

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI
OLIY VA O‘RTA MAXSUS TA‘LIM VAZIRLIGI
O‘RTA MAXSUS, KASB-HUNAR TA‘LIMI MARKAZI**

O. AZIMOVA

GARMONIYA

NAZARIY KURS

Kasb-hunar kollejlari uchun o‘quv qo‘llanma

TOSHKENT
«NISO POLIGRAF»
2017

UO‘K:785.121
KBK 85.31ya721
A37

O‘zbekiston Respublikasi Madaniyat ishlari vazirligi Madaniyat va san’at sohasi bo‘yicha o‘quv-uslubiy Kengashi tomonidan madaniyat va san’at kollejlari uchun darslik sifatida tavsiya etilgan.

Mas’ul muharrir

T.V. G‘afurbekov – *san’atshunoslik fanlari doktori, professor*

Taqrizchilar:

F.Sh. Muxtorova – *san’atshunoslik fanlari nomzodi,*

L.I. Krasutskaya – *san’atshunoslik fanlari nomzodi,*

A.M. Mansurov – *professor v.b.*

Qo‘lingizdagi, ilk marotaba o‘zbek tilida yozilgan, o‘ta murakkab musiqiy-nazariy fanlardan biri – garmoniya asoslariga doir o‘quv qo‘llanma san’at kollejlari va musiqa litseylari uchun mo‘ljallangan.

O‘quv qo‘llanmada lad, akkord, ovozlarning yo‘nalishi, modulatsiya, major-minor tizimi kabi mazkur kursning yetakchi mavzulari izchil yoritilishi tufayli, undan mutaxassis o‘qituvchi yordamida o‘rta maxsus ta’lim muassasalari o‘quvchilari foydalanishi mumkin.

Mazkur o‘quv qo‘llanmaning Lug‘at ilovasi M. Ro‘zmetova bilan hamkorlikda tayyorlangan.

O‘rta maxsus, kasb-hunar ta’limi markazi ilmiy-metodik
Kengashi tomonidan nashrga tavsiya etilgan

ISBN 978-9943-5081-7-0

© O. Azimova, 2017

© «Niso Poligraf», 2017

SO‘ZBOSHI

Garmoniya oliy va o‘rta maxsus musiqiy ta’lim muassasalarida o‘rganiladigan murakkab musiqiy-nazariy fanlardan biri bo‘lib, talabalarni kompozitorlik ijodiyotining muhim masalalari va nazariy musiqashunoslikning asosiy muammolari bilan yaqindan tanishtirish hamda musiqiy til tizimi va garmoniyaning unda egallagan o‘rni haqida aniq tushunchalar berishga mo‘ljallangan.

Ushbu kitob ilk marotaba o‘zbek tilida yozilgan garmoniya darsligidir. U muallifning O‘zbekiston Davlat konservatoriyasi musiqashunoslik va ijrochilik fakultetlarida garmoniya fanini o‘qitish jarayonida to‘plagan tajribasini umumlashtirgan va san’at kollejlari hamda maxsus musiqa akademik litseylari dasturiga muvofiq yozilgan. O‘rta bo‘g‘in ta’lim muassasalarida o‘zbek tilidagi garmoniya darsligiga bo‘lgan ehtiyoj materialni ushbu fanning dastlabki bosqichlarini ham qamragan holda bayon etishni taqozo qildi.

Kitobda o‘quv jarayonidagi tayanch mavzulardan «Garmoniyaning lad asoslari», «Modulatsiya», «Ladlarning o‘zaro birikishi», «Tabiiy ladlar garmoniyasi» kiritildi. O‘quv qo‘llanmaning mazmuni va tarkibi o‘quv talablari-dan kelib chiqqan holda yoritildi. Ta’lim jarayonlari-ning davlat tilida o‘tkazilishi munosabati bilan ma’ruzaviy materiallarning dolzarbligi kuchaydi. Ayni paytda maxsus

atamalar va asosiy tushunchalarning ta'rifi bilan bog'liq bo'lgan muammolar yo'q emas. Shuningdek, garmoniyaga oid qoidalarining O'zbekiston kompozitorlari ijodiyotida namoyon bo'lishini o'rganish zaruriyati yaqqol sezilmoqda. Aynan shu masalalar ham bir qadar qamrab olindi.

Qo'llanma turli dasturlar bo'yicha o'qitiladigan va turli tayyorgarlik darajasiga ega bo'lgan keng o'quvchilar doirasida mo'ljallanganligi bois unda uy vazifalari va amaliy masalalar keltirilmaydi.

Ilovasi sifatida kiritilgan izohli lug'at garmoniya fanida uchraydigan tushuncha va atamalarni mujassamlashtirgan.

Qimmatli taklif va tanqidiy mulohazalari bilan ushbu kitobning yuzaga kelishida ko'maklashgan barcha musiqa jonkuyarlariga chuqur minnatdorchilik bildiramiz.

GARMONIYANING LAD ASOSLARI

1. Lad ta'rifi

«Lad» tushunchasi slavyanchadan kelib chiqqan bo'lib, balandlik tizimi tonlarining o'zaro moslanishi ma'nosini anglatadi.

Lad turg'un va noturg'unlikning o'zaro dialektik ta'sirida ifodalanuvchi prinsipidir. U musiqaning asosiy ikkinchi darajali, asosiy – tobe, markaz doiralanish va boshqa sifatdagi intonatsion-ma'noli holatlarining mantiqiy asosini tashkil etadi.

Musiqiy tilning rivojlanish jarayonida lad haqidagi tasavvurlar sezilarli taraqqiyotni boshidan kechirgan. Ladning so'nggi ikki asrlarda Yevropa kompozitorlari ijodida yuzaga kelgan qonuniyatlarni o'rganishga asoslangan ta'rifi ko'proq ma'lum. Atoqli pedagog-nazariyachi I.V. Sposobin tomonidan ladga berilgan quyidagi ta'rif ana shu nuqtayi nazarni ifodalaydi: «Lad – bir tovush yoki ohangdoshlik ko'rinishida tonika markazi yordamida birlashtirilgan tovush aloqalarining tizimidir» (75, 24-b.). Bu ta'rif ladi yuqori darajali markazlashtirilgan XVIII–XIX asr kompozitorlari musiqasini o'rganish asosida ishlab chiqilgan. Shuning uchun ham olim tonika va ohangdoshlikka alohida e'tibor berganligi ko'zga tashlanadi.

Shu bilan birga, keyingi o'n yilliklardan XX asr garmoniyasini izchil o'rganish, klassik garmoniyagacha mavjud bo'lgan garmoniyani mufassal tadqiq etish, lادلarning xususiyati yuqorida ko'rsatilganlardan keskin farqlanuvchi tabiatga ega bo'lgan monodik musiqa qonuniyatlari o'rganilgani

bois lad tushunchasini kengaytirish zarurati tug'ildi. Ladning oxirgi va kengroq ta'riflaridan biri quyidagicha: «Lad bu tovush balandligi aloqalarining tizimligidir» (94, 29-b.). Bu ta'rifda markaziy tovush yoki ohangdoshlikka tortilish to'g'risida gap yo'q, tizim esa ladning asosini tashkil etuvchi belgi sifatida ko'rsatiladi. Bundan kelib chiqadiki, ladni tashkil qiluvchi tovushlar funksional jihatdan teng ahamiyatga ega emas, ular o'z mazmuniga ko'ra tadrij qilingan va shu bois o'zaro muayyan munosabatlarda bo'ladilar.

Mazkur ta'rif qadimgi yunon tetraxordidan to zamonaviy atonal musiqagacha bo'lgan yo'nalishlarni qamrab olganligi tufayli, turli xil lad tuzilmalarini umumlashtirish imkonini beradi.

2. Lad va tovushqator

Lad va tovushqatorlarning o'zaro munosabati tabiatini B.V. Asafyev quyidagicha belgilaydi: «Tovushqator ladni tashkil etuvchi tonlarning pog'onama-pog'ona grafik tasvirda ifodalanishi, biroq lad mazkur tizim intervallarining bog'lanish sifati bilan aniqlanadi» (6, 282-b).

3. Major-minor

Major-minor ladogarmonik tizimi uzoq tarixiy rivojlanish jarayoni natijasida shakllangan. Uning o'zgacha qoidalari yuzaga kelishida akustik omillar bilan uzviy bog'langan cholg'u musiqasi asosiy ahamiyatga ega bo'ladi.

Akustik qonunlarga tayanish major-minorning tovushqatori mustahkamligi, funksional munosabatlari barqarorligi kabi xususiyatlarni belgilaydi.

Major-minor tizimiga ichki dinamizm, keskinlik, markazlashganlik va funksional aloqalarning boyligi xosdir.

4. Ladning asosiy funksiyalari

Eng umumiy tarzda lad funksiyalari musiqa tizimining ikki asosiy manbai turg'unlik va noturg'unlik, boshqacha aytganda statik va dinamik holatlarni ifodalaydi.

Turg'unlik funksiyasi statikaning ifodalanishi, ya'ni to'xtashlik hissiyoti asosida hosil bo'ladigan holat. Major-minorda ton yoki ohangdosh ko'rinishdagi markaziy unsur (*element*) turg'unlik yoki *tonika* (T) lad funksiyasiga ega. Ladning boshqa unsurlari funksiyasi markazga munosabati bo'yicha belgilanadi, ya'ni tonika-funksional aloqalarning bosh negizidir.

Noturg'unlik funksiyasi dinamikaning ifodalanishi, ya'ni tonika yoki unga qadar bo'lgan harakatning davomini kutish holati. Major-minor tizimida noturg'unlik muhiti *dominanta* (D) va *subdominanta* (S) qarama-qarshi funksiyalarga ajratiladi. Lad funksiyalari (S va D)ning qarama-qarshiligi tonikaga farq munosabatida ifodasini topadi.

Dominanta funksiyasi tonika tomon kuchli tortilishga ega. Ayniqsa D–T aloqasi kuchli dinamik munosabatlarni hosil qiladi. Dominanta markazga intiluvchi kuch, tonikaga faol yo'nalishi tufayli tonallikni ravshan xarakterlay oladi.

Subdominanta funksiyasi esa aksincha, tonikaga tortilishining mavjud emasligi bilan ajralib turadi. Subdominanta ko'pincha bo'ysundirish orqali asosiy tonikani inkor etishga intiladi. Shuning uchun subdominant lad tarkibida markazdan chetlanuvchi kuchni ifodalaydi.

Major-minorning o‘zagi hisoblangan T-S-D-T formulasi, bu tizimning funksional yo‘nalishini aks ettiradi. U dialektik inkorni inkor qonunining garmoniyadagi in’ikosi hisoblana-di va quyidagi rivojlanish bosqichlaridan o‘tadi:

a) *boshlang‘ich tonika* keyingi rivojlanishida o‘zaro mu-nosabatda bo‘ladigan mantiqiy tayanch sifatida qabul qili-nadi;

b) *subdominantaning* mavjudligi tonikaning inkor etili-shi sifatida seziladi. Bu holda tonika subdominantaning dominantasi kabi talqin etilib, tobe ahamiyatga ega bo‘ladi;

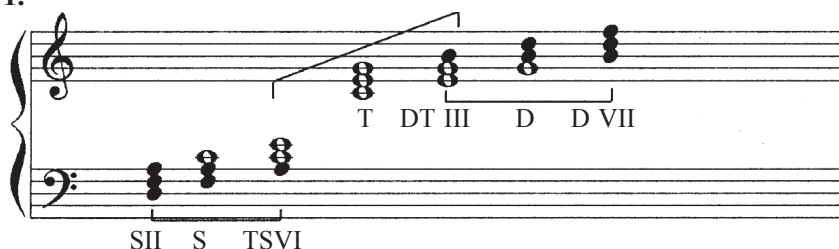
d) tonika tomon kuchli tortiluvchi *dominanta* subdomi-nantani inkor etadi va uning markazdan uzoqlasha intilishla-rini dominantaning markazga intiluvchi kuchi yengadi;

e) *yakunlovchi tonika* ladofunksional harakatdan kelib chiqadigan mantiqiy xulosa sifatida anglanadi. Tonika sub-dominanta va dominanta orasida mavjud bo‘lgan ziddiyatni yechib, qaytadan yangi xususiyat negizida hosil qilinadi.

5. Ohangdoshlarning ladofunksional tizimlanishi

Major-minorning uchfunksionalligi barcha akkordlarning uchta funksional guruhlariga ajratilishini belgilaydi. Taniqli olim Yu.N. Tyulin quyidagi akkordlar tasnifini taklif qiladi (№ 1):

1.



Bu tasnifda funksional guruhlash umumiy tonlar soniga taalluqlidir. Tersiyali chizma har bir funksional guruhda uchtdan akkord borligini ko'rsatadi. Bunda medianta (VI, III pog'ona)lar uchtovushliklari o'z tovushlari tarkibiga ko'ra tonikaga yoki boshqa qo'shni akkordlarga yaqin bo'lishadi. Demak, mediantalar funksional ikkilanishi bilan farqlanadi.

Tyulin tersiyalilikdan kelib chiqib, akkordlarni funksional ahamiyati jihatdan uch turkumga ajratadi:

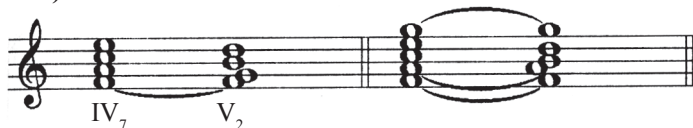
- 1) m a r k a z i y – funksional guruhlarining bosh vakillari asosiy uchtovushliklar (T, S, D);
- 2) a r a l a s h – mediantalar (TSVI, DTIII);
- 3) c h e k k a d o s h – SII va DVII pog'ona uchtovushliklari.

Tersiya qatori akkordning tovush tarkibi va uning funksional aniqligi o'rtasida qaramlik mavjudligini namoyish etadi. *Uchtovushliklar* funksional chegaralanishning eng ko'p imkoniyatlariga egadir. Misol uchun, funksional guruhlarining asosiy vakillari T, S, D bittadan umumiy tovushga ega yoki mutlaqo ega emas.

Septakkordlar esa bunday chegaralanish bilan xarakterlana olmaydi. Chunki subdominanta va dominanta uchtovushliklari umumiy tovushga ega bo'lmasada, ularning septakkordlari bunga ega (№2 a).

Ko'p tersiyali akkordlar, o'z tarkibiga ko'ra, bir-biriga yanada ko'proq yaqinlashadi. Natijada, birgina akkordning turlicha funksional talqin etilish imkoniyatlari ortadi. Masalan: S₉ va D₉ uchta umumiy tovushga ega (№2 b).

2. a)



6. Funksiyalarning o'zgaruvchanligi

Akkordlarning asosiy tonika bilan bevosita aloqasini ifodalovchi lad funksiyalari asosiy lad funksiyalari deb ataladi.

Akkordning *muvaqqat* tortilish markazlari (vaqtinchalik tonikalar) bilan aloqasini ifodalovchi lad funksiyalari o'zgaruvchan lad funksiyalari deb yuritiladi.

O'zgaruvchan funksiyalar tonal markazining muvaqqat va yumshoq siljishi natijasida vujudga keladi. Bunda major yoki minor uchtovushligi tonika funksiyasini o'ziga oladi. Boshqa akkordlar esa shu tonikaga qarab subdominanta va dominanta sifatida talqin etila boshlanadi. Bunday vaziyatlarda har bir akkord asosiy tonika va garmonik rivojlanish jarayonida vujudga kelgan vaqtinchalik, o'zgaruvchan tonika bilan munosabatda bo'lib, funksional jihatdan ikkilanib qoladi.

O'zining ta'siri jihatidan asosiy va o'zgaruvchan funksiyalar hech qachon teng bo'lmaydi. Ularning munosabatida har doim asosiy funksiyalarning ustunligi va o'zgaruvchan funksiyalarning tobeligini tasdiqlovchi subordinatsiya qonuniyatida rioya qilinadi.

O'zgaruvchan funksiyalarning vujudga kelishi qator shart-sharoitlarga bog'liq. Ular orasida eng muhimlari quyidagilardir:

a) asosiy tonikaning zaiflashuvi yoki kam ko'rinishi. Bu tonikaning zaiflashuviga ko'pincha asosiy kvarta-kvinta munosabatlaridan (T-D, T-S) chekinish va tersiyali (T-DTIII, T-TSVI), sekundali (T-SII) munosabatlarni qo'llash orqali erishiladi;

b) tonika bo'lmagan akkordlarga asosiy tonika xususiyatlarini berish usullarining tarqalishi (akkordning kon-

sonansligi, taktning kuchli hissasida kiritilishi, jaranglash choʻzimi, tez-tez qaytarilishi, kvarta-kvinta munosabatida boʻlgan ohangdoshlar bilan oʻralganligi).

Asosiy va oʻzgaruvchan funksiyalarning hamohang faoliyati har bir akkordga turli mazmun, mohiyat, rang baxsh, etib, ladotonal tizimini boyitadi.

Quyidagi misolda P.I. Chaykovskiyning 1-simfoniya-sidagi ikkinchi qismdan parcha asosiy Mi-bemol major va oʻzgaruvchan do minor tonikalarining almashuviga asoslangan (№3):

3.

P. Chaykovskiy, I simf II.

Adagio santable ma non tanto

II BOB

OVOZ YO'NALISHI

1. Ovoz yo'nalishi tushunchasi

Akkordning izchil bog'lanib kelishi ikki xil xususiyatga ega:

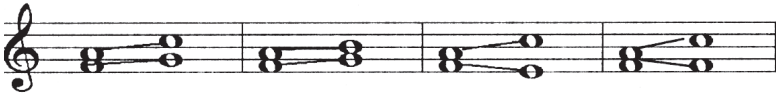
1. O'zaro funksional ta'sir.
2. Kuy aro munosabat.

Akkordning kuy aro munosabatida tonlarning birin-ketin qo'shilishi alohida kuy yo'lini yoki bir nechta kuy yo'llarini tashkil qiladi va ovoz yo'nalishi deb yuritiladi.

Ikki ovozning birgalikda harakatlari uch ko'rinishda, ya'ni to'g'ri, qarama-qarshi va qiya ko'rinishlarda bo'ladi. To'g'ri harakatning muhim ko'rinishi parallel harakatdir (№4):

4.

to'g'ri parallel qarama-qarshi qiya



Ko'povozlik uslubida ovozlarning bir nechta juft qo'shilmalari hosil bo'ladi. Shuning uchun harakatlarning o'ziga xos bo'lgan turli kombinatsiyalari mavjud (№5):

5.



Har bir ovozning harakati ravon yoki sakrama bo'lishi mumkin. Ovozlarining prima, sekunda, tersiya oraliqlaridagi harakati ravon harakat deyiladi. Kvarta, kvinta, seksta va ulardan kengroq intervallarga qilinadigan ovozlarining harakati sakrama deb ataladi.

Soprano, alt, tenor ovozlarining harakat jarayoni akkord qo'shilishining ikki turini ajratadi:

1. Akkordning qat'iy qo'shilishi.
2. Akkordning erkin qo'shilishi.

Qat'iy qo'shilishda akkordlar tovushlari bir-biri bilan ravon bog'lanib, lad aloqalariga munosib bo'ladi. Bu qoidalaridan chekinish tufayli yuzaga kelgan sakrama harakatlar erkin qo'shilishni hosil qiladi.

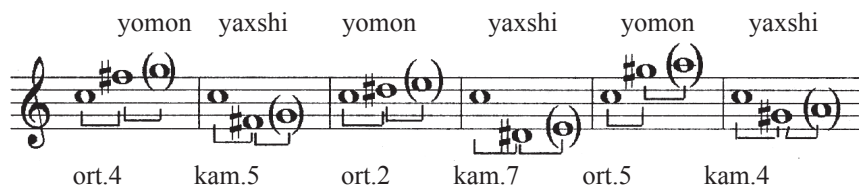
Akkord ovozlarining xususiyatlari ularning joylashuvi bilan xarakterlanadi. Akkord tuzilmasida ikki chekkadosh ovozlar (soprano va bas) alohida o'rin tutib, garmonik harakatning tashqi ko'rinishi (konturi)ni tashkil etadi. Sopranoning kuy yo'li intonatsion tomonidan chiroyli va ma'noli bo'lishi, bas esa, kuyga mos garmoniya funksiyalarini ta'kidlashi lozim. O'rta ovoz (alt va tenor)lar akkordlar tuzilmasida uncha bo'rttirilgan emas, balki ular mustaqil kuy harakatiga ham ega bo'lmasdan, yordamchi ovozlar sifatida qo'llaniladi. Ushbu o'rta tovushlarning xususiyatlari, ularda ayrim ovozlar yo'nalishi qoidalarining buzilishi kamroq sezilishiga va natijada o'rinli deb hisoblanishiga olib keladi.

2. Ayrim intonatsion harakatlar

Ovozlar yo'nalishida ayrim g'ayritabiiy intonatsion harakatlarga ahamiyat berish lozim.

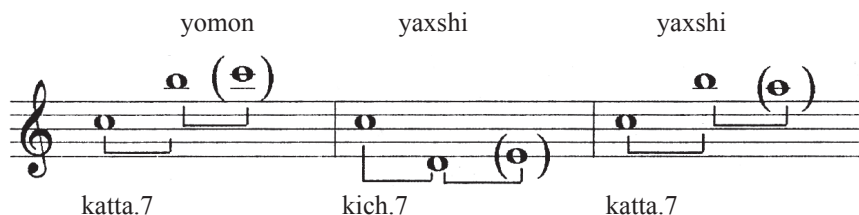
1. Orttirilgan intervallarga harakatdan voz kechib, ularning o'rniga kamaytirilgan intervallarga o'tish maqsadga muvofiqdir (№6):

6.



2. Katta septima ko'proq kichik septima bilan almashtirilgani ma'qul (№7);

7.

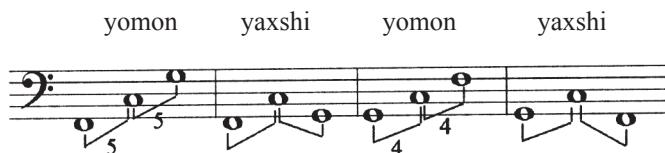


Bu ikki qoidaning paydo bo'lishi zaminida yagona sabab – tovushlarning o'zaro tekis muvozanatda bo'lishi yotadi. Ohangda tovush sakrab harakat qilganidan keyin, albatta, harakat teskari tomonga yo'nalishi lozim. Ohangga doir bu qonun orttirilgan intervallarning yechilish qoidalariga va yetakchi tovushning tabiiy tortilishiga zid keladi. Shuning uchun ham orttirilgan interval kamaytirilgan intervallar bilan almashtiriladi.

3. Bir yo'nalishda ketma-ket ikki marotaba kvinta yo kvarta harakat qilishiga yo'l qo'ymaslik kerak. Shu qatordagi har bir harakatda akkordlarning chetidagi tovush-

larning oralig'ida katta septima yoki nona intervali vujudga keltiriladigan bo'lsa, to'liqsimon chiziq bilan almashtiriladi. Bu qoida ayniqsa bas ovozig taalluqlidir (№8):

8.



3. Duchlanish¹

Xromatik o'zgargan ton bir ovozdan ikkinchi ovozga o'tganda, yoqimsiz sado eshitiladi, u duchlanish deb ataladi. Bu holda bir ovozning yo'lini boshqa ovoz kesib o'tadi. Masalan, dastlabki «lya» tovushdan keyingi akkorddagi «lya» tovushi yarim ton pastroq bo'lganligi bois duchlanishni tashkil qiladi (№9):

9. a)



9. b)

yomon

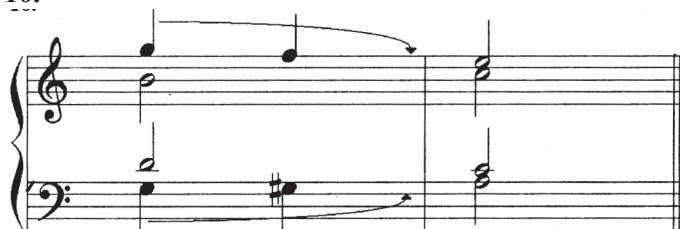


¹ Mazkur tushuncha I.I. Dubovskiy (va boshqalar) «Garmoniya darsligi»ning o'zbekcha tarjimasida – z i d d i y a t deb atalgan.

Ijodiy amaliyotdan farqli o'laroq, o'quv mashg'ulotlarida duchlanishga yo'l qo'yilmaydi. Lekin duchlanish ta'sirini pasaytiradigan bir nechta shartlar bor. Shartlar intonatsion harakatlarning lad mazmuni va ikki ovozda bir-biri bilan uyg'unlashmog'iga bog'liq. Mo'tadil, ya'ni neytral, sadosi birmuncha mayin duchlanish quyidagi sharoitlarda vujudga keladi:

1. Tovushlarning teskari harakatlarida (№ 10):

10.



2. Ovozlar bir-birini kesib o'tmaydigan holda.

Keltirilgan misolda pastga tushayotgan yuqoridagi ovoz «lya» dastlabki duchlanish bo'lib, jaranglaydigan tovush («lya b») balandligiga yetmaydi (№ 11):

11.



Birinchi va ikkinchi sharoitlarda paydo bo'lgan duchlanish kesishmaydigan deb nomlanib, o'quv jarayonida erkin qo'llaniladi.

3. Tovushlar har xil funksiyalarni bajarsa – yarim duchlanish paydo bo‘ladi. Keltirilayotgan misolda birinchi tovush «fa» akkordli, ikkinchisi «fa#» esa akkordsiz, o‘tkinchi funksiyaga ega (№ 12):

12.



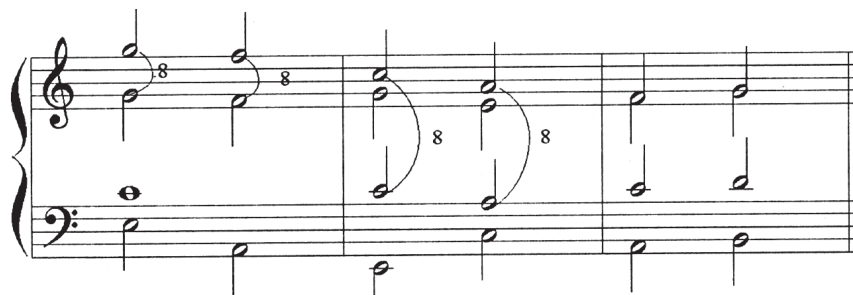
4. Garmoniya qanchalik murakkab bo‘lsa, duchlanishning ta’siri shunchalik kamroq seziladi, chunki tinglovchining e’tibori ko‘proq ana shu garmoniyaning murakkab rivojlanishiga jalb etilgan bo‘ladi.

5. Tovushlarning o‘rtasida sezura kelsa.

4. Parallel oktavalar va unisonlar

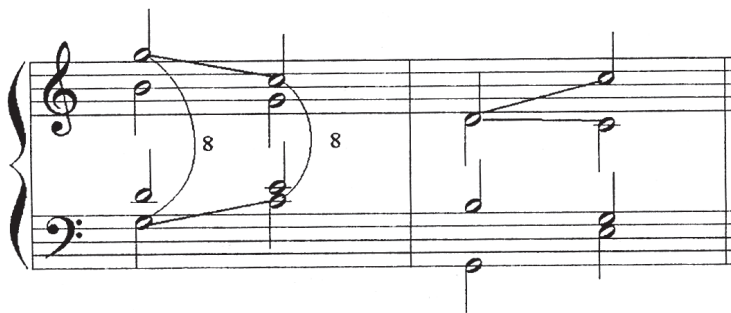
Garmonik to‘rtovozlikda ovozlar mustaqilligiga ziyon yetkazadigan parallel (oktava (unison)lar harakatiga yo‘l qo‘yish o‘rinsizdir. Bunday ovoz yo‘nalishi to‘rtovozlik tizimini anglashda real uchto‘vushlikka aylantiradi. Ayniqsa chetki ovozlar o‘rtasida sodir bo‘ladigan parallel oktavalar yoqimsiz, bo‘shlik taassurotini uyg‘otadi. Parallel oktavalar (unisonlar) juft ovozlarining birontasi tarkibida bo‘lishi kerak emas (№ 13-a, b, d):

13. a) b) d)



Shuningdek, qarama-qarshi oktavalarga ham, unisonidan oktava tomoniga bo'lgan harakatga yo'l yo'qilmaydi va aksincha (№ 14-a, b):

14. a) b)



Avtentik kadanslarda qo'llaniladigan D_7^5 – T ketma-ketligi bundan mustasnodir: chet tovushlarda parallel yoki qarama-qarshi oktavalalar bilan yechilishi mumkin.

Bu holda sopranodagi sakrash basning funksional yurishini kuchaytirib, umumiy garmonik tortilishiga (intilishiga) munosib bo'ladi (№ 15):

15.

R. Shuman. «Quvnoq dehqon».

Frisch und munter



Parallel oktavalarni birorta ovozning oktavada takrorlanishi bilan aralashtirib bo'lmaydi. Takrorlanuvchi tovushlar ovozni kuchaytirish vazifasini bajaradi. Real to'rtovozlik bayonida bir yoki ikki ovozning oktavada juftlanish usuli juda keng tarqalgan (№ 16):

16.

W. Motsart. Son. № 13, III.

Allegro grazioso

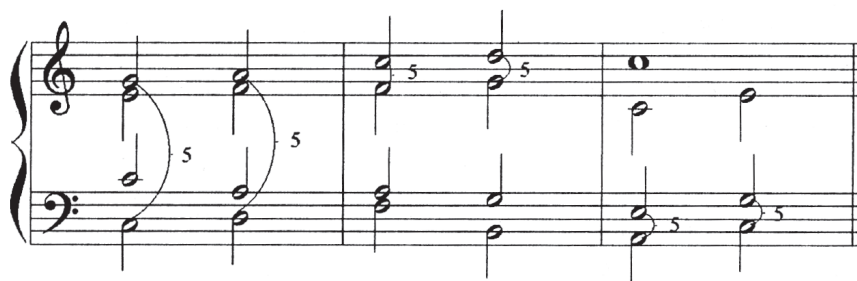


5. Parallel kvintalar

Musiqa nazariyasida parallel, qarama-qarshi sof kvintalar harakatiga yo'l qo'yilmaydi. Parallel kvintalar effektiv va neytral turlarga ajratiladi.

Effektiv parallel kvintalar to'rtovozlikning eng chetdagi tovushlari, soprano va alt, tenor va bas orasida vujudga keladi (№ 17-a):

17. a) Effektiv parallel kvintalar



Juda sezilarli effektiv kvintalar yonma-yon bo'lmagan tovushlar orasida ham mavjud (№ 17-b):

b)



Effektiv parallel kvintalar kuchli va o'ziga xos taassurot qoldirishi munosabati bilan XVII asrdan boshlab kompozitorlar ijodidan asta-sekin chiqa boshladi. Lekin bir xil uslublarda yoki kompozitorning muayyan fikrini ifodalash uchun ataylab parallel kvintalar qo'llanilishi mumkin (№ 18):

18.

T. Qurbonov. «Ballada».

Andante meno mosso

Neytral parallel kvintalar alt va tenor oʻrtasida mavjud boʻlib, ular ravshan eshitilmaydi. Shuning uchun u klassik garmoniyada va oʻquv tajribasida qoʻllaniladi. Neytral parallel kvintalar qatoriga mashhur «Motsart kvintalari» ham kiradi (№ 19):

19.

Neytral parallel kvintalar



6. Yashirin parallelizm

Ikki ovozning oktava yoki kvinta tomoniga toʻgʻri harakati yashirin parallelizmni hosil qiladi. Bunday tovushlarning yoʻnalishi zavqsiz boʻlib, ayniqsa chetdagi kuchli tovushlar

harakati orqali eshitaladi. Effektiv yashirin parallelizmni qo'llash o'quv tajribasidagina man etilgan. Bunday hodisa quyidagi sharoitlarda uchrashi mumkin.

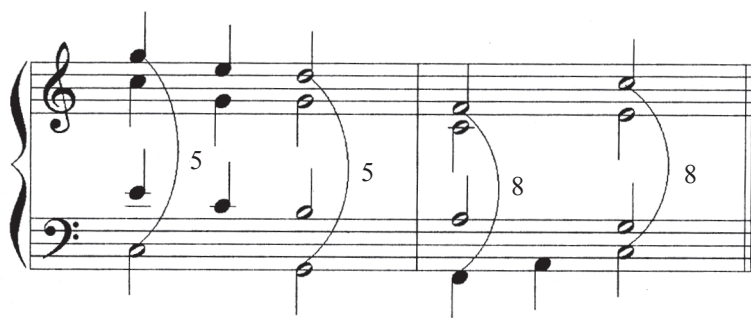
1. Chetdagi ovozlari o'rtasida, sopranoning yuqori sakrashida (№20):

20.



2. Oraliq akkord ustidan oktava yoki kvinta tomoniga to'g'ri harakati natijasida (№21):

21.



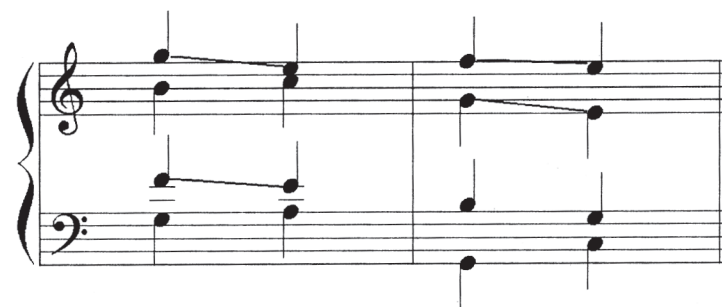
3. Kamaytirilgan va sof kvintalarning chetki ovozlari parallel bo'lgan harakatida (№22):

22.



4. Septima yoki nona oktavaga sekunda yoki tersiya oralig'ida yurib yechilishi natijasida. Bu holda effektiv yashirin parallellik chet va o'rta ovozlari orasida hosil bo'ladi (№ 23):

23.



III BOB

GARMONIK VERTIKAL

1. AKKORD

1.1. Akkord ta'rifi

«Akkord» – lotincha soʻz boʻlib, «muvofiqlashtiraman» maʼnosini bildiradi. Musiqashunoslik fanida akkord «garmoniya» tushunchasi kabi, tovushlarning uygʻun, ohangdosh boʻlib qoʻshilishini anglatadi. Akkordning ushbu umumiy ta'rifi musiqa rivojlanishi, xususan kompozitorlik tafakkurining boyishi jarayonida ancha oʻzgarishlarga uchragan. Uning eng tarqalgan ta'rifi I.I. Dubovskiy, S.V. Yevseyev, I.V. Sposobin va V.V. Sokolovlarning «Garmoniya darsligi»da berilgan. Unda, birinchidan: «baravariga eshitiladigan bir nechta uygʻun tovushlar birikmasi» (27, 7-b.) boʻlmish «ohangdoshlik» degan tushuncha kiritiladi. Ushbu ta'rifga asoslanib «akkord» tushunchasi quyidagicha ifodalanadi: «...agar tovushlar tersiya boʻyicha joylashgan boʻlsa, bu ohangdoshlik akkordini hosil qiladi» (27, 8-b.). Bu ta'rif Yevropa klassik kompozitorlari tajribasiga asoslangan boʻlib, koʻplab garmoniya darsliklarida keltiriladi.

XX asr musiqasi garmoniya vositalari doirasiga tub oʻzgartirishlar kiritdi. Shunda koʻra, akkordning avvalgi ta'riflari ham oʻzgara bordi. Xususan, akkordning avvalgi asosiy belgisi – tovushlar tersiya boʻyicha joylashgan boʻlishi kerak degan maʼnosi zamonaviy musiqa tajribasida deyarli tasdiqlanmaydi. Yu.N. Tyulin akkordning quyidagi ta'rifini

beradi: «Akkord – bu lad va akustika qonuniyatlariga bo‘ysunuvchi, muayyan tuzilishga ega va lad tizimiga doxil bo‘lgan ohangdoshlikdir» (84, 28-b.). Lekin Tyulin bu ta’rifga quyidagicha to‘ldirish kiritadi: «Bu qoidalar tersiya bo‘yicha tuzilgan akkordlarda ayniqsa aniq ko‘rinadi». Demak, Tyulin fikricha, tuzilma akkordning asosiy belgisi bo‘lmay, ikkinchi darajali belgi sifatida saqlanib qoladi.

Eng so‘nggi davrlarda odat tusini olayotgan akkordlar ta’riflarda, olimlar tuzilma belgisidan butunlay voz kechib, asosiy akkordning belgilari sifatida uning mustaqilligi va yaxlitligini ta’kidlaydilar. Jumladan, T.S. Bershadskaya: «Akkord – bu musiqa to‘qimasidagi mantiqiy differensiallashgan konstruktiv jihatdan yaxlit tonlar kompleksi birligidir» (12, 23-b.) deb ta’kidlasa, Yu.N. Xolopov: «Akkord – bu muayyan mantiqiy tamoyil asosida yaratilgan har qanday mustaqil ohangdoshlik» (94, 41-b.) deya ta’riflaydi.

Akkord ta’rifining yana bir tomoniga ahamiyat berish lozim. Nazariyaning an’anaviy ta’rifida akkord albatta uch tovushdan iborat bo‘lishi kerak deyiladi. Masalan, Yu.N. Tyulinning fikricha: «Akkordning konstruktiv yaxlitligi, balandligi bilan farq qiladigan, kamida uch tovushdan iborat...». Olimning fikricha, ikki tovush majmuida akkord tuzilmaydi, chunki bu holda tovushlar birikmasi lad tizimida o‘z o‘rni, ya’ni funksiyasini belgilab bera olmaydi (84, 28-b.). Mazkur qoida ko‘rsatadiki, Tyulin bu masalani hal etishda ko‘proq klassik musiqa tajribasiga asoslangan. Oxirgi garmoniyaga bag‘ishlangan nazariy ilmiy asarlarda tahlil qilingan uslublarning doirasi kengayib, akkord ta’rifi, ayniqsa zamonaviy musiqa qoidalarining negizida son jihati-

dan kamida uchtovushlik bilan cheklanishi, qaytadan ko‘rib chiqilmoqda. T.S. Bershadskaya va Yu.N. Xolopov akkord ikki tovushdan ham iborat bo‘lishi haqida so‘z yuritib, akkordning asosiy belgilari tuzilmada emas, aksincha, tovushlarning o‘zaro yaxlitligida va mantiqiy differensiasiyasida, deb uqtirishadi (12, 22-b., 94, 42-b.).

1.2. Klassik akkordning mantiqiy tuzilmasi

Tersiya bo‘yicha tuzilgan akkordlarning asosiy turlari – uchtovushlik, septakkord, nonakkordlardir.

Akkordning asosiy belgilari – yaxlitlik, birlik, akkordni tashkil qiladigan har bir tonning o‘ziga xos funksiyaga egaligi bilan bog‘liqdir Yu.N. Xolopov «Garmoniya» darsligida akkordning quyidagi ichki funksiyalari chizimini beradi (№24):



1. *Asosiy ton*. Akkordning bosh tovushi butun ohangdoshlikni taqdim etish imkoniyatiga ega.

2. *Akkord konsonanslari* tarkibiga asosiy tondan yuqorida joylashgan sof kvinta va tersiya (katta yoki kichik) kiradi. Ushbu tovushlar asosiy tovush bilan birgalikda akkordning konsonanslik mohiyatini hosil qilishadi.

3. *Akkord dissonanslari* qatoriga esa septima, nona, seksta va barcha alteratsiyalangan tovushlar kiradi.

4. *Yondosh (qo'shimcha) tonlar* tarixiy akkord dissonanslariga o'xshab «to'xtab qolgan» o'tkinchi yoki yordamchi tovushlardan paydo bo'lgan. Lekin dissonans tonlaridan akkordning tersiyali tarkibini buzishi bilan farqlanadi. Misol: -D₇⁶. Yondosh tovushlar guruhiga organ punktlari ham kiradi.

5. *Akkordsiz tovushlar* to'xtalmalar, yordamchi va o'tkinchi tovushlar akkord tarkibiga kirmaydi, lekin u bilan ma'lum aloqada bo'lib, tashqari akkord funksiyalarini tashkil qiladi.

1.3. Klassik akkordlarning asosiy tomonlari

Har bir akkordning uch xususiyatli tomonlarini ta'riflash mumkin:

1 – akkordning tovushi, masalan, tersiya yoki kvinta akkord toni sifatida izohlanishi bilan bir qatorda, kuyning tovushlari deb ham talqin qilinadi. Ya'ni tonlarning gorizontal izchilligi akkordning k u y t o m o n i n i hosil qiladi.

Akkordning bu so'nggi xususiyati ayniqsa XX asr musiqasi uchun dolzarb bo'lib, zamonaviy garmoniya va poli-foniya qoidalari bilan chambarchas bog'lanib ketganligidan dalolat beradi;

2 – har bir akkord o'ziga xos f u n k s i y a g a ega. Bu funksiya tonikaga nisbatan belgilanadi;

3 – akkordning yorqinligi, rangi, ya'ni keskin, yumshoq, og'ir, yengil, mayin, qattiq, quyuq jaranglashi uning f o n i z m tomonini tashkil qiladi. Akkordning bu tomoni butunlay

uning ichki tuzilishiga interval tarkibi, tovushlar soni, ikkilanishi, joylanishi va registriga aloqadordir.

Akkordning ikkinchi va uchinchi xususiyatlari bir umumiy qoidaga ega – agar akkordning funksional tomoni kuchliroq bo'lsa, fonizm tomoni kuchsiz bo'ladi va aksincha, ta'sirli fonizm funksional aloqalarni bo'shashtiradi. Mazkur qonuniyat va akkordning fonizm tomoni haqida birinchi bo'lib Yu.N. Tyulin yozgan (32, 24-b.). Olimning g'oyalariga asoslanib L.A. Mazel bu masalani boshqa nuqtayi nazardan ko'rib chiqadi. Agarda Yu.N. Tyulin asosiy e'tiborni funktsiya va fonizmni ta'riflash va differensiallashga bag'ishlagan bo'lsa, L. Mazel akkordning bu ikki jihatining bir-biri bilan bog'lanishini, o'zaro munosabatini tahlil qilib, quyidagi xulosaga keladi: «...funksionallik va fonizmni cheklangan hollar sifatida ajratish bilan ularning o'zaro munosabati garmoniya tilining katta bir sohasini tashkil qilishini nazarda tutish kerak» (18, 140-b.). Xususan, Yu.N. Tyulin kashf qilgan mazkur qonuniyatni umumiy deb talqin etib, L. Mazel bir qancha akkordning ikki tomoni bir yo'nalishda harakatlanishiga misollar keltiradi. Masalan, alteratsiya zo'r koloristik taassurot yaratib, bir yo'la akkordning funksional xususiyatlarini ham kuchaytiradi.

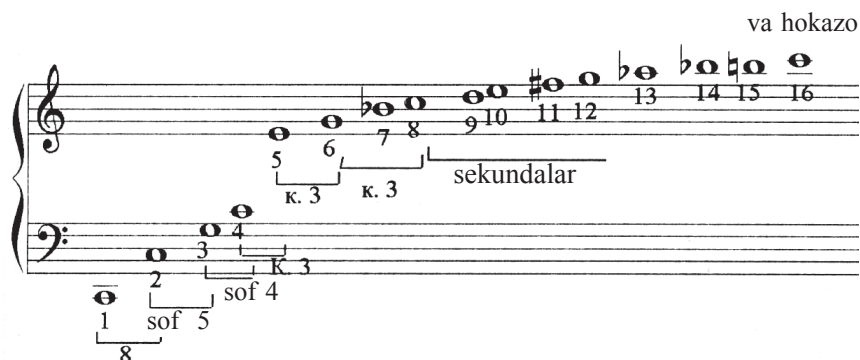
1.4. Akkord tuzilishining akustik negizi

Nazariy musiqa ilmida akkordning tuzilishi bilan bog'liq bir muammo haqida ko'p mulohazalar yuritilgan.

Ma'lumki, ko'p ovozli xalq musiqasida turli tuzilmalarga asoslangan akkordlar keng ommalashgan. Lekin klassik garmoniya uslubida faqat tersiya bo'yicha tuzilgan akkordlar odat tusini olib, bir necha asr davomida

ularning yagona shakli sifatida yuritilgan. Ushbu jarayon yuzaga kelishiga qanday qonunlar sabab bo'lgan? Uning obyektiv negizi nimada? Bu kabi savollarga XVII asrda tabiiy tovush qator tizimi kashf etilgandan keyin munosib javob shakllandi. Ma'lum bo'ldiki, bir tovush yangraganida cholg'u asboblari tori butun uzunligi bo'ylab tebranishi uning alohida qismlarini ham tebratadi. Natijada, bir tovush to'laqonli eshitilsada, aynan shu sado ketidan bir talay tovushlarning majmuasi hosil bo'lishi aniqlandi. Bu tovushlar asosiy tovushdan yuqoriroq yangrab, aniq bir tartibda joylashgan. Masalan: «do» tonidan quyidagi tabiiy tovush qator tashkil bo'ladi (№25):

25.



Bosh tondan yuqoridagilari «oberton tovushlari» deb nomlanadi.

Intervallarning garmonik xususiyatlari ularning tabiiy tovushqatorda o'rinishganligi bilan bog'liqdir.

Mukammal konsonanslar pastki, eng kuchli obertonlar vositasida hosil bo'ladi. Bu konsonanslarning turlari yo'qligi ularning intonatsion mustaqilligiga olib keladi.

N o m u k a m m a l k o n s o n a n s l a r k u c h i n i s b a t a n p a s t r o q b o ' l g a n t e r s i y a o b e r t o n l a r i d a n y u z a g a k e l a d i . B u k o n s o n a n s l a r t o v u s h q a t o r d a g i k i c h i k v a k a t t a t e r s i y a l a r d a n t a s h k i l t o p i b , i n t o n a t s i o n m u q o b i l k o ' r i n i s h l a r i b i l a n a j r a l i b t u r a d i .

Sekundalar eng kuchsiz obertonlardan iborat bo'lib, tabiiy tovushqatorda hosil bo'ladigan turlarining ko'pligi ularni intonatsion variantlari jihatidan boyitadi.

Pastki oltita oberton konstruktiv ahamiyatga ega. Zero, ular tarkibiga kiradigan konsonanslar major uchto-vushligini tashkil qiladi. Ushbu konstruktiv obertonlardan yuqorida joylashgan tonlar akkord tuzilmasiga ta'sir qilmay, faqat tembr, bo'yoq jihatidan akkordni boyitadi.

Tabiiy tovushqatorning konstruktiv qismida major uchto-vushligi namunasi joy topganligi akkordning boshqa tuzilma va faktura hodisalarini to'laroq anglash uchun asos beradi.

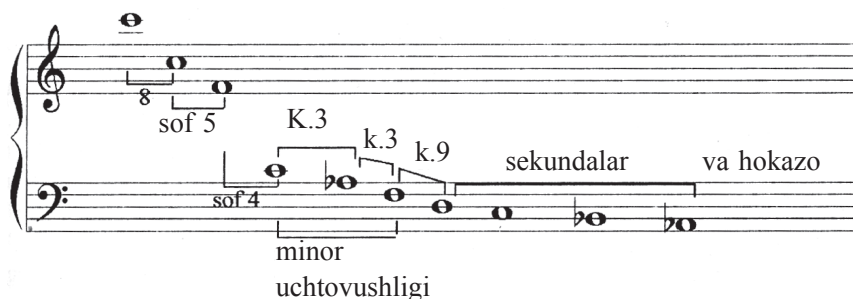
Xususan, tovushqatorning bosh va oberton tonlarga bo'linishi akkord tuzilishida o'z aksini topadi: akkord ham ikki «faqat» – fundamental bas va birlashgan uch oberton tovushlaridan iborat.

So'ngra, oberton tovushlariga xos tovushlarning takrorlanishi (asosiy ton uch, kvinta ikki, tersiya bir marotaba) akkord tonlari juftlanishida va ovoz yo'nalish qoidalari o'rnatilishida ifodalandi. Masalan: parallel oktavalalar va kvintalarning man etilishi, ularning bosh ton bilan birlashib ketishi va natijada, bir real tovush g'oyib bo'lganday sezilishiga asos bo'ladi.

Oberton tovushqatorining kashf etilishi klassik akkord shakllanishining ko'p tomonini yoritib bersada, bir savolga javob bera olmaydi. Ya'ni mazkur oberton tovushqatori faqat major uchto-vushligiga to'g'ri keladi, minor uchto-vushligi

tonlariga uning tarkibida joy topilmaydi. Demak, bu (minor) uchtovushlik qayerdan paydo bo'lgan, degan savol tug'ilishi tabiiydir. Ko'p olimlar ushbu savolga javob berishga harakat qilishgan. Xususan, XIX asrda G. Riman minor akkordini akustik jihatdan asoslash uchun «unterton nazariyasi»ni ishlab chiqqan. Riman oberton qatoriga tayanib, simmetriya holda quyidagi interton qatorini tuzgan (№26).

26.



Darhaqiqat, ushbu tovushqatorda minor uchtovushligining tonlari sodir bo'lganday ko'rinadi. Lekin mazkur tovushqator obyektiv, ya'ni tabiiy akustik qonunlarga asoslangan obertonlar qatoriga qaraganda faqat mantiqiy, mavhum tuzilma bo'lib, minor uchtovushligi sodir bo'lishi muammosini yoritib bermaydi.

Hozirgi davrda bu masala haqida eng jiddiy fikr Yu.N. Tyulinning ilmiy asarlarida bayon etilgan. Uning fikricha, minor uchtovushligi o'zining funksiyasi, tuzilishi bilan major uchtovushligiga yaqin. Har ikki uchtovushlik tersiya bo'yicha, kvinta hajmida tuziladi. Har ikkisi – konsonanslik, turg'unlik va ladning to'laqonli tonikasi ekanligi bilan birbiriga teng. Shu bilan birga minor uchtovushligi sadolarida major uchtovushligiga nisbatan ma'lum qarama-qarshilik mavjud: har bir tovush obertonlari asosida minor emas, major uchtovushligi (yashirin holatda bo'lsada) mavjud bo'ladi.

Natijada, minor uchto-vushligining tersiyasi va beshinchi oberton o'rtasida tug'ilgan ziddiyat, ushbu uchto-vushlik xususiyatlarining yuzaga chiqishiga katta ta'sir qiladi.

Xususan, minor uchto-vushligi nechog'lik mustaqil bo'lmasin, avtentik kadans yo'nalishlarda, uning major uchto-vushligiga tobeligi his qilinib turiladi. Minordan keyin olingan major uchto-vushligi turg'unlik sifatida sezilsada, xuddi teskari yo'nalish – bo'lingan kadensiyasiga o'xshab yana musiqiy rivojlanishni talab qiladi.

Birinchi vosita o'tmish musiqasida keng qo'llanib kelingan. Masalan, I.S. Bax ijodida minor tonalliklarida yozilgan asarlarining major uchto-vushligi bilan tugallanishi nihoyatda xosdir.

Keyingi asrlarda bu akkordlarning farqi ancha kamayib, minor uchto-vushligi major uchto-vushliklari qatorida teng turg'un funk-siya tarzida qo'llanila boshlangan.

Barcha bayon etilgan ma'lumotlar akustika qonuniyatlarining musiqa tafakkuri mantiq'iga ta'sir etishiga dalildir. Lekin shu bilan birga, aynan keltirilgan dalillar, xususan minor uchto-vushligining major uchto-vushligiga teng yuritilishi, bu ta'sir nisbiy tarzda ijodiy tajriba jarayoniga xos joy topganligidan dalolat beradi. Demak, musiqa hodisalarining izohlanishi, sezish qoidalari majmuiga va ushbu hodisalarga tarixan yondashuv bilan uzviy bog'langandir.

2. UCHTOVUSHLIK-LAR

2.1. Umumiy ta'rif

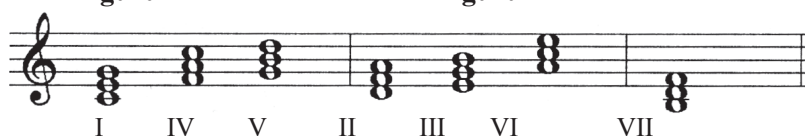
Majorning uchta asosiy uchto-vushligi I, IV, V – lar-da tuziladi. Ular, birinchidan, bosh funk-siyalar (T, S, D)ni ifodalasa, ikkinchidan major uchto-vushliklari sifatida lad-

ning asosiy ta'riflari belgisi uchtovushliklari qo'shimcha yoki yondosh guruhlarini tashkil qiladi. VII pog'ona uchtovushligi tarkiban kamaytirilgan uchtovushlikni tashkil qiladi va boshqa akkordlardan noturg'unligi bilan ajralib turadi, shuning uchun ham u asosan sekvensiyada qo'llaniladi (№ 27-a):

27. a) Do major

**Asosiy ak.k.
guruhi**

**Yondosh ak.k.
guruhi**

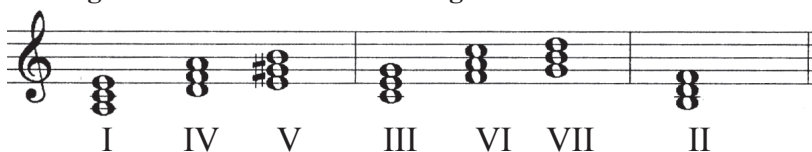


Minorning uch turidan garmoniyada tabiiy va garmonik xillari muhim rol o'ynaydi. Garmonik minor tabiiy minordan yetakchi toni bilan ajraladi, shuning uchun bu lادلarning yetakchi tonini kiritadigan akkordlari farqlanadi. Badiiy tajribada V pog'onada tuzilgan uchtovushlik ko'pincha garmonik, III va VII pog'ona uchtovushliklari esa tabiiy tarzda qo'llaniladi (№ 27 b):

b) Iya minor

**Asosiy akk.
guruhi**

**Yondosh akk.
guruhi**



2.2. Uchtovushliklarning juftlanishi va tuzilishi

Akkorddagi juftlanish badiiy maqsadga daxldor. Akkord musiqa rivojlanishi jarayonida ajralgan

holda sezilmasligi uchun uning yangrashi ravon, tekis bo'lishi kerak, ovozlarning birortasi ham bo'rtib eshitilishi noma'quldir. Lekin biror akkordga diqqatni jalb etadigan bo'lsak, u o'zining lad yoki joylashuvi jihatidan g'ayritabiyy holda qo'llanilishi lozim.

Akkord tonlari ravon va tekis yangrashi uchun: a) lad jihatdan eng yorqin tovush; b) fonizm jihatdan esa eng xarakterli tovush juftlanishi tavsiya etiladi.

Shu nuqtayi nazardan uchtovushlikda asosiy ton juftlanishi me'yoriy ravishda o'rnatiladi. Bu holda eng to'la muvozanat vujudga keladi (№28):

28.

I.S. Bax. Xoral. №102



Lekin akkord yorqinligini boyitish yoki musiqiy fikr yo'nalishiga moslash maqsadida, ko'pincha kuyda joylashgan tersiya yoki kvinta tonlari ham ikkilanishi mumkin. Tersiya juftlanishi ayniqsa yondosh uchtovushliklarda keng tarqalgan.

Uchtovushliklarning *to'liq* va *to'liqsiz* turlari bor. Ko'pincha to'liqsiz uchtovushliklarda kvinta tushirib qoldiriladi. Bu holda ham akkord to'liqdek yangraydi, chunki kvinta pri-

maning kuchli obertoni sifatida akkordda aniq sezilib turadi (№ 29):

29.

W.A. Motsart. Son. № 11, II.

Menuetto



Agar tersiya toni tushirib qoldirilsa, uchtovushlik o'zining lad belgisini yo'qotadi va akkord neytral his qilinib, sadosi quruq, bo'sh bo'ladi. Shuning uchun bunday akkord klassik garmoniyaga xos emas. Lekin XIX va ayniqsa XX asrda tersiyasiz uchtovushliklar qo'llanishi ommalashdi (№ 30):

30.

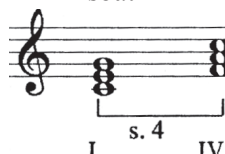
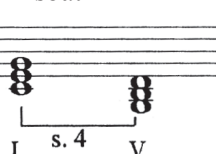
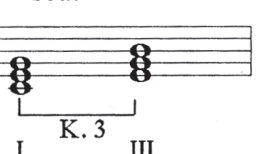
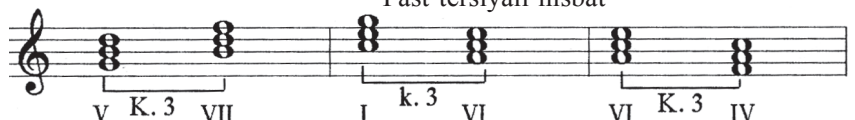
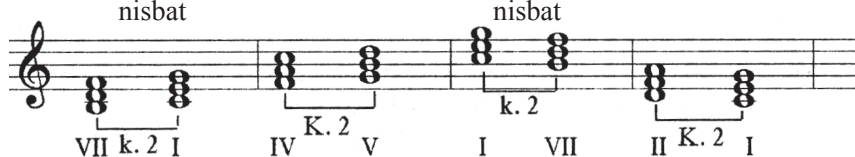
S. Uidakov. «Mening sevgilim».

Moderato

2.3. Uchtovushliklarning qo‘shilishi

Akkordning asosiy tovushlari (bas tonlari) orasidagi masofa akkordlar nisbati deyiladi. Akkordlarning *kvarta-kvintali*, *tersiyali* va *sekundali* nisbatlari mavjud. Ular yuqoriga yoki pastga tomon yo‘naltirilgan nisbatlarni tashkil etishi mumkin (№31):

31.

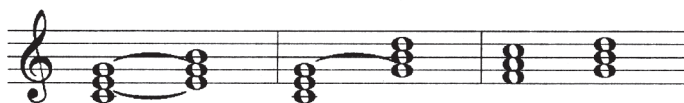
Yuqori kvartali nisbat	Past kvartali nisbat	Yuqori tersiyali nisbat
		
Past tersiyali nisbat		
		
Yuqori sekundali nisbat	Past sekundali nisbat	
		

Tersiya nisbatidagi uchtovushliklar orasida ikkita umumiy tovush, *kvarta-kvinta* nisbatidagi uchtovushliklar orasida bitta umumiy tovush bo‘ladi. *Sekundli* nisbatdagi uchtovushliklar orasida umumiy tovushlar bo‘lmaydi (№32-a, b, d):

32. a)

b)

d)



Uchtovushliklarning **qat'iy** qo'shilishida ovozlarning butunlay ravon yo'nalishi kuzatiladi. Bu holda asosan garmolik qo'shilish sodir bo'lishi mumkin, ya'ni umumiy tovush birlamchi ovozda o'z o'rnida qolishi zarur.

Garmonik qo'shilishda *tersiya* nisbatida bo'lgan uchtovushliklarda ikki umumiy tovush o'z o'rnida qoldiriladi (№ 33-a).

Kvarta-kvinta nisbatidagi uchtovushliklar orasida bitta umumiy tovush bo'lganligi tufayli, ovozlarning harakatchanligi oshadi (№ 33-b).

Sekundali nisbatdagi uchtovushliklar orasida umumiy tovush bo'lmasligi sababli, ular melodik tarzda qo'shiladi va tovushlarning birontasi ham o'z o'rnida qolmaydi (№ 33-d):

33. a)

b)

d)



I III

I VI

I IV

III VI

IV V

III IV

Uchtovushliklarning **yarim erkin** ovoz yo'nalishida tovushlar ravon tersiya yurishida qo'shiladi. Bunday akkordlarning bog'lanishi faqat melodik ravishda bo'ladi.

Tersiya nisbatidagi uchtovushliklar melodik qoʻshilganda, parallelizmdan saqlanish uchun, birinchi uchtovushlikning tersiyasi ikkinchi uchtovushlikning tersiyasiga oʻtishi va altda sekunda harakati vujudga kelishi lozim (№ 34-d):

Sekundali nisbatda qat'iy yo'nalishdan chetlanish faqat sakrash bilan hosil bo'ladi.

1. Sakrash albatta joylashuv holati o'zgarishiga olib boradi. Masalan, sakrab sopranoda yuqori tomonga bo'lsa, zich holatdan keng holatda, pastda bo'lsa, keng holatdan zich holatda o'tiladi.

2. Barcha nisbatlarda sakrash birortasining tersiyasi, albatta boshqa birining tersiyasiga sakrab o'tishi bilan bajariladi.

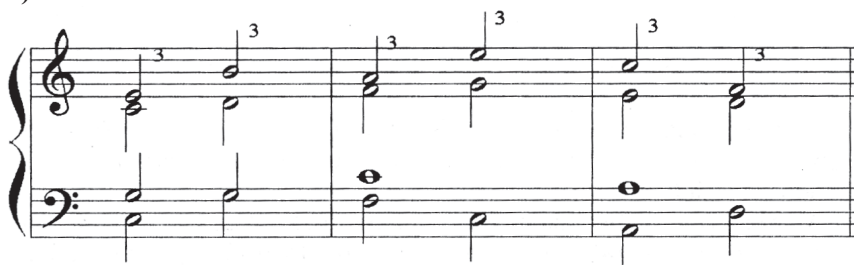
3. Eng katta sakrash sopranoda yoki tenorda bo'lishi mumkin, altda esa sakrash ravonroq bo'lib, yordamchi sifatida qo'llaniladi.

Ushbu umumiy qonunlardan tashqari har bir uchtovushlik nisbatida o'ziga xos qoidalar bor.

Kvarta-kvintali nisbatdagi uchtovushliklar tersiyalar sakrashi bilan qo'shilganda, umumiy tovush joyida qoladi, ya'ni bog'lanish albatta garmonik bo'ladi. Sopranodagi sakrashlar bunga misol (№ 35-a):

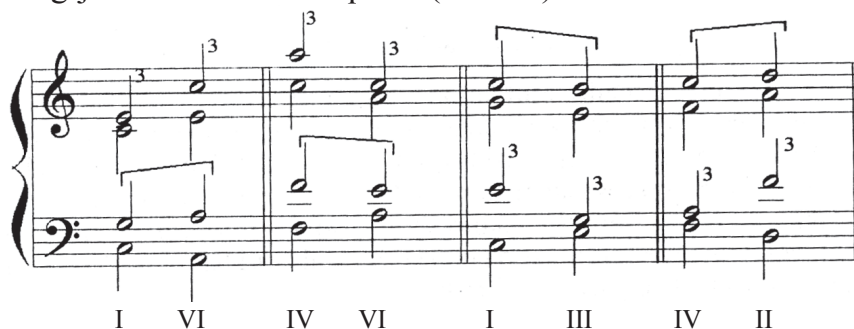
35.

a)



Agar sakrash *tenorda* bo'lsa joylashuv holati o'zgarishi soprano sakrashiga qaraganda teskari tartibda bajariladi: sakrash yuqoriga bo'lsa, keng holatga, pastga bo'lsa, zich holatdan keng holatda o'tiladi (35-b).

Altda qo'llanadigan tersiya sakrashlari melodik qo'shilishni, akkordning birida yoki ikkala akkordda tersiya tonining juftlanishini talab qiladi (№ 35-d):



Tersiya nisbatidagi uchtovushliklarni tersiyalar sakrashlari bilan qoʻshganda, albatta biror ovozda sekunda harakati saqlanishi kerak (№36 a, b):

36. a) Sopranoda sakrashlar

b) Tenorda sakrashlar

b)

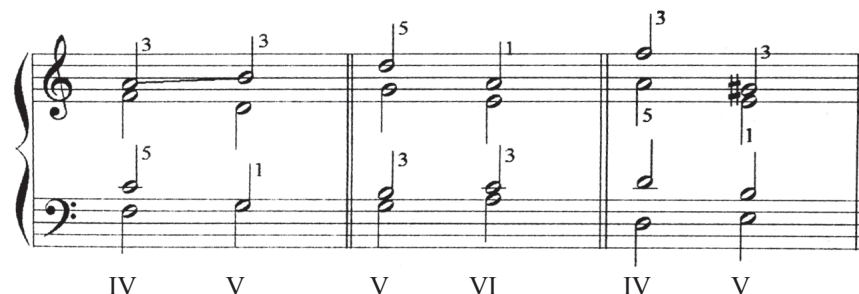
d)



Sekundali nisbatda sakrash faqat kvintadan asosiy tonga boʻlishi mumkin. Shu qoʻshilishning tabiiyligini kuchaytirish uchun tersiya tonlari bir tovushda ulanishi shart. Bu ulanish pogʻonama-pogʻona (mis. №37- a) yoki past tomonga septimaga sakrashlari bilan amalga oshiriladi. Oxirgi holda bir vaqtda altda ikkinchi sakrash hosil boʻladi (№37-b):

37. a)

b) lya minor



3. SEKSTAKKORDLAR

3.1. Umumiy ta'rif

Sekstakkord – uchtovushlikning birinchi aylanmasi bo'lib, uning turg'unlik xususiyati uchtovushlikka nisbatan sustroqdir. Shuning uchun sekstakkordlar asosan tuzim orasida qo'llanib, musiqa rivojida uzluksizlik yaratadi. Umumiy qoidaga ko'ra, jumla yoki davriya oxiridagi kadensiyalar yakunida oldingi akkordi sifatida olingan sekstakkord har bir kadensiyani nomukammal kadensiyaga aylantiradi.

3.2. Sekstakkordlarning juftlanishi

Sekstakkordlarning juftlanishi mazkur (26-b.) ta'kidlangan umumiy akkordlar juftlanishi qoidalariga bo'ysunadi.

Shu nuqtayi nazardan, asosiy sekstakkordlarda – T_6 , S_6 , D_6 tersiya toni juftlanmaydi, chunki tersiya lad jihatdan bu akkordlarning eng muhim va yorqin tovushidir. Uning juftlanishi sekstakkordlarning ichki muvozanatini buzadi.

Kamaytirilgan uchtovushlik sekstakkordning o'ziga xos yangrashi prima va kvinta orasida vujudga kelgan triton bilan bog'liq, ya'ni bu tovushlar juftlanishi maqsadga muvofiq emas.

Sekstakkordlarning normativ joylanishida a s o s i y yoki k v i n t a tonlari juftlanadi. Shu guruhda T_6 , S_6 , D_6 , SII_6 va tabiiy minorning $dtIII_6$, d_6 , $dVII_6$ kiradi (№38-a, b):

38. a)

kadensiyadan tashqari

The musical notation for exercise 38. a) shows a sequence of eight chords in a grand staff (treble and bass clefs). The chords are labeled below the staff: I_6 , I_6 , IV_6 , IV_6 , V_6 , V_6 , II_6 , and II_6 . The notes are written with fingerings: 1 and 5. The first two I_6 chords have a 1 on the treble staff and a 5 on the bass staff. The next two IV_6 chords have a 5 on the treble staff and a 1 on the bass staff. The next two V_6 chords have a 5 on the treble staff and a 1 on the bass staff. The last two II_6 chords have a 1 on the treble staff and a 5 on the bass staff.

b) tabiiy minorda



SII₆ va DTIII₆ (major, garmonik minor) tersiyasi ham juftlanishi mumkin. Bu hodisa akkordlarning kadensiyada qo'llanilishi bilan bog'liq – tersiya juftlanishi subdominant (II₆) va dominanta (III₆) xususiyatlarining kuchaytirilishiga olib boradi (№39):

39.



DVII₆ (major, garmoniy minor) tersiyasi juftlanadigan sekstakkordlar o'rtasida alohida o'rin egallaydi. Bu akkorddan foydalanish ko'pincha muayyan kuy yo'nalishi bilan bog'liq: a) o'tkinchi akkord sifatida tonika va uning sekstakkordi o'rtasida (№40-a); b) tepadagi yuqoriga yo'nalgan tetraxordni (V-VI-VII-VIII) majorda va melodik minorda garmoniyalashtirishda qo'llanadi (№40-b):

40. a)

b) Melodik Iya minor

Diagram showing two musical exercises. Exercise 40. a) shows three chords: I₆, VII₆, and I. Exercise 40. b) shows four chords: I₆, IV, VII₆, and I, in the melodic Iya minor scale.

Sekstakkordlarning juftlanishiga doir bayon etilgan asosiy qonunlarga quyidagi qo'shimchalar kiritish lozim. Agar sekstakkord o'z uchtovushligidan keyin harakatlansa (41-a), o'zni almasha (41-b) yoki harakat ravon qarama-qarshi bo'lsa (№41-d) – tersiyalar juftlanadi:

41.

a)

b)

d)

Diagram showing three musical exercises. Exercise 41. a) shows a sequence of chords: I, I₆, III, III₆, VI₆, IV₆, V₆, IV₆, III₆. Exercise 41. b) shows a sequence of chords: I, I₆, III, III₆, VI₆, IV₆, V₆, IV₆, III₆. Exercise 41. d) shows a sequence of chords: I, I₆, III, III₆, VI₆, IV₆, V₆, IV₆, III₆.

3.3. Sekstakkordlarning uchtovushliklar va boshqa sekstakkordlar bilan qo'shilishi

Ovoz **qat'iy**, **ravon** yo'nalishda: *kvarta-kvinta* va *tersiya* nisbatidagi akkordlar ko'pincha garmonik, sekunda nisbatidagi akkordlar melodik qo'shiladilar (№42):

42.

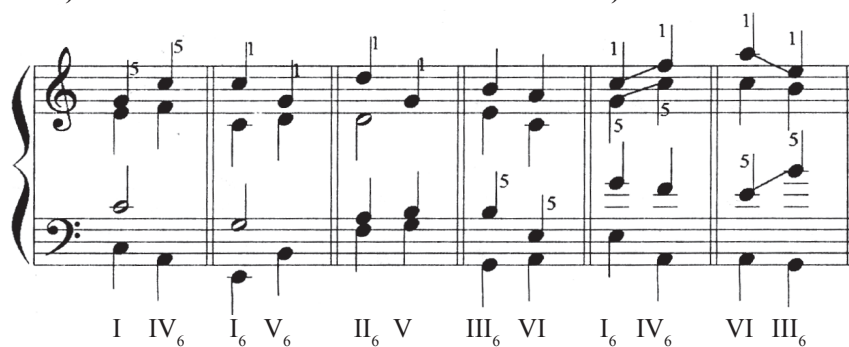


Erkin ovoz yoʻnalishida *kvarta-kvinta* munosabatidagi akkordlarning qoʻshilishi bir akkordning primasi ikkinchi akkordning primasiga, kvintasi-kvintaga *sakrab* oʻtishi orqali sodir boʻladi. Sakrash sopranoda yuqoriga yoʻnalgan boʻlsa, uchtovushlik albatta sekstakkordga oʻtishi kerak; sakrash pastga yoʻnalgan boʻlsa, uchtovushlikning sekstakkord bilan almashuvi har xil kelishi mumkin (№43-a).

Agar tovushlar parallel yoki qarama-qarshi kvartalar orqali yoʻnalsa, prima bilan kvinta qoʻshaloq sakrashi ham mumkin (№43-b).

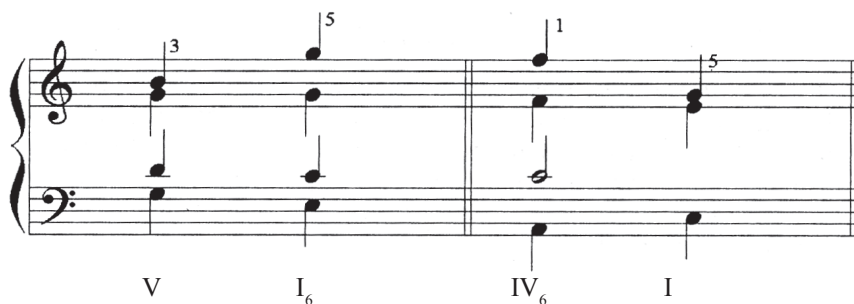
43. a)

b)



Akkordning turli tovushlari orasida ham sakrashlarga imkon bor (№44):

44.



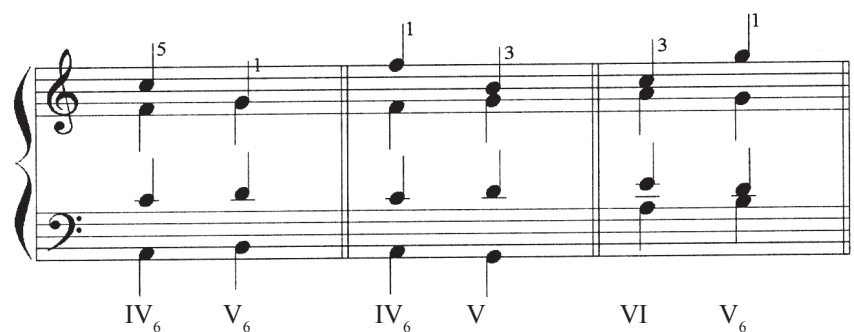
Tersiya munosabatida bo‘lgan akkordlarning erkin qo‘shilishida sakrash bir xil yoki turli ovozlarda sodir bo‘lishi mumkin (№45):

45.



Sekunda nisbatida sakrashlar cheklangan va kam tarqalgan. Quyidagi misollar bunday qo‘shilish yo‘llarini namoyish etadi (№46):

46.



4. KVARTSEKSTAKKORDLAR

4.1. Umumiy ta'rif

Kvartsekstakkord uchtovushlikning ikkinchi aylanmasi bo'lib, uning basi juftlanadi. O'z xususiyatlari bilan bu akkord uchtovushliklar va sekstakkordlardan ancha ajralib turadi. Chunki bas bilan yuqoridagi bironta tovush kvartani tashkil qiladi. Kvarta esa, ko'p musiqa uslublariga xos bo'lgan tersiya bo'yicha akkord tuzilishiga zid kelib, dissonans sifatida seziladi va yechilishi taqozo etiladi.

4.2. Kvartsekstakkordlarning turlari

To'liq va yarim kadensiyalarda qo'llanadigan birinchi pog'ona kvartsekstakkordi kadans kvartsekstakkordi ($K_{6/4}$) deb nomlanadi. Bu akkord odatda dominantadan oldin kelib, nisbatan kuchliroq hissada joylashadi. Tipik hollarda $K_{6/4}$ subdominanta yoki tonika keyin qo'llaniladi (№ 47):

47.

I.S. Bax. Xoral. № 87.



Kadans kvartsekkord ikki yoki uch ovozda D , D_7 da bo'lgan to'xtalmadan paydo bo'lib, tovush tarkibi jihatidan: a) tonika funksiyasiga; b) basi to'xtalma xususiyatlari bilan dominant funksiyasiga aloqadordir. Demak, $K_{6/4}$ ikki funksional (bifunksional) xususiyatga ega.

O'tkinchi kvartsekkord uchtovushlik va uning sekstakkordi orasida, kuchsiz hissada pog'onama-pog'ona harakatda hosil bo'ladi. Bunday o'lchov sharoit va ovoz yo'nalishining yetakchiligi izchillik funksiya tomonidan uyushiq tarzda jaranglashiga olib boradi.

Tipik ovoz yo'nalishi (№48-a, b):

48. a)

Diagram illustrating the typical voice leading (№48-a) for the $K_{6/4}$ chord. The notation shows a sequence of chords in a grand staff (treble and bass clefs). The chords are labeled below the staff: I, V_{64} , I_6 , II_6 , VI_{64} , II, IV, I_{64} , IV_6 .

Ayrim hollarda, o'tkinchi $T_{6/4}$ subdominantlarga ko'ra taktning kuchli hissasida ham qo'llanishi uchraydi (mis. №48-b):

b)

Diagram illustrating the use of the $T_{6/4}$ chord in a strong part of the measure (№48-b). The notation shows a sequence of chords in a grand staff (treble and bass clefs). The chords are labeled below the staff: IV_6 , I_{64} , IV, V_2 , I_6 .

Yordamchi kvartsekkord uchtovushlik va uning takrori orasida, kuchsiz hissada hosil bo‘ladi (№49-a):

49. a)



Bu akkord yordamchi tovushlardan kelib chiqib, funksional tomondan kam muayyanligi tufayli chetgi akkordlar funksiyasiga bo‘ysunadi. Natijada, akkordning asosiy xususiyatlari sirasiga biror-bir funksiya ta’sirini uzaytirish qodirligini kiritadi. Shu bois $T - S_{6/4} - T$ izchilligi ko‘pincha davriyaning boshida yoki oxirida, kadansdan keyin qo‘llaniladi. Ya’ni davriyaning tonika funksiyasi jiddiy ko‘rsatiladigan o‘rinda joylashadi. Quydagi misolda kadansdan keyin kelgan $T - S_{6/4} - T$ izchilligi uzoq vaqt mobaynida sadolanib, Si majorni asosiy tonallik sifatida tasdiqlaydi (№49-b):

49. b)

W.A. Motsart. Son. № 18, II.

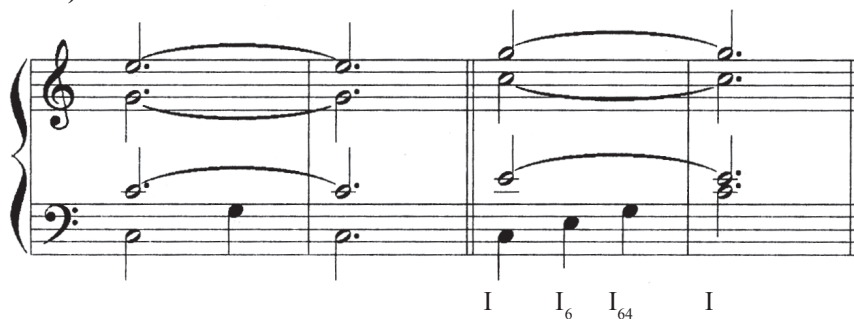
Allegretto



Oraliq kvartsekkordlar bir akkordning bazi garmonik tonlar bo'yicha harakati bilan vujudga keladi. Bu holda ham kvartsekkord mustaqil ohangdosh sifatida qo'llanilmaydi. Uning paydo bo'lishi basning xarakterli yurishi va kuy yo'nalishi bilan bog'liq (№ 50-a, b, d).

XIX asr oxiridan boshlab kvartsekkordlar erkin qo'llaniladigan bo'ldi. Ular mustaqil akkord ma'nosiga ega bo'lib, uchtovushliklar va sekkordlarga o'xshab, faqat muayyan izchillikda bo'lmasada, biroq har qanday musiqa rivojiga to'g'ri keladigan joyda foydalaniladi (№ 51).

50. a)



50.

I. Akbarov. «Samarqand
manzaralari». «Bibixonim».

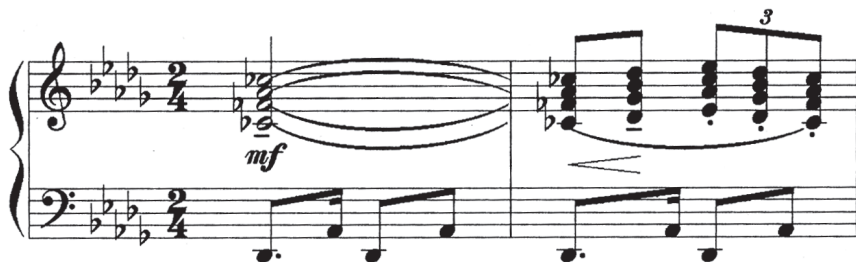
d) Andante



51.

K. Debyussi. «Preljudyia». № 3.

Mouv de Habanera



5. SEPTAKKORDLAR

5.1. Umumiy ta'rif

Septakkordlar uchtovushlikka yuqoridan tersiya qoʻshilishi bilan yuzaga keladi¹. Diatonikada tuzilishi bilan farq qiladigan jami 7 ta septakkord uchraydi. Ularning nomi tarkibidagi uchtovushliklar va mavjud septimalarga bogʻliqdir. Chetdagi ovozlarda *katta septima* tashkil etiladigan septakkordlar – katta major septakkordi, katta minor septakkordi va katta orttirilgan septakkordlardir (№ 52-a):

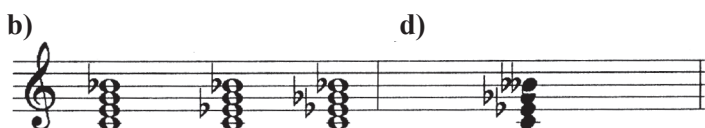
52. a)



¹ Badiiy tajribada diatonikaning barcha septakkordlaridan foydalanishda sekvensiyalar katta rol oʻynagan. Polifonik va gomofonik uslublarda muhim oʻrin egallab, sekvensiyalar, musiqa harakati toʻxtovsiz, muttasil boʻlishiga imkon tugʻdiradi. Tonal sekvensiyalarga shunday izchilliklar xoski, ular funksional jihatdan eng kuchli ajlanishlarni sodir etishadi: $V_7 - I$; $V_2 - I_6$; $II_{6/5} - V_2$ va hokazo.

Chetdagi ovozlarida kichik septima tashkil qiladigan septakkordlar kichik major septakkordi, kichik minor septakkordi va kamaytirilgan uchto'vushlik septakkordlaridir (№ 52-b).

Chetdagi ovozlarida kamaytirilgan septima tashkil qiladigan septakkord kamaytirilgan uchto'vushlik asosida yuzaga keladi va kamaytirilgan deb nomlanadi (№ 52-d):



Septakkordlarning qo'llanishi va tarqalishi bir xil emas. Ularning ta'sirli imkoniyatlari faqat tovush tarkibi va funksional ma'nosi bilangina emas, balki yorqinlik, dissonanslik darajasi bilan ham chambarchas bog'liqdir. Badiiy tajribada *kichik*, ayniqsa, *kichik major*, *kichik kamaytirilgan uchto'vushlik septakkordlari* va *kamaytirilgan septakkordlar* ko'proq uchraydi. Katta septima bilan chegaralangan septakkordlar esa nisbatan *kamroq tarqalgan*.

Septakkordning funksional qarashligi uning negizidagi uchto'vushlik xususiyatlariga bog'liq, lekin u yoki bu funksiyani ifodalash darajasi – septima mavjudligi tufayli o'zgaradi.

Ushbu nuqtayi nazardan septakkordlarni ikki guruhga bo'lish mumkin.

Birinci guruhdagi D_7 , $DVII_7$ va SII_7 akkordlarga mavjud septima lad jihatidan zidlik qilmaydi va nohanglik sifatida akkordlar tarangligini kuchaytiradi. Bu septakkordlar dastlabki funksional ahamiyatga ega bo'lib, *bosh septakkordlar* deb nomlanadi.

Ikkinchi guruh septakkordlari S_7 , $TSVI_7$, T_7 , $DTIII_7$ da esa aksincha, septima lad jihatidan akkordlarga zidlik kiritib, funksional noaniq, aralash bo'lishiga olib keladi. Masalan, bular ichida eng keng tarqalgan S_7 da septima – ladning tonikasiga kiradigan turg'un ton bo'lsa-da, aynan subdominanta uchtovushligiga bu ton kirmaydi. Demak, S_7 subdominanta xususiyatlariga zid kelib, funksional tomondan akkordni bo'shashtiradi.

Bu guruh akkordlari birinchi guruhdagilarga qaraganda ancha kam qo'llanilishi tufayli *yondosh septakkordlar* deb nomlanadi. Ular funksional tomondan kuchsiz bo'lib, garmoniyaning ko'proq bo'yoq, fonizm tomonidan boyitadi.

Septakkordlar mustaqil akkord sifatida (uchtovushliklarga qaraganda) badiiy tajribada ancha kech o'zlashtirila boshlangan. Ma'lumki, birinchi bo'lib septakkordlardan italyan kompozitori K. Monteverdi (1567–1643) o'z operalarida foydalangan. Lekin garmoniyaning bu hodisasi nazariya fanida, xususan, dominantseptakkordning bifunksional, dissonans ohangdoshlik sifatida yoritilishi, faqat fransuz olimi va kompozitori J.F. Ramo (1683–1764)ning tadqiqoti («Garmoniya haqidagi risola, uni tabiiy tomonlariga mujassamlashtirish»)da 1722-yili o'z aksini topadi.

Septakkordlar qo'llanilishi musiqa asarida garmoniya rivojlanishiga dinamika qo'shdi – yechilishni talab qilgan dissonanslar tonikaning turg'un xususiyatlarini kuchaytirib, lad da akkordlarning funksional differensiyasini chuqurlashtirdi.

5.2. Septakkordlarning kiritilishi

Septakkordlar qo'llanilishi funksional jihatdan uchtovushliklar qo'llanilishidan kam farq qiladi.

Faqat septima mavjudligi septakkordlarga o'ziga xos xususiyat baxsh etadi va ovoz yo'nalishini murakkablashtiradi.

Barcha septakkordlarning kiritilish qoidalarini asosan septima bilan bog'liq bo'lib, D_7 ga o'xshaydi. Ya'ni septakkord ko'pincha ravon ovoz yo'nalishida qo'llanadi: septima yoki pastlama pog'onama-pog'ona harakatda (№53-a), yoki bir ovozda saqlangan umumiy tovush sifatida kiritiladi (№53-b).

Septimaning *sakrash* yo'li bilan kiritilishi ham keng, tarqalgan. Bu sakrash albatta yuqori tomonga bo'lishi kerak, chunki aks holda septimaning majburiy pastga yo'nalishi kuy shaklining asosiy tamoyiliga (har bir sakrash qarama-qarshi harakat bilan to'ldiriladi) zid keladi (№54):

53.

a)

V V₇ I I₂

b)

IV V₂ II V₇

54.

V₆ V₆₅

5.3. Dominantseptakkord va uning aylanmalari

D_7 beshinchi pog'onada tuzilgan septakkord bo'lib, dominant funksiyasini kuchli ifodalovchi akkordlar safiga kiradi.

D_7 ning *to'liq*, *to'liqsiz* (kvintasiz) va *sektali* (kvinta o'rniga seksta kiritilgan) turlari mavjud.

Ushbu qoidalarga asoslanib $D_7 - \text{TSVI}$ uchtovushligida ham yechilishi mumkin. Bu holda bo'lingan aylanma paydo bo'ladi (Mis. №55-b):

To'liq bo'lmagan D_7 (D_7^5) va sekstali D_7 (D_7^6)larning **qat'iy** yechilishi ham mazkur qoidaga bo'ysunadi (№55-d):

D_7 aylanmalarining qo'llanishi bas tovushi harakatlari-
shiga imkoniyat yaratadi. D_2 , $D_{6/5}$, funksional jihatdan $D_{4/3}$
ga ko'ra faolroqligi bilan ajralib turadi, chunki $D_{4/3}$ ning

basi dominanta garmoniyasiga xos emas. $D_{6/5}$, $D_{4/3}$, D_2 xoti-
ma kadensiyada ishlatilmaydilar.

D_7 aylanmalarining tonikaga qat'iy yechilishi D_7 yechi-
lishidan farqlanmaydi (№56).

Yarim erkin ovoz yo'nalishida:

1) kvinta bir pog'ona yuqoriga yechilishi mumkin. Bu
holda tonikada tersiya juftlanadi (№57-a);

2) D_7 tersiyasi pastga, tonikaning kvintasiga o'tishi
mumkin. Bu holda D_7 to'liq tonikaga yechiladi (№57-b);

3) D_7 yechilganida septima yuqoriga yurishi mum-
kin. Agar zich joylashgan D_7 da tersiya melodik holatda
o'rtnasha, bu holda yuqoridagi yetakchi ton boshqa tovush-
larni o'z yo'liga jalb etib, parallel sekstakkordlar harakatini
tashkil qiladi (№57-d):

56.

56. Musical notation showing a sequence of chords in G major: V_{65} , I , V_{43} , I , V_2 , I_6 . The notation includes fingerings and slurs.

57. a)

57. a) Musical notation showing a sequence of chords in G major: V_2 , I_6 , V_{65} , I .
b) Musical notation showing a sequence of chords in G major: V_7 , I .
d) Musical notation showing a sequence of chords in G major: V_7 , I .

Erkin ovoz yoʻnalishida D_7 da aylanmalari tonikaga sakrab yechilishi lozim.

1. a) kadanslarda toʻliq boʻlmagan D_7 tonikaga asosiy tonlar sakrashi bilan yechilishi mumkin. Bu holda chetki ovozlarda parallel yoki qarama-qarshi oktavalar paydo boʻladi (№ 58-a);

b) D_7 tonikaga kvinta tonlari sakrashi bilan ham yechilishi mumkin. Bu holda paydo boʻladigan parallel yoki qarama-qarshi kvintalarga yoʻl qoʻyilmaydi (№ 58-b):

58. a) b)

V_7^s I V_7^s I V I V I

2. D_7 ning aylanmalari yechilishida sakrash asosan yuqori tovushlarda sodir boʻladi. Sakrash yoʻli bilan prima, tersiya, kvinta yechilishi mumkin. Erkin yoʻnalishda koʻproq D_2 qoʻllaniladi, $D_{3/4}$ va ayniqsa $D_{6/5}$ tonikaga sakrab yechilishi kamroq tarqalgan (№ 59):

59.

$V_2 I_6$ $V_2 I_6$ $V_2 I_6$ $V_{43} I$ $V_{43} I$ $V_{43} I$ $V_{65} I$ $V_{65} I$

5.4. Barcha septakkordlarning yechilishi

Har bir septakkord yoki uning aylanmasi tarkibiga kiradigan asosiy uchtovushlikdan tashqari, har qanday uchtovushlikka (aylanmasiga) avtentik yoki plagal uslubda yechilishi mumkin.

Avtentik yechilishda *septima bir pog'ona pastga* harakat qiladi. Septima bu yo'nalishda har bir septakkord kvarta, sekundaga – yuqori va tersiyaga past joylashgan uchtovushliklarga yechiladi.

Barcha septakkordlarning *kvartaga yuqori* joylashgan uchtovushlikka yechilishi D_7 (aylanmalari) tonikaga yechilishi yo'lida o'tadi (№60):

60.

II₇ V III₆₅ VI VI₄₃ II I I₂ IV₆

Sekundaga yuqori joylashgan uchtovushlikka septakkordlarning yechilishi yetakchi septakkord ($DVII_7$) va uning aylanmalari tonikaga yechilishi tamoyiliga asoslanadi (№61):

61.

VII₇ I III₇ IV I I₆₅ II₆

Tersiyaga past joylashgan uchtovushlikka yechilishda septakkordning kvintasi bir pog‘ona yuqoriga, septima pastga harakat qilib, umumiy tovushlar joyida qoladi. Bunday yechilish ko‘pincha quyidagi aylanmalarda qo‘llaniladi: $I_2 - VI$; $III_2 - I$; $VI_2 - IV$ (№ 62):

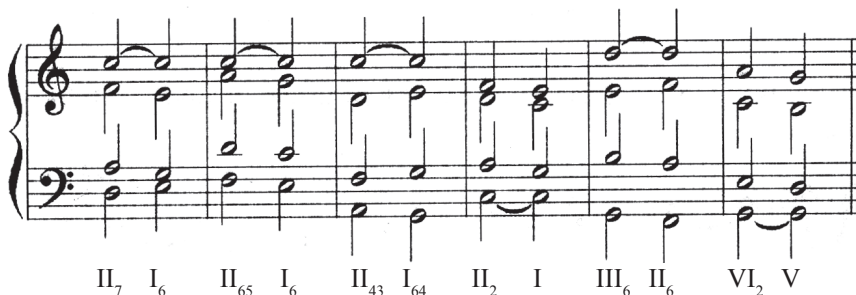
62.



Plagal yechilishda har bir septakkord kvartaga va sekundaga past joylashgan uchtovushlikka yechilishi mumkin. Bu holda septima joyida qoladi.

Septakkordning *sekundaga* past joylashgan uchtovushlikka yechilishida II_7 , tonikaga yechilishi namuna bo‘lishi mumkin (№ 63):

63.



Kvartaga past joylashgan uchtovushlikka septakkordning yechilishi mazkur bayon etilgan usullarga qaraganda universal ahamiyatga ega emas. Asosan $S_7 - T$ izchillik shaklida amalga oshiriladi (№ 64):

64.



5.5. Septakkordlarning qo‘shilishi

Diatonikaning rivojlanish jarayonida XVIII–XIX asrlarda ko‘povozlik musiqada dissonansning dissonansga o‘tishi keng qo‘llanila boshlandi. Ya’ni akkordlar izchilligida dissonans konsonansga yechilish o‘rniga dissonansga kutilgan konsonans funksiyasi va bir necha tovushlari saqlanadi.

Septakkordlarning izchilligi tabiiy sezilishi uchun ular ravon sekundaga harakat vositasida ulanishi lozim. Tovushlarning bunday harakati uch xil yo‘l bilan vujudga kelishi mumkin:

1. Septima harakati bilan, $DVII_7 - D_{6/5}$ tishiga o‘xshab (№ 65):

65.



2. Ikki ton harakati bilan, $\text{SII}_7 - \text{D}_{4/3}$ o'tishiga o'xshab (№ 66):

66.

II₇ V₄₃ II₂ V₆₅ III₆₅ VI₂ I₄₃ IV₇

3. Uch ton harakati bilan (septima albatta tersiyadan past joylashishi kerak (№ 67):

67.

IV₇ V₂ I₂ II₄₃ III₄₃ IV₆₅

Quyida A. Kozlovskiyning «Ulug'bek» operasidan parcha – septakkordlar izchilligining bir namunasi sifatida keltiriladi (№ 68):

68.

A. Kozlovskiy. «Ulug'bek», I s.

Allegro

Musiqaning ayrim ijodiy oqimlarida garmoniyaning bo‘yoq tomonlariga ahamiyat kuchayadi. Ayniqsa, XX asr garmoniyasiga xos bu sifat akkordlarning funksional aloqalarining zaiflashishiga va birinchi planga yorqin xususiyatlari chiqishiga asos yaratadi. Xususan, D_7 bifunksionalligi D_2 , $DVII_{4/3}$ va $DVII_2$ bevosita tonikaga plagal yechilishiga yo‘l qo‘yadi (№ 69, 70):

69. a)



70.

S. Prokofyev. «Uchta apelsinga bo‘lgan muhabbat». 4 s., 2.

Allergo moderato

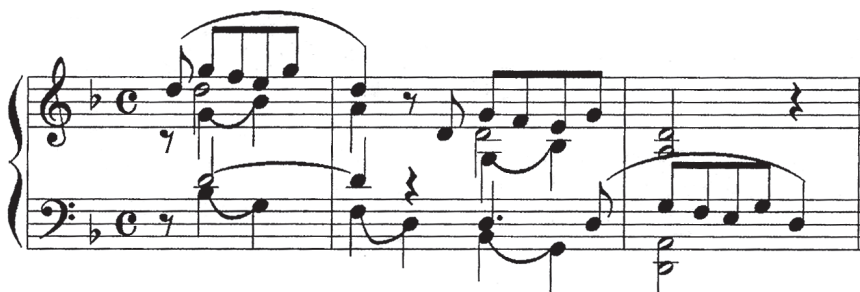


Shu qatori septakkordlarni kiritish va yechish yo‘llari odatdagi ovoz yo‘nalishi qoidalariga bo‘ysunmaydi: septima boshqa ovozdagi oktava yoki bir qancha tovushlar ustidan yechiladigan bo‘ladi (№ 71):

71.

P. Chaykovskiy. «U meni
juda sevardi».

Moderato



Zamonaviy musiqada keng tarqalgan usul – septakkordlarning parallel harakati melodik aloqalarga asoslanib, garmoniyaning yorqin tomonini kuchaytirib namoyish qiladi (№ 72):

72.

S. Prokofyev. «Oniy lahza», № 1.

Lentamente

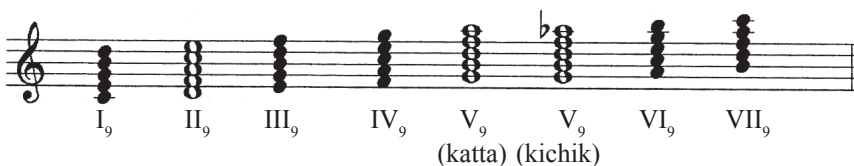


6. NONAKKORDLAR

6.1. Umumiy ta'rif

Nonakkord septakkordlarga yuqorida tersiya qo'shili-shidan yuzaga keladi (№ 73):

73.



Nonakkordlar boshqa dissonanslarga o'xshab avvalo to'xtalma sifatida, sevensiyalarda paydo bo'lgan. XIX asrda mustaqil akkord sifatida birinchi bo'lib D_9 odat tusiga kiradi. Keyinroq SII_9 va boshqa pog'onalar nonakkordlari vujudga keladi. Ijodiy tajribada nonakkordlarning boshqa akkordlarga qaraganda kech shakllanishi, ularning quyidagi xususiyatlarini belgilaydi: a) funksiya jihatidan faqat D_9 va SII_9 aniq namoyon bo'lgan; b) nonakkordlarning aylanmalari kam uchraydigan va shuning uchun rasmiy nomga ega emas; d) nona hozirgacha ham ko'pincha akkordsiz tovush, ya'ni to'xtalma sifatida talqin etiladi (№ 74):

74.

L. Betxoven. Simf. №9, II.

Molto vivace

6.2. Funksional xususiyatlari

Nonakkordlar septakkordlar singari bifunksional ohangdoshlardir. Ularning bifunksionalligi, ayniqsa aylanmalari qo'llanilishida aniq namoyon bo'ladi. Agar asosiy non-

akkord funksiyasi basga qaram bo'lsa (mis. №75), aylanmalar funksiyasini ko'proq akkordning ustki «qavati» belgilaydi (№76):

75.

V₉

76.

Nonakkordlarning aylanmalari funksional ikkilanishi musiqa tajribasida akkordning asosiy ko'rinishi ustunligiga sabab bo'lgan. Zero, bunday hollarda nonakkordlarning aynan bifunksional xususiyatlari kamroq seziladi.

Nonakkordlar funksiyasini oydinlashtirishda ovozlarning joylashuvi ham katta ahamiyatga ega. Masalan, akkord zich shakllanishida basning funksiyasi ustunlik qiladi (№77):

77. K. Debyussi. «Oy nuri».
Andantino

Lekin tersiya toni tushirib qoldirilgan holda yoki yuqorida joylashgan uchtovushlik registr yordamida

ajralib, alohida birikma sifatida qoʻllanilganda, nonakkordning bifunksionalligi (yaʼni funksional «faqat»liligi) yuzaga chiqadi (№ 78):

78. K. Debyussi. «Bahorning suyukli oʻgʻli».

Andantino

сне-жатъ взо-ля-нуй на-ше-ствие под не-бом ве-ш-ним

6.3. Nonakkordlarning qoʻllanilishi

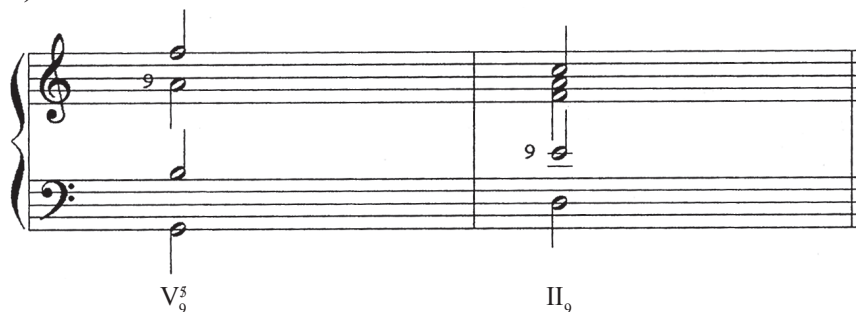
Toʻrtovozli tizimda nonakkordlar koʻproq kvintasiz, kamroq tersiyasiz qoʻllaniladi (№ 79-a):

79. a)

V₉ II₉ V₉ II₉ V₉ II₉

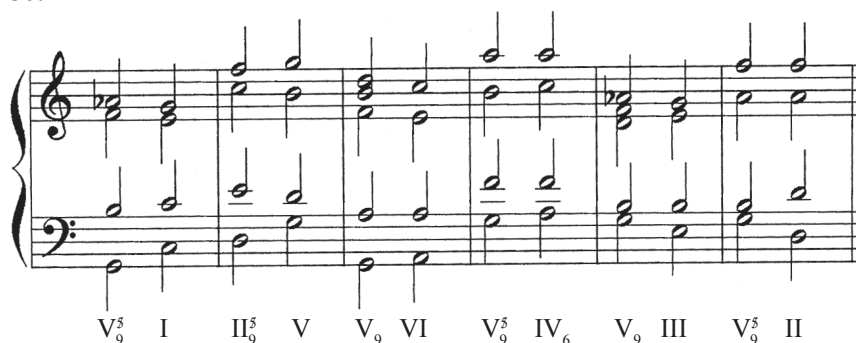
Nonakkorddagi oʻziga xos xislatlardan biri nonaning yuqoridagi ovozda joylanishidir (mis. № 79-a). Kamroq hollarda nona altda yoki tenorda uchrashi mumkin (№ 79-b):

b)



Nonakkordlar, xuddi septakkordlarga oʻxshab asosiy tondan yuqori kvartada joylashgan uchtovushlikka yechilishi, yuqorigi sekundada, pastki sekundada, tersiyada va kvartada joylashgan uchtovushliklarga oʻtishi mumkin (№ 80):

80.



Nonakkorddan septakkordlar va nonakkordlarga ham oʻtiladi. Eng keng tarqalgan nonakkordning pogʻonadosh septakkordga oʻtishi bilan bir qatorda (mis. № 78), nonakkord asosiy tondan yuqorigi kvarta va sekundada,

pastki sekunda va tersiyada hamda kvartada joylashgan septakkordlar (mis. № 81-a) va nonakkordlarga (mis. № 81-b) oʻtadi (№ 81-a, b, d):

81. a)

Chord sequence for 81. a: $V_9^{\sharp}$, I_7 , V_9 , VI_7 , $V_9^{\sharp}$, IV_7 , V_9 , III_{43} , $V_9^{\sharp}$, II_7

b)

Chord sequence for 81. b: V_9 , I_9 , I_9 , VI_9 , V_9 , V_9 , III_9 , V_9 , II_9

81. d)

S. Yudakov. «Ey duxtare».

Jonli

Vocal line: *Ey, dux-ta-re mah-bu-ba-i dil-sho-di-man*

Piano accompaniment chords: IV_9 , V_9 , VI

XX asrda nonakkordlarning parallel harakati ham tarqaladi. Septakkordlarning parallel yoʻnalishiga oʻxshab, bu usul garmoniyaning boʻyoq sifatlarini boʻrttirib koʻrsatishiga olib keladi (№ 82):

82.

Allegro rubato

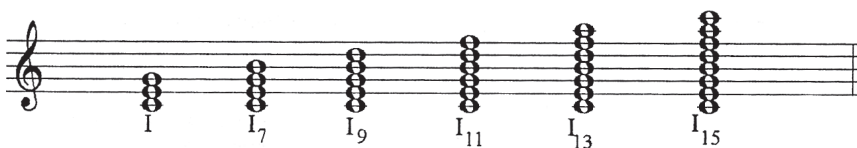
**S. Prokofyev. «Sakrazmlar»
(Achchiq kinoya), № 2.**



7. KOʻPOVOZLIK OHANGDOSHLIK LARI

Garmoniya taraqqiyotida XIX–XX asrlar akkordlarning murakkablashtirishi bilan ajralib turadi. Nonakkord qatorida oltitovushlik – undetsimakkord, yettitovushlik – tersdetsimakkord, sakkiztovushlik – kvintdetsimakkordlar ham joriy etiladi. Kvintdetsimakkord ohangdoshlarning tersiyalar birin-ketin qoʻshilishi natijasida yuzaga kelish jarayonini oxiriga yetkazadi (№ 83).

83.



Bu ohangdoshliklar koʻproq tonallikning I, V va II pogʻonalarida uchraydi (№ 84).

84.



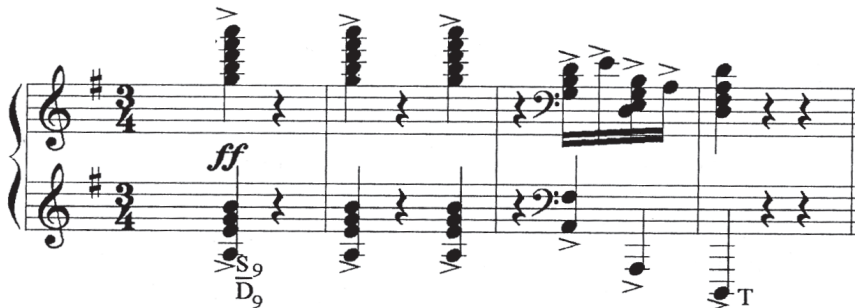
Nonakkordlarga xos polifunksionallik ko‘provozli ohangdoshliklarda birmuncha kuchayadi. Bunday tuzilmalar umumiy uyg‘unlik yaratmasdan, aksincha, mustaqillikka ega bo‘lmagan birikmalar sifatida seziladi. Shuning uchun ham ko‘p holatlarda mazkur tuzilmalarga «akkord» tushunchasi deyarli to‘g‘ri kelmaydi.

Ko‘povozlik tuzilmalarning funksional qatlamlarga bo‘linishi natijasida ham ko‘pincha bir funksiya bosh, ikkinchi esa tobe tarzida keladi. Bunday hollarda asosiy funksiyani odatda pastki «qavat» muayyanlashtiradi. M. Ravelning «Olijanob va nazokatli valsleri»da basdagi dominanta (D₉) ustidan aniq seziladigan subdominanta (S₉) «qavati» sodir bo‘ladi. Dominanta funksiyasi ustunligi ko‘povozlik ohangdoshning tonikaga o‘tishi bilan quvvatlanadi (№85):

85.

M. Ravel. «Valslar», № 1.

Modere tres fans.

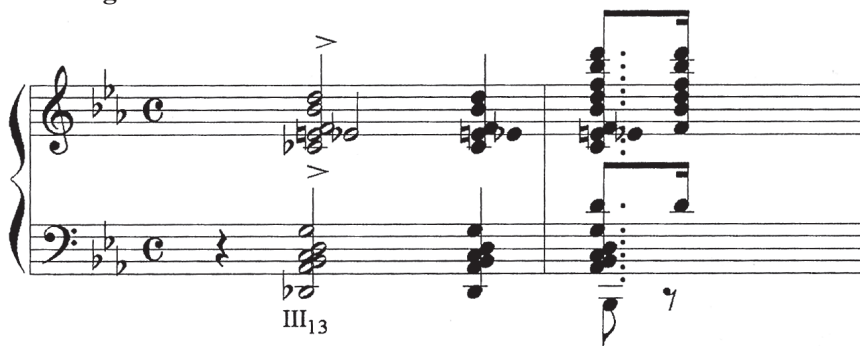


I. Akbarovning «Xamsa»ni varaqlaganda poemasi-
dan keltirilgan misolda III pogʻonada tuzilgan tersdetsima
bir vaqtning oʻzida tabiiy va alteratsiyalangan tovush (mi,
mi ♭) sadolanishi tufayli murakkablashgan (№ 86):

86.

I. Akbarov. «Xamsa»ni varaqlaganda».

Allegro



8. TERSIYASIZ TARKIBDAGI AKKORDLAR

8.1. Umumiy taʼrif

XIX va ayniqsa XX asrda oldingi davrlarga koʻra ak-
kord tuzilmasining rivojlanish jarayoni ancha faol kechdi.
Bu davrda asosiy akkord tarkibining ikki qarama-qarshi
taraqqiy etish yoʻli ajralib turadi. Ikkala yoʻnalish, major
va minor uchtovushligiga asoslanib, bir tomondan, akkord-
ning koʻpovozli shakllari paydo boʻlishi, ikkinchi tomon-
dan, toliqsiz akkordlar va ikkitovushli akkordlarning om-
malashishiga olib keladi.

8.2. Tersiyaviy tuzilmasi oʻzgargan akkordlar

Tersiyaviy tuzilmasi oʻzgargan akkordlar
asosiy ikki usul bilan shakllanadi: 1) tersiya yoki kvinta

toni tushirib qoldirilishi bilan; 2) tersiyalarga asoslangan akkordlarga «begona» qo‘shimcha bo‘lgan akkordsiz tovushlar kiritilishi bilan.

Toni tushirilgan tersiyaviy tuzilmaga tayangan akkordlarning taassuroti oberton tovushqatori xususiyatlari, jumladan, mazkur oberton qatorida tushirib qoldirilgan tovushning ahamiyati bilan bog‘liqdir. Masalan, agar tersiya tushirib qoldirilsa, akkord sadolanishi bo‘sh, «quruq» his etiladi. Chunki tersiya toni oberton tovushqatorda faqat bir marotaba keladi va real tovushning joyini to‘ldira olmaydi. Aksincha, akkordda kvintaning yo‘qligi konstruktiv obertonlar guruhida ikki marotaba uchraydigan kvinta toni bilan qisman tiklanadi. Keltiriladigan parchada yakunlovchi kadensiya, tersiyasi nobud bo‘lgan uchta akkord yo‘nalishi bilan shakllanadi – DTIII, D, T (№ 87):

87.

M. Musorgskiy. «Ajal raqsi va qo‘shig‘i». «Trepak».

Lento assai.

Tranguillo



To‘liqsiz tersiya bo‘yicha tuzilgan akkordlarni uzviy tersiyasiz, ya’ni kvarta-kvinta tuzilmasidagi akkordlardan farqlash kerak. Bunday ohangdoshliklar to‘liqsiz akkordlar

sifatida sezilishi uchun ular tersiyaviy akkordlar qurshovida qoʻllanishi lozim.

Akkordning koʻp ovozlik shakllari faqat tersiyalar qoʻshilishi bilan emas, balki «qoʻshimcha» tonlar kiritilishi tufayli ham hosil boʻladi. Natijada, tersiya qatoriga kirmaydigan tonlardan tuzilgan, ammo tersiyaviy omil bilan aniq bogʻlangan tuzilmalar yuzaga keladi.

Qoʻshimcha tonlar, tersiyaviy tuzilmalar akkordsiz tovushlar bilan murakkablanishi natijasida paydo boʻladilar. Koʻpincha bu sekunda, kvarta va sekstadir. Qoʻshimcha tonlar diatonik va xromatik boʻlishlari mumkin. Bir necha qoʻshimcha tonlarning birga jaranglashi keng qoʻllaniladigan usuldir.

Qoʻshimcha tonlar almashuvchi va joriylanuvchi turlarga boʻlinadi.

Almashuvchi tonlar ohangdoshlikda akkord tonlarining oʻrniga boshqa bir tovushlar kiritilishi bilan vujudga keladi. Bunday tonlardan birinchi boʻlib dominantseptakkordda kvinta toni oʻrnida seksta paydo boʻlgan. Keyinchalik shu yoʻl bilan akkordlarning murakkablanishi keng qoʻllanila boshlangan. Masalan, $DVII_7$, SII_7 tersiya toni oʻrniga kvarta toni joriy etiladi. Tonikada esa, tersiya oʻrnida kvarta, kvinta oʻrnida seksta kiritilishi mumkin (№ 88):

88.

The musical notation shows five chords in a sequence, each with a treble and bass clef staff. The chords are labeled below the staves as follows:

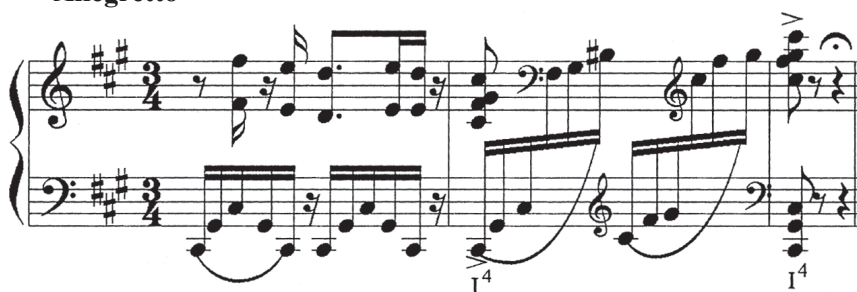
- V_7^6
- VII_7^4
- II_7^4
- I^4
- I^6

Almashuvchi tonlar qo‘llanishi akkordlar funksiyasini o‘rgartirmaydi, chunki almashtiriladigan tovush odatda, asosiy lad funksiyasini ko‘rsatuvchisi bo‘lmaydi.

Keltirilgan misolda yakunlovchi tonika (do# minor) ikki variantda an’anaviy va tersiya o‘rniga kvarta o‘rnatilgan shaklda ko‘rsatilgan (№89):

89. X. Azimova. «F-no uchun pyesa».

Allegretto

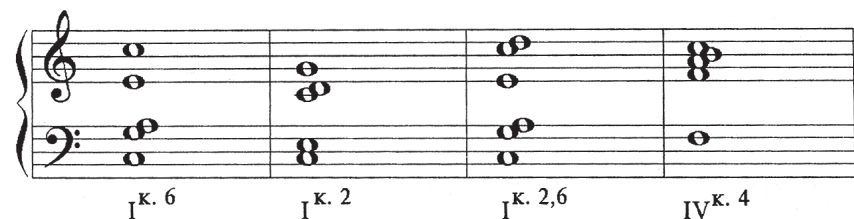


Almashuvchi tonlar fakturaviy o‘zgarishlar talab qilmay, almashilgan tonlar yo‘lida yechiladilar.

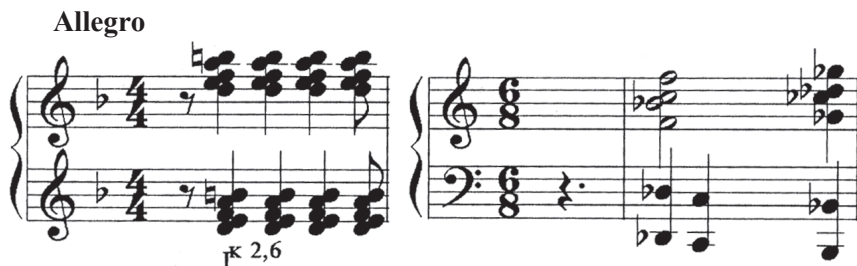
Joriylanuvchi tonlar to‘liq tersiya tuzilgan akkordlar tarkibiga yondosh tovush (tovushlar) kirishi bilan yuzaga kelib, akkord sadolarini keskinlashtiradi (№90).

N. Zokirovning «Fantaziya»sida re minor uchtovushligi (t) kiritilgan tovushlar (mi, si) bilan murakkablangan (Mis. №91a). Bunday tovushlar bilan qo‘llangan akkordlarning ovoz yo‘nalishiga kompleks (parallel) harakat xosdir (№91-b).

90.



91. a) N. Zokirov. «Fantaziya». b) T. Furbonov. «Rondo».



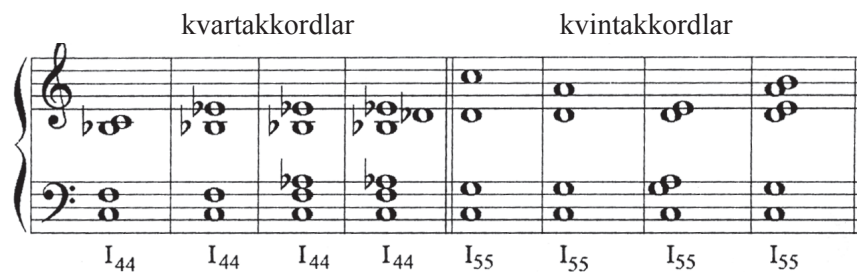
8.3. Uzviy tersiya bo'yicha tuzilmagan akkordlar

Uzviy tersiya bo'yicha tuzilmagan akkordlar ikki asosiy guruhni tashkil qiladi: monointervali va poliintervalli.

Monointervalli akkordlar bir xil intervallardan tuzilgan bo'lib, kvartali (kvartakkord), kvintali (kvintakkord) va sekundali (sekundakkord) turlarga bo'linadi.

Kvarta va kvintakkordlar kvarta va kvinta bo'yicha tuzilgan ohangdoshliklar bo'lganligi bois, tonlarining soni ikkitadan to o'n bittagacha yetishi mumkin (№92):

92.



O'zbekiston kompozitorlarining asarlaridan keltirilgan quyidagi lavhalar ikki tovushli kvintakkordlar va uch, to'rt,

besh tovushli kvartakkordlar qoʻllanishiga namunadir (№ 93, 94):

93.

N. Norxoʻjayev. «Preljud».



94.

N. Zokirov. Sonata № 3.

pin mosso

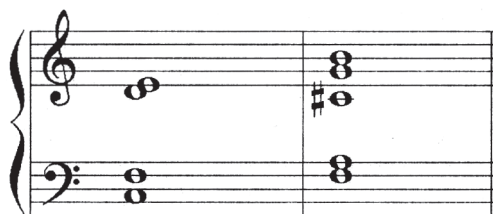


Akkordlarning tarkibi sof va orttirilgan intervallar ishlatilishi bilan oʻzgarishi mumkin.

Tersiya va kvarta-kvinta boʻyicha tuzilgan akkordlar garmonik funksiyasining aniqlashtirilishi farqlanadi. Tersiyaviy akkordlarda garmonik funksiya asosiy ton (prima)ga qarab belgilanadi, bas esa faqat akkordning aylanma holatini muayyanlashtiradi. Kvarta-kvinta boʻyicha tuzilgan akkordlarda aksincha, garmonik funksiya faqat bas bilan belgilanadi. Yuqorida keltirilgan misollarda birinchi kvintakkord (№ 93) va kvartakkordning uch, toʻrt, besh ovozli variantlari (№ 94) tonika funksiyasini namoyish etadi.

Sekundakkordlar katta va kichik sekundalarning qatlamlanishi bilan shakllanadi. Hosil bo‘lgan akkordlar uch, to‘rt va ko‘proq tonlardan iborat bo‘lishi mumkin: (mis. №95). G. Sviridovning «Kursk qo‘shiqlari»da uchto-vushlikdan iborat bo‘lgan sekundakkord katta sekundalar bo‘yicha tuzilib, tabiiy VII pog‘ona funksiyasini ifodalaydi (№96):

95.



96.

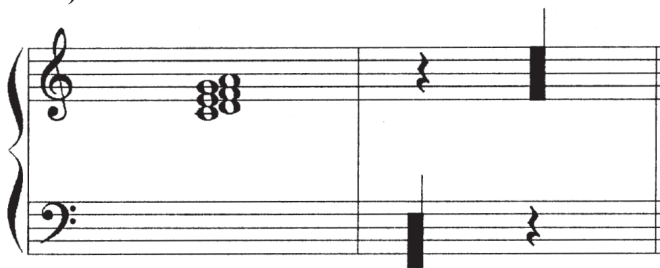
G. Sviridov. «Kursk qo‘shiqlari». №5.

Keng, kuchli

Example 96 shows a musical notation for a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The piano accompaniment is in the treble and bass clefs with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The vocal line has the lyrics: "Да ко-си-л Ва - нь - ка чу- жу- ю тра - ву". The piano accompaniment starts with a forte dynamic (*f marc.*) and features a wide interval in the left hand.

Klaster (ingl. sluster – g‘ujg‘on, g‘uj-g‘uj) sekundakkordlarning keng tarqalgan turi. Bu ohangdoshlikning ajratuvchi belgisi tovushlarning nihoyatda zich joylashishi bilan xarakterlanadi (№97-a).

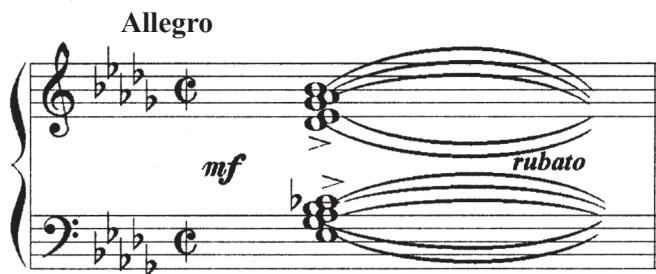
97. a) klasterlar



N. Zokirov 3-forte-pyano sonatasining II qismida tonika sifatida to'liqsiz olti tovushdan shakllangan klaster ishlatilgan (№97-b):

97. b)

N. Zokirov. Son. №3, II.



Sekundakkordlar bironta garmonik funksiyani namoyish etish imkoniyatiga ega bo'lishi bilan birga (ayniqsa, akkordlar I, IV, V pog'onalarda joylashgan holatlarda), koloristik e'tiborga ham ega bo'lishi mumkin. Bu akkordlarning fonizm taassuroti tarkibiy tonlar soniga, katta yoki kichik sekundalar ustunligiga, fakturaviy uyushtirilishi (tonlar bir vaqtda yoki birin-ketin kiritilishi)ga tobedir.

Poliintervalli akkordlar, ya'ni xilma-xil intervallardan tuzilgan akkordlar zamonaviy musiqada keng tarqalgan

ohangdoshliklar guruhini tashkil etib, ichki turlarga aniq bo‘linmaydi.

Ko‘p hollarda bunday akkordlar kuyning asosiy tonlari-ning bir vertikalga jamlanishi bilan vujudga keladi (№98):

98. **R. Abdullayev. «Bahor keldi seni so‘roqlab».**

The musical score is for a piece titled «Bahor keldi seni so‘roqlab» by R. Abdullayev. It is in 2/4 time and B-flat major. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "o - lar e - dim yo'l" and includes triplet markings. The piano accompaniment also features triplet markings in both the right and left hands.

IV BOB

MODULATSIYA

I. MODULATSIYANING UMUMIY NAZARIYASI

1.1. Umumiy ta'rif

Modulatsiya tushunchasi musiqada keng qo'llanilib, garmoniyadan tashqari, musiqaviy shakl, lad, metro-ritm so-halariga ham taalluqlidir. Ushbu tushuncha T. Bershadskaya bergan umumiy ta'rifga ega: «Modulatsiya – muayyan turg'un tuzimning har qanday o'zgarishidir» (5, 100-b.). Garmoniyada xususan tonallik yoki lad tizimlari o'zgarishga moyildir. Masalan, turg'un Do major modulatsiya natijasida Re majorga o'tadi. Bu holatda tonallik o'zgaradi. Agar Do major do minorga o'tsa lad modulatsiyasi sodir bo'ladi. Demak garmoniyada modulatsiyaning ikki turi mavjud: tonallik (mis. №99) va lad modulatsiyalaridir.¹ (№100):

99. P. Chaykovskiy. «Yil fasllari», «Aprel».

Allegretto con moto e un poco rubato



¹ Modulatsiyaning bu tasnifi Yu.N. Tyulinning nazariy ishlarida mavjud. Tonallik modulatsiyasi ta'rifi: «Bir tonallikdan ikkinchi tonal-likka ko'chish». Lad modulatsiyasining ta'rifi: «Bir tonallikdan nom-dosh tonallikka ko'chish» (88, 365-b., 263-b.).

mf

Si bemol maj. -
re min.

100.

L.S. Bax. «Xoral №48».

Iya min. - Lya maj.

T. Bershadskaya XIX, ayniqsa XX asr musiqasining lad tuzimlarining turli-tumanligini nazarda tutib, mazkur lad modulatsiya tushunchasi hajmini kengaytiradi va nomdosh tonalliklar doirasiga (ya'ni klassik major va minor qatoriga) xilma-xil lad tuzimlarini kiritadi. Masalan, fridiy, miksolidiy kabi diatonik ladlar, zamonaviy garmoniyada paydo bo'lgan simmetrik ladlar va boshqalar.

1.2. Tonal modulatsiya

Tonalliklar munosabatida ularning turg'un xususiyatlariga ahamiyat berish lozim. Tonalliklarning turg'un xususiyatlari kadansning mustahkamligi, uzunligi (davomiyligi)

ga bog'liqdir. Ushbu belgilarga ko'ra modulatsiyalar ikki kategoriyaga bo'linadi:

1. Mukammal modulatsiya. Bu holda yangi tonallik dastlabki tonallikdan turg'unroq bo'ladi.

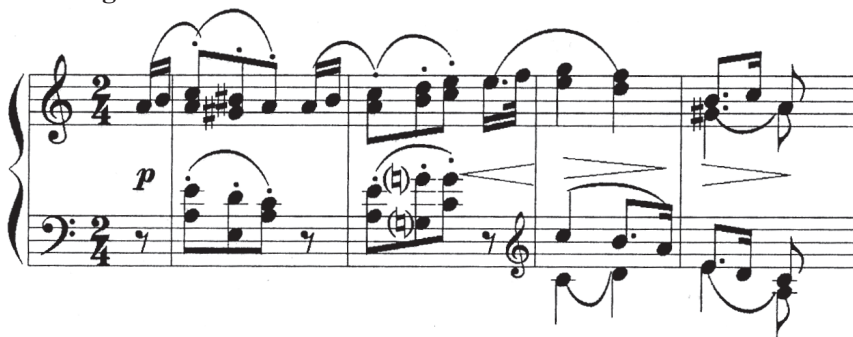
2. Nomukammal modulatsiya. Bu holda boshlang'ich tonallikning turg'unlik xususiyatlari kuchliroq ifodalanadi. Modulatsiyaning bu shakli muayyan o'ringa ega bo'lmay, yangi tonallikni noturg'un ko'rsatadi va ko'pincha, kuchli kadans vositalarini ishlatmaydi.

Nomukammal modulatsiya o'z navbatida ikki turga ajratiladi:

a) Og'ishma. Bu modulatsiya asosiy tonallikdan yangi tonallikka qisqa bir muddatga o'tishi va yana ilk tonallikka qaytishi bilan xarakterlanadi.

Keltirilayotgan misolda davriyani tashkil qiladigan ikkala jumlada asosiy lya minordan – Do majorga og'ishma amalga oshiriladi (№ 101):

101. R. Shuman. «O'smirlik uchun almom» №5.
Langsam.



b) O'tkinchi modulatsiya. Bu modulatsiya asosiy tonalliklar o'rtasida joylashib, shaklning bog'lovchi, rivojlanuvchi qismlarida qo'llaniladi. Ko'pincha shu asosiy to-

nalliklar o'rtasida bir necha o'tkinchi modulatsiyalar bir tizmani vujudga keltiradilar.

Keltirilayotgan davriyaning ikkinchi jumlası (asosiy modulatsiyası – Do major – Mi major) – bir nechta o'tkinchi tonallik (re minor, lya minor, si minor, do major)lar kiritilishi bilan boyitiladi (№ 102):

102.

R. Shuman. «O'smirlik uchun albom»

№ 21.

Langsam und mit Ausdrus
zu spielen



1.3. Modulatsiyaning turlari

Tonalliklarning modulatsion qo'shilish yo'llari har xil bo'ladi. Yangi tonalliklarga o'tish xususiyatlariga asoslanib, beshta modulatsiya turlari ajratiladi:

1. Funksional modulatsiya.
2. Engarmonik modulatsiya.
3. Melodik-garmonik modulatsiya.
4. Melodik modulatsiya.
5. Taqqoslama modulatsiya.

2. FUNKSIONAL MODULATSIYA

Funksional modulatsiyalar tonalliklarning garmonik oʻxshashligiga asoslanadi. Ushbu holda tonalliklar umumiy akkordlarga, yaʼni aynan ikki tonallik tarkibiga kiradigan bir xil akkordlarga ega boʻlishadi.

Umumiy akkordlar yoʻqligida funksional aloqa v o s i t a - c h i tonalliklar yordamida sodir boʻladi.

Boshlangʻich tonallikka maʼlum bir funksiyaga ega boʻlgan umumiy akkord (tonallik) navbatdagi yangi tonallikka boshqa bir funksiyaga ega boʻladi.

2.1. Tonalliklarning oʻxshashligi

Modulatsiya yoʻnalishini Yu.N. Tyulin tonalliklarning oʻxshashlik darajasi tomonidan tasniflagan. Bu tasnif N.A. Rimskiy-Korsakov gʻoyalariga asoslangan. Shu ikki tasnifning farqi faqat quyidagicha: nomdosh tonalliklarni (masalan, Do major-do minor) Rimskiy-Korsakov ikkinchi darajali turdosh tonalliklar guruhiga kiritiladi. Tyulin esa bu larni lad modulatsiyasi deb hisoblaydi va turdosh tonalliklar qatoridan chiqarib qoʻyadi. Darhaqiqat, major-minor tuzimida nomdosh tonalliklarda pogʻonalar, akkordlar funksiyalari bir-biriga toʻgʻri keladi va ikkinchi turdoshlik darajali tushunchasiga toʻgʻri kelmaydi.

Funksional belgilariga asoslanib, tonalliklarning uch turdosh darajasi ajratiladi.

Birinchi darajali turdosh tonalliklar bevosita tonikalar orqali bog‘lanadi, ya’ni *tonalliklarning tonika uchtovushliklari umumiy akkord* bo‘ladi.

Ikkinchi darajali turdosh tonalliklar funksional aloqasi tonikalar orqali emas, balki *boshqa umumiy akkordlar* orqali yuzaga chiqadi.

Uchinchi darajali turdosh tonalliklar bevosita funksional aloqada bo‘lmaydi, chunki ular tarkibida umumiy uchtovushliklar uchramaydi. Bu yiroq tonalliklarning aloqalari *vositachi tonalliklar* orqaligina o‘rnatiladi.

2.2. Bevosita funksional modulatsiya

Bevosita funksional modulatsiya ko‘proq birinchi darajali turdosh tonalliklar o‘rtasida qo‘llaniladi. Ikkinchi darajali turdoshlik modulatsiyada jarayon keskinligi tufayli bu hodisa kamroq o‘rin oladi.

Bevosita funksional modulatsiya jarayonida jami to‘rtta bosqichdan iborat vazifalar bajariladi:

- 1-dastlabki tonallikni ko‘rsatish;
- 2-umumiy akkordni ko‘rsatish;
- 3-modulatsiyalovchi akkordni ko‘rsatish;
- 4-ikkinchi tonallikni ko‘rsatish (tugallovchi kadensiya tarzida).

1. *Dastlabki tonallikni* ko‘rsatish yo‘llari ko‘p. Lekin ikki narsaga alohida e‘tibor berish lozim: a) dastlabki tonallikning garmonik rivoji ancha davomli bo‘lishi kerak, aks holda birinchi tonallik asosiy tonallik sifatida sezilmaydi; b) umumiy akkord oldidan kadans aylanishi qo‘llanilmaydi,

chunki bu holatda garmoniya rivojlanishi umuman to‘xtab qoladi.

2. *Umumiy akkord* sifatida, nazariy jihatdan, har qanday akkord qo‘llanishi mumkin. Ayniqsa, birinchi darajali turdosh tonalliklar o‘rtasida umumiy akkordlar soni ko‘p. Lekin, ko‘pincha, umumiy akkord sifatida birinchi tonallikning tonikasidan foydalanadilar. Umumiy akkord boshlang‘ich tonallikda boshqa bir funksiya, navbatdagi yangi tonallikda boshqa bir funksiya ahamiyatiga ega bo‘ladi. Lekin ikkinchi tonallikda umumiy akkordning funksional baholanishi faqat modulatsiyalovchi akkord paydo bo‘lganidan so‘nggina ayonlashadi. Demak, umumiy akkordning ikki tomonlama funksional baholanishi ancha murakkab jarayondir. Shuning uchun umumiy akkord dastlabki tonallikda ko‘pincha eng oddiy funksiya – tonika funksiyasiga ega bo‘ladi. Ikkinchi tonallik tonikasi esa umumiy akkord sifatida kiritilmaydi, sabab – modulatsiyalovchi akkorddan keyin paydo bo‘ladigan yangi tonallikning funksional ta’siri susayadi.

Modulatsiya bajarilishida umumiy akkord tonalligiga **og‘ishma** usulini ham qo‘llash mumkin. Shu bilan birga, birinchi darajali turdosh tonalliklar modulatsiyasida og‘ishma bo‘lishi shart emas. Lekin tonalliklar ikkinchi darajali turdoshlikda bo‘lsa umumiy akkord tonalligi, ya’ni vositachi tonallikka og‘ishma nihoyat o‘rinlidir. Og‘ishma boshlang‘ich tonallikdan keskinroq ajralish va yangi tonallik tonallik sadolari eshutilishini yengillashtirishga yordam beradi.

3. *Modulatsiyalovchi akkord* ahamiyatga ega bo‘lib, umumiy akkorddan so‘ng keladigan va yangi tonallikka xarakterli bo‘lgan ohangdoshlik. Modulatsiyalovchi akkord-

4. *Tugallovchi kadensiya* o'z xususiyatlari bilan to'g'ri kelgan hollarda bevosita modulatsiyalovchi akkord – $K_{6/4}$ bilan boshlanishi mumkin. Lekin tugallovchi kadensiyaga modulatsiyalovchi akkordning funksiyasi xarakterli bo'lsa (masalan, D_7 , $DVII_7$ va uning aylanmalari), funksional harakat odatda yangi tonikagacha yetkaziladi va so'ngra tugallovchi kadensiya kiritiladi (№ 103, 104):

L. Betxoven. Son. № 10, 1.

Do maj.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part begins with a *p* (piano) dynamic marking. The melody is simple and catchy, with a chorus that repeats. The piano accompaniment provides a steady harmonic support with chords and moving lines in the bass.

dastlabki tonallik

The first system of the musical score for 'The Song of the Lark' is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), indicating D major or B minor. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'Serenely'. The system consists of two staves. The upper staff is for the right hand, and the lower staff is for the left hand. The music begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (sf) dynamic. The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'Serenely'. The system concludes with a piano (p) dynamic and a tempo change to 'Sol maj.' (Sol major).

umum.	mōdu-
akk.	lats.
I=IV	akk.

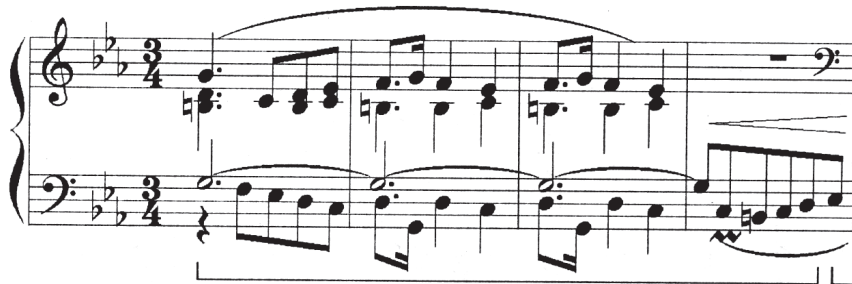
tugallovchi kadensiya

104.

F. Shopen. Mazurka. op. 56 №3.

Moderato

do min.



dastlabki tonallik

sol min.

re min.

umumiy
tonallikka
og'ishma

tugallovchi kadensiya

2.3. Tadrijiy funksional modulatsiya

Tadrijiy modulatsiya bir-biridan yiroq ikki tonallikning o'zaro birinchi turdosh darajada bo'lgan tonalliklar vositasida amalga oshiriladi.

Vositachi tonalliklar va ularning soni har xil bo'lishi mumkin. Masalan, Do majordan-Mi mijorga tadrijiy modulatsiya quyidagi tonalliklar orqali bajarilishi mumkin: C – d – A – E; (mis. № 105), C – e – h – A – E (№ 106):

105. Do maj.

re min. Lya maj. Mi maj.



106. Do maj.



Vositachi tonalliklar kvinta doirasi bo'yicha tanlanilsa tadrijiy modulatsiya ravon ko'chadi.

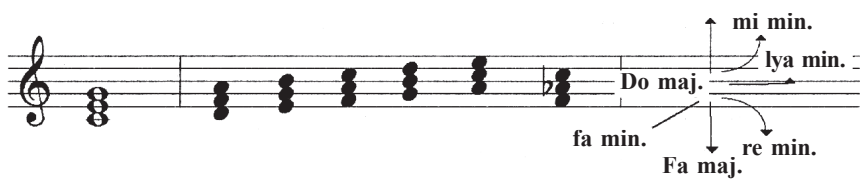
Ikki asosiy tonalliklarning o'rtasida joylashgan vositachi tonalliklar og'ishma orqali kiritilib, kadensiya bilan mustahkamlanmaydi, chunki bu jarayonda modulatsiya harakatiga to'sqinlik tug'iladi, oxirgi tonallikka intilish kuchi pasayadi. Shu bois ham tadrijiy modulatsiya musiqa shaklining o'rta, noturg'unroq qismlariga xosdir.

2.4. Birinchi darajali turdosh tonalliklarga modulatsiya

Birinchi darajali turdosh tonalliklarga bajarilayotgan modulatsiyalarda akkordlar tarkibiga tonikalar kiradi (№ 107, 108):

107.

Dastlabki tonallik Do maj.



108.

Dastlabki tonallik lya min.



Dastlabki tonallikka nisbatan birinchi darajali turdosh tonalliklarni uch guruhga ajratsa bo‘ladi:

1. Birorta kalit belgisiga farq qilmaydigan Parallel tonallik. Tabiiy ko‘rinishda birinchi va yangi tonallik jami 7 ta umumiy akkordga ega (№ 109):

109.



2. Atigi 1 kalit belgisiga farq qiladigan tonalliklar. Masalan, D va ularning parallel tonalliklari. Bularda 4 ta umumiy akkord mavjud (№ 110):

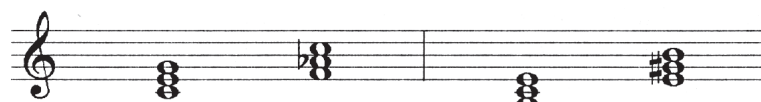
110.



Do maj.	I	VI	V	III	Do maj.	I	VI	IV	II
Sol maj.	IV	II	I	VI	Fa maj.	V	III	I	VI
mi min.	VI	IV	III	I	re min.	VII	V	III	I

3. Jami 4 ta kalit belgisiga farq qiladigan majorda garmonik S va minorda garmonik D tonalliklari. Bular 2 ta umumiy akkordga egadir (№ 111):

111.

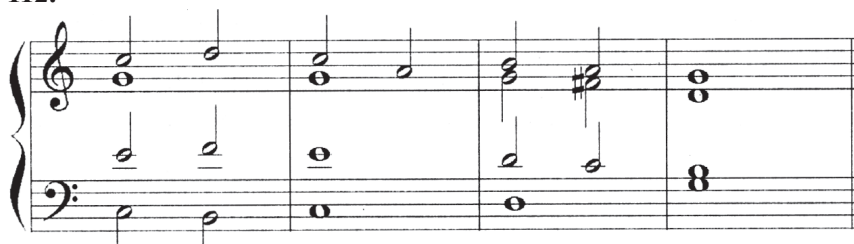


Do maj.	I	IV ^r	Iya min.	I	V
fa min.	V	I	Mi maj.	IV ^r	I

Umumiy akkordning mumkin funksional ahamiyati modulatsiyaning yoʻnalishiga taalluqlidir.

Dominanta sari bajarilgan modulatsiyalar (major va minorda – III, V pogʻonalar tonalliklari, minorda – VII pogʻonaning tonalligi)da dastlabki tonallikning tonikasi yangi tonallikda albatta, maʼlum bir koʻrinishda namoyon boʻladi. Masalan, u umumiy akkord sifatida kadensiya shakllanishi uchun nihoyatda oʻrinli boʻladi (№ 112):

112.



Dastl. ton.	umum. akk.	mod. akk.	tugallovchi kadensiya
I V ₆₅	I=IV	II ₆₅	K ₆₄ V ₇ I

Bunday modulatsiyada, tonikadan tashqari, yangi tonallikda S sifatida boshqa umumiy akkordlar qoʻllanishi mumkin. Masalan, Do majordan – mi minorga modulatsiya bajarilganida yangi tonallikka S sifatida ikki umumiy akkord ishlatilishi mumkin (№ 113-a, b, d):

113. a)

Do major
mi minor

I VI

VI IV

113. b) Do maj. – mi min.

I V₆₅ I=VI II₄₃ DD₄₃ K₆₄ V - I

d) Do maj. – mi min.

I V₆₅ I - VI=IV DD₆₅ K₆₄ V₇ I

Subdominanta sari modulatsiyalar (major va minorda – IV, VI pogʻonalar tonalliklari, majorda – II pogʻona to-

nalligi)da umumiy akkord yangi tonallikda xilma-xil ahamiyatga ega bo'lishi mumkin. Agar yangi tonallikda umumiy akkord D ahamiyatiga ega bo'lsa, modulatsiya tugal ravishda sezilishi uchun yangi tonallik kengaytiribroq ko'rsatilishi zarur (№ 114-a, b):

114. a) Do maj. – re min.

I V₆₅ I=VII^t V₇ VI IV K₆₄ V₇ I

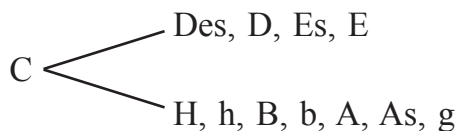
b)

I I₆ VI=V^t V₂ I₆ II₄₃ K₆₄ V₇ I

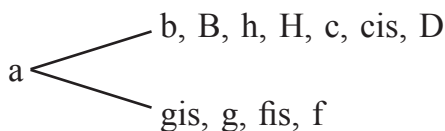
2.5. Ikkinchi darajali turdosh tonalliklarga modulatsiya

Ikkinchi darajali turdosh tonalliklar T orqali emas, biroq boshqa umumiy akkordlar yoki vositachi tonalliklar orqali funksional aloqada bo'lishadi.

Dastlabki majorga, masalan, Do majorga nisbatan quyidagi tonalliklar ikkinchi darajada hisoblanadilar¹:



Dastlabki minorga, masalan, Iya minorga nisbatan esa, quyidagilar:

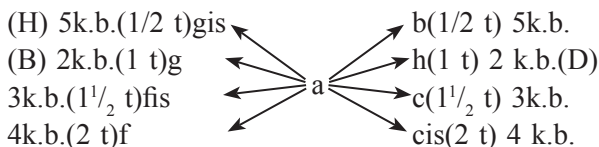
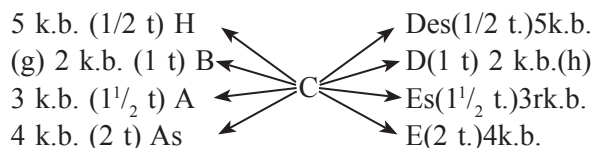


Bu tonalliklar dastlabki tonallikdan 2, 3, 4 va 5 kalit belgilari bilan farqlanadi².

Ikkinchi turdosh darajada bo'lgan tonallikka ikki xil o'tish yo'li ma'lum – *bevosita* va *tadrijiy* modulatsiya.

¹ Yodlab olish jarayonini osonlashtirish maqsadida tonalliklar Do major va Iya minorga nisbatan yarim tonliklar bo'yicha joylashtirildi.

² Quyidagi simmetrik jadval tonalliklar o'rtasidagi kalit belgilari farqini tez aniqlash uchun yordam beradi:



Bevosita modulatsiya qoʻllangan holda yangi tonallik kiritilishi kutilmagan hodisa effektini tugʻdiradi. Shu tufayli, bunday modulatsiya maxsus holatlardagina ishlatiladi. Tonalliklar oʻrtasida kalit belgilari farqining koʻpayishi, modulatsiyaning badiiy koloristik ifodasini kuchaytiradi.

Tadrijiy modulatsiya ikkinchi turdosh darajada boʻlgan tonalliklarni bevosita modulatsiyaga koʻra ravon bogʻlaydi va shuning uchun ham amaliyotda koʻproq qoʻllaniladi.

Tadrijiy modulatsiya ikki yoʻl bilan bajarilishi mumkin:

1. Vositachi tonalliklar kvinta doirasi boʻyicha tanlanib – modulatsiyaviy jarayonning davomi koʻpincha dastlabki va oxirgi tonalliklar oʻrtasida mavjud boʻlgan kalit belgilari farqiga qaramdir (106 mis. qarang).

2. Tezlashtirish usuli orqali.

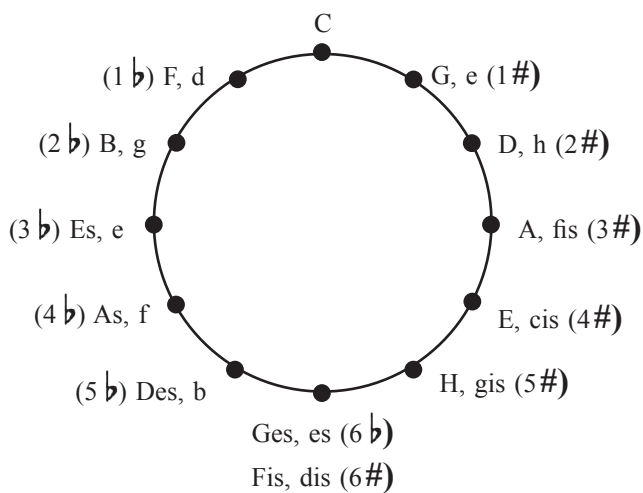
Umumiy akkordlar yoki tonalliklarning topilishi.

Tonalliklar umumiy akkordlari soni va sifati jihatidan ikki guruhga boʻlinadi.

Birinchi guruhga *ikkita kalit belgisiga* farqlanuvchi tonalliklar kiradi: C – D, h, B, g
d – h, D, g, B

Bu tonalliklar dastlabki tonallik bilan ikki umumiy akkordga ega boʻladi. Bu umumiy akkordlar vositachi tonalliklarning tonikasi sifatida ham talqin etilishi mumkin. Vositachi tonalliklar, dastlabki va oxirgi tonallikdan bir kalit belgisiga farq qilib, kvinta doirasida shu ikki tonallik oʻrtasida joylashadi.

Masalan, Do majordan Re majorga oʻtishda vositachi akkord yoki tonallik sifatida Sol major, mi minor (yoki ularning tonikalari) qoʻllanishi mumkin:



Modulatsiya mazkur aytilgan ikki yo‘l bilan bajarilishi mumkin (№115, 116):

115.

Do maj. – Re maj.

Bevosita mod.

III=II

116.

Do maj. – Re maj.

Tadrijiy mod.

mi min. Sol maj.

I.S. Baxning Xoralida Si bemol majordan – Do majorga tadrijiy modulatsiya vositachi sol minor va Fa major orqali amalga oshiriladi (№ 117):

117.

I.S. Bax. «Xoral № 200».



L. Betxovenning 2-sonatasidan keltirilgan lavhada fa diyez minordan – sol diyez minorga modulatsiya bevosita – umumiy akkord (V=IV) orqali bajariladi (№ 118):

118.

L. Betxoven. Son. 2. III.

Allegretto



Ikkinchi guruhga qolgan 7 tonallik kiradi. Bu holda bevosita va tezlashtirilgan tadrijiy modulatsiya bajarilganida *major tonalliklar* bog‘lanishida vositachi akkord yoki tonallik sifatida *garmonik S* ishlatiladi. Agar modulatsiya bemol belgili tonalliklar sari bo‘lsa *garmonik S* birinchi tonallikda tuziladi (№ 119-a, b):

119. a)

Do maj. – Re bemol maj.

Bevosita mod.

The musical notation for exercise 119a is written on a grand staff (treble and bass clefs). It shows a sequence of chords: Do major (C4-E4-G4), Re minor (D4-F4-A3), and then a direct modulation to Re minor (D4-F4-A3) in the next measure. The key signature changes from no sharps or flats to one flat (Bb) for the second key.

^g
IV=III

b)

Do maj. – Re bemol maj.

Tadrijiy (tezlashtirilgan) mod.

The musical notation for exercise 119b is written on a grand staff. It shows a sequence of chords: Do major (C4-E4-G4), Re minor (D4-F4-A3), and then a direct modulation to Re minor (D4-F4-A3) in the next measure. The key signature changes from no sharps or flats to one flat (Bb) for the second key.

fa min. si
bemor bemol
min. min.

Modulatsiya diyez belgili tonalliklar sari bo'lsa ikkinchi tonallikning garmonik S si vositachi sifatida qo'llaniladi (№ 120-a, b):

120. a)

Do maj. – Mi maj.

Bevosita mod.

The musical notation for exercise 120a is written on a grand staff. It shows a sequence of chords: Do major (C4-E4-G4), Mi major (E4-G4-B4), and then a direct modulation to Mi major (E4-G4-B4) in the next measure. The key signature changes from no sharps or flats to two sharps (F# and C#) for the second key.

^g
VI=IV

b) Do maj. – Mi maj.

Tadrijiy (tezlashtirilgan) mod.



L. Betxovenning 6-fortepiano sonatasining birinchi qismida mazkur bevosita modulatsiya mavjud. Re major-dan Fa majorga, birinchi tonallikning garmonik S si orqali oʻtilgan (№ 121):

121.

L. Betxoven. Son. № 6, I.

Allegro



Modulatsiya minordan-minorga sodir boʻlsa vositachi akkord yoki tonallik sifatida garmonik D ishlatiladi. Agar modulatsiya diyezli tonalliklar sari boʻlsa garmonik D birinchi tonallikda tuziladi. Masalan: a-E-giz (№ 122-a, b):

122. a) Iya min. – sol# min.

$V^g=VI$

b) Iya min. – sol # min.

Tadrijiy (tezlashtirilgan) mod.

Mi maj. Si maj.

Modulatsiya bemolli tonalliklar sari bo'lganda esa, garmonik D ikkinchi tonallikda tuziladi. Masalan: a – C – f, (№ 123).

123. Iya min. – fa min.

$III=V^g$

Keltirilgan lavhada modulatsiya mi minordan re diyez minorga birinchi tonallikning garmonik D si yordamida bajarilgan (№ 124):

124.

F. Shubert. «Qish yo‘li»:

Langsam

«Julg‘a bo‘yida»



2.6. Uchinchi darajali turdosh tonalliklarga modulatsiya

Uchinchi darajali turdosh bo‘lgan tonalliklar umumiy akkordga ega emasdir.

Bu yiroq tonalliklar guruhini ikkinchi darajali turdoshlar doirasiga kirmagan tonalliklar tashkil qiladi:

1. a) dastlabki major bilan bunday munosabatda 3, 4, 5 diyezga farq qiladigan uch minor tonallik (C-fis, siq, gis);

b) dastlabki minor uchun 3, 4, 5 bemolga farq qiladigan uch major tonallik (a – Es, As, Des);

2. 6 kalit belgiga farq qiladigan major va minor tonalliklar (C, a – Ges(Fis), es(dis)).¹

¹ Uchinchi darajali turdosh tonalliklarni tezroq aniqlash yo‘li quyidagicha:

<u>uch ton</u>	<u>sof. 5</u>	<u>sof. 5</u>	<u>sof. 5</u>
C → Fis,	fis	cis,	gis, dis

<u>uch ton</u>	<u>sof. 4</u>	<u>sof. 4</u>	<u>sof. 4</u>
a → es,	Es	As,	Des, Ges

Yiroq tonalliklarga modulatsiya ikkinchi darajali turdosh modulatsiya uslubida bajariladi, ya'ni aloqa birinchi daraja turdoshlikda bo'lgan vositachi tonalliklar yordamida amalga oshiriladi. Faqat bunda hatlash soni ko'payadi.

Agar modulatsiya *majordan-diyezli tonalliklar sari* bo'lsa, birinchi oraliq tonalligi sifatida parallel minor yoki bir diyezga farqlanuvchi minorni tanlash ma'qul. Bu holatda birdaniga to'rt diyezga, minorning garmonik D tonalligiga o'tish imkoniyati tug'iladi. Masalan: C - a - E - gis; C - e - H - dis (№125):

125.

Do maj. - sol # min.



Modulatsiya minordan-diyezli tonalliklar sari bo'lsa birinchi oraliq tonalligi sifatida garmonik D tonalligining kiritilishi ma'qul. Bundan keyin bir yoki ikki birinchi darajali turdosh tonalliklar tomoniga hatlash bilan modulatsiya bajariladi. Masalan: a - E - gis - Fis. (№126):

126.

Iya min. - Fa # maj.



Modulatsiya *bemoli tonalliklar tomoniga* bajariladigan holda: dastlabki tonallik *major* bo'lsa, uning *garmonik S tonalligi* vositachi tonallik sifatida qo'llanishi lozim – C-f-Des-Ges (№ 127):

127.

Do maj. - Sol bemol maj.

The musical score for exercise 127 is written for piano on a grand staff. It begins in Do major (C major) with a key signature of no sharps or flats. The melody in the right hand starts with a half note C4, followed by a quarter note D4, and then a half note E4. The bass line in the left hand starts with a half note C3, followed by a quarter note D3, and then a half note E3. The score continues with various chords and intervals, including a tritone (F#4 and C#5) and a diminished seventh chord (F#4, A4, Bb4, D5). The key signature changes to Sol minor major (G major) with one sharp (F#). The final chord is a G major triad (G4, B4, D5).

fa min. Re
bemol
maj.

Boshlang'ich tonallik *minor* bo'lsa, vositachi *major* tonalligi va uning garmonik S ga qarab yo'l tutmoq lozim – a – F – b – Ges – es (№ 128):

128.

lya min. – mi bemol min.

The musical score for exercise 128 is written for piano on a grand staff. It begins in lya minor (A minor) with a key signature of no sharps or flats. The melody in the right hand starts with a half note A4, followed by a quarter note B4, and then a half note C5. The bass line in the left hand starts with a half note A3, followed by a quarter note B3, and then a half note C4. The score continues with various chords and intervals, including a tritone (F#4 and C#5) and a diminished seventh chord (F#4, A4, Bb4, D5). The key signature changes to mi minor (E minor) with one sharp (F#). The final chord is an E minor triad (E4, G4, B4).

Fa maj. si bemol Sol
min. min. bemol
maj.

Modulatsiyaning rejasi tuzilganida tonalliklar bir-biridan bir xil intervallar oralig'ida joylashmasligiga ahamiyat berish lozim. Masalan:

s.4 s.4 s.4 k.3
C – f – b – es – Ges emas

s4 K.3 K.2 k.3
balki C – f – Des – es – Ges bo'lgani ma'qul.

Badiiy tajribada yiroq tonalliklar munosabati shaklining *rivojlov* qismlarida uchraydi, ekspozitsiyada esa faqat yirik shakllarda bo'lishi mumkin.

3. ENGARMONIK MODULATSIYA

Engarmonizm – balandlik jihatidan bir xil sadolanuvchi, biroq nota yozuvida turlicha belgilanib, har xil nomlanadigan musiqiy tovushlarning tengligidir. Engarmonik ravishda nafaqat tovushlar, balki intervallar, turli ohangdoshliklar va hatto tonalliklar ham tenglashtiriladi. Masalan, bir xil jaranglovchi uchtonlar: «si-fa» va «si-mi diyez» har xil pog'ona soniga ega: birinchisi – beshta, ikkinchisi – to'rttadir. Engarmonik tenglashtirish hodisasini temperatsiyalangan tizimdagina hosil qilish mumkin.

Engarmonizmning *haqiqiy* va *soxta* turlarini farqlash lozim. Haqiqiy engarmonizmدا akkordlarning tuzilishi o'zgaradi. Soxta engarmonizmدا esa, akkordlar tizimi saqlanib qoladi, faqatgina notalarning yozilishi va o'qilishini yengillashtirish uchun alteratsiya belgilarining engarmonik almashuvi kiritiladi.

Engarmonik qayt talqin etish imkoniyatlari modulatsiyalashda keng va xilma-xil yo'sinda qo'llaniladi. Engarmonik modulyatsiyaning maqsadi shundan iboratki, bir tonallikka taalluqli akkord engarmonik almashtirish natijasida yangi tonallikda o'zgacha ahamiyat kasb etadi. Akkordlarni engarmonik o'zgartirib talqin etish akkordlarning interval tuzimida o'zgarish va shunga mos ravishda tortishlar sodir etadi. Shunday akkordlarning lad funksiyasi ba'zi hollarda o'zgaradi, ba'zi hollarda esa saqlanib qolaveradi.

Engarmonik modulatsiyaning o'ziga xosligi shundaki, birgina akkordda vositachi va modulatsiyalovchi akkordlarning xususiyatlari uyg'unlashadi.

Engarmonik modulatsiya uchun qo'llaniladigan akkordlar, ko'pincha dissonanslar bo'lib, kamaytirilgan septakkordlar, D_7 va orttirilgan uchtovushlikning engarmonik talqinlanishi keng tarqalgan. Bundan tashqari, engarmonik talqin uchun alteratsiyalangan akkordlar, xususan D_7 ko'tarilgan va pasaytirilgan kvinta bilan qo'llaniladi.

Engarmonik almashtirish uchun ishlatiladigan turg'un konsonans akkordlar, ya'ni minor va major uchtovushliklari ishtirokidagi modulatsiyalar kamroq uchraydi.

Engarmonik modulatsiya boshqa tonallikka kutilmaganda o'tishi natijasida yorqin bo'yoqli taassurot hosil qiladi. Bu taassurot engarmonik modulatsiyaning mazmuni va tabiatiga ko'proq mos keluvchi uzoq tonalliklarning qo'shilishida kuchayadi.

Engarmonik modulatsiyaning ko'rsatib o'tilgan sifatlari uning shaklda tutgan o'rnini ham belgilaydi. Bu, dastavval, har xil predikt va boshlovchi tuzilmalardir. Bunday modulatsiyalar ekspozitsiyada, masalan, takroriy tuzilishdagi davriyalarda juda kam qo'llaniladi.

Musiqa amaliyotida kamaytirilgan septakkord (VII_7) birinchi engarmonik o'zgacha talqinlangan akkord bo'ladi. O'rttirilgan uchtovushlik, alteratsiyalangan akkordlar va boshqalar engarmonik modulatsiyada ancha kech qo'llanila boshlanadi.

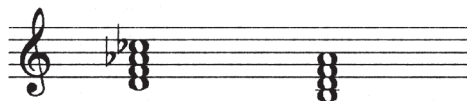
3.1. Kamaytirilgan VII_7 orqali modulatsiya

Kamaytirilgan VII_7 vositasidagi modulatsiya-engarmonik modulatsiyaning universal turi hisoblanadi. Chunki, bu yo'l bilan istalgan tonallikka modulatsiyani amalga oshirish mumkin.

Agar kam. VII_7 istalgan tovushdan tuzilsa, u holda kichik tersiya oralig'ida mazkur akkord yangrashi takrorlanadi. Demak, shunga muvofiq ravishda, temperatsiyalangan tuzimning 12 tovushida hammasi bo'lib uchta jaranglashi turlicha kam. VII_7 tuzish mumkin.



Bu chegaralanish kam. VII_7 va uning aylanmalarining engarmonik jihatdan tengligi bilan belgilanadi:



T, D va S ga yetakchi bo'la olishi tufayli, bu akkordlarni turlicha yozilgan holda 24 tonallikning har qaysisida uchraydi.

T ga yetakchi bo‘lgan holatida kam. VII₇ – sakkizta tonallikka yechilishi mumkin (№ 129):

129.

Kam. VII₇ → T(t)

kam. VII ₇	kam. VII ₆₅	kam. VII ₄₃	kam. VII ₂
Do maj. do min.	Lya maj. lya min.	Fa # maj. fa # min.	Mi bemol maj. mi bemol min.

Shunga muvofiq ravishda akkordlarni D va S ga yetakchi sifatida talqin etish natijasida ham sakkiztadan tonallik hosil bo‘ladi (№ 130, 131):

130.

Kam. VII₇ → D

DD kam. VII ₇	DD kam. VII ₆₅	DD kam. VII ₄₃	DD kam. VII ₂
Fa maj. fa min.	Re maj. re min.	Si maj. si min.	Lya bemol maj. lya bemol min.

131.

Kam. VII₇ → S

kam. VII ₇ — S	kam. VII ₆₅ — S	kam. VII ₄₃ — S	kam. VII ₂ — S
Sol maj. sol min.	Mi maj. mi min.	Do # maj. do # min.	Si bemol maj. si bemol min.

Modulatsiyalovchi akkordning yechilishi yangi tonallikdagi funksional ahamiyatiga muvofiq kelgan holda amalga oshiriladi.

1. Agar kam. VII₇ yangi tonallikda T ga yetakchi akkord vazifasini bajarsa, bu holda uni yechishdan avval D₇ ning biron-bir aylanmasiga o'tkazish maqsadga muvofiqdir (№132):

132.

Do mad. - Mi bemol maj.

kam.VII₇ ∞ VII₂ V₇ VI

Do maj. - fa # min.

kam.VII₂ ∞ kam.VII₆₅ V₄₃

2. Agar kam. VII₇ yangi tonallikda D ga yetakchi vazifasini bajarsa (DD VII₇), bu holda u ko'pincha K_{6/4} ga yechiladi yoki D₇ ning biror aylanmasiga o'tkaziladi. Modu-

latsiyalovchi akkordning $K_{6/4}$ ga yechilishida ovozlarni sil-liq yo‘naltirish uchun uni shunday aylanmaga o‘tkazish kerakki, bunda bas kadans basidan sekunda (baland yoki past) oralig‘ida joylashsin (Mis. № 133):

133.

Do maj. - Re maj.

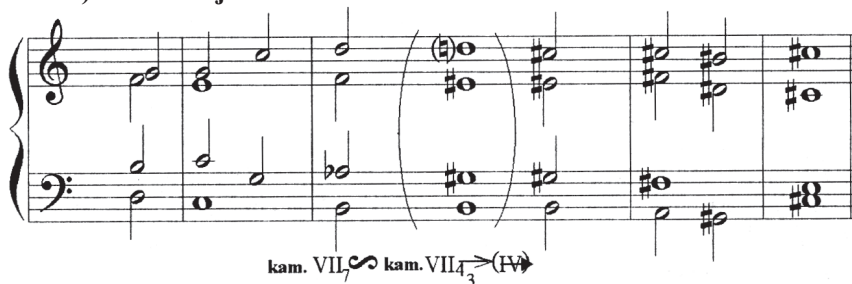
kam.VII₇ ∞ DDVII₆₅ K₆₄

Do maj. - Si maj.

kam.VII₄₃ ∞ DDVII₇ K₆₄

3. Agar kam. VII₇ yangi tonallikda S ga yetakchi vazifa-ni bajarsa, bu holda modulatsiyalovchi akkord sub-dominantalardan biriga o‘tadi (Mis. № 134 a) yoki D₇ga (uning aylanmasiga) uch karrali yarim tonli to‘xtalma sifati-da e‘tirof etiladi. Bunda yuqoriga yechiluvchi tovushlarning joylashuvini aniqlash uchun D₇ bilan umumiy tonni topish kifoya. Bu D₇ ning to‘xtalmalarning yechilishi vaqtida o‘z o‘rnida qoladigan primasidir (№ 134 b):

134. a) Do maj. - do # min.



b) Do maj. - do # min.



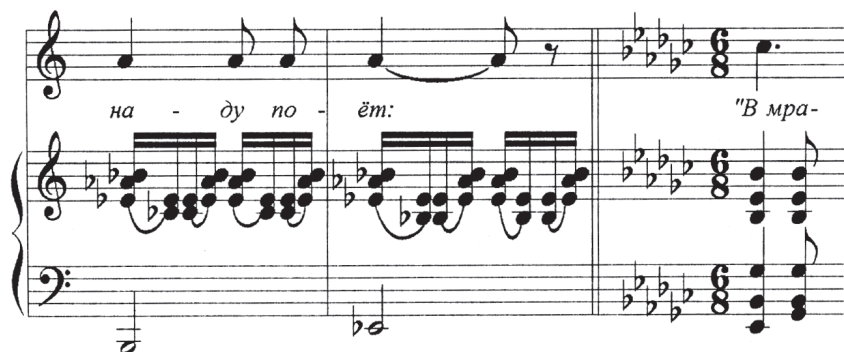
M. Musorgskiyning «Ajal raqsi va qo'shig'i» turkumidagi «Serenada»dan keltirilgan parchada D₇ dan keyin kutilgan mi minor (major) tonikasi o'rniga mi bemol minor-ga engarmonik modulatsiya mavjud (kam. VII₇→S kam. VII_{4/3}). Bunday tasodifiy tonallik siljishi asarning teran mazmuni bilan uzviy bog'liq ravishda kechadi (№135):

135.

M. Musorgskiy «Ajal raqsi va qo'shig'i». «Serenada».

Moderato





3.2. Dominantseptakkord engarmonizmi

D_7 orqali modulatsiya kichik septima va orttirilgan sekstaning engarmonik tengligiga asoslanadi. Engarmonik jarayon oddiylilik murakkablikka almashtirilishi bilan ajralib turadi, ya'ni kichik septima – orttirilgan seksta bilan, tabiiy septakkord – alteratsiyalangan septima bilan almashadi.

D_7 engarmonik jihatdan bir qator alteratsiyalangan akkordlarga teng. Bu akkordlar vositachiligida engarmonik modulatsiyada quyidagi variantlar bo'lishi mumkin (№ 136):

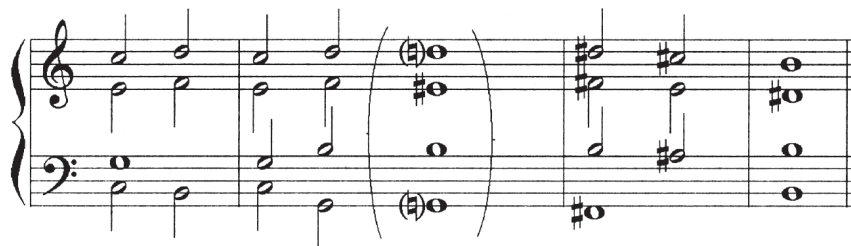
136.

D_7	$DDVII_{6/5}^{b3}$	$VII_{6/5}^{b3}$	$II_{6/5}^{\#1}$	$VII_{4/3}^{b5}$
Do maj.	Si maj.	Fa # maj.	Re maj.	re # min.
do min.	si min.	fa # min.		

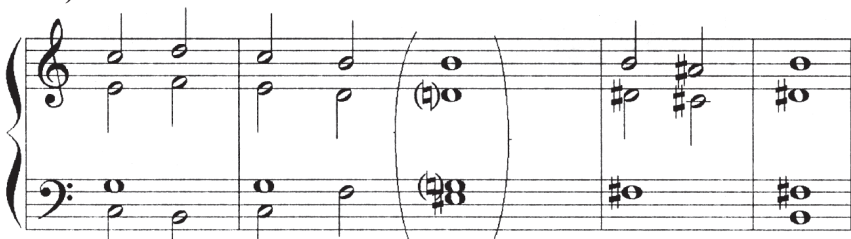
1. a) Engarmonik o'zgaruvchi D_7 asosiy ko'rinishda yangi tonallikda minorning VI – pog'onasi yoki majorning VI – pasaytirilgan pog'onasida tuziladi va $DDVII_{6/5}^{b3}$, ya'ni qo'sh dominantaning orttirilgan kvintsektakkordli sifatida talqin etiladi va $K_{6/4}$ yoki o'tkinchi $T_{6/4}$ ga yechiladi (№ 137-a):

137. a)

Do maj. - Si maj.



b)



b) Ushbu akkord-sekundakkord ko‘rinishida (yangi tonallikning IV – ko‘tarilgan pog‘onasida) qo‘llanib, DDVII₇ b³ sifatida talqin etiladi (№ 137-b).

D₇ ning alteratsiyalangan DD ga turlicha «o‘tishlari» kompozitorlik amaliyotida keng tarqalgan (№ 138):

138.

F. Shopen. Mazurka. op. 56 № 1.

poso pin mosso

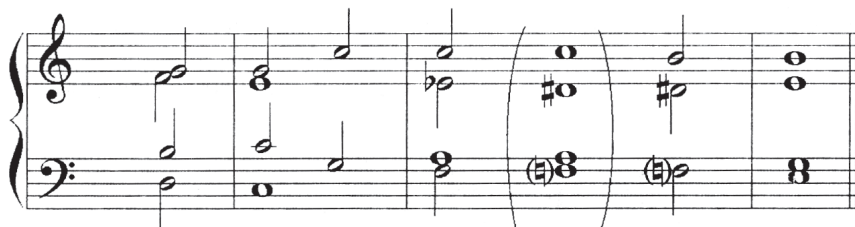
Allegro non tanto



2. a) D_7 asosiy koʻrinishda yangi tonallikning II – pasaytirilgan pogʻonasida tuzilib, $VII_{6/5} b^3$ sifatida talqin etiladi va asosiy dominantalardan biriga oʻtadi (№ 139-a):

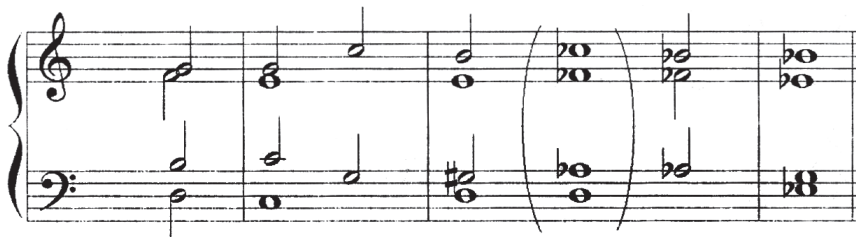
139. a)

Do maj. - mi min.



b) Berilgan akkord – sekundakkord koʻrinishida (yangi tonikadan yarim ton pastda tuzilgan) – $VII_7 b^3$ ga tenglashtiriladi va asosiy dominantalardan biriga oʻtadi (№ 139-b):

b) Do maj. - mi bemol min.



3. a) D_7 asosiy koʻrinishda yangi tonika tersiyasidan yarim ton yuqorida tuziladi va engarmonik $II_{6/5} \#1$ (majorda) va $VII_{4/3} b^5$ (minorda)ga tenglashtiriladi. Undan keyin T yoki D (koʻpincha alteratsiyalangan) garmoniyasi keladi (№ 140-a, b):

140. a)

Do maj. - Iya maj.

b)

Do maj. - sol min.



b) Berilgan akkord sekundakkord ko‘rinishida yangi tonika tersiyasidan yarim ton pastga tuziladi. Engarmonik modulatsiya bajarishda modulatsiyalovchi akkord silliq ovoz yo‘nalishda dastlabki tonallikning T si yoki boshqa akkord-dan keyin oqishma yoki elliptik uslubda kiritiladi.

3.3. Orttirilgan uchtovushlik engarmonizmi

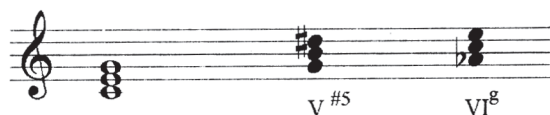
Orttirilgan uchtovushlik musiqa amaliyotiga nisbatan kech kirib keldi va hozirda ham birmuncha kam qo‘llaniluvchi vositalardan sanaladi. Bu uning o‘ziga xos yangrashi va funksional imkoniyatining ma’lum chegaralanishi bilan izohlanadi.

Orttirilgan uchtovushlikning sadolanishi shu akkord ishtirokidagi modulatsiyaga o‘ziga xos jilolanuvchi kolorit beradi.

Sadolari jihatidan turlicha bo‘lgan to‘rtta orttirilgan uch-tovushlik mavjud:



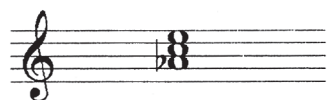
Ularning har biri turlicha ladofunksional talqinga ega.
 Majorning orttirilgan uchto'vushliklari:



Minorning orttirilgan uchto'vushliklari:



Har bir orttirilgan uchto'vushlikning major va minordagi to'rtta funksional variantlarini ko'rib chiqib, shuningdek, uning aylanmalarini nazarda tutgan holda, orttirilgan uchto'vushlikning engarmonizmi yordamida o'tish mumkin bo'lgan quyidagi tonalliklar doirasini hosil qilamiz. Masalan:



Do, Lya bemol, Mi majorlarda – VI[#], Re bemol. Fa, Lya majorlarda – Vg⁵, fa, lya, do diyez minorlarda – III[#] va mi, lya bemol, do minorlarda – IV^{b1} uchto'vushlik sifatida qo'llanishi mumkin.

To'rt ovo'zlik tuzimlarda orttirilgan uchto'vushlikda yangi tonallikka yechilish jarayonida o'z o'rnida qoladigan to'vushlar juftlanadi (№ 141):

141.

Do maj. - Mi maj.

Do maj. - Lya maj.

VI^g ∞ VI^g₆₄ II^g₆₅ VI^g ∞ V^{#5}₆ V₂

Do maj. - do # min.

lya min. - fa # min.

VI^g ∞ III^g V₇ IV^{b1} ∞ III^g₆ V₇

F. List ijodida orttirilgan uchtovushlik orqali bajarilgan engarmonik modulatsiya ko'p va turlicha qo'llangan (№142):

142.

F. List. «Qachondir Fulda qirol yashagandi».

Allegro agitato

Зла - той... и вот он бро- сил в

fa min. III^g VI^g Lya bemol maj.

4. MELODIK-GARMONIK MODULATSIYA

Dissonans akkordlarning melodik aloqasiga asoslangan va muayyan funksional munosabatga ega bo'lmagan modulatsiya melodik-garmonik modulatsiya deb ataladi.

Modulatsiyaning bu turi kutilmagan va to'satdan sodir etilgan toifaga taalluqli va shuning uchun ba'zi mualliflar tomonidan elliptik modulatsiya deb ham yuritiladi.

Shartli ravishda, har xil tonalliklar dissonans akkordlari-ning o'zaro munosabati turlarini quyidagicha tasniflash mumkin:

1. Dastlabki tonallik D sining yangi tonallik D si bilan munosabati.
2. D ning S bilan munosabati.
3. S ning S bilan munosabati.
4. S ning D bilan munosabati.

Bu funksiyalar xilma-xil aylanma va joylashuvga ega bo'lgan turlicha akkordlar orqali ifodalanishi mumkin.

Melodik-garmonik modulatsiyaning kutilmagan tarzda ekanligi ovoz yo'nalishining tabiiy va silliq bo'lishiga alohida diqqat-e'tibor talab qiladi. Bunda chetdagi ovozlarning harakati alohida ahamiyat kasb etadi. Bu ovozlarning harakati keyingi tonallikka zid bo'lmazligi kerak.

Keltirilgan misolda Re major va Fa majorning dissonans akkordlari $D_{6/5}$ va D_7 bevosita funksional aloqada bo'lmay, faqat kuychanlik yo'li bilan bog'langandir (№ 143):

Melodik-garmonik modulatsiyaning xarakterli xususiyati – uning serjiloligidadir. Taqqoslangan tonalliklarning turdoshligi uzoqlanishi bilan kuchayadi. Modulatsiyaning bu ko'rinishi odatda musiqaviy shaklning rivojlanuvchi

qismlarida ko‘proq qo‘llaniladi. Faqat XIX asrning oxiriga kelib, u garmoniya tilining murakkabligi bilan ajralib turuvchi musiqa uchun xarakterli bo‘la boshladi va ekspozitsion bayonda ham joy oladigan bo‘ldi.

143.

L. Betxoven. Sim. № 7, III.



5. MELODIK MODULATSIYA

Tonalliklarning bog‘lanishi ovozning kuychan melodik harakati natijasida sodir bo‘ladigan modulatsiya melodik modulatsiya deb ataladi.

Bog‘lama bir ovozli yoki unison yoki oktavada takrorlangan bo‘lishi mumkin.

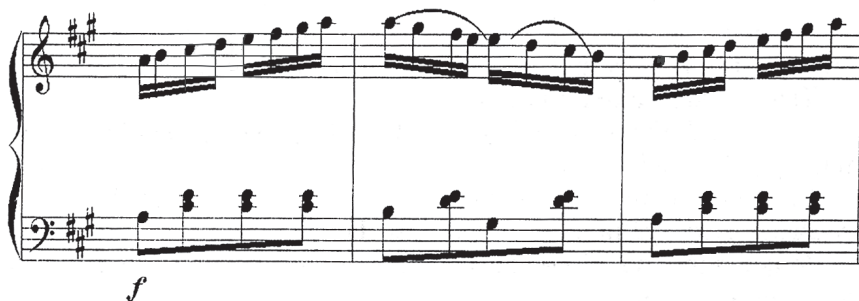
Do diyez minordan – Iya majorga ifodali melodik modulatsiyaga misol keltiramiz (№ 144):

144.

V.A. Motsart. Son. № 11, III.

Allegretto





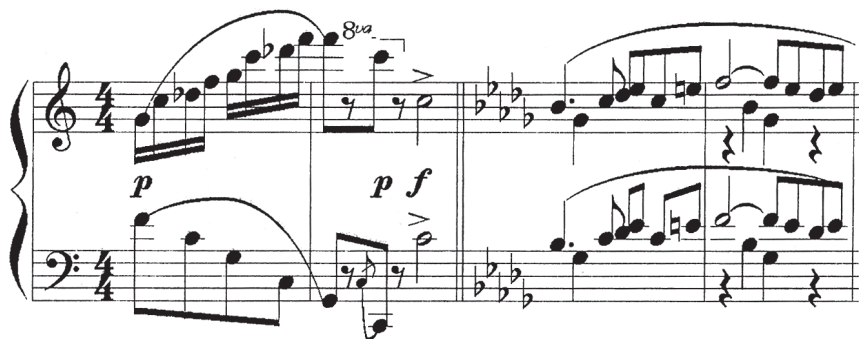
6. TAQQOSLAMA MODULATSIYA

Taqqoslama modulatsiya yangi tonallikning tayyorgarliksiz kiritilishidan hosil bo'ladi. Tayyorgarliksiz bog'lovchi (vositachi va modulatsiyalovchi) akkordning mavjud emasligi, dastlabki rivojlanishning ko'proq yoki kamroq tugal bo'lishi bilan ifodalanishi mumkin.

Taqqoslama modulatsiya ko'pincha shakl bo'limlarining chegaralarida qo'llaniladi.

Navbatdagi misol taqqoslangan tonalliklarning katta sekundali munosabatini namoyish etadi (№ 145):

145. S. Prokofyev. «Oniy lahza» insho 22. № 10.
Con vivacita



V B O B

LADLARNING O‘ZARO BIRIKISHI

Birgina tonika *nomdosh* va *parallel* tonalliklar akkordlarining birlashishida diatonik major va minor tovush qatorlarini murakkablashtirish yo‘llaridan biridir.

1. NOMDOSH MAJOR-MINOR TIZIMI

Nomdosh major-minor tizimi tabiiy nomdosh tonalliklarning birlashtirilishidan (Do minor – do minor) vujudga keladi.

Tizimni ikki varianti mavjud:

a) nomdosh minor akkordlari bilan boyitilgan major, bu holda major-minor hosil bo‘ladi;

b) nomdosh major akkordlari bilan boyitilgan minor, bu holda avvalgining aksi, ya’ni minor-major hosil bo‘ladi.

Major-minor va minor-majorning pog‘onali va akkordli tarkibini keltiramiz (№ 146):

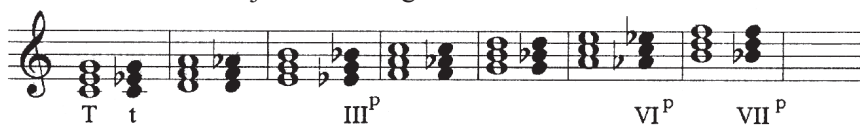
146.

Tabiiy major (do major) Tabiiy minor (do minor)

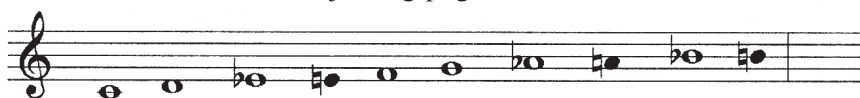
Do major-minorning pog‘onali tarkibi

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Do major-minorning akkordli tarkibi



Do minor-majorning pog'onali tarkibi

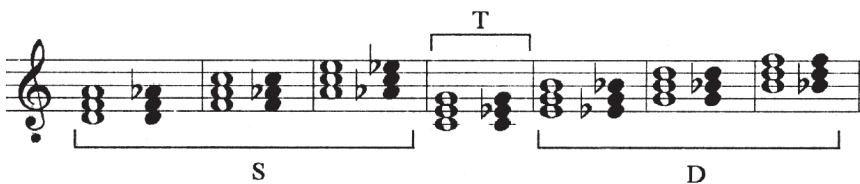


Do minor-majorning akkordli tarkibi



Major-minor akkordlari funksiyaviy tamoyillari bo'yicha guruhlanadi (№ 147):

147.



Major-minor tizimining barcha akkordlari (aylanmalari bilan) – septakkordlar kam hollarda nonakkord ko'rinishlarida ishlatilishi mumkin.

Barcha lad tizimlari orasida nomdosh major-minor va minor-major aniqligi va tarixiy tarqarorligi hamda e'tiborliligi bilan ajralib turadi.

Bunda, major-minor tizimining funksiyalanishida majorning boshqaruvchi mazmuni va minorning tobe holatini ta'kidlab o'tish lozim. Xususan, bu major-minorning minor-majorga nisbatan ertaroq shakllanganligi va ko'proq tarqalganligida ko'rinadi.

Major va minorni yagona tizimga birlashtirishning dastlabki zamini garmonik minor bo'ldi. Minorda yetakchi ton (VII pog'ona)ning paydo bo'lishi uning imkoniyatlarini majorniki bilan tenglashtirish zarurati tufayli tug'ildi. Natijada, V bosqich major akkordlarning dominanta guruhi shakllandi. Keyinchalik kamaytirilgan yetakchi septakkordni qo'llash imkoniyati ham paydo bo'ldi.

Biroq garmonik minor va uning akkordlari ilgari danoq maxsus vosita sifatida qabul qilinmay, balki tez orada normallik ahamiyatiga ega bo'ladi.

Minorda yozilgan asarning major tonikasining uchtovushligi bilan tugallash an'anasi, nomdosh major va minorning ilk yaqinlashuv shakllariga taalluqdir. Bu an'ana I.S. Baxgacha (1685–1750) saqlanib qoldiki, u major uchtovushligining ko'proq akustik turg'unligi bilan izohlanadi (№ 148):

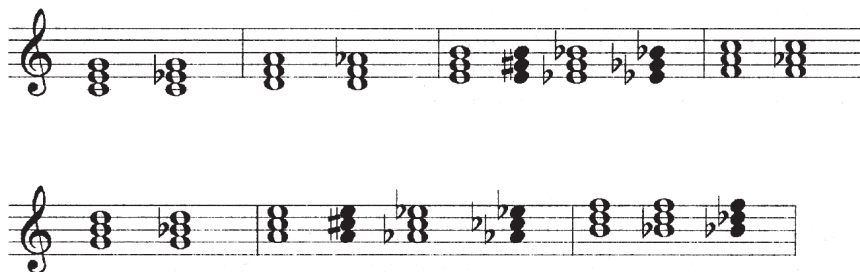
148. J.B. Lyulli. «Tezey» operasidan raqs.



Zamonaviy musiqada ham bu usul ba'zi hollarda o'z ifodasini topgan: S. Yudakovni «Maysaraning ishi» operasida Maysaraning markaziy ariyasi re minorga asoslangan bo'lsada, asar mazmunidan kelib chiqib re major akkordi bilan tugallanadi.

Nomdosh major-minorning koloristik va jilolantiruvchi koloristik imkoniyatlari har bir major yoki minor uchtovushligini nomdosh uchtovushlik bilan almashtirish amaliyotiga olib keladi. Bu dastlabki nomdosh major-minorning akkord tarkibining muhim darajada boyitadi (№ 149):

149.



2. MAJOR-MINORNING O'ZIGA XOS AKKORDLARI

2.1. VI pasaytirilgan pog'ona uchtovushligi (VI^p)

VI pasaytirilgan pog'ona uchtovushligi subdominanta guruhi akkordlarining eng dastlabki va ko'proq tarqalganidir. U diatonik VI pog'ona uchtovushligi qo'llanadigan sharoitlarda ishlatiladi.

VI^p ning «bo‘lingan» aylanmalarda (D₇–VI^p) qo‘llanishi ko‘proq xarakterli bo‘lib, ta’sirchanlik effektiga ega (№ 150):

VI^p dan keyin odatda garmonik subdominant (S^g, II^g), qo‘sh dominant (DD) akkordlari keladi (№ 151):

150.

151.

V₇ VI^p V₇ VI^p II₄₃^g

Betxovenning 7-fortepiano sonatasidan keltirilgan lavhada «bo‘lingan» aylanma ikki turda mavjud: birinchi marotaba – diatonik, ikkinchisida esa» major ko‘rinishida (№ 152):

152.

L. Betxoven. Son. № 7, IV.

Allegro

p *ff* *p* *ff*

VI^p bevosita bog‘lovchi rishta sifatida tonika va subdominanta o‘rtasida qo‘llaniladi. T va VI^p esa faqat garmonik yo‘nalishda qo‘shiladi (№ 153):

153.

I VI^p IIⁿ₆₅ I VI^p IV^g

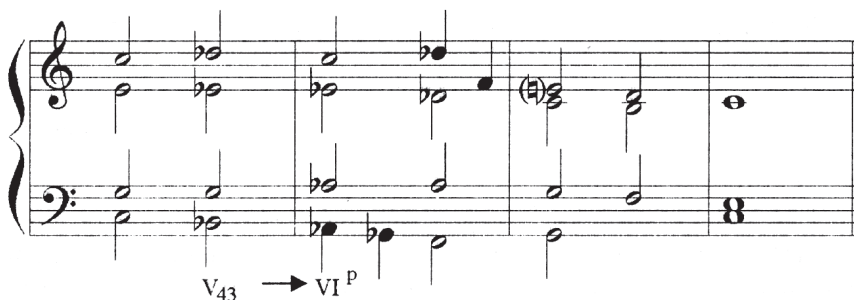
VI^p subdominanta sifatida tonikaga to‘g‘ridan to‘g‘ri o‘tishida plagal aylanish va plagal kadensiya sodir bo‘ladi. Major uchtovushliklarining bevosita tersiya oralig‘ida taqqoslanishi yorqin koloristik effekt hosil qiladi va XIX asr ikkinchi yarmi amaliyotining odat tusidagi garmonik vositasi bo‘lib qoladi (№ 154):

154.

I VIⁿ I IV^g VI^p I

VI^p – o‘z dominantasi, ya‘ni III pasaytirilgan pog‘ona akkordi yordamida kiritilishi yoki mustahkamlanishi mumkin (№ 155):

155.



M. Ashrafiuning «Shoir qalbi» operasidagi «Vals»da shodiyona avjni tashkil etadigan garmoniya ikki major uchtovushligining (I–VI^p) taqqoslanishi va VI^p oʻz dominantasi (D_{6/5}, D₂) bilan mustahkamlanishiga asoslanadi (№ 156):

156.

M. Ashrafiy «Shoir qalbi» op. «Vals bilan xor».



2.2 III pasaytirilgan pogʻona uchtovushligi (III^p)

Major-minor tizimining dominanta guruhi akkordlari – III^p, VII^p, V minor uchtovushligi (kam uchraydigan akkord). III^p major uchtovushligi ayniqsa T bilan izchillikda (T–III^p) yorqin tersiyaviy muqoyasa hosil qiladi (№ 157):

157.

M. Musorgskiy «Xovanshina».

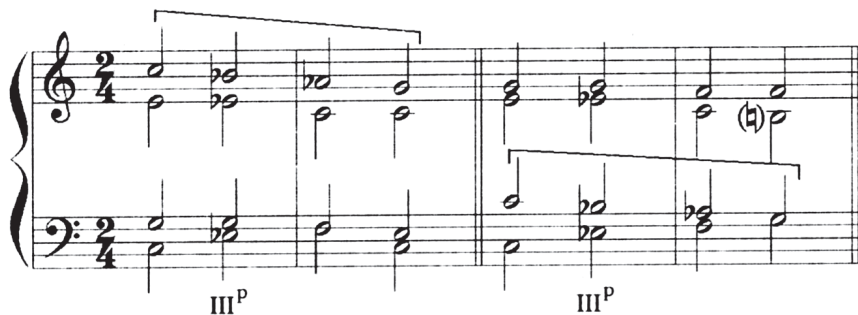
Andante son moto



III^p uchtovushligi ko‘pincha frigiyy tetraxordiga o‘xshash aylanmalarda ishlatiladi (№ 158).

III^p major-minor akkordlari orasida o‘zining subdominantasi (VI^p) va dominantasiga (VII^p) ega va shuning uchun ham ularning yordamida serjilo og‘ishmalarni amalga oshirish mumkin bo‘lgan markaz sifatida ham namoyon bo‘ladi (№ 159-a):

158.



159. a)



Keltirilgan misolda fa minor nomdosh fa minor akkordlari bilan boyitilgan (d, VII^p, III^p, III₂^p, IV^g_{6/5}). Shu qatorda garmoniya rivoji aynan III^p uchtovushligiga og‘ishma tufayli murakkablangan (№ 159-a):

159. b)

A. Kozlovskiy «Ulug‘bek» op. «Mehmonlar xori».

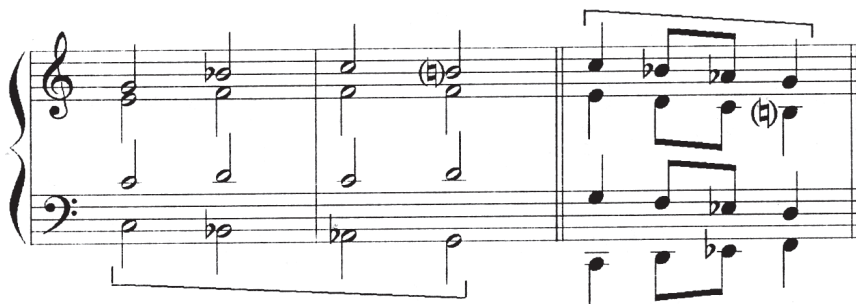
Allegro



2.3. VII pasaytirilgan pog‘ona uchtovushligi (VII^p)

Dominanta guruhining navbatdagi akkord – VII pasaygan pog‘ona uchtovushligi kamroq ishlatiladi. Uni major-minorning frigiya aylanmasiga kiritish xarakterlidir (№ 160, 161):

160.



161.

R.M. Gliyer, T. Sodiqov.
«Gulsara» op. «Final xori».

Moderato



Kvarta-kvintali va tersiyali munosabatlarda VII^p uchtovushligi qo‘llanishi hech qanday maxsus sharoitlar bilan chegaralanmaydi.

2.4. Nomdosh tonika

Nomdosh minor tonikasi ko‘pincha major tonikasi bilan taqqoslash sifatida kiritiladi. Bunday solishtirish akkordlar o‘rtasida bo‘lgan holda (T-t) minor tonikasi asosiy major tonikasini tuslaydi. Aylanmalarining qiyoslanishi esa, aks sado effektini yaratadi (№ 162):

162. M. Glinka «Ruslan va Lyudmila». Uvertyura.
Allegro



3. MINOR-MAJOR

Yuqorida aytib o‘tilganidek, minor-major badiiy amaliyotda kamroq qo‘llaniladi. VI va III balandlashtirilgan pog‘onalar uchtovushliklari minor-majorning maxsus akkordlaridir.

VI^b odatda subdominanta sifatida ishlatiladi, III^b esa, dominantanta funksiyasini bajarishi mumkin (№ 163):

163.



Keltirilgan lavhada VI^b uchtovushligi re minorga xos hazin kayfiyatni yanada kuchaytiradi (№ 164):

164.

S. Prokofyev.
«Bolalar musiqasi».
«Tazarru».

Moderato



4. PARALLEL MAJOR-MINOR

Parallel major minor parallel garmonik lادلarni birlashtirish natijasida hosil bo‘ladi. Masalan, garmonik do major – garmonik lya minor.

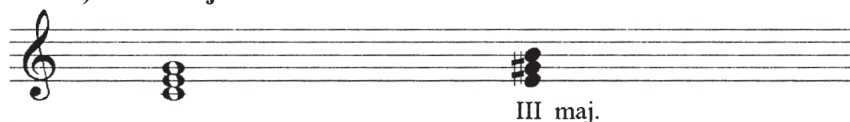
Maxsus akkordlar:

a) majorga – garmonik minor akkordlarining o‘tishidan V^g ;

b) minorga – garmonik major akkordlarining o‘tishidan IV^g , II_7^g paydo bo‘ladilar.

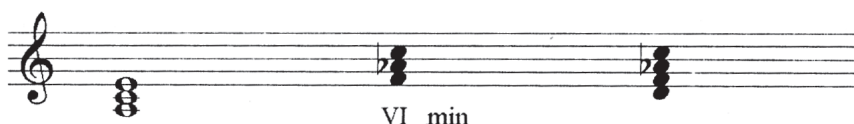
Natijada major – III pog‘onasi major uchtovushligi bilan, minor – VI pog‘onasi minor uchtovushligi va kamaytirilgan kvintali kichik septakkord bilan boyitiladi (№ 165-a, b):

165. a) Do major



b) lya minor

«Shubert akkordi» «Raxmaninov akkordi»



Major VI^g pog‘onasining (lya b) minor VII^g pog‘onasi (sol#) bilan engarmonik mos kelishi tufayli garmonik rivojlantirish jarayonida bir laddan boshqasiga osongina o‘tish imkoniyati tug‘iladi. Bu esa ko‘pincha har ikkala tonikalarining teng huquqli bo‘lishiga sharoit yaratadi.

4.1. Major III pog‘onasining major uchtovushligi (III^{maj})

Parallel tizim shakllanishining dastlabki bosqichlarida III^{maj} minorning dominantasi sifatida namoyon bo‘ladi. U

yarim kadansda D oʻrnida kelsa, ikkinchi jumlada koʻpincha oʻzining tonikasiga yechiladi.

Asta-sekin III^{maj} uchtovushligini qoʻllashda uning paralleli bilan aloqasiga kamroq urgʻu beriladi va akkord bevosita major tizimiga kiritiladi.

Quyida keltirilgan parcha oʻzaro tersiya munosabatida boʻlgan ikkita major uchtovushligining serjilo solishtirilishiga asoslangan (T va III^{maj}) (№ 166):

166.

N. Rimskiy-Korsakov.
«Oʻlmas Kashchey», 2 k.

Allegro non troppo

III maj.

Navbatdagi misolda III^{maj} pogʻonasi uchtovushligi bevosita avtentik aylanmaga kiritilgan (№ 167):

167.

M. Musorskiy. «Boris Godunov». II k.

Poco pin mosso

V III maj. I

4.2. Minor VI pogʻonasining minor uchtovushligi (IV^{min})

VI^{min} pogʻonasi uchtovushligi koʻpincha «Shubert akkordi» deb yuritiladi. Negaki, F. Shubert ijodida mazkur uchtovushlik parallel tizim uchun xarakterli aylanmalarda qoʻllanilgan.

Xususan, ushbu akkord Shubertning mashhur «Boshpana» qoʻshigʻi kulminatsiyasiga kiritilishi diqqatga sazovor-dir (№ 168).

Biroq qator hollarda minorda VI^{min} qoʻllanishi diatonik VI pogʻona uchtovushligi oʻrniga kiritilgan *nomdosh* akkord deb izohlashga ham asos beradi.

168.

F. Shubert. «Boshpana».

The musical score for F. Shubert's «Boshpana» (No. 168) is presented in two systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff) are shown. The piano part features a prominent fortissimo (fff) section with a decrescendo (decresc) marking. The vocal line includes the lyrics: "го - лы - е ска лы. бур - ный по - ток, ча -".

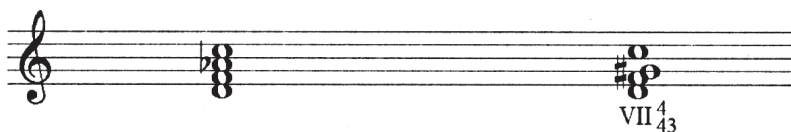
4.3. Minorning kamaytirilgan kvintali kichik septakkordi

Mazkur akkord S. Raxmaninovning shunga o'xshash garmoniyalarga moyilligi tufayli «Raxmaninov garmoniyasi» nomini oldi. Bu garmoniya nafaqat parallel minor-minor akkordi sifatida, balki garmonik minorning tersiyasi o'rnida kvartali VII pog'ona terskvartakkordi ($VII_{4/3}^4$) sifatida ham talqin etiladi (№ 169-a):

169. a)

parallel 1ya minor-major

1ya minor



Quyidagi misolda mazkur akkord «Raxmaninov garmoniyasi»ga xos bo'lgan parallel yurish bilan tonikaga yechiladi (№ 169-b):

169. b)

S. Raxmaninov. «Aleko». «Nuroni hikoyasi».

Moderato espressivo



5. TERSIYA QATORLARI

Tersiya qatorlari paydo bo'lishi nomdosh va parallel major-minorning kompozitorlar amaliyotida keng tarqalganligi bilan bog'liq. Tersiya qatorlari – bu akkordlar yoki ular guruhlarining tersiya bo'yicha yuqoriga yoki pastga taqqoslama harakatidir. Bunday yo'nalishdan yopiq turkum shakllanishi mumkin.

Nomdosh tizim negizligida quyidagi pastga va yuqoriga harakatlanuvchi tersiya qatori sodir bo'lishi mumkin (№ 170-a, b):

170. a) Do major-minor b)

Keltirilgan misolda har qaysi akkord o'zidan oldingi akkordga nisbatan VI^p sifatida baholanadi (mis. № 170-a), natijada major uchtovushliklarining pastga harakatlanuvchi yopiq katta tersiyali qatori hosil bo'ladi. Keyingi (№ 170-b) misolda har bir akkord o'zidan oldingi akkordga nisbatan III^p pog'ona sifatida baholanadi va major uchtovushliklarining yuqoriga harakatlanuvchi kichik tersiyali yopiq qatori hosil bo'ladi.

Minor-majorga asoslangan tersiya qatorlari minor uchtovushliklarni taqqoslash bilan shakllanadi.

Shunga o'xshash tersiya qatorlari parallel tizim bilan alohida tuzilishi mumkin.

Tersiya qatorlari sekvensiyali xususiyatga ega va badiiy amaliyotda ko'pincha bir-biriga silliq o'tib ketadi.

Tersiya qatorlari qo'llanishining kulminatsion davri – tonal jihatdan noaniqlik vositalarini yaratish uchun izlanish-

larning ibtidosi sifatida ajralib turadigan XIX asrning ikkinchi yarmidir.

Tersiya qatorlarida onal jihatidan noaniqlik darajasi kontekstga bogʻliq. Masalan, T-VI^p-III^{maj}-T akkordlari izchilligida (mis. №170-a) funksiyaviy asosi yetarlicha belgilangan, zero, T - S - D - T izchilligini namoyon qiladi.

S. Prokofyevning «Romeo va Julyetta» baletida «Juletta-qizaloq» raqsining boshlangʻich taktlarini shunday katta tersiyali qatorlarning mumtoz namunasi sifatida keltirish mumkin (№171):

171.

S. Prokofyev. «Romeo va Julyetta», «Juletta-qizaloq».

Vivace



Navbatdagi misolda tersiya qatorining funksiyaviy mazmuni kamroq belgilangan, chunki u odat tusini olgan funksiyaviy aylanmaga mos kelmaydi (№172):

172.

F. List. «Baxtli».





Akkordning funksiyaviy aloqasi kichik tersiya qatorida yana ham ko‘proq buziladi. Negaki, bu harakatning ikkinchi «qarami» triton munosabatlariga olib keladi.

Akkordning o‘rtasidagi aloqalar zaifligi va shunga muvofiq funksiyaviy noaniqligi tersiya qatorining jilosini kuchaytiradi. Bunda u alohida akkordlarning yangrashiga, ularning taqqoslanishiga o‘ziga xos kolorit baxsh etadi.

Major uchtovushliklarining katta tersiyali halqalari butun tonli gammani garmoniyalash uchun asos bo‘lib xizmat qilishi mumkin (№ 173-a):

173. a)

M. Glinka. «Ruslan va Lyudmila». Uvertyra.

Presto



O‘z navbatida kichik tersiyali rishta ham ko‘pincha to‘vushlar qatorining to‘rtta (major yoki minor) akkordlarida

joylashgan ton – yarim tonli gamma bilan bog‘liq (№ 173-b):

173. b)

N. Rimskiy-Korsakov. «Sadko», IIP.



6. MODULATSIYA VA NOMDOSH MAJOR-MINORNING VOSITALARI

Major-minor tizimi sharoitida birinchi darajali turdosh tonalliklar doirasi kengayadi. Diatonik o‘xshash tonalliklar guruhiga tonikasi major-minor (va minor-major) ning akkord tarkibiga kiradigan tonalliklar qo‘shiladi. Masalan, dastlabki do major va do minorga – diatonik va major-minor turdoshlik munosabatida quyidagi tonalliklar bo‘ladi:

- do major (C) a, e, G, d, F, f (diatonik o‘xshashlik)
- c, As, Es, B, g (major-minor o‘xshashlik)
- do minor (c) Es, f, As, g, B, G (diatonik o‘xshash)
- C, F, d, a, e (minor-major o‘xshash)

6.1. VI pasaytirilgan pog‘ona (VI^p) uchtovushligi vositasidagi modulatsiya

VI^p pog‘ona uchtovushligi vositasidagi modulatsiya ko‘p jihatdan garmonik S orqali tezlashtirilgan modulatsiyaga

o'xshaydi. VI pasaytirilgan pog'ona uchtovushligi uch, to'rt, besh va kamroq hollarda oltita belgiga ajraydigan major va minor tonalliklarni qo'shish imkoniyatiga ega.

Modulatsiya majordan *bemol* tonalliklari sari bajarilsa umumiy akkord (tonalik) sifatida *birinchi* tonallikning VI pasaytirilgan uchtovushligi qo'llanadi. Masalan, do majordan quyidagi tonalliklarga o'tish mumkin: C – Es, c, As, f, Des, b, Ges, es.

VI^p quyidagi yo'l bilan kiritiladi: a) «bo'lingan» aylanishda, b) bevosita T keyin, d) o'zining dominantasi orqali.

Quyidagi misollar dastlabki tonallikning VI^p pog'ona uchtovushligi orqali ajraladigan modulatsiyalar tizimini ko'rsatadi (№ 174-a, b):

174. a) do maj. - mi bemol maj.

I VI^p=IV II₆₅ DD₆₅ K₆₄ V₇ I

b) do maj. - si bemol min.

I V₇ VI^p=VII^g 43II K₆₄ V₇ I

Modulatsiya majordan va parallel minordan *diyez* tonalliklar sari bajarilsa, umumiy akkord (tonallik) sifatida *yangi*

tonallikning VI pasaytirilgan uchtovushligi qo‘llanadi. Undan keyin, yangi tonallikni mustahkamlash uchun kadensiya kiritiladi.

Yangi tonallikning VI pasaytirilgan pog‘onasi uchtovushligi orqali bajariladigan modulatsiyalarning odat tusidagi chizmalari (№ 175-a, b):

175. a) Iya min. - mi maj.

Diagram illustrating the chord progression for exercise 175a (Iya min. - mi maj.). The progression is: V_{65} , I , $V_2 \rightarrow III_6 = VI_6^p$, $II_7^g II_{65}^g$, V_7 , and I .

b) do maj. - Iya maj.

Diagram illustrating the chord progression for exercise 175b (do maj. - Iya maj.). The progression is: I , $V_2 \rightarrow IV_6 = VI_6^p$, II_{65}^g , DD_{65}^{b5} , K_{64} , V_7 , and I .

6.2. Nomdosh tonika vositasidagi modulatsiya

Nomdosh tonika umumiy akkord sifatida qo‘llanilganda modulatsiya ko‘pincha quyidagi tonalliklarga bajariladi.

Majordan: C - As, As, B.

Minordan: c - a, e, d.

Nomdosh tonikani kiritish yo'llari:

a) avtentik kadansga major tonikasi o'rniga minor tonikasining kiritilishi. Bunday almashuv keyingi garmoniya rivojiga ichki turtki bo'ladi, chunki minor tonikasining major tonikasiga ko'ra turg'unlik xususiyatlari bo'shroqdir. Teskari tartib esa (minor o'rniga – major tonikasi kiritilishi) modulatsiyalarda kam uchraydi, chunki bu holda to'sqinlik taassuroti tug'iladi;

b) sezura orqali bo'lingan, ko'pincha o'xshash major va minor tizimlarning qiyoslanishi.

Quyida keltirilgan misol nomdosh tonika orqali bajariladigan modulatsiya chizmasini ko'rsatadi (№ 176):

176. C-c-B



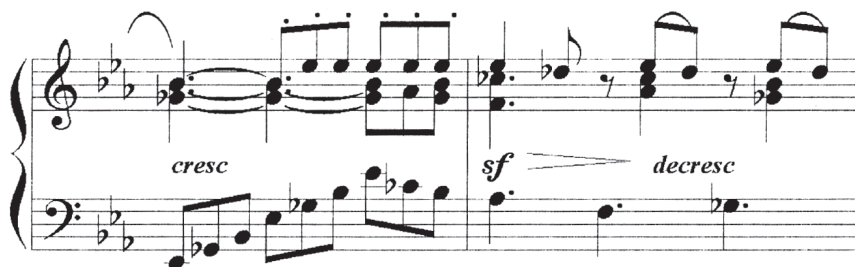
Betxovenning 2-fortepiano sonatasidagi ikkinchi qismda Mi $\flat$ majordan Sol $\flat$ majorga modulatsiya *umumiy*, birinchi tonallikka *nomdosh* mi $\flat$ minor vositasida amalga oshiriladi (№ 177):

177.

L. Betxoven. Son. № 11, II.

Adagio con molt' espressione





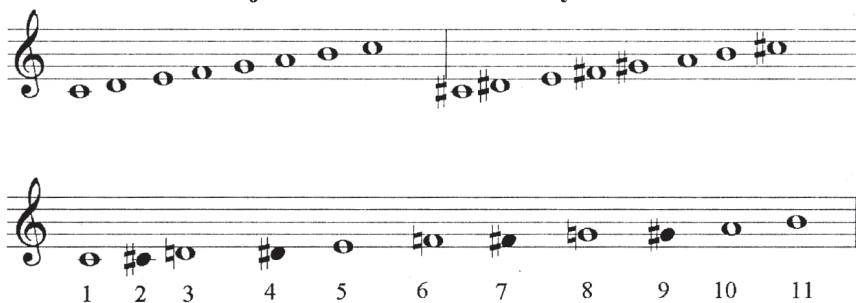
7. BIR TERSIYALI TIZIMLAR

Bir tersiyali tizim yarim ton oraliqda joylashgan va umumiy tersiyaga ega bo'lgan major va minor ladlar qo'shilishi natijasida sodir bo'ladi (do major – do # minor). Keltirilgan misollarda bir tersiyali tizim umumiy tovushqator sifatida shakllanishi jarayonining chizmasi ko'rsatilgan (№ 178, 179):

178.

do major

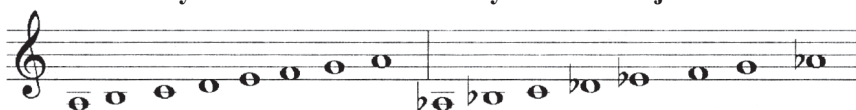
do diyez minor



179.

lya minor

lya bemol major





Nomdosh tizimga oʻxshab, bu tizim ham ikki turda mavjud:

1. Bir tersiyali major-minor tizimi. Bu holda major yarim tonga baland joylashgan minor ohangdoshliklari bilan murakkablashadi va major uchtovushligi tonika ahamiyatiga ega boʻladi (№ 180):

180. Bir tersiyali do major-minor



2. Bir tersiyali minor-major tizimi. Bu holda minor yarim ton pastda joylashgan major ohangdoshliklari bilan murakkablanadi (№ 181):

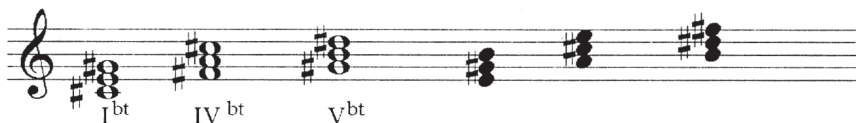
181. Bir tersiyali lya minor-major



Nomdosh va parallel tizimlarga qaraganda bir tersiyali tizimning juda muhim farqi bor, zero, unda maxsus akkordlar ladning asosiy pogʻonalarida joylashadi:

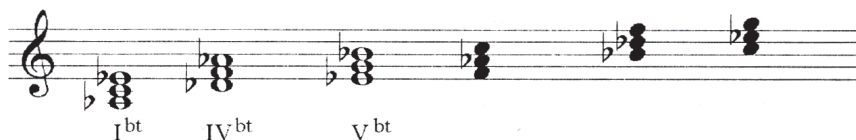
a) bir tersiyali major-minorda I, IV va V balandlantirilgan pogʻonalarda tuzilgan minor uchtovushliklari va ularning parallel major uchtovushliklari (№ 182):

182.



b) bir tersiyali minor-majorda – bu I, IV va V – pasaytirilgan pogʻonalarda tuzilgan major uchtovushliklari va ularning parallel minor uchtovushliklari (№ 183):

183.



I, IV va V oʻzgargan pogʻonalarda tuzilgan akkordlar, diatonik akkordlarga oʻxshab, T, S va D funksiyalariga ega-dir. Masalan, bir tersiyali do major-minorda ikkita T, ikkita S va ikkita D qoʻllanilishi mumkin.

Ladda oltita asosiy uchtovushlik mavjudligi butunlay yangi va oʻziga xos garmonik yoʻnalishlar tugʻilishiga sabab boʻladi.

Keltirilgan misolda bir tersiyali tonikalar (mi ♭ minor va Re major) bevosita taqqoslangandir (№ 184):

A. Borodin. «Knyaz Igor». I.

Andantino

3/4

mf

I_6

I_6^{bt}

D. Kabalevskiyning «Vals ohanglarida» asarida avtentik aylanishning oʻziga xosligi shundan iboratki, tonikadan keyin oddiy dominanta qatorida bir tersiyali dominanta kiritilgan (№ 185):

185.

D. Kabalevskiy. «Vals ohanglarida».

Allegretto contabile

S. Prokofyev «Gavot»ining garmoniyasini esa bir tersiyali tizim qoʻllanishining mumtoz namunasi deb hisoblash mumkin. «Gavot»ning birinchi davriyasida fa# minor akkordlari qatorida bir tersiyali Fa major akkordlari nihoyatda taʼsirchan ishlatilgan. Fa# minorning tonikasi bir tersiyali dominanta (1, 5, 7 taktlar) va subdominantalar (3, 4 taktlar) bilan navbatlashadi. Diatonik

dominanta davriyaning faqat pirovardidagina yakunlovchi tonika oldidan paydo boʻladi (№ 186):

186.

S. Prokofyev. «Gavot».

Allegro non troppo

pp

I V^{bt} I IV^{bt} I IV^{bt}

8. MAJOR-MINOR TIZIMLAR VA TONALLIK REJALARI

Musiqqa shaklining tonallik rejasi tuzilishi jarayonida major-minor aloqalari diatonik aloqalar bilan birga qoʻllaniladi yoki ularning oʻrnini bosadi.

Badiiy tajribada aynan major-minor akkordlariga oʻgʻishmalar nihoyatda keng tarqalgan. Bunday oʻgʻishmalarining bajarilishi oddiy diatonik oʻgʻishmalardan farqlanmaydi. Major-minor tonikaga olib keladigan noturgʻun akkordlar sifatida D, D₇, VII₇ (aylanmalari bilan), subdominanta guruhidan esa II₇ (aylanmalari bilan) qoʻllaniladi.

Modulatsiyaviy jarayonni tashkil etuvchi tonalliklar doirasini major-minor tizimi sezilarli darajada kengaytiradi. Masalan, davriyaga xos boʻlgan dominant tonalligiga modulatsiya, major-minor sharoitida III^p pogʻona tonalligiga modulatsiya tarzida amalga oshirilishi mumkin (№ 187):

187.

F. Shubert. «Vals», insho 9a, № 15.

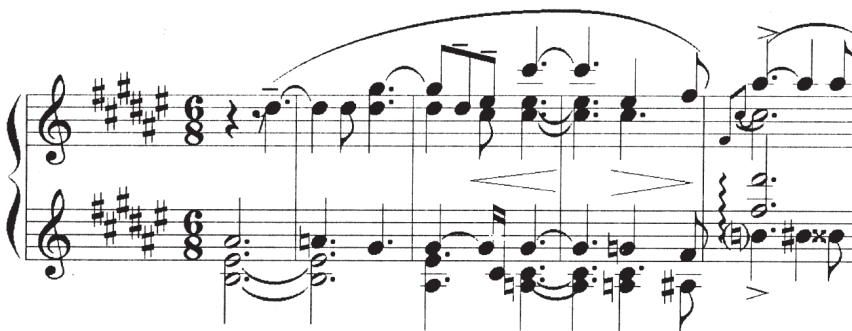


Ikkinchi misolda esa, davriya III^{maj.} uchtovushligida tugallanadi (Fis – B) (№ 188):

188.

A. Skryabin. Sonata № 4.

Andante





Major-minor tizimlari shaklning katta boʻlinmalarida tonal aloqalarini uyushtirishi mumkin: sonata allegrosida bosh va yordamchi partiya, rondo shaklida – refren va lavha, sonata turkumining oʻzga qismlari va hokazo.

Ayniqsa aniq bu hodisa bosh va yordamchi partiyalar tonal munosabatlarida yorqin namoyon boʻladi.

Betxovenning 21-fortepiano sonatasi ekspozitsiyasida bosh partiya do majorda, yordamchisi esa mi majorda yozilgan.

D. Shostakovichning 1-kvintetining birinchi qismida ushbu partiyalar do major va mi $\flat$ major holatida kelgan.

Umuman, XVIII asrdan barcha major-minor turlari (nomdosh, parallel bir tersiyali tizimlar)ning vositalari tonal rivojini boyitish maqsadida tobora xilma-xil va muntazam ravishda kompozitorlar ijodida qoʻllanila boshlandi.

S. Raxmaninovning «paganini mavzusiga rapsodiya»sidagi 23-variatsiyasi oʻta taʼsirchanlik, yorqin Iya $\flat$ minor – Iya minor – Iya $\flat$ major tonalliklar munosabatlariga asoslangan.

9. MAJOR-MINOR TIZIMINING IFODALI IMKONIYATLARI

Major-minor tizimining shakllanishi va rivoji garmoniya da koloristik vositalardan faol foydalanish jarayoni bilan bog'langan. Agar nomdosh va parallel tizimlarning vujudga kelishi musiqada bir necha asr mobaynida yuz bergan bo'lsa, bir tersiyali tizim faqat XIX asrning ikkinchi choragidan qo'llanila boshlandi.

Nomdosh tizim eng kuchli koloristik imkoniyatlarga ega. Chunki parallel tizimga qaraganda nomdosh tizim asosida ancha uzoq masofadagi major va minor tonalliklari birlashtiriladi va natijada, tovushqatorga sezilarli o'zgarishlar kiritiladi. Nomdosh tonalliklar yoki akkordlar qiyoslanishining kuchli taassuroti quyidagicha asoslanadi: tonal markazi o'zgarmas, umumiy holda saqlanib, major yoki minor ladlarini yaqqol ta'riflaydigan tovush – t e r s i y a o'zgaradi.

Bir tersiyali tizimning koloristik xususiyatining mohiyati murakkabroq. Bu holda tizim uzoq tonalliklarning qo'shilishi natijasida sodir bo'ladi. Nomdosh tizimga ko'ra, bir tersiyali tonalliklar yoki akkordlar qiyoslanganida, ladni ta'riflovchi tersiya tovushi o'zgarmaydi, biroq tonallik yoki akkordning ladi o'zgaradi.

Major va minor birlashtirilishining ifodali effektlaridan biri, bu asosiy lad xususiyatlarining kuchayishidir. Xususan, majorga xos bo'lgan shodiyona, quvonchli qiyofalar major-minor akkordlarining yangrashi natijasida yanada kuchayadi. Chunki nomdosh va parallel tizimlar maxsus akkordlarning barchasi major uchtovushliklaridir (VII^p, II^p, VI^p va III^{maj}).

Keltirilgan parchaning tantanali, mahoratli xarakterini yaratishda major-minor vositalarining ahamiyati katta.

Asosiy tonallik do major III^p va III^{maj} uchtovushliklari bilan boyitilgan. Garmoniya asosida faqat uchtovushliklar izchilligi boʻlib, uchinchi pogʻonada tuzilgan uchtovushliklar variantlari (III^p, III^{maj}) taʼsir qoldiradigan ravishda qiyoslangan (№ 189):

189.

A. Skryabin. Simf. № 2, V.



Minorda esa major-minor vositalari minorga xos qaygʻuli, gʻamgin kayfiyatlarni chuqurlashtiradi. F. Shubertning «Boshpana» qoʻshigʻining fojiali avji nihoyatda kuchli taʼsirchanligi – garmoniyada tonikadan keyin VI minor uchtovushligining uzoq davomli sadolari bilan bogʻliq (№ 168 misolga qarang).

VI BOB

TABIY LADLAR GARMONIYASI

1. UMUMIY MA'LUMOTLAR

XIX asrdagi ya'ni ijtimoiy-tarixiy shart-sharoitlar turli mamlakatlarda o'z iste'dodini milliy kompozitorlik maktabini shakllantirishga bag'ishlagan bir guruh ijodkorlarni yetishtirib chiqardi. Ularning nomlari bilan umuman garmonik ko'p ovozlik rivojlanishini boyitgan ulug' kashfiyotlar, yorqin topilmalar bog'liq. Ushbu jarayonga har biri o'z o'rnida – F. Shopen, M.I. Glinka, N.A. Rimskiy-Korsakov, A.P. Borodin, M.P. Musorgskiy, E. Grig kabi kompozitorlar karvonboshilik qilishgan.

Rus, polyak, chex, vengr, norveg va boshqa millatlarning xalq musiqasi tabiiy ladlar negizida asoslangan. Milliy kompozitorlik musiqasining namoyon bo'lishi uchun mazkur lادلarga asoslangan kuylar bilan mos bo'ladigan garmonik vositalarning qonuniyatlarini izlab topish o'sha davrning dolzarb muammolaridan biri edi. Ushbu murakkab masalani ijobiy hal etishda har bir milliy musiqa maktabi uzoq izlanish yo'lini bosib o'tgan.

O'zbekistonda esa, bunday jarayon boshqa Sharq mamlakatlar qatori, XX asrning birinchi yarmidagina boshlangan. Unda dastlabki avlod kompozitorlari V.A. Uspenskiy, A.F. Kozlovskiy, G.A. Mushel, M.M. Burhonov, M.A. Ashrafiy va boshqa ijodkorlarning xizmatlari katta.

1.1. Tabiiy ladlar

Tabiiy ladlar guruhini – ioniy, doriy, frigiya, lidiya, mik-solidiy, eoliy va lokriy lادلari tashkil qiladi.

Ushbu ladlarni quyidagicha tasniflash mumkin:¹

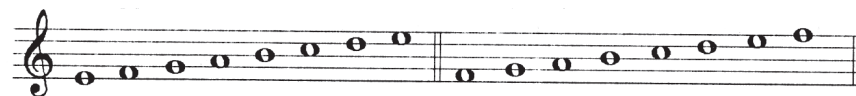
1) tabiiy ladlar bir tovushqatori pogʻonalarida tuzilib, bularda faqat tayanch tovush oʻzgaradi. Ushbu holda ladlar «ir tarkibli» deb nomlanadi (№190):

190. **ioniy ladi** **doriy ladi**



frigiy ladi

lidiy ladi

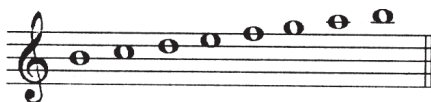


miksolidiy ladi

eoliy ladi



lokriy ladi



¹ Ushbu ladlar maxsus adabiyot va darsliklarda cherkov, o'rtasi, ayrim diatonik, xalq modal ladlar nomlariga ham ega.

2) tabiiy ladlar bir tovushdan tuziladilar (masalan, «do» tovushidan) va «nomdosh» deyiladi (№ 191):

191. eoliy ladi doriy ladi frigiyladi

ioniy ladi miksolidiy ladi lidiyladi

Keltirilgan ladlar tizimlanishi avvalambor xalq musiqasiga mos lad va funksiyalar o'zgaruvchanligi bilan bog'liqdir.

2. TERSIYA BO'YICHA TUZILGAN AKKORDLAR

2.1. Akkordlarning tuzilishi

Tabiiy ladlar garmoniyasi ikki xil tuzilmagan, ya'ni *tersiya bo'yicha* tuzilgan va *notersiyali* akkordlarga tayana-di.

Dastlab shakllangan *tersiyaviy* tabiiy lad garmoniyasi mumtoz major-minor tizimi ta'siriga duchor bo'lganligi natijasida yuzaga kelgan. Shuning uchun tabiiy ladlar garmoniyasi asosini quyidagi qonunlar tashkil qiladi:

Tersiya bo'yicha tuzilgan akkord normativ birlik sifatida belgilanadi.

Asosiy akkord *uchtovushlik*. Septakkord va nonakkordlarning qo'llanishi cheklangan, chunki tabiiy ladlarning o'ziga xosligi aynan konsonanslar izchilligida ta'sirchan namoyon bo'ladi.

Akkordlar qo'llanishida bir necha o'ziga xos usullar bor. *Kvartsektakkordlar*, *uchtovushlik* va *sektakkordlarga* o'xshab erkin yuritiladi (№ 192):

192.

N. Zokirov. «Kichik suite».

[Vazmin]



To'liqsiz akkordlarning kvintasi emas, balki tersiyasi tushirib qoldirilgan ko'rinishi keng tarqaladi (№ 193):

193.

D. Zokirov. «Kichik suite».

Allegro moderato





Ovoz yoʻnalishida kuychanlikka katta urgʻu berilganligi tufayli, akkord tovushlarining erkin juftlanishiga yoʻl qoʻyiladi (№ 194):

194.

S. Yudakov. «Gulla Mirzachoʻl»



2.2. Funksional aloqalar

Tabiiy ladlar garmoniyasida akkordlar va tonalliklar munosabati oʻzaro funksional aloqalarga asoslanadi.

Mazkur funksionallikning taʼrifi va aloqalari bir necha oʻziga xos xususiyatlarga ega boʻlganligi tufayli, ularni major-minor tizimining qoidalari bilan solishtirib koʻrib chiqamiz.

Major-minor garmoniyasiga oʻxshab tabiiy ladlar garmoniyasida ham uch asosiy funksiya mavjud – T, S, D.

Maʼlumki, major-minor tizimida *dominanta* – koʻpincha minor uchtovushligidir. Yaʼni tonikaning asosiy toniga nisbatan yarim tonlik tortilishga ega emas. Shuning uchun

bunda avtentik izchillik – d-T ning kuchi, major-minorga qaraganda ancha zaiflashib, *tonikaning* markazlashtirish va umuman turg'unlik xususiyatlari pasayadi.

Subdominanta major-minor tizimida dominanta singari noturg'unlik sohasini namoyon qiladi. Lekin uning noturg'unligi butunlar boshqa qoidalar asosida yuzaga keladi. Dominanta tonika bilan bog'lanib, shu funksiyaga tortil-sa, aksincha subdominanta o'rtasida sodir bo'lgan qarama-qarshilik dominanta paydo bo'lishi bilan yechiladi.

Tabiiy ladlar garmoniyasiga xos funksional aloqalar *sub-dominantani* tonikaga tortilishi kuchayishi bilan ajralib turadi. Tonika va dominanta funksiyalari boʻshligi vaziyatida sub-dominanta muhim ahamiyatga molik boʻlib, plagal aloqalar keng tarqaladi.

Natijada, agar major-minor tizimida asosiy funksiyalar aloqalari aniq va kuchli ifodasini topgan bo'lsa, tabiiy ladlar garmoniyasida ushbu funksiyalar aloqalari birmuncha zaifdir. Major-minorga qat'iy funksional izchillik xos bo'lsa – T-S-D-T, tabiiy ladlar garmoniyasida funksional izchilligiga kombinatsion boylik va erkinlik xosdir – T-d-S-T, T-S-T, T-VII-d-S-T. Shuning uchun subdominanta – dominanta qurshovida, dominanta – subdominanta qurshovida va h.k. qo'llanishi tabiiydir (№ 195):

195. eoliy ladi doriy ladi

t s d s 6t 6 t d s 6 VII t S d t

2.3. Yondosh akkordlar

Tabiiy ladlar garmoniyasida asosiy akkordlar (I, IV, V) qatorida yondosh akkordlar (II, III, VI, VII) keng qoʻllanadi. Ularning ahamiyati shunchalik kuchliki, major-minorga oʻxshab akkordlarni asosiy va yondosh guruhlariga boʻlish koʻpincha oʻz mazmunini yoʻqotadi. Foydalanadigan akkordlarning doirasi kengayishi ularning bir-biri bilan boʻladigan munosabat shakllarini boyitadi. Kvarta-kvintaga asoslangan akkordlarning nisbatlari qatorida *tersiya* va *sekunda* nisbatlari katta joy egallaydi (№ 196):

196.

N. Rimskiy-Korsakov. «Sadko».

Moderato

Как на о-зе-ре на Иль-ме-не, на кру-

бе-ре-ге из-ба стоит, вели-ка та из-ба во всё

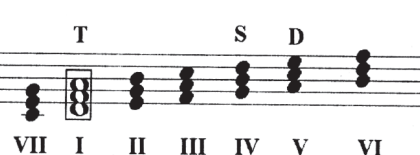
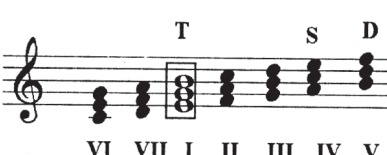
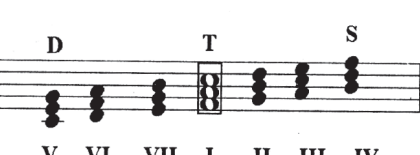
де-ре-во, а ле-жит в ней на лав-ке сам Царь Морской

2.4. O'zgaruvchanlik

Tabiiy lادلarda asoslangan kuylar ko'pincha lad-tonallik tomonidan xilma-xil izohlarga yo'l ochadi. Sodir bo'lgan o'zgaruvchanlik lادلarda yetakchi ton bo'lmasligi, lادلarning barcha turlari bir tovushqatorga (bir tarkiblikka) asoslanishi ehtimoli bilan bog'liqdir.

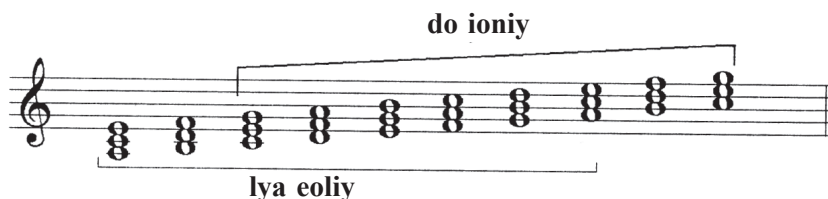
Masalan, «bir tarkiblik» sharoitida akkordlarning to'liq umumiyligi ma'lum bo'ladi (№ 197):

197.

do ioniy  T S D I II III IV V VI VII	re doriy  T S D VII I II III IV V VI
mir frigi  T S D VI VII I II III IV V	fa lidiy  D T S V VI VII I II III IV
sol miksolidiy  S D T IV V VI VII I II III	lya eoliy  S D T III IV V VI VII I II

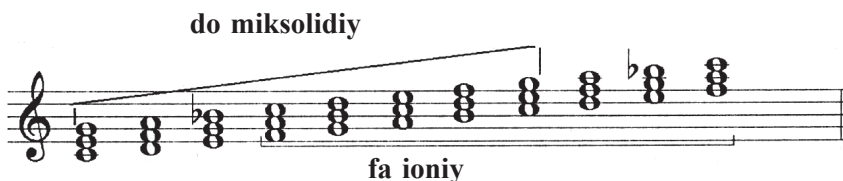
Bunday hol akkordlarni barcha lad-tonalliklarga yengil o'tishiga yo'l ochib, o'zgaruvchan funksional aylanishlarni tashkil qiladi. Masalan, o'zgaruvchanlik parallel eoliy va ioniy ladlar o'rtasida paydo bo'lishi tabiiydir (№ 198):

198.



Shu qator o'zgaruvchanlikning yuzaga kelishi tonikani markazlash funksiyasi zaiflashuvi, markazdan chetda joylashgan yondosh akkordlarning keng qo'llanishi va ularning ichki aloqalarining faollashuvi bilan ham bog'liqdir. Bunday vaziyat major va minor uchtovushliklari tonika sifatida izohlanishiga sharoit tug'diradi. Masalan, miksolidiy ladida tonika sifatida II, IV va VII pog'onalarda tuzilgan uchtovushliklar qo'llanishi mumkin. Ushbu akkordlarning dominantalari VI, I va IV pog'onalarda joylashadi. Keltirilgan misolda do miksolidiy va fa ioniy ladlar akkordlarining to'la umumiyligini va shu akkordlarni funksional aloqalari o'zgaruvchanligi vujudga kelishi ehtimolini ko'rsatadi. Akkordlarning tonikaviy xususiyatlari katta darajada metroritm sharoitlariga, akkordning qayta takrorlanishiga ham qaram bo'ladi (№ 199):

199.



Quyidagi misol parallel ladlar (mi ioniy – do # eoliy) o‘zgaruvchanligiga namunadir (№ 200):

200.

M. Burhonov. «Bahor qo‘shig‘i».

Tempo di

The musical score is for a piece titled «Bahor qo‘shig‘i» by M. Burhonov. It is in 3/4 time, key of D major (F# C# G#), and tempo di. The score consists of two systems. The first system shows a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note D, a half note E, and a quarter note F#. The piano accompaniment consists of a series of chords: D major, E major, F# major, and G# major. The dynamics are marked as mf, mp, mf, and pp. The second system continues the melody and piano accompaniment. The melody has a quarter note G#, a half note A, and a quarter note B. The piano accompaniment consists of a series of chords: D major, E major, F# major, and G# major. The dynamics are marked as mf, mp, mf, and pp.

2.5. Eoliy ladi (tabiiy minor)

Eoliy ladi akkordlari jaranglashining o‘ziga xosligi VII tabiiy pog‘ona bilan bog‘liqdir. Shuning uchun VII pog‘onani o‘z tarkibiga kiritiladigan dominanta akkordlari guruhi bu lad uchun xarakterli degan ta’rifga ega.

Lekin eoliy ladida yetakchi ton yo‘qligi dominanta guruhi akkordlarining funksional tortilishlarini bo‘shashtiradi. Bun-

day sharoitda subdominanta guruhi akkordlarining e'tibori oshib, tonika, markaz sifatida, ushbu akkordlar orqali tasdiqlanadi. Shu sababli eoliy ladida plagal kadensiyalarning ahamiyati katta (№ 201):

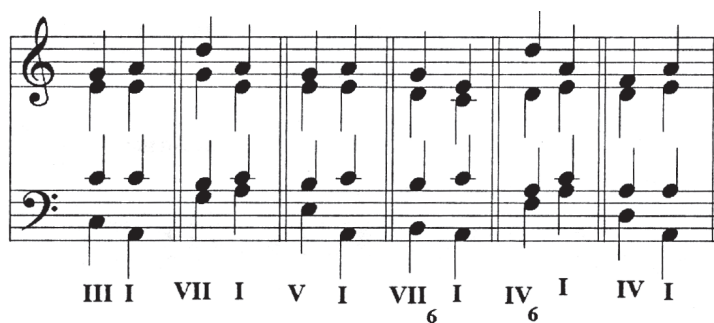
201.

1ya eoliy

xarakterli akkordlar



tarqalgan aylanmalar



Allegro

G'. Qodirov. «Baxtiyor».



2.6. Doriy ladi

Doriy ladiga xos xarakterli akkordlar «doriy sekstani» oʻz tarkibiga kiritishi bilan shakllanadi. Bu subdominanta guruhini tashkil qiladigan major S, II pogʻonada joylashgan minor uchtovushligi va septakkordi. Shuning uchun doriy ladining mohiyatini plagal aylanmalar, xususan S–t belgilaydi (№ 202):

202.

lya doiriy

xarakterli akkordlar

IV II II₇

tarqalgan izchilliklar

IV I II I II₂ I IV₆ V₆ I

A. Kozlovskiy. «Ulug‘bek».

Allegro risoluto

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of four measures. The first measure shows the beginning of the melody with a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure continues the melody with a treble clef and a key signature of one sharp. The third measure continues the melody with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth measure concludes the melody with a treble clef and a key signature of one sharp.

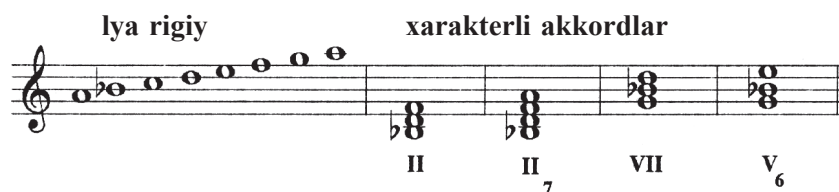


2.7. Frigiy ladi

Ushbu ladning II pasaytirilgan pogʻonasi tonikadan kichik sekunda oraligʻida joylashgan boʻlib, «frigiy sekunda» deb nomlanadi. Frigiy toni bilan tuziladigan akkordlar II major uchtovushligi va septakkordi, VII pogʻnaning minor uchtovushligi oʻzining jozibali yang-rashi bilan diqqatni jalb etadi.

Frigiya ladida ham doriy ladiga oʻxshab subdominanta funksiyasining ahamiyati ajralib turadi. Shu qator VII uch-tovushligi ham yetakchi toni yoʻqligi tufayli koʻproq sub-dominanta sifatida namoyon boʻladi (№ 203):

203.



Moderato espressivo

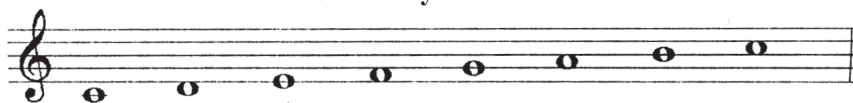
men Or - tiq

mp *p* *pp*

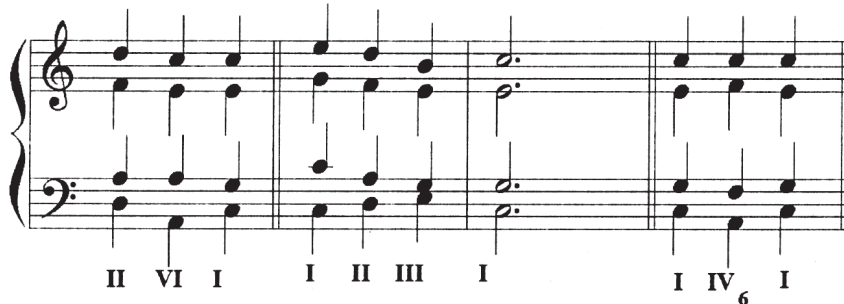
Ushbu ladning tovushqatori major tovushqatori bilan bir xil. Lekin tabiiy lادلarga xos garmonik qonunlar ushbu ladning qo‘llanishida aniq kuzatiladi. Xususan, subdominanta guruhining akkordlarini va yondosh akkordlarining e‘tibori kuchayganligi, tersiya va sekunda nisbatlarining ahamiyatli-
ligi (№ 204):

204.

do ioniy



tarqalgan izchilliklar



P. Chaykovskiy. «Oprichnik»

Allegro moderato



2.9. Miksolidiy ladi

Ushbu lad major ladidan VII pasaygan pogʻona bilan farqlanib, dominanta guruhi akkordlari bilan namoyon boʻladi. Bu minor dominanta, VII pogʻonada joylashgan major uchtovushligi va ularning septakkordlari. II pogʻona akkordi kamaytirilgan uchtovushligi tufayli kam qoʻllanadi (№ 205):

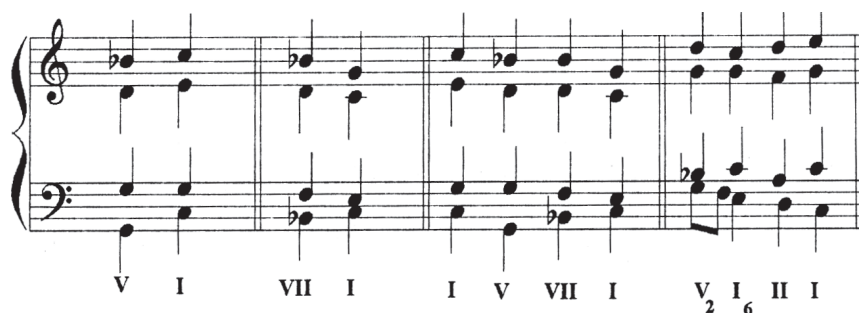
205.

do miksolidiy

xarakterli akkordlar



tarqalgan izchilliklar



Quyidagi misolda sol ioniy va sol miksolidiy lادلarning oʻzgaruvchanligi kuzatiladi (№ 206):

206.

Yu. Rajabiy, G. Mushel. «Farhod va Shirin».

Maestoso



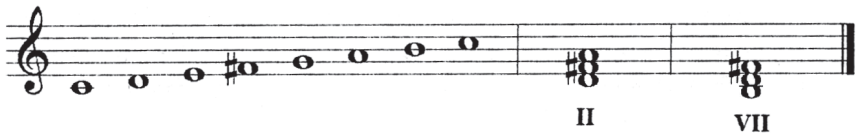
2.10. Lidiy ladi

Ushbu lad boshqa tabiiy lادلarga ko‘ra kam qo‘llanishi bilan ajralib turadi. Asosan polyak va norveg xalq musiqasiga taalluqli bo‘lgan bu ladning o‘ziga xosligi «lidiy kvarta» va tonika tonlari o‘rtasida sodir bo‘lgan triton bilan bog‘liq. Ladning xarakterli akkordlari «lidiy kvarta» bilan shakllanadi (№ 207):

207.

do lidiy

xarakterli akkordlar



tarqalgan izchilliklar



M. Musorgskiy. «Boris Godunov»

Alla polacca, non troppo allegro



2.11. Shakllanish xususiyatlari

Tabiiy ladlar garmoniyasi negizida badiiy jihatdan mukammal asarlar yaratilgan va yaratilib kelinapti. Ya'ni ushbu tizim mustaqil tarzda tasdiqlanadi. Lekin unga xos bo'lgan funksional aloqalar kuchi bo'shligi shakl yaratish xususiyatlarini ham zaiflashtirishiga olib keladi. Shu sababdan ko'p paytlarda, ayniqsa davomi katta asarlarda, tabiiy ladlar garmoniyasi vositalari doirasiga major-minorning kuchli shakllantiruvchi vositalari qo'shiladi (№ 208):

208.

«Chaman ichra» (O'zbek xalq qo'shig'i)

S. Boboyev qayta ishlagan.

Moderato

p Boshim-dagi ro'molim(e) cha-man ich-ra

p A a a Cha-man ich-ra

p A a a a a

D t

3. TERSIYASIZ TARKIBDAGI AKKORDLAR

Tabiiy ladlar garmoniyasi namoyon etilishining ikkinchi yo'nalishi – notersiyali (tersiya bo'yicha tuzilmagan) akkordlarga tayanadi. Bu yo'nalish XX asrda B. Bartok, I. Stravinskiy, M. Musorgskiy, O. Messian kabi kompozitorlar ijodida shakllangan. Ushbu yangi yo'nalish lad-ohang tizimi xususiyatiga asoslanib, og'zaki musiqa tabiatini aks ettiradi.

O'zbekistonda bunga o'xshash badiiy kashfiyotlar o'zbek xalq kuylarini qayta ishlash jarayonida V. Uspenskiy tomonidan birinchi bo'lib joriy etilib, keyinchalik bu oqim F. Yanov-Yanovskiy, M. Tojiyev, M. Mahmudov, T. Qurbonov, D. Saydaminova, N. Zokirov va boshqalar asarlarida rivojlangan.

3.1. Akkordlar tuzilishi

Akkord tuzilishi kuyning asosiy ohanglariga, ladning tayanch tovushlariga qaramdir. Tabiiy lادلarning ko‘p turlarida tayanch tonlari kvarta va kvinta negizligida uyg‘unlashadi, ammo ushbu lادلarda sekunda aloqalari ham mavjud. Bu kuyga xos bir necha intervallar ahamiyatligi akkordlarning ko‘p ko‘rinishda shakllanishini belgilaydi. Shu qator akkordlar tuzilishining me‘yorlariga xaqi cholg‘u musiqasi, ayniqsa xalq cholg‘ulari sozlanishi ham ta’sir etgan. Natijada tabiiy lادلar garmoniyasiga xos ikkinchi oqimida nomointervalli (kvartakkordlar, kvintakkordlar, sekundakkordlar) va poliintervalli akkordlar tashkil topadilar.

Mazkur akkordlar quyidagi xususiyatlarga ega: fonizm va katta koloristik imkoniyatlar, ladning major yoki minor xislatlariga neytrallik, akkordlarning ichki yaxlitlik darajasi bo‘shligi. Oxirgi sifat ko‘p tovushli akkordlarni qatlamlarga bo‘linishiga imkoniyat tug‘diradi.

V. Saparovning: «Nay va dutor» asarida ikki tovushli kvart va kvintakkordlar dutorga xos sozlanishni aks ettiradi (№ 209):

209.

V. Saparov. «Nay va dutor»

O‘rtacha





Quyidagi misolda besh tovushdan iborat kvartakkordlarning izchilligi registr orqali ikki qatlamga bo'lingan (№ 210):

210.

E. Qalandarov. «Nuroniyl hikoyasi»

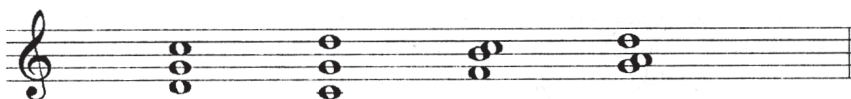
O'rtacha



3.2. Funksional aloqalar

Tabiiyl ladlar garmoniyasining bu oqimida uch tovushdan tashkil topgan akkord har doim *dissonans* bo'lishi tabiiyl hol (№ 211):

211.



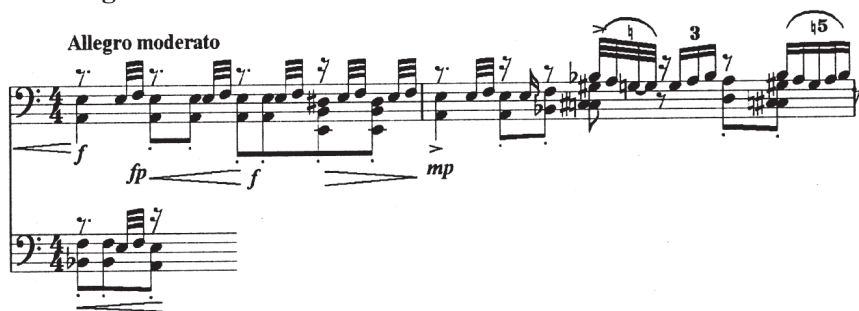
Mavjud turli ohangdoshliklar qatorida faqat ikki tovushli vertikal – kvarta yoki kvinta konsonansni tashkil qiladi. Binobarin, *turg'unlik* sohasini, xususan tonika funksiyasini ham konsonans, ham dissonans orqali ifodalanishiga yo'l qo'yiladi. Bunday holat ladning markazini (tonikani) barpo etilishida qiyinchiliklarni tug'diradi, qaysiki qisman metroritm vositalari orqali bartaraf qilinishi mumkin.

A. Nabiyeov «Tanovar» kuyini qayta ishlashida tonika sifatida ikki tovushdan iborat kvintakkordni ishlatgan (№212):

212.

A. Nabiyeov. «Tanovar»

Allegro moderato



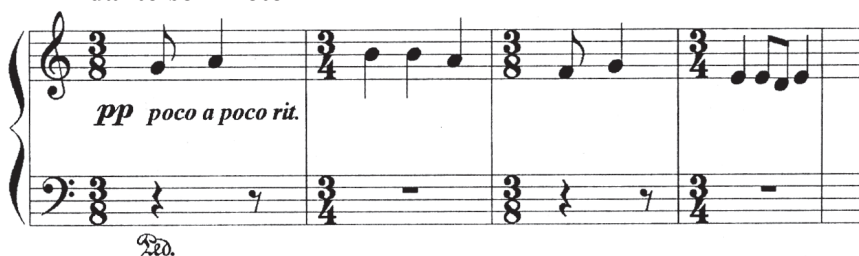
D. Saydaminova asarining oxirgi taktlarida tonika sifatida qo'llangan sekundakkord kuyning tovushlarini vertikalga jamlanishi bilan tashkil topgan (№213):

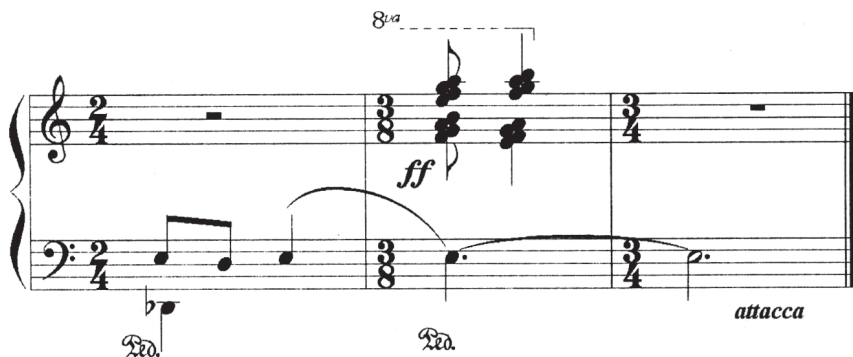
213.

D. Saydaminova. «Qadimiy Buxoro devorlari».

«Ajdodlar ruhi».

Andante son moto





Noturg'unlik sohasi ichki guruhlarga bo'linmaydi. Ya'ni S va D guruhlari tashkil topmaydi. Akkordlar bir-biridan faqat fonizm va dissonanslik darajasi bilan ajralib turadi.

Noturg'unlik sohasini bir turliligi garmoniya rivojlanishi ikki funksiya – *turg'unlik* va *noturg'unlik* almashuviga tayanishiga olib keladi.

3.3. Shakllanish xususiyatlari

Ladning markazi, ya'ni *turg'un* funksiyasining kuchi susayishi, ko'p pog'onali funksional aloqalarning yo'qligi bu garmonik tizimning shakllash xususiyatlarini pasaytiradi. Bunday sharoit asarning yaxlitligini tashkil qiladigan vositalarni joriy etish muhim vazifaga aylanadi. Ushbu vazifani yechish yo'llari ichida quyidagilar eng ko'p tarqalgandir:

I. Asarda garmoniya rivoji bir xil yoki bir loyiha bo'yicha tuzilgan akkordlarda asoslanadi.

N. Zokirovning «Ruboiy» asarining garmoniyasi bir kvartakkordning asta-sekin ikki tovushli ko'rinishidan to oltitovushlikkacha o'sishi negizida barpo etiladi (№214):

Andante *p sempre legato*

Yer - ga a - ra - la - shib yo - tar ne - cha dil

ja - hon zar - ra - la - ri - lab, tish yo - ki til

yer - dan u - nib chiq - qan sun - bil yo gul - ni

go'-zal-lar'ning so -chi yo yu -zi de - gil

f sf

attacca

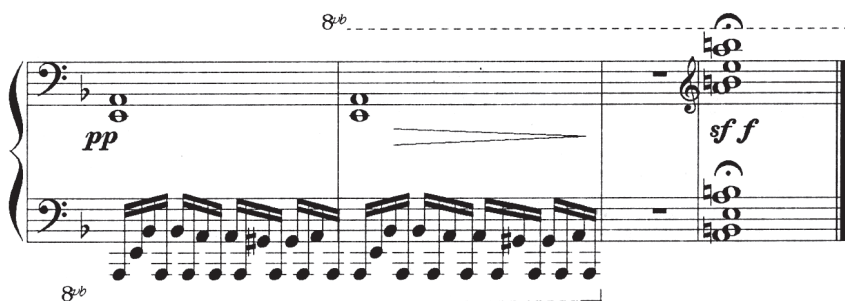
II. Asarda turli tuzilgan akkordlar qo'llangan holda yaxlitlik eng ko'p qaytariladigan akkord, ya'ni «garmonik konstanta» (Yu. Xolopov) orqali amalga oshirildi. Konstanta sifatida ko'pincha organ punkti ishlatilishi tabiiydir.

N. Zokirov «Fantaziya» asarining yakunlov qismi birligi, «konstanta» vazifasini bajaradigan, figuratsiyali organ punkti yordamida tashkil topadi (№ 215):

215.

N. Zokirov. «Fantaziya»

Allegro



Ko'rib chiqilgan tabiiy ladlar garmoniyasining har ikkala – ya'ni *tersiyaviy* va *notersiyaviy* turlari bir-biridan farqlanib, o'ziga xos kuchli va kuchsiz jihatlariga egadir.

Birinchisi, major-minor tizimi negizida shakllanib, ushbu tizimning vositalarini qisman o'zgartirgan holda ham, umuman XIX asr kompozitorlari musiqasi qoidalari doirasida qolgan. Ikkinchisi esa, butunlay kuy tuzilishiga qaram bo'lganligidan tashkil topib, asosan XX asrga xos yangi garmonik usul yuzaga kelishiga zamin bo'lgan.

FOYDALANILGAN ADABIYOTLAR

1. *Абдуллаева Э.А.* Влияние основных направлений музыки XX века на творчество композиторов Узбекистана. // Методика преподавания музыкальных дисциплин. Вып. 6. – Т., 1991.
2. *Azimova O.N.* Garmoniya. Nazariya kurs. Maxsus muharrir T. G'ofurbekov. – Т., 2000.
3. *Akbarov I.* Muzika lug'ati. 2-nashri. – Т., 1997.
4. Актуальные проблемы ладогармонического мышления. – М., 1982.
5. *Алексеев Э.Е.* Проблемы формирования лада. – М., 1976.
6. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. – Л., 1971.
7. *Баранова Т.* Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI–XVII веков. // Из истории зарубежной музыки. 1980, вып. 4.
8. *Батюк И.* Додекафония в хоровой музыке: исполнение и интерпретация. // Музыкальная академия. 1998. № 1.
9. *Берков В.О.* Гармония. 2-е изд. – М., 1970.
10. *Берков В.О.* Формообразующие средства гармонии. – М., 1971.

11. *Бершадская Т.С.* Проблемы ладовой классификации. – Сов. музыка, 1971, № 8.
12. *Бершадская Т.С.* Лекции по гармонии. 2-е изд. – Л., 1985.
13. *Бронфин Е.* К спорам о «авангардизме...». // Вопросы современной музыки. – Л., 1963.
14. *Вахромеев В.А.* Элементарная теория музыки. – М., 1975.
15. *Vaxromeyev V.A.* Muzikaning elementar nazariyasi. Maxsus muharrir T. G'ofurbekov. – Т., 1980.
16. *Веберн А.* Лекции о музыке. Писма. – М., 1975.
17. *Веберн А.* Путь к двенадцатитоновой композиции. // Зарубежная музыка XX века. – М., 1975.
18. *Галицкая С.П.* Теоретические вопросы монодии. – Т., 1981.
19. *Гафурбеков Т.Б.* Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. – Т., 1984.
20. *Герцман Е.А.* Античное музыкальное мышление. – Л., 1986.
21. *Григорьев С.С.* Теоретический курс гармонии. – М., 1981.
22. *Гуляницкая Н.С.* Проблема аккорда в современной гармонии: о некоторых англо-американских концепциях. // Вопросы музыковедения. Вып. XVIII. – М., 1976.
23. *Гуляницкая Н.С.* Современная гармония (лекции 1–5). – М., 1977.
24. *Гуляницкая Н.С.* Введение в современную гармонию. – М., 1984.
25. *Джами Абдурахман.* Трактат о музыке. – Т., 1960.
26. *Должанский А.Н.* Некоторые вопросы теории лада. // Проблемы лада. – М., 1972.

27. *Dubovskiy I.I., Yevseyev S.V., Sokolov V.V., Spособin I.V.* Garmoniya darsligi. – Т., 1979.

28. *Дубовский И.И., Евсеев С.В., Соколов В.В., Способин И.В.* Учебник гармонии. 9-е изд. – М., 1984.

29. *Дьячкова Л.С.* Гармония в музыке XX века. – М., 1989.

30. *Житомирский Д.В.* О технике композиции в XX веке. – Сов. музыка, 1978, № 11.

31. *Закржевская С.А.* Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркменистана. – Т., 1979.

32. *Закржевская С.А.* Вопросы гармонии, материалы лекций, методические замечания. – Т., 1991.

33. *Ibragimova S.H.* O‘zbek kompozitorlari ijodida zamonaviy akkord qo‘llanishiga doir xrestomatiya. – Т., 1999 / diplom ishi, rahbar Azimova O.N.

34. *Иглицкий М.А.* Родство тональностей и задача об отыскании модуляционных планов. // Музыкальное искусство и наука, вып. 2. – М., 1973.

35. *Карастоянов А.* Полифоническая гармония. – М., 1964.

36. *Катуар Г.Л.* Теоретический курс гармонии. Ч. I–II. – М., 1924–1925.

37. *Когоутек С.* Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976.

38. *Кон Ю.Г.* К вопросу о вариантности ладов. // Современные вопросы музыкознания. – М., 1976.

39. *Кон Ю.Г.* Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. – Т., 1978.

40. *Контев С.В.* К истории вопроса о политональности. // Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. – М., 1967.

41. *Контев С.В.* О явлениях полиладовости, политональности и политональности. // Проблемы лада. – М., 1972.
42. *Кушнарев Х.С.* Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. – Л., 1953.
43. *Мазель Л.А.* О мелодии. – М., 1952.
44. *Мазель Л.А.* О расширении понятия одноименной тональности. – Сов. музыка, 1957, №2.
45. *Мазель Л.А.* О путях развития языка современной музыки. – Сов. музыка, 1965, №6–8.
46. *Мазель Л.А.* Проблемы классической гармонии. – М., 1972.
47. *Мазель Л.А.* Строение музыкальных произведений. 2-е изд. – М., 1979.
48. *Мазель Л.А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. – М., 1967.
49. Методы и типы модуляционных переходов в тональности далекого родства. Саратов, 1986.
50. Музыкальная энциклопедия. 1–6 т. – М., 1973.
51. Музыкальный энциклопедический словарь. Гл. ред. Келдыш Ю.В. – М., 1991.
52. *Мутли А.Ф.* О модуляции. – М–Л., 1948.
53. *Мюллер Т.Ф.* Гармония. – М., 1976.
54. *Масоедов А.Н.* Учебник гармонии. 2-е изд. – М., 1973.
55. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. – М., 1982.
56. *Нестев И.* О музыкальном авангардизме... // Вопросы эстетики, вып. 7. – М., 1965.
57. *Паисов Ю.И.* Политональность в творчестве советских и зарубежных композиторов XX века. – М., 1977.

58. *Попеляш Л.В.* О фактурных предпосылках поли-тональности. // *Скребков С.С. Статьи и воспоминания.* – М., 1979.

59 *Протопопов В.В.* История полифонии в её важнейших явлениях. – М., 1962. Западно-европейская классика. – М., 1965.

60. *Пустыльник И.Я.* Принципы ладовой организации в современной музыке. – Л., 1979.

61. *Регер М.* О модуляции. – Л., 1926.

62. *Ренчицкий П.Н.* Учение об энгармонизме. – М., 1931.

63. *Рети Р.* Тональность в современной музыке. – Л., 1968.

64. *Риман Г.* Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. – М., 1929.

65. *Rimskiy-Korsakov N.A.* Garmoniyadan amaliy darslik. M. Mirza tarjiması. – Т., 1948.

66. *Римский-Корсаков Н.А.* Практический учебник гармонии. 19-е изд. – М., 1956.

67. *Рудольф Л.М.* Гармония. Баку, 1938.

68. *Скребков С.С.* Гармония в современной музыке. – М., 1965.

69. *Скребков С.С.* Как трактовать тонально? – Сов. музыка, 1965, №2.

70. *Скребков С.С.* Учебник полифонии. 3-изд. – М., 1965.

71. *Скребков С.С.* Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке. // Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. – М., 1967.

72. *Скребкова-Филатова М.С.* Фактура в музыке. – М., 1985.

73. *Соллертинский И.И.* Арнольд Шёнберг. // Зарубежная музыка XX века. – М., 1975.

74. *Сохор А.Н.* О природе и выразительных возможностях диатоники. // Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 4. – Л., 1965.

75. *Способин И.В.* Лекции по курсу гармонии. – М., 1969.

76. *Способин И.В.* Элементарная теория музыки. 7-е изд. – М., 1979.

77. *Способин И.В.* Музыкальная форма. 6-е изд. – М., 1980.

78. *Sposobin I.V.* Muzika shakli. Maxsus muharrir T. G'ofurbekov. – T., 1982.

79. *Тараканов М.Е.* Новая тональность в музыке XX века. // Проблемы музыкальной науки, вып. 1. – М., 1972.

80. *Тифтикиди Н.Ф.* Теория днотерцовой и тонально-хроматической системы. // Вопросы теории музыки, вып. 2. – М., 1970.

81. *Тифтикиди Н., Стебунова В.* Точные методы исследования ладофонической структуры мелодии. – Музыкальная академия. 1993. №4.

82. *Трембовельский Е.* Модальное развитие одно из основ мышления Мусоргского. – Музыкальная академия. 1993. №1.

83. *Тюлин Ю.Н.* Параллелизмы в музыкальной теории и практике. – Л., 1938.

84. *Тюлин Ю.Н.* Учение о гармонии. 3-е изд. – М., 1966.

85. *Тюлин Ю.Н.* Современная гармония и ее историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века, вып. 1. – М., 1967.

86. *Тюлин Ю.Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Кн. 1–2. – М., 1976–1977.

87. *Тюлин Ю.Н.* Краткий теоретический курс гармонии. 3-е изд. – М., 1978.

88. *Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г.* Учебник гармонии. 3-е изд. – М., 1986.

89. *Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г.* Теоретические основы гармонии. 2-е изд. – М., 1965.

90. *Холопов Ю.Н.* Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана. // Музыка и современность, вып. 7. – М., 1971.

91. *Холопов Ю.Н.* Очерки современной гармонии. – М., 1974.

92. *Холопов Ю.Н.* Об общих логических принципах современной гармонии. // Музыка и современность, вып. 8. – М., 1974.

93. *Холопов Ю.Н.* Модальная гармония. // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. – Т., 1982.

94. *Холопов Ю.Н.* Гармония. – М., 1988.

95. *Холопова В.Н.* Вновь об обертоновой гармонии. Из истории вопроса. – Сов. музыка, 1974, № 4.

96. *Холопова В.Н.* Фактура. – М., 1979.

97. *Чайковский П.И.* Руководство к практическому изучению гармонии. 3-е изд. – М., 1891.

98. *Шахназарова Н.Г.* «Авангард» в современной западной музыке. // Современное западное искусство. – М., 1971.

99. *Шестаков В.П.* Гармония как эстетическая категория. – М., 1973.

100. *Шнеерсон Г.М.* О музыке живой и мёртвой. – М., 1964.

101. O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. I-jild. – T., 2000.

102. O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. II-jild. – T., 2001.

103. O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. III-jild. – T., 2002. 104. O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. IV-jild. – T., 2002.

105. O‘zbekiston Milliy Ensiklopediyasi. V-jild. – T., 2003.

MUNDARIJA

SO‘ZBOSHI.....	3
-----------------------	----------

I BOB. GARMONIYANING LAD ASOSLAR

1. Lad ta’rifi.....	5
2. Lad va tovushqator.....	6
3. Major-minor.....	6
4. Ladning asosiy funksiyalari.....	7
5. Ohangdoshlarning ladofunksional tizimlanishi	8
6. Funksiyalarning o‘zgaruvchanligi.....	10

II BOB. OVOZ YO‘NALISHI

1. Ovoz yo‘nalishi tushunchasi.....	12
2. Ayrim intonatsion harakatlar.....	13
3. Duchlanish.....	15
4. Parallel oktavalor va unisonlar	17
5. Parallel kvintalar	19
6. Yashirin parallelizm.....	21

III BOB. GARMONIK VERTIKAL

1. AKKORD.....	24
1.1. Akkord ta’rifi.....	24
1.2. Klassik akkordning mantiqiy tuzilmasi.....	26
1.3. Klassik akkordlarning asosiy tomonlari.....	27
1.4. Akkord tuzilishining akustik negizi	28
2. UCHTOVUSHLIK.....	32
2.1. Umumiy ta’rif.....	32

2.2. Uchtovushliklarning juftlanishi va tuzilishi.....	33
2.3. Uchtovushliklarning qo‘shilishi.....	36
3. SEKSTAKKORDLAR	41
3.1. Umumiy ta’rif.....	41
3.2. Sekstakkordlarning juftlanishi	41
3.3. Sekstakkordlarning uchtovushliklar va boshqa sektakkordlar bilan qo‘shilishi.....	43
4. KVARTSEKSTAKKORDLAR	46
4.1. Umumiy ta’rif.....	46
4.2. Kvartsektakkordlarning turlari	46
5. SEPTAKKORDLAR	50
5.1. Umumiy ta’rif.....	50
5.2. Septakkordlarning kiritilishi	52
5.3. Dominantseptakkord va uning aylanmalari	53
5.4. Barcha septakkordlarning yechilishi	57
5.5. Septakkordlarning qo‘shilishi.....	59
6. NONAKKORDLAR	62
6.1. Umumiy ta’rif.....	62
6.2. Funktsional xususiyatlari	63
6.3. Nonakkordlarning qo‘llanilishi.....	65
7. KO‘POVOZLIK OHANGDOSHLIKLARI	68
8. TERSIYASIZ TARKIBDAGI AKKORDLAR.....	70
8.1. Umumiy ta’rif.....	70
8.2. Tersiyaviy tuzilmasi o‘zgargan akkordlar.....	70
8.3. Uzviy tersiya bo‘yicha tuzilmagan akkordlar.....	74

IV BOB. MODULATSIYA

1. MODULATSIYANING UMUMIY NAZARIYASI	79
1.1. Umumiy ta’rif.....	79

1.2. Tonal modulatsiya.....	80
1.3. Modulatsiyaning turlari	82
2. FUNKSIONAL MODULATSIYA	83
2.1. Tonalliklarning o'xshashligi	83
2.2. Bevosita funksional modulatsiya.....	84
2.3. Tadrijiy funksional modulatsiya	87
2.4. Birinchi darajali turdosh tonalliklarga modulatsiya	88
2.5. Ikkinchi darajali turdosh tonalliklarga modulatsiya	92
2.6. Uchinchi darajali turdosh tonalliklarga modulatsiya.....	100
3. ENGARMONIK MODULATSIYA	103
3.1. Kamaytirilgan VII7 orqali modulatsiya	105
3.2. Dominantseptakkord engarmonizmi.....	110
3.3. Orttirilgan uchtovushlik engarmonizmi	113
4. MELODIK-GARMONIK MODULATSIYA.....	116
5. MELODIK MODULATSIYA	117
6. TAQQOSLAMA MODULATSIYA	118

V BOB. LADLARNING O'ZARO BIRIKISHI

1. NOMDOSH MAJOR-MINOR TIZIMI.....	119
2. MAJOR-MINORNING O'ZIGA XOS AKKORDLARI	122
2.1. VI pasaytirilgan pog'ona uchtovushligi (VI ^p).....	122
2.2 III pasaytirilgan pog'ona uchtovushligi (III ^p).....	125
2.3. VII pasaytirilgan pog'ona uchtovushligi (VII ^p).....	128
2.4. Nomdosh tonika.....	129
3. MINOR-MAJOR.....	130
4. PARALLEL MAJOR-MINOR.....	131
4.1. Major III pog'onasining major uchtovushligi (III ^{maj}).....	131
4.2. Minor VI pog'onasining minor uchtovushligi (IV ^{min}).....	133
4.3. Minorning kamaytirilgan kvintali kichik septakkordi.....	134
5. TERSIYA QATORLARI.....	135

6. MODULATSIYA VA NOMDOSH MAJOR-MINORNING VOSITALARI	138
6.1. VI pasaytirilgan pog‘ona (VI ^p) uchtovushligi vositasidagi modulatsiya.....	138
6.2. Nomdosh tonika vositasidagi modulatsiya	140
7. BIR TERSIYALI TIZIMLAR.....	142
8. MAJOR-MINOR TIZIMLAR VA TONALLIK REJALARI.....	146
9. MAJOR-MINOR TIZIMINING IFODALI IMKONIYATLARI ...	149

VI BOB. TABIIY LADLAR GARMONIYASI

1. UMUMIY MA'LUMOTLAR	151
1.1. Tabiiy ladlar	151
2. TERSIYA BO‘YICHA TUZILGAN AKKORDLAR.....	153
2.1. Akkordlarning tuzilishi	153
2.2. Funksional aloqalar.....	155
2.3. Yondosh akkordlar	157
2.4. O‘zgaruvchanlik.....	158
2.5. Eoliy ladi (tabiiy minor).....	160
2.6. Doriy ladi.....	162
2.7. Frigiy ladi.....	163
2.8. Ioni y ladi.....	164
2.9. Miksolidiy ladi.....	166
2.10. Lidiy ladi.....	167
2.11. Shakllanish xususiyatlari	168
3. TERSIYASIZ TARKIBDAGI AKKORDLAR.....	169
3.1. Akkordlar tuzilishi	170
3.2. Funksional aloqalar.....	171
3.3. Shakllanish xususiyatlari	173
FOYDALANILGAN ADABIYOTLAR.....	178

O'quv nashri

Azimova Orzu Nishanovna

GARMONIYA

Nazariy kurs

Kasb-hunar kollejlari uchun o'quv qo'llanma

Muharrir: *A. Ziyadov*

Badiiy muharrir: *J. Gurova*

Texnik muharrir: *D. Salixova*

Musahhih: *H. Zakirova*

Kompyuterda tayyorlovchi: *K. Goldobina*

Original-maket «NISO POLIGRAF» nashriyotida tayyorlandi.
Toshkent viloyati, O'rta Chirchiq tumani, «Oq-ota» QFY,
Mash'al mahallasi Markaziy ko'chasi, 1-uy.

Litsenziya raqami AI №265.24.04.2015.

Bosishga 2017-yil 10-noyabrda ruxsat etildi. Bichimi $60 \times 90^{1/16}$. Ofset qog'ozi.
«Times New Roman» garniturası. Kegli 13. Shartli bosma tabog'i 12,0.
Nashr tabog'i 11,16. Adadi 227 nusxa. Buyurtma №634.

«NISO POLIGRAF» MCHJ bosmaxonasida chop etildi.
Toshkent viloyati, O'rta Chirchiq tumani, «Oq-ota» QFY,
Mash'al mahallasi Markaziy ko'chasi, 1-uy.

AZIMOVA O.

A37 Garmoniya. Nazariy kurs. Kasb-hunar kollejlari uchun o'quv qo'llanma. – T.: «Niso Poligraf», 2017. – 192 b.

Sarlavhada: O'zR Oliy va o'rta maxsus ta'lim vazirligi, O'rta maxsus, kasb-hunar ta'limi markazi.

UO'K: 785.121

KBK 85.31ya721