staff. A fortissimo dynamic marking (*ff*) and the instruction *espress.* are placed above the fourth measure of the lower staff. A sforzando dynamic marking (*sf*) is placed below the fourth, fifth, and sixth measures of the lower staff.

Fourth system of musical notation for No 88a. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. Sforzando dynamic markings (*sf*) are placed below the first, second, and third measures of the lower staff.

No 88b.

First system of musical notation for No 88b. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The upper staff contains a melodic line. The lower staff contains a bass line. A fortissimo dynamic marking (*f*) is placed above the first measure of the lower staff. The instruction *poco a poco* is placed above the second measure of the lower staff. The instruction *dim.* is placed above the third measure of the lower staff.

Second system of musical notation for No 88b. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 3/4. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line.

№ 89. Н.Зокировнинг Учинчи фортепиано сонатасининг II қисми бошида қўлланган олтитовушли секундаккорд марказий аккорд аҳамиятига эга:

Allegro

№ 90. В.Сапаровнинг флейта ва фортепиано учун «Афеона» («Легенда») асаридан келтирилган нарчада горизонтал ва вертикал бирлиги намойи бўлади. Марказий унсурнинг асосий товлари (ля-фа#-соль-си-до) флейта партиясидан, яъни горизонталдан келиб чиққан (5,6 тактлар):

Tempo I [Andante]

Кластерлар

Секундали гармониянинг яна бир аниқ тури – бу кластер (ингл. cluster – ғуж-ғуж).¹ Аккордларнинг ушбу тури зич жойлашган секундалардан иборат бўлган оҳангдошлиқдир.

Кластернинг шаклланиш услублари оддий «товуш шингил»идан то мураккаблашган ва хилма-хил фактуравий кўринишларни камраб олган.

¹ Кластернинг гармоник восита сифатида илк бор америкали пианист ва композитор Генри Коуэлл фортепиано ижросида «товушли шингиллар» номи билан киритган. У, биринчи бўлиб, мазкур оҳангдошлиқни «Гармониядаги саргузаштлар» номли чолғу туркумида (1913 й.) ишлатган. Кластерларнинг шовқинли, даҳшатли эшитилиши ва ғайритабиий ижро этилишлари замондошлар онгида кучли таассурот қолдирган. Кейинчалик Коуэлл кластерларни назарий жиҳатдан асослаб беради. Унинг фикрича, кластерни шаклланиши обертон қаторининг ўзлаштириши жараёни билан (13 обертондан бошлаб) узвий боғлиқликда ўтган. Коуэлл кластерларни таснифлаб, макрокластерлар – октава ҳажмида, арпеджиоланган кластерлар, диатоник, хроматик ва микрокластерларга бўлади.

№ 91. Кластернинг турлари ва белгиланиши:

Хроматик: ёки V-ni div. 8

а) 

Диатоник ёки ёки

б) 

в) Бутунтонли г) Аралаш



Диатоник-хроматик Хроматик-диатоник

д) Ёндош тонли е) Поликластер



XX асрнинг иккинчи ярмидаги кўп композиторлар ижодида, кластернинг барча турлари кенг қўлланилишида, унга хос фонизм хусусиятлари куйидаги воситалар орқали юзага чиқади: зичлик, кескинлик, тембр тусланиши ва фактуравий баён этилиш.

Оҳангдошликнинг тембр-сонор жиҳатларини кучайиши, уни таърифлашда янгича карашлар пайдо бўлишига олиб келди. Бу борада кластернинг асосий кўрсаткичлари сифатида унинг ички ва ташқи тузилишлари аҳамиятга эгадир. Кластернинг ички тузилиши унинг зичлик ва кенглик даражаси, ҳамда регистр ва янграшининг давомийлиги билан аниқланади. Унинг зичлик даражаси кўшни товушларнинг ўртасидаги масофасига, оҳангдошлик товушларининг сонига ва унинг регистрларда жойлашувига боғлиқ бўлади. Кластернинг зичлик даражаси ҳар хил бўлиши мумкин: чорактонли, яримтонли, уччорактонли ва бутунтонли. Максимал зич даражали кластер – бу ўга пастки регистрда жойлашган чорактонли кластердир.

Кластернинг ташқи тузилиши уни шаклининг ўзгариши (кенгайиши ва торайиши) ва фазода кўчиб ўтиши билан боғлиқ бўлади. Кластер шаклини ўзгариши – алоҳида товушларнинг кластер ҳолатигача ўсиши ва аксинча, глissандо ҳаракати билан ёки аниқ дискрет қадамлар ёрдамида содир бўлиши. Кластернинг фазода кўчиб ўтишига кўпинча глissандо воситасида эришилади: ижрочилар ўз партиясидаги товушларни глissандо орқали юкори ёки пастга томон амалга оширадilar.

Кластерни ижро этиш услублари:



– Кўрсатилган диапазонда – ҳам қора, ҳам оқ клавишалар чалинади



– Фақат қора клавишалар чалинади.



– Фақат оқ клавишалар чалинади.

Кластерларни кенглиги унинг четидаги товушларнинг масофасига боғлиқдир. Мисол учун Т.Қурбоновнинг Бешинчи симфониясида катта октава соль# дан то иккинчи октава ля товушигача жойлашган кластер қўлланишини кўришимиз мумкин (№ 92).

№ 92.

The image shows a musical score for No. 92, featuring a cluster of notes. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Timp** (Timpani): Two staves, I and II, with dynamics *ff*.
- Violini I** (Violins I): Four staves.
- Violini II** (Violins II): Four staves.
- V-le** (Viola): Four staves.
- Celli** (Celli): Four staves.
- Bassi** (Bassi): Four staves.

The score is written in 4/4 time and features a cluster of notes in the bass clef, starting with a dynamic of *ff*. The cluster consists of notes from the second octave G (sol#) down to the first octave E (la).

Кластерларни ижро этиш жараёнида кўпроқ қўлнинг кафти (клавиатурага ёни билан ўгирилган ҳолатда), гоҳида эса мушт ҳамда тирсаклар (▲)¹ қўлланилади.

Кўп ҳолларда асарлардаги кластерларни ижро этиш услубларини композиторларнинг ўзлари изохлаб берадилар. Мисол тариқасида М.Тожиевнинг 15-симфониясида фортепиано партияси учун ёзган кўрсатмаларини келтирамиз: «Бир октава ҳажмида ўта пастки ноталарни иккита қўлнинг кафтлари билан чалинсин, шунда ўнг қўл кора ноталар, чап қўл эса оқ ноталарни камраб олиш керак» (№ 101 мисолга қаранг).

Кластерлар замонавий мусика тажрибасида жуда кенг тарқалган. Бундай аккордларнинг ифодалаш имкониятлари кўп бўлиб, композиторлар ижодиётида самарали қўлланилади. Кластерлар ўзбек муаллифларининг гармоник ифода воситалари доирасидан ҳам кенг ўрин эгаллаган.

№ 93-94. Мисолларда қуйидаги восита эътиборни жалб этади: товушларнинг сони бирин-кетин ўсиши натижасида диатоник бештовушли секундаккорд ҳосил бўлади. Аккорднинг бундай гавдаланиши замонавий мусикада кенг тарқалган. У фақатгина секундаккорд ва кластерлар қўлланилишига эмас, балки умуман, барча замонавий аккордлар мажмуининг ишлатилишига тааллуқлидир. 93-мисолда ушбу усул ўзгача кўринишда намойиш бўлади. Қарама-қарши хроматик ҳаракатда икки товушдан, то саккиз товушгача «ўсган» кластерни кўрамиз.

№ 93. Ф.Янов-Яновскийнинг «Шеърый сатрлар» кантатасидан «Жарангдор найни бер, дўстим...»:

10
Moderato con moto Bariton solo *p*

Сквозь мгно - ве - ний вить ё

№ 94. С.Вареласнинг «Дутор овозида»:

[Allegro] poco rit. *ff*

¹ Буни Э.Пакнинг «Тарафдорлар ва қаршилар» («За и против») асарида кузатиш мумкин (№ 99).

№ 95. Р.Абдуллаев. Фортепиано ва оркестр учун Иккинчи концерт. Мазкур ходиса ушбу мисолда ҳам ўз ифодасини топган. Юкоридаги катламда товушларнинг кетма-кет йиғилиши натижасида тўққиз товушдан иборат секундаккорд вужудга келган:

Andante

№ 96. А.Эргашев. Фортепиано ва оркестр учун концерт. Ушбу мисолдаги куйда содир бўлган бутунтонли тетракорд ҳалқалари учинчи ва бешинчи тактларда вертикалда бутунтонли кластерлар кўринишида берилган:

[Tempo I (Allegro)] (Cadenzia)

№ 97 М.Тоғжиев. «Кўхна Самарқанд юраги». Тремоло услубида ижро этиладиган, катта ва кичик секундалардан тузилган олтитовушли кластер ушбу асарнинг авжиши ташкил этадиган асосий воситалардан биридир:

Lisstesso tempo [Moderato]

Куйидаги фортепиано учун иккита асар (№ 98, № 99) замонавий услубда ёзилган бўлиб, кластерларнинг кўп ва эркин қўлланилишига намунадир.

Andante non rubato *p sempre... al Fine*

p espress.
Andante rubato con moto *accel..... poco a poco*

Con Ped. \oplus *p cresc.* *Ped.* *sempre... 8^{va}...* *f*

ff *8^{va}...* *8^{va}...* *p* *pp* *p*

fff *sff*

P Ped. *Ped.* *p*

pp *morendo.....p* *lunga* *Ped.*

0
*

№ 99. Э.Пак. «Тарафдорлар ва каршилар»:

a)

Moderato

First system of musical notation for piece 'a)'. It consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line in 3/4 time, marked *Moderato*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *poco cresc.* marking is present in the right-hand part. A *Ped.* (pedal) marking is located at the end of the system.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff features a more active accompaniment with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. A *mp* (mezzo-piano) marking appears in the right-hand part. A *8va* (octave) marking is present in the bass staff. A *Ped.* marking is at the end of the system.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff continues with chords and moving lines. *Ped.* markings are present at the beginning and middle of the system. A *8va* marking is at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff continues with chords and moving lines. *Ped.* markings are present at the beginning and end of the system. A *8va* marking is at the end of the system.

b)

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some rests. The bass staff continues with chords and moving lines. *Ped.* markings are present at the beginning and end of the system. A *8va* marking is at the end of the system. A *sff sub p* (sforzando subito piano) marking is present in the right-hand part. A ** senza Ped.* (without pedal) marking is at the end of the system.

№ 100-101. М.Тожиевнинг 15-симфониясидан олинган иккита парча оркестрда кластерларни қўлланилишига мисолдир. Биринчисида тўлик торли гуруҳ чолғулари (V-ni I,II, V-le, Celli, C.Bassi)нинг ҳар бири ўз кластерини ижро этади. Масалан, 40 рақамдаги парчада иккинчи скрипкалар 12 га бўлинган бўлиб (яъни V-ni div. 12), ҳар бири ўз товушини чалади. Иккинчисида эса (48-рақам) фортепиано ва торли гуруҳ кластерларни ижро этади. Фортепиано партиясида энг пастки регистрдаги қора ва оқ клавишаларда бир октава ҳажмида бўлган кластерлар чалинади.

№ 100.

40

div. 12

V-ni II

V-le

Celli

C.Bassi

41

div. 14

V-ni I

V-ni II

V-le

Celli

C.Bassi

V-ni I

V-ni II

V-le

Celli

C.Bassi

Picc
 2 Fl.
 2 Ob.
 C.ingl
 2 Cl.
 Cl.Bass
 3 Fag
 C.fag.
 4 Corni f
 3 trombe
 3 tronbone
 Tuba
 Timpani
 Tamburo
 Piano *)
 Archi

*) Энг пастки регистрдаги ноталарни икки кафт билан чалинсин, бунда ўнг қўл билан қора, чап қўл билан оқ клавишаларни қамраб олган ҳолда бир октава ҳажмида бўлган кластерлар чалинади.

№ 102. Мазкур мисолга ўхшаш саккиз ва тўрттовушли хроматик кластер М.Тожиёвнинг 3-симфониясининг иккинчи қисмида қўлланилган.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute I & II, Flute, Oboe I & II, Cor Anglais, Clarinet piccolo, Bass Clarinet, and Bassoon. The brass section includes Trumpet, Trombone, and Tuba. The string section includes Violins, Violas, and Violoncello. The percussion section includes a snare drum and a cymbal. The score is divided into measures, with a circled '9' at the beginning of the first measure. The woodwinds and brass play rhythmic patterns. The strings play a complex texture with various dynamics and articulations. The percussion includes a snare drum and a cymbal. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 3/4.

- *) gliss. – энг пастки товушдан бошлаб, то энг юкори товушгача табиий флажолетлар чалинсин.
- ***) 8 товушли кластер чорак тонли йирик вибрация билан чалинсин.
- ****) 4 товушли кластер чорак тонли йирик вибрация билан чалинсин.

№ 103. Д.Янов-Яновский. Фортепиано учун А.Шниткега бағишланган «Allusion and reminiscences» асарида жуда кўп кластерлар қўлланилган. Ушбу асардан олинган куйидаги парчада кичик терцияга асосланган хроматик кластерлар занжири ишлатилган. Дастлабки икки аккордда кластерлар киритилган тон билан мураккаблашган, авж қисмида улар параллел ҳаракатланувчи камайтирилган квинта диапозонидаги хроматик кластерга ўтади:

System 1: Treble clef contains three chords with clusters. Bass clef contains a chromatic line of eighth notes with a bracket labeled '5' over the last five notes.

System 2: Treble clef contains three chords with clusters and a bracket labeled '3:2' over the last two. Bass clef contains a chromatic line with a bracket labeled '3:2' over the first two notes and an '8va' marking below the first note.

System 3: Treble clef contains three chords with clusters. Bass clef contains a chromatic line with a bracket labeled '3:2' over the first two notes and a '3/4' time signature marking at the end.

№ 104. Юқорида келтирилган асардан олинган кейинги лавҳада:

1) камайтирилган квинта ва кичик секста диапозонидаги хроматик кластерларнинг регистрли такқосламаси;

2) асарнинг авжида (6-такт) нона диапозонида зич жойлашган икки қатламли хроматик кластерлар дастлаб қарама-қарши (юқори қатлам – пастга, пастги қатлам – юқорига), кейин эса, бир томонга пастлама параллел ҳаракати намоён бўлади:

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
- **System 1:** The right hand features a chromatic cluster of notes (F4, G4, A4, B4) with a dynamic marking of *p*. The left hand plays a single note (F3) with a dynamic marking of *pp*.
- **System 2:** The right hand continues with a chromatic cluster (G4, A4, B4, C5) with a dynamic marking of *p*. The left hand plays a single note (G3) with a dynamic marking of *pp*.
- **System 3:** The right hand features a chromatic cluster (A4, B4, C5, D5) with a dynamic marking of *fff*. The left hand plays a single note (A3) with a dynamic marking of *ppp*.
The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

АРАЛАШ ИНТЕРВАЛЛАР ТАРКИБИДАГИ ОҲАНГДОШЛИКЛАР. ВЕРТИКАЛ ВА ГОРИЗОНТАЛ ИНТЕГРАЦИЯСИ

Аралаш интерваллар таркибидаги оҳангдошликлар амалиётда энг кенг тарқалган вертикаллар гуруҳини ташкил қилиб, бу гуруҳ ички таснифланишга эга эмас. Ушбу аккордлар тузилишида *«вертикал ва горизонтал интеграцияси»* катта роль ўйнайди.¹

Вертикал ва горизонтал интеграцияси XX аср мусиқий тилининг кенг тарқалган воситаларидан биридир. Ушбу восита одатда куй (горизонтал) ва гармония (вертикал) тизимига қирадиган товушлар таркиби бирлигига асосланади. Кўпинча вертикалнинг шаклланиши куйдан келиб чиқади. Лекин, амалиётда тесқари ҳолатни ҳам кузатиш мумкин, яъни вертикал негизида горизонталнинг асосий товушлари ҳосил бўлади. Вертикал ва горизонталнинг ташкил қиладиган интерваллар мажмуаси кўпинча асарда *«марказий унсур»*² функциясини бажаради. Асар ривожланиши жараёнида марказий унсурнинг вақти-вақти билан такрорланиши, айрим ҳолатларда унинг таркибидаги товушларни асарнинг лади сифатида белгиланишига олиб келиши мумкин.

Баъзи ҳолатларда бундай ҳодисани классик асарларда ҳам кичик бир мавзу баёнида кўришимиз мумкин. Масалан, мазкур ҳодиса Бетховеннинг 3-симфонияси бош мавзусидаги (1-5-тактлар) катта ва кичик учтовушлик асосида намоён бўлади. Умуман айтганда марказий унсурнинг ишлатилиши гармониянинг шакллантириш хусусиятларини кучайтиради.

Вертикал ва горизонтал интеграцияси муаммоси XX асрда яшаб ижод этган Скрябин, Дебюсси, Шёнберг, Барток, Стравинский каби машҳур композиторларни қизиқтирган. Мазкур композиторларнинг ҳар бирида ушбу восита ҳар хил тизимлар асосида вужудга келган: Скрябинда – жуфтланган ладлар, Шёнбергда – серия асосида, Бартоқда – микромавзуиликда ва ҳоказо.

Мазкур ҳодиса ўзбек мусиқасига ҳам ўз таъсирини кўрсатмасдан қолмаган. Бир неча композиторлар асарларида горизонтал ва вертикал интеграцияси бутунтонли лад тизимида, баъзиларида эса диатоника интерваллари асосида намоён бўлган. Лекин, мазкур ҳодиса ўзбек композиторлар ижодида кам ўрганилган. Бу восита қўлланилиши бўйича маҳсус тадқиқотлар олиб борилиши талаб қилинади.

№ 105. Ф.Янов-Яновский. «Шеърний сатрлар» қангатаасидан «Тезроқ уйғон» («Проснись скорей...»). Бу мисолда иккинчи тактдаги аниқ, муайян тузилмага нисбатланган диатоник марказий унсурнинг пайдо бўлиши, симметрик ўсиб чиққан бештовушли секундакордлар билан боғланган. Марказий унсур товушлари асосида горизонтал куй ташкил топади. Ушбу тамойил асосида қуйида келтирилган лавҳа шакллантирилган.

¹ Кон Ю. «О двух типах подхода к отражению в гармонии натуральных мелодических ладов //Музыка и жизнь, вып. 2. –Л.-М., 1973. С. 129.

² Марказий унсур ҳақида қаранг: Ю.Холоповнинг «Очерки современной гармонии» (–М., 1974) тадқиқотида 30-38, 161-163-бетларида батафсил маълумотлар берилган.

Мазкур атама горизонтал ва вертикал ўзаро алоқадорлигининг айрим кўринишларида *«мавзуийлик гармония»* атамасига яқин бўлади. Ушбу атамани Т.Бершадская «Лекции по гармонии». (–Л., 1978) китобининг 34, 179-180, 191-бетларида киритган.

Andante 21 molto rubato

colla parte

Con Ped. sempre

22 23

24

Voice *p* *mf*

Прос- нись ско-рей' Что без тол-ку ва-лять (А...)

Voice *p* *mf*

№ 106. Д.Сайдаминованинг «Аждодлар соялари» асарининг ривожланувчи қисмидан келтирилган парчанинг юқори регистрида янграган мавзу товушлари олтинчи тактдан то тўққизинчи тактларгача қўлланилган аралаш интерваллардан шаклланган аккордлар асосини ташкил қилган:

subitop

Ped. * *Ped.* * *Ped.*

ff *espressivo*

f *sf*

№ 107. Н.Зокировнинг «Кичик сюита»сидан келтирилган мисолда учинчи тактда ишлатилган аралаш таркибдаги икки аккорд мавзунинг товушлари йиғиндисидир.

№ 108. Д.Сайдаминова. Иккита фортепиано учун «6 пьеса», №5. Иккинчи фортепиано партиясининг фигурация товушларидан (ре, ми, соль, ля, сиb) асосий куй (биринчи фортепиано партияси) юзага келиб чиқади.

Largo

The image displays a musical score for piano, organized into four systems of staves. The first system consists of a treble and bass clef with a piano (*p*) dynamic marking. The second and fourth systems feature complex chordal textures with slurs. The third system shows a simple melodic line in both hands.

ТЎРТИНЧИ БОБ

ПОЛИҚАТЛАМЛИК

Кўповозли тизимнинг ҳар хил қатламларга ажралиши замонавий мусикага хосдир. Кўповозликнинг бу тури *полиқатламлик* деб аталади.

Мусика баёнининг қаватланиши аниқ сезилиши учун, унинг ҳар бир қатлами ўзига хос (специфик) хусусиятларга эга бўлиши зарур. Яъни мустақил бўлиб, мантиқан ривожланишга, қўлланиладиган воситаларга (фактура, тузилиш, тоналлик, функционаллик, лад ва ритм) эга бўлиб, бошқа қатламларга қарама-қарши келиши лозим. Баъзи вақтларда эса бу қарама-қаршилик оддий регистрларнинг таққосланиши натижасида ҳам пайдо бўлиши мумкин.

Полиқатламлик мусика тўқимасини ташкил этувчи турли негизлари яхлитлигини ва ўзаро уйғунлашувини намоён қилади. Ушбу ходиса, авваламбор, гармонияни полифониялаштиришда юзага келади, чунки полиқатламлик доимо турли мустақил горизонтал қатламларнинг вертикалда бирлашганлигини кўрсатади. Шунинг учун ушбу ходиса илмий адабиётда «Қатламлар полифонияси» деб ҳам юритилади.

Шу бонс, алоҳида таъкидлаш жонз-ки, полиқатламлик фақат бир хил мусика тизимлари асосида ташкил топмай (масалан: гармония ва гармония, монодия ва монодия, полифония ва полифония), балки ҳар хил тизимларнинг бирлигини намоён қилиши мумкин (гармония ва монодия, гармония ва полифония, монодия ва полифония). Қатламлар сони икки ва ундан ортиқ бўлиши мумкинлиги ҳисобга олинганида, полиқатламликнинг қаватларини бирлаштиришда турлича имкониятлар юзага келади.

Полиқатламликнинг икки фаркландиган тизимлардан иборат бўлган ҳолатини илмий адабиётда «гомофоник полифония» ёки «полифоник гармония» деб аташади¹. Икки тизимнинг бир-бири билан алоқадорлиги ва чамбарчас боғлиқлигини эътиборга олган ҳолда, ҳар иккала атама ҳам назарий адабиётларда кенг қўлланилади.

Гармонияда полиқатламликнинг қаватларини қарама-қаршилиги учта асосий шаклларда намоён бўлади – полиаккордлик, полифункционаллик ва политоналлик.

Полиаккордлик

Мусика тўқимасида иккита ёки бир неча мустақил шакланган ва бир-биридан аниқ ажралган оҳангдошликларнинг бир вақтдаги кўшилиши полиаккордлик деб аталади.

Полиаккордликни ташкил қиладиган оҳангдошликларнинг ҳар бири ўз тузилишига ва интервал таркибига эга. Масалан, умумий вертикалнинг унсурлари сифатида бир учтовушлик бошқа учтовушлик ёки септаккорд билан, терциявий оҳангдошлик терциясиз оҳангдошлик билан, терциясиз мажмуа бошқа терциясиз мажмуа билан уйғунлашиши мумкин.

Полиаккордликни идрок қилинишига кўпинча фактура – аккорднинг баён этилиш йўли ва унинг тонлари бир ёки ҳар хил регистрларда жойлашганлиги сабабчи бўлади.

Бир хил интерваллар таркибидаги оҳангдошликлар жойлашувига қараб баъзи ҳолатларда яхлит комплекс сифатида, баъзи ҳолатларда эса аниқ полиаккордлик тузилмадек англаниши мумкин. Айниқса ушбу хусусият кўп терциявий оҳангдошликларнинг қўлланилишида аниқ сезилади (5-6-бетларга қаранг).

¹ Бу ҳақда куйидаги тадқиқотларни қаранг: Холопов Ю. Очерки современной гармонии. –М., 1974. 51-94-бетлар; Бершадская Т. Лекции по гармонии. –Л., 1978.

№ 109. Р.Абдуллаев. «Баҳор келди сени сўроқлаб...» вокал туркуми. Келтирилган парчада басда берилган тўлик тоникани устига (тоника киритилган секунда тони билан мураккаблашган) ўрта регистрда тузилган аралаш кварталардан иборат учтовушли квартаккорд қўлланиб, натижада полиаккорд ташкил топади:

Example 109 shows a vocal line starting with 'A...' and a piano accompaniment. The piano part consists of a series of triads in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'p' and 'cresc.'.

№ 110. Мазкур асарнинг кейинги лавҳасида худди олдинги тарзда мураккаблашган тоника мажор кўринишида берилган бўлиб, юкори қатламдаги аралаш тузилмани тўрттовушли квинтаккорд билан полиаккордни ташкил қилади.

Example 110 shows a vocal line with lyrics "жо ним чик ди ме - нинг да." and a piano accompaniment. The piano part includes a complex chord structure in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'f'.

№ 111. А.Латифзода. «Ҳиссиётлар, қалб ва хаёллар оғушида» («Всплески чувств. души и мысли»). № 2 «Азал» («Возникновение, начало»).

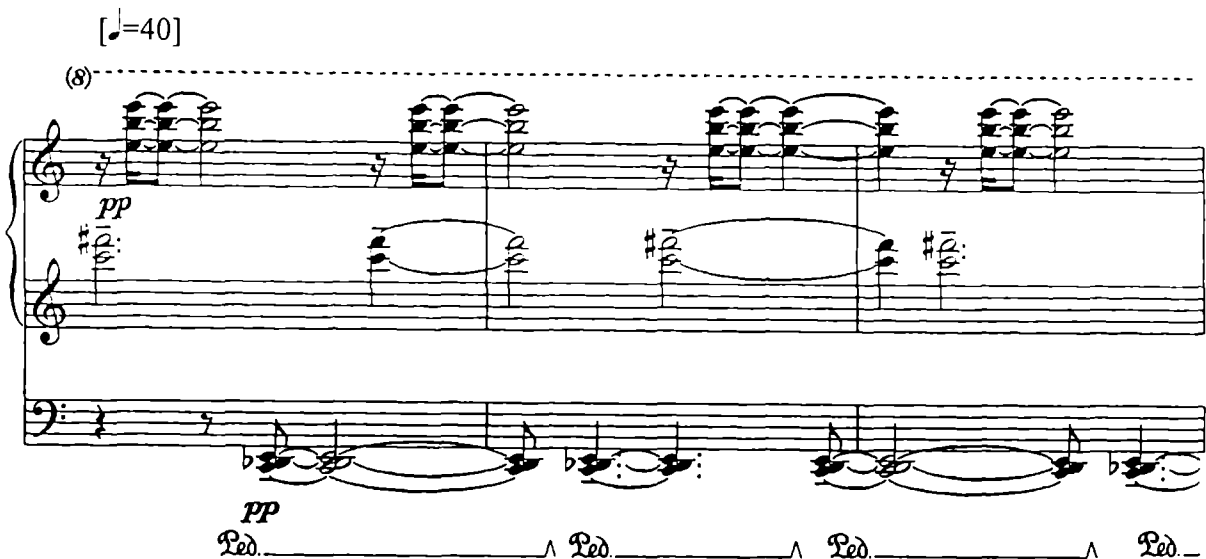
Келтирилган лавҳада мусиқий тўқима аниқ икки қатламга ажралиб туради. Уларнинг биринчисида асосан поғонама-поғона параллел терциявий тузилишдаги аккордлар ҳаракатига хос бўлса, иккинчисида эса дастлаб бировозли (1-такт), кейинчалик икки овозли септима аккордлар, охирида эса (3-такт), буларнинг киритилган тонлар билан мураккаблашганини кўриш мумкин:

[♩=70]

Example 111 shows a piano accompaniment with a complex chord structure in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include 'poco cresc.'.



№ 112. Ушбу асарнинг учинчи пьесасида «22.30» мусикий тўқима аниқ уч катламга ажралган. Ҳар бири асарнинг охиригача сақланган бўлиб, юқори катламда – квинтоктава, ўртада – тритон ва пастки катламда – учтовушли секундакорд қўлланилган:



№ 113. Мазкур туркум № 4 «Истиора» («Метафора»). Келтирилган мисолда карама-қарши томонга (юқори ва пастга) ажралиб кетадиган катламлар юзага келади. Полнаккордлар асосан терциявий тамойилда тузилган бўлиб, поғонама-поғона харакатланади:



№ 114. Д.Янов-Яновский. «Силуэтлар». Шу асарнинг еттинчи пьесасида («А.Шнитке») қўлланилган кучли диссонансли полиаккордлар пастки катламда учтовушли хроматик кластердан, устки катламда эса ҳар хил тузилишга эга квартаккорд, квартоктава ва квинтоктавалардан ташкил топган. Уларнинг кучли

кескинлиги, динамиканинг пастлиги (p), метроритмнинг ўзгарувчанлиги ($\frac{3}{4}$ ва $\frac{2}{4}$), артикуляцион ижрочилик воситалари (тенуто, стаккатто, урғули сфортсандо)нинг барчаси биргаликда мавзунинг дахшатли тусда қабул қилинишига олиб келади:



№ 115. Юқоридаги асардан олинган куйидаги лавҳа яна бир полиаккорд ишлатилишига мисолдир: полиаккорднинг пастки қатлами учтовушлик хроматик кластердан ташкил топган бўлса, устки қатлами эса мажор ва минор учтовушлигига асосланади:



Полифункционаллик

Музыка тўқимасининг қатламларга ажралиши уларнинг функционал қарама-қаршилиги натижасида келса, яъни бир ладотоналлик ичида ҳар хил гармоник функциялар устма-уст қўлланилса, буни полифункционаллик деб аташади. Масалан:

$\frac{D}{T}$, $\frac{T}{D}$, $\frac{T}{S}$ ва ҳоказо.

Полифункционалликнинг энг оддий шакли орган пунктлар орқали намоён бўлиши мумкин. Бу усул Европа классик композиторларига жуда яхши маълум бўлиб, XX аср музикасида ўзига хос ўзгаришларга учраган. Полифункционалликнинг ушбу тури музиканинг гармоник тузилиш хусусиятларида ва оҳангдошликларнинг ладофункционал ўзаро алоқаларида ўз ифодасини топган. XX аср композиторлари бу воситани кенгайтирилган диатоника ва хроматика тизимлари асосида қўллашган.

Полифункционалликнинг фактуравий шаклини энг тарқалган тури – бу юқоридаги овозларни басга қарама-қаршиликдир. Ушбу шароитда аккордларнинг лад функциясини аниқлашда фактуранинг аҳамияти жуда катта бўлади. У ҳар хил товушли унсурларни бир гармоник вертикалга бирлаштиради ёки оҳангдошликларни субсистемаларга ажратади:

№ 116.

a) b) c) d) e) f)

C dur

$$\frac{DDVII^{-3}}{T^{-3}} \quad \frac{DD^{-5}}{D} \quad \frac{II_{65}}{D} \quad \frac{^bII_6}{D} \quad \frac{T}{^bII_7} = ^bII_{11} \quad \frac{DD}{IV} = IF^{\#3}$$

№ 117. Б.Зейдман. Иккинчи симфония.

Ушбу мисолда классик гармонияга хос орган пункти юкори катламдаги D билан полифункционалликни ташкил қилади (3-такт):

pp

№ 118. Н.Зокиров. Фантазия. Куйидаги лавхада регистр орқали кескин бўлинган тоника вазифасини бажарадиган До-мажор учтовушлиги учинчи поғонаси пасайтирилган минор учтовушлиги билан биргаликда қўлланилган:

Adagio **rubato**

mp *pp* *legato*

(sempre *pp*) *Ped.* * *Ped.* * *Ped.*

pp *pp* *legato* *lunga*

* *Ped.* * *Ped.* *Ped.* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *attacca*

$$\frac{I}{^bIII}$$

№ 119. Н.Зокировнинг «Кичик сюита»сидан келтирилган мисолда полифункционаллик регистр оркали узоқ масофада жойлашган икки учтовушли квартаккордлар таққосланиши натижасида ташкил топади:

Политоналлик

Политоналлик – мусика тўқимаси катламларида бир пайтда янi райдиган ҳар хил тоналликларнинг уйғунлашувидир.

Политоналлик полифункционаллик ва полиаккордликка ўхшаб, турли-туман тузиллишларда ва фактуравий шаклларда қўлланилиши мумкин. Масалан, тоналликларни фарқ қиладиган гармоник комплекслар ёки куйларнинг биргаликда ривожланишида ифодаланади.

Политоналликнинг энг тарқалган тури – куй ва унинг жўрлиги ҳар хил тоналликларда уйғунлашиб келишидадир.

Ўзбек композиторлари томонидан қўлланиладиган замонавий воситалар доирасига поликатламликнинг юқорида кўрсатиб ўтилган уч тури (полиаккордлик, полифункционаллик ва политоналлик) кеч киритилганлиги туфайли, ушбу воситалар ўзбек композиторлари ижодида нисбатан кам ўрин эгаллайди.

№ 120. Д.Сайдаминованинг «Аждодлар соялари» асаридан келтирилган мисс...
 тоналликларни аниқ белгилаш қийин. Лекин, гармоник ривожланишида икки қатлам
 алоқаларидаги политоналлик аниқ сезилади: юқоридаги қават оқ клавишаларда
 тузилган диатоник кластерлардан ташкил топган бўлса, ўрта қават – қора клавишаларга
 таянган оҳангдошлар изчиллигига асосланган:

The musical score for No. 120 is presented in three systems. The first system shows a treble and bass clef with a 3/4 time signature. The treble clef contains chords with dynamic markings *fff* and accents. The bass clef contains a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, showing a change in the treble clef's key signature to three flats and a change in the bass clef's key signature to three flats. The third system shows a dynamic marking of *f* followed by *poco a poco dim.* in the bass clef.

№ 121. С.Вареласнинг «Вальс»идаги бошлангич қисм ва қисқартирилган
 репризани таққосланиши ($\frac{\text{Фа \# минор}}{\text{ля минор}}$)га асосланган. Ўрта қисмдаги ушбу тоналликлар
 алоқаси янги тоналликлар, яъни ($\frac{\text{До мажор}}{\text{Фа \# мажоро - минор}}$) муносабати билан
 алмаштирилади:

The musical score for No. 121 is presented in a single system. It features a treble clef with a 3/4 time signature and a key signature of two sharps (F# and C#). The treble clef contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The bass clef contains a harmonic accompaniment. Pedal markings are indicated below the bass clef as *Ped.* followed by an asterisk (*).

Musical staff 1: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs and accents. The word *leg* is written above the first measure, and ** leg* is written above the second measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with a long slur across the first two measures. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs. The word *fu* is written below the fourth measure. The word *leg* is written above the fifth measure, and *** is written above the sixth measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs. The word *leg* is written above the second measure, and *** is written above the first measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. The staff contains a melodic line with several slurs. The word *smile* is written above the second measure. The word *leg* is written above the fourth measure, and *** is written above the fifth measure. The staff ends with a double bar line and repeat dots.

№ 122. Р.Абдуллаевнинг «Прелюдия ва токката» туркумидан «Токката»си яримтон оралиғида жойлашган иккита мишор тоналликнинг ($\frac{\text{до \# минор}}{\text{до минор}}$) параллел

йўналишига асосланган:

Allegro con fuoco

№ 123. А.Хошимов. «Қайсар ўйинчоқлар». Юкоридаги катламда аниқ до-ионий лади белгиланса, пастки қатлам ладотонал алоқалар мураккаблиги билан ажралиб туради (фа# миксолидий ва до# дорий ладларнинг ўзгарувчанлигидир):

Allegro

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with two staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *cresc.*, and *ff*, along with accents and a '8va' marking. The first system starts with a forte (*f*) dynamic. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a crescendo (*cresc.*). The third system includes accents and a forte (*f*) dynamic. The fourth system has a mezzo-forte (*mf*) dynamic with a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The fifth system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, a forte (*f*) dynamic, and a fortissimo (*ff*) dynamic. The score also includes a '8va' marking in the fourth system.

Умумийлаштирилган бўлим.
Мустақил таҳлил учун намуналар

Ўжар хўтикча (Упрямый ослик)

№ 124.

А.Берлин

Andantino

rit.

The first system of the musical score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a piano introduction in the right hand consisting of a series of chords, while the left hand plays a simple bass line. The tempo is marked 'Andantino'. The system concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

The second system continues the piece. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. The tempo remains 'Andantino'.

poco

f *mf*

The third system shows a change in dynamics and tempo. The tempo is marked '*poco*' (poco allegretto). Dynamics include '*f*' (forte) and '*mf*' (mezzo-forte). The right hand has a melodic line with a slur and an accent, and the left hand has a bass line with some chords.

a poco cresc.

f *mf*

The fourth system continues with a tempo of '*poco*'. The tempo marking '*a poco cresc.*' (a poco crescendo) is present. Dynamics include '*f*' and '*mf*'. The right hand has a melodic line with a slur and an accent, and the left hand has a bass line with some chords.

The fifth system concludes the piece. It features a melodic line in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand. The tempo remains '*poco*'.

Сайр (Прогулка)

№ 125.

Б.Бровцин

Moderato

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a repeat sign. The lower staff is in bass clef and provides harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece. It features a melodic line in the upper staff with a long phrase marked 'dim. rit' (diminuendo and ritardando) leading to a final measure marked 'p' (piano). The lower staff continues with accompaniment.

№ 126. **Монолог** Г.Мушель

Moderato

The third system begins with a 'Moderato' tempo marking and a 'p' (piano) dynamic. It features a melodic line in the upper staff with a long phrase and a bass line in the lower staff with chords and moving lines.

The fourth system continues the melodic and harmonic development. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, while the lower staff provides accompaniment with chords and moving lines.

The fifth system concludes the piece. It features a melodic line in the upper staff with a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'f' (forte) dynamic, followed by a 'p' (piano) dynamic. The lower staff provides accompaniment with chords and moving lines.

Meno mosso

8^{va}

Афоризм

№ 127.

Г.Мушель

Andante risoluto

8^{va}

Бувижоннинг ракси (Бабушкин танец)

№ 128.

Г.Мушель

Allegro

p

f

Fine

da capo d'al Fine

Ҳазил (Шутка)

№ 129.
Allegro

А.Варелас

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The first measure of the upper staff contains a whole rest, followed by a series of eighth notes. The lower staff features a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mp sempre staccato* is placed in the first measure of the upper staff.

The second system continues the piece. The upper staff has a slur over the first two measures, followed by a *ff* dynamic marking. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a *p* dynamic marking and a fermata over the final notes of the upper staff.

The third system begins with a circled '8' above the first measure of the upper staff, indicating a repeat. The upper staff features a slur over the first two measures and a *ff* dynamic marking. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata over the final notes of the upper staff.

The fourth system starts with a circled '8' above the first measure of the upper staff. The upper staff has a slur over the first two measures and a *f* dynamic marking. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The system concludes with a *mp* dynamic marking.

The fifth system continues the piece. The upper staff has a slur over the first two measures and a *dim.* dynamic marking. The lower staff continues with the eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata over the final notes of the upper staff.

8^{va}
p *mf*

mp *p*

8^{vb}

Кичкина хикоя (Маленькая история)

№ 130.

С.Варелас

Moderato Con moto

p

mf

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bass clef staff contains a bass line with chords and eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff features a more active bass line with eighth notes. A dynamic marking of *f* is present in the first measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff has a bass line with a long note in the first measure, followed by chords. A fermata is placed over the first measure of the bass line.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords. The bass clef staff contains a bass line with chords and eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff has a bass line with chords and eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff has a bass line with chords and eighth notes.

Meno mosso

Musical score for the 'Meno mosso' section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The treble staff contains a series of chords and arpeggiated figures. The bass staff features a prominent eighth-note accompaniment with a '7' marking above it. A dynamic marking of *ff* is placed at the beginning. Below the bass staff, there are four measures of a single eighth note, each with a '7' marking above it and an '8^{va}' marking below it, connected by a dashed line.

Tempo I

Musical score for the 'Tempo I' section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The treble staff contains a series of chords and arpeggiated figures. The bass staff features a prominent eighth-note accompaniment with a '7' marking above it. A dynamic marking of *pp* is placed in the middle of the section. Below the bass staff, there are two measures of a single eighth note, each with a '7' marking above it and an '8^{va}' marking below it, connected by a dashed line.

Musical score for the final part of the section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The treble staff contains a series of chords and arpeggiated figures. The bass staff features a prominent eighth-note accompaniment with a '7' marking above it. A dynamic marking of *ppp* is placed in the middle of the section. Below the bass staff, there is one measure of a single eighth note with a '7' marking above it and an '8^{va}' marking below it.

Алла (Колыбельная)

№ 131.

С.Варелас

Andante

Musical score for the first part of 'Алла (Колыбельная)'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The time signature is common time (C). The treble staff contains a series of chords and arpeggiated figures. The bass staff features a prominent eighth-note accompaniment with a '7' marking above it. A dynamic marking of *p* is placed at the beginning.

Musical score for the second part of 'Алла (Колыбельная)'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three flats. The time signature is common time. The treble staff contains a series of chords and arpeggiated figures. The bass staff features a prominent eighth-note accompaniment with a '7' marking above it. A dynamic marking of *mf* is placed in the middle of the section.

First system of musical notation. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Second system of musical notation. The tempo is marked **Tempo I**. The right hand features a more active melodic line. Dynamics include *rit.* (ritardando) and *p* (piano).

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with a dotted line and *8va* marking, indicating an octave shift. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Ноктюрн

№ 132.

С.Варелас

Moderato

First system of the Nocturne. The tempo is **Moderato**. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with slurs. Dynamics include *p* (piano).

Second system of the Nocturne. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand has a bass line with slurs and triplets.

3

3

3 3 3 3

3 3 3 3

f poco a poco acceler cresc. poco rit.

3

Tempo I

The first system of the score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The music features several triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and dynamic markings including *sf* (sforzando), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The piece is marked 'Tempo I'.

Прелюдия

№ 133.

С.Варелас

Andante Con moto

The second system continues the piece with two staves. It maintains the key signature of two sharps and common time. The tempo is 'Andante Con moto'. The music includes dynamic markings such as *p* (piano), *sf* (sforzando), and *p* (piano). There are also triplet markings and a 'Ped.' (pedal) marking at the end of the system. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves. The piano staff includes dynamics such as *v* and *ped.*, and fingering numbers like *5*. The bass staff includes dynamics like *v* and *ped.*.

Musical score for the second system, featuring piano and bass staves. The piano staff includes dynamics such as *f* and *p*, and fingering numbers like *8va*. The bass staff includes dynamics like *f* and *p*.

Қадим вақтлар ҳақида
 (Про старину)

№ 134.

С.Варелас

poco più mosso

Musical score for the third system, featuring piano and bass staves. The piano staff includes dynamics such as *f* and *p*. The bass staff includes dynamics like *f* and *p*.

Musical score for the fourth system, featuring piano and bass staves. The piano staff includes dynamics such as *f* and *p*. The bass staff includes dynamics like *f* and *p*.

Musical score for the fifth system, featuring piano and bass staves. The piano staff includes dynamics such as *cresc.* and *f*. The bass staff includes dynamics like *cresc.* and *f*.

ff dim. rit.

Хаёл суриш (Раздумье)
 («Фортепиано учун укта пьеса» туркумидан)

№ 135.

Х.АЗИМОВ

Adagio

p Ped. *

(poco molto cresc. e) pp Ped. *

stringendo) sf (secco) p Ped. *

pp ten. pp

8

poco molto agitato

molto rit.

mf

f

This system contains measures 8, 9, and 10. Measure 8 starts with a circled '8' and a dashed line above it. The tempo is marked 'poco molto agitato'. The first measure is marked 'molto rit.'. The dynamics are 'mf' in measure 9 and 'f' in measure 10. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

sf

sf

sf

sf

pp

ritato

This system contains measures 11, 12, and 13. Measures 11 and 12 are marked with 'sf'. Measure 13 is marked with 'sf' and 'pp'. The tempo is marked 'ritato'. The music continues in the same key and time signature.

poco molto stringendo

mf

This system contains measures 14, 15, and 16. The tempo is marked 'poco molto stringendo'. Measure 14 is marked with 'mf'. The music continues in the same key and time signature.

sf

This system contains measures 17, 18, and 19. Measure 19 is marked with 'sf'. The music continues in the same key and time signature.

ff (*con fuoco*)

sf

3

3

This system contains measures 20, 21, and 22. Measure 20 is marked with 'ff' and '(con fuoco)'. Measure 21 is marked with 'sf'. There are two triplets marked with '3' in measures 21 and 22. The music continues in the same key and time signature.

Allegro con brio

molto cresc.

ff marcato

basso grave

This system shows the beginning of the piece. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegro con brio'. Dynamics include 'molto cresc.' and 'ff marcato'. The instruction 'basso grave' is written below the left hand.

poco dim.

mf

This system continues the piece. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'poco dim.' and 'mf'.

p

simile

This system continues the piece. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'p' and 'simile'.

This system continues the piece. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment.

mf

pp

This system continues the piece. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include 'mf' and 'pp'.

poco cresc.

Романс
валторна ва фортепиано учун

№ 137.

Б.Гиенко

3 [Andante cantabile $\text{♩} = 54$]

f Con possone

4

f espress. molto

cresc. *sf rit.*

Наврӯз саломӣ

№ 138.

Н.Шарафиева

a)

f hoy!

ba - ra - ka

hoy bog' - bon bo - bo ni - hol ga ber sin ba - ra - ka, hoy

hoy! ba - ra - ka hoy

deh - qon bo - bo da - lang ga ber sin ba - ra - ka(a)

Cho' pon bo - bo qo' - rang ga ber sin ba ra - ka(a)

6)

Suv xo - tin, suz - ma xo - tin ko' - lan ka - si may - don xo - tin Suv xo tin,
Suv xo - tin, suz - ma xo - tin

cresc. e accelerando (tezlatib)

suz - ma xo tin Suv xo - tin! Suv xo - tin!
ko' - lan - ka - si may - don xo - tin Suv xo - tin! Suv xo - tin!

Suv xo - tin, suz - ma xo - tin, suv xo - tin, suv xo - tin, Suv xo - tin! gliss.
Suv xo - tin, suz - ma xo - tin, suv xo - tin, suv xo - tin, Suv xo - tin! gliss.

Соната № 3

№ 139.

Н.Зоккиров

Meno mosso

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The music begins with a whole rest in the treble staff. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. In the second measure, the treble staff has a quarter note G#5. In the third measure, there is a triplet of eighth notes (A#5, B5, C#6) in the treble staff, with a '2' written below it, indicating a second ending. This is followed by another triplet of eighth notes (D#6, E6, F#6) in the treble staff.

The second system continues the piece. It features similar rhythmic patterns in the bass staff. The treble staff has a quarter note G#5 in the second measure. In the third measure, there is a triplet of eighth notes (A#5, B5, C#6) in the treble staff, with a '2' written below it. This is followed by another triplet of eighth notes (D#6, E6, F#6) in the treble staff.

The third system shows a change in texture. The treble staff has a quarter note G#5 in the first measure, followed by a half note G#5. The bass staff has a dense accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) appears in the fourth measure. The system concludes with a fermata over a whole note chord in the treble staff.

The fourth system features a triplet of eighth notes (A#5, B5, C#6) in the treble staff in the first measure, with a '2' written below it. This is followed by another triplet of eighth notes (D#6, E6, F#6) in the treble staff. The bass staff continues with its rhythmic accompaniment. The system ends with a fermata over a whole note chord in the treble staff.

piu mosso

The fifth system is marked *piu mosso* and begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The time signature changes to 2/4. The music is characterized by a dense, rapid accompaniment in both hands, consisting of sixteenth notes. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

piu mosso

ff

Sub

Баллада
Валторна ва фортепиано учун

№ 141.
[Alla marcia]

Т.Курбонов

The musical score for No. 141, 'Alla marcia', is written for trumpet and piano. The tempo is marked 'sempre staccato'. The score consists of three systems. The first system shows the trumpet playing a rhythmic melody with eighth notes, while the piano accompaniment features chords and a bass line. The second system continues the trumpet melody with some rests, and the piano accompaniment provides harmonic support. The third system shows the trumpet playing a more complex rhythmic pattern, and the piano accompaniment includes a section with a circled chord and a '8va' marking in the bass line.

Речитатив
фагот ва фортепиано учун

№ 142.
Piu mosso

Т.Курбонов

The musical score for No. 142, 'Piu mosso', is written for bassoon and piano. The tempo is marked 'Piu mosso'. The score consists of two systems. The first system shows the bassoon playing a melodic line with a 'sub p' marking, while the piano accompaniment features chords and a bass line with a 'f' marking. The second system continues the bassoon melody with a 'sub p' marking, and the piano accompaniment provides harmonic support.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The bass staff contains a melodic line with two triplet markings. The grand staff contains a complex accompaniment with many triplets and sixteenth-note patterns.

Second system of the musical score. It features three staves. The top staff is a single bass staff with a melodic line. The middle and bottom staves form a grand staff. The middle staff has the instruction *poco accelerando* written above it. The bottom staff has *poco accelerando* written below it. The music continues with complex rhythmic patterns and triplets.

Third system of the musical score, consisting of three staves. The top staff is a single bass staff with a melodic line. The middle and bottom staves form a grand staff. The music continues with complex rhythmic patterns and triplets.

Fourth system of the musical score. It features three staves. The top staff is a single bass staff with a melodic line. The middle and bottom staves form a grand staff. The instruction *Tempo I* is written above the top staff. The bottom staff has a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The system concludes with a final cadence.

Рондо
тромбон ва фортепиано учун

№ 143.

Т.Курбонов

Allegro $\text{♩} = 120$

leggiero

2

8th...1

3

mf leggiero

4

The first system of the score consists of three staves. The top staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat, containing block chords. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, containing block chords.

№ 144. **Зумлак** Р.Абдуллаев

Allegro

The second system consists of two staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps, containing a melodic line with eighth and quarter notes. A dynamic marking of *mf* is present.

The third system consists of two staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, containing a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps, containing a melodic line with eighth and quarter notes.

The fourth system consists of two staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps, containing a melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two sharps, containing a melodic line with eighth and quarter notes.

System 1: A grand staff with two empty staves at the top. The lower two staves contain musical notation. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

System 2: A grand staff with two empty staves at the top. The lower two staves contain musical notation. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps. The music features chords and melodic lines with accidentals.

System 3: A grand staff with two empty staves at the top. The lower two staves contain musical notation. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps. The music includes chords and melodic lines with various accidentals.

System 4: A grand staff with two empty staves at the top. The lower two staves contain musical notation. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps. The music features chords and melodic lines with various accidentals.

System 5: A grand staff with two empty staves at the top. The lower two staves contain musical notation. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps. The music includes chords and melodic lines with various accidentals.

Юмореска

№ 145.

Р.Абдуллаев

[Moderato]

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked with a tempo of [Moderato]. The first system contains a series of chords in the treble clef, each marked with a 'v' (accents), and a corresponding bass line. The second system continues with a treble clef and a bass clef, showing a melodic line in the treble and a bass line with a 'b' (flat) marking. The third system features a treble clef and a bass clef, with a melodic line in the treble and a bass line. The fourth system has a treble clef and a bass clef, with a melodic line in the treble and a bass line. The fifth system includes a treble clef and a bass clef, with a melodic line in the treble marked 'gliss.' (glissando) and a bass line. Dynamics markings include 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The score concludes with a final chord in the treble clef and a bass line.

«Хиссиётлар, калб ва хаёллар огушида» туркумидан

№6. Афзун

(«Возрастающий, выходящий за пределы»)

№ 146.

А.Латифзода

Musical score for No. 146, measures 104-110. The score is in 7/8 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef includes a trill in measure 104 and a series of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes. Dynamics include *mf* in measure 105.

Musical score for No. 146, measures 111-118. The score continues with a treble and bass clef. The melody in the treble clef features a trill in measure 111 and a series of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes. Dynamics include *poco cresc.* in measure 111 and *f* in measure 115.

Musical score for No. 146, measures 119-126. The score continues with a treble and bass clef. The melody in the treble clef features a trill in measure 119 and a series of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes. Dynamics include *piuf* in measure 119 and *ff* in measure 123.

Пешрав

№ 147.

Ф.Янов-Яновский

Musical score for No. 147, measures 1-6. The score is in 7/8 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes.

Musical score for No. 147, measures 7-12. The score continues with a treble and bass clef. The melody in the treble clef consists of eighth notes. The bass clef accompaniment consists of chords and eighth notes. Dynamics include *p subito e cresc.* in measure 10.

molto cresc. e ritenuto

Силуэтлар (Силуэты)
Фортепиано учун 7 пьеса, №1
(Игорь Стравинский)

№ 148.

Д.Янов-Яновский

[Allegro moderato (♩=132)]

95

99

104

Силуэтлар, №3
(Чарлз Айвз)

№ 149.

Д.Янов-Яновский

[Allegro (♩=108)]
poco a poco accel.

Musical score for measures 30-31. The piece is in 4/4 time. Measure 30 features a treble clef with a series of eighth-note triplets and a bass clef with a 3:2 ratio. Measure 31 continues with similar rhythmic patterns and includes a dynamic marking of *ff*.

Musical score for measures 32-33. Measure 32 is marked *Meno mosso* and *dolce*. It features a treble clef with a 3:2 ratio and a bass clef with a 5:4 ratio. Measure 33 continues with a treble clef and a 3:2 ratio, marked *pp*.

Musical score for measures 35-37. Measure 35 is marked *rall.* and *Poco con moto*. It features a bass clef with a 3:2 ratio and a treble clef with a 3:2 ratio. Measure 36 continues with a bass clef and a 3:2 ratio. Measure 37 features a treble clef with a 3:2 ratio and a bass clef with a 3:2 ratio.

Musical score for measures 38-41. Measure 38 is marked *rall.* and *dolce*. It features a treble clef with a 3:2 ratio and a bass clef with a 3:2 ratio. Measure 39 continues with a treble clef and a 3:2 ratio. Measure 40 features a treble clef with a 3:2 ratio and a bass clef with a 3:2 ratio. Measure 41 features a treble clef with a 3:2 ratio and a bass clef with a 3:2 ratio, marked *ff*.

Musical score for measures 42-43. Measure 42 features a treble clef with a 3:2 ratio and a bass clef with a 3:2 ratio. Measure 43 continues with a treble clef and a 3:2 ratio.

44

47

Силуэтлар, №3
(Чарлз Айвз)

№ 150.

Д.Янов-Яновский

78

79

(Charles Ives)

АДАБИЁТЛАР

1. Azimova O. Garmoniya. Nazariy kurs. –Т., 2004.
2. Азимова А.Н. Нить (Штрихи к двойному портрету) // «Музыкальная академия». –М., 2002. № 3.
3. Акбаров И.А. Мусиқа лугати. –Т., 1997.
4. Берков Н. Гармония. –М., 1970.
5. Бершадская Т. Лекции по гармонии. –Л., 1978.
6. Гафурбеков Т.Б. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. –Т., 1984.
7. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. –М., 1981.
8. Гуляницкая Н. Современная гармония. Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов. «Аккордовый материал». Лекция 1. –М., 1977.
9. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. –М., 1984.
10. Глядешкина З. Хрестоматия по гармоническому анализу на материале музыки советских композиторов. –М., 1984
11. Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин И.В., Соколов В.В. Гармония дарслиги. –Т., 1979.
12. Дубовский И.И., Евсеев С.В., Способин И.В., Соколов В.В. Учебник гармонии. –М., 1984.
13. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. –М., 1989.
14. Закржевская С.А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. –Т., 1979.
15. Закржевская С.А. Вопросы гармонии. Материалы лекций, методические замечания. –Т., 1991.
16. Катуар Г. Теоретический курс гармонии. –М., 1925,
17. Катунян М. К изучению новых тональных систем в современной музыке //Проблемы музыкальной науки, вып. 5. –М., 1983.
18. Киселёва Е. Побочные тоны в гармонии Прокофьева //Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. –М., 1967.
19. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. –М., 1976.
20. Кон Ю.Г. Аккорд //Музыкальная энциклопедия. Том 1. –М., 1973.
21. Кон Ю.Г. О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов //Музыка и жизнь. Вып. 2. –Л.-М., 1973.
22. Мазель Л.А. К дискуссии о современной гармонии //Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1 –М., 1967
23. Мазель Л.А. Проблемы классической гармонии. –М., 1972.
24. Мюллер Т. Гармония. –М., 1982.
25. Паисов Ю. Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. –М., 1977.
26. Привано Н.Г. Хрестоматия по гармонии, часть IV. –М., 1973.
27. Рети Р. Тональность в современной музыке. –Л., 1968.
28. Скребков С.С. Гармония в современной музыке. –М., 1965.
29. Скребков С.С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке //Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. –М., 1967.
30. Скребков С.С., Скребкова О.Л. Хрестоматия по гармоническому анализу. –М., 1967.
31. Способин И.В. Лекции по курсу гармонии. –М., 1969.
32. Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. –М., 1966.

33. Тюлин Ю.Н. Современная гармония и её историческое происхождение //Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. –М., 1967.
34. Тюлин Ю.Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. –М., 1976.
35. Тюлин Ю.Н. Краткий теоретический курс гармонии. –М., 1978.
36. Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Учебник гармонии. –М., 1986.
37. Холопов Ю.Н. Современные черты гармонии Прокофьева. –М., 1967.
38. Холопов Ю.Н. Очерки современной гармонии. –М.,1974.
39. Холопов Ю.Н. Функциональный метод анализа современной гармонии //Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. –М., 1978.
40. Холопов Ю.Н. Задания по гармонии. –М., 1983.
41. Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. –М., 1988.
42. Холопов Ю.Н. Гармония. Практический курс. Ч. II. –М., 2005.
43. Холопова В. Фактура. –М., 1979.
44. Холопова В. Вновь об обертоновой гармонии: из истории вопроса // «Советская музыка», –М., 1974, –№ 4.
45. Шарипова А.Р. Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана (80-90-е годы). –Т., 1999.
46. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения в ранних произведениях Стравинского // Музыка и современность. Вып. V –М., 1967.
47. Янов-Яновский Ф. Задачи по инструментовке (на примерах музыки композиторов Узбекистана). –Т., 1988.

ИЛОВА

Ўқув қўлланмада келтирилган нота мисоллари кўрсаткичи

- № 1, 2. Кўповозли терциявий вертикалларга мисоллар.
№ 3, 14, 34, 51, 80. Б.Гиенко. «Масхарабозлар» концертиноси.
№ 4. С.Жалил. «Айт» романи.
№ 5. С.Жалил. «Бегона килма».
№ 6. Г.Мушель. «Кўшиқ».
№ 7, 19, 25, 26. С.Жалил. «Илҳом париси» романи.
№ 8, 9, 10. С.Жалил. «Шунчами...» кўшиғи.
№ 11, 12. А.Набиев «Тўққизта вариация» («Девять вариаций»)
№ 13. Т.Курбонов «Тўёна» («Свадебная»). Прелюдия ва фугетта.
№ 15. Ф.Янов-Яновский. Иккинчи симфония.
№ 16, 117. Б.Зейдман. Иккинчи симфония.
№ 17, 43, 79. И.Акбаров. «Почта» симфоник сюитаси.
№ 18. Аккордларнинг мураккабланишига мисол (алмашувчи тонлар).
№ 20. Д.Сайдаминава. «Кўхна Бухоро деворлари» («Стены древней Бухары») туркумидан «Ўлим минораси» («Минарет смерти») асари.
№ 21. Кирилган тонлар билан мураккабланишган аккордларга мисол.
№ 22, 23. М.Бафоев. «Мардлар ҳақида кўшиқ».
№ 24. М.Бафоев. «Эй ёр, қайдасиз?» кўшиғи.
№ 27. М.Маҳмудов. Прелюдия.
№ 28. Д.Сайдаминава. «Шоирга бағишлов» («Посвящение поэту»)
№ 29, 93. Ф.Янов-Яновский. «Шеърый сатрлар» («Поэтические строфы») кантатасидан «Жарангдор найни бер, дўстим...» («Дай, мой друг, звонкий най...»)
№ 30, 55, 57, 89. Н.Зокиров. Фортепиано учун Учинчи соната.
№ 31. Ф.Янов-Яновский. «Шеърый сатрлар» («Поэтические строфы») кантатасидан «Юз хил тилларда тасдиқлашар...» («Твердят на сотнях разных языков...»)
№ 32. Н.Зокиров. «Орол – турклар юраги» экотриоси.
№ 33. Аккорд тонларининг жуфтланишига мисоллар.
№ 35, 87. Т.Курбонов. Фагот ва фортепиано учун «Речитатив».
№ 36, 109, 110. Р.Абдуллаев. «Баҳор келди сени сўроқлаб...» вокал туркуми.
№ 37. М.Ашрафий. «Темур Малик» симфоник поэмаси.
№ 38. Ф.Янов-Яновский. «Шеърый сатрлар» («Поэтические строфы») кантатасидан «Тоғлар ва шамол» («Горы и ветер»)
№ 39. В.Сапаров. И.Акбаровнинг «Қайдасан» кўшиғи мавзусига фортепиано учун «Парафраз».
№ 40. Ф.Янов-Яновский. Биринчи симфония.
№ 41. С.Варелас. «Бўрондан туғилганлар» («Рожденные бурей») симфоник поэмаси.
№ 42. Ҳ.Раҳимов. Альт ва оркестр учун концерт.
№ 44. Кварта ва квинта бўйича тузилган оҳангдошликларга мисоллар.
№ 45. Квартаккордларга мисоллар.
№ 46. Д.Сайдаминава. «Кўхна Бухоро деворлари» туркумидан «Гумбазлар» («Купола»)
№ 47, 94. С.Варелас. «Дутор овозида».

- № 48. Д.Омонуллаева. «Самарқанд манзаралари» тўпламидан «Бибихоним вайроналари ёнида» («У развалин Бибиханым»).
- № 49. А.Ҳошимов. «Полифоник дафтари»дан Муқомбеши «Ажам».
- № 50. Д.Сайдаминова. «Кўхна Бухоро деворлари» тўпламидан «Самонийлар салтанати» («Царство саманидов») асари.
- № 52. Д.Омонуллаева. «Аргимчоқ».
- № 53. М.Маҳмудов. «Наво» симфонияси.
- № 54. Д.Сайдаминова. «Афросиёб лавҳалари» («Фрески Афрасиаба»). № 6.
- № 56, 58, 118. Н.Зокиров. Фортепиано учун «Фантазия».
- № 59. М.Тожиев. Симфония № 12.
- № 60. Квинтаккордлар турларига мисоллар
- № 61. М.Бафоев. «Она ер» кўшиги.
- № 62. Ф.Янов-Яновский. «Шеърый сатрлар» кантатасидан «Чексизлик» («Бескрайность»).
- № 63, 102. М.Тожиев. Учинчи симфония.
- № 64. А.Набиев. «Тановар».
- № 65. А.Эргашев. Прелюдия.
- № 66, 75, 95. Р.Абдуллаев. Фортепиано ва оркестр учун Иккинчи концерт.
- № 67, 122. Р.Абдуллаев. Прелюдия ва токката.
- № 68, 69, 70. Д.Сайдаминова. «Учта прелюдия ва яна...» асари.
- № 71. М.Тожиев. «Шоир муҳаббати» поэмаси.
- № 72. М.Тожиев. Бешинчи симфония.
- № 73. М.Тожиев. Тўртинчи симфония.
- № 74. Д.Янов-Яновский. «Импровизация ва токката».
- № 76. Д.Омонуллаева. «Токката».
- № 77. Секундаккордларга мисоллар.
- № 78. Д.Омонуллаева. «Ёмғиржон» асари.
- № 81. Р.Вильданов. «Ленинградликлар, жигарбандларим менинг» кинофильмига мусиқа.
- № 82. У.Солиҳов. «Пойга» («Скачки») асари.
- № 83, 96. А.Эргашев. Фортепиано ва оркестр учун концерт.
- № 84, 97. М.Тожиев. «Кўхна Самарқанд юраги».
- № 85, 86. Т.Курбонов. «Пуфлама ва зарбли асбоблар учун мусиқа» асари.
- № 88, 106, 120. Д.Сайдаминова. «Кўхна Бухоро деворлари» тўпламидан «Аждодлар соялари» («Тени предков») асари.
- № 90. В.Сапаров. Флейта ва фортепиано учун «Афсона» («Легенда») асари.
- № 91. Кластернинг турлари ва белгиланишига мисоллар.
- № 92. Т.Курбонов. Бешинчи симфония.
- № 98. Н.Ғиёсов. Фортепиано учун «Накшлар» («Узоры») тўрт кайфиятли туркум, № 4.
- № 99. Э.Пак. «Тарафдорлар ва қаршилар» («За и против»).
- № 100, 101. М.Тожиев. 15-симфония.
- № 103, 104. Д.Янов-Яновский. Фортепиано учун «Allusion and reminiscences» асари.
- № 105. Ф.Янов-Яновский. «Шеърый сатрлар» кантатасидан «Тезроқ уйғон» («Скорей проснись»).
- № 107, 119. Н.Зокиров. «Кичик сюита».
- № 108. Д.Сайдаминова. Иккита фортепиано учун «6 пьеса», №5.
- № 111. А.Латифзода. «Ҳиссиётлар, қалб ва хаёллар оғушида» («Всплески чувств, души и мысли»). № 2 «Азал» («Возникновение, начало»).

№ 112. А.Латифзода. «Ҳиссиётлар, қалб ва хаёллар оғушида» («Всплески чувств, души и мысли»). № 3 «22.30».

№ 113. А.Латифзода. «Ҳиссиётлар, қалб ва хаёллар оғушида» («Всплески чувств, души и мысли»). № 4 «Истиора» («Метафора»).

№ 114, 115. Д.Янов-Яновский. «Силуэтлар» (№7, А.Шнитке).

№ 116. Полифункционаликка мисоллар.

№ 121. С.Варелас. «Вальс».

№ 123. А.Ҳошимов. «Қайсар ўйинчоқлар».

Мустақил таҳлил учун намуналар

№ 124. А.Берлин. Ўжар ҳўтикча (Упрямый ослик).

№ 125. Б.Бровцын. Сайр (Прогулка).

№ 126. Г.Мушель. Монолоғ.

№ 127. Г.Мушель. Афоризм.

№ 128. Г.Мушель. Бувижоннинг ракси (Бабушкин танец).

№ 129. А.Варелас. Ҳазил (Шутка).

№ 130. С.Варелас. Кичкина ҳикоя (Маленькая история).

№ 131. С.Варелас. Алла (Колыбельная).

№ 132. С.Варелас. Ноктюрн.

№ 133. С.Варелас. Прелюдия.

№ 134. С.Варелас. Қадим вақтлар ҳақида (Про старину).

№ 135. Х.Азимов. Хаёл суриш (Раздумье) («Фортепиано учун учта пьеса» туркумидан).

№ 136. Х.Азимов. Поэма.

№ 137. Б.Гиенко. Романс. Валторна ва фортепиано учун.

№ 138. Н.Шарафиева. Наврўз саломи.

№ 139. Н.Зокиров. Соната № 3.

№ 140. Н.Зокиров. Соната № 2.

№ 141. Т.Қурбонов. Баллада. Валторна ва фортепиано учун.

№ 142. Т.Қурбонов. Речитатив. Фагот ва фортепиано учун.

№ 143. Т.Қурбонов. Рондо. Тромбон ва фортепиано учун.

№ 144. Р.Абдуллаев. Зумлак.

№ 145. Р.Абдуллаев. Юмореска.

№ 146. А.Латифзода. «Ҳиссиётлар, қалб ва хаёллар оғушида», №6. Афзун (Возрастающий. выходящий за пределы).

№ 147. Ф.Янов-Яновский. Пешрав.

№ 148. Д.Янов-Яновский. Силуэтлар (Силуэты). Фортепиано учун 7 пьеса, №1 (Игорь Стравинский).

№ 149. Д.Янов-Яновский. Силуэтлар (Силуэты). №3 (Чарлз Айвз).

№ 150. Д.Янов-Яновский. Силуэтлар (Силуэты). №3 (Чарлз Айвз).

Кириш	3
Биринчи боб.	
Терциялар бўйича тузилган аккордлар	4
Кўповозли терциявий вертикаллар	4
Кўшимча тонли аккордлар	11
Жуфтланган тонли аккордлар	17
Иккинчи боб.	
Терциясиз таркибдаги оҳангдошликлар	22
Кварта ва квинта бўйича тузилган оҳангдошликлар	22
Квартаккордлар	23
Квинтаккордлар	29
Секундакордлар	38
Кластерлар	45
Учинчи боб.	
Аралаш интерваллар таркибидаги оҳангдошликлар. Вертикал ва горизонтал интеграцияси	57
Тўртинчи боб.	
Полиқатламлик	61
Полиаккордлик	61
Полифункционаллик	64
Политоналлик	66
Умумийлаштирилган бўлим. Мустақил таҳлил учун намуналар	71
Адабиётлар	102
Илова	104

Орзу Нишонова АЗИМОВА,
Ширин Эркинова ИБРАГИМОВА

ЗАМОНАВИЙ ГАРМОНИЯ
(Ўзбекистон композиторлари ижодида аккордлар таркиби)

ўқув қўлланма

ўзбек тилида

Мухаррир *С.Раҳмонова*
Техник муҳаррир *Н.Имомов*
Мусахҳих *К.Гуреев*
Оригинал макетни *А.Рўзиқулов* тайёрлаган

АБ №48

Босишга 19.11.2008 йилда рухсат этилди. Бичими 84×108 $\frac{1}{8}$
Шартли б.т. 14,0. Нашр б.т. 13,5. Адади 220 нусха.
Буюртма № 25-2008. Баҳоси шартнома асосида.

Оригинал макет Ўзбекистон давлат консерваториясининг
Таҳрир-нашриёт бўлимида тайёрланди ва чоп этилди.
700027. Тошкент, Ботир Зокиров кўчаси, 1-уй.