

F. MUXTOROVA

POLIFONIYA

TOSHKENT

The background of the cover is a vibrant green with a bokeh effect of light circles. Overlaid on this are various musical symbols in shades of teal and blue, including a treble clef, a bass clef, a double bar line, and several musical notes of different durations and stems, some with flags. The symbols are scattered across the page, creating a sense of musical movement and harmony.

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI
OLIY VA O‘RTA MAXSUS TA‘LIM VAZIRLIGI**

F.MUXTAROVA

POLIFONIYA

(Darslik)

*O‘zbekiston Respublikasi Oliy va o‘rta maxsus ta‘lim vazirligi tomonidan
5150100 –Bastakorlik san‘ati ta‘lim yo‘nalishi uchun
darslik sifatida tavsiya etilgan*

Toshkent – 2017

UO‘K: 780.653.32(075.8)

KBK 85.31ya73

M 93

M 93 F.Muxtarova. Polifoniya. (Darslik). -T.: «Barkamol fayz media», 2017, 240 bet.

ISBN 978-9943-5010-4-1

Mazkur darslikda o‘quv rejasi va fan dasturga tayangan holda polifoniyaning asosiy mavzulari izchil va batafsil bayon etilgan. Bular - «Qat’iy yozuv polifoniyasi», «Erkin yozuv polifoniyasi», oddiy va murakkab kontrapunkt asoslari, fuga, bas ostinatoli polifonik variatsiyalar kabi mavzulardir. Ushbu darslikda ilk bor O‘zbekiston kompozitorlari ijodiyoti bilan bog‘liq bo‘lgan nazariy va tahliliy materiallar yoritilgan.

Mazkur darslik konservatoriyaning “Bastakorlik” va “San’atshunoslik” (Musiqashunoslik) yo‘nalishlari bakalavriat bosqichi talabalari uchun mo‘ljallangan. Ayni paytda undan “Ijrochilik” yo‘nalishi talabalari ham foydalanishlari mumkin.

UO‘K: 780.653.32(075.8)

KBK 85.31ya73

Mas’ul muharrir:

Axundjanova N. A. - O‘zDK katta o‘qituvchisi.

Taqrizchilar:

Azimova A.N. – san’atshunoslik fanlari doktori, professor;

Amanmuradova S.Ch. – san’atshunoslik fanlari nomzodi,
professor v.b.

ISBN 978-9943-5010-4-1



© «Barkamol fayz media» nashriyoti, 2017

MUALLIFDAN

Polifoniya, oliy musiqa o'quv yurtlarining musiqashunoslik, bastakorlik va ijrochilik bo'limlarida o'rganiladigan eng murakkab musiqiy-nazariy fanlardan biridir.

Polifoniya kursining asosiy maqsad va vazifalari nazariy asoslarni o'rganishga, shuningdek, polifonik usullar va shakllar sohasidagi amaliy ko'nikmalarni egallashga yo'naltirilgan.

O'quv qo'llanmani o'zbek tilida yaratishga bo'lgan talab ancha oldin aytilgan edi. Ayni paytda mavjud bo'lgan T.Qurbonovning «Polifoniya darsligi» birinchi navbatda konservatoriyaning xalq cholg'ulari bo'limi talabalariga mo'ljallangan va unda asosiy polifonik usullar va shakllar xususida juda qisqa ma'lumotlar berilgan. Bundan tashqari, mazkur darslik butunlay Yevropa musiqiy materialiga tayanadi.

So'nggi yigirma besh yilliklar davomida O'zbekiston kompozitorlari tomonidan katta miqdorda yaratilgan asarlarni hisobga olganda, shuningdek, musiqa nazariyasining o'zi ham yangi ma'lumotlar bilan boyiganda, musiqa nazariyasi va amaliyotining zamonaviy talablari-ga javob beradigan polifoniya bo'yicha yangi o'quv qo'llanmani yaratishga ehtiyoj kattadir.

Ushbu darslik konservatoriya bakalavriat bosqichi talabalari uchun mo'ljallangan. Konservatoriyaning turli fakultetlari talabalariga Polifoniya fanidan saboq berayotgan ko'p yillik shaxsiy tajribadan kelib chiqqan muallif, ish tuzilishi va mazmunini tanlab olgan.

Mazkur darslik III qism, bir qator bob va paragraflardan iborat.

I qism «Musiqiy fakturalar» deya nomlanib, ataylab alohida bo'limga ajratildi, zero, turli musiqiy fakturalarni bir me'yorda belgilash va tavsiflash barcha fakultetlar talabalari uchun zarurdir.

II qism «Qat'iy yozuv polifoniyasi» – yetarlicha hajm va kengqamrovli bo'lim bo'lib, unda polifoniyaning turli toifalari ko'rib chiqiladi. Qat'iy yozuvning barcha polifonik usullarini bunchalik batafsil yoritilishiga bo'lgan zarurat va ehtiyoj, aynan qat'iy yozuv negizlarida, zamonaviy musiqada ham saqlanib qolgan va faol qo'llaniluvchi barcha polifonik usullar joriy etiladi.

Bundan tashqari, «qat'iy yozuv», o'zining me'yoriy qoidalari bilan polifonik texnikani amaliy tomondan chuqur egallash imkonini beradi.

Qat'iy yozuv polifoniyasini o'rganish, shuningdek, polifonik musiqiy tafakkur, egiluvchanlik hissi va ovoz yo'nalishining plastikasini rivojlanitirishga qodir bo'ladi.

III qismda «Erkin yozuv» xususida so'z boradi. Unda asosiy e'tibor, «Erkin uslub» polifoniyasining fuga va bas-ostinatoli variatsiyalari kabi asosiy janrlariga qaratilgan. Bu bo'limda O'zbekiston kompozitorlari asarlariga ham nazariy, ham tahliliy jihatdan katta o'rin ajratilgan.

Har bir bo'lim oxirida talabalarning mustaqil ishi uchun mo'ljallangan yozma va tahliliy topshiriqlar berilgan. Bir qator vaziyatlarda mavzularga oid uslubiy tavsiyalar ham taqdim etilgan. Uslubiy fikr-mulohazalardan kelib chiqib, bir qator asarlarning batafsil tahlili keltirilgan.

Darslik so'nggida talabalarning joriy, oraliq va yakuniy nazoratlarda bilimlarini tekshirish uchun foydalanish mumkin bo'lgan test topshiriqlari berilgan.

Muallif musiqa nazariyasi kafedrasidagi hamkasblariga mazkur darslikni tayyorlash jarayonida bergan qimmatli maslahatlari uchun o'z minnatdorchiligini bildiradi.

KIRISH

Har bir davrning badiiy amaliyoti nafaqat shu davrda yaratilgan asarlardan tashkil topgan, balki unda o'tmish davrlarning ham badiiy yutuqlari, ayniqsa ulardan o'rganilayotgan davr tafakkuri asoslanganlari saqlangandir. Shu bois ham nazariy qarashlar ahamiyatli darajada mazkur davrning murakkab uslubiy voqeliklarini o'zida aks ettiradi. Nazariyachilarning qarashlari turli davrlarda ham keng qamrovli bo'lmaganligi tabiiydir. Har bir davr san'ati voqeligining bahosi doimo, faqat shu davrgagina xos bo'lgan nuqtai nazaridan namoyon bo'ladi. Masalan, antik davrni o'rganuvchilar diqqat markazida etik va pedagogik muammolar, o'rta asrlarda teologiya, gumanizm davrida esa qomusiy (ensiklopedik) muammolar bo'lgan. Shuningdek, polifoniya nazariyasi ham bir tomondan umumiy vaziyat va tafsilotlar jamlanmasidan, boshqa tomondan esa faqat muayyan davrlarning badiiy amaliyotigagina mansub bo'lgan umumlashmalardan tashkil topgan. Va bu asnoda nazariyachilar tomonidan qayd etilgan kuzatuvlar o'ziga xos o'quv qo'llanmalarga aylanib ulgurgan. Shu tariqa Frank Kyolnskiy, Parexa, Tinktoris va Monaxuslarning alohida asarlari dasturilamal sifatida qabul qilinadi.

Polifoniyani o'rganishda uning tobora shakllanib borishi, o'zgarishi, bir shaklning rivojlanishi va boshqasining yo'qolib ketishi, yangi shakllarning tug'ilishi kabi jarayonlarini hisobga olmaslik mumkin emas. Shundan kelib chiqqan holda ko'povozlilik shakllari hamda musiqiy shakl va janrlar (cherkov musiqasi bilan bir qatorda dunyoviy musiqaning ham) rivojlanishining muayyan davrlarini ajratib ko'rsatish maqsadga muvofiqdir.

Ko'povozlilikning davrlarga bo'linish tarixi turli xil manbalarda taxminan quyidagicha ko'rinishga ega:

1. IX-XII asrlar. Ko'povozlilikning dastlabki shakllari – organum. Mukammal konsonansli (ohangdoshli) parallel harakatlar (oktava, kvarta va kvintali), qarshi harakat, qiya harakat va geterofoniyaning eng oddiy

ko'rinishlari. Ustun bo'lgan ikkiovozlikda bo'g'inlar va matn so'zlarining sinxron talaffuzi kuylash uslubining kamdan-kam holatlaridandir.

2. XIII-XIV asrlar. Uch ovozlikning aniq ustunligida ovozlarning sonining ortishi; birgalikda yangrovchi ovozlardagi kontrastning kuchayishi; imitatsiyaning kasbiy (professional) musiqaga kirib boriishi. Janrlar – qo'shiq, motet, madrigal, ballada. Bu borada taniqli kompozitorlar – Frauenlob (XIII a.), Florentina (1300-1351), G.de Masho (1300-1377), Peruzio (XIV a.), F.Landini (XIV a.), F.de Vitri (1291-1361) va boshqalar. Ko'povozlikning to'liq manzarasini aks ettiruvchi katta miqdordagi anonim asarlar.

3. XV-XVI asrlar. Ko'povozlikning yetakchi turi bo'lmish qat'iy uslub (vokal polifoniya)ning kamolot cho'qqisi. Polifonik uslub, shuningdek, cholg'u musiqasi rivojining davom etishi; cholg'u musiqasining vokal musiqadan asta-sekin ajralib chiqishi.

Janrlar: Motet (motetdan farqli o'laroq XIII-XIV asrlarda – u nisbatan bir turli bo'lib, lotincha, ko'p hollarda diniy matnga bog'langan), madrigal (dunyoviy va o'ta egiluvchan janr), fransuzcha chanson, ital-yancha va nemischa qo'shiq, messaning yirik turkumli shakli.

Kompozitorlar: D.Dyufai, J.Benshua, D.Dansteybl, Y.Okegem, O.Lasso, J.Depre, G.Izak, A.Villart, L.Zenfl, Dj.Palestrina va boshqalar.

4. XVII asr. Polifoniyaning cholg'u pyesalarida ham rivojlaniishi, vokal janrlari cheklovlaridan ozod bo'lish, registr diapazonining kengayishi, polifonik rivoj usullarining boyitilishi. Gomofoniya yuksalishi bilan bog'langan yangi polifonik uslub kristallizatsiyasi. **Janrlar:** motet, messa, madrigal, richerkar, kansona, prelyudiya va fuga, cholg'u pyesalar turkumi, fantaziyalar, chakonalar, passakalyalar. **Kompozitorlar:** K.Monteverdi, S.Sheydt, G.Shyuts, J.Freskobaldi, Ya.Svelink, I.Reynken, J.Gabrieli, A.Stradella, A.Korelli, I.Paxelbel, D.Bukstexude, I.Kunau, G.Pyorsell, A.Skarlatti.

5. XVIII asrning birinchi yarmi. Polifoniyaning yangicha yuksalishi. **Janrlar:** motet, oratoriya, messa, kantata, prelyudiya va fuga, passakalya, sonata, variatsiyalar. **Kompozitorlar:** I.S.Bax, G.F.Gendel, G.Teleman, I.Mattezon, R.Kayzer, A.Lotti, I.Fuks, A.Kaldara, J.F.Ramo.

6. XVIII asrning ikkinchi yarmi – XX asrning boshi. Polifonik shakl gomofoniya va ko'povozlikning gomofonik shakllari bilan bir

qatorida mavjuddir. Polifonik va gomofonik shakl va tamoyillarning o‘zaro shiddatli ta’siri va bir-biriga singdirilishi.

7. **XX asr.** Musiqiy tafakkur va shakllantiruvchi tamoyillarning mavjud an’analarga tayangan holda shiddat bilan rivojlanish jarayonlari. Fuga, passakalya, polifonik turkumlar kabi polifonik shakllarning qayta tiklanishi. Polifoniya XX asr musiqa san’atini o‘tmish merosi bilan bog‘lovchi muhim halqasidir.

Polifonik shakllar tizimi (sistematikasi):

1) **namunaviy klassik polifonik shakllar** – imitatsion va no-imitatsion;

2) **namunaviy noklassik polifonik shakllar**, ya’ni, XX asr kompozitorlik amaliyotida joriy bo‘lgan va mustahkamlangan yangi tipdagi shakllar (Creshendoli polifonik shakllar, poliostinatoli, ritm-kontrapunktik, simultanli va boshqalar);

3) **individuallashtirilgan shakllar**, ya’ni notipologik, yakka ixtiro etilgan shakllar.

Polifonik shakllarda texnikaning turli ko‘rinishlaridan foydalanish (tonal, modal, seriyali, mikropolifonik, aleatorik, sonor, polistilistik).

XX asr musiqiy tafakkurining umumiy ko‘rsatkich xususiyatlari – bu uning polifoniyaga prinsipial tarzda intilishidir.

S.Skrebkov so‘nggi ming yillik davomida Yevropa tarixidagi polifoniya tadrijiyotini ta’kidlab, polifoniyaning to‘rt turini ajratib ko‘rsatadi:

1) geterofon yoxud ovozosti (подголосочная) polifoniya. Uning asosida jo‘rovozlarning «cantus firmus» ga nisbatan linear ostinantli bog‘liqligi saqladi. Bu holat ularning mavzuiylik jihatdan yetarli darajadagi mustaqillikka ega bo‘lganlaridagina mavjuddir (asosan ovozlar ritmikasidagi farqlar hisobiga).

2) Yuksak Uyg‘onish davrining qat’iy uslubiga xos bo‘lgan stretto-imitatsion polifoniya. Ushbu polifoniya strettosi shunda namoyon bo‘ladiki, bu yerda imitatsiya boshlang‘ich ovozda kuy mavzui ustiga tushib, imitatsiyaga hamroh bo‘luvchi nisbatan mustaqil kuy hanuz joriy bo‘lmagan qarshi tuzilma sifatida keladi.

3) Mustaqil qarshi tuzilmasi bilan imitatsion polifoniyasi.

4) Turli mavzuli polifoniya. Uni ovozlarning yetarli darajada mavzu jihatdan individuallashtirilganida kontrast polifoniya deb atash mumkin.

I QISM

MUSIQIY FAKTURALAR

1-§. Umumiy tavsifi

Musiqiy faktura monodik va ko'povozli ko'rinishlarda bo'ladi. Monodik faktura (birovozli) – yunoncha «monos» – bir, «ode» – kuylash so'zlaridan olingan bo'lib, u o'zbek xalq musiqasi va og'zaki an'anadagi kasbiy musiqaga ham taalluqlidir. Monodiyada tovushlarning linear-melodik bog'liqligi asosiy bo'lib, unga lad va ritm vositalari orqali erishiladi.

Ko'povozli fakturalar qatoriga gomofon-garmonik, polifonik, akkordli va geterofonli kabilarni kiritish mumkin. Ularda tovushlar nafaqat ketma-ketlikda (gorizontal holatda), balki bir vaqtning o'zida (vertikal holatda) ham o'zaro munosabatga kirishadi va bog'lanadi.

Gorizontal va vertikal tushunchalari har qanday musiqiy tuzilma uchun asosiy hisoblanadi. **Vertikal** – bu har qanday reallik yoki xayolotning bir vaqtda yuz berishi; **Gorizontal** – bu har qanday reallik yoki xayolotning ketma-ketligidir. Ular o'rtasidagi chegara nihoyatda shartlidir. Vertikalning har qanday fenomenida gorizontal lahza mavjud va unga binoan gorizontallik idroki ham mavjuddir. Va aksincha, gorizontallikning har qanday voqeligi o'zida real va tinglovchi tomonidan qayd etiluvchi vertikal komponentiga ega.

Gorizontallikning eng muhim namoyandalari – bu kuy yo'llari (ovozlar yoxud qatlamlar)ni shakllantiruvchi **melodik asos** va **kompozitsiya** bo'lib, ular unsurlar va tuzilmalarning ketma-ketligi sifatida hosil bo'ladi va idrok etiladi. Vertikallikning asosiy namoyandalari – bu ohangdoshlikni shakllantiruvchi **garmonik asos** va **faktura** bo'lib, ular gorizontal plandagi voqelikning bir vaqtda qo'shilishi sifatida tavsiflanishi mumkin.

Gorizontal va vertikal omillar doimo o'zaro ta'sirda bo'lsa-da, ammo ularning roli ko'povozlikning turli ko'rinishlarida har xildir. Shunday qilib, gomofon-garmonik fakturada vertikal birlamchi bo'lib, garmoniya kuy harakatini yo'naltiradi va shakl tuzilishini

belgilab beradi; polifoniyada aksincha, melodik asos va gorizontal tomoni hukmron bo'lib, vertikal esa ovozlarning munosabatini koordinatsiyalovchi sifatida ikkilamchi sanaladi.

Ma'lumki, musiqani idrok etishda uning qaysi fakturaga mansub ekanligini aniqlash aksariyat hollarda oson emas. Bu esa ham polifonik, ham gomofonik fakturalar – ovozlarning va kuy yo'llari kabi yagona unsurlardan tashkil topganligi bilan izohlanadi; ammo, mazkur tuzilmalardagi ovozlarning strukturaviy aloqalari diametral qarama-qarshidir.

Gomofoniyada ovozlarning funksiyaviy jihatdan teng huquqli emas; texnik nuqtai nazardan bir turli emas; ifodaviylik ma'nosida bir ahamiyatli emasdir.

Polifoniyada esa aksincha, ovozlarning funksiyaviy jihatdan teng huquqli, texnik tomondan bir turli, ifodaviylik nuqtai nazaridan teng ahamiyatlidir. Shunday qilib, gomofoniyadagi ovozlarning o'zaro tobeligi, differentsiatsiyaga asoslanadi, ya'ni asosiy ovoz va jo'rnavozni ajratib ko'rsatishga; polifoniyada esa ovozlarning funksional umumiylik va o'zaro o'rin bosuvchilikka asoslanadi.

Qolgan ko'povozli tuzilmalar, ya'ni akkordli (xoral) va geterofonlilarda ovozlarning o'zaro munosabati polifonik va gomofonik turlariga mansub bo'lgan xususiyatlarning turli xil mutanosibliklari bilan tavsiflanadi.

Geterofoniya (yunoncha «getero» – boshqa, «fone» – ovoz) – birgina kuy variantlarining bir vaqtdagi o'zaro munosabatiga asoslangan eng qadimiy musiqiy fakturadir. Geterofoniya funksional tuzilishi jihatidan monodiya va polifoniya o'rtasidagi oraliq faktura sanaladi. Geterofoniyada bir tomondan ovozlarning hukmronligi va tobeligi, boshqa tomondan esa ularning tenghuquqlilik tamoyillari qo'shib olib boriladi.

Ovozlarning bu kabi o'zaro munosabati ko'plab folklor namunalari, xususan o'zbek va ikkiyovozli qozoq do'mbira musiqasiga xosdir.

Geterofoniya XX asrda ham keng tarqaldi. Geterofoniyada zamonaviy polifoniyada ham qo'llaniluvchi vositalar shakllanadi va kristallanadi.

Musiqada ko'povozlikning oddiy (sof) turlari bilan bir qatorda **murakkab** turlari ham uchraydiki, ularda polifoniya va gomofoniya, geterofoniya va polifoniya, va nihoyat polifoniya, gomofoniya va geterofoniya alomatlari birlashadi. Ko'povozlikning bu turlari vaqti-vaqti bilan

almashinib keladi va murakkab ko'povozlikning alohida qatlamlari-yu, tarkibiy qismlarini namoyon etgan holda qo'shma jarangga birlashadi.

Bu kabi birlashish imkoniyati, ko'povozlikning barcha turlari o'rtasida prinsipial qardoshlik mavjudligi bilan bog'liqdir.

Agarda ko'povozlikning oraliq turlarida (geterofoniyada, akkordlida) bu turlarning faqatgina alohida xos alomatlari mutanosiblashgan bo'lsa, murakkab ko'povozlikda ularning o'z'lari o'zaro birlashadi.

Ko'povozlikning turli ko'rinishlariga musiqiy misollar keltiramiz. Demak, P.Chaykovskiyning «Yil fasllari» («Времена года») turkumidan olingan «Boycheshak» («Подснежнику») asarida faktura aniq ikki qatlamga bo'linadi: birinchisi – bu yetakchi, asosiy ovoz, ikkinchisi – unga jo'rlik qiladi.

1-misol.

Подвыжню и чуть свободно
Allegretto con moto e un poco rubato

The musical score for the first example is written for piano and bass. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The tempo is marked 'Allegretto con moto e un poco rubato'. The score includes dynamics such as 'p' (piano), 'dolce' (softly), and 'poco cresc.' (slightly crescendo). There are also articulation marks like 'p' and 'y' above the notes. The score is divided into measures with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes.

Shunga o'xshash misol jo'rnavozli kuy D.Saydaminovanning «Sayyora» nomli pyesasida mavjuddir.

2-misol.

The musical score for the second example consists of two systems of piano and bass staves. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. The score is divided into measures with various articulation marks and dynamics.

Asosiy ovoz va jo'rnovozning aniq ajratib ko'rsatilgan funksiyali gomofon fakturaga yorqin misol tariqasida M.Otajonovning fortepiano uchun yozgan «Noktyurn» asarini keltirish mumkin.

3-misol.

Moderato con anima ($\text{♩} = 86$)



Polifonik turdagi ko'povozlikning yorqin namunasini I.S.Baxning YaTK turkumi II qismidagi a-moll Pilyudiyasi namoyish etadi.

4-misol.



T.Qurbonovning kamer orkestr uchun yozilgan Syuitasining IV qismida kuy mavzui va uning qarshi tuzilmasi xuddi o'zaro yaqin variantlardek namoyon bo'ladi va bu geterofon faktura xususida so'zlash imkonini beradi.

5-misol.



Yuqorida ta'kidlanganidek, ko'povozlikning turli xil ko'rinishlari bir vaqtning o'zida birlashishi mumkin. Jumladan, R.Shumanning «Simfonik etyudlar»idagi 2-variatsiya o'zida ko'povozlikning gomofonik va polifonik tamoyillari birlashtirilgan misolni namoyish etadi.

6-misol.

VARIATION II

$\text{♩}=72$ ($\text{♩}=100$)
marcato il canto

[Etude II]

espressivo

*marcato il Tema
sempre col Pedale*

Bu yerda chetki ovozlari turli mavzuli toifadagi polifoniyani hosil qilgan holda o‘zaro kontrapunktlashadi; o‘rta ovoz esa mazkur kuy-larga jo‘navozlik qiladi.

2-§. Polifonik faktura

Polifoniyaning tub mohiyati musiqa nazariyasida mustaqil kuy ovozlari mutanosibli va rivojlanishiga asoslangan ko‘povozlik turi sifatida belgilanadi. Shunday qilib, polifonik ko‘povozlikning ajralmas qismi sifatida mustaqil ovozlari naqdligi namoyon bo‘ladi. Aytish mumkinki, kuy ansambli – bu aynan polifoniyadir.

Intellektualizm, obrazli umumlashma, obyektivlik, hissiy xotirjamlik va bir obrazlilik polifoniyaning birmuncha uzviy xususiyatlaridandir.

Polifonik musiqani idrok etish tinglovchidan muayyan madaniyat, yuksak tinglovchilik faolligi, musiqani o‘zlashtirish jarayonida qandaydir fikrlovchi, tahliliy ishni talab etadi.

Polifoniyada uning uchta turi ajratib ko‘rsatiladi: **geterofoniya**, **turli mavzuli** (kontrastli – ovozlari o‘rtasida ahamiyatli darajadagi qarama-qarshilik bo‘lishi sharti bilan), **imitatsion**.

1. Geterofon-ovozlari turida barcha ovozlari bir vaqtning o‘zida yagona kuy variantlarini ijro etadi.

2. Turli mavzuli polifoniyada ikki va undan ortiq o‘zaro har xil bo‘lgan ovozlari bir vaqtda yangraydi.

3. Imitatsion polifoniyada barcha ovozlari bir kuyni ijro etishadi, faqat vaqt jihatdan ro‘y bergan muayyan siljishlar bilan.

Ko'povozlikning dastlabki shakllari xalq musiqasi shakllari sanalib, ular asosan geterofon-polifonik ko'rinishda bo'lgan.

Turli mavzuli va imitatsion polifoniyaning rang-barang shakllari G'arbiy Yevropaning kasbiy musiqasida faqat XV-XVI asrlarga kelibgina joriy bo'lgan.

Kasbiy polifoniyaning ilk shakllari aslida turli mavzuli edi. Ular turli xil qo'shiq ohanglari (hatto har xil so'z matnlari) mutanosibligiga qurilar edi. Musiqa san'ati mazmunidagi dunyoviylik qirralarining kuchayishiga qarab, uning insonlar kasbiy faoliyatida mustaqil ko'rinish (garchi baribir cherkov bilan bog'liq bo'lsa-da) hosil qilganiga qarab ko'povozli polifoniya yana va yana mavzuiy birlik bilan yo'g'riladi va bu imitatsion polifoniya shakllarining yaratilishiga olib keladi. Imitatsion polifoniya yetuk shakllarining vujudga kelishi XVI asr G'arbiy Yevropa musiqasiga taalluqli bo'lsa, rus musiqasida XVII asrga tegishlidir.

XVIII asrdan e'tiboran polifoniyaning gomofonik asosga quriluvchi yangi tarixi boshlanadi.

XIX-XX asrlar musiqasida polifonik tamoyillar, uslublar va shakllar katta ahamiyat kasb etadi.

O'zbekiston kompozitorlari asarlaridan polifoniyaning turli toifalariga misollar keltiramiz.

A.Mansurovning fortepiano uchun «Yetti pyesa («Olma anor» o'zbek xalq kuyi asosida)» nomli to'plamidagi VI pyesada imitatsion polifoniya o'z o'rniga ega.

Unda mavzu pastki ovozda bayon etilib, so'ngra esa yuqorigi ovozga kvarta yuqoriga ko'chadi.

7-misol.

Moderato

The image shows a musical score for a piece titled "7-misol." in Moderato tempo. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a dynamic marking of *f*. The second system has a bass clef and a dynamic marking of *ff*. Both systems show a melodic line in the upper voice and a supporting bass line in the lower voice, with various rhythmic patterns and rests.

Stretta-imitatsion to'rt ovozlikka yorqin namuna sifatida F.Yanov-Yanovskiyning Torli kvartetdagi II qismni ko'rsatish mumkin. Unda mavzu ketma-ket barcha ovozlarda bo'ylab o'tadi.

8-misol.

II

J = 120

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Turli mavzuli polifoniyaga misol sifatida V.Saparovning fortepi-ano uchun yozgan g-moll Preludiyasi xizmat qilishi mumkin. Bu asarda ovozlarda mavzui jihatdan turlicha, ammo xarakter jihatdan o'xshash kuylarni olib boradi.

9-misol.

Adagio

p
mf

D.Omonullayevaning «Samarqand manzaralari» turkumidan «Bibixonim xarobalari yonida» nomli pyesasida fakturaning getero-fon turidagi foydalanilgan. Unda ikkita yuqorigi ovozlarda bir-biriga

yaqin variantlardir. Bir qaraganda jo'navoz bo'lgan uchinchi ovoz ham ohang jihatidan asosiy mavzuga yaqin bo'lib, u ham uning (mavzuning) varianti sanaladi.

Shunday qilib, bu yerda bir kuyning o'zidagi variantlarning o'zaro munosabatlari xususida gapirish mumkin.

10-misol.

The musical score is for a piano piece. It is marked 'Allegro' and 'p' (piano). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes. The treble line has a melodic line with slurs. Below the bass line, there are four pairs of notes marked with an asterisk and a 'p' dynamic, indicating specific points of interest or analysis.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Yuqorida sanab o'tilgan ko'povozlikning barcha turlariga musiqiy misollarni toping va tahlil eting.

2. P.I.Chaykovskiyning «Yil fasllari» turkumidan «Kuz qo'shig'i» pyesasini faktura nuqtai nazaridan tahlil eting va quyidagi masalalarni yoritib bering:

- a) mazkur pyesada nechta fakturaviy fazalar mavjud?
- b) ulardagi faktura turlarini tavsiflab bering.
- v) ushbu asardagi fakturaviy va kompozitsion fazalar o'zaro mos kelganmi?
- g) fakturaning rolini shakllantiruvchi va semantik nuqtai nazardan aniqlab bering.

II QISM QAT'IY YOZUV POLIFONIYASI

I BOB. UMUMIY TAVSIFI. BIR OVOZLIGI

3-§. «Qat'iy yozuv» uslub tizimi sifatida

«Qat'iy yozuv» va «qat'iy uslub» tushunchalari sinonimlar sifatida talqin etilishi odat tusiga kirgan va bu tasodifiy hol emas. Texnika usullari, fakturalar, til me'yorlari, ya'ni kuy, ritm, ovoz yo'nalishi va garmoniya kabi yozuv vositalarining muayyan yig'indisi tom ma'noda mumtoz vokal polifoniya uslubini tavsiflaydi. Faqatgina yozuv «qoidalari»ning ko'rsatkichi bilan u yoki bu asarning «qat'iy uslub» davriga mansub ekanligini aniqlash mumkin.

Polifoniyaning «qat'iy uslub» davri XV asr oxiri (Obrex va Josken de Pre ijodlari) va XVI asr oxirlari (O.Lasso ijodi) bilan belgilanadi. «Qat'iy uslub»ning «mumtoz» davri Palestrina ijodi va uning kompozitorlik maktabini namoyon etadi (shuningdek, XVI asrning birinchi yarmida yashab ijod etgan boshqa ko'plab kompozitorlarning ham).

«Qat'iy uslub»ning farqli jihati, uning yuksak darajada tipiklashuvidir (типизация). Bu esa quyidagi holatlarda namoyon bo'ladi:

1) Italyan, fransuz, ispan milliy maktablari namoyandalari-ning asarlari – yozuv va texnikaning yagona tizimini namoyish etadi;

2) Motet, messa va ko'povozli shanson kabi turli janrdagi asarlar musiqiy shakl jihatidan farqlanib, fakturaviy tuzilish usullari va fakturaviy almashinuv tamoyillari, ya'ni shaklni rivojlantirish jarayoni bo'yicha o'zaro o'xshashdir.

«Qat'iy uslub» musiqiy til va shaklning barcha qirralarini qamrab oluvchi qonuniy tizim sifatida ko'povozlikning uzoq davom etuvchi tadrijiyot (evolyutsiyasi) natijasi bo'lib qoldi.

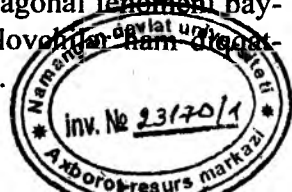
Ko'povozlik tadrijiyotida ritmika va ijro usullari muhim omil bo'lib qoldi. Uslubning barcha asosiy komponentlari, ya'ni kuy,

ko'povozlikning tuzilishi, ovoz yo'nalishi, vertikal, rivojlanish usullari, shakllantiruvchi tamoyillar – musiqa ritmik tuzilishining bevosita va bilvosita natijasi hisoblanadi.

Ko'povozlik tadrijiyotidagi boshqa muhim omil – bu uni ijro etish usullaridir. Ovozlardagi kuy (melos) sifati (vokal yoki instrumental), ovozlarning joylashuvi va o'zaro munosabati, ya'ni ko'povozlikni tashkillashtirish tamoyillari, shaklning tuzilish usullari ko'povozlik kim tomonidan (yakkaxonlar ansambllimi yoki xor, cholg'ular jo'rligidami yoki ularsiz) ijro etilishiga bog'liqdir.

Shunday qilib, «qat'iy uslub»ning ikki muhim alomati ko'povozlikning xor tabiati va oq notatsiya ritmikasing barqarorligi bilan o'zaro bog'langandir. Oq notatsiya – bu notalarni qog'ozda aks ettirishni nafaqat o'rni bosish, balki bu menzur (taktlar zamonaviy tushunchada) muayyan toifasining barqarorlashuvidir; ammo asosiysi – kuy xarakterining o'zgarishi. U (melodika) to'g'rilanadi, uning yo'li tekislanadi, yirik ko'tarilish va keskin tushishlar yo'qoladi. U birmuncha egiluvchan, silliq va vazmin bo'lib qoladi.

Ko'povozlikning xor asosiga ko'chishi, uning tuzilishida sifatlari qayta qurish yuz berishiga olib keldi. XV asrning 50-60 yillari – «qat'iy yozuv» polifoniyasi tomon uslubiy burilish davri bo'ldi. Motet va messa ijro amaliyotida cholg'ular qo'llanilmaydi. Bu esa inson ovozi tovush ideali sifatida xizmat qilgan musiqiy yangrash yangi estetikasining tasdiqlanganligini bildiradi. Ansambllning gomogen tovush tarkibi uslubni qayta qurish uchun asos vazifasini o'taydi. Mazkur bog'liqlikda ikki holat muhim – bu kuy (melos) ning barcha ovozlarda bir toifali ekanligi va ovoz funksiyalarining bir toifaliligidir. Ushbu holatlar o'zaro bog'langandir: bunda kuy sifati ovozlarning tartibini ham avvaldan belgilab beradi. Ovozlarning vokal polifoniyada teng ahamiyatligi, alohida holatda har bir ovozda individuallikka xoslikning chegaralanganligi bilan bog'liqdir. O'z navbatida ovozlarning individualligining tekislanishi, ularning bir-biri bilan bog'liqligini kuchaytiradi. Fakturada diagonal fenomen paydo bo'ladi: ya'ni bunda ijrochilar ham, tinglovchilar ham o'zaro e'tiborini bir partiyadan ikkinchisiga qaratadi.



Ovozlarning kuy kirish tartibi diagonal prinsip bo'yicha taqsimlanadi: pauzadan so'ng har bir ovoz navbatma-navbat keladi.

«Qat'iy yozuv»ning xor ko'povozligi avvalgi yuz yilliklardan ovozlardagi registr joylashish tartibining o'zgargani bilan farq qiladi. Ovozlar o'rtasida bo'shliq paydo bo'ladi va yangrayotgan ko'povozlikning hajmdorlik effekti keskin kuchayadi. Nihoyat, fakturaviy tuzilmalar o'rtasida musiqiy shaklning rivojlantiruvchi vositalari sifatida imitatsion va garmonik kontrast paydo bo'ladi.

Muttasil imitatsion yozuv uslubning eng muhim ko'rsatkichlaridan biri bo'lib qoladi. Shakllantirish tamoyili imitatsiya bilan uzviy bog'liq bo'lib, uni «bandli» (strofik) deb atashadi. Uning mohiyati yangilanuvchi boshlang'ich ohang (motiv)larning imitatsion rivojidadir.

Ko'povozlikning polifonik tomoni diatonik modal garmonik tizim kristallizatsiyasiga o'z ta'sirini o'tkazdi. «Qat'iy uslub» ko'povozligida tom ma'noda polifonik garmoniya xususida so'zlash mumkin. Unda harakat diagonal yo'nalishga ega bo'lib, ovozlarning muntazam ravishda kiritilishi va yo'qolishi imitatsiya orqali qo'llab-quvvatlanadi. Shuningdek, har xil ovozlarning kuy yo'llaridagi turlicha shiddat, ifodaviylikka ega bo'ladi.

4-§. Qat'iy yozuv kuyi (melodikasi)

Qat'iy yozuv kuyining xarakteri, diapazoni, shuningdek intonatsion, lad, metro-ritmik va strukturaviy-kompozitsion qonuniyatlari ko'p jihatdan asarning vokal-xor tabiati bilan bog'liqdir.

Qat'iy yozuv musiqasiga sokin, vazmin, xotirjam, ayni vaqtda ulug'vor tabiat va ohangdor-deklamatsion janr asosi xosdir.

Qat'iy uslub qoidalari mutlaqo konkret musiqiy maqsadlarni ko'zlaydi: ya'ni, ijro qulayliklari va umumiy ohangdorlikni.

5-§. Kuyning lad-intonatsion xususiyatlari

Kuy asosi yetti pog'onali diatonik laddir (ioniy, miksolidiy, eoliy, doriy, frigiya, kamroq, lidiya).

Major va minordan farqli o'laroq, kuyning diatonik laddari u qadar keskin kontrastlarni yuzaga keltirmasa-da, ammo rang-barang

ifodaviy vositalarni o'zida mujassam etadi. Qat'iy uslub kuyi uchun lad o'zgaruvchanligi va lad variantliliigi xosdir. Yagona tovushqator asosida kengayib boruvchi kuy harakati rivojlanish jarayoniga yangidan-yangi lad tayanchlarini jalb etadi. Ular esa o'zaro bir-birlari bilan raqobatlashgan holda lad bo'yoqlarini namoyon etib, sadoga yangi kolorit baxsh etadi. Asosiy va almashinuvchi tayanchlar o'rtasidagi o'zaro ta'sir, aksariyat hollarda «kurash» lad o'zgaruvchanligiga olib keladi. U (o'zgaruvchanlik) bir tuzilma ichida bo'lganidek, ular (tuzilmalar) orasida ham namoyon bo'ladi. Bu o'ziga xos «og'ishma» va «modulyatsiyalar» xususida so'zlash imkonini beradi. Shunday qilib, lad o'zgaruvchanligi qat'iy yozuv melodikasidagi rivojlanish va ifodaviylikning muhim vositalaridan biri sanaladi.

Kuy rivojlanishi jarayonida lad variantliliigi ham muhim o'rin tutadi. Lad variantliliigi, agar ladda birgina pog'onaning o'zi ikki xil variantda kelganidagina namoyon bo'ladi. Masalan, «do» ioniy ladida VII pog'ona VII va VII pasaytirilgan pog'onalar ko'rinishida keladi. Shu sabab ham do-ioniy asosida miksolidiy alomatlar paydo bo'ladi. Bu esa ioniy-miksolidiy ladi haqida so'zlash imkonini beradi. Shuningdek, lad variantliliigi boshqa laddalarda ham o'zini namoyon etishi mumkin. Ammo rivojlanish jarayonida vujudga kelgan xromatizmlar faqat ahamiyatli masofadagina ishlatilishi mumkin. Ular (xromatizmlar) qo'shni tovushlar orasida bo'lmasligi kerak. Shunday qilib, birovovzlilik sharoitlarida lad tomoni eng kuchli dinamik omil bo'lib xizmat qiladi.

Lad nuqtai nazaridan kuy qoidaga ko'ra ladning I- yoxud V-pog'onasidan boshlanadi. Yakunlanishi ham asosiy yoki o'zgaruvchan tayanch bilan tugaydi.

Ohang nuqtai nazaridan «qat'iy yozuv» kuylarida pog'onama-pog'ona harakat ustunlik qiladi, ya'ni sekunda bo'yicha harakat amalga oshiriladi. U sakrashlar (tersiya, kvarta, kvinta va seksta) harakat bilan almashinadi. Septima va nona intervallariga sakrashlar man etiladi. Shuningdek, barcha orttirilgan va kamaytirilgan intervallarning sakrashlari ham taqiqlanadi.

Kuy davomida qo'llanilgan sakrashlar qarama-qarshi yo'nalishdagi harakat bilan to'ldirilishi lozim. Sakrash o'rnini to'ldirish pog'onama-

pog'ona yoxud sakrovchi harakatlar orqali amalga oshiriladi. Odatda, sakrashdan oldin va sakrashdan keyin o'sha yo'nalishdagi harakatdan qochiladi. Sakrash o'rmini to'ldirish esa turlicha bo'ladi:

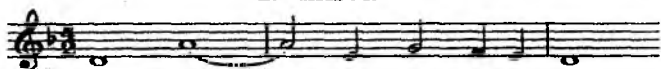
a) sakrash vaqtida tushirib qoldirilgan barcha pog'onalar to'laqonli, bevosita ko'rinishda silliq harakat bilan paydo bo'ladi:

11-misol.



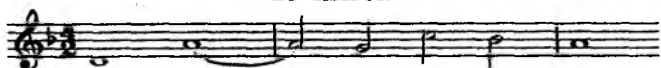
b) to'liq, ammo sakrashlar bilan:

12-misol.



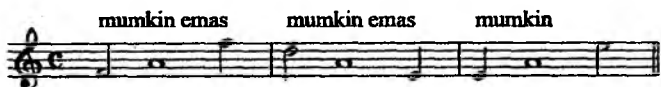
v) qisman, ya'ni sakrash vaqtida tushirib qoldirilgan pog'onalarning bir qismi paydo bo'lmaydi yoki keyingi kuy iboralarida to'ldiriladi:

13-misol.



Ba'zan kuy davomida bir yo'nalishdagi ikki ketma-ket sakrashdan bo'lishi mumkin. Ammo, septima va nona intervali chegarasida ikki sakrashni ketma-ket amalga oshirish ma'qul emas; shuningdek, oktavani seksta va tersiya intervallariga bo'lish ham maqsadga muvofiq emas. Oktavani kvarta va kvinta (va aksincha)ga bo'lish esa mutlaqo mumkin:

14-misol.

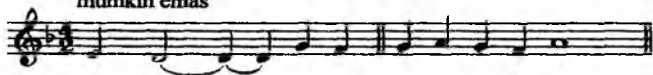


Bir tovushning o'zini bir necha marta takrorlash, bir tovushning o'ziga tez-tez qaytib turish va trelsimon kuy aylanmalari ma'qul emas:

15-misol.

a) bir tovushning takrori
mumkin emas

b) mumkin emas



«Qat'iy yozuv» kuyi to'liqsimon harakatda rivojlanib boradi, ya'ni kuy doimo balandlik jihatidan yangi tovushlarni zabt etgan holda, ko'tarilishlar, avj va tushirimlarni hosil qilgan holda rivojlanadi. Ohang materialining to'xtovsiz rivojlanishi – qat'iy yozuvning kuy oldiga qo'ygan muhim talablaridan biridir. Ushbu talablarni buzuvchi usullarga yo'l qo'yilmaydi. Bular: ohangning aniq yoxud sekvensiya-li takrori va bir ohangning o'ziga tez-tez qaytaverishlardir. Uzluksiz, oquvchanlik, ravonlik rivojlanish ohang kontrasti orqali ham amalga oshiriladi: bunda o'ziga xos, individuallashtirilgan ohanglar nisbatan neytral ohanglar bilan almashinib keladi.

Kuyning umumiy diapazoni xor ovozlarning hajmidan oshmaydi, ya'ni duodetsimadan. Kamdan-kam hollarda birmuncha kattaroq ovoz ko'lamini (diapazon) olinadi, u ham bo'lsa ko'povozlikning chetki ovozlari (soprano yoki basda).

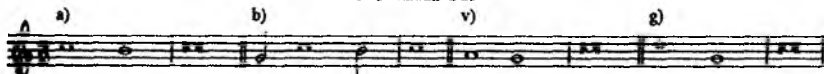
Kuy rivojlanishida spesifik vositalar orqali ajratib ko'rsatilishi lozim bo'lgan avj muhim o'rin tutadi: odatda kuyning eng yuqori yoxud eng pastki tovushi avj xususiyatiga ega bo'ladi. Buni ta'kidlash uchun yangi jarangni ajratib ko'rsatish va rivojlanish davomida uni ishlatmaslik lozim (avjga qadar va undan keyin). Bundan tashqari, avj avval foydalanilmagan muhim lad yoki metro-ritmik aylanmalari orqali ham ajratib ko'rsatilishi mumkin.

Kuyning shakllantirilishida o'rtaliq yoxud yakunlovchi **kadensiya**lar muhim rol o'ynaydi.

Kadensiyaning asosiy turlari quyidagilardir:

a) yuqoriga yo'naluvchi I-VII-I; V-I pog'onalar

16-misol.



b) pastlovchi II-I, V-I pog'onalar

17-misol.



Kadensiyaning boshqa turlari kamroq uchraydi.

v) IV-I

g) yuqorgi medianta – I

d) pastki medianta – I

18-misol.



6-§. Kuyning ritmik xususiyatlari

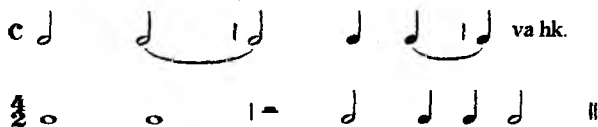
Polifonik kuy polifonik ko‘povozlikning tarkibiy qismi sifatida shuni taxmin qiladiki, u bilan bir vaqtda mustaqil va unga nisbatan kontrastli bo‘lgan ovozlarni yangraydi va rivojlanadi. Kuyning bunday mustaqilligiga ularning o‘zaro qarama-qarshiligi ta‘sirida erishish mumkin. Kontrastni yaratishda metro-ritm asosiy rol o‘ynaydi. Axir **polifoniya** – bu avvalambor turli ritmlilikdir.

Taktning og‘ir hissasidagi kuylar kontrasti ayniqsa muhimdir. Agar u ta‘minlangan bo‘lsa, u holda ko‘povozlik to‘laqonli polifonik qiyofa kasb etadi.

Taktning kuchli hissasi atrofida guruhlanuvchi **ritmik figuralarni to‘rt turga bo‘lish mumkin.**

1) kuchli hissaning urg‘usizligi – pauza yoki sinkopa

19-misol.



2) kuchli hissa orqali (o‘tuvchi) bir maromdagi ritmik o‘tish

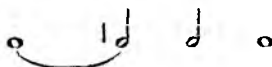
20-misol.



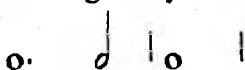
2. **To'xtalma** – bu uch holatni o'zida mujassam etgan muhim intonatsion-ritmik aylanmadir: tayyorlov, to'xtalmaning o'zi va yechim. Ushbu har bir holatning o'z ritmik me'yorlari mavjuddir. **Tayyorlov** o'zining cho'zim jihatidan doimo to'xtalmaga tenglashuvi yoxud undan o'zib ketishi lozim. Taktning kuchli (yoki nisbatan kuchli) hissasida kelgan **to'xtalma** umumiy cho'zimni hosil qilgan holda doimo tayyorlov bilan ligalanib keladi. **Yechim** – bu to'xtalmadan keyingi ritmik hissa bo'lib, u to'xtalmadan sekunda pastda joylashadi.

To'xtalma nota yozuvida quyidagicha ifodalanadi:

a) notalarni ligalash yordamida:



b) to'xtalmaning o'zi yoxud liga o'rnini bosuvchi nuqtali nota yordamida:



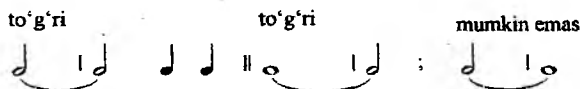
v) bir xil cho'zimdagi kuchsiz va nisbatan kuchli hissalarining tutashuvi orqali olinuvchi sinkopalar yordamida:

26-misol.



Yuqorida qayd etilgan har qanday holatda ham tayyorlov cho'zilmasi to'xtalmadan qisqaroq bo'lmasligi kerak:

27-misol.



Shuningdek, tayyorlov sifatida choraktalik cho'zimdan foydalanish maqsadga muvofiq emas:



3. **Pauzalash** – ritmga rang-baranglik kirituvchi uslub bo'lib, shuningdek, u parchalash uchun xizmat qiladi. Qoidaga binoan cho'zim jihatidan yarimtalikdan kam bo'lmagan pauzalar ishlatiladi.

4. **Kambiata** – o'zida uch holatni mujassam etgan intonatsion-ritmik aylanmadir:

a) bunda asosiy ton kuchli yoki nisbatan kuchli hissada joylashadi;

b) pastki yordamchi ton kuchsiz hissada asosiydan sekunda pastda joylashadi;

v) yordamchi tondan tersiya pastda kuchli yoki nisbatan kuchli hissadagi yechim:

28-misol.



5. Pred'yom – boshlang'ich hissa, pred'yomning o'zi (boshlang'ich hissa cho'ziming bir qismini egallovchi), va balandlik bo'yicha pred'yomga to'g'ri keluvchi yechim kabi uch holatni o'zida jamlagan aylanma:

29-misol.



6. Ohang taktning turli hissalariga tushuvchi bir xil yoki bir-biriga yaqin bo'lgan intonatsion aylanmalarning ritmik o'yini (обыгрывание):

30-misol.



7. O'zining ritmik jihatdan tezlashuvi va asosan pog'onama-pog'ona harakatlarga (ko'pincha sekundalar bo'yicha) choraktalik cho'zimlar bilan taqdim etilgan yubilyatsiyalar:

31-misol.



«Qat'iy uslub» ohanglarida ritmik sekvensiyalar va ritmik figura-larning aniq takroridan qochiladi.

Xuddi intonatsion-kuy harakati singari ritmik rivojlanish ham asta-sekinlik bilan harakatlanib, to'liq ko'rinishida namoyon bo'ladi: kuy davomiy cho'zimlar bilan boshlanadi va ular rivojlanish jarayo-nida qisqa cho'zimlar bilan almashadi. Yakunlovchi bosqichda esa yana vazmin (ohista) ritmik harakatga qaytiladi.

Shunday qilib, kuyning ritmik rivojlanishdagi puxta o'ylangan mantiq shaklni dinamizatsiyalovchi omil sifatida xizmat qilib, muayyan kompozitsion bosqichlarni ajratib ko'rsatishga yordam beradi.

7-§. Qat'iy yozuv kuyining strukturaviy-kompozitsion xususiyatlari

Polifonik melodika uchun ravonlik, uzluksizlik, oquvchanlik xususiyati xosdir. Ammo, uzluksiz harakat yo'lini chegarali tuzilmalarga bo'luvchi to'xtamlar bilan almashinib keladi. Bu tuzilmalar bir nafasda keluvchi yagona linear yaxlitlik sifatida idrok etiladi. E.Kurt bu turdagi tuzilmalarni **fazalar** deb ataydi.

Strukturaviy-kompozitsion nuqtai nazardan kuyning monofazali (bir fazali) va polifazali (ko'p fazali) turlarga ajratib ko'rsatish mumkin. **Monofazali** (bir fazali) kuylar – bu faqat birgina fazadan tashkil topgan kuylar bo'lib, ular ichida avjga qadar bo'lgan harakat va undan keyingi tushirim kuzatiladi. Kuyning rivojlanishi to'liqsimon harakatlanadi, ya'ni taranglik (keskinlik)ning ko'tarilishlari va tushishlari bilan.

Bir necha fazalardan tashkil topgan kuylar **poli(ko'p)fazali** deb ataladi. Bu fazalarning har biri boshqalaridan lad-intonatsion va ritmik jihatlari bilan farqlanishi mumkin. Fazalar o'z ichiga yangi lad tayanchlarini olishi, lad bo'yoqlarini almashtirishi va intonatsion-ritmik harakatining turli darajadagi shiddati bilan ajralib turishi mumkin. Fazalarning so'nggisi qoidaga binoan yakunlovchi funksiyasini bajaradi va shu sababdan ham barqarorlikning birmuncha sokin intonatsion-ritmik harakati bilan ajraladi.

Kuyning shakllanish jarayonida uchta kompozitsion bosqichni ajratib ko'rsatish mumkin: boshlang'ich (ekspozitsion), rivojlanuvchi va yakunlovchi. Dastlabki bosqichdagi intonatsion harakatlar turli xil yo'llar bilan tuzilgan bo'lishi mumkin:

a) boshlang'ich tovushning takrori ko'rinishida;

b) boshlang'ich tovushdan yuqoriga yoki pastga tomon pog'onama-pog'ona silliq harakat ko'rinishida;

v) tersiya, kvarta yoxud kvinta yuqoriga yoki pastga tomon intonatsion sakrash ko'rinishida.

Lad nuqtai nazaridan asosiy tayanchni ko'rsatish xosdir. Ritmik xarakterda uzaytirilgan cho'zimlar ustunlik qiladi – bular brevis, butun va yarimtalik cho'zimlar.

Rivojlanuvchi bosqichda turli xil ifoda vositalarining faollashuvi ro'y beradi. Ritmik harakati tezlashadi, lad o'zgaruvchanligi va variantlilik kabi lad-intonatsion vositalar kiritiladi, sakrashlar paydo bo'ladi.

Yakunlovchi bosqichda harakat biroz to'xtaydi, asosiy tayanch tasdiqlanadi va intonatsion-ritmik rivojlov sekinlashadi (pasayadi).

Quyida «qat'iy yozuv» talablariga javob beruvchi misollardan keltiramiz:

32-misol.

re-coliy bir fazali kuy

do frigi - coliy ladi ko'p fazali kuy

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1) «Qat'iy uslub»da «do» kalitlarida monofazali va polifazali 10 ta kuy yozing.

2) T.Myullarning «Polifonik tahlil» kitobi I-bobidan №1-4 misollarni tahlil qiling.

II BOB. KONTRAPUNKT

8-§. Umumiy vaziyatlar, tushunchalar, rivojlanish bosqichlari

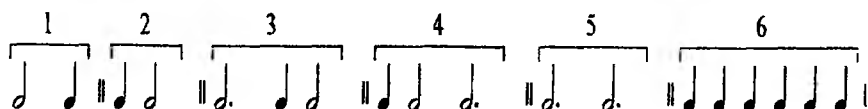
Kontrapunkt – bu polifoniyaning bosh tushunchalaridan biridir. Kontrapunkt tushunchasi «punctus contra punctum» kabi uchta soʻz qoʻshilishidan, yaʼni, «nuqtaga qarshi nuqta», «notaga qarshi nota» maʼnosini bildiradi.

XIV asrga qadar «kontrapunkt» tushunchasi mavjud boʻlmagan. Oʻrta asrlar nazariyasida unga «diskant» tushunchasi mos kelgan. «Kontrapunkt» atamasi XIV asrda I.de Muris, P.de Belodemandis, Antonio de Leno (XV asrning birinchi yarmi), Tinktoris va boshqa mualliflar risolalarida paydo boʻlgan. Yuqorida qayd etilgan har bir risolada koʻpovozlikning tobora murakkablashuvchi va tabaqalanuvchi qoidalari bayon etiladi.

«Kontrapunkt» tushunchasi oʻrta asrlar nazariyasida bir nechta maʼnolarga ega boʻlgan. Xususan, koʻpovozlikning oʻzi ham, tenorga joʻr boʻluvchi alohida ovoz ham shunday nomlangan. Tushunchalarni chegaralashda ovoz diskant deb nomlangan boʻlsa, kontrapunkt koʻpovozlikni anglatgan. Birmuncha qatʼiy maʼnoda esa kontrapunkt koʻpovozlikning faqat bir turini – notaga qarshi notani anglatgan; uning sinonimi – diskantdir.

Oʻrta asrlar kontrapunktining spesifikasi avvalambor koʻp ovozlikning ritmik tizimi orqali belgilanadi. Ritmika va ovozlarning bir-biri bilan oʻzaro munosabatlari bu tuzilmadagi kontrapunkt normalarining asl mohiyatini tashkil etadi. Ritmika 6 ta modusga asoslangan.

33-misol.



Ovozlar birgina modusga asoslanishi mumkin bo'lgan va shunda notaga qarshi nota ko'povozligi vujudga kelgan. Ammo ko'pincha turli xil moduslar o'zaro mutanosiblashgan (birinchi beshinchi bilan; uchinchi beshinchi bilan). Bu «modusli kontrapunktlashuv» deb nomlangan.

XIV asr oxirlariga kelib kontrapunkt tushunchasi «notaga qarshi nota (contrapunctus simplex) kontrapunkti va ko'p notalar bir notaga qarshi (contrapunctus diminutus) kontrapunkti»ga tabaqalasha boshlaydi.

XV asr o'rtalaridan boshlab diminutus (toifa bo'yicha, ya'ni ikki nota bittaga qarshi, uch nota bittaga qarshi va hk. A.de Leno bayonida) kontrapunktining tizimlashuvi boshlanadi. XV asr nazariyachilari yozgan ishlarining samarasi ham shundadir.

Ko'povozlikning yangi tizimi yirik va mayda ritmik birliklar o'rtasida o'zaro ritmik munosabatlar qat'iy tarzda rasmiylashgandagina tarkib topadi. Bu esa XIV asrda yuz beradi. Vitri risolasida bayon etilgan menzural tizim ritmik birliklarning o'zaro munosabatini tartiblashtirib, cho'zimlarning ikki hissali (nomukammal menzuralar) bo'linishini uch hissali bilan bir qatorda (mukammal menzuralar bilan birga) qonuniylashtirdi.

Ritmning yangi tizimi ko'povozlikka ham o'z ta'sirini o'tkazdi.

Qat'iy uslub kontrapunkti – bu kamolga yetkazilgan aniq ritmika va modal garmoniyaga asoslangan kontrapunktning muayyan uslubiy turidir.

Qat'iy uslub kontrapunkti – bu ovozlarning ritm jihatdan o'zaro to'ldirilishi va harakat yo'nalishiga asoslangan komplementar kontrapunktidir.

Qat'iy uslub polifoniyasi komplementar-kontrapunktik polifoniya deb atalishi mumkin. Uni nimalar tavsiflaydi?

1) ovozlarning prinsipial nochiziqli o'zaro tuzilishi (не линейное сложение голосов);

2) ritm va kuyda o'zaro to'ldirilish prinsipi bo'yicha ovozlarning o'zaro munosabati;

3) kuy harakatining fakturaga kiritilishidagi diagonal yo'nalish;

4) diatonik modal asosdagi ovoz yo'nalishi;

5) dissonans (nohangdoshlik)larni qo'llashdagi alohida intizom; bu qoidalar Sarlinodan olingan.

Ushbu tizim aslida zamonaviy o'quv qoidalari asosida yotadi.

Ta'kidlash joizki, dissonans (noohangdoshlik)larni ularning ritmik holatiga qarab qo'llanilishidagi tartiblashtirish – bu shunchaki rasmiy texnologiya emas. Bu – badiiy tartib va qat'iy tashkiliy talablarga ega bo'lgan uslub estetikasini ajratib ko'rsatuvchi sohadir.

Zamonaviy nazariyada «kontrapunkt» so'zi:

- 1) musiqa san'ati turini anglatish uchun «polifoniya» sinonimi sifatida;
- 2) yetakchi kuyga hamroh bo'luvchi ovoz sifatida (masalan kuy mavzuiga qarshi tuzilma sifatida);
- 3) ba'zan kontrapunktlanuvchi rivojlangan texnikaga asoslangan asar nomi sifatida (Shedrin – «Polifoniya daftari», №3, 11, 19);
- 4) o'quv fanining nomi (Uzoq xorijda);
- 5) teng ahamiyatli mavzularning qo'shiluviga asoslangan no-imitatsion polifoniya turi sifatida.

Polifoniyaning zamonaviy nazariyasida S.Taneyevdan boshlangan an'anaga ko'ra **oddiy kontrapunkt** va **murakkab kontrapunkt** kabi tushunchalar ajratib ko'rsatiladi. **Oddiy kontrapunkt** polifonik ko'povozlikdagi ovozlar o'zaro munosabatining me'vorlarini bildiradi. **Murakkab kontrapunkt** esa polifonik texnikaning spesifik turini anglatadi. Murakkab kontrapunkt mohiyati turli uslubiy tizimlarda yagona bo'lib qoladi, oddiy kontrapunkt normalari (me'yori) esa o'zgaradi.

9-§. Oddiy kontrapunkt

Oddiy kontrapunkt deb, biror yangi variantga ega bo'lmagan va uni ko'zlamagan kuy ovozlarning qo'shilishiga aytiladi. Shunday qilib, oddiy kontrapunkt ovozlarning bir marotabali birgalikdagi yangrashiga mo'ljallangandir.

10-§. Ovozlar kontrapunktlashuvining asosiy tamoyillari

Ovozlarning polifonik qo'shilishi ovozlarning bir vaqtdagi birligi va kontrasti mutanosibligiga asoslangan izchil yaxlitlikni namoyon etadi. Shunday qilib, ovozlar birligi va kontrastini hamohangligi – bu aynan polifonik to'qima ovozlarning o'zaro munosabatini belgilovchi ovozlar kontrapunktlashuvining asosiy tamoyilidir.

Ushbu o‘zaro munosabatlar ikki talabga bo‘ysunadi:

1) har bir ovoz kuy jihatidan rivojlangan bo‘lib, ular o‘zaro kontrastlashuvi lozim;

2) kontrastlashuvchi ovozlarda o‘zida bir vaqtdagi yangrashga birlashish imkoniyatini mujassamlagan bo‘lishlari kerak.

Bu asnoda gorizontaal ahamiyatli darajadagi kontrastni ta‘minlaydi. Vertikal esa – ovozlarning birligini belgilaydi.

11-§. Qat’iy yozuv polifoniyasida kontrast turlari

«Qat’iy yozuv» polifoniyasidagi ovozlarda o‘zaro kontrasti o‘zining yumshoqligi va muayyan darajadagi chegaralanishlari bilan farq qiladi. Ovozlar o‘rtasidagi kontrastning birmuncha xos turlari quyidagilardir:

1. Ritm kontrasti:

a) yirik va mayda cho‘zimlar mutanosibligi;

b) tekis va sinkopali harakatning qarama-qarshi qo‘yilishi;

v) urg‘uli (aksentli) va vaqt o‘lchovli (времяизмерительный) metro-ritm mutanosibligi;

g) turli xil ritmik suratlar mutanosibligi kabilarda namoyon bo‘ladi.

2. Ovozlar harakati yo‘nalishidagi kontrast (to‘g‘ri, qarama-qarshi, qiya harakatlari).

3. Kuy harakati kontrasti: silliq, pog‘onama-pog‘ona, sakramasimon.

4. Ovoz registrarlari kontrasti.

5. Kuy harakati turlaridagi kontrast

(to‘lqinsimon (волнообразный), olg‘a intiluvchi (поступательный), aylanuvchi (вращательный)).

6. Lad kontrasti.

7. Sezura, pauza, kadensiya va avjlar joylashuvidagi kontrast.

8. Kuy cho‘qqilari joylashuvidagi kontrast.

9. Ovozlar tembrlari kontrasti.

10. Kompozitsion fazalarning – ekspozitsion, rivojlanuvchi va yakunlovchi bir-biriga mos kelmasligi.

12-§. Polifoniyada ovozlarning birligi

Ovozlarning birlashtiruvchi vositalar quyidagilardir:

- 1) vertikal-garmonik (ohangdoshlik, intervallar, akkordlar);
- 2) komplementar (o'zaro to'ldiruvchi) ritmika. Bu polifonik harakat turi bo'lib, unda vazn birliklari barcha kuy yo'llarining birgalikda va navbatma-navbat keluvchi say'harakatlari orqali to'ldiriladi. E.Kurt uni komplementar ritm deb atagan;

3) turli ovozlardagi kadensiyalarning bir vaqtda mos kelmasligi; bu o'z navbatida yaxlitlik muttasiligini ta'minlaydi va polifoniyaga xos bo'lgan bayon uzluksizligi va oquvchanligini hosil qiladi.

13-§. Ikki ovozlardagi ohangdoshliklar (созвучия)

Ikki ovozning birgalikdagi yangrashini bir qator ohangdoshliklar – intervallarni yuzaga keltiradi. Aynan ular orqali ovozlarning birgalikdagi jarangini boshqaruvchi, ularni jamlab, yaxlit bir butunlikka birlashtiruvchi garmoniyaning ta'siri yaqqol ko'rinadi.

14-§. Intervallar tasnifi va ularni qo'llash qoidalari

Barcha intervallar uchta guruhga bo'linadi: mukammal konsonanslar (ohangdoshliklar), nomukammal konsonanslar va dissonanslar (ta'kidlash joizki, polifoniyada barcha intervallar S.Taneyev tizimiga muvofiq ravishda odatdagidan bir miqdor kamroq qilib belgilanadi).

Qat'iy yozuvdagi ikki ovozlilik polifoniyaning asosi konsonanslardir. Dissonanslar esa doimo konsonanslarga tobe bo'ladi, ya'ni konsonans dissonansdan ilgari ketadi va dissonans konsonansga yechiladi.

15-§. Mukammal va nomukammal konsonanslar

Mukammal konsonanslar tarkibiga sof prima – s.0, sof kvinta – s.4, sof oktava – s.7, sof duodetsima – 11 kiradi.

Mukammal konsonanslar muayyan cheklovlar bilan qo'llaniladi. Bu cheklovlar ikkita sababga bog'liqdir:

1) kuchli hissalariga joylashtirilgan mukammal konsonanslar, ayniqsa s.0 (sof prima) sokinlik, xotirjamlik, tugallik hissini uyg'otadi. Shu bois kuchli hissalaridagi mukammal konsonanslar faqat tuzilma boshida va kadensiyalarda qo'llaniladi. Kuchsiz hissalarida esa ular faqat qarama-qarshi va qiya harakatlar sharoitida qo'llaniladi.

2) mukammal konsonanslarda – ayniqsa primada, ovozlarni kam farqlanadiki, bu turli mavzuli polifoniya tabiatiga ziddir.

Shu bois mukammal konsonanslardan foydalanish ovozlarni harakati va intervallar izchilligiga birdek taalluqli bo‘lgan qator cheklovlariga egadir. Odatda mukammal konsonanslar ovozlarning qarama-qarshi va qiya harakatlarida qo‘llaniladi. Biridan keyin biri kelgan ikki mukammal konsonanslarning almashinishi ham ma’qul emas. Qiya harakatda esa bunga yo‘l qo‘yiladi.

34-misol.

The image shows three musical staves labeled a), b), and v).
a) shows a perfect consonance (two notes of the same pitch) moving together in the same direction. Below it is the word "mumkin".
b) shows a perfect consonance moving in parallel motion. Below it is the text "mumkin, chunki mukammal konsonans qiya harakatida berilgan".
v) shows two perfect consonances moving in opposite directions. Below it is the text "yaxshi emas, chunki ikki mukammal konsonans ketma-ket keladi".

Qat’iy yozuv qoidalari bo‘yicha quyidagilar man etiladi:

a) oddiy mukammal konsonansdan tarkibli mukammal konsonans-gacha va aksincha bo‘lgan qarama-qarshi harakatlar;

b) mukammal konsonansli parallel harakati;

v) mukammal konsonansga to‘g‘ri harakati;

g) bir xildagi mukammal konsonanslarning kuchli va nisbatan kuchli hissalarida takrorlanishi;

d) sinkopali harakatda – mukammal konsonanslarning kuchsiz hissalarida takrorlanishi.

35-misol.

The image shows five musical staves labeled a), b), v), g), and d).
a) shows imperfect consonance (two notes of different pitches) moving together. Below it is the word "mumkin emas".
b) shows imperfect consonance moving in parallel motion. Below it is the word "mumkin emas".
v) shows imperfect consonance moving in opposite directions. Below it is the word "mumkin emas".
g) shows imperfect consonance moving in opposite directions. Below it is the word "mumkin emas".
d) shows imperfect consonance moving in opposite directions. Below it is the word "mumkin emas".

Nomukammal konsonanslar. Ular tarkibiga kichik va katta tersiya, seksta, detsimalar kiradi. Nomukammal konsonanslar xushohang tarzda yangrab, polifoniyada keng va har tomonlama qo‘llaniladi, ya’ni taktlarning og‘ir va yengil hissalarida hamda boshida, o‘rtasida va oxirida ke-

ladi. Harakat turlari – to‘g‘ri, parallel, qarama-qarshi va qiya. Bir xildagi nomukammal konsonanslarning parallel harakat bilan uzoq davom etishi ma‘qul emas, zero bu vaziyatda ovozlarning mustaqilligi yo‘qoladi¹.

Dissonanslar. Ular tarkibiga sekunda, septima, nona, kvarta kabi intervallar kiradi.

Dissonanslar faqatgina konsonanslar bilan bog‘liq holda qo‘llaniladi. Bu quyidagilar bilan izohlanadi:

- 1) dissonanslar faqat konsonanslar orasida joylashtiriladi;
- 2) dissonanslar faqat qiya harakat orqali ilg‘or konsonansdan hosil bo‘ladi;

1) dissonans o‘zidan keyin kelgan konsonansga sekundaga yurish orqali yechiladi.

Shunday qilib, dissonans doimo ovozlarning qiya harakati sharoitlaridagina qo‘llaniladi. Dissonanslardan me‘yorlari ularning vazn (metr) holatiga bog‘liq: ya‘ni, dissonanslar taktning kuchli (nisbatan kuchli) hissasida va dissonanslar taktning kuchsiz hissasida.

Dissonansda ovozlarning har biri muayyan funksiyani bajaradi: dissonans tovush paydo bo‘lgan o‘sha ovoz dissonanslanuvchi deyiladi, boshqa ovoz esa erkin sanaladi.

16-§. Kuchli hissadagi dissonanslar

Taktning kuchli (nisbatan kuchli) hissasida dissonans faqat tayyorlangan to‘xtalma sifatida olinadi. To‘xtalma uch bosqichdan iborat: bu tayyorlov, to‘xtalmaning o‘zi va yechim. Tayyorlov va yechim doimo konsonans ko‘rinishida keladi.

To‘xtalmaning o‘zi doimo avvalgi tovush bilan liga orqali bog‘lanadi, keyinchalik esa sekunda pastga yechiladi. Bu ovoz dissonanslanuvchi (bog‘lanuvchi) deyiladi. Boshqa ovoz, ya‘ni erkin ovoz esa yechim vaqtida o‘z o‘rnida qoladi yoki boshqa tovushga o‘tadi (silliq tarzda yoki sakrash bilan) va u yechim tovushi bilan birgalikda majburiy konsonansni hosil qilishi shart.

¹ Izoh: intervallarning mukammal, nomukammal konsonanslar va dissonanslar guruhiga bo‘linishi va o‘quv amaliyotida qo‘llanilishi Kanada universiteti nazariya dasturi boshlig‘i, professori Harald Krebsning //species counterpoint// maqolasida keltirib o‘tilgan. “Counterpoint: Term and Technique, 10th -18th Century”.2015.

Dissonanslarning har birida muayyan tovush dissonanslashuvi mumkin: ya'ni sekundada faqat pastki tovush dissonanslashadi; septimada – faqat yuqorigi; kvarta va nonada – ovozlarning har biri dissonanslashuvi mumkin.

Undetsima (oktava+kvarta) kvartaga o'xshash tarzda, kvartdet-sima (oktava+septima) esa septimaga o'xshatib qo'llaniladi.

Quyida «to'xtalma»ga misollar keltiramiz:

36-misol.

kamroq qo'llaniladi

mumkin emas

yordamchi tovush orqali murakkab yechilishi

mumkin emas a) mumkin emas b) mumkin emas v)

Kvinta yoki oktavaga yechiluvchi dissonanslar ancha kam qo'llaniladi. Bu – pastki ovozdagi to'xtamli kvarta va yuqorgi ovozdagi to'xtam bilan nonadir.

Yuqorida qayd etilgan oddiy yechimlardan tashqari (ya'ni ushlab turilgan tovushning sekunda pastga yechilishi), murakkab yechimlar ham uchraydi (ya'ni dissonansning yechimi yordamchi konsonans tovush orqali).

Har qanday vaziyatda ham to'xtalmadan keyin joylashgan tovush konsonans bo'lib, u keyinchalik albatta yechimning odatiy tovushiga o'tadi. Nona va septimani (pastki tovushda) ushlab turish vaqtida yordamchi konsonans sifatida oktavani olish, sekundani ushlab turish vaqtida esa primani olish mumkin emas.

To'xtalmaga oid barcha qayd etilgan qoidalarni jadval ko'rinishiga keltirish mumkin; unda dissonans raqamining ostiga yoki ustiga to'xtalma mavjud bo'lgan ovozni ko'rsatuvchi chiziqcha qo'yiladi:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

17-§. Kuchsiz hissadagi dissonanslar

Dissonanslar taktning kuchsiz hissalarida yordamchi yoki o'tkinchi tovush sifatida qo'llaniladi. Yordamchi va o'tkinchi tovushlar uch bosqichdan tarkib topgan figuralarga kiradi: tayyorlov, dissonanslashuv va yechim. Bu asnoda tayyorlov va yechim doimo konsonanslashadi.

To'xtalmadan farqli o'laroq o'tkinchi va yordamchi tovushlarda pog'onama-pog'ona va ritmik jihatdan tayyorlovdan yechimiga tekis harakatlanuvchi tovush dissonanslanuvchi hisoblanadi. O'z o'rnida qolgan tovush esa erkin bo'lib, yechim paytida o'z o'rnida qolishi yoki pog'onama-pog'ona yoxud sakrash yo'li bilan harakatlanishi mumkin.

$\frac{4}{2}$ o'lchovida choraktaliklar bilan harakatlanuvchi o'tkinchi va yordamchi tovushlar nafaqat 2, 4, 6, 8 choraktaliklarga, balki 3 va 7 choraktaliklarga ham joylashishi mumkin. Ular faqat 1 va 5 choraktaliklargagina to'g'ri kelmaydi. $\frac{3}{2}$ o'lchovida o'tkinchi va yordamchi tovushlar faqat 1-hissaga to'g'ri kelmaydi. Yordamchi tovushlar prima orasida qo'llanilmaydi.

Qat'iy yozuv polifoniyasida pog'onama-pog'ona o'tkinchi va yordamchi tovushlardan tashqari kambiata va pred'vom ham ishlatiladi.

Dissonanslanuvchi kambiata shunday figurani namoyon etadiki, unda pastki yordamchi dissonans sakrash yo‘li bilan tersiya pastda joylashgan konsonansga yechilib, so‘ngra esa bu sakrashni to‘ldirish uchun yuqoriga tomon harakat amalga oshiriladi.

Kambiataning dissonanslanuvchi tovushi ko‘pincha choraktalik cho‘zim bilan ifodalanib, undan so‘ng choraktalik va butun yoxud yarimtalik notalar kelishi mumkin.

Dissonanslanuvchi pred‘yom kam, asosan kadensiyalarda qo‘llaniladi. Kuchsiz hissada qo‘llaniluvchi dissonanslarga misollar keltiramiz:

37-misol.

The musical notation consists of three systems of piano accompaniment (treble and bass clefs):

- System 1:** Labeled 'a)' and 'b)'. Part 'a)' shows two measures with 'o‘tkinchi dissonanslar' (passing dissonances) marked with 'x' above the notes. Part 'b)' shows two measures with 'yordamchi dissonanslar' (auxiliary dissonances) marked with 'x' above the notes.
- System 2:** Labeled 'v)' and 'g)'. Part 'v)' shows a chromatic line with 'o‘tkinchi' (passing) written below. Part 'g)' shows a chromatic line with a circled section and the text 'mumkin emas, chunki yordamchi tovushlar prima orasida berilgan' (not possible, because auxiliary notes are given in the first position).
- System 3:** Labeled 'kambiata' and 'pred‘yom'. The first measure is marked 'kambiata' and the second measure is marked 'pred‘yom'.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Oddiy kontrapunktda konsonans va dissonanslarni qo‘llash qoidasiga amal qilgan holda ikki ovozli polifonik tuzilma yozing.

Ushbu misollarni quyidagi ikki uslubiy yo‘l bilan yoziing:

a) har ikki kuyni bir vaqtda;

b) mazkur kuyga (yuqorigi yoki pastki) ikkinchisini yozib qo‘shish.

2. T.Myullerning «Polifonik tahlil» xrestomatiyasidan № 36-43 misollarni ovozlar birligi va kontrasti vositalari, shuningdek, intervallarni qo‘llash me‘yorlarini ajratib ko‘rsatgan holda tahlil eting.

III BOB.

TURLI MAVZULI IKKI OVOZLIKDA MURAKKAB KONTRAPUNKT

18-§. Umumiy vaziyatlar

Murakkab – bu shunday kontrapunktiki unda kuyning birgalikdagi yangrashli birorta yangi variantda beriladi (yoki mo'ljallanadi). Murakkab kontrapunkt kuylar majmuining kontrapunktik variatsiyalanishida hosil bo'ladi.

Polifoniyada rivojlanishning turli vositalari mavjud bo'lib, ulardan biri murakkab kontrapunktidir. Murakkab kontrapunktida kuylarning o'zi o'zgarishdan qolsa-da, ammo ular orasidagi o'zaro munosabat o'zgaradi. O'zida ajralmas birlikdagi o'zaro ta'sirga ega bo'lgan saqlash va o'zgarish (yangilanish) prinsipini mujassam etgan aynan shunday uslub polifonik variatsiyalanishning turlaridan biri hisoblanadi. U polifonik musiqa uchun nihoyatda xos uslub bo'lib, birgina musiqiy obrazning o'zini turli tomonlardan yoritish, har xil rakurslarda ko'rsatish imkonini beradi.

Murakkab kontrapunkt oddiysidan farqli o'laroq kamida ikkita qo'shilishga ega bo'ladi. Kuyning ilk, dastlab berilgan qo'shilishi **boshlang'ich**, ular qo'shilishining yangi varianti esa **hosila** deb ataladi.

19-§. Murakkab kontrapunkt tasnifi

Murakkab kontrapunkt turlarni aniqlash, birinchidan kontrapunktik variatsiyalanish usullariga ko'ra, ikkinchidan, uning konkret obyektlari (ovozlari, kuyi) orqali aniqlanadi. Shu bois ham murakkab kontrapunkt tasnifining asosida bir tomondan materialni o'zgartirish usullari (ya'ni ovozlarning siljish, o'rin almashishlar, son jihatdan o'zgarishlar), boshqa tomondan esa strukturaning variatsiyalanish turlari (ya'ni kuylarning o'zi, ularning o'zaro joylashuvi va miqdori) bo'lishi lozim.

Hosila qo'shilishlarni hosil qilish tamoyillari bo'yicha murakkab kontrapunkt quyidagi turlarga bo'linadi:

- 1) harakatchan;
- 2) strukturaviy-o'zgaruvchan;
- 3) juftlanishi bilan kontrapunkt.

Harakatchan kontrapunkt – bu bir kuyning boshqasiga nisbatan harakatlanishi. Unda kuylar o'zi o'zgarmaydi. Ovozlarining yo'nalishiga ko'ra **vertikal** (ya'ni balandlik bo'yicha), **gorizontal** (vaqt bo'yicha), **gorizontal va vertikal** (ham balandlik, ham vaqt bo'yicha) kontrapunkt uch turga bo'linadi:

- a) vertikal-harakatchan kontrapunkt;
- b) gorizontal-harakatchan kontrapunkt;
- v) ikki yoqlama kontrapunkt (ham gorizontal, ham vertikal).

Juftlanishi bilan kontrapunkt – bu murakkab kontrapunkt turi bo'lib, unda hosila qo'shilishlari bir yoki ikki ovozlarni ko'pincha tersiya yoki sekstaga juftlanishi bilan amalga oshiriladi.

Strukturaviy-o'zgaruvchan kontrapunkt – bu ham murakkab kontrapunkt turi bo'lib, unda hosila qo'shilishlari biror bir polifonik usul bilan (aylanma, orttirish, kamaytirish, orqaga qaytuvchi yo'l) amalga oshirilgan kuylar o'zgarishlaridan hosil bo'ladi.

20-§. Vertikal-harakatchan kontrapunkt

Vertikal-harakatchan kontrapunkt – bu hosila qo'shilishida ovozlarning (yoki bir ovoz)ning bir-biriga nisbatan (ya'ni, biror-bir intervalga) harakatlanishidir. Hosila qo'shilishida ovozlarning harakatining quyidagi turlari kelishi mumkin:

- 1) ovozlardan biri harakatlanadi, boshqasi esa o'z joyida qoladi;
- 2) ovozlarning bir yo'nalish tomon harakatlanadi – ikkisi ham yuqoriga yoki ikkisi ham pastga;
- 3) ovozlarning qarama-qarshi tomonga harakatlanadi, ya'ni yuqoriga ovoz yuqoriga, pastki esa pastga (bir-biridan uzoqlashadi) yoxud yuqoriga ovoz pastga, pastki esa yuqoriga (bir-biriga yaqinlashadi);
- 4) ovozlarning o'zaro o'rin almashadilar, ya'ni yuqoriga ovoz pastga tushadi, pastdagi ovoz esa yuqoriga ko'tariladi.

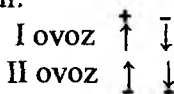
Hosila qo'shilishlardagi ovozlarning harakatida ular (ovozlar)ning har biri funksional holatini saqlab qolganda (ya'ni, yuqoridagi ovoz

yuqorigi, pastdagi ovoz pastki bo'lib qoladi), ovozlarning bunday harakati to'g'ri harakat deb ataladi. Agar hosila qo'shilishida ovozlarning o'zaro o'rin almasha, unda ovozlarning harakati qarama-qarshi deb ataladi.

Ta'kidlash joizki, ovozlarning bir joydan boshqasiga surilishi natijasida ovozlarning o'rtasidagi masofa o'zgaradi – ya'ni, ortadi yoki kamayadi.

S.Taneyev o'zining «Qat'iy uslubning harakatchan kontrapunkti» («Подвижной контрапункт строгого письма») asarida ovozlarning bir joydan boshqasiga surilishini aniqlash uchun algebraik yo'lni qo'llashni tavsiya etadi. Shunday qilib, yuqorgi ovozning yuqoriga yoki pastki ovozning pastga siljishi natijasida ovozlarning o'rtasidagi masofasi (intervalika) ortadi va shu sababdan ham «+ (plyus)» belgisi bilan belgilanadi. Yuqorgi ovozning pastga, pastki ovozning yuqoriga siljishida ovozlarning o'rtasidagi masofa kamayadi va «- (minus)» belgisi bilan belgilanadi.

Chizmada bu quyidagicha bo'ladi:



Ovozlarni vertikal bo'yicha siljishlarini belgilash va hisoblash uchun S.Taneyev Iv (**Index verticalis**) belgisini kiritadi; unda «I» (indeks) – ko'rsatkich – bu intervallar miqdori bo'lib, ovozlarning unga ko'ra muayyan intervallarga harakatlanadi; «v» harfi esa – ovozning vertikal bo'ylab siljishini bildiradi.

Ovozlarning turli ko'rinishdagi harakatlariga misollar keltiramiz:

38-misol.

a) boshlang'ich qo'shilishi

b) birinchi hosilasi

Iv = -3, ya'ni
I = 0
II = -3

b) ikkinchi hosilasi

Iv = -14, ya'ni
I = -7
II = -7

(ovozlarning o'rin almashinuviga asoslangan)

21-§. Oktavaning qo'sh kontrapunkti (Iv = -7, -14, -21, -28)

Oktavaning qo'sh kontrapunkti – bu vertikal-harakatchan kontrapunktning shunday turiki, unda kuylar oktavani (ikki, uch, to'rt oktavani) tashkil etuvchi intervallar miqdori barobarida biri boshqasiga nisbatan harakatlanadi va o'zaro o'rin almashishadi.

Oktavaning qo'sh kontrapunktida hosila qo'shilishlarda boshlang'ich qo'shilishdan farqli o'laroq, intervallar sifati asosan saqlanadi, ya'ni barcha mukammal konsonanslar mukammallarga, nomukammallari esa – nomukammallarga, dissonanslar – dissonanslarga aylanadi.

Hosila qo'shilishda kvartaga (dissonans) aylanuvchi kvintagina (konsonans) bundan mustasnodir. Demak, **kvintani** boshlang'ich qo'shilishda dissonans sifatida qo'llash kerak degani: ya'ni, kuchli hissada – to'xtalma sifatida, kuchsizda esa – o'tkinchi yoki yordamchi tovush sifatida.

Ikkinchi cheklov nona bilan bog'liq. Ko'rinib turibdiki, bunda interval sifati o'zgarmaydi (dissonans dissonansga aylanadi), ammo nonada to'xtalma xarakteri chegaralangan. Shuning uchun **nonada** boshlang'ich qo'shilishda **faqat pastki tovushni ushlab turish kerak**, zero, u hosila qo'shilishda septimaga aylanadi (bu intervalda bilganimizdek yuqorgi tovush ushlab turiladi).

Qo'sh kontrapunktning o'ziga xos xususiyatlariga yaqqol misol tariqasida quyidagi nota misol va jadvalni keltiramiz. Unda boshlang'ich va hosila qo'shilishlaridagi intervallar farqi ko'rsatilgan:

39-misol.

Iv = -7

Shuningdek, raqamli jadvalni ham keltiramiz (istisnolar ramka va chiziqcha bilan ajratilgan):

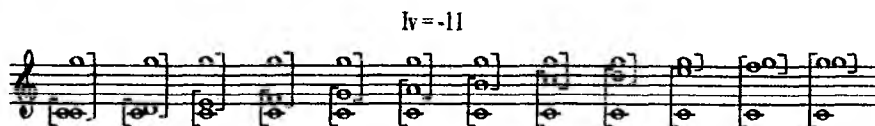
| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------|---|---|---|-----------|---|---|---|---|---|------------|----|----|----|----|----|
| | | | | $Iv = -7$ | | | | | | $Iv = -14$ | | | | | |
| Hosila | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 0 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 0 |
| qo'shilishi: | | | | | 4 | | | | 8 | | | 11 | | | |
| Boshlang'ich | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
| qo'shilishi: | | | | | 4 | | | | 8 | | | 11 | | | |

22-§. Duodetsimaning qo'sh kontrapunkti ($Iv = -11, -18, -25$)

Duodetsimaning qo'sh kontrapunkti deb, shunday kontrapunktga aytiladiki, uning boshlang'ich qo'shilishida kuylar duodetsimani tashkil etuvchi intervallar miqdori barobarida bir-biriga nisbatan harakatlanadi.

Ta'kidlash joizki, kuylar o'rnini o'zgartirishda ularning nafaqat bandlik joylashuvi, balki lad-funksiya munosabatlari ham almashinadi.

Quyida intervallar jadvalini keltirib, mazkur kontrapunkt hossalari ko'rib chiqamiz ($Iv = -11$):



Jadvaldan ko'rinib turibdiki, $Iv = -11$ da boshlang'ich qo'shilishning deyarli barcha intervallaridagi hossalari saqlanib qolgan. Bundan faqat seksta va septima istisnodir, ya'ni konsonans dissonansga aylangan va aksincha.

Shundan xulosa qilib aytish mumkinki, boshlang'ich qo'shilishda **sekstani** dissonans sifatida ishlatish kerak va unda faqat pastki tovushni ushlab turish va yechish lozim.

Ikkinchi qoida sekundaga aylanuvchi **undetsima** intervali bilan bog'liqdir. Shunday ekan, boshlang'ich qo'shilishdagi **undetsimada yuqorgi tovushni ushlab turish kerak.**

Quyida raqamli jadvalni undagi cheklovlarni ajratib ko'rsatgan holda keltiramiz:

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|----|----|---|---|------------|---|---|---|---|---|----|----|------------|----|----|----|----|----|----|
| | | | | $Iv = -11$ | | | | | | | | $Iv = -18$ | | | | | | |
| 11 | 10 | 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 0 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 0 |
| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |

23-§. Detsimaning qo'sh kontrapunkti (Iv= -9, -16, -23)

Bu shunday kontrapunktki, hosila qo'shilishda uning ovozlari o'zaro o'rin almashib, detsimani tashkil etuvchi intervallar miqdori barobarida harakatlanadi.

41-misol.

Iv = -9



Jadvaldan ko'rinib turibdiki, detsimaning qo'sh kontrapunktida barcha konsonanslar sifati hosila qo'shilishda boshlang'ichdan farqli o'laroq o'zgaragan, ya'ni, barcha mukammal konsonanslar nomukammalga aylanadi va aksincha.

Ushbu o'zgarishlar sabab, nomukammal konsonanslardan foydalanish bilan bog'liq 1-cheklov yuzaga keladi: ular faqat qarama-qarshi va qiya harakatlarda qo'llaniladi. Nomukammal konsonanslarning parallel harakati man etiladi.

2-cheklov hosila qo'shilishda septimaga aylanuvchi kvarta bilan bog'liqdir. Shu bois kvartani boshlang'ich qo'shilishda faqat pastki ovozda ushlab turish joiz.

3-cheklov – nona qoidasidir. U hosila qo'shilishida sekundaga aylanadi. Shu bois nonani boshlang'ich qo'shilishda faqat yuqorgi tovushni ushlab turish kerak.

Raqamli jadvalni undagi barcha cheklovlarni belgilagan holda keltiramiz:

Iv = -9

Iv = -16

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|
| 9 | 8 | 7 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 0 | 6 | 5 | 4 | 3 | 2 | 1 | 0 |
| 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |

Shunday qilib, detsimaning qo'sh kontrapunkti qoidalari quyidagilardan iborat:

1) to'g'ri va parallel harakatlardan qochiladi. Faqat qiya va qarama-qarshi harakatlardan foydalaniladi;

2) mukammal va nomukammal konsonanslardan bir maromda navbatma-navbat almashtirib foydalanish lozim.

3) kvarta va nonada to'xtam qoidasiga amal qilish joiz (kvartada pastki tovushni, nonada esa yuqorgi tovushni ushlab turish kerak).

Shu tariqa biz tomondan ko'rilgan 3 ta qo'sh kontrapunkt dan oktava kontrapunkti birmuncha kam, detsima kontrapunkti esa birmuncha ko'p cheklovlarni qo'yadi.

24-§. Murakkab ko'rsatkichli kontrapunktlar. IIv

Bu shunday kontrapunktlarki, ulardagi hosila qo'shilishlarda Iv turli ko'rsatkichli kontrapunktlardan foydalanish lozim. Masalan: IIv = -7, -11.

Boshlang'ich qo'shilishni yoza turib oktava va duodetsima kontrapunktlari qoidalariga amal qilish lozim. Bunda o'zgacha variantlarni ham qo'llash mumkin: IIv = -7, -9; IIIv = -7, -11, -9.

Qo'sh kontrapunktlarni yoza turib turli xil uslublardan foydalanish mumkin:

1) kontrapunktning muayyan turlari qoidalar va cheklovlarini nazarda tutgan holda, bir vaqtning o'zida ikki kuyni yaratish.

2) berilgan kuyga berilgan qo'sh kontrapunkt da boshqa kuyni yaratish. Bu yo'l berilgan qo'sh kontrapunktning barcha cheklovlari ni eslay olmaslik imkonini beruvchi uch satr uslubini talab etadi.

Ushbu uslub mohiyati quyidagicha:

1) berilgan kuy yozib olinadi;

2) shu kuyning o'zi boshqa satrda ham yoziladi, faqat topshirilgan kontrapunkt intervalida;

3) uchinchi satrda ikki satrli (har biri bilan alohida holatda) to'g'ri, oddiy kontrapunkt da yozilishi lozim bo'lgan ovoz yaratiladi (bu – kontrapunktlanuvchi kuy).

4) keyin esa ikki satrda berilgan kuy+kontrapunktlanuvchi ovoz yoziladi (ya'ni, I ovoz + II ovoz);

5) so'ngra ikki satrda berilgan kuy varianti+kontrapunktlanuvchi ovoz yoziladi (ya'ni, II ovoz + III ovoz).

Ikkiovozli qo'shilishlardan biri boshlang'ich, boshqasi esa hosila sifatida qabul qilinadi.

Uch satr uslubiga misollar keltiramiz:

42-misol.



boshlang'ich



hosilasi



Uch satr uslubi har qanday Iv vertikal-harakatchan kontrapunkt-larni qo'llash imkonini beradi.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1) oktava, duodetsima va detsimaning qo'sh kontrapunktiga misollar yozing. Ularning har biriga hosila qo'shilishlarni 2-3 variantlarda, ovozlar siljishida turli intervallarni qo'llagan holda bering. Masalan: $Iv = -14$ (-7 -7, -6, -8); $Iv = -11$ (-4, -7, -5, -6); $Iv = -16$ (-9, -7, -8, -8).

2) T.Myullerning «Polifonik tahlil» kitobi 3-bobida vertikal-harakatchan kontrapunkt namunalarini toping va ularning «Iv»sini aniqlang.

25-§. Gorizont-al-harakatchan va ikki yoqlama (gorizont-al-vertikal) harakatchan kontrapunkt

Gorizont-al-harakatchan kontrapunkt – bu hosila qo‘shiluvda ovozlarning bir-biriga nisbatan gorizont-al yo‘nalishda, ya‘ni vaqt bo‘yicha siljishlaridir. Kuyning siljishi bir takt yoxud bir necha taktga beriladi. Bu asnoda kuy takt hissalarining metro-ritm holati o‘zgarmaydi, ya‘ni kuchli hissalar k..uchli, kuchsiz hissalar esa kuchsiz bo‘lib qolaveradi. Kuyning 0,5 t, 1/2 t, 1,5 t. kabi bo‘linuvchan miqdordagi taktlarga harakatlanishi, vazn (metr) siljishiga olib keladi, ya‘ni kuchli hissalar nisbatan kuchlilarga aylanadi va aksincha. Kuyning 1/4 t, 3/4 t, 1/3 t, 2/3 t. kabilarga harakatlanishi, uning vazn holatini sezilarli ravishda o‘zgartiradi. Shu bois amaliyotda ko‘pincha (qat‘iy uslubda albatta) vazn asosi saqlanib qoluvchi yoxud ahamiyatsiz darajada o‘zgaruvchi harakatlardan foydalaniladi.

$\frac{4}{2}$ o‘lchovida 0,5 t, 1 t, 1 1/2 t, 2 takt, $\frac{3}{2}$ o‘lchovida bir takt, 2 takt.

Kuyning gorizont-al harakatidagi miqdori lotinchada ifodalanadi: ya‘ni **Index horisontalis** – **qisqacha Ih** hamda kuy siljiydigan taktlar miqdorini bildiruvchi raqam bilan (masalan, Ih=1, demak kuyning 1 taktga surilishi).

Shunday qilib, hosila qo‘shilishida ovozlarning o‘zaro yaqinlashuvi boshlang‘ich ko‘rinishiga nisbatan «+», ovozlarning uzoqlashuvi esa «-» belgilari bilan qayd etiladi.

Gorizont-al-harakatchan va ikki yoqlama kontrapunkt nazariyasi S.I.Taneyev tomonidan uning «Qat‘iy uslubning harakatchan kontrapunkti» nomli asarida ishlab chiqilgan.

Gorizont-al va gorizont-al-vertikal harakatchan kontrapunktida ikki ovozlikni yaratish texnikasi uch satrli (uchinchisi yordamchi) usulga asoslangan bo‘lib, u quyidagi bosqichlarni o‘z ichiga oladi:

- 1) kuy yoziladi (beriluvchi, dastlabki);
- 2) ikkinchi (yordamchi) satrga shu kuyning o‘zi ko‘chirib yoziladi, faqat Ih ga muvofiq tarzda, vaqt bo‘yicha berilgan siljish bilan;
- 3) uchinchi satrda alohida birinchi va ikkinchi satrlarga ega bo‘lgan, to‘g‘ri, oddiy kontrapunktidagi kontrapunktlanuvchi ovoz yaratiladi;
- 4) keyin esa (ikki satrda) alohida boshlang‘ich va hosila qo‘shilishlar ko‘chirib yoziladi.

I-ovoz + c.-p. (kontrapunktli ovoz) boshlang'ich qo'shilish bo'ladi.
II-ovoz + c.-p. – hosila qo'shilish bo'ladi.

43-misol.

3 satrli metodikasi

The image displays a musical score for a three-staff method exercise. It is divided into three systems. The first system consists of three staves: the top staff is labeled 'yordamchi satr' (auxiliary staff), the middle staff is 'kontrapunktlovchi ovoz' (contrapuncting voice), and the bottom staff is 'dastlabki ovoz' (initial voice). The second system is a grand staff labeled 'boshlang'ich qo'shilishi' (initial combination), showing the first two staves of the previous system combined. The third system is another grand staff labeled 'hosilasi' (result) and 'Jh = - 1', showing the final two staves of the previous system combined. The music is written in a common time signature and features various rhythmic values and intervals.

Ikki yoqlama harakatchan kontrapunkt – bu shunday kontrapunktiki, unda ovozlari siljishi ham gorizontali, ham vertikal bo'yicha harakatlanadi. Uni qayd etishda Iv deb ham, Ih deb ham belgilash joiz.

Yordamchi satr ko'magida murakkab kontrapunkt yaratish metodikasi, gorizontali-vertikal harakatchan va ikki yoqlama kontrapunkt yozilishida ham asos bo'lib xizmat qiladi. Ushbu kuyning gorizontali harakatchan kontrapunktidan farqi, faqatgina uning yordamchi satrga aniq tarzda emas, balki berilgan interval va berilgan vaqtga qarab siljishi bilan ko'chirilishidir.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. T.Myullerning «Polifonik tahlil» nomli Xrestomatiyasidan №55-71ni tahlil eting va ulardan gorizontali harakatchan hamda ikki yoqlama harakatchan kontrapunktga misollarni ajratib ko'rsating.

2. Gorizontali harakatchan va ikki yoqlama harakatchan kontrapunktlarga misollarni yozing.

26-§. Strukturaviy-o'zgaruvchan kontrapunkt

Strukturaviy-o'zgaruvchan kontrapunkt – unda hosila qo'shilishda boshlang'ich qo'shilishdagiga nisbatan kuylarning o'zgarishidir. Bu o'zgarishlar turli usullar orqali amalga oshiriladi: orttirish, kamaytirish, aylanma, orqaga qaytuvchi yo'l (ракоход). Kuyni o'zgartirishning yo'llari cantus firmus singari o'rta asrlar shakllarida topilgan. U mazkur shakllarda o'zgarimas ko'rinishda kelgan yoxud bu yo'llar orqali turli xil kontrapunktik qurshovlarda variatsiyalangan.

1) **Orttirish** (lotincha augmentatio) – kuyni boshlang'ich ko'rinishidan farqli o'laroq, ikki va undan ko'p marotabali cho'zimlar bilan bayon etish.

2) **Kamaytirish** (lotincha diminutio) – kuyni boshlang'ich ko'rinishidan farqli o'laroq «n» marotaba kichik cho'zimlar bilan bayon etish.

3) **Aylanma yoxud inversiya** (lotincha inversio) – kuyning ritm va intervallarini saqlagan holda uning yo'nalishini qarama-qarshi tomonga o'zgartirishdir.

4) **Orqaga qaytuvchi**, ya'ni rakoxod (lotincha cansrizans) – teskari yoxud orqaga qaytuvchi yo'l – kuyni oxiridan boshiga qarab bayon etish.

«Teskari» o'qilgan kuy xuddi yangidek qabul qilinadi. Orqaga qaytuvchi yo'l texnikasining ratsionalistik xarakteri Niderladiya maktabi kompozitorlarining estetik me'yorlariga javob bergan.

Kuyni o'zgartirilgan ko'rinishiga qarab strukturaviy-o'zgaruvchan kontrapunktning quyidagi turlari farqlanadi:

- 1) aylanmali;
- 2) orqaga qaytuvchi (ракоход);
- 3) orttirilishda;
- 4) kamaytirilishda.

Murakkab kontrapunkt bo'yicha Taneyevning tasnifi to'liq emas ekan, zero S.Taneyev strukturaviy-o'zgaruvchan kontrapunktlerden faqat aylanmali qaytariluvchan kontrapunktningina ajratib ko'rsatadi. Uning orqaga qaytuvchi, orttirilgan, kamaytirilgan kabi turlari esa olimning e'tiboridan chetda qolgan.

S.Taneyev ishlarining bunday kamchiliklarini S.Bogatiryovning «Aylanmali kontrapunkt» («Обратимый конtrapunkt») nomli

tad-qiqoti to'ldiradi. Uning kitobida aylanmali kontrapunkt turlarining tizimi aniq ko'rsatilgan.

Shunday qilib, murakkab kontrapunktida boshlang'ich qo'shilish ikki toifadagi o'zgartirishlarni boshdan kechiradi:

1) **ovozlarning strukturaviy o'zgarishi** (aylanmali, orttirilgan, kamaytirilgan, orqaga qaytuvchi yo'l);

2) ovozlarning joylashuvi va o'rin almashinuvidagi o'zgarish – vertikal bo'yicha, gorizontaal bo'yicha, ikkala yo'nalishda ham.

Ovozlarning strukturaviy o'zgarishlari **birlamchi hosila qo'shilishlarni** beradi. Ovozlar siljishi esa harakatchan kontrapunktning u yoki bu turini hosil qiluvchi **ikkilamchi hosila qo'shilishlarni** beradi.

27-§. Aylanmali kontrapunkt

Aylanmali kontrapunkt – bu murakkab kontrapunkt turi bo'lib, unda hosila qo'shilishida ovozlar (yoki ulardan biri) aylanmali ko'rinishda beriladi. Kuyning aylanmasida interval, uning miqdori va ritm (usul)ni saqlagan holda ovoz yo'nalishi o'zgaradi.

Kuyning dastlabki (boshlang'ich) varianti deb, **to'g'ri harakatdagi kuyga** aytiladi; yangi aylanmali variant esa **aylanmali kuy** deyiladi.

Kuyning aylanmasini yasash uchun kuyning o'qini, ya'ni kuyning to'g'ri va aylanma variantlarida o'zgarmay qoladigan lad pog'onasini topish lozim.

Aylanmali kuyda noma'qul bo'lgan yo'llar (uchtonliklar)ning paydo bo'lishidan qochish maqsadida har bir lad uchun aylanmaning o'qini aniq topish zarur. Bu o'q kamaytirilgan kvinta o'rtasida joylashgan lad pog'onasidir.

Shunday qilib, qat'iy yozuvdagi aylanma o'q sifatida namoyon bo'luvchi pog'onalar:

- 1) ioniy ladida – II pog'ona;
- 2) eoliy ladida – IV pog'ona;
- 3) miksoliy ladida – V pog'ona;
- 4) lidiy ladida – VI pog'ona;
- 5) doriy ladida – I pog'ona;
- 6) frigiya ladida – VII pog'ona.

S.Bogatiyov aylanmali kontrapunktning quyidagi turlarini ajratib ko'rsatadi:

1) ko'zguli (зеркальный);

2) vertikal, gorizontal, qo'sh aylanmali (вдвойне-обратимый) kontrapunkt;

3) noto'la aylanmali kontrapunkt;

4) vertikal, gorizontal, qo'sh harakatchan noto'liq aylanmali kontrapunkt.

Ko'zguli – bu shunday kontrapunkt, unda hosila qo'shilishda barcha ovozlari ko'zguda aks ettirilgandek, ammo bu asnoda u o'zining avvalgi interval va vaqt munosabatlarini saqlab qoladi. Ko'zguli kontrapunktida kuylar nafaqat aylanadi, balki o'rin ham almashadilar. Shu bois intervalkaning hosila qo'shilishda to'liq saqlanishiga qaramasdan, qat'iy uslubda quyidagi qoidalarga amal qilish zarur bo'ladi:

1) bir yoqlama tayyorgarlikli bog'langan dissonanslar, ya'ni sekunda (1), septima (6) va kvartdetsimalarni (13) qo'llash mumkin emas; zero, ularni hosila qo'shilishlarda qo'llaganda noto'g'ri tayyorgarlangan dissonanslar vujudga kelishi mumkin.

2) bog'langan dissonanslardan faqat kvarta (3), nona (8) va undetsimalar (10), ya'ni ikki yoqlama tayyorgarlikka ruxsat beruvchilar qo'llanadi.

Bu asnoda mazkur dissonanslardan faqat murakkab yechim, ya'ni yuqorgi yordamchi tovush orqali yechilish sharti bilan foydalaniladi. Faqat shu vaziyatda hosila qo'shilishda to'g'ri oddiy yechim hosil bo'ladi.

44-misol.

The image shows three staves of musical notation in treble clef, illustrating the resolution of dissonances. The first staff shows a sequence of notes with annotations: "boshlang'ich" (beginning), "hosilasi noto'g'ri" (result is incorrect), and "boshlang'ich" (beginning). The second staff shows a similar sequence with annotations: "hosilasi noto'g'ri" (result is incorrect), "boshlang'ich" (beginning), and "murakkab yechimi to'g'ri" (complex resolution is correct). The third staff shows a sequence of notes with annotations: "hosilasi" (result), "mumkin emas, chunki shu yerda oddiy yechimi berilgan" (impossible, because here a simple resolution is given), and a circled section of notes.

g-coliy

boshlang'ich

ko'zgu aylanmali kontrapunktida hosila qo'shilishi

aylanmaning VI pog'ona oqisifatida

28-§. Noto'la aylanmali kontrapunkt

Ko'povozlik kuylarining barchasi ham aylanmali ko'rinishda bo'lmasa, bunday kontrapunkt noto'la aylanmali kontrapunkt deyiladi. Masalan, ikki ovozlikda ovozlarning faqat bittasi aylanma bo'ladi. Noto'la aylanmali kontrapunktни yozish uchun uch satrli uslubni qo'llash lozim:

- 1) birinchi satrda berilgan kuy yoziladi;
- 2) ikkinchi satrda shu kuyning o'zi aylanma ko'rinishida yoziladi;
- 3) uchinchi satrda birinchi va ikkinchi satrga alohida, to'g'ri oddiy kontrapunktida bo'lgan kontrapunktlanuvchi ovoz yoziladi;
- 4) So'ngra ushbu hosil bo'lgan uchovozlikdan ikkita ikki ovozli qo'shilish yozib olinadi, ya'ni boshlang'ich qo'shilishni hosil qiluvchi I ovoz + kontrapunkt va noto'la aylanma kontrapunktida hosila qo'shilish sanalgan II ovoz + kontrapunkt, zero unda aylanma ko'rinishida birgina yuqorgi kuy beriladi:

45-misol

d-coliy

I

II

III
C-b

I
boshlang'ich qo'shilishi

II
hosilasi

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Aylanma kontrapunktning turli xillarini yozing:
 - a) ko'zgu aylanmali;
 - b) noto'liq aylanmali.

29-§. Orqaga qaytuvchi yo'lli kontrapunkt (ракоход)

Orqaga qaytuvchi kontrapunkt – bu strukturaviy o'zgaruvchan kontrapunkt turi bo'lib, uning hosila qo'shilishida kuylar boshlang'ich qo'shilishdan farqli o'laroq, oxiridan boshiga qarab teskari harakat bilan beriladi.

Bu asnoda agar (ikki ovozlkdagi) har ikki kuy teskari yurishda berilsa, u holda mutlaq orqaga qaytuvchi kontrapunkt haqida gapirish mumkin; agar teskari yurishli harakatda kuylarning faqat bittasi yangrasa, u holda bu noto'la orqaga yo'nalgan kontrapunkt deyiladi:

46-misol.

a) boshlang'ich

b) hosilasi (to'la orqaga qaytuvchi kontrapunkt)

30-§. Orttirilgan kontrapunkt

Bu strukturaviy-o'zgaruvchan kontrapunkt turlaridan biri bo'lib, unda kuyning (kuylarning) o'zgartirilish hosila qo'shilishda cho'zimlarning orttirilish hisobiga (ko'pincha ikki baravar) yuz beradi.

31-§. Kamaytirilgan kontrapunkt

Bu strukturaviy-o'zgarishli kontrapunkt bo'lib, unda kuylar hosila qo'shilishda cho'zimlarning kamaytirilishi hisobiga o'zgartirish bo'ladi.

Yuqorida qayd etilganlardan tashqari kontrapunktik qo'shilishdagi bir kuy (ikki ovoqlikda) cho'zimlarining qisman orttirilishi yoki kamaytirilishi bilan hosil qilinadigan kontrapunktlar ham uchrashi ehtimoldan holi emas.

32-§. Strukturaviy-o'zgaruvchan va harakatchan kontrapunktning o'zaro ta'siri

Strukturaviy-o'zgaruvchan va harakatchan kontrapunkt biror turining o'zaro ta'siri natijasida hosila qo'shilishlarning quyidagi turlari yuzaga kelishi mumkin:

- a) vertikal-aylanmali kontrapunkt (to'liq va noto'liq);
- b) ikki yoqlama kontrapunkt (to'liq va noto'liq);
- v) gorizontal-vertikal harakatchan + aylanmali kontrapunkt (to'liq yoki noto'liq).

Kontrapunktning ikki turini o'zida jamlagan bu hosila qo'shilishlar **ikkilamchi hosila bo'lgan qo'shilishlar deyiladi.**

Quyida aylanmali (ko'zguli) va vertikal-harakatchan kontrapunktlar o'zaro mutanosiblashgan misolni keltiramiz:

47-misol.

The image shows a musical score for Example 47, consisting of two systems of music. Each system has a treble clef and a key signature of one flat. The first system is labeled "boshlang'ich qo'shilishi" and shows a melodic line with a slur over the first two measures. The second system is labeled "ko'zgu-aylanmali kontrapunkt" and shows a melodic line with a slur over the first two measures. The second system also includes the label "birlamchi hosila qo'shilishi" above the second measure.

$\infty + iv = -14 (-7, -7)$

vertikal-aylanmali kontrapunkt

ikkilamchi hosila qo'shilishi

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Orqaga yo'nalgan (ракоход) kontrapunkt yozing:
 - a) to'liq orqaga qaytuvchi;
 - b) noto'liq orqaga qaytuvchi.
2. Orttirmali kontrapunkt yozing.
3. a) aylanmali + vertikal harakatchan (ko'zguli);
b) aylanmali + gorizontal harakatchan
+ $Ih = -1$ kabilarni o'zida jamlagan kontrapunktlarni yozing.
4. Musiqiy misollarni tahlil eting:
 - a) I.S.Bax. Fuga I G (tt. 5-6, 24-25);
 - b) I.S.Bax. «Musiqiy tuhfa», №3;
 - v) P.Xindemit. «Judus tonalis» – Pelyudiya va postlyudiya, Fuga in F;
 - g) R.Shedrin. «Polifonik daftar», №8;
 - d) I.S.Bax. «Fuga san'ati» («Искусство фуги»).

IV BOB.

IMITATSION POLIFONIYA

33-§. Ikki ovozlilikda imitatsiya

Imitatsiya (lotincha *imitatio* – taqlid) – bu bir kuyning turli xil ovozlarda navbatma-navbat o‘tishiga asoslangan polifonik usuldir. Kuyni birinchi bo‘lib bayon etgan ovoz boshlang‘ich yoxud proposta (italyancha *proposta* – jumla), kuyni takrorlovchi ovoz esa imitatsiyalanuvchi yoxud *risposta* (italyancha *risposta* – javob, e‘tiroz) deb ataladi. Proposta P harfi bilan *risposta* esa R harfi bilan belgilanadi.

Qat‘iy uslub polifoniyasida proposta hali butun asar rivoji asosida yotuvchi tugallangan fikr sifatida mavzu ahamiyatiga ega bo‘lmagan.

Qat‘iy uslubda imitatsiya muhim rol o‘ynaydi, zero, u birinchidan, musiqiy asarlarning muhim rivojlanish usullaridan bo‘lib, ikkinchidan, butun ko‘povozlikning birligini ta‘minlaydi.

Zamonaviy musiqada qo‘llaniluvchi imitatsiyaning barcha turlari qat‘iy yozuv polifoniyasida yuzaga kelgan va rivojlangan.

Imitatsiya **oddiy va kanonik** turlarga bo‘linadi. **Oddiy imitatsiyada** *risposta* propostaning faqatgina boshlang‘ich qismini takrorlaydi, ya‘ni birovovozlikda yangraganini. So‘ngra esa proposta kuyni erkin rivojlantiradi.

Propostaning *risposta*ga kontrapunktlanayotgan bo‘limi **qarshi tuzilma** (**противосложение**) deb ataladi.

Kanonik imitatsiyada *risposta* propostaning barcha bo‘limlari, ya‘ni nafaqat boshlang‘ich, balki qarshi tuzilmani ham izchillik bilan imitatsiyalaydi. Imitatsiyaning bu turlarini quyidagicha ko‘rsatish mumkin:

Oddiy imitatsiya chizmasi:

| | | | |
|---|----------------|---|----------|
| — | A ₁ | ~ | |
| A | B | + | cadensia |
| | | ~ | |

Bunda A – proposta bo‘lsa, A₁ – *risposta*, B esa qarshi tuzilmadir. To‘liqinsimon chiziqlar ovozlarning nomitatsion rivojini anglatadi.

Kanonik imitatsiya chizmasi:

| | | | | | | | |
|---|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|--------|
| – | A ₁ | B ₁ | C ₁ | D ₁ | E ₁ | F ₁ | va hk. |
| A | B | C | D | E | F | G ₁ | |

Ushbu chizmada A₁ – bu rispostaning boshlanishi, keyingi barcha bo‘limlar (B₁ C₁ D₁ ...) esa qarshi tuzilmalardir.

Ta’kidlash joizki, qat’iy yozuv davrida kanonik imitatsiyalar katta rivojlanishga ega bo‘lgan. Ularning ustunligi asosan material individualizatsiyasining zaifligi bilan bog‘liqdir.

Oddiy imitatsiya rolining kuchayishi, uning XVII-XVIII asrlar cholg‘u va vokal musiqasidagi ahamiyati polifonik mavzuiylik individualizatsiyasi bilan bog‘liqdir.

Imitatsiya o‘z ahamiyatini gomofonik shakllarda ham saqlab qolgan. Yangi uslubga o‘tish – dunyoviy musiqa janrlari rivojida nihoyatda asta sekinlik bilan, aniq kuzatilgan holda amalga oshiriluvchi murakkab va serqirra jarayondir. Bu jarayonda qat’iy yozuv vokal polifoniyasi negizlarida sezilgan mavzuiylik individualizatsiyasi ham katta rol o‘ynadi.

Har qanday imitatsiyada uchta holatni ajratib ko‘rsatish lozim:

- a) harakat yo‘nalishi, ya’ni propostaning yuqoridan yoki pastdan boshlanishi;
- b) proposta va risposta o‘rtasidagi interval masofasi;
- v) proposta va rispostaning vaqt bo‘yicha masofasi.

34-§. Imitatsiyaning turlari

Proposta kuyining risposta tomonidan takrorlanish aniqligi darajasiga ko‘ra imitatsiya quyidagi turlarga bo‘linadi:

1) **to‘g‘ri harakatdagi** imitatsiya. Unda risposta propostani avvalgi yoxud yangi balandlikda aniq takrorlaydi;

2) **aylanma harakatdagi** imitatsiya. Unda risposta propostani aylanma ko‘rinishda o‘tkazadi;

3) **orttirilgan ko‘rinishdagi** imitatsiya. Unda risposta propostani har bir tovush cho‘zimini bir yoki ikki miqdor baravariga, orttirib o‘tkazadi;

4) **kamaytirilgan ko‘rinishdagi** imitatsiya. unda risposta pro-

postaning har bir tovush cho‘zimini bir yoki ikki miqdor baravariga kamaytirib o‘tkazadi.

5) **orqaga yo‘naluvchi** imitatsiya. Unda risposta propostani oxiridan boshiga qarab o‘tkazadi. Imitatsiyaning bu turini imitatsiya-«rakoxod» deb ham atashadi;

6) **Erkin imitatsiya**. Unda risposta propostaning ayrim intervallari va qisman ritmni ham o‘zgartiradi.

7) **Ritmik imitatsiya**. Unda risposta propostaning faqatgina ritmini saqlab qoladi, ammo kuy suratini ixtiyoriy ravishda o‘zgartiradi.

Imitatsiyaning turli ko‘rinishlari ko‘pincha birgalashib kelishi mumkin: masalan, aylanma+orttirma ko‘rinishida va hk.

35-§. Imitatsiyani yozish uslubiyoti

Oddiy imitatsiya quyidagicha yoziladi:

1. Dastlab propostaning boshlang‘ich (bir ovozli) bo‘limi yoziladi. So‘ngra bu bo‘lim aniq bir interval va imitatsiya turiga (aylanmada, orqaga qaytuvchi va hk.) muvofiq tarzda, ya‘ni rispostaga o‘tkaziladi. Rispostaga boshlang‘ich ovozda (P) qarshi tuzilma yoziladi; shundan so‘ng har ikki ovoz kontrapunktik bayonda erkin tarzda berilib, kadensiya bilan yakunlanadi.

2. Oddiy imitatsiyadan farqli o‘laroq, kanonik imitatsiyaning yozilishida propostaning barcha bo‘limlari, ya‘ni boshlang‘ich bir ovozli bo‘lim va barcha qarshi tuzilmalar birin-ketin rispostaga o‘tkaziladi.

3. Imitatsiyani yozishda propostaning boshlang‘ich bo‘limi va qarshi tuzilmalar o‘rtasida keskin kontrast bo‘lmasligiga e‘tibor berish zarur. Propostaning boshlang‘ich bo‘limi «P» va uning qarshi tuzilmalari, ya‘ni propostaning davomi rivojning yagona kuy yo‘lini hosil qilishi lozim.

Misollar keltiramiz.

52-misol.

Oddiy imitatsiya



53-misol.

Kanonik imitatsiya

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Oddiy imitatsiya yozing. P, ikki taktdan iborat bo'lib, kvinta yuqoriga yo'nalsin.
2. Kanonik imitatsiya yozing. P = 1t.
3. Orttirma va aylanmasi bor kanonik imitatsiyalar yozing.
4. T.Myullerning «Polifonik tahlil» nomli xrestomatiyasidan № 72-96 misollarni tahlil eting.

VBOB.

IMITATSION IKKI OVOZLIKDAGI MURAKKAB KONTRAPUNKT

Imitatsion ikki ovozlikda ham xuddi turli mavzulidagi kabi murakkab kontrapunktning har xil ko'rishlari qo'llanilishi mumkin, ya'ni vertikal harakatchan, gorizontal harakatchan va aylanmali kabilar. Ammo imitatsion ikki ovozlikda yangi usullar ham paydo bo'ladi. Ularning eng asosiyarlari **cheksiz kanon va kanonik sekvensiyadir.**

36-§. Cheksiz kanon

Cheksiz deb shunday kanonga aytiladiki, unda yakun bevosita boshiga kelib qo'shiladi va kanon tanaffussiz ixtiyoriy miqdorda takrorlanishi mumkin bo'ladi. Cheksiz kanonda P va R har safar o'zining boshiga bir xil balandlikda qaytib keladi.

S.S.Taneyev tasnifi bo'yicha cheksiz kanonlar ikki razryadga bo'linadi: I va II.

I razryadda P va R o'rtasidagi vaqt oralig'i R va P ning qaytishi o'rtasidagi vaqt oralig'iga teng bo'ladi.

II razryadda bu oraliqlar vaqt bo'yicha teng emas.

I va II razryadning cheksiz kanonlari murakkab kontrapunktning turli xillaridan foydalanishni nazarda tutadi va yozish uslubiyoti bo'yicha farq qiladi.

I razryadning cheksiz kanonida vertikal harakatchan kontrapunkt-dan, II razryadda esa ikki yoqlama harakatchan kontrapunkt-dan foydalaniladi.

I razryadli cheksiz kanonini yozish uslubiyotini ko'rib chiqamiz. Bunda muayyan shartli belgilardan foydalanamiz: P va R orasidagi interval masofani m harfi bilan belgilaymiz. Shu masofaning o'zi R va P ning takrori o'rtasida saqlanishini nazarda tutgan holda, bu masofani ham m harfi bilan belgilaymiz. Shunday qilib, cheksiz kanon formulasi quyidagicha ko'rishda bo'ladi: $Iv = -(m + m)$,

ya'ni, $Iv = -2m$. Boshqacha qilib aytganda Iv miqdori doimo P va R o'rtasidagi ikki barobar oshirilgan masofaga teng. Shunday ekan, agar P va R o'rtasidagi masofa oktavaga teng bo'lsa, u holda $Iv = -14$, agar bu masofa nonaga teng bo'lsa $Iv = -16$, agar masofa detsimaga teng bo'lsa $Iv = -18$ bo'ladi.

Shunday qilib, I razryadning cheksiz kanonida Iv juft sonni tashkil etadi, aniqrog'i esa $Iv = -14$ (oktavaning qo'sh kontrapunkti), -16 (detsimaning qo'sh kontrapunkti) yoki -18 (duodetsimaning qo'sh kontrapunkti).

Masalan, **I razryadli cheksiz kanonini** yozish kerak (vaqt bo'yicha bir taktga harakatlanuvchi va yuqorigi oktavaga yo'naluvchi), takror esa boshlang'ich ovozda ikki taktdan so'ng boshlanishi zarur. Kanon yozish ketma-ketligi quyidagicha: dastlab propostaning boshlang'ich qismi yoziladi, so'ngra u ikkinchi taktda bir oktava yuqoriga o'tkazib beriladi, shundan so'ng uchinchi taktda rispostadan oktava pastga, ya'ni avvalgi balandligiga qaytadi.

Keyin esa rispostaning (A) boshlang'ich qismiga oktavaning qo'sh kontrapunkti ($Iv = -14$) qoidalariga asoslanib, qarshi tuzilma yoziladi. So'ngra bu qarshi tuzilma xuddi R ning boshlang'ich qismi singari bir oktava yuqoriga ko'tariladi, keyingi taktda esa o'z balandligiga qaytadi. Shundan so'ng kanon cheksiz ravishda takrorlanadi.

I razryad cheksiz kanonini harflar bilan quyidagicha belgilash mumkin:

| | | | | |
|-------------------------|-----|---|--|--|
| Imitatsiyalanuvchi ovoz | (R) | - | $\left\ \begin{array}{l} A_1 \\ B_1 \end{array} \right\ $ | $\left\ \begin{array}{l} A_1 \\ B \end{array} \right\ $ |
| Boshlang'ich ovoz | (P) | A | $\left\ \begin{array}{l} B \\ A \end{array} \right\ $ | $\left\ \begin{array}{l} A_1 \\ B \end{array} \right\ $ |

54-misol.

I razryadli cheksiz kanonlar

I razryadli cheksiz kanon



54 A misol.

№ Vm - 14

d-o'olliy

II razryadli cheksiz kanonini yozish uslubiyoti uch satrdan foydalanishni (bunda uchinchi satr yordamchi) nazarda tutadi. Masalan, vaqt bo'yicha bir taktga harakatlanuvchi yuqori oktavaga cheksiz kanon yozish tavsiya etiladi, muayyan, masalan 4 taktda, boshlang'ich ovoz kuyi boshidan yangraydi (shunga binoan imitatsiyalanuvchi ovoz kuyi 5 taktdan e'tiboran takrorlana boshlanadi). Shunday qilib, bu yerda 5 ta kirish nazarda tutiladi:

- 1) boshlang'ich ovozning kirishi;
 - 2) imitatsiyalanuvchi ovozning kirishi;
 - 3) boshlang'ich ovozning yana bir bor o'tishi, ya'ni kanonning takrorlanishi;
 - 4) imitatsiyalanuvchi ovozning yana bir bor o'tishi;
 - 5) uchinchi yordamchi ovozning kirishi.
- «Uchinchi» ovozning uchinchi satrda kirish zaruriyati ikki yoqlama harakatchan kontrapunktдан foydalanish bilan bog'liqdir.

55-misol.

II razryadli cheksiz kanon

Imitatsiyalanuvchi ovoz

Boshlang'ich ovoz

Yordamchi ovoz

Ushbu misolning 4-taktida yuqorigi ovozda biz hozirgina (3-takt-da) boshlang'ich ovozda yangragan qarshi tuzilmani joylashtirishimiz lozim. Bu qarshi tuzilma kuyning boshlang'ich qismi takrori bilan 4-takt va yuqorgi ovoz qarshi tuzilmasi bilan 3-taktga mutanosib bo'lishi kerak. Demak, bu yerda bir qarshi tuzilmaning ikkita turli xil mutanosibliigi paydo bo'ladi – vaqt va balandlik bo'yicha turli xil bo'lgan, ya'ni ikki yoqlama harakatchan kontrapunkt yuzaga keladi va unga muvofiq ravishda uchinchi yordamchi satr uslubi zarur bo'ladi. Boshlang'ich ovoz uchinchi taktida yozilgan qarshi tuzilmaning uchinchi satrisiz yuqorgi ovoz 4-taktiga o'tkazishda u, tayyor boshlang'ich ovoz kuyiga zid bo'lib ko'rinishi mumkin. Bundan qochish uchun uchinchi taktida sun'iy ravishda shunday sharoit yaratiladiki, natijada boshlang'ich ovozda yozilgan qarshi tuzilma shu takt yuqorgi ovozining qarshi tuzilmasi bilan va bir vaqtning o'zida uchinchi satrda yozilgan asosiy kuyning boshlang'ich parchasi bilan muvofiqlashadi. Bunday sharoit shuning uchun ham kerakki, u orqali uchinchi taktdagi kuy parchasi bilan qarshi tuzilma nisbati 4-taktida ovozlarning yuqorgi juftligida yana takrorlanadi.

Ta'kidlash joizki, uchinchi yordamchi satrning kirish intervali, boshlang'ich ovozda kirish takroridan, ya'ni 4-taktdan orqaga qarab, qarama-qarshi satr tomon harakatlangan holda izlab topiladi.

Endi kanonni yozish bosqichlarini ko'rsatib o'tamiz:

- 1) kanon boshlang'ich ovozining bir taktli qismi yoziladi (A);
- 2) u chizmaga muvofiq holda imitatsiyalanuvchi ovoz 2-taktga, bir oktava yuqoriga o'tkazib yoziladi (A_1);
- 3) mana shu boshlang'ich qismning o'zi boshlang'ich ovoz 4-taktga dastlabki balandligida o'tkaziladi (A);
- 4) bu boshlang'ich qism bir oktava yuqoriga 5-taktga ko'chirib yoziladi (A_1);
- 5) shu qismning o'zi uchinchi satrga 3-taktga bir oktava pastga o'tkaziladi (uni A_2 deb belgilaymiz).

Shunday qilib, kuyning boshlang'ich qismini uchta satrga butunligicha 5 marta yozib chiqish kerak. Endi dastlabki 2 taktda (3 satrning paydo bo'lishiga qadar) oddiy kanon yozamiz. Boshlang'ich ovoz ikkinchi

taktining qarshi tuzilmasini imitatsiyalanuvchi ovoz uchinchi taktiga o'tkazamiz. Uchinchi taktida imitatsiyalanuvchi ovoz va uchinchi ovoz kuylari bilan bir vaqtda kontrapunktlanishi lozim bo'lgan va to'rtinchi taktga silliq o'tkazuvchi qarshi tuzilma yozamiz. Bu so'nggi qarshi tuzilmani imitatsiyalanuvchi ovozga o'tkazamiz. Uchinchi yordamchi satrni olib tashlaymiz. Ikkinchi razryad cheksiz kanoni tayyor. Uning takrori repriza belgilari bilan ko'rsatilgan. Cheksiz kanonning harfli chizmasini quyidagicha ko'rinishda tasvirlash mumkin:

$$\begin{array}{l} \text{Imitatsiyalanuvchi ovoz:} \\ \text{Boshlang'ich ovoz:} \end{array} \quad - \quad \left\| \begin{array}{ccc} A_1 & B_1 & C_1 \\ B & C & A \end{array} \right\| \quad \left\| \begin{array}{ccc} A_1 & B_1 & C \\ B & C & A \end{array} \right\|$$

37-§. Kanonik sekvensiya

Kanonik sekvensiya – bu cheksiz imitatsiya turlaridan bo'lib, unda P va R takrorlari har safar yangi balandlikda beriladi. Xuddi cheksiz kanonlar singari kanonik sekvensiya ham ikki razryadga bo'linadi: I va II.

38-§. I razryadli kanonik sekvensiyasi

I razryadli kanonik sekvensiyasida P va R hamda R va Pning qaytishi o'rtasidagi vaqt bo'yicha masofalar teng bo'lsada, ammo interval bo'yicha turlichadir. Shunga ko'ra, I razryadli kanonik sekvensiya-sida vertikal-harakatchan kontrapunkt dan foydalaniladi.

P va R hamda R va Pning qaytishi o'rtasidagi interval masofa teng emas ekan, u holda ular orasidagi masofani turli xil harflar bilan belgilash lozim.

P va R ni «m» harfi bilan, R va Pning qaytishi o'rtasidagi masofani esa «n» harfi bilan belgilaymiz.

Shunga binoan I razryadli kanonik sekvensiyasining formulasi quyidagicha ko'rinishda bo'ladi:

$$Iv = -(m+n).$$

m va n o'rtasidagi farq sekvensiyaning bir qadamini tashkil etadi va u Z harfi bilan belgilanadi.

Kanonik sekvensiyadagi qo'sh kontrapunkt ko'rsatkichi cheksiz kanondan farqli o'laroq, ham juft, ham toq bo'lishi mumkin.

Iv ni tanlashda nimalarga ahamiyat berish zarur ekanligini aniqlasak:

1) m va n o'rtasidagi farqni hisobga olish lozim. Agar bu farq 1 (sekunda)ni tashkil etsa, u holda sekvensiyaning qadami sekunda bo'ladi, agar 2 (tersiya)ni tashkil etsa, sekvensiyalar halqasi tersiya bo'ylab siljiydi. Shunga ko'ra birinchi vaziyatda (sekunda bo'ylab sekvensiyalarda) Iv miqdori farqi 1 ga teng bo'lgan ikkita songa bo'linishi kerak. Bu esa faqat toq son ko'rsatkichli Iv dan foydalan-gandagina, ya'ni $Iv = -7, -9, -11$ ni qo'llagandagina mumkindir; ularni shunga muvofiq tarzda quyidagi ko'rinishda bo'lib chiqish mumkin:

$Iv = -7$ (-4, -3 yoki -3, -4)

$Iv = -11$ (-5, -6, yoki -6, -5)

$Iv = -9$ (-5 va -4, yoki -4 va -5)

Ikkinchi vaziyatda (tersiya bo'ylab sekvensiyalarda) Iv ning miq-dori farqi 2 ga teng bo'lgan ikkita songa bo'linishi kerak. Bu esa faqat juft son ko'rsatkichli Iv dan foydalangandagina, ya'ni $Iv = -14, -16, -18$ ni qo'llagandagina mumkindir. Bunday vaziyatda

$Iv = -14$, (8 - 6 yoki 6 - 8 ga) bo'linadi,

$Iv = -18$, (10 - 8 yoki 8 - 10 ga) bo'linadi,

$Iv = -16$, (9 - 7 yoki 7 - 9 ga) bo'linadi.

Sekvensiyaning yo'nalishi - ko'tarilishi yoki pasayishi ikki omil-ga bog'liqdir:

1) sekvensiya qaysi ovozdand boshlanganligiga (yuqorgi yoki pastki);

1) m va n o'rtasidagi miqdor farqiga.

Sekvensiya pastki ovozdand boshlanganda:

agar $m > n$ bo'lsa, sekvensiya yuqorilovchi bo'ladi \uparrow ,

agar $m < n$ bo'lsa, sekvensiya pastlovchi bo'ladi \downarrow .

Sekvensiya yuqorgi ovozdand boshlanganda:

agar $m > n$ bo'lsa, sekvensiya pastlovchi bo'ladi \downarrow ,

agar $m < n$ bo'lsa, sekvensiya yuqorilovchi bo'ladi \uparrow .

56-misol.

Sekunda bo'yicha sekvensiyalar chizmasi



Tersiya bo'yicha sekvensiyalar chizmasi

$J_v = -14$ $J_v = -16$ $J_v = -18$ $J_v = -14$ $J_v = -16$ $J_v = -18$
 $m = -8$ $n = -6$ $m = -9$ $n = -7$ $m = -10$ $n = -8$ $m = -6$ $n = -8$ $m = -7$ $n = -9$ $m = -8$ $n = -10$

57-misol.

Birinchi razryadli kanonik sekvensiya

A_1 B_1 A_1 B_1 A_1
 A B A B A B

57 A misol.

(ikki ovozli yuqorilovchi kanonik sekvensiya) I.V.=-7

I.V.=-7 Юкорига ($m = -4$; $n = -3$)

d-ooliy A_1 B_1 C_1
 A B C D
 5 D_1 A_1 B_1 C_1
 A B C

57 B misol

(ikki ovozli pastlovchi kanonik sekvensiya)

d-ooliy A_1 B_1 C_1
 A B C A
 5 A_1 B_1 C_1
 B C A

39-§. I razryaddagi ikki ovozli kanonik sekvensiyalarni yozish texnikasi

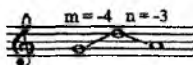
- 1) Sekvensiyaning \uparrow yoki \downarrow tomon harakat yo'nalishi tanlanadi.
- 2) Sekvensiyani boshlovchi ovoz belgilanadi.
- 3) Sekvensiya qadami sekunda (1) va tersiya (2) bo'ylab tanlanadi.

Topshiriqlar sharti chizma (sxema) bo'yicha belgilanadi:

$Iv=-7$ (\uparrow 1 bo'ylab sekvensiya) pastki ovozdan boshlanadi.

$Iv=-7$ ($m=-4, n=-3$):

58-misol.



Shundan so'ng sekvensiyani quyidagi ketma-ketlikda yozish boshlanadi:

- 1) Boshlang'ich ovoznining bir qismi yoziladi (A);
- 2) Bu qism kvinta \uparrow , imitatsiyalanuvchi ovozga o'tkaziladi (A_1).
- 3) Shundan so'ng bu qism boshlang'ich ovoz kvarta \downarrow ga o'tkaziladi.
- 4) So'ngra qarshi tuzilma (B) yoziladi va u xuddi A_1 kabi imitatsiyalanuvchi ovozga, shu intervalning o'ziga o'tkaziladi va keyinchalik boshlang'ich ovozga, faqat boshqa intervalga qaytib keladi.

Bu asnoda «A»ning «B» tomon ravon siljishi va keyinchalik «S»da yagona kuy yo'llarini tashkil etishiga e'tibor berish lozim.

- 5) Keyin esa shu chizma (sxema) asosida sekvensiyaning yana 2-3 halqasi yozib tugatiladi. $Iv=-7$ ($m=-4, n=-3$):

40-§. II razryadli kanonik sekvensiyalar

II razryadli kanonik sekvensiyalar ikkinchi razryadli cheksiz kanonni yozishda foydalanilgan uchinchi yordamchi satr orqali yoziladi. Ammo bu yerdagi yagona farq, P va R ning doimo yangi balandlikda qaytib kelishidir.

Masalan, uch taktli halqa bilan, yuqori tomon tersiya qadamli, pastki oktavaga tomon imitatsiya bilan va bir taktga siljuvchi kanonik sekvensiya yozish tavsiya etiladi.

VI BOB.

UCH OVOZLI KONTRAPUNKT

Badiiy musiqa amaliyotida uch ovozlik yetakchi rol o'ynaydi va bu inson idrokining imkoniyatlari bilan bog'liqdir. Uch ovozlik – bu shunday optimal variantki, u barcha uch differensiyalangan rivoj, mustaqil kuy yo'llari va ayni paytda ularning birligini eshitish imkonini beradi.

Ko'p sonli ovozlarning birgalikdagi yangrash, idrok jarayonida kuyning teng huquqlilik hissini yo'qotgan holda unsurlar tobeligiga olib keladi. Shu tariqa aynan idrok mezonlari hozirgi kunga qadar uch ovozlik ortida asosiy ahamiyatini saqlab qoldi.

Ikki ovozlikdan farqli o'laroq polifonik uch ovozlik birmuncha keng va rang-barang badiiy imkoniyatlarga ega. Uning rang-barangligi avvalo ovozlarning o'zaro munosabati imkoniyatlaridan kelib chiqadi: agar ikki ovozlikda ovozlari o'zaro munosabatining kontrast asosidagi faqat bir turi mumkin bo'lsa, uchovozlikda o'zaro munosabatlarning ikki turi qo'llaniladi:

a) uch ovozning barchasi o'zaro kontrast (ularni raqamlar bilan quyidagicha belgilash mumkin 1:1:1)

b) ikki ovoz o'zaro biror bir alomat sabab birlashadi (masalan, ritm, yo'nalish va hk.) va uchinchi mustaqil ovozga qarshilik ko'rsatadi (2:1)

Ikki ovozlikdan farqli o'laroq uch ovozlik ovozlari zichligi va siyraklashuvi bilan bog'liq bo'lgan fakturaviy zichlikni rang-baranglashtirish imkonini beradi.

Va nihoyat uchta kuyning ansambli ovozlarning melodik va ritmik imkoniyatlarini kengaytirib, garmonik vertikalni boyitadi, zero bunda uchovozlik, sekstakkordlar, kvartsekstakkordlar kabi akkkordlar paydo bo'lgan.

41-§. Oddiy uch ovozli kontrapunkt

Uch ovozlikda kontrapunktik o'zaro munosabatlar ikki ovozlikka qaraganda birmuncha murakkab. Uch ovozlikda uch juft ovozlari hosil bo'ladi: I-II, II-III, I-III. Shunga asoslanib uch ovozlik qoidalari quyidagicha ifodalanishi mumkin: agar ovozlarning har bir juftligi

ikki ovozlarning polifonik talablariga javob bersa, u holda uch ovozlilik mutlaqo to'g'ri bo'lib chiqadi. Ammo buning faqat uch ovozli uchlangan kontrapunktning yaratishda o'rni bor. Oddiy kontrapunkt esa uchta ovozlarning juftligi erkinlik darajasi bilan teng huquqli emas va bundan tashqari ovozlarning uch juftligi – bu ularning oddiy yig'indisi emas: ovozlarning rivojlanish jarayonida o'zaro tabaqalashadi, funksiyalarini almashtiradi. Uch ovozlilikda ovozlarning kontrapunktlashuv tamoyillari ikki ovozlilikning o'xshaydi.

42-§. Uch ovozlilikda vertikal me'yorlari

Ikki ovozlilikdan farqli o'laroq uch ovozlilik o'zi tarkib topgan o'sha ovozlarning juftligiga to'g'rilashlar kiritadi:

1) Ovozlarning juftligining biridan hosil bo'lgan mukammal konsonanslar tuzilmaning nafaqat boshida va oxirida, balki uning ichida ham qo'llanilishi mumkin: agar uchinchi ovoz boshqa yoxud ikkita boshqa ovozga nisbatan nomukammal konsonansni tashkil etsa; mukammal konsonanslar tuzilma boshi va oxirida kuchli hissalarida tovushlardan birini ikkilantirish bilan, kuchsiz hissalarida esa o'tkinchi va yordamchi sifatidagi ovozlarning silliq ovoz yo'nalishi bilan qo'llaniladi; mukammal konsonansga tomon to'g'ridan-to'g'ri harakatga faqat chetki ovozlarning o'rtasida yo'l qo'yilmaydi, u ham bo'lsa yuqorgi ovoz sakrash bilan yo'nalganda.

2) Nomukammal konsonanslar parallelizmi (tersiyalar va sekstalar bilan) biror bir ovoz juftligida ikki ovozlilikka nisbatan birmuncha cho'zilgan bo'lishi mumkin, zero uchinchi ovoz polifonik uch ovozlilik me'yorlarini saqlagan holda ularga kontrast bo'lib keladi.

3) Dissonanslardan foydalanish ham birmuncha erkin tus oladi. Shunday qilib, kvarta (sof va orttirilgan) yuqorgi ovozlarning juftligida konsonans sanalib, tersiya va sekstalar bilan deyarli teng qo'llaniladi. Agar kvarta bas orqali, ya'ni bas va o'rta ovoz yoxud bas va yuqorgi ovoz o'rtasida hosil bo'lsa, u dissonans hisoblanib, dissonanslar qoidasiga muvofiq ravishda qo'llaniladi.

Qolgan dissonanslar – sekunda, septima, nona xuddi ikki ovozlilikdagidek ishlatiladi.

Uch ovozlilikda dissonanslarni ikki ovozda tayyorlangan to'xtalmalari qo'llanilishi mumkin va ular turli vaqtda yechilish

mumkin. Bu asnoda qat'iy uslub doirasida taranglikni yaratuvchi vosita sifatida ruxsat etilgan dissonanslar zanjiri hosil bo'ladi.

4) Uch ovozlikda uchtovushlik, sekstakkordlar, kvartsekstakkordlar kabi akkordlar hosil bo'ladi.

a) to'liq major va minor uchtovushliklari konsonanslanuvchi ohangdosh sifatida erkin qo'llaniladi. Kvintalar va oktavalarning parallelizmini vujudga keltiruvchi ulardagi ayrim ketma-ketliklarga bundan mustasnodir. Kamaytirilgan uch tovushlik qo'llanilmaydi.

b) major, minor va kamaytirilgan sekstakkordlardan hatto parallel harakatda ham erkin foydalaniladi, faqat bu vaziyatda parallel kvintalar hosil bo'lmasa.

Sekstakkordlardan yakunlovchi ohangdoshlik sifatida foydalanish mumkin emas.

v) kvartsekstakkord dissonans hisoblanadi va shu sabab u tayyorlangan kvarta (to'xtalma sifatidagi) bilan yoki qiya harakatdagi kuchsiz hissalaridagina qo'llanilishi mumkin.

Uch ovozlikda akkordlardan tashqari konsonanslanuvchi va dissonanslanuvchi ohangdoshliklar ham ishlatiladi:

a) tovushlaridan biri ikkilantirilgan mukammal konsonanslar;

b) tovushlaridan biri ikkilantirilgan nomukammal konsonanslar;

v) dissonanslanuvchi ohangdoshliklar: kuchli hissalarda ular tayyorlangan to'xtalma sifatida qo'llaniladi; kuchsiz hissalarda esa o'tkinchi va yordamchi sifatida.

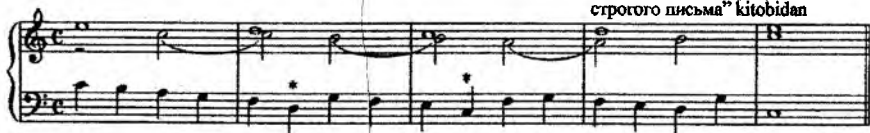
Bog'langan dissonansning dissonanslanuvchi tovushi ikkilantirishi mumkin emas.

O'tkinchi va yordamchi dissonanslar bir yoki ikki ovozda bir vaqtning o'zida qo'llanilishi mumkin.

Uch ovozlikdagi oddiy kontrapunktga misollarni keltiramiz:

48-misol.

S. Tancuyevning
"Подвижной контрапункт
строгого письма" kitobidan



48 A misol.

Ovozlarning munosabatlari (1:1:1)

1:1:1
g-ooliy

2:1

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1) ovozlarning munosabatining har xil turlarida uch ovozli oddiy kontrapunktlar yozing:

a) uchta mustaqil ovoz (1:1:1);

b) uchinchi ovozga qarshi bo'lgan ovozlarning juftligi (2:1).

2) T.Myullerning «Polifonik tahlil» xrestomatiyasidan №146-152 musiqiy misollarni tahlil eting.

Uslubiy tavsiyalar

Uch ovozli mashqlarni yozish vaqtida boshlang'ich bosqichda barcha ovozlarni bir vaqtda yozish lozim. Keyinchalik esa asta-sekin har bir ovozni navbatma-navbat yozishga o'tish kerak:

a) dastlab bitta kuyni, so'ngra esa unga bir yo'la ikkita kuyni yozish lozim.

b) ovozlarni navbatma-navbat yozish.

Uch ovozli pyesalarni yozishda avj qismining joylashuv holati va unga erishish vositalari, sezura va kadanslar joylashuvi, ovozlarni kiritish va o'chirish tizimlarini puxta o'ylab olish lozim.

VII BOB.

UCH OVOZLIKDA MURAKKAB KONTRAPUNKT

Uch ovozlikda murakkab kontrapunktning har xil turlarini qo‘llash mumkin: harakatchan (vertikal, gorizontal va qo‘sh harakatchan), aylanma va juftlanishi bilan kontrapunkt.

43-§. Vertikal-harakatchan kontrapunkt

Ikki ovozlikdan farqli o‘laroq uch ovozlikda uch juft ovozlari mavjud. Murakkab kontrapunktida uch ovozlikning umuman necha jufti yozilganiga qarab, bir yoki bir nechta hosila qo‘shilishlar bo‘lishi mumkin.

Hisobga olish kerakki, barcha juft ovozlarning murakkab kontrapunktлари o‘zaro muayyan bog‘liqlikda bo‘ladi va shu bois uch ovozlikni yozishda murakkab kontrapunkt turlarining erkin tanlovi ma’qul yo‘ldir: faqat ikki juft (har qanday) ovozlari uchun, uchinchi juft esa doimo avvalgi ikki juftning hosilasi bo‘lib qoladi.

Vertikal-harakatchan uch ovozlikda quyidagi qonuniyatlar o‘z o‘rniga ega: yuqorgi va pastki ovozlari juftligi ko‘rsatkichlarining algebraik miqdori doimo chetki juftliklar ko‘rsatkichiga teng.

Agar yuqorgi juftliklar ko‘rsatkichini Iv^{I+II} deb, pastki juftlikni esa Iv^{II+III} va chetki juftliklar ko‘rsatkichini Iv^{I+III} deya belgilasak, u holda ko‘rsatilgan qonuniyatni formula sifatida yozish mumkin: $Iv^{I+II} + Iv^{II+III} = Iv^{I+III}$.

Shundan xulosa qilish mumkinki, $Iv^{II+III} = Iv^{I+III} - Iv^{I+II}$, ya’ni pastki juftlikning ko‘rsatkichi chetki juftlik ko‘rsatkichi va yuqorgi juftlik ko‘rsatkichi o‘rtasidagi algebraik tenglikka to‘g‘ri keladi.

44-§. Oktavaning uchlangan kontrapunkti

Uch ovozlik amaliyotida **oktavaning uchlangan kontrapunkti** keng tarqalgan. Oktavaning uchlangan kontrapunktida uchta kuydan birini bir oktava yuqoriga yoki pastga o‘tkazish va shu bilan birga uni yuqorgi, o‘rta yoki pastki ovozga aylantirish mumkin.

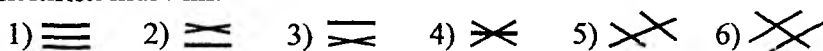
Shunday qilib, oktavaning uchlangan kontrapunkti (Iv=-7, -14, -21, -28) deb, shunday kontrapunktga aytiladiki, unda kuylar oktava yoki boshqa intervallar tomon oktava ko'rsatkichlarini tashkil etadigan miqdor bilan harakatlanadi.

Uchlangan kontrapunktga ovozlarning quyidagicha almashinuvi yuz berishi mumkin:

| | | | | | | | | | | | |
|--------------|-----|----|-----------|----|-----|----|-----|----|-----|----|-----|
| | I | | II | | I | | III | | III | | II |
| 1) | II | 2) | I | 3) | III | 4) | II | 5) | I | 6) | III |
| | III | | III | | II | | I | | II | | I |
| boshlang'ich | | | hosilalar | | | | | | | | |

Birinchi ustun – boshlang'ich qo'shilish, qolgan beshtasi esa – hosila qo'shilishlar.

Ovozlarning o'zaro o'rin almashinuvini quyidagicha chizmada keltirish mumkin:



Shunday qilib, oktavaning uchlangan kontrapunkti 5 ta hosila qo'shilishni beradi.

Oktavaning uchlangan kontrapunkti asosida ikki ovozli qo'sh kontrapunkt tamoyillari yotadi. Shu bois, uchlangan kontrapunkt kuylarini joylar almashinuvidan so'ng to'g'ri bo'lishi uchun boshlang'ich qo'shilishda ovozlarning har bir juftligi oktavaning qo'sh kontrapunkti qoidalariga javob berishi zarur.

Uchlangan kontrapunktarni yozishda boshlang'ich qo'shilishda quyidagilarga yo'l qo'ymaslik tavsiya etiladi:

1. a) ovozlarning o'rtasidagi kesishuvga (перекрещивание);

b) har bir juftlik ovozlari o'rtasidagi masofaning ortib ketishiga (yuqorgi va pastki ovozlarning juftligi uchun eng katta masofa – oktava, chetki ovozlarning juftligi uchun – ikki oktava).

2. Oktavaning uchlangan kontrapunktini yozishda quyidagi qoidalarga amal qilish lozim:

a) to'liq uchtovushlik va sekstakkordlarning erkin qo'llanishidan

foydalanmaslik. Bu akkordlarning kvinta toni faqatgina ularga bog'lovchi, o'tkinchi yoki yordamchi dissonans sifatida qarash sharti bilan kiritilishi mumkin.

3. Kvinta va duodetsimaga dissonansga qaragandek qarash kerak; nonani faqat pastki ovozda ushlab turish lozim.

Oktavaning uchlangan kontrapunktiga misol keltiramiz: boshlang'ich + 5 ta hosila qo'shilishlar:

49-misol.

boshlang'ich qo'shilishi

Musical notation for the initial combination of voices. It consists of two staves: a treble clef staff (I) and a bass clef staff (II). The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The notes are connected by a slur, indicating a single melodic line.

birinchi hosilasi

Musical notation for the first derivative. It consists of two staves: a treble clef staff (I) and a bass clef staff (II). The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The notes are connected by a slur, indicating a single melodic line.

ikkinchi hosilasi

Musical notation for the second derivative. It consists of two staves: a treble clef staff (I) and a bass clef staff (II). The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The notes are connected by a slur, indicating a single melodic line.

uchinchi hosilasi

Musical notation for the third derivative. It consists of two staves: a treble clef staff (I) and a bass clef staff (II). The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The notes are connected by a slur, indicating a single melodic line.

to'rtinchi hosilasi

Musical notation for the fourth derivative. It consists of two staves: a treble clef staff (I) and a bass clef staff (II). The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The notes are connected by a slur, indicating a single melodic line.

beshinchi hosilasi

Musical notation for the fifth derivative. It consists of two staves: a treble clef staff (I) and a bass clef staff (II). The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The notes are connected by a slur, indicating a single melodic line.

Ikkita kuyi qo'sh kontrapunktida, uchinchi esa oddiy kontrapunktida yozilgan asarlar keng tarqalgandir. Bu vaziyatda hosila qo'shilishda mazkur uchinchi kuy saqlanib qolmaydi, balki uning o'rniga yangi kuy yoziladi.

45-§. Gorizontaal va ikki yoqlama harakatchan kontrapunktlar

Kontrapunktarning bu turlari 4-yordamchi satrdan foydalanishni talab etadi.

46-§. Aylanmali kontrapunkt

Bu kontrapunktida aylanmali kontrapunktning cheklovlariga rioya qilish hamma juftliklarda ham talab etilavermaydi: kvarta yuqorigi juftlikda tayyorlangan tovush harakati bilan sekunda yuqoriga yechilishi, pastki juftlikda esa u oddiy, ya'ni tayyorlangan tovush harakati bilan sekunda pastga yechilishi mumkin. Chetki juftliklarda esa kvartaning bunday oddiy yechimi man etiladi. Bu juftlikda kvarta va nona ikki ovozli aylanmali kontrapunkt qoidalariga bo'ysunadi:

50-misol.

boshlang'ich qo'shilishi

ko'zgu-aylanmali kontrapunktida hosila qo'shilishi

Agar aylanmali kontrapunkt cheklovlarini oktavaning uchlangan kontrapunkti cheklovlari bilan birgalikda joylashtirsak, aylanma kuylari o'z joyida qoldirilgan hosila qo'shilishga ega bo'lish mumkin.

47-§. Juftlanishi bilan kontrapunkt

Juftlanishi bilan kontrapunkt S.Taneyev tomonidan vertikal harakatchan kontrapunktning alohida turi sifatida ishlab chiqilgan. Ammo vertikal harakatchan kontrapunktga nisbatan juftlanishi bilan kontrapunkt quyidagilar bilan farq qiladi: nomukammal konsonanslar bilan ikkilanishga Iv ning faqat muayyan ko'rsatkichlarida ruxsat etiladi: $Iv = 2; 5, 9, 12$. Bu uni murakkab kontrapunktning mustaqil turi deb hisoblashga asos beradi.

Juftlanishi bilan kontrapunktta bir yoki ikkita ovoz juftlangan parallel tersiya yoxud sekstalar bilan harakatlanishi mumkin (ya'ni **miksturali** harakatni hosil qiladi).

Tersiyaga juftlangan kontrapunktning qoidalari quyidagicha:

1. Yuqorigi ovozning yuqoridan tersiyali yoki pastdagi tovushning pastdan tersiyaga juftlangan kontrapunktta ikki ovozli dastlabki qo'shilish $Iv=-2$ ($Iv=-9$) bo'yicha yoziladi. Uning sharti esa:

a) kvinta (duodetsima) dissonans sifatida ishlatiladi va unda (4 va 11) to'xtalma faqat yuqori ovozda bo'lishi lozim:

$\bar{4}, \bar{11}$

b) to'g'ri va parallel harakatlarni qo'llash mumkin emas; qiya va qarama-qarshi harakatlarga ruxsat beriladi.

v) pastki tovushning pastdan tersiyaga juftlanishi davomida bu qoidalarga nona qoidasi, ya'ni uning faqat pastki ovozda ushlab turilishi ham qo'shiladi.

48-§. Tersiyaga juftlangan kontrapunkt

Ushbu kontrapunkt badiiy amaliyotda yetarli darajada keng tarqalgan. Uning yaratilish texnikasi detsima ko'rsatkichi chekloviga rioya qilish va yuqorgi ovozda kvintani tayyorlab berishni talab etadi.

Mazkur shartlar rioya qilingan boshlang'ich qo'shilish ikkita hosila qo'shilishni beradi: bittasi yuqorgi ovozni yuqorgi tersiyaga juftlanishi bilan, boshqasi pastki ovozni pastki tersiyaga juftlanishi bilan:

51-misol.

Tertsiyaga juftlangan kontrapunkt

a) boshlang'ich qo'shilishi



Musical notation for example a) showing the initial combination of voices. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The bass staff contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and a half note D3. A vertical line separates the first two measures from the last two. In the final measure, a circle highlights the G4 in the treble staff and the G3 in the bass staff, indicating their combination.

b) boshlasi



Musical notation for example b) showing the beginning of the counterpoint. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note D5. The bass staff contains a bass line starting with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and a half note D3.

51 Amisol.

Tertsiya va sekstaga juftlangan kontrapunkt

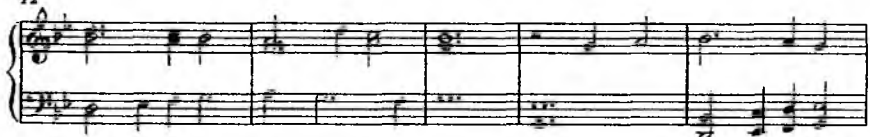
g-oliy



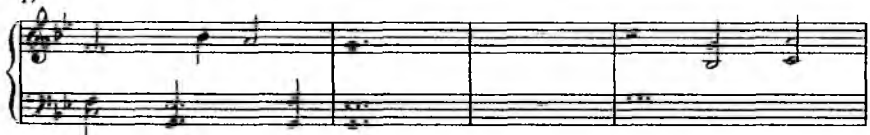
6



12



17



21



Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Oktavaning uchlangan kontrapunktida misollar yozing va ulardan 5 ta hosila qo'shilishlar yozib ko'rsating.
2. Ikkita yuqorgi ovozi oktavaning qo'sh kontrapunktida, uchinchi ovozi esa erkin tarzda yozilgan polifonik pyesani yarating. Uchinchi ovozi saqlanmagan, balki yangi kontrapunktlanuvchi ovoz bilan almashtirilgan bitta hosila qo'shilish yozing.
3. Aylanmali va vertikal-aylanmali kontrapunktarga misollar yozing.
4. Tersiyaga juftlangan kontrapunktini yozing.
5. I.S.Baxning YaTK II jildidan g-moll fugasini tahlil qiling va undan juftlanishi bilan kontrapunktlar qo'llash parchalarini toping.

VIII BOB.

POLIFONIK 4 VA 5 KO'POVOZLIGI

49-§. Polifonik ko'povozlikning umumiy xususiyatlari

Polifonik ko'povozlikning birmuncha ahamiyatli o'zgarishlari miqdor omillari bilan bog'liqdir:

1) to'rt va besh ovozlikda ovozlar juftligining soni ortadi (to'rt ovozlikda olti juft, besh ovozlikda esa o'n juft);

2) murakkab kontrapunktida ovozlarning turlicha o'rin almashinuv imkoniyatlari ortadi (jumladan, oktavaning uchlangan kontrapunktida beshta hosila qo'shilishi bo'lishi mumkin, to'rtlangan kontrapunktida ularning soni 23 taga yetadi, beshlanganida esa 119 ta bo'ladi);

3) ovozlarning turli kombinatsiyalari soni ortadi (masalan, imitatsion shakllarning kontrastlilar bilan ham mutanosiblashuvi).

Ammo ko'povozlikning uchovozlikdan sifat jihatidan farqi, uch ovozlikning ikki ovozlikka qaraganda farqidan birmuncha kamroq. Polifonik uch ovozlikka xos bo'lgan asosiy qonunlar 4 va 5 ovozlikda ham o'z kuchida qoladi. 4 va 5 ovozliklar xuddi uch ovozlik kabi ovozlar juftligi yig'indisidan tashkil topadi. Uch ovozlikdagi kabi tarkibiga pastki ovoz kiritilgan ovozlar juftligi dissonanslarni qo'llash nuqtai nazaridan uch ovozlik qoidalariga tayanadi, ya'ni ularda kvarta dissonans sanaladi. Mukammal konsonanslar tomon to'g'ri harakat faqat chetki ovozlarda man etiladi. 4 va 5 ovozlikda paydo bo'lgan ohangdoshliklar uch ovozlikda qanday bo'lsa, shundayligicha qoladi. Bular konsonanslar ikkilantirilishlar bilan, uchtovushliklar va sekstakkordlar har qanday ikkilantirilishlar bilan. Dissonanslanuvchi ohangdoshliklar tobora rang-baranglashib va murakkablashib boradi. Masalan, uchlangan to'xtalma yoki dissonanslanuvchi ohangdoshliklarning butun bir zanjirini keyingi turli vaqtlardagi yechimlari bilan qo'llash mumkin.

Ammo dissonanslar konsonanslarga avvalgi bog'liqligini saqlab qoladi va qiya harakatda qo'llaniladigan bo'ladi.

50-§. Oddiy va murakkab kontrapunkt

Asosiy qiyinchilik, 4 va 5 ovozlikning kontrastlashuvi barcha ovozlardan foydalanishda, zero kontrastlashuv vositasi qat'iy uslubda cheklangandir. Shu bois ko'p ovozli namunalarni yaratishda ovozlarning ritmining farqiga alohida e'tibor qaratish zarur. Zero, aynan ritm ovozlarning kontrastining asosiy vositasi sanaladi.

Oddiy 4 va 5 ovozli kontrapunktda ovozlarning kontrapunktlashuv qoidasi uch ovozlikda qanday bo'lsa, shundayligicha qoladi.

4 va 5 ovozlikda murakkab kontrapunktning quyidagi turlaridan foydalaniladi: a) bu oktavaning to'rtlangan kontrapunkti bo'lib, unda ovozlarning turli ko'rinishlaridagi oktavaga tomon o'rin almashinuviga yo'l qo'yiladi; b) aylanmali kontrapunkt; v) tersiyaga juftlangan 4 ovozli kontrapunkt. Bu ko'rinishning har bir ovozi tersiyaga juftlangan ikki ovozlikni namoyon etadi. Tersiyalar bilan bir qatorda sekstaga juftlangan kontrapunkt ham bo'lishi mumkin.

4 va 5 ovozli misollarni yozish uslubi uch ovozli kontrapunktning yozish uslubidan farq qilmaydi. Bu yerda turli xil yo'llardan foydalanish mumkin:

a) barcha ovozlarni bir vaqtda yozish;

b) berilgan bir, ikki yoki uch ovozga qo'shimcha ovozlarni yozish texnikasi.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. 4 ovozli oddiy kontrapunkt yozing.
2. Oktavaning to'rtlik kontrapunktini yozing va 7-8 ta hosila qo'shilishlar bering.

IX BOB. IMITATION UCH OVOZLIGI

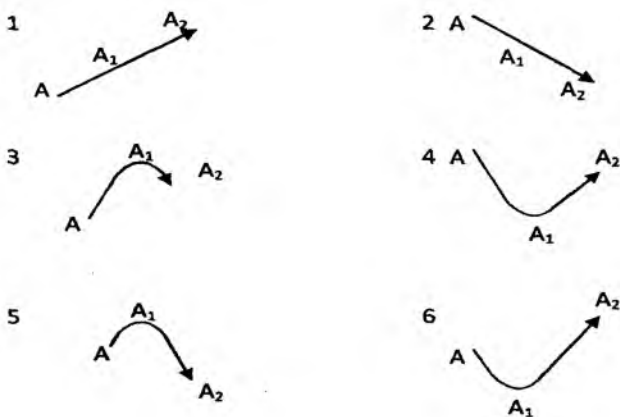
51-§. Umumiy tavsifi. Ovozlarning kirish tartibi

Uchinchi ovozning paydo bo'lishi imitatsiyadan foydalanishda yangi imkoniyatlarni ochib beradi. Bu namoyon bo'lish shundaki, unda:

1) proposita (boshlang'ich ovoz P), risposta1 (1-imitatsiyalanuvchi ovoz R_1) va risposta2 (2-imitatsiyalanuvchi ovoz R_2) kabi ovozlar boshlanishining mavjud variantlari ortadi;

2) ikki ovozlikda qo'llangan kirishlarning tartibi ikki chizma o'rniga uch ovozlikda olti chizmada kelishi mumkin.

Chizma tarzida uni quyidagicha tasvirlash mumkin:



Har bir chizma ovozlarning kirish tartibida o'z yo'liga egalik qiladi, ya'ni yuqorilovchi, pastlovchi, yig'iluvchi, yoyiluvchi va hk. kabi.

Ovozlarning kirish tartibi har nuqtai nazardan ham ahamiyatsiz emasdir:

- 1) ifodaviylik va rivojlanish nuqtai nazaridan;
- 2) idrok etish nuqtai nazaridan;
- 3) texnik nuqtai nazardan.

Yuqorida aytilganlarga ayrim misollar orqali aniqlik kiritamiz. Masalan, birmuncha yuqori registri zabt etish bilan bog‘liq bo‘lgan mavzuning asta-sekin yuqorilab borishi (1-chizma), tobora yorug‘likni baxsh etadi; 2-chizmada, aksincha, tobora qorong‘ulik yuz beradi. 1-chizma harakatning ko‘tarilishi tasavvurini uyg‘otuvchi va dinamikaning tobora o‘sib borishiga sabab bo‘lib, shakl rivojlanishining boshlang‘ich bosqichlari uchun ham mutlaq yaroqli bo‘ladi. 2-chizma aksincha, tushirim, jarayon yakunidan dalolat beradi va shu bois ham ko‘proq shaklning yakunlovchi qismlari uchun yaroqli bo‘ladi.

1-4 chizmalar har bir ovozning maksimal eshitimlilikini ta‘minlaydi, zero ulardagi har bir yangi o‘tish doimo chetki bo‘lib qoladi. 5- va 6 chizmalarda esa oxirgi bo‘lib boshlanuvchi o‘rta ovoz, ikkinchi chetki ovozlar fonida yangraydi va shu bois ham unchalik aniq eshitilmaydi. Bu holatni o‘quv yozma ishlarida shaklning turli bo‘limlari uchun ovozlar kirishining chizmalarini tanlashda hisobga olish zarur.

Nihoyat, ovozlar kirishining tartibi texnik nuqtai nazardan ham muhimdir; ya‘ni, kirishlar chizmasiga ko‘ra, oddiy va murakkab kontrapunkt dan foydalanish mumkin. Qo‘shimcha sharoit sifatida ovozlar o‘rtasidagi masofa tengligi yoki notengligini nazarda tutmoq lozim. Oxirgi holat kanonik imitatsiyalar uchun ayniqsa muhimdir.

Xuddi ikki ovozlikda bo‘lgani kabi uch ovozlikda ham imitatsiyaning turini qo‘llash mumkin: oddiy va kanonik.

Oddiy imitatsiyalarni yozishda ovozlar kirishining chizmalaridan qat‘iy nazar biror bir murakkab kontrapunkt dan foydalanish talab etilmaydi.

52-§. Imitatsion uch ovozlikdagi murakkab kontrapunkt

Uch ovozlikda oddiy va kanonik imitatsiyalarning turli ko‘rinishlari keng qo‘llaniladi. Ular – vertikal va gorizontal, aylanmali, orttirilgan, kamaytirilgan va ikki ovozli kanonik imitatsiya erkin ovozi bilan kontrapunkt lardir.

Shunday ekan, uch ovozli kanon oktavaning uchlangan kontrapunktida yozilishi mumkin. Bu vaziyatda boshlang'ich qo'shilishlarni interval va vaqt bo'yicha masofa tengligiga rioya qilgan holda 1 yoki 2 chizma bo'yicha yozish tavsiya etiladi.

Kanonlardan farqli o'laroq, turli ko'rinishdagi oddiy imitatsiyalar hech qanday cheklovlar bilan bog'lanmagan. Shu bois ham katta xilma-xillikka yo'l qo'yadi.

Aylanmali kontrapunktida oddiy va kanonik imitatsiyalardan foydalanish mumkin. Bu vaziyatda aylanmali kontrapunkt shartlari xuddi ikki ovozlikdagi kabi saqlanib qoladi.

53-§. Uch ovozli kanonik imitatsiyalar

Kanonik imitatsiyalarni yozishda ovozlar kirishlarining chizmalariga alohida e'tibor qaratish zarur. Shunday qilib, 1 va 2 chizmalardan foydalanishda intervallar tengligi hamda P va R_1 , R_1 va R_2 o'rtasidagi kirishlar masofasi sharoitlarida kanonik imitatsiyalar oddiy kontrapunktida yoziladi.

Buni aniq misollar orqali oydinlashtiramiz:

60-misol.

Uch ovozli kanonik imitatsiya

The musical score illustrates a three-voice canon in C major, 6/8 time. It consists of two systems of four measures each. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Each measure is labeled with a letter (A through I) and a number (1 or 2) indicating the voice part. Brackets above the notes indicate the intervals between the voices. The first voice (top) starts with a whole note, and the second and third voices (middle and bottom) enter in the second measure, each with a half note. The pattern repeats in the second system, with the first voice starting in the fifth measure and the other two voices entering in the sixth measure.

Berilgan misolda ovozlari 1-chizma bo'yicha boshlanadi; bu as-noda ovozlari o'rtasidagi boshlanish intervali kvinta, shuningdek, masofa – 1 takt – bir xil.

Shu bois ham mazkur kanonni yozish ikki ovoqli kanonni yozish-dan deyarli farq qilmaydi.

Yozish jarayoni quyidagicha bo'ladi:

1) boshlang'ich (bir ovoqli, bir taktli) qism P yoziladi; u ke-yingi taktida (2) kvinta yuqoriga ko'chirib yoziladi (R_1) va uchinchi taktida yana kvinta yuqoriga o'tkaziladi (R_2). So'ngra R_1 ga nisbatan xuddi yuqoridagi kabi boshqa ovozlarga ko'chiriluvchi qarshi tuzilma yoziladi, keyin esa R_2 dan va 1-qarshi tuzilmadan boshlab yangrov-chi hamda 2 va 3 ovozlarga ko'chiriluvchi ikkinchi qarshi tuzilma yoziladi. So'ngra R_1 va R_2 ga birin-keyin ko'chiriluvchi 3,4 va boshqa qarshi tuzilmalar yoziladi. Oxirida barchasi yakunlovchi kadensiya bilan tamomlanadi.

Ovozlari kirishining qolgan barcha chizmalari, ya'ni, 3-6 chizma-lar imitatsiya sharoitlaridan kelib chiqqan holda vertikal harakatchan, gorizontall harakatchan yoki ikki yoqlama harakatchan kontrapunkt texnikasini talab etadi.

Kanonik imitatsiyaning ikkinchi ko'rinishida – turli xil intervallar davomidagi masofa tengligida – 3-6 chizmalar vertikal harakatchan kontrapunkt-dan foydalanishni talab etadi. Quyida mazkur kanonik imitatsiyadagi ovozlari kirishining 3-chizmasini keltiramiz:

| | | | | | | | | | |
|-------|---|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|--------|
| R_1 | – | A_1 | B_1 | C_1 | D_1 | E_1 | F_1 | G_1 | |
| P | A | B | C | D | E | F | G | H | va hk. |
| R_2 | – | – | A_2 | B_2 | C_2 | D_2 | E_2 | F_2 | |

Chizmadan ko'rinib turibdiki, P va R_1 qo'shilishlarining har biri, masalan, A_1, B_1 kanonning keyingi bo'limida B_1, A_2 kabi hosila qo'shilishlarda keladi. Shundan xulosa qilish mumkinki, pro-postani birinchi risposta bilan yozishda qo'sh kontrapunkt qoidalari-ga rioya qilish lozim.

Qo'sh kontrapunkt ko'rsatkichining tanlovi quyidagi formula bi-lan aniqlanadi: $Iv = m + n$, m – bu P va R_1 o'rtasidagi masofa (interval) n – esa R_1 va R_2 o'rtasidagi masofa.

Misol keltiramiz:

61-misol.

$Iv = -14 (-5, -9)$

The musical score for Example 61 consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes grouped into five sections labeled A_1 , B_1 , C_1 , D_1 , and E_1 . The lower staff contains notes grouped into four sections labeled A_2 , B_2 , C_2 , and D_2 . The notes in the lower staff are positioned below the notes in the upper staff, illustrating the intervallic relationship. The text "va hk." is written at the end of the upper staff.

Berilgan misol $Iv = -14$ va 3-chizma bo'yicha yozilgan uch ovozli kanonik imitatsiyani namoyon etadi. Mazkur indeks P va R_1 (ushbu misolda seksta, ya'ni 5) hamda R_1 va R_2 (detsima, ya'ni 9) $Iv = -(5+9) = -14$ o'rtasidagi intervallarning joylashuvi orqali aniqlanadi.

Imitatsiyani yozish vaqtida P va R_1 ning barcha bo'limlari boshlang'ich qo'shilishda oktavaning qo'sh kontrapunktida yozilishiga alohida e'tibor qaratish lozim. P va R_2 esa oddiy kontrapunktida yozilishi kerak, boisi bu qo'shilish hosila qo'shilishni paydo qilmaydi.

Nihoyat, kanonik imitatsiyaning uchinchi turi – bu 2-razryadli imitatsiyalardir. Ular uchun P va R_1 , R_1 va R_2 o'rtasidagi masofalarning vaqt bo'yicha notengligi xosdir. Bunday imitatsiyalarni yozishda yordamchi satrdan foydalanish talab etiladi.

62-misol.

The musical score for Example 62 consists of two staves. The upper staff contains notes grouped into four sections labeled A, B, C, and D. The lower staff contains notes grouped into three sections labeled A_1 , B_1 , and C_1 . A fourth section labeled A_2 is shown above the upper staff, spanning the last two sections of the upper staff. The text "«Xayoldagi» ovoz" is written above the first section of the upper staff, and "[A]" and "[B]" are written above the second and third sections respectively.



Ikkinchi razryad uch ovozli kanonini yozish uchun quyidagi usul qo'llaniladi. Masalan, ovozlar kirishining masofasi quyidagicha bo'lgan kanon yaratish talab etiladi: P va $R_1 - 1t$; R_1 va $R_2 - 2$ -taktniki; P va R_1 boshlanish intervali kvinta, R_1 va R_2 boshlanish intervali esa kvarta.

«Xayoldagi» (мнимый) ovozning boshlanish vaqti va intervalini aniqlash uchun R_2 kirish intervali va masofasining R_1 masofasi va kirish intervaliga teng ekanligini teskari yo'nalishda o'lchash zarur.

Shundan so'ng tartib bo'yicha 3-ovozning kirishiga qadar (bu 3-ovozning xayoliy yoki real bo'lishidan qat'iy nazar) oddiy kontrapunkt qoidalariga bo'yicha ikki ovozli kanon yoziladi, va shu yo'l bilan olingan proposta boshqa ovozlarga, xususan «xayoliy» ovozga ham ko'chirib yoziladi.

Keyinchalik esa proposta odatdagidek qismlarga bo'linib yoziladi va har bir qism boshqa ovozlarga o'tkaziladi. Bu asnoda birgina shartga rioya qilish zarur, aynan: **proposta har ikki risposta bilan oddiy uch ovozli kontrapunkt qoidalariga ko'ra, to'g'ri kontrapunktlanishi zarur.** «Xayoliy» ovoz bilan proposta alohida oddiy ikki ovozli kontrapunkt qoidalariga asoslanib, to'g'ri kontrapunktlanishi kerak.

Shunga binoan kanonning mazkur turini yozishda vertikal harakatchan kontrapunkt qoidalariga rioya qilish kerak emas.

«Xayoliy» qo'shilishning davomiyligi rispostalardan biridagi imitatsiyalanishning davomiyligi qancha bo'lishiga qarab aniqlanadi. «Xayoliy» ovozning to'xtash lahzasini ovoz boshlanishining masofasini rispostadagi imitatsiyalanish to'xtashi bilan teskari yo'nalishda o'lchash orqali izlanadi.

Shunday qilib, **uch ovozli kanonik imitatsiya (kanon)larni quyidagi turlarga bo'lish mumkin:**

1. 1-razryadli uch ovozli kanon:

a) vertikal harakatchan kontrapunkt (sharti – masofa va intervalning tengligi) foydalanishni talab etmaydigan;

b) vertikal harakatchan kontrapunkt texnikasidan foydalanishni talab etuvchi kanon (sharti – ovozlar o'rtasidagi vaqt ovozlar masofasining tengligi, ammo intervalkanonning notengligidir).

2. 2-razryadli uch ovozli kanon (sharti – ovozlarning kirish masofasining vaqt bo'yicha notengligi). Bu kanon «xayoliy» ovozdan foydalanishni talab etadi.

54-§. I razryadli cheksiz kanon

Sekvensiyadan farqli o'laroq, cheksiz kanonda P va har ikki R tomon balandlik harakati yuz bermaydi.

Ivv ning birmuncha qulay va yengillaridan: $Iv=-21$ – ovozlarning oktavali kirishida, $Iv=0$ – ovozlarning unisonli kirishida, $Iv=-9$ – ovozlarning kvarta kirishida, $Iv=-18$ – ovozlarning septima kirishida.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Uch ovozlikda imitatsiyalar yozing:

a) to'g'ri harakatdagi oddiy imitatsiyalar;

b) aylanmali kontrapunktda oddiy imitatsiyalar;

v) I va II razryadli kanonlari;

g) birinchi razryadli kanonik sekvensiyalari;

d) ikki ovozli oddiy va kanonik imitatsiyalar hamda sekvensiyalar.

2. T.Myullarning «Polifonik tahlil» kitobining VII bobidagi musiqiy namunalarni tahlil qiling.

55-§. I razryadli uch ovozli kanonik sekvensiyalar

Ular ikki ovozlikka nisbatan birmuncha kamroq uchraydi. Bu ularni yozilishdagi sezilarli qiyinchiliklar bilan bog'liqdir.

Shu bois ham biz ularning birmuncha oddiylari bo'lgan I razryad uch ovozli sekvensiyalarni ko'rib chiqamiz (ya'ni, teng sharoitlarda boshlanuvchi rispostalar bilan).

Sekvensiyalarning bunday turlarida ovozlarning tartibi quyidagicha: pastdan yuqoriga qarab yoki aksincha, yuqoridan pastga qarab.

Bunday sekvensiyalarni tuzish uchun albatta vertikal harakatchan kontrapunktдан foydalaniladi; uning ko'rsatkichini aniqlash proposita va rispostaning boshqa pog'onalarga siljishiga bog'liq bo'ladi. Iv yordamchi tovush orqali topiladi.

Yuqorida qayd etilganlarga aniqlik kiritamiz: masalan, kvinta bo'ylab yuqoriga tomon boshlanuvchi, rispostali uch ovoqli sekvensiya yozish kerak. Bunda Iv ni aniqlash uchun shu yo'nalishning o'zida yana bir kvintani ajratib qo'yamiz va yordamchi tovushni topamiz.

So'ngra propositaning (sekvensiya qadamining) sekvension harakatiga qarab yordamchi tovush va proposita takrorining boshlanishi o'rtasidagi intervalni aniqlaymiz; u Iv ko'rsatkichini bildiruvchi belgidir.

63-misol.

The image shows two musical staves illustrating the process of finding the interval Iv. The first staff shows a sequence of notes P, R₁, R₂, P. A bracket above the notes from P to the next P is labeled 'Iv = 11' and 'yordamchi tovush' with a double-headed arrow. This is followed by notes P, R₁, R₂, P. A second bracket above the notes from P to the next P is labeled 'Iv = 14' and 'yordamchi tovush' with a double-headed arrow. The second staff shows notes P, R₁, R₂, P. A bracket above the notes from P to the next P is labeled 'Iv = 14' and 'yordamchi tovush' with a double-headed arrow, followed by 'va hk.'

Mumkin bo'lgan Iv larni aniqlab, qadamlar va sekvensiya yo'nalishini tanlab olgan holda yozishni boshlaymiz:

- 1) propositaning boshlang'ich qismini (A) yozamiz va uni R₁ va R₂ kabi berilgan intervalga o'tkazamiz;
- 2) keyingi bo'lim R ni (B) yozamiz va uni ham A o'tkazilgan intervalga o'tkazamiz;
- 3) navbatdagi bo'lim R ni (C) yozamiz va uni ham avval kelgan intervallarga ko'chiramiz;
- 4) yozishda davom etamiz, uni yozish jarayonida turli balandliklar va turli ovozlarda proposita – ABCning uchta bo'limi takrorlanadi.

Qo'sh kontrapunkt shartlari proposita va I-rispostaga mansub shartlardir.

Kanonik sekvensiyaga misollar keltiramiz: 64-misol.

Уч овозлик каноник секвенция

g-oliy I.V=-14. $\sharp 7$ A2

Piano

4 B2 C2 A2

7 B2 C2

9 A2 B2

64 A misol

A₂ B₂ C₂ va hk.

B₁ C₁

Birinci razryadli kanonik sekvensiya

Iv = -14

A₂ B₂ C₂ A₁ B₁ C₁ A₁

A B C A

X BOB. IMITATION 4-5 OVOZLIGI

56-§. 4-5 ovozligining umumiy tavsifi

Imitation polifonik ko'povozligida o'zgarishlar ko'pincha miqdor omillari bilan bog'liq bo'ladi. Ular ichida:

- 1) ovozlar kirishlarining chizmalari ortadi (4 ovozlikda 24 ta chizma, 5 ovozlikda esa – 120);
- 2) imitation shakllar turli mavzuli shakllar bilan mutanosib bo'lishi mumkin;
- 3) turli imitation shakllar o'zaro munosabatda bo'lishi mumkin (masalan, 4 ovozlikdagi ikki xil kanon, 5 ovozlikdagi har xil imitation shakllarning birlashtirilishi).

57-§. 4-5 ovozlikdagi imitatsiya turlari

Bu yerda imitatsiyaning oddiy, kanonik, shuningdek turli ko'rinishlari qo'llanilishi mumkin.

Oddiy imitatsiyada kuyni variatsiyalashning aylanma, ortirma kabi turlaridan foydalaniladi.

Kanonik imitatsiyada ko'pincha ovozlar kirishlarining yuqorilovchi va pastlovchi chizma laridan foydalaniladi. Aynan shu chizmalar qo'shni ovozlar juftligida interval va vaqt masofasi teng bo'lsa, kanonni oddiy kontrapunkt vositalari bilan yozish imkonini beradi.

58-§. Qo'sh imitatsiya va qo'sh kanon

4 ovozlikdagi imitatsiyaning yangi shakllaridan biri bu qo'sh imitatsiya va qo'sh kanondir.

Qo'sh imitatsiya – bu shunday imitatsiyaki, unda ikki ovoz ikkita kontrastlanuvchi kuyni bayon etadi, qolgan ikkita ovoz esa ularni imitatsiyalaydi. Shunday qilib, qo'sh imitatsiyada ikkita proposta mavjud bo'ladi (P_1 va P_2) va ikkita risposta (R_1 va R_2).

Qo'sh imitatsiya oddiy va kanonik bo'lishi mumkin. Oddiy qo'sh

imitatsiyani yozish murakkab kontrapunktдан foydalanishni talab etmaydi.

Qo'sh kanon ovozlarning kirish chizmalari va ovozlarning o'zaro munosabatining shartlariga bog'liq holda oddiy yoki murakkab (vertikal yoki gorizontal harakatchan) kontrapunktда yozilishi mumkin.

Ovozlarning kirish chizmalarini keltiramiz:

1.

| | | | | | |
|---|-------|-------|-------|-------|--------|
| — | A_1 | C_1 | E_1 | G_1 | va hk. |
| — | B_1 | D_1 | F_1 | H_1 | |
| A | C | E | G | | |
| B | D | F | H | | |

2.

| | | | | | |
|---|-------|-------|-------|-------|--------|
| — | B_1 | D_1 | F_1 | H_1 | va hk. |
| — | A_1 | C_1 | E_1 | G_1 | |
| A | C | E | G | | |
| B | D | F | H | | |

1-chizmadan ko'rinib turibdiki, bunda asosiy va hosila qo'shilishlar ovozlarning to'g'ri almashinuviga ega. Agar bu asnoda har ikki ovoz R_1 va R_2 bir intervalning o'ziga bir xil miqdordagi taktlarga siljisa, bunday kanon murakkab kontrapunktдан foydalanishni talab etmaydi. Agar proposta va risposta o'rtasidagi masofa teng bo'lmasa (intervalika va vaqt bo'yicha, ham intervalika va ham vaqt bo'yicha), u holda murakkab kontrapunktning muayyan turini qo'llash lozim: vertikal-harakatchan, gorizontal-harakatchan yoki ikki yoqlama harakatchan kontrapunktlarni.

Agar ovozlarning qo'sh kanonda ovozlarning o'zaro qarama-qarshi almashinuvi bilan berilsa, u holda albatta murakkab kontrapunktдан foydalanish zarur.

2-chizmadan ko'rinib turibdiki, rispostalarning (R_1 va R_2) barcha bo'limlari ovozlarning o'zaro o'rin almashgan hosila qo'shilishlarini namoyon etadi. Shu bois ham bu yerda P_1 va P_2 ni yozishda qo'sh kontrapunkt qoidalari (ko'pincha oktava kontrapunkti)ga rioya qilish lozim.

Qo'sh kanonni yozish uslubiyoti oddiysiga o'xshash: dastlab 2-propostalar yoziladi (A va B); so'ngra bu ovozlarning imitatsiyalanuvchi

ovozlar – rispostalar (A_1B_1)ga o'tkaziladi va ularga 2-qarshi tuzilmalar yoziladi; bu qarshi tuzilmalar ham rispostalarga o'tadi.

Qo'sh kanonga misollar keltiramiz:

65-misol.

Musical score for Example 65, showing a piano accompaniment with two systems of staves. The first system has two staves with chords labeled B, A, C, D, E, F and notes labeled B, A, C, D, E, F. The second system has two staves with chords labeled B, A, C, D, E, F and notes labeled B, A, C, D, E, F. The word "va hk." is written at the end of the second system.

65 A misol

Musical score for Example 65 A, showing a piano accompaniment with two systems of staves. The first system has two staves with chords labeled B, A, C, D, E, F and notes labeled B, A, C, D, E, F. The second system has two staves with chords labeled D1, F1, E1 and notes labeled D1, F1, E1. The word "g-eoliy" is written above the first staff of the first system. The word "Piano" is written to the left of the first staff of the first system.

65 B misol.

Turli mavzuli va imitatsion polifoniyaning 4 ovozligi

d-eoliy B1 D1

4 FI HI

8 2:2 (I+II каноник имитация, III+IV турли mavзули)

A1 B

2

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Oddiy to'rt ovozli imitatsiya yozing. Unda P ikki taktga teng bo'ladi. Birinchi risposta (R_1) aylanma ko'rinishida, R_2 orttirilgan ko'rinishda, R_3 esa orttirilgan + aylanma ko'rinishda keladi.

2. Boshlang'ich 4 ovozli tuzilma yozing va undan ovozlarning ixtiyoriy almashinuviga ega bo'lgan uchta hosila qo'shilishlarini yasang.

3. Ikkita qo'sh kanon yozing. Ularning birinchisi ovozlarning to'g'ri almashinuvi bilan, ikkinchisi ovozlarning qarama-qarshi almashinuvi bilan berilsin.

4. Tersiyaga juftlangan kontrapunkt yozing.

5. T.Myullerning «Polifonik tahlil» kitobidan №143, 165, 166, 176, 179, 183, 186 misollarini tahlil qiling.

III QISM

ERKIN YOZUV POLIFONIYASI

XI BOB. UMUMIY TAVSIFI. BIR OVOZLIGI

Erkin yozuv polifoniyasi – bu XVII-XX asrlarning cholg‘u va cholg‘u-vokal musiqasi polifoniyasidir. Erkin yozuv polifoniyasi garmonik tonallik, major va minorning ikki ladli tizimi kristallizatsiyasi bilan bir vaqtda shakllanadi. Ammo erkin yozuv polifoniyasi uchun modal tafakkurining ko‘nikmalari va dolzarbligini saqlashadi. Zero, ularsiz erkin yozuv polifoniyasi o‘zining kuy-linear potensialini to‘liq amalga oshira olmaydi.

Erkin uslub polifoniyasining cho‘qqi bosqichi XVIII asrning birinchi yarmiga to‘g‘ri kelib, so‘nggi Barokko Bax va Gendellar nomlari bilan bog‘lanadi. Erkin yozuv polifoniyasi musiqiy tafakkurning muayyan darajasini aks ettiradi. Ushbu tafakkurning muhim alomatlari musiqa ijodida dunyoviy mavzuiylikning, obrazli mazmun boyitilishining aks etishi bo‘lib, markaziy lado-tonal tizimga tayanish va janrli hamda musiqiy-ifodaviy vositalarning boyitilishidir. Bularning barchasi erkin uslub polifoniyasiga mansub mavzuiylik, kuy va musiqiy vositalar asosi bo‘lib xizmat qiladi.

Erkin uslubni qat‘iysidan quyidagilar ajratib turadi:

- a) obraz tamoning aniqligi va kengligi
- b) rivojning kuchliroq teranligi va dinamikasi.

I.S.Bax va uning zamondoshlari ijodida musiqiy tafakkurning teranligi va yangi sifatlari, avvalambor mavzuiy materialning yangi sifatida yangi mazmun ifodasi kabi namoyon bo‘lgan. Bu yangi sifatni Yu.Tyulin «mavzuiylik kristallizatsiyasi» deb belgilaydi. Bunda quyidagilar nazarda tutiladi:

- 1) kuy materialida paydo bo‘lgan aniqlik, muayyanlik, xarakterlilik va individuallilik
- 2) butun yaxlitlik tuzilishida katta rol o‘ynovchi eslab qolish va tanib olish kabi spesifik xususiyatlarning paydo bo‘lishi.

Mavzuiylik kristallizatsiyasi butun asar shaklining kristallizatsiyasini ham uygʻotadi. Kristallangan mavzuiylik tugal mavzuiylik strukturasini namoyon etadi.

Ma'lumki, cherkov ko'p ovozlari (foburdon, organum) rivojlanishining ilk bosqichlari tamoman mavzuiylik bilan tavsiflanadi. Cherkov ongli ravishda barcha mavzuiylik unsurlaridan o'zini chegaralaydi. Diniy-falsafiy tafakkurning abstraktligi o'ziga aynan mos keluvchi ifodani topdi. Yagonalik tushunchasi hali na falsafada, na musiqada o'z ifodasini topmagan edi. Mavzuiylik musiqada yagonalik ifodasi sifatida ancha kechroq – dastavval dunyoviy san'atda vujudga kelgan. Qat'iy uslub mavzusi esa diniy aqidalar, o'zgarishlar postulat sanalib, unga ishonish kerak va shu sabab ham mavzuning konstruktiv roli mutlaqo shartlidir; bunda mavzu rivojlanish jarayonida yoritilmaydi. Melodik harakat plastikdan holi, to'g'ri yo'lliligi bilan tavsiflanadi. Bu yerda aynan shu asarga taalluqli bo'lgan individual xarakterli aylanmalar mavjud emas. Yorqin melodik tugallik yo'q edi.

Erkin uslub musiqasida ushbu qirralarga zid ravishda umumiylik, abstraktlik o'rniga individualizm ilgari suriladi. Musiqada mavzuiylik individuallashtirilgan birlik sifatida vujudga kelib, undan har qanday o'zgarishlarda ham yodda qoluvchi va tanib olish mumkin bo'lgan – tugal, kristallangan yaxlit, jonli, hissiyotga boy obraz sifatidagi mavzu paydo bo'ladi.

59-§. Erkin uslub melodikasi

Uning xarakterli jihatlari:

1. Obrazli mazmunning aniqligi (qo'rqmas-nazokatli, shodlik-g'am, vazminlik-intiluvchanlik va hk.).
2. Janr rang-barangligi: a) epik, dramatik, lirik va ularning har xil bo'yoqlari; b) nafaqat xor, balki vokal va cholg'u musiqasi vositasi va ularning janrlari – raqs, ariya rechitativ, pastoral va hk.

Erkin uslubda kuy va mavzu tushunchalari ajraladi. **Mavzu** – kuyning nisbatan tugal qismi bo'lib, unda asosiy individual obrazli qirralar ko'rsatiladi. **Kuy** – berilgan ovozning butun asar davomidagi intonatsion material.

Erkin uslub polifonik kuyi – bu individuallashtirilgan ohanglar (relyef-fon) quyuqlashuvi va siyraklashuvining murakkab va boy jarayonidir. Individualizatsiyani yaratish vositalari turlichadir: lad-intonatsion, metro-ritmik, tembrli va hk.

Ritm individualligi turli cho‘zimlarning xilma-xil qiyosida namoyon bo‘ladi. **Kuy suratining individualligi** – turli xil intervallar, harakatlar yo‘nalishi, kuy strukturasi turlarining xilma-xil tarzda taqqoslanishidadir. **Lad vositalarining individualligi** – o‘zining lad funksiyalari bo‘yicha turli xil pog‘onalarning xilma-xil muqoyasasidadir. **Tembr vositalari va intonatsiyalash uslubining individualligi**, ya’ni ijrochilik vositalari – tembrlar (solo va cholg‘u), artikulyasiyaning xilma-xil muqoyasasidadir.

Intonatsion nuqtai nazardan bir turli va kontrastli mavzularni ajratib ko‘rsatish mumkin.

Yashirin polifoniya – erkin yozuv kuyining ajralmas qismi sanaladi. U alohida tovushlar va ohanglar o‘rtasidagi ichki aloqalar boyligi natijasidir. Yashirin polifoniya kuy sakrashlari va metrik tayanch tovushlar hisobiga hosil bo‘ladi. Shunday qilib, har qanday intervalga sakrashda bir ovozli kuy eshitish idrokida go‘yo ikki yoki undan ortiq melodik yo‘llarga ajralib ketgandek bo‘ladi. Mazkur kuy yo‘llari real ikki va ko‘p ovozlikka o‘xshash, ya’ni imitatsion, turli mavzuli polifoniya toifalariga xos bo‘lgan o‘zaro munosabatlarni hosil qiladi. Ta’kidlash kerakki, bunday vaziyatlarda yashirin ovozlarning miqdori xususida so‘zlash mumkin emas; zero, kuyning yashirin ovozlarga tarmoqlanishi, bu alohida yashirin ovozlardan iborat kuyning «tuzilganligi» emas, balki boyligi, intonatsion jihatdan to‘yinganligidir.

Yashirin polifoniyani ajratib ko‘rsatuvchi sakrashlar bilan bir qatorda uni ajratib ko‘rsatuvchi vositalar, kuyning metro-ritmik xususiyatlari ham bo‘lishi mumkin. Shu tariqa, kuyning rivojlanish jarayonida taktlarning og‘ir hissalaridagi tovushlar eshitish idrokida yagona kuy chizig‘iga birlashadi. U go‘yo mustaqil ovozni tashkil etadi. Bunday yashirin metrik-tayanch yo‘li, atrofida intonatsion jihatdan birmuncha harakatchan boshqa «yashirin yo‘li» rivojlanayotgan o‘ziga xos negiz, konstruktiv mazmuni hosil qiladi.

Ta'kidlash kerakki, M.Skrebkova-Filatova tomonidan aniqlangan yashirin ko'povozlik, subfaktura tarzida kuyning muttasilligi, oquvchanligini, ya'ni ko'plab musiqiy madaniyatlarga nihoyatda xos bo'lgan, «keng nafas» bilan bog'liq o'sha badiiy effektini yaratishda ahamiyatli rol o'ynaydi. Uzoq davom etuvchi bir ovozli musiqiy fikr, aynan ushbu xususiyatlar bilan izohlanadi.

60-§. Erkin yozuvdagi polifonik kuylarning turlari

Erkin uslubdagi polifoniya mavzuiyligi nihoyatda boy va rang-barangdir. Ammo kuyning musiqa amaliyotida keng tarqalgan bir necha turlarini shartli ravishda ajratib ko'rsatish mumkin. Bular:

1. **O'zagi (Yadro) va rivojlantirib yoyilishi bo'lib**, unda o'zagi o'zining ohang jihatdan konsentrlanganligi, xarakterliligi bilan ajralib turadi; bu paytda rivojlantirib yoyilish esa aksincha, harakatning umumiy shakllariga asoslanadi. Bu modelning kelib chiqishi «unib chiqish» (пропастание) tamoyiliga asoslangan qadimiy shakllar bilan bog'liqdir. Bu tamoyil zamonaviy musiqaga ham xosdir. Ushbu modelning (o'zagi+ rivojlantirib yoyilish) keng tarqalganligi unga xos bo'lgan dinamika bilan bog'liqdir.

2. **Passajli texnikaga asoslangan kuylar.** Ular uchun keng diapazon, melodik-garmonik figuratsiyalar va yashirin polifoniya xosdir. Bunday kuylar asosan invensiya, tokkata, fantaziya, prelyudiya, syuitlardan raqslar va hk. kabi cholg'u janrlarida uchraydi. Ulardan ikkita turini ajratib ko'rsatish mumkin:

a) **ostinatoli+harakatlanuvchi ovoz**, ya'ni kuy yo'li ikkita yashirin ovozga ajralganda, ulardan biri tovush takrorlanishiga asoslanadi, boshqasi – harakatlanuvchisi esa «ostinatoli ovoz»dan uzoqlashadi va yana unga yaqinlashadi. Xos qirralar – intonatsion silliqlikdan ustun bo'lgan katta bo'lmagan diapazon va ravon ritmik harakat.

b) **garmonik figuratsiyalar orqali «zabt etiluvchi»** keng diapazonli kuylar. Bu diapazonning turli joylarida imitatsion yoxud turli mavzuli polifoniya toifasiga qarab, o'ziga xos ovozlarni almashinuvini hosil qilgan holda o'zaro munosabatda bo'luvchi «har xil» yashirin ovozlarni yangraydi. Bu toifa skripka va violonchel solo syuitlari uchun xosdir.

3. **Linear, «cheksiz» toifadagi kuylar.** Ular uchun: linearlikka tayanish, ritmik suratning doimiy yangilanib turishi, diapazonning tobora rivojlanib borishi, lad beqarorligi, erkin tarzda rivojlanib yoyilish, to'liqsimon harakat xosdir. Bularning barchasi go'yo «cheksiz» toifadagi kuyni yaratgandek. Bunday toifa kuychan va deklamatsion-kuychan xarakterli kuylar uchun xosdir.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Erkin uslubda kuyning turli toifalarini yozing (10 kuy):

a) o'zagi (Yadro) + rivojlanuvchi (2);

b) instrumental tipdagi (4);

v) «cheksiz», sof polifonik (4).

2. a) T.Myuller «Polifonik tahlil» xrestomatiyasidan I bobdagi kuylarning (5-dan boshlab) tahlil qiling.

b) I.S.Bax c-moll Fransuz syuitasidan «Allemanda» va «Kuranta» qismlarini kuy jihatidan tahlil qiling.

XII BOB.

ERKIN YOZUVNING TURLI MAVZULI KO'POVOZLIGI

Erkin polifonik yozuvdagi melodik, linear asos turli tarixiy davrlarda musiqiy tafakkurning xos qirralari bo'lgan uslub alomatlari, kompozitorlik yozuvining individualligini aks ettirgan. Ammo bu melodik ko'rsatkich yagona emas. Uslub xususiyatlari kam bo'lmagan darajada vertikalda, ya'ni ovozlarning o'zaro munosabatining va ularning aniq me'yorlarida (intervalli) ham shunday namoyon bo'ladi.

Turli mavzuli (kontrastli) polifonik ikkiovozlik qat'iy uslubdan farqli ravishda sezilarli darajadagi birmuncha boy imkoniyatlarga egadir. Bu aniq mavzuiylikning mavjudligi bilan belgilanadiki, u esa individual mavzular mutanosibligi imkoniyatiga yo'l beradi.

Turli mavzuli ko'povozlikda ovozlarning o'zaro munosabatining turli toifalarini ajratib ko'rsatish mumkin:

- 1) mustaqil, kontrastlanuvchi mavzular;
- 2) mavzuning va kontrapunktlanuvchi ovozlarning o'zaro munosabatlar;
- 3) ikki mavzuning garmonik jo'rnavor bilan mutanosibligidir.

61-§. Ovozlarni kontrastlash vositalari

Ovozlarning o'rtasidagi kontrastga turli vositalar orqali erishiladi. Bular: metro-ritmik, lad-intonatsion, registr, tembr va hk.

1) metro-ritm kontrasti o'zini turlicha namoyon etadi:

a) ritmik harakat toifasi bo'yicha:

tekis – notekis;

bir maromdagi (равномерный) – sinkopali;

bir maromdagi – punktir;

a) cho'zimlar bo'yicha: yirik – mayda cho'zimlar;

v) metro-ritm toifasi bo'yicha: urg'ulilik – vaqt o'lchovli, poli-ritmik, polimetrik.

2) intonatsion vositalar: silliq harakat – sakrashlar;

- 3) kuy harakatining turli toifalari (to‘lqinsimon, pog‘onama-pog‘ona, aylanma);
- 4) harakat yo‘nalishi (yuqorilovchi-pastlovchi);
- 5) registrlari;
- 6) tembrli;
- 7) janrli;
- 8) lad-vositalari (diatonika – diatonika ammo uning har xil turlari, diatonika – xromatika, xromatika – xromatika, ammo ovozlarning xromatizatsiyasining turli darajasi);
- 9) tonal (bi, politonal);
- 10) sezura, pauza, kuy cho‘qqilari, avjlar va har xil ovozlardagi kadanslarning turli vaqtdagi joylashuvi;
- 11) kompozitsion (ekspozitsiya, rivojlanish, yakun) fazalarning ovozlarda to‘g‘ri tushmasligi.

62-§. Ikkiovozlikning lad-garmonik xususiyatlari

Kuy tovushlarining lad-funksional aniqligi va tabaqalashuvi (turg‘un-noturg‘un), bir tomondan, yashirin polifoniya bilan to‘yinganligi, boshqa tomondan vertikal uchun yangi va keng imkoniyatlar beradi.

Bu yerda intervallarning barchasidan foydalaniladi – diatonikdan tortib, har qanaqa xromatik intervalgacha. Konsonans va dissonanslarga bo‘linish bu yerda ham saqlanib qoladi; ammo ichki qonuniyatlar, intervallarga talab katta erkinlik va xilma-xillik bilan farqlanadi. Nafaqat ohangdoshlik, balki uning lad-funksional jihati ham bu yerda prinsipial muhim va yangi bo‘lib qoladi.

Konsonanslar. Nomukammal konsonanslar (NK) – erkin qo‘llaniladi, mukammal konsonanslar (MK) – agar yangrayotgan garmoniya tarkibiga kirsam yoxud tovushlardan biri to‘xtalma bo‘lsa (tayyorlangan yoki tayyorlanmagan) bunday vaziyatlarda kuchli hissalarda kelishi mumkin. Mukammal konsonanslar kuchsiz hissalarda o‘tkinchi yoki yordamchi sifatida ishlatiladi.

Ta‘qiqlanadi: mukammal konsonanslarning parallel harakati va ular tomon to‘g‘ri harakat.

Ta'kidlash kerakki, endi konsonanslar nafaqat MK va NKga ajraldi, balki funksional jihatdan ham – turg'un va noturg'unga bo'lindi.

Dissonanslar: asosiy tamoyili – konsonansga bog'liqlik qoladi, ammo bu bog'liqlik birmuncha murakkab va serqirraga aylanadi. Dissonanslar lad va akustik turlarga bo'linadi; lad dissonanslari esa akkordli va noakkordli turlarga ajraladi. Barcha lad dissonanslar tortilishi bo'yicha yechiladi. **Kuchli hissadagi dissonanslar** tayyorlangan yoki tayyorlanmagan past yoki yuqoriga yechilishlar bilan kelishi mumkin; bir dissonansning boshqasiga o'tishiga yo'l qo'yilishi mumkin: ya'ni, dissonanslar parallelizmiga. **Kuchsiz hissalarda dissonanslardan** o'tkinchi va yordamchi sifatida foydalaniladi, va nafaqat qiya harakatlar sharoitida.

Kvarta.

Kuchli hissada kvarta quyidagicha qo'llaniladi:

- a) agar yangrayotgan garmoniya tarkibiga kirsam;
- b) to'xtalma sifatida kelsa (tayyorlangan yoki tayyorlanmagan).

Kuchsiz hissada esa yordamchi va o'tkinchi sifatida qo'llaniladi, bunda qiya harakat bo'lishi shart emas.

M.Tojiyev 3-simfoniyasidan (I qism) oddiy ikki ovozli kontra-punkt misolini keltiramiz.

66-misol.

5

Cl.
Cl. basso
Cl.
Cl. basso

63-§. Uch ovozlik. To'rt va besh ovozlik

Ikki ovozlikka jamlangan barcha imkoniyatlarni kengaytiradi va rivojlantiradi. Ovozlarining mavzuiy kontrasti uchta individual-

lashtirilgan mavzuning bir vaqtdagi qo‘shilish darajasigacha rivojlani-
shi mumkin. Ammo bu kam uchraydi. Relyef-fon toifasining o‘zaro
munosabati ko‘proq uchraydi; unda relyef – individuallashtirilgan
mavzu bo‘lsa, fon esa nafaqat mavzuga, balki o‘zaro ham kontrast-
lanuvchi kontrapunktlanadigan ovozlardir.

Ritmik jihatdan: barcha ovozlarning kontrasti yoxud ikki ovozning
uchinchisiga qarama-qarshi qo‘yilishi.

4 va 5 ovoqlik: 4 va 5 ovozlarning mustaqil emas, balki, asosan kontra-
punktlanuvchi ovozlarning sifatida paydo bo‘ladi. To‘rt ovoqlikda, besh
ovoqlikda ayniqsa ovozlarning ahamiyatli ravishda garmonik birlik bilan
bog‘langan.

64-§. Turli mavzuli ikki ovoqlikda murakkab kontrapunkt

Qat’iy uslubda shakllangan murakkab kontrapunktning barcha tur-
lari erkin yozuvdagi polifoniyada ham saqlanib qolgan.

Vertikal harakatchan kontrapunkt

Badiiy amaliyotda oktavaning qo‘sh kontrapunkti birmuncha keng
tarqalgan.

Eslatib o‘tamiz, qat’iy yozuvdagi kontrapunktning bu turida asosiy
cheklovlar kvinta va nona bilan bog‘liq edi: kvinta dissonans sifatida
qo‘llangan bo‘lsa, nonada faqat pastki tovushda to‘xtalmaga ruxsat
beriladi.

Kvintaning erkin uslubda qo‘llanilishi birmuncha erkin ekan. Bu
kvartaga aylanuvchi kvinta hosila qo‘shilishda, erkin yozuvdagi ikki
ovoqlikda deyarli konsonans kabi ishlatilishi bilan bog‘liqdir (muay-
yan shartlarga rioya qilganda: kuchli hissada u aniq his etilgan yashi-
rin garmoniya tarkibiga kirishi lozim yoki to‘xtalma sifatida ishlatili-
shi kerak; shuningdek, o‘tkinchi yoki yordamchi darajasida).

Nonaga kelsak, uning dissonans sifatidagi roli saqlanib qoladi.

Oktavaning qo‘sh kontrapunktiga misol sifatida Baxning YaTK II
tomdan Cis-dur prelyudiyasidan lavha keltiramiz.

67-misol.

a) Boshlang'ich qo'shilishi

Veloce (♩=92)

b) Hosilasi $Iv = -21 (-10, -11)$

R.Abdullayev. Fortepiano uchun 9-fuga.

68-misol.

a) Boshlang'ich qo'shilishi

Mavzu

b) Hosilasi $Iv = -14 (-11, -3)$

1-qarshi tuzilma

Duodetsima qo'sh kontrapunkti. Bu yerda erkin yozuv yangi imkoniyatlarni yanada kamroq kiritgan. Seksta qoidasi deyarli to'liq kuchda qoladi. Undetsimadagi pastki tovush to'xtalmasi bilan bog'liq cheklovlar ham o'z kuchida qoladi.

Shunga qaramay, erkin uslubda duodetsimaning qo'sh kontrapunkti uchun ayrim yangi cheklovlar yuzaga keladi. Bular erkin uslub kuylarining aniq lad tonal belgilariga ega ekanligi bilan bog'liqdir. Bir yoki har ikki kuyning tonallikdagi biror yangi pog'onaga o'tishida $Iv = -11$ davomida umumiy jarang lad-garmonik nuqtai nazardan zid-

diyati bo‘lishi mumkin. Bu ziddiyat kuyda xromatizm yoki qandaydir boshqa lad-xarakterli intervallar mavjud bo‘lganida ayniqsa aniq ko‘rinadi. Bunday garmonik ohangsizlik yuzaga kelgan vaziyatlarda kuyni yozish davomida lad jihatdan individuallashtirilgan, xarakterli aylanmalardan voz kechish lozim.

Baxning YaTK I tomdan d-moll fugasi.

69-misol.

a) Boshlang‘ich qo‘shilishi

b) Hosilasi $Iv = -11 (-7, -4)$

Detsimaning qo‘sh kontrapunkti erkin yozuvda qat‘iy yozuvdagi-dan umuman farq qilmaydi. Baxning YaTK II tomdan g-moll fugasi.

70-misol.

a) Boshlang‘ich qo‘shilishi

a) Boshlang‘ich qo‘shilishi

Gorizontal harakatchan va ikki yoqlama harakatchan kontrapunktlar erkin yozuvda ham ko'p ishlatiladi va yozilish uslubi bilan ham qat'iy yozuvdagiga o'xshaydi.

Baxning YaTK I tomdan dis-moll fugasi.

71-misol.

a) Boshlang'ich qo'shilishi

The musical score for example 71a is written for piano in D minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The piece begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The first measure has a tempo marking of 'mf'. The notation shows a complex interplay of notes and rests between the two hands, with some notes beamed together. A first ending bracket labeled 'T' spans the first two measures of the right hand.

b) Hosilasi (ikki yoqlama kontrapunkt)

The musical score for example 71b is written for piano in D minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The piece begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation shows a complex interplay of notes and rests between the two hands, with some notes beamed together. A first ending bracket labeled 'T' spans the first two measures of the right hand.

Aylanmali kontrapunkt qat'iy uslubga xos bo'lgan cheklovlarning bir qismini saqlab qolgan. Bular: yuqorgi ovozda pastga yechiluvchi to'xtalmalardan foydalanishning ilojisizligi. Pastki ovozda pastlovchi to'xtalmaga tegishli cheklovlar esa bekor bo'ladi. Yuqorida aytilganlar tayyorlangan va tayyorlanmagan to'xtalmalarda tarqaladi. Shunday qilib, erkin yozuvdagi aylanmali kontrapunktida pastki ovozda pastlovchi to'xtalma, yuqorgi ovozda yuqorilovchi to'xtalmani qo'llash mumkin bo'ladi.

Qat'iy yozuvdan farqli o'laroq, erkin yozuvda aylanmaning o'qi – major uchun ham, minor uchun ham III pog'ona bo'lib qoladi.

Baxning YaTK II tomdan a-moll prelyudiyasi.

72-misol.

a) Boshlang'ich qo'shilishi

Allegretto un poco espressivo ma semplice (♩=63)



b) Hosilasi (ko'zgu-aylanmali kontrapunkt,
o'qi sifatida III pog'ona)



Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Oktavaning qo'sh kontrapunktida ikki ovozli uch qismli shaklni yozing: unda 1-qism – polifonik davriya, 2-qism – oktavaning qo'sh kontrapunkti va dominanta tonalligidagi (1 qism tonalligini saqlagan holda) 1-qismning birinchi hosila qo'shilishi bo'lsin; 3-qism oktavaning qo'sh kontrapunkti va asosiy tonallikdagi repriza bo'lsin.

Izohlar: qismlar o'rtasida modulyatsiyalanuvchi bog'lovchilarni yozish zarur.

2. Baxning YaTK II tomdan a-moll (1-q.) prelyudiyasini tahlil eting va Iv ko'rsatkichlarini aniqlang.

65-§. Turli mavzuli 3-4 ovozliklarda murakkab kontrapunkt

Erkin uslubda oktavaning uchlangan kontrapunkti va aylanmali kontrapunktlar birmuncha keng tarqaldi.

Misol tariqasida H.Rahimovning Fugasini (Prelyudiya va Fuga kichik turkumidan) keltirishimiz mumkin.

Erkin uslubdagi aylanmali kontrapunkt ham yozilishi davomida dissonanslar to'xtalmasi va ularning yechilishi kabi cheklovlar bilan bog'liqdir (ular 63-§da eslatib o'tilgan). Mazkur shartlar 3 va 4 ovozli aylanmali kontrapunktida ham saqlanib qolgan.

Shu bois, nazariy vaziyatlarni batafsil ta'riflamasdan, kontrapunkt-larning turli ko'rinishlariga misollar keltiramiz:

Shunday qilib. G.Mushelning «24 prelyudiya va fuga» turkumidan №7 fuganing erkin qismida, mavzu va saqlangan qarshi tuzilmaning o'tishida aylanmali kontrapunktдан foydalanilgan. Uchinchi ovoz er-kin ovoz rolida bo'ladi.

75-misol.

a) Boshlang'ich qo'shinishi
a tempo

b) Hosilasi

R.Abdullayevning 22-(g-doriy) fugasida ham qiziqarli polifonik usul ishlatilgan. Unda chetdagi ovozlarda mavzu asosiy va aylanmali ko'rinishda yangraydi. O'rtadagi ovoz bilan esa fuganing mavzusi kanonik sekvensiya yo'li bilan rivojlanib boradi.

76-misol.

M

Mavzuning aylanmasi

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Erkin uslubdagi oktavaning uchlangan kontrapunktini boshlang'ich va 5 ta hosila qo'shilishlarini yozing.

2. Uch ovozlikda aylanmali kontrapunktini yozing.

3. Quyidagi asarlarni tahlil eting va ularda ishlatilgan kontrapunktini aniqlang:

a) I.S.Bax. Uch ovozli invensiya f-moll.

b) I.S.Bax. Preljudyiya A-dur, YaTK I q.

v) I.S.Bax. Fuga b-moll, YaTK II q.

g) S.Taneyev. «Ioann Damaskin» III q.

d) T.Qurbonov. Orkestr uchun fuga.

e) M.Tojjiyev. 3-simfoniya (I q.).

j) H.Rahimov. Preljudyiya va fuga.

z) N.G'iyosov. Polifonik maqom turkumi.

XIII BOB.

ERKIN YOZUV IMITATSION POLIFONIYASI

66-§. Umumiy vaziyatlar

Erkin yozuv polifoniyasida imitatsion shakllar xuddi qat'iy yozuvdagi kabi rang-barangdir. Bu – oddiy va kanonik imitatsiyalar va ularning turlari – imitatsiyalar aylanmada, orttirmada, kamaytirmada, orqaga qaytuvchi harakatda. Ayni paytda ulardan tashqari tonal imitatsiya, strettali imitatsiya, erkin imitatsiya va shuningdek, jo'rnovozli imitatsiyalar erkin uslub uchun yangi va xos bo'lib qoldi.

67-§. Tonal imitatsiya

Imitatsiyaning bu turi erkin uslub musiqasining lad-garmonik aniqligi bilan bog'liqdir. Tonal imitatsiya muayyan lad-tonal sharoitlarda vujudga keladi: agar mavzuda u yoki bu holatda dominantali funksiyaga urg'u berilsa. Bu quyidagi vaziyatlarda yuz beradi: 1) agar mavzu V pog'onadan boshlansa; 2) mavzu boshida birinchidan beshinchi pog'onaga sakrash bo'lsa, va aksincha; 3) mavzuning o'zi dominanta tonalligiga modulyatsiyalansa.

Birinchi vaziyatda mavzudagi ladning V pog'onasi tonal imitatsiyada I pog'onaga almashtiriladi; ikkinchi vaziyatda mavzuning I-V (yoki V-I) pog'onalari tonal imitatsiyada V-I pog'onalarga almashtiriladi va aksincha; uchinchi vaziyatda (mavzu D tonalligiga modulyatsiyalanganda) tonal imitatsiyada mavzuning nafaqat modulyatsiyalanuvchi qismi bir ton pastga siljiydi, balki mavzuning avvalgi sezilarli qismi ham bir ton pastga harakatlanadi.

Misollar keltiramiz.

Bax. Fuga Cis-dur. YaTK 1q.

77-misol.

Alllegro moderato (♩ = 96)

ben accentuato, con brio ed esatta misura

Bax. Fuga dis-moll. YaTK 1q.

78-misol.

Andante sostenuto ($\text{♩} = 72$)

p senza colori, come organo

Bax. Fuga gis-moll. YaTK 1q.

79-misol.

Andante ($\text{♩} = 60$)

nobilmente espressivo

mf

pesante

mf

pesante

68-§. Strettali imitatsiya

Erkin uslubda **strettali imitatsiya** keng tarqaldi. Bu nomlanish italyanча **stretta** soʻzidan olingan boʻlib, **siqish** degan maʼnoni anglatadi.

Strettali deb shunday imitatsiya turiga aytiladiki, unda ikkinchi ovoz (risposta – R) mavzu bilan birga birinchi ovoz yakunlanmasdan yangray boshlaydi (proposta – P). Strettali imitatsiya faqat erkin uslubga tegishlidir. Bu mavzuning aynan erkin uslubda shakllangani bilan bogʻliq, yaʼni aniq yakun bilan ajralib turuvchi xarakterli, individuallashtirilgan tuzilma.

Musiqashunos K. Yujak strettaga toʻliq aniqlik kiritadi: «Stretta deb mavzuning kanonik oʻtishiga aytiladiki, unda mavzuni oʻtkazuvchi har bir ovoz, birinchi (strettani boshlagan) ovozda yakunlanmay turib yangray boshlaydi va mavzuning alohida qismlari ham barcha ovozlarda bir vaqtda jaranglaydi, yaʼni bir-biri bilan kontrapunktik mutanosiblashadi²».

² Yujak.K “I.S.Bax fugalar tuzilishining baʼzi bir xususiyatlari”// Некоторые

Strettali o'tishlar, ularda mavzuning o'tishlari soni mavzuiy kontrapunkttdagi bir vaqtda mutanosiblashuvchi ovozlari sonidan ortib ketadi va bunga **stretta zanjiri** deyiladi.

Strettalar tasnifi

1. **Qat'iy va erkin. Qat'iy** – bu strettada mavzu barcha ovozlarda o'zgarishlarsiz beriladi; **erkin** – bu strettada mavzu qisman o'zgarishlarni boshdan kechiradi.

2. **To'liq va noto'liq. To'liq** – bu strettada barcha ishtirok etuvchi ovozlari mavzuni to'liq o'tkazadi.

3. **Oddiy va murakkab stretta. Oddiy** – bu strettada barcha ishtirok etuvchi ovozlari mavzuni muayyan bir ko'rinishda o'tkazadi; **murakkab** – bu strettada mavzuning turli variantlari o'zaro mutanosiblashadi, masalan, to'g'ri harakatda va aylanmada, yoki orttirmada va aylanmada va hk.

4. **Simmetrik va nosimmetrik stretta**, ular uch va undan ko'p bo'lgan ko'povozlikda qo'llaniladi. **Simmetrik** – bu strettada ovozlarning kirishi bir xil vaqt oralig'idan so'ng (masalan, I takt-dan so'ng, 0,5 takt-dan so'ng) yuz beradi. **Nosimmetrik** – bu strettada ovozlarning kirishi turli xil vaqt oralig'ida yuz beradi.

Mavzuning strettali o'tishlari quyidagilar bilan farqlanadi:

- a) qatnashuvchi ovozlari soni bilan – 2,3,4 ovozliliklar
- b) kirishlar intervali bilan (kvartaga, kvintaga, oktavaga va b.)
- v) harakat yo'nalishi bilan (yuqorilovchi, pastlovchi)
- g) tonal harakat yo'nalishi bilan (bir tonalli, og'ishmalar bilan, modulyatsiyalanuvchi, o'zgaruvchan-ladli).

Strettali o'tishlarda murakkab kontrapunktning turlicha ko'rinishlaridan foydalaniladi: harakatchan (vertikalli, gorizontalli, ikki yoqlama harakatchan), aylanmali.

Stretta polifonik shakllar, ayniqsa fugalarda o'ta muhim ifodaviy va shakllantiruvchi ahamiyatga egadir.

Strettaning turli ko'rinishlariga bir qator misollar keltiramiz:

Baxning YaTK I tomidan D-dur fugasidan lavha.

80-misol.



Bu erkin ikki ovozli yuqorgi detsimaga yo‘naluvchi stretta. Unda mavzu pastki ovozda intonatsion jihatdan biroz o‘zgartirilgan.

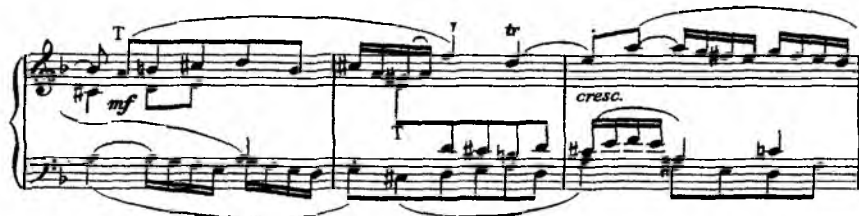
R.Abdullayevning №2 fugasi kodasida oktavali tepaga yo‘nalgan stretta qo‘llanilgan.

81-misol.



Baxning YaTK I q. re minor fugasining erkin qismi boshlanishida murakkab ikki ovozli stretta ham o‘rin egallagan. Unda mavzuning ikki ko‘rinishi namoyon bo‘ladi – to‘g‘ri harakatda va aylanmada.

82-misol.



I.S.Baxning YaTK I q. do major fugasida strettaning turli ko‘rinishlari butun fugaga singib ketgan. Birmuncha shiddatli strettali rivoj erkin qismning boshlanishiga to‘g‘ri keladi. U uch ovozli no-simmetrik strettadan boshlanib, keyinchalik strettalar zanjiriga o‘tadi.

83-misol.

The musical score for Example 83 consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with the tempo marking 'a tempo' and a piano dynamic 'p'. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece, marked with 'marc.' (marcato) and 'cresc.' (crescendo) dynamics. The second system also includes a '7' time signature, indicating a change in the piece's structure.

Qiziqarli namunalardan biri N.G‘iyosovning «Saraxbor» nomli fugasidan o‘rin olgan. Erkin qismning bo‘limlaridan birida kompozitor 4 ovozli simmetrik strettani aylanmali ko‘rinishda qo‘llaydi:

84-misol.

The musical score for Example 84 consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a 'strv.' (stretto) marking, indicating a compressed rhythmic pattern. The second system shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes, characteristic of a four-voice symmetrical stretto. The score is written in a key with two flats and a 7/8 time signature.

O'zbekiston kompozitorlari asarlaridan har xil imitatsiya turlariga misollar keltiramiz.

R.Abdullayevning 25-fugasida mavzuning har xil variantlari bir vaqtda berilgan: tepadagi ovoz rakoxod ko'rinishida, pastdagi esa aylanmali ko'rinishda.

85-misol.



R.Hamroyevning 2-simfoniyasida uch ovozli murakkab stretta qo'llanilgan. Unda mavzu asosiy, aylanma va orttirilgan ko'rinishlarda o'tkaziladi.

86-misol.

Musical score for Example 86, showing a three-voice stretta. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 4/4 time and consists of four measures. Labels 'aylanmali', 'asosiy', and 'orttirilgan' are placed above the staves to indicate different voice types. A 'dim.' marking is also present in the second measure of the bottom staff.

N.G'iyosovning «Tasnifi Saraxbor» fugasidan intermediya qismi uch ovozli I razryadli kanonik sekvensiya yo'li bilan rivojlanib boradi. Unda hosila qo'shilishi aylanmali kontrapunktida beriladi.

87-misol.

a) Boshlang'ich qo'shilishi

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. There are several curved lines above the notes, possibly indicating phrasing or articulation. The key signature has one flat (B-flat).

N.G'iyosovning «Tasnifi Saraxbor» fugasidan bir lavhasi uch ovozli simmetrik strettasida mavzu ortirilgan ko'rinishda ko'rsatiladi.

88-misol.

A musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The music is a three-voice symmetrical stretto, with three voices (treble, middle, and bass) playing the same rhythmic pattern in different registers. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking is *mf*.

T.Qurbonov 6-simfoniyasida uch ovozli nosimmetrik strettadan foydalangan.

89-misol.

A musical score for a symphony, consisting of five staves (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The music is a three-voice unsymmetrical stretto, with three voices (Violin I, Violoncello, and Contrabass) playing the same rhythmic pattern in different registers. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking is *f*. A box with the number 70 is located above the Violin I staff.

N.Zokirov fortepiano uchun fantaziya.

90-misol.

Oddiy imitatsiya

Allegro scherzando

ff (*p*) *mf* *mf*

A.Hoshimovning torli orkestr uchun Partitasining 3-qismi kanon shaklida yozilgan.

91-misol.

KANON

Moderato

Vni I *p* *mf* *p*

A.Mansurovning simfonik orkestr va bolalar xori uchun Simfoniya or. 26 3-qismida fugato shakli qo‘llanilgan.

92-misol

Ob. *f* *f* *f* *f*

Corno ing. *f* *f* *f* *f*

Sil. *mf* *mf* *mf* *mf*

T-ro *mf* *mf* *mf* *mf*

Horo *f* *f* *f* *f*

V-ni II *mf* *mf* *mf* *mf*

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Erkin uslubdagi ikki ovozli imitatsiyaning ikki turini yozing:

- a) $P=2$ taktga teng bo'lgan erkin kanonik imitatsiya;
- b) berilgan mavzuga mumkin bo'lgan barcha stretta turlarini yozing (2, 3 va 4 ovozli).

2. Tahlil:

- a) D.Shostakovich, R.Shedrin, G.Mushel, R.Abdullayev, N.G'iyosov, T.Qurbonovlar fugalardan imitatsiyaning turli ko'rinishlarini toping;
- b) T.Qurbonov. 3, 4, 6, 9-simfoniyalar;
- v) M.Tojiyev. 1, 3, 5, 7, 15, 18-simfoniyalar;
- g) F.Yanov-Yanovskiy. Torli kvartet №2.

XIV BOB.

FUGA

69-§. Umumiy vaziyatlar

Erkin yozuv polifoniyasida fuga markaziy o‘rin egallaydi. Fuga – bu XVIII asrning birinchi yarmiga oid murakkab tashkillashtirilgan va o‘zining ifodaviy-mazmunli imkoniyatlariga boy bo‘lgan musiqiy shakldir.

Fuga yuksak darajadagi ierarxialilik va strukturaning barcha darajalarida tashkillashtirish tamoyillarining birligi bilan ajralib turadi. Fuga shakli mavzuiylik va uning tonal hamda strukturaviy mobilligi bilan teran ishlashga asoslangan.

Fuga erkin yozuv uchun kashfiyot emas: u qadim davrlarda vujudga kelgan va fuganing konstruktiv g‘oyasi qat‘iy yozuvga yo‘naladi.

Fuganing imitatsion modeli tafakkurning yangi tizimi sharoitlariga favqulodda egiluvchanlik va ta’sirchanlik xos ekanligini fosh etdi. Boshlang‘ich impuls erkin uslubda kristallangan mavzuga aylanadi; uni namoyish etish me‘yorlari joriy qilinadi; rivojlantirib yoyilishi fazalari tartibga solinadi, strukturaviy-melodik va lad-tonal rivojlantirishli, izchil yo‘nalishli jarayon vujudga keladi. Shakllantirishning barcha komponentlarini sifatli o‘zgarishi va qayta tafakkur etilishi natijasida imitatsion tuzilma g‘oyasi (materialning barcha ovozlardan tomonidan olinishi, takrorning to‘xtatilishi va kadans) musiqiy tizimning barcha dinamik potensiyalari va uning xos xususiyatlarini ifodalashga qodir bo‘lgan shaklning yangi turiga qo‘yildi.

Aftidan, shaklning bunday egiluvchanligi, uning ta’sirchanligi, yangi sharoitlarga moslashuvchanligi, uning uzoq vaqt davomida mavjud bo‘lishini ta’minlab berdi.

Fuga (lotincha – «fuga» – chopish, yugurish) – bir mavzuning (yoki bir nechta mavzuning) navbatma-navbat barcha ovozlardan bo‘ylab ko‘p marotaba o‘tishiga asoslangan oliy imitatsion polifonik shakl.

Shunday toifadagi asar, ammo shaklan kam rivojlangan turi **fugetta** deyiladi (italyancha «fughetta» – «fuga»ning kamaytirilgan ko‘rinishi).

Mustaqil, tugal shaklni hosil qilmaydigan fuga ekspozitsiyasining namunasi bo‘yicha oddiy imitatsiyadan lavha tarzida foydalanish **fugato** deyiladi (italyancha «fugato» – fugasimon).

Fuga ko‘proq bir mavzuga asoslanadi va oddiy yoki bir mavzuli shakl sanaladi. Ammo, ikki yoki uch mavzuga ega bo‘lgan fugalar ham uchraydi. Bunday fugalar ikki yoki uch mavzuli deyiladi va murakkab fugalar toifasiga mansub bo‘ladi.

Fugalar o‘zidagi badiiy imkoniyatlarning boyligi va rang-barangligiga qaramasdan cheksiz-chegarasiz emas. Fuga tabiatan bir obrazli bo‘lib, bir obrazning turli ifodali bo‘yoqlarini g‘ayritabiiy ravishda izchil va har tomonlama yoritadi.

Fuganing vazifalari mavzuda berilgan mazmunning emotsional-mantiqli rivoji bilan belgilanadi. Shunday qilib, o‘zgarmas fakturaning saqlanishidagi (butun asar davomida imitatsion ko‘rinishda) bir mavzuning naqdligi, muayyan darajada fuga imkoniyatlarini cheklaydi. Rivojlanishi bo‘yicha dinamik kuchga ega bo‘lgan fuga baribir bir obraz bilan cheklangan, u dastlabki obrazini (masalan, sonata shaklidan farqli o‘laroq) to‘laqonli, sifatli tarzda o‘zgartirishga (transformatsiyaga) qodir emas.

Shunday qilib, fuga shakli universal sifatida baholanishi mumkin emas. Ammo, shunday bo‘lsa-da, asosiy mazmun rivojining mukammalligi, fikr harakati jarayonining muttasilligini jamlagan mantiqiylik, izchillik, bir obrazni yoritish darajasi bilan fuga tengsizdir.

Tadqiqotchilarning fikricha, fugada fikriy jarayonlar o‘ziga xos tarzda namoyish etiladi: «mavzuda ifodalangan asosiy musiqiy fikr, boshida dastlabki holat, tezis sifatida bayon etiladi; so‘ngra esa xulosaning yakuniy asoslanishi yoki tasdiqlanishi bilan qarama-qarshi yoxud muvofiqlashuvchi «motivirovka»larning parallel tarzda kechadigan rivojlantirib yoyilishi ila uning rad etuvchi yoki tasdiqlovchi «dalil»li rivoji yuz beradi»³. Turli xil kontrapunktlanuvchi o‘zgartirishlar (преобразования) va muayyan tonal harakatning imi-

³ Кушнарев Х.С. О полифонии. –М., 1971. –С. 107.

tatsiyaliligi orqali amalga oshiriluvchi bunday rivojlantirib yoyish natijasida shaklning uchta bosqichi joriy etiladi: ekspozitsion, rivojlanuvchi, yakunlovchi.

70-§. Fuga mavzusi

Mavzu (daho, lotincha – dux) – bu fuga mazmunini belgilab beruvchi asosiy tezisdir. Dastavval o'ziga xos tezis bo'lgan fuga mavzusi quyidagi talablarga javob berishi kerak:

1) mazmundor, aforistik bo'lishi kerak, ya'ni u kichik musiqiy hikmat bo'lishi bilan bir paytda bayon jihatidan nisbiy tugal va ichki tomondan ziddiyatli bo'lishi lozim;

2) obraz jihatdan aniq bo'rttirilgan va intonatsion jihatdan mustaqil va yetarlicha individual bo'lishi kerak;

3) ichki dinamikaga ega bo'lishi kerak;

4) yashirin polifoniya unsurlariga ega bo'lishi lozim.

Qoidaga ko'ra mavzu dastlab bir ovoqli shaklda bayon etiladi.

Shunday qilib, mavzu tezis sifatida musiqiy obrazning xarakterli qirralarini jamlashi, o'ziga xos konsentrat bo'lishi va butun fuga tuzilishini belgilab berishi lozim. M.Regerning «mavzu qanday bo'lsa, fuga ham shunday bo'ladi» kabi hikmatli so'zlari tasodif emas.

Fuga mavzularining rang-barangligi ekanligiga qaramasdan, turli alomatlariga asoslanib, ularning muayyan tasnifini keltirish mumkin:

1) **tonal-garmonik nuqtai nazardan** mavzular quyidagilarga bo'linadi:

a) **bir tonalli;**

b) **modulyatsiyalanuvchi.** Modulyatsiya ko'pincha dominant tonalligiga beriladi: major fugalarda – major dominantasiga, minor fugalarda – minor dominantasiga.

Mavzular garmonik jihatdan belgilangan, aniq boshlanish va yakunga ega: ular I yoki V pog'onadan boshlanadi, tersiya yoki primada, kamroq kvintada yakunlanadi.

2) mavzular **intonatsion jihatdan** quyidagilarga bo'linadi:

a) **bir turdagi,** ya'ni melodik-ritmik jihatdan yagona bo'lgan mavzular;

b) **kontrastli**, ya'ni qiyoslangan turli xil melodik-ritmik aylanmalarga asoslangan mavzular.

3) ritmik nuqtai nazardan mavzular quyidagilarga bo'linadi:

a) **yambik**, ya'ni kuchsiz hissadan kuchli hissa tomon yo'nalish;

b) **xoreik**, ya'ni kuchli hissadan kuchsiz hissa tomon yo'nalish.

Ta'kidlash kerakki, yambik mavzular xoreik mavzulardan aniq ustundir.

4) struktura nuqtai nazardan mavzular quyidagilarga bo'linadi:

a) bir fazali;

b) ko'p fazali.

Bir fazali – bu qisqa, bir turdagi mavzular bo'lib, ularda boshlanish, rivoj va yakun struktura jihatidan ajratilmagan. Bu strukturasi bo'yicha fraza (ibora)larga yaqin bo'lgan mavzulardir.

Ko'p fazali – bu hajman birmuncha rivojlantirilgan va bir nechta ichki tuzilmalarga bo'linuvchi mavzulardir.

5) kompozitsion nuqtai nazardan mavzular quyidagi tur (model)larga bo'linadi:

a) **o'zagi (Yadro) va rivojlantirib yoyilish. O'zagi (Yadro)** – bu mavzuning birmuncha o'ziga xos, individuallashtirilgan qismi bo'lib, qoidaga ko'ra keyingi rivojlanishdan sezura yoki pauza (to'xtam) bilan ajratib qo'yilgan. Mavzuning individualligi, o'ziga xosligiga qandaydir ifodaviy vositalar yordamida erishiladi: bular ko'pincha xarakterli, lad-intonatsion yoki ritmik aylanmalari bo'ladi.

Rivojlantirib yoyilish – bu mavzuning kompozitsion bosqichi bo'lib, unda aksincha xos bo'lmagan, individuallashtirilmagan ohanglar ustunlik qiladi. Ko'pincha bular sekvensiyalar, u yoki bu ohanglarning variatsiyalanishidir.

Ta'kidlash joizki, bu model nihoyatda keng tarqalgandir. Buni unga xos bo'lgan ichki dinamika bilan tushuntirish mumkin. U model asosida ikki unurning qarama-qarshi qo'yilishi ajratib ko'rsatiladi:

b) R.Abdullayev. Fortepiano uchun №2 fuga



b) Bax. fis-moll fugasi. YaTK 1q.

6) ko'p fazali



Ta'kidlash kerakki, O'zbekiston kompozitorlari fugalarda variatsion toifali fugalar ustunlik qiladi, bu esa variatsiyalilik rivojlanishning bosh tamoyili bo'lgan xalqchil-milliy ohanglar ta'siri bilan uzviy bog'liqdir.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Turli toifali 5-6 ta mavzu yozing:
 - a) o'zagi (yadro) + rivojlantirib yoyish (kuychan-deklamatsion va motorli xarakterda);
 - b) variatsion toifali;
 - v) erkin rivojlantirib yoyilishga (kuychan-lirik xarakterda).
2. Fuga mavzularini tahlil qiling:
 - a) Baxning YaTK 1q.dan;
 - b) D.Shostakovichning 24 prelyudiya va fuga turkumidan;
 - v) R.Shedrinning 24 prelyudiya va fuga turkumidan;
 - g) G.Mushelning 24 prelyudiya va fuga turkumidan;
 - d) T.Qurbonovning «Prelyudiya va fuga» turkumidan;
 - e) R.Abdullayevning fugalari mavzusini;
 - j) N.G'iyosovning fugalari mavzusini.

Uslubiy tavsiyalar:

Mavzularni tahlil etib, quyidagi jihatlarni ajratib ko'rsating:

- a) mavzuning xarakteri va janri;
- b) mavzuning turini;
- v) mavzu dinamizatsiyasi vositalari;
- g) lad asoslari;
- d) rivojlanish tamoyillari.

71-§. Fuganing javobi

Javob yoki yo'ldosh (lotincha comes) – bu dominanta tonalligidagi mavzu imitatsiyasi. Ta'kidlash kerakki, fuga individual shakl

sifatida amalda aynan javobdan tug'iladi. Mavzu bayon etilayotgan paytda hali fuga mavjud bo'lmaydi; zero, bir ovozli bayondan boshqa polifonik shakllar, masalan, invensiya, kanon, bas-ostinatoli variatsiyalar va b. boshlanadi. Shunday qilib, aynan javob fuganing spetsifik xususiyatini tashkil etib, uni boshqa polifonik shakllar orasidan ajratib ko'rsatadi.

Javobdan fugadagi «voqealar» rivoji boshlanadi. Mavzuni noturg'un tonallikka o'tkazib, javob mavzuning mazmunini go'yoki shubhalarga duchor etadi, ba'zan esa rad etishga urinadi.

Ta'kidlash kerakki, javob deb, ekspozitsiyadagi nafaqat 1-kvintali imitatsiyani, balki:

1) shaklning har qanday bo'limidagi mavzuning dominanta tonalligiga o'tishi;

2) mavzuning yondosh tonalliklarda o'tishi, agar u boshlang'ich ovozda dominanta munosabatlarida o'tsa, ya'ni imitatsiyalar mavzu-javob toifasida kelsa;

3) tonal javobga xos bo'lgan barcha o'zgarishlarni saqlovchi mavzuning har qanday o'tishlari.

Musiqa amaliyotida javobning ikki asosiy turlari joriy bo'ldi: bu-lar **real va tonal** javob.

Real deb, mavzuning qat'iy imitatsiyasini namoyon etuvchi javobga aytiladi.

Tonal deb, mavzudan javobga silliq, tabiiy, tonal-garmonik tarzda o'tish uchun zarur bo'lgan muayyan interval o'zgarishlarini jamlagan javobga aytiladi.

Javob turi – real yoki tonal – mavzuning lad-garmonik strukturasiga bog'liq bo'ladi.

72-§. Real javob

Real javob quyidagi mavzularga yoziladi:

a) bir tonalli mavzularga, agar ularning boshlang'ich qismlarida ladning I pog'onasidan V pog'onasiga (yoki aksincha) sakrashlar qo'llanilmasa, yoki mavzu V pog'onadan boshlanmasa;

b) modulyatsiyalanuvchi mavzularga, agar ular xromatizmlar

bilan to'yingan bo'lsa yoki xos lad aylanmalariga ega bo'lsa (masalan, orttirilgan va kamaytirilgan intervallarga).

73-§. Tonal javob

Tonal javob quyidagi mavzularga yoziladi:

1) dominanta tonalligiga modulyatsiyalanuvchi mavzularga. Bu vaziyatda javob – ekspozitsiyada qo'sh dominanta tonalligidan qochish uchun – asosiy tonallikka modulyatsiyalanadi. Buning uchun javob boshlanishga yaqin yoki birmuncha kechroq bir pog'ona pastga harakatlanadi, bu esa yakunning asosiy tonallikda amalga oshirilishini ta'minlaydi.

2) V pog'onadan boshlanuvchi bir tonalli mavzularga. Bu vaziyatda javob dastlabki tonallikning I pog'onasidan boshlanadi.

3) boshlang'ich aylanmasida I pog'onadan V pog'onaga (yoki aksincha) sakrashlar bo'lgan mavzularga. Bu vaziyatda javobda I pog'ona V pog'onaga almashtiriladi, V pog'ona esa asosiy tonallikning I pog'onasiga almashtiriladi.

Natijada tonal javobda (I-V pog'onalarni qo'llash sharti bilan) muayyan interval o'zgarishlari yuz beradi: kvarta kvintaga almashadi (yoki aksincha), sekunda tersiyaga almashadi.

Kamdan-kam hollarda quyidagi vaziyatlarda o'z o'rniga ega bo'lgan **subdominanta javobi** qo'llaniladi:

- 1) mavzuda dominanta garmoniyasi ustunlik qilganda;
- 2) mavzuda ko'p marotaba V pog'ona uchraganda.

Kompozitorlar asarlaridan ayrim misollar keltiramiz.

99-misol. Bax.

Fuga c-moll, YaTK I q.

Allegretto ($\text{♩} = 80$)

il siono sia dolce ma piano poco stacc.

pochissimo stacc.

piu stacc.

Mazkur fugada mavzu bir tonalli bo'lsa-da, ammo unga tonal javob berilgan. Bu mavzu boshida mavjud bo'lgan I pog'onadan V pog'onaga kvarta sakrashi bilan bog'liq; u javobda kvinta sakrashga almashtirilgan (V-I pog'onalar).

O'xshash vaziyatni I.S.Baxning boshqa ko'plab fugalarida ham uchratish mumkin (masalan, Baxning es I, Fis I va b. fugalarida).

Ammo fugalarda joriy etilgan an'analarning buzilish hollari ham uchraydi. Jumladan, R.Abdullayevning №3 fugasida mavzu V pog'onadan boshlangan; unda V pog'onadan I pog'onaga sakrash bor va u tonal javobni mo'ljallaydi. Ammo R.Abdullayev bu yerda real javobni beradi. O'ylaymizki, bu mavzuning boshlang'ich intonatsion-xos milliy aylanmasini buzmaslik uchun amalga oshirilgandir.

100-misol.

Moderato

Ta'kidlash joizki, tersiya, sekunda kabi intervallarga javoblar yangi lad tizimi ta'siri ostida XX asr fugalarida keng tarqaldi. Shu sabab bilan, qolaversa fuga mavzularining o'ta murakkab intonatsion jamlanmasi XX asrda real javoblar bilan yo'g'riladi.

Kamdan-kam hollarda ekspozitsiyada javoblarning turli xil polifonik o'zgartirishlari beriladi: asosiy va aylanma ko'rinishida (masalan, R.Shedrinning №15 fugasi Des-dur).

Boshqa tonalliklarda yozilgan javoblarga misol tariqasida Shostakovich (B dur), Mushel (Es dur), T.Qurbonov («Tarix sahifalari» turkumidan fuga), Xindemit (Iudus tonalus turkumidan – in A, in F va b.) kabi kompozitorlarning fugalarini keltirish mumkin.

74-§. Javobning kirish sharti

Muttasil harakatni ta'minlovchi sharoitlarda javobning kirishi, shakllantirishdagi muhim omil sanaladi. Javob quyidagicha sharoitlarda boshlanishi mumkin:

1) sezuradan so'ng;

2) ustma-ust tushish (наложение) yo'li bilan, ya'ni javobning birinchi tovushi mavzuning oxirgi, kadension tovushi ustiga tushadi;

3) mavzuning yakunlanishiga qadar javobning kirishi. Bunga **strettali javob** deyiladi;

4) **kodezza** deb nomlangan melodik bog'lovchi orqali. Kodezza – bu mavzuning oxiri va javobning boshlanishi o'rtasida joylashgan bir ovoqli bog'lovchi. Agar javob garmonik va ritmik sharoitlar sabab, mavzu yakunlangan zahoti boshlana olmasa, u holda kodezzadan foydalaniladi.

Kodezza ba'zan javob tonalligiga modulyatsiyalanadi. Kodezzada ko'pincha keyingi o'tishlar uchun xos bo'lib qolgan yangi aylanma paydo bo'ladi.

Shunday qilib, I.S.Baxning Es-dur fugasida (YaTK I) mavzu va javob o'rtasiga quyidagi sabablarga ko'ra zarur bo'lgan kodezza joylashgan:

1) mavzuning so'nggi tovushi va javobning birinchi tovushi o'rtasidagi garmonik ziddiyat kuchi bois;

2) ritmik sharoitlar sabab.

101-misol.

I.S.Bax. Es-dur fugasi (YaTK I).

*Allegro moderato
ma con brio* ($\text{♩} = 96$)

Kodetta

Mustaqil ish uchun topshiriqlar

1. Berilgan mavzularga javoblar yozing.

1) 2) 3) 4) 5)

1. Bax, Shostakovich, Mushel, Qurbonov, Abdullayev va boshqa kompozitorlar fugalaridagi javob turlarini tahlil eting va nome'yoriy javoblar uchragan vaziyatlarni ajratib ko'rsating hamda ulardan foydalanish sabablarini tushuntirib bering.

75-§. Fuganing qarshi tuzilmasi.

Ta'rifi, qarshi tuzilmalarning funksiyalari

Qarshi tuzilma – bu javobga bo'lgan kontrapunktlovchi ovoz. U mavzudan so'ng ham shu ovozda davom etadi. Qarshi tuzilma shuningdek, fugadagi mavzu yoki javobning keyingi o'tishlariga ham kontrapunktadir.

Qarshi tuzilmaning fugadagi roli ikki tomondan: bir tomondan, mavzuni davom ettirgan holda u bilan yagona polifonik yo'lni hosil qilishi kerak. Boshqa tomondan esa mavzu (javob)ga qarshi chiqib javobga kontrastlanadi va ayni paytda garmonik jihatdan u bilan mutanosiblashadi ham.

Polifonik fakturaning har qanday ovozi kabi qarshi tuzilma ham melodik ahamiyatga ega bo'lishi kerak; ammo mavzu hukmronligini yengib, uni to'sib qo'ymasligi lozim.

Qarshi tuzilmalar tonal rejaning shakllanishi va turli xil fakturalarning yaratilishida o'ta muhim rol o'ynaydi. Boz ustiga o'zining mobil kuchiga ko'ra – material tanlashda, rivojlanish usullarida, mavzu bilan o'zaro munosabatda (vertikal bo'yicha) qarshi tuzilma fuganing shakllantiruvchi va ifodaviy jihatlariga ahamiyatli ta'sir ko'rsatadi.

Musiqa amaliyotida qarshi tuzilmaning ikki xil toifasi joriy etilgan – **saqlanadigan va saqlanmaydigan**.

Saqlanadigan – bu butun fuga davomida yoki uning ko'proq qismida saqlanib turadigan qarshi tuzilmadir. **Saqlanmaydigan** – bu faqat bir martagina qo'llaniladigan qarshi tuzilmadir.

Mavzuiylik nuqtai nazaridan qarshi tuzilmaning quyidagi turlarini ajratish mumkin:

- 1) qarshi tuzilma – fon;
- 2) rivojlanuvchi qarshi tuzilma;
- 3) nisbatan mustaqil qarshi tuzilma.

Qarshi tuzilma – fon odatda intonatsion jihatdan yorqin bo'lmagan, individuallashtirilmagan kuy yo'lini namoyon etadi. Ritmik harakatning teng cho'zimlilik, ohanglarning noxarakterligi, harakatning gammasimonligi – bu qarshi tuzilma fonning alomatlaridir.

U yoki bu yo'llar orqali **rivojlanuvchi qarshi tuzilma** – mavzu materialini rivojlantiradi. Bular variatsion, qayta ishlovchi tamoyillar bo'lishi, shuningdek, mavzuning polifonik o'zgartirishlari unsurlari – aylanma, orttirma, kamaytirma, orqaga yo'naluvchi yo'l ham bo'lishi mumkin. Rivojlanishning uchrab turadigan turlaridan biri – bu rivojlanish davomiyligidir. U mavzuning qandaydir konkret ohanglarini – aniq yoki variantli turini sadolantirish bilan emas, balki tabiiy

davom sifatida qabul qilinuvchi kuy yo'llarining rivojlanishi bilan bog'langandir. Davom etuvchi rivojlanishning qarshi tuzilmadagi toifasi ritmika rivoji, kuy yo'lini va lad-garmonik rivojni nazarda tutadi.

Davom etuvchi rivojlanishning toifasidagi alohida holat – bu erkin rivojlantirib yoyilishdir. U kuychan xarakterdagi fugalarga, ularga xos bo'lgan variantlilik bilan birga ayniqsa mosdir.

Nisbatan mustaqil qarshi tuzilma ayni paytda mavzu bilan raqobatlashayotgan yangi kuy materialini asosida quriladi. Ifodaviylik nuqtai nazaridan kam ahamiyatli bo'lmagan bunday qarshi tuzilmalar ikkinchi mavzuga o'xshab ketadi va sezilarli ravishda shaklga ta'sir ko'rsatadi. Ammo mavzudan farqli o'laroq, ular strukturaviy tugallik va yakuniy kadensiyaga ega emas.

Qarshi tuzilma toifasi (saqlangani va saqlanmagani) uning turi bilan to'g'ridan-to'g'ri o'zaro bog'langandir. Tabiiyki, ifodaviylik va dinamika jihatidan qarshi tuzilma-fonni saqlash zarurati yo'q. Agar saqlanadigan qarshi tuzilma sifatida mustaqil va rivojlanuvchi qarshi tuzilmadan foydalanilsa, u fugani nafaqat ifodaviy tomondan sezilarli tarzda boyitadi, balki fugani shakllantirishda ham sezilarli ta'sir ko'rsatadi.

Qarshi tuzilma garmonik jihatdan doimo mavzuga ta'sir etadi. Ammo qarshi tuzilmaning diatonik melodik ladlar sharoitidagi rolini alohida ta'kidlash lozim, zero ularga lad o'zgaruvchanligi, variantlilik va aloqa mobilligi o'ta xosdir. Bu qirralarning barchasi O'zbekiston kompozitorlari fugalari uchun ham xosdir. Ular (qarshi tuzilmalar) javob (mavzu)ga faol ta'sir ko'rsatib, tonallikni aniqlaydi yoki aksincha, mubaraqa qiladi (вылирует), uni yangicha lad nyuanslari bilan bezab, ba'zan u bilan politonal mutanosiblikni hosil qiladi.

2- va 3-qarshi tuzilmalar ko'pincha kam faol va vertikal jihatidan ko'proq ahamiyatga ega.

Qarshi tuzilma toifasi fuganing keyingi shakllanishidagi polifonik rivojni ham avvaldan belgilab beradi. Shunday qilib, saqlangan qarshi tuzilma uzoq vaqt davomida mavzu bilan birga takrorlanib, ikkilangan yoki uchlangan kontrapunktarni hosil qiluvchi (ikkita saqlanuvchi qarshi tuzilmaning bo'lishi sharti bilan) boshlang'ich va hosila qo'shilishlarni hosil etadi.

Mavzu yoki qarshi tuzilmaning (yoki ham mavzuning, ham qarshi tuzilmaning) aylanma, orttirma kabi polifonik o'zgartirishlarini paydo bo'lish sharoitida aylanmali yoki noto'liq-aylanmali kontrapunktlar vujudga keladi.

Shunday qilib, qarshi tuzilma toifasi fuga rivojlanishi borayotgan yo'lni avvaldan ko'rsatadi.

Misollarga murojaat etamiz. I.S.Baxning YaTK 1-qismidan c-moll fugasida 1-qarshi tuzilma yetarli darajada yorqin, mavzuiy material jihatidan mustaqil va mavzuga kontrast. U ikki unsurdan tashkil topgan: birinchisi – o'n oltitaliklar bilan harakatlanadi, ikkinchisi – o'zida bir-biriga aylanma sanalgan ohanglar paydo qilgan sakkiztaliklar bilan harakatlanadi:

$$\text{aylanma} \\ e s^2 d^2 - c^2 - b^1; a^1 - b^1 - c.$$

2-qarshi tuzilma ham saqlangan va 1-qarshi tuzilmaning 2-unsuri hamda mavzu sintezi sifatida namoyon bo'ladi.

Mavzu va ikkita qarshi tuzilma qo'shilishi birgalikda bir qator qo'shilishlarni hosil qiladi; ularning birinchisi boshlang'ich, barcha qolganlari esa – oktavaning uchlangan kontrapunktida yozilgan hosilalardir.

102-misol.

Bax. YaTK I, c-moll.

a) Boshlang'ich qo'shilishi

b) Hosilasi

G.Mushelning re minor fugasida qarshi tuzilma rivojlanuvchi toifada bo‘lib, ohang jihatdan mavzuni davom ettiradi. Unda si bemol va sol kabi yangi lad tayanchlari paydo bo‘ladi. Ular kuy yo‘lini bezaydi va boyitadi, bu bilan sadoning milliy xarakterliligini ham kuchaytiradi.

103-misol:

Mushel. Fuga №4.



Bu yerda qarshi tuzilmalar rasman saqlangan bo‘lmasa-da, idrok etishda bu sezilmaydi, zero birinchi va ikkinchi qarshi tuzilmalar mavzu variantlari sanaladi va idroklashda saqlanganlik hissi yuzaga keladi.

Variantlilik qarshi tuzilmaning rivojlanish tamoyili va ularning mavzu bilan o‘zaro munosabati sifatida o‘ziga xos variatsiya ko‘rinishida namoyon bo‘ladi. U butun shaklga o‘z ta‘sirini o‘tkazadi. Natijada butun shakl o‘ziga xos variatsiya ko‘rinishida namoyon bo‘ladi.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Mavzularga ikkitadan qarshi tuzilma yozing: saqlangan va saqlanmagan.

2. Bax, Shostakovich, Mushel, Qurbonov, Abdullayev, G‘iyosov kabi kompozitorlar fugalaridagi qarshi tuzilmani tahlil eting va qarshi tuzilma toifasi hamda ko‘rinishini aniqlang.

76-§. Fuga intermediyasi

Intermediya (inter so‘zi – oraliq, medium – o‘rtaliq) – mavzuning o‘tishlari orasida joylashgan fuganing musiqiy tuzilmasidir.

Intermediyaning fugadagi roli ikki tomonlama: bir tomondan, ular mavzu o‘tishini ajratib qo‘yadi, boshqa tomondan esa modul-yatsiyalanuvchi funksiyani bajarayotib, mavzu o‘tishlarini turli tonal-liklarda o‘zaro bir-birlariga bog‘laydi.

Mavzuga bevosita bog‘liq bo‘lgan intermediya ayni paytda u bilan kontrastlashadi:

a) **bayon etish uslubi bo‘yicha:** mavzuda – polifonik variatsiyalanish tamoyiliga asoslangan yaxlit o‘tishlar, intermediyalarda esa – mavzu va qarshi tuzilmadan ajratib olingan va bir vaqt yoki ketma-ketlikda taqqoslangan, turli o‘zgarishlarga duchor bo‘luvchi alohida kuy aylanmalaridir. Shunday qilib, rivojlanishning qayta ishlovchi tamoyili, strukturaning bo‘linuvchanligi intermediyani juda harakatchan qilib qo‘yadi. U mavzuiy jihatdan shiddatkor bo‘lgan rivojni modulyatsiyalovchi jarayon bilan qo‘shib olib borishga moslashtirilgan. Shu tariqa hajmlar va rivojlanish tamoyillarini saqlash bilan mavzular o‘tishi shaklning barqaror, konstruktiv asosini ta’kidlaydi. Intermediya esa aksincha, hajm, material va rivojlanish usullari jihatidan o‘zgaruvchan bo‘lib, mobil asosni ajratib ko‘rsatadi; shaklning rivojlanishiga muayyan dinamika kiritib, muayyan darajada har bir fuganing individualligini ta’minlaydi.

b) **faktura bo‘yicha:** mavzular o‘tishida u polifonik tusda bo‘lsa, intermediyalarda esa ayniqsa yakunlovchi qismlarda gomofon bo‘limlar ham uchraydi.

Intermediyalar fuganing har qanday qismiga joylashib, bog‘lovchi va rivojlantiruvchi funksiyani bajarishi mumkin. Kompozitsion nuqtai nazardan intermediyalarning o‘tuvchan, reprizaoldi va yakunlovchi turlarini ajratib ko‘rsatish mumkin.

Intermediyalarni turli tomondan ko‘rib chiqish lozim:

- 1) mavzuiy mazmuh jihatdan;
- 2) rivojlanish usullari jihatidan;
- 3) garmonik jihatdan.

Mavzuiy mazmun

Intermediyalarning mavzuiy materiali doimo u yoki bu ko‘rinishda mavzu yoki qarshi tuzilma bilan bog‘liq bo‘ladi. Intermediya bir qarashda mavzuga nisbatan qanchalik kontrast bo‘lib ko‘rinmasin, u doimo mavzu bilan o‘zaro bog‘liq va mavzu tomonidan ifodalangan yagona obraz rivojining boy vositasi sanaladi.

Intermediya quvidagi materialga asoslanishi mumkin:

- a) mavzu umumiy qismining materialiga;
- b) mavzu o'zagi (Yadro)si materialiga;
- v) odatda saqlangan qarshi tuzilma materialiga;
- g) kodetta materialiga;
- d) mavzuiy jihatdan neytral bo'lgan materialga;
- e) kamdan-kam hollarda mavzuga nisbatan kontrast materialga.

Rivojlanish usullari:

- a) sekvensiyalar (oddiy va kanonik);
- b) mavzuiy materialning rivojlov unsurlari;
- v) davom etuvchi rivoj tamoyillari;
- g) kontrapunktik rivoj – murakkab kontrapunktlar (vertikal, gori-zontal, aylanmali kontrapunkt), imitatsiyalar.

Intermediyaning garmonik reiasi.

Intermediyaning cho'zimdorligiga qarab, tonal reja ko'proq yoki kamroq ko'rinishdagi murakkablikka ega bo'lishi mumkin. Bunda og'ishma va modulyatsiyalardan foydalanish mumkin. Intermediyalar garmonik jihatdan mavzuning o'tishini tayyorlab beradi. Bu tayyorlov bevosita yoki bilvosita bo'lishi mumkin. Bevosita tayyorlovda intermediya so'ngida mavzuning navbatdagi o'tishi boshlanadigan tonallik yangrayotgan bo'ladi. Bilvosita tayyorlovda – intermediyaning so'nggi tonalligi, mavzu yangraydigan tonallikning biror-bir pog'onasi sifatida qabul qilinadi.

Zamonaviy kompozitorlar fugalarida intermediyalar mavzuga nisbatan lad jihatdan ham qarama-qarshi qo'yilishini ba'zan uchratish mumkin.

Intermediyalar soni, ularning hajmi reglamentlanmagan. Intermediyalar son jihatdan ko'p bo'lgan vaziyatlarda o'zining mustaqil rivojlanish yo'lini hosil qiladi.

Shunday qilib, intermediyalar fuganing nomajburiy bo'limi hisoblansada, ammo shunga qaramay nihoyatda muhim rol o'ynaydi. Fugaga xos bo'lgan harakat va tugallik, rang-baranglik va birlik kabi zid intilishlar, intermediyaning mavjudligi sharofati bilan ahamiyatli daraja yoritiladi.

Mavzu o'zining qat'iy reglamentlangan hajmi bilan shaklini barqaror asosini tasdiqlaydi. Lad-tonal, faktura, registr yangilanishlari uning yangrashiga shaffoflik baxsh etsa-da, ammo odatga ko'ra obrazning ma'no jihatiga sezilarli ta'sir ko'rsatmaydi. Mavzuning ko'p marotabali takrori qaysidir darajada rivoj imkoniyatlarini chegaralaydi va monotonlik, bir xillik kabi ma'qul bo'lmagan dav'atlarni keltirib chiqaradi.

Intermediya esa hajm jihatdan, material tanlashda va rivojlanish tamoyillari bo'yicha erkin bo'lib, shaklga o'z ta'sirini o'tkazadi va uni birmuncha egiluvchan hamda individual ko'rinishga keltiradi.

Intermediyalar fuganing rivojlanish jarayoniga faollik, jonlanish kiritib, asl linear rivojlanish erkinligi bilan ta'minlaydi. Intermediyalarning fugadagi asl roli tobelik va mustaqillikning o'zaro qarama-qarshiligida namoyon bo'ladi.

Intermediyalar fuganing shakllanish jarayoniga, shaklning yaxlit talqiniga sezilarli ravishda ta'sir ko'rsatadi; shuningdek, kommunikativ jihatdan ham muhim ahamiyat kasb etadi. Ma'lumki, har qanday badiiy matnning yuksak informatsiyaliligiga tartiblashtirish va xilma-xillik uchun kurash orqali erishiladi. Fugada tartiblashtirish mavzu bilan bog'lansa, tartibsizlik esa – intermediya bilan muvofiglashadi. Kompozitsion, lad-tonal va intonatsion-ritmik jihatdan entropiyaning muayyan darajasini yaratgan intermediya tinglovchi e'tiborini faollashtiradi.

Yuqorida qayd etilgan fikrlarni misollar orqali aniqlashtiramiz. Demak, YaTK 1 qism c-moll fugasida barcha intermediyalar mavzuiylik bo'yicha o'xshash bo'lsada, ammo hajm, rivojlanish usullari, ovozlar soni va tonalliklar bo'yicha farq qiladi. Intermediyada kiritilgan bu o'zgarishlar, har safar ularni mavzu o'tishlaridan sezilarli tarzda ajratib ko'rsatadi. Ayni vaqtda intermediyalar o'zining oddiydan murakkab tomon yo'naluvchi rivojlanish yo'llarini hosil qiladi. Bularning barchasi shakl ikki rejasining parallel harakati xususida so'zlash imkonini beradi – mavzuning o'tishi (rivojning bir yo'li) va intermediya (ikkinchisi). 1-yo'l – o'tish barqarorlik ifodasi bo'lsa, 2-yo'l – mobillik (beqarorlik) ifodasidir. O'zaro munosabatning bu

kabi toifasi butun shakl davomida rondolilik xususida so‘zlashga asos bo‘ladi; uning o‘ziga xosligi esa monointonatsionlik bilan belgilanadi. Shunday qilib, bu yerda spesifik monomavzuli rondo xususida gapirish mumkin.

Intermediyalar N.G‘iyosovning «Saraxbor» nomli fugasida muhim ahamiyat kasb etadi:

104-misol.

Largo

Undagi 1-intermediyaning mavzu o‘tishi bilanoq paydo bo‘ladi. Uning ritm jihatdan xarakterli bo‘lgan boshlang‘ich ohanglari amalda fuganing leyintonatsiyasiga aylanadi. 1-intermediyada u birinchi qarshi tuzilmani tayyorlaydi; bu qarshi tuzilma uning ohanglarini olib olib, rivojlantiradi. 2-qarshi tuzilma ham intermediya unsurlariga asoslanadi. Shu tariqa boshidanoq fuga asosiga 2 xil mavzuiy material qo‘yiladi: o‘lchamli, vazmin mavzu va sinkopali, ritmik jihatdan xarakterli intermediya. Bu intermediya butun fuga davomida takrorlanib turadi. Rivojlanish tamoyillari bo‘yicha u hajman ortib, turli balandliklarda yangrab xuddi maqomlardagi kabi «xona»ni eslatadi. Mavzu esa – o‘ziga xos bozgo‘ydir. Rivojlanish jarayonida mavzu va xona (intermediya) hamkorlikdagi stretta bo‘lib keladi. Shunday

qilib, o'zgartirilgan intermediyalarning davriyaviy qaytishi va mavzu doimiyligi sharofati bilan maqomlarning cholg'u bo'limlariga xos bo'lgan rivojlanish tamoyillari xususida gapirish mumkin: u yerda o'zgaras «bozgo'y», hajm va balandlik bo'yicha o'zgaruvchan «xona» bilan qiyoslanadi.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Yozilgan mavzularga turli xil intermediyalar yozing:
 - a) erkin rivojlantirib yoyish ko'rinishida;
 - b) kanonik sekvensiya ko'rinishida;
 - v) juftlanishi bilan kontrapunktini qo'llagan holda.
2. Fugalardagi intermediyalarni tahlil eting:
 - a) Bax. c I, D I, Cis I, Fis I va b.;
 - b) Mushel. №1, 4, 6, 7 va b.;
 - v) Abdullayev. №2, 4, 9, 10 va b.

Uslubiy tavsiyalar: tahlil davomida quyidagi holatlarni ajratib ko'rsating: material, rivojlanish tamoyili, funksiyalar, intermediyalarning o'zaro bog'liqligi.

77-§. Fuga ekspozitsiyasi

Ekspozitsiya – fuganing birinchi qismi bo'lib, u hajm-darajali tashkillashtirish jihatidan funksional ma'noda ikki tomonlama bo'lim sifatida namoyon bo'ladi. Yaxlitlik doirasida tugallikka ega bo'lgan ekspozitsiya davomiyligi bo'yicha teng bo'lmagan va roli bo'yicha har xil bo'lgan ikkita bosqichga bo'linadi: mavzu bayoni – birinchi o'tish va uning rivojlanishi – javob va keyingi o'tishlar. Shu bilan bir qatorda ekspozitsiyaning o'zi fuganing keyingi bo'limlari (qismlari) shakllanishini avvaldan belgilab beruvchi «oliy tartibdagi mavzu» sifatida namoyon bo'ladi.

Funksional jihatdan ikki yoqlama turli xil yo'llar bilan amalga oshiriluvchi jamlanmaning faqat yuksak darajasidagina mumkindir. Shunday qilib, mavzu (bosh)ning birinchi o'tishi keyingi rivojlanishdan fakturaviy jihatdan, ya'ni bir ovoqli bayon vositasi bilan ajralib

turadi. Ajratib ko'rsatish, birinchi o'tishning funksional belgilanishini e'tirof etuvchi muhim usul bo'lib qoladi. Bundan tashqari, u barcha detallari ochiq ko'rinib turgan mavzuga nisbatan diqqatni jamlash imkonini beradi.

Fuga ekspozitsiyasi shaklining yetarlicha reglamentlangan qismi sifatida namoyon bo'ladi. Bu kompozitorlik amaliyoti bilan bir qatorda, o'quv pedagogik amaliyotda ham birdek o'z aksini topgan muayyan «qonunlar majmui»da namoyon bo'ladi. Ular har tomonlama tegishlidir:

- 1) o'tishlar soni (fugadagi ovozlari qancha bo'lsa, o'tishlar ham shuncha);
- 2) tonal reja (T-D o'zaro munosabatlari);
- 3) mavzu kirishidagi registrlil o'zaro munosabat (mavzuning kvarta-kvintali intervallarga qo'shni o'tishlari);
- 4) fakturaviy rivojning avvaldan o'rnatilish (bir ovozlilikdan ko'p ovozlilikka pog'onama-pog'ona izchillik bilan o'tish).

Ekspozitsiyada mavzuning kirish tartibi muhim ahamiyatga ega. Bunda kirishning turli chizmalari bo'lishi mumkin; ammo ular orasida o'rta ovoz birinchi boshlangani birmuncha optimal sanaladi.

Fugalarda ekspozitsiyaning uchta turi bo'lishi mumkin:

- 1) ekspozitsiya;
- 2) ekspozitsiya + mavzuning qo'shimcha o'tishi;
- 3) ekspozitsiya + kontrekspozitsiya.

Qo'shimcha o'tishlar deb, mavzuning barcha asosiy o'tishlaridan keyin keluvchi o'tishlarga aytiladi. Agar mavzuning qo'shimcha o'tishlari soni fuga ovozlari soniga teng bo'lsa yoki hatto ulardan oshsa, u holda **kontrekspozitsiya** xususida gapiriladi. «Kontr» ekspozitsiya so'zining o'zi ekspozitsiyaga nisbatan muayyan ko'rinishdagi qarama-qarshiligi bo'lgan jarayonlarning kechishini taxmin qiladi. Bu ovozlari, registrlar, tonal ketma-ketliklarning kirishi (ekspozitsion tonalliklar saqlanganda). Ba'zan mavzuning yangi variantlari kiritiladi (aylanma, strettali o'tishlar).

Qo'shimcha o'tishlar yoki kontrekspozitsiyadan foydalanish ko'pincha mavzuning qisqaligi va unga muvofiq ravishda ekspozitsi-

yaning qisqaligi bilan bog'liq bo'ladi. Ular sabab fuganing birinchi qismi bunday vaziyatlarda keng o'ylangan erkin qismni muvozanatga keltirib, uzayadi.

Tahlil davomida kontrekspozitsiyani bir tonalli fugalarning erkin (o'rta) qismlaridan farqlash zarur; ya'ni mavzu o'tishlari faqat asosiy va dominant tonalliklarida berilgan fugalardan ajrata bilish lozim. Kontrekspozitsiyadan so'ng albatta bir qator mavzu o'tishlari boshqa tonalliklarda keladi. Bu esa bir tonalli fugalarga xos emas.

Agar fugada saqlangan qarshi tuzilma(lar) mavjud bo'lsa, u holda ekspozitsiyada o'sha zahotiy oq, ikkilangan yoki uchlangan kontrapunktardan foydalanish bilan bog'liq bo'lgan polifonik rivojning faol jarayoni boshlanadi.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Ovozlar kirishining yuqorilovchi chizmasi bo'yicha fuganing uch ovoqli ekspozitsiyasini ikkita saqlangan qarshi tuzilma bilan yozing.

2. Bax, Mushel, Shostakovich, G'iyosov, Abdullayev fugalarning ekspozitsiyasini tahlil qiling va ekspozitsiya turlarini ajratib ko'rsating (qo'shimcha o'tishlar, kontrekspozitsiyalar); ekspozitsiya chegaralarini aniqlang.

78-§. Fuganing erkin qismi

Darsliklar va o'quv qo'llanmalarida (Myuller, Skrebkov, Zolotarev, Dmitriyev) fuganing ikkinchi qismi – o'rta qism deb yuritilsa, 3-qism esa – yakunlovchi (T.Myuller), reprizali (S.Skrebkov) deyiladi. Agar ekspozitsiya tushunchasi shubha uyg'otmasa va teng huquqqa ega bo'lsa, u holda o'rta qism (ba'zan rivojlov ham deyiladi) va repriza kabi nomlar doim ham fuganing shakllantiruvchi jarayonlariga muvofiq kelavermaydi va doim ham bu bo'limlarning kompozitsion funksiyalariga ishora qilmaydi. Bu nomlanishlardan sonatali, uch qismli gomofon shakllardagi kabi foydalaniladi; fugaga nisbatan esa ular aksariyat hollarda ishonchli bo'lmagan.

Erkin qism nomlanishini A.Doljanskiy o‘z maqolasida qo‘llaydi. Bu nomlanish ko‘proq fugaga mos keladi, zero birinchidan, ekspozitsiya va erkin qism kabi tushunchalardan foydalanar ekan, mualif fuganing ikki qismli tabiatini ta’kidlab o‘tadi; ikkinchidan, erkin nomi qaysidir ma’noda ekspozitsiyaga nisbatan har munosabatda kattaroq erkinlikni tanlashga urg‘u beradi.

Yuqorida aytilgan fikrlardan kelib chiqib, o‘ylaymizki, **erkin qism** nomidan foydalanish lozim. Shaklning mustaqil bo‘limi sifatidagi aniq repriza vaziyatidagina fuganing uch qismli shakli xususida so‘zlash mumkin va bu holatda 2-qismini o‘rta qism deb, 3-qismni esa repriza deb atash mumkin.

Musiqa materialini uzluksiz tarzda rivojlantirishga qodir bo‘lgan fuga shakllanishining muhim tamoyillari qatoriga materialga asta-sekin kiritiluvchi o‘zgarishlar sonining ortishini aytish mumkin; ya’ni har bir keluvchi bosqich o‘tgan bosqich xususiyatlaridan birinigina o‘zgartirib, boshqalarini esa avvalgi hoida qoldiradi. Bu ekspozitsiya boshlab bergan rivojlanishni davom ettiruvchi erkin qismga ham taalluqlidir.

Ekspozitsiyadan farqli o‘laroq, erkin qism strukturasi reglamentlanmagan va aynan erkin qism har bir fuga shaklining individualligini belgilab beradi. Ammo shunday bo‘lsa-da, erkin qismning xos qirralari baribir mavjud ekanligi ma’lum bo‘ladi.

U qoidaga binoan mavzuning yangi tonallikka o‘tishi bilan boshlanadi yoki stretta hosil qiladi. Fugalar tahlilida shaklning chetki qismlarida joylashgan intermediyani ishonchli tarzda baholash lozim. Bu asnoda erkin qism uchun yakunlovchi kadensiya xos emasligini hisobga olish lozim. Shu bois agar ekspozitsiya yoki kontrekspozitsiyadan keyin keluvchi va mavzu o‘tishini yangi tonallikka boshlab boruvchi, yakunlovchi kadensiya bilan tamomlanuvchi intermediya, u qaysi tonallikda tamomlanganidan qat’iy nazar uni ekspozitsiyaga taalluqli deyish zarur. Agar intermediya qismlar chekkasida modul-yatsiyalansa-yu, ammo yakunlovchi kadensiya bilan tamomlanmasa, uni erkin qismga taalluqli bo‘lishi lozim; ya’ni erkin qism intermediyadan boshlanadi. Aksariyat hollarda kadensiyalar mavzu o‘tishining

boshlanishi bilan yangi tonallikda o'zaro to'g'ri tushib qoladi; ya'ni mavzu kadensiyada boshlanadi (Zolotaryov atamasi bo'yicha «harakatlanuvchi kadans»).

Mavzuning o'tishi. Erkin qismda mavzu o'tishlarining soni ixtiyoriy. Mavzuning juftli, guruhli va yakka o'tishlari uchraydi. Juftli o'tishlarda ko'pincha «ekspozitsion guruhlash» tamoyili saqlanib qoladi, ya'ni T-D munosabatlarining (mavzu-javob) ekspozitsiyadagi kabi, ammo boshqa lad maylida.

Tonal reja. Tonal rivojlanish nuqtai nazaridan barcha fugalarda tonal rivojlanuvchi va tonal barqaror (ular kamroq) turlarga bo'linishi mumkin.

Tonal rejalarni ikki rakursda ko'rib chiqish lozim: mavzu o'tishlarining tonal rejasi va intermediyalarning tonal rejasi.

Mavzu o'tishlarining tonal rejalari. Erkin qism odatda: major fugalarda – VI pog'onadan, kamroq III pog'onadan boshlanadi; minor fugalarda esa – paralleldan yoki VI yoxud VII pog'ona tonalliklaridan boshlanadi. Guruhli o'tishlarda odatda guruh ichida tonalliklar o'rtasidagi kvarta-kvinta o'zaro munosabatlarga rioya qilinadi. Tonal jihatdan beqaror fugalarda ko'pincha mavzuning asosiy tonallikka qaytishi yuz beradi; bu esa shaklga rondolilik xususiyatini baxsh etadi. Erkin qismning muhim usuli – bu mavzularning qayta garmonizatsiyalanishidir.

Intermediyalarning tonal rejalari mavzu o'tishlari bilan bog'liq bo'lib, u orqali aniqlanadi. Rivojlovli, cho'zimdor intermediyalar tonal jihatdan birmuncha shiddatli va erkin bo'lib, ularda uzoq tonalliklarga chiqish kuzatiladi.

Fugalardagi rivojning muhim vositasi ovozlarning almashinuvidir: bu ayniqsa 4-5 ovozliliklarda kuzatiladi. Ovozlar sonining almashinuvi bir yoki bir necha ovozning to'liq ko'p ovozlilikdan so'ng keluvchi nisbatan davomli pauzalanishida yuz beradi, yoki aksincha pauzadan so'ng keluvchi ovozlarning kirishida. Bu asnoda polifonik to'qimaning zichlashuvi va siyraklashuvi ifodaviy ahamiyatga ega bo'ladi. So'z polifoniyaga shu qadar xos bo'lgan voqelik – fakturaning o'zgaruvchan zichligi xususida bormoqda.

Erkin qismda ovozning o'chirilishi kadensiyada yoki kadensiyabop aylanmada yuz beradi. Boz ustiga eng ko'p yangragan va undan ekspozitsiya boshlangan ovoz o'chiriladi. Ovozning qayta kirishi faqat melodik jihatdan ahamiyatli bo'lgan material – mavzuda, kamroq hollarda saqlangan qarshi tuzilmada yuz beradi.

Erkin qismda polifonik va tonal rivoj o'rtasida muayyan qonuniyat mavjud: tonal rivoj qanchalik shiddatli bo'lsa, polifonik rivoj shunchalik kamroq yoki aksincha. Erkin qismdagi polifonik usullar orasida imitatsion usullar, xususan strettalar, shuningdek, murakkab kontrapunktlerden keng qamrovda foydalaniladi.

Erkin qism xotimaga yaqin oxirigacha saqlanib qoladigan asosiy tonallikka modulyatsiyalanadi. Bu esa erkin qismning yakunlovchi bo'limi xususida so'zlash imkonini beradi. Reprizali tuzilmaning ekspozitsiya o'lchamlariga muvofiq keluvchi mustaqil bo'lim sifatida ajralib chiqqan vaziyatida esa repriza xususida so'zlash mumkin. Fuga reprizasining farqli tomoni, uning sintezlashuvchi tabiati, shuningdek, dinamikligidadir.

Sintezlashuvchi tabiat, repriza yakun yasab, o'ziga avvalgi rivojga xos qirralarni jamlagan va ularni yangi mutanosiblikka olib kelganda namoyon bo'ladi. Reprizaning dinamikaliligi to'yingan, konsentratlangan rivoj qirralarini belgilab beradi.

79-§. Fuganing shakllantirilishi

Fuganing shakllanishi murakkab jarayon sifatida namoyon bo'ladi; unda shakllantirishning bir qator omillari ishtirok etadi va o'zaro ta'sir ko'rsatadi: bular arxitektonika, tovush balandligi va ritmik to'lqinlar, tonal reja va kadanslarning joylashuvi, mavzu o'tishlarining registrli darajalari, qismlarning masofadagi bog'liqlik tamoyillari, bo'limlarning hajm o'zaro munosabatlari qonuniyatlaridir.

Fugada doimo ikki tendensiya o'zaro ta'sir ko'rsatib turadi: muttasillik va uni bartaraf etish (bo'lib yuborish); agar qayd etilgan omillardan biri muayyan onlarda bo'lib yuborsa, boshqalari ayni paytda birlashtiradi. Natijada idrok uchun zarur sezuralar va polifoniya talabi – muttasillik bilan bog'liq shakl aniqligiga erishiladi. Birinchi

tendensiya musiqiy to'qimaning muttasil ravishda rivojlantirib yoyilishida namoyon bo'ladi; ikkinchisi – kuy oqimining kadanslar bilan bo'linishida, shakl katta bo'limlarining takrorlanishida ko'rinadi, masalan, intermediyalarda va reprizalilikda. Ushbu tendensiyalar nuqtai nazaridan arxitektonika va kadanslar joylashuvi, arxitektonika va tonal reja kabi omillarning mos tushmasligi ayniqsa e'tiborlidir. **Arxitektonika** deganda mavzuning guruhli va yakka o'tishlari, uning variantlari (aylanma, ortirma), strettalar, imitatsiyaning turli ko'rinishlarining qonuniy ketma-ketligi tushuniladi.

Shunday qilib, fugada bo'linishning doimo arxitektonik va garmonik kabi ikki alomati o'zaro bahslashib, kurashadi; faqat alohida holatlardagina ular o'zaro mos keladi. Agar arxitektonika shaklining bir rejasini hosil qilsa (ekspozitsiya – erkin qism – yakunlovchi (repriza) koda), boshqasi kadans va takrorlar sharofati bilan qismlarni taqsimlaydi. Bular fuga shaklining ikki yoki ko'p rejaliligini yaratadi.

Arxitektonika.

Arxitektonik nuqtai nazardan **birlashishning** muhim omillari quyidagilardir:

- 1) polifonik usulning umumiyliги.
- 2) o'tishlar guruhining hosil bo'lishi, ular o'rtasidagi ularni ajratib turuvchi intermediyalarning yo'qligi.

Bo'linish omillarining **qarama-qarshi usullari** quyidagilardir:

- 1) yangi polifonik usulning yuzaga kelishi;
- 2) mavzu o'tishlari o'rtasidagi davomiy intermediyalarning naqdligi.

Arxitektonika nuqtai nazaridan – mavzuning o'tishlari bir ovozda emas, balki barcha ovozlardagi guruhli o'tishlar birmuncha barqarordir.

Fuganing shakllanishida arxitektonika bilan bir qatorda ovoz materiali umumiy hajmining davriy kengayish va torayishlari bilan, o'sishlar, avjlar va tushirimlar bilan bog'liq bo'lgan tovush balandligi to'lqinlari ham katta ahamiyatga ega. Bu yerda yagona to'lqinga mansublik birlashtiruvchi vosita, bir to'lqinning boshqasi bilan almashinuvi esa ayiruvchi vosita sanaladi.

Arxitektonika va tovush balandligi to'liqlari tahlilida polifonik to'qimaning qonuniy zichlashuvi va siyraklashuviga alohida e'tibor qaratish lozim: ovozlarning asta-sekin ortib borishi – birlashtiradi va shaklning yirik bo'limi yakuni arafasida barcha ovozlarni qamrab oladi. Aksincha, muayyan sonli ovozlarning tinib qolishi – bo'lib yuboradi: ayrim sondagi ovozlarni pauza (to'xtam)ga o'tishi – shakl yangi bo'limining paydo bo'lish alomatidir.

Kadanslar. Tonal reja

Kadanslar izchilligi va tarkibi fuga tonal rejasiga qisqacha ta'rif beradi. Unga kiruvchi kadanslar shakli avvalambor, tonikada to'liq, asosan mukammal, kamroq nomukammal ko'inishda bo'ladi. Kadanslar shakllantirishda bo'lib yuboruvchi omil sanaladi. To'liq mukammal kadans, ayniqsa to'laqonli tovush bilan faol, bo'lib yuboruvchi kuchga ega bo'ladi. Yarim kadans ko'pincha bir bo'lim ichida mavzuning navbatdagi o'tishini tayyorlash vositasi bo'libgina xizmat qiladi. Kamroq hollarda u shaklning yirik qismlari o'rtasidagi chegarani ajratib, bo'lib yuboruvchi vosita sifatida xizmat qiladi.

Nomukammal kadans bo'ysunuvchan ahamiyatli bo'lib, unga o'zga vositalar ta'sir ko'rsatgan vaziyatlardagina yetarlicha bo'lib yuboruvchi kuchga ega bo'ladi: bular ritmik to'xtash, polifonik to'qimaning kadansdan keyingi siyraklashuvi, ikkita tovush balandligining to'liqlari chegarasida kadansning joylashuvi, yangi material, yangi kontrapunktik usulning paydo bo'lishi va hk.

Tonal reja. Ularni o'rganishda mavzu o'tishlarining o'zga pog'onalarga o'tishlaridagi haqiqiy tonalliklar almashinuvi bilan aralashtirib yuborish mumkin emas. Fuganing tonal rejasi turli shakllar xususida guvohlik berishi mumkin: uch qismli, sonata shakli, rondosimon va b.

Mavzu o'tishlarining registrarlari.

Ekspozitsiyadagi registrlar betakrorligi – qonuniydir. Keyingi o'tishlar registrarlari esa arxitektonika va tovush balandligi to'liqlari bilan bog'liq bo'lgan muayyan rejaga bo'ysunadi. Barcha yangi registrarlarning asta-sekinlik bilan qamrab olinishi, idroklashda xuddi

rivojdek anglashiladi, va aksincha, avval yangragan registrlarga qaytish – rivojlanishning to‘xtashi, tushirim, yoxud oldingisidek yana o‘sha tovush balandligidan kelib chiquvchi yangi to‘lqin boshlanishi kabi anglashiladi. Ta’kidlash kerakki, ko‘plab fugalarning reprizali qismlari uchun nafaqat asosiy tonallikning qaytishi, balki tahlil davomida e’tiborga olish lozim bo‘lgan mavzu birinchi o‘tishining registrli darajasi ham xosdir.

Shunday qilib, fuga strukturasini bo‘lib yuborish uslubining yuqorida aytilganlarining faqat bittasidan foydalanish orqali tushunib bo‘lmaydi: ularning faqat serqirraligi uning qonunlarini yoritib berishi mumkin.

Qismlarning masofadagi aloqalari.

Ma’lumki, fugaga aniq takrorlanishlar xos emas, ammo u yoki bu bo‘limlar (mavzular, intermediyalar)ning variatsiyalanishi yaxlit asar kompozitsion strukturasiga ta’sir ko‘rsatgan holda har bir fugada uchraydi. O‘zaro bevosita yoki masofadan bog‘langan bunday takrorlar fugaga turli xil shakllar alomatlarini olib kelishi mumkin: 2,3 qisimli, sonatali, rondo, variatsion va boshqalar.

Fugalar shakllari

Fugada sonatalilik. Sonatalilikning qadimiy toifasi qirralari bo‘lishi mumkin (2 qisimli va to‘liq 3 qisimli).

Sonatalilikning fugaga singdirilishi bilan bog‘liq uchta xarakterli alomat:

1) Fuga aniq ikki qismga bo‘linadi; ularning birinchisi tobe tonallikda (D yoki parallelda) mukammal kadans bilan yakunlanadi va yakunlovchi kadansdan avval, ikkinchi qismga, faqat endi transpozitsiyalangan ko‘rinishda (asosiy tonallikda) o‘tuvchi kadansoldi materialni o‘zida jamlaydi. Natijada sonatalilik unsurlari bilan qadimiy ikki qisimli shakl toifasi hosil bo‘ladi (Masalan, I.S.Baxning YaTK 1q. d I, Fis I);

2) Ekspozitsiyadagi qo‘shimcha dominantali o‘tish biror bir vosita yordamida ajratib ko‘rsatiladi (intonatsion, garmonik, mavzuning variatsiyalanishi yoki boshqalar) va yakunlovchi qismda

asosiy tonallikka transpozitsiyalangan yondosh partiya rolini bajaradi (I.S.Baxning YaTK 1q. Cis I, Fis I fugalari);

3) Asosiy tonallikdan dominanta tonalligiga modulyatsiyalanuvchi, o'tish va intermediyalardan tashkil topgan ekspozitsiyadan keyingi bo'limni ajratib ko'rsatish – shaklda bog'lovchi-yondosh partiya ahamiyatiga ega bo'lgan mos keluvchi reprizali transformatsiya sharofati bilan amalgan oshiriladi. Bu yerda bog'lovchi-yondosh guruhga muvofiq kelgan, bo'limni ajratib ko'rsatuvchi vosita kirish bo'lib, uning intermediyasiga nisbatan yangi, yorqin va esda qoluvchi material kiritiladi (I.S.Baxning YaTK 1q. f II).

Shunday qilib, bu yerda fuga ekspozitsiyasi bosh partiyaga o'xshash bo'lsa, qo'shimcha o'tish, kontrekspozitsiya, shuningdek, parallel majorda o'tuvchi mavzu bilan bog'liq erkin qism boshlanishi – bog'lovchi-yondosh partiyaga o'xshaydi.

Rondo alomatlari.

- 1) mavzuning muntazam ravishda bosh tonallikka qaytishi;
- 2) intermediyaning muntazam ravishda qaytib turishi;
- 3) mavzu va intermediyada harakatning turli xil toifasi;
- 4) mavzuda (variatsion) va intermediyada (rivojlovchi) bayonning turli xil toifasi.

Variatsiyalilik.

Variatsiyalilik qaysidir darajada har qanday fuga uchun xosdir. I.S.Bax fugalarda ko'pincha o'ta murakkab variatsion munosabatlar vujudga keladi. Masalan, «variatsiya ustiga variatsiya» yoki masofadagi aloqalar sabab vujudga keluvchi variatsion rivoj bir necha yo'llarining hosil bo'lishi.

Shakllantirishning variatsion tamoyiliga tayanuvchi fugalar mavjud. Ular rivojlov o'rniga uning muhim toifasi – rivojlov variatsiyaga egadirlar. Bu yerdagi farq shundaki, rivojlov tonal va kontrapunktik rivoj borasida o'z shaxsiy rejasiga ega bo'lsa, rivojlov-variatsiya esa dastlabki qism rejasi, o'zi variatsiyalaydigan avvalgi tuzilmalarning umumiy izchilligini saqlab qoladi. Bundan tashqari, u me'yoriy rivojlovga nisbatan tonal jihatdan birmuncha barqaror. Shunday qilib, rivojlov-variatsiya ko'pincha bosh tonallikda boshlanadi. Odatda

rivojlov-variatsiyadan keyin repriza emas, balki koda keladi, zero mustaqil qism sifatidagi reprizaga bo'lgan ehtiyoj bu yerda pasayadi.

Qismlarning hajmli munosabatlari

Fuganing konstruktiv kelishilganligi qismlar hajmining munosabatlariga bog'liq. Uning asosiy, yirik qismlarining proporsionalligi, o'lchamliligi – bu shunday umumiy qonuniyat. Bu qonuniyatga e'tibor qaratish tahlilda ham juda muhim. Ekspozitsiya, erkin va yakunlovchi qismlarga taalluqli bo'lgan hajmli disproporsiya, masalan, 3 qismlilik shakllantirishning muayyan tamoyili emasligiga guvohlik beradi.

Konsentrik shakl.

Qismlarning hajmli munosabati (chetki qismlar teng, o'rtaliq esa kichik), shuningdek, o'rta bo'limning biror bir vositasi orqali ajratib ko'rsatish ko'pincha uning alomati bo'lib xizmat qiladi.

Oddiy 2 va 3 qisimli shakllar. V.Protopopov ularning tasnifi asosiga reprizalilik tamoyilini qo'yadi.

Shunday qilib, fugalarning shakllanish jarayonini o'rganish, ular shaklining ko'p rejali ekanligini bildiradi. Zamonaviy musiqada fuga shakllari turli kompozitorlarda turlichadir. Ammo, Bax davridan keyingi sonatalilik va uch qismlilik qirralarining kuchayishini ta'kidlash lozim.

Fugani rivojlantirishning asosiy tamoyili turli xil fazalarning o'zaro ta'siriga asoslanadi. Ularning izchilligi quyidagicha:

- 1) mavzu – fuganing birinchi fazasi;
 - 2) qo'shimcha mavzuiy material bayoni va fuga (ekspozitsiya) ning boshlang'ich fazalaridagi dastlabki ziddiyatlarning boshlanishi;
 - 3) dastlabki ziddiyatlarning keyingi fazalardagi rivoji;
 - 4) ziddiyatlarning yakunlovchi fazada to'liq muvozanatga kelishi.
- Fuga shakli individualizatsiyasiga quyidagilar orqali erishiladi:
- a) uning faza xususiyatlari, ya'ni ularning hajmi, kuchi, hosil etish yo'li bilan;
 - b) alohida fazalar o'rtasidagi munosabatlar orqali, ularning izchilligida.

Ta'kidlash kerakki, fuga shaklida mavzu – yaxlitlik o'zaro bog'liqligi yetarli darajada qat'iyatli va izchil ko'rinishda namoyon

bo'ladi. Umuman fuga mazmuni mavzu mazmuni va keyingi fazalarga bog'liq bo'ladi.

Mavzu – bu fuganing semantik representanti bo'lib, u xayolchan lirika, dramatism, intellektual teranlik, epik hikoyanavislik, patetika, shiddat, mutoyiba va hk. ifodalovchi xarakter. Ya'ni mavzu tezis sifatida shaklning barcha keyingi rivojlarini xarakter jihatdan ham, tonal-kompozitsion jihatdan ham avvaldan belgilab beradi.

Bu holatni aniq misollar orqali yoritishga harakat qilamiz. I.S.Baxning YaTK Iq. c-moll fugasiga murojaat etamiz:

105-misol.

Allegretto (♩=80)

il siono sta dolce ma piano

a) *p*

poco stacc.

pochissimo stacc.

più stacc.

p *pochiss. stacc.* *cresc.*

mf b)

mf c) *p* *cresc.*

d)

First system of a piano score. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (*p*), *f**p*, and *f*. There are also markings for *p* and *T* (trills) in the right hand.

Second system of the piano score. The right hand continues with its intricate melody. The left hand accompaniment remains consistent. Dynamics include piano (*p*), *cresc.*, *mf*, and *p*. A marking *(h)* is present in the right hand.

Third system of the piano score. The right hand melody is marked with *cresc.* and *mf*. The left hand accompaniment is marked with *mf*. There are markings for *T* (trills) and *g)* in the right hand.

b)

Fourth system of the piano score. The right hand melody is marked with *cresc.*. The left hand accompaniment is marked with *mf*.

Fifth system of the piano score. The right hand melody is marked with *cresc.* and *f*. The left hand accompaniment is marked with *mf*. There is a marking *i)* in the right hand.

Sixth system of the piano score. The right hand melody is marked with *cresc.* and *f*. The left hand accompaniment is marked with *mf*. There is a marking *i)* in the right hand.

Uning ikki taktli mavzusi jonli, shiddatli-raqsobop xarakterda. Birinchi bo‘lib e‘tiborni tortadigani – bu turli mavzuli toifadagi yashirin polifoniya. Birinchi unsur – «yuqorgi» ovoz – bu barqaror ravishda takrorlanib turuvchi, asosiy turg‘un «do»ni ta‘kidlovchi motiv. Ikkinchi unsur – «pastki» ovoz – tebranuvchi, beqaror unsur:



Unda tayanch sifatida navbatma-navbat g, as – g – as – es tovushlari keladi. Mavzuning so‘nggi tovushi bir vaqtning o‘zida qarshi tuzilmaning birinchi tovushi hamdir.

Shunday qilib, mavzuning o‘zidayoq ikki (yashirin) ovoz o‘rtasida hosil bo‘lgan o‘ziga xos dialog-bahs boshlanadi.

Vaholanki, ixtilof dialogi, yoki uning birinchi ishtirokchisi ishonch bilan va bir necha bor o‘z fikrini ta‘kidlasa, boshqa ishtirokchisi esa aksincha, ikkilanadigan, shubhalanuvchi, birinchiga qarshilik ko‘rsatuvchi bo‘lib, u lad vositalari – tayanchlar almashinuvi (g, as, es) orqali, shuningdek, ritm vositalari (ritmik surat o‘zgarishlari) orqali yetkazib beriladi.



Voqealar boshlanishi shu tariqa o‘ziga xos tarzda kechadi; unda ikkita turli yo‘nalishli yo‘llar namoyon bo‘ladi – birinchisi barqaror, turg‘un, ikkinchisi – mobil, beqaror.

Ikkita qarama-qarshi rivoj tamoyillarining mavzuning shiddatli-raqsobop xarakteri bilan birgalikda bu tariqa qiyoslanishi, shakllantirishning ichki mavzuiy rondali tamoyili xususida so‘zlash imkonini beradi; unda birinchi unsur – bu o‘zgarmas tarzda takrorlanuvchi refren, ikkinchisi esa «tonal» beqarorligi bilan ham farqlanuvchi va yangilanib turuvchi lavhalar (epizod).

Bu dialoglilik javob boshlanganida ham saqlanib qoladi, faqat endi u o‘zini real (mavzudagiga o‘xshab yashirin tarzda emas) ikki ovozlikda namoyon etadi. Birinchi ovoz – bu barqaror mavzu, ikkinchisi esa – yangi beqaror va mobil ko‘rinishdagi kontrastlanuvchi qarshi tuzilma; shunga ko‘ra ikki takt oralig‘ida birinchidan, ritmik rivoj

beriladi, ikkinchidan, tonal («c»dan «g»ga) rivoj, nihoyat fakturaviy rivoj beriladi, zero bu yerda yashirin polifoniya nafaqat mavzuda, balki qarshi tuzilmada ham o‘z o‘rniga ega. Bu fakturaviy lahza dialogning poliloggacha o‘shib borishi xususida so‘zlash imkonini beradi; u go‘yoki berilgan mavzu bo‘yicha bahs-munozara olib boruvchi yangi suhbatdoshlarning kiritilganini ajratib ko‘rsatadi. Bu jarayon birinchi intermediya boshlanishi bilan kuchayadi; u birinchi ovoznining dialogliligini saqlagan holda, uning barqarorligini boshlangan sekvensiya sabab bo‘shashtiradi. Ikkinchi ovoz esa birinchi qarshi tuzilmaning aylanma va kamaytirilgan variantini sekvensiyalagan holda, ikkinchi ishtirokchi fikri mustaqil ekanligini, uning birinchi ishtirokchiga e‘tirozini ta’kidlaydi.

Ikkinchi intermediyaning boshlanishi bilan jarayon beqarorligi sabab yanada ta’kidlangan ikki ovozli kanonik sekvensiyaning paydo bo‘lishi hisobiga taranglik kuchayadi. Bu intermediya ekspozitsiyani yakunlaydi va mi bemol major tonalligida to‘liq mukammal kadenziya bilan tamomlanadi.

11-taktdan, mavzu o‘tishi bilan erkin qism boshlanadi. Uning dastlabki 4 takti major doirasidagi tonalliklarda yangraydi (Es-dur, B-dur va As-durga og‘ishmalar). Uchinchi intermediya ham xuddi dastlabki ikki intermediya kabi sekvensiyali harakatga asoslangan; faqat unda mavzuiy material o‘zgaradi. Agar dastlabki ikki intermediya mavzu materiali va birinchi qarshi tuzilmaga ishlov bersa, uchinchi intermediya esa to‘liq ravishda qarshi tuzilma ikki unsurining materialini rivojlanadi: yuqorgi ovoz  qarshi tuzilmaning birinchi unsurini, pastki ovoz  esa – ikkinchi unsurini. Bu intermediyaga yangi polifonik usul ham kiritiladi – bu tersiyaga juftlangan ikkilangan kontrapunkt. Bu to‘rt takt – mazkur fugadagi yagona major «orolcha»si; unga ko‘ra barcha keyingi rivojlanishlar fuga uchun asosiy bo‘lgan tonalliklarda kechadi – asosiy va dominanta.

Erkin qismda mavzu ikkita saqlangan qarshi tuzilma qurshovida yangraydi. Intermediyalar esa – bu murakkab vertikal-harakatchan kontrapunkttdagi ekspozitsiya intermediyalarining variantlaridir. Shunday qilib, to‘rtinchi intermediya ikkita bo‘limga bo‘linadi: birin-

chisi (1-2 taktlar) – bu asosiy qo‘shilish, ikkinchisi esa (3-4 taktlar) – oktavaning uchlangan kontrapunktidagi uning hosila qo‘shilishidir. 20-taktdan mavzu asosiy tonallikka qaytadi; boz ustiga hatto shu balandlikda. Beshinchi intermediya – bu ikkinchi intermediyaning (1-2 taktlar) hosila qo‘shilishi, uning uchinchi takti – bu yangi material (uchinchi erkin ovozga ega bo‘lgan ikki ovozli imitatsiya pastki kvintaga), 4-5 taktlar – birinchi intermediya varianti, ammo uchinchi ovoznining qo‘shilishi bilan. Shunday qilib, beshinchi intermediya – bu avvalgi barcha intermediyalar tamoyillarini sintezlashtirgan eng hajmdor intermediyadir. Keyinchalik mavzu yana ikki marotaba c moll asosiy tonalligida o‘tadi: ular orasiga kichik bir taktli intermediya ham joylashadi.

Shunday qilib, mazkur fuga ikki tamoyilning qarama-qarshi qo‘yilishi, barqaror va beqaror kabi ikkita parallel ravishda kechuvchi yo‘llar asosida quriladi. Birinchi yo‘l – mavzuning o‘tishi bilan bog‘liq, ikkinchisi esa – intermediyaning rivojlanishi bilan.

Mazkur fugada intermediyalar aslo kam ahamiyatli emas, mavzuga qaraganda ular mobillik tamoyillarini nihoyatda bo‘rttirib aks ettiradi va shaklni dinamizatsiyalovchi omil sanaladi.

Shu tariqa, mavzu-tezisdan belgilangan dialog-bahs butun fuga davomida kechadi. Mavzu ichidagi «yashirin rondo»ning belgilangan qirralari esa endilikda rondonin aniq qirralariga ega bo‘ladi; u yerda refren sifatida mavzu keladi, oltita intermediya esa – uning lavhalaridir. Ta’kidlash joizki, rondo shaklidagi kabi lavhalar ham rivojlantirishga qarab murakkablashib boradi: hajman ortib, polifonik usullar nuqtai nazaridan murakkablashadi va yangi mavzuiy unsurlar kiritadi. Demak, mazkur fuga shaklining rejalaridan biri – bu rondolilik.

«Mavzu – yaxlitlik»ning o‘zaro bog‘liqligi faqat strukturaviy jihat bilan chegaralanmaydi. Yuqorida ta’kidlangan mavzu ikkinchi unsurining «sol», «lya bemol», «mi bemol» tayanchlari ajratilgan lad beqarorligi, keyinchalik umuman butun shaklga ta’sir qiladi. Aynan shu tovushlar fugada qo‘llanilgan sol minor, mi bemol major, lya bemol majorga og‘ishma tonikalari bo‘lib qoladi. «Do» tovushini ajratib ko‘rsatuvchi mavzuning birinchi unsuri barqarorligi esa keyinchalik

do minor tonalligini ta'kidlashga va uning aniq ustunligiga qo'yiladi. Tonal reja nuqtai nazaridan bu yerda uch qismlilik xususida so'zlash mumkin: turg'un-noturg'un-turg'unning qaytishi. Ammo **noturg'unlik** doirasi (parallel tonallik va og'ishma) – nihoyatda chegarali – bu bor yo'g'i 4 takt va u uch qismlilik tamoyillariga zid keladi. Ammo fuganing ikkinchi yarmida mavzuning asosiy tonal-likda uch marotaba o'tishi, repriza xususida so'zlash imkonini beradi. Shunday qilib, ekspozitsiya va repriza nuqtai nazaridan – uch qismlilik bor narsa, ammo bunga «o'rta qism»ning hajman o'ta kichikligi zid kelib, bu unga mustaqil qism sifatida qarash imkonini bermaydi. Shunday bo'lsa-da, mazkur qismni e'tibordan chetda qoldirish mumkin emas, zero u, butun kontekstdan o'zining ahamiyatli lad kontrasti – major bo'yog'i va yangi polifonik usulning paydo bo'lishi – tersiyasi ikkilangan kontrapunkti bilan ajralib turadi.

Tonal yo'nalishi jihatidan quyidagi surat chiziladi:

| | |
|--------------------------------|---------|
| Ekspozitsiya | Repriza |
| C – g – c – Es – g – C – c – c | |

Chizmadan ko'rinib turibdiki, major bo'limi kompozitsiya marka-zida joylashgan bo'lib, uning har ikki tomonidan simmetrik tarzda minor bo'limlari joylashgan – ekspozitsiya va repriza.

Shunday qilib, fuganing asosiy strukturasi ustidan bu yerda uch rejali kompozitsiya ham o'z o'rmini egallagan: rondo, uch qismlilik va konsentrik. Shakllarning har biri o'z qonunini «o'tkazadi» va natijada ushbu fuganing ko'p rejali kompozitsiyasi hosil bo'ladi.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Bax, G'iyosov, Mushel fugalarini tahlil qiling va shaklini aniqlang hamda noodatiy yechimlarga e'tibor qaratib, ularning sabablarini asoslab bering.

2. 3 va 4 ovozli oddiy fugalar rejasini tuzing va ularga muvofiq ravishda turli tamoyillar o'zaro ta'siri mavjud bo'lgan fugalar yozing (uch qismlilik + sonatalilik, ikki qismlilik + variatsiyalilik va boshqalar).

XIV BOB. MURAKKAB FUGALAR

80-§. Ta'rifi. Umumiy vaziyatlar

Murakkab deb, asosida ikki, uch, kamroq to'rt mavzu yotgan fugalarga aytiladi. Ular mavzularning soniga qarab ikki, uch, to'rt mavzuli fugalarga ajratiladi. Fugada ikki yoki uchta mavzu bo'lsa, u holda obrazli kontrastni yaratishga tendensiyasi borligidan dalolatdir. Bu tendensiyani uning dastlabki holatida motetlardayoq sezish mumkin; unda she'riy matnning yangi bo'limlari mavzuiylik bo'yicha yangi fugalashgan tuzilmalar bilan kiritilgan edi. Mavzular kontrastligi birmuncha rivojlangan ko'rinishda richerkarlar va kansonalarda, ya'ni fuganing cholg'u o'tmishdoshlarida paydo bo'lgan.

Saqlangan qarshi tuzilmali fugalarda kuy kontrastligining kuchayishi tez-tez uchrab turgan. Ammo qarshi tuzilmalar odatga ko'ra mavzu qiyofasini kasb etmaydi, shunga ko'ra strukturaviy tugallikka ham ega emas.

Mavzularning o'zaro munosabati murakkab fugalarda o'zgachadir. Bir-biri bilan kontrastlashgan mavzular ularda birmuncha murakkab birlikni tashkil etadi.

Murakkab fugalarning uch turi mavjud:

- 1) mavzularning birgalikdagi ekspozitsiyasi bilan;
- 2) mavzularning alohida ekspozitsiyasi bilan;
- 3) mavzularning alohida-birgalikdagi ekspozitsiyasi bilan.

81-§. Mavzularining birgalikdagi ekspozitsiyali fugalari

Birgalikdagi ekspozitsiyali fugalarda (ikki mavzuli yoki uch mavzuli) kontrast mavzular mutanosibli ayni paytda murakkab birlik sifatida ham namoyon bo'ladi.

Mavzularning har birini birmuncha bo'rttirib ko'rsatish maqsadida, ular qoidaga ko'ra turli vaqtlarda boshlanadi, ammo bir vaqtda

yakunlanadi. Shunday qilib, turli vaqtdagi boshlanish va bir vaqtdagi kadensiyalanish mavzular kontrasti va ayni paytda ular vaqtining birligini bo‘rttirib ko‘rsatadi.

Bunday fugalar ekspozitsiyasi struktura jihatdan oddiy (bir mavzuli) fugalardan farq qilmaydi, ya‘ni mavzularning har biri ovozlarning har birida, asosiy va dominanta tonalliklarida bayon etilishi lozim. Mavzular namoyishi birgalikdagi ekspozitsiyali fugalarda ko‘pincha quyidagi ko‘rinishda bo‘ladi: (ikki mavzuli fugalar)

Chizmalar:

a) 3 ovozli:

| | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| M_2 | M_2 | M_1 | M_1 | M_2 | M_2 |
| M_2 | M_1 | M_2 | M_2 | M_1 | M_1 |
| M_1 | M_1 | M_2 | M_2 | M_1 | M_1 |

b) 4 ovozli:

| | | | | | | | |
|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| M_1 | M_2 | M_2 | M_1 | M_1 | M_2 | M_1 | M_2 |
| M_1 | M_1 | M_2 | M_2 | M_2 | M_1 | M_1 | M_2 |
| M_2 | M_1 | M_1 | M_2 | M_2 | M_1 | M_2 | M_1 |

Erkin qismlar ko‘proq erkinlik va strukturaning ko‘plab variantlariga duch keladi – birgalikdagi qo‘shimcha mavzu o‘tishlaridan (parallel yoki birmuncha uzoq tonalliklarda), yagona, kanonik (strettarli mavzularning o‘tishlargacha).

Birgalikdagi ekspozitsiyali murakkab fugalarda intermediya roli ko‘pincha kamayib qoladi. Bu ko‘proq tonal reja chegaralangan, ya‘ni bir tonalli fugalarda kuzatiladi.

Birgalikdagi ekspozitsiyali vokal ikki mavzuli fugalarda qoidaga ko‘ra mavzularning har biri o‘z matni bilan yangraydi.

Birgalikdagi ekspozitsiyali ikki mavzuli va uch mavzuli fugalarda strettalar ahamiyatli o‘rin egallaydi. Ular rivoj intensivatsiyasi vositasi bo‘lib xizmat qiladi, yakunlovchi qismlarda esa ular ko‘pincha qo‘sh kanon shaklida rivoj yakuni sanaladi.

Birgalikdagi ekspozitsiyali ikki mavzuli fugaga Motsartning Rekviyemidagi Kyrie yorqin misol bo‘ladi. Undagi I qism matni –

«Kyrie eleison» – birinchi mavzuga topshirilgan, II qism matni esa – «Christe eleison» – ikkinchi mavzuga. Birinchi va ikkinchi mavzularning o‘n marotaba birgalikdagi o‘tishlarida bu so‘zlar bir vaqtda yangraydi.

Rekviyem birinchi xorining ikki mavzuli fugasidagi birgalikda ekspozitsiyalanuvchi mavzular kontrasti yetarli darajada terandir:

106-misol.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Allegro' and 'ikkinchi mavzu'. The bottom staff is labeled 'birinchi mavzu'. The music is in 4/4 time and consists of two themes. The first theme is a simple melody, and the second theme is a more complex, rhythmic melody. The two themes are presented in a fugue-like manner, with the first theme starting on the bottom staff and the second theme starting on the top staff.

Ikki mavzuning T-D tonalliklar doirasi va qisqa intermediyalardagi 4 marotaba o‘tishidan so‘ng o‘rta qism boshlanadi (17-38 taktlar). Bu yerda mavzular birgalikdagi jarangda F, g, c, B va f tonalliklarida bayon etiladi. Birinchi mavzuning B dur va f moll tonalliklaridagi strettali o‘tishlari, ikkinchi mavzu (27-38 taktlar) strettasiga o‘tadi. Ular ikkinchi mavzu strettasi (45-50 taktlar) yangilanadigan reprizadan avval keluvchi kulminatsion zona hisoblanadi.

Klassiklar, ayniqsa romantiklarning ikki mavzuli fugalarda mavzular kontrastining kuchayishi, ularning o‘tishlari uchun tonal rejalarining ahamiyatli ravishda kengayishini ham jalb etdi. Bunga Motsartning «Kyrie»sidagi fugalari, ayniqsa Betxovenning №29 sonatasidagi final qismi yorqin misol bo‘ladi.

Murakkab fugalarda mavzular kontrastining kuchayishi XX asrda ham davom etdi. Bu yerda tonal rejalarining kengayishi, xromatizatsiyaning kuchayishi va qayta ishlovning o‘sib borishi bilan bir qatorda, rivojlanish jarayoniga sur‘at o‘zgarishi ham kiritilgan edi. Misol tariqasida Shostakovichning №4, 24, Mushelning №16 fugalari keltirish mumkin.

82-§. Mavzularning alohida ekspozitsiyali fugalari

Alohida ekspozitsiyali fugalarda mavzular kontrasti ketma-ketlikda namoyon bo‘ladi va faqat reprizadagina mavzular bir vaqt-

ga jamlanadi. Ba'zan ikkinchi mavzu sifatida birinchi mavzuning aylanma varianti keladi.

83-§. Mavzularning alohida ekspozitsiyali ikki mavzuli fugalari

Alohida ekspozitsiyali ikki mavzuli fugalarning kompozitsion rejasi odatga ko'ra shaklning 4 ta asosiy bosqichlari bilan bog'langan:

- a) birinchi mavzuning bayoni va rivoji;
- b) ikkinchi mavzuning bayoni va rivoji;
- v) reprizaga o'tish;
- g) birgalikdagi repriza.

Birinchi bosqich odatda ekspozitsiyadan tashkil topadi. Unga 1-mavzuning qo'shimcha o'tishlari yoki kontrekspozitsiya ham qo'shilishi mumkin. Ulardan tashqari birinchi mavzuning o'zga tonalli o'tishlari ham qo'shilishi mumkin. Ayrim fugalarda boshqa tonalli o'tishlardan keyin mavzu o'tishi asosiy tonallikda keladi. Natijada birinchi bosqich yopiq shakl qirralariga ega bo'ladi (ya'ni oddiy (bir mavzuli), tugal fuga hosil bo'ladi).

Ikkinchi bosqich (ikkinchi ekspozitsiya) birinchi ekspozitsiyadan farqli o'laroq, tonal jihatdan kamroq reglamentlangan, ovozlari kirishining o'zgacha intervallarini jalb etadi, kamroq strukturaviy tugallikka ega bo'ladi.

Ta'kidlash lozimki, 2-ekspozitsiya, kompozitsion nuqtai nazardan **bifunksional** bo'lishi mumkin, ya'ni u ekspozitsion va rivojlanuvchi qismlar xususiyatlariga ega bo'lishi mumkin. Ekspozitsionlik, mavzuning barcha ovozlarda navbatma-navbat, izchillik bilan o'tishida namoyon bo'ladi. Rivojlanuvchi qism funksiyalari esa, asosan tonal jihatdan namoyon bo'ladi, bu avvalo – mavzuni T-D tonalliklarida o'tishida emas, balki ayrim hollarda noqardosh tonalliklarning jalb etilishida ham ko'rinadi.

Uchinchi, o'tuvchi bosqich reprizani tayyorlab beradi. O'tuvchi bosqich intermediya, mavzularning yondosh tonalliklarda o'tishi, mavzularning orttirma va aylanma kabi ko'rinishlarga kirishini o'z ichiga olishi mumkin.

To'rtinchi bosqich – mavzularning birgalikdagi reprizasi.

Murakkab fugalarning tonal rejaları ko'pincha **rondo** (ekspozitsion tonalliklarning yondoshlari bilan almashinib kelishi) va **variatsiyalilikka** (ya'ni, bo'limlarning har biri bosh tonallikda boshlanadi va avvalgi bo'limlarning tonal munosabatlarini umumiy qirralarda saqlab qoladi) yaqinlashadi.

Ba'zan, kontrast materialga asoslangan ikkinchi ekspozitsiya, rondo shaklining lavha (epizod) rolini o'ynashi mumkin: (Bax. YaTK, II fis).

Ayrim, ikkinchi mavzu ekspozitsiyasi yondosh tonallikda (ayniqsa D yo'nalishida), reprizada esa har ikki mavzu bosh tonallikda o'tishi bayon etilgan fugalarda **sonatalilik** qirralari vujudga keladi (Shostakovich. №24 fuga).

84-§. Mavzularning alohida ekspozitsiyali uch mavzuli fugalari

Bunday fugalarda o'z shakllanishida ko'pincha 4 bosqichga ega bo'ladi:

- a) birinchi mavzu ekspozitsiyasi;
- b) ikkinchi mavzu ekspozitsiyasi va birinchi mavzuning rivoji;
- v) uchinchi mavzu ekspozitsiyasi va 2- va 3-mavzularning rivoji;
- g) uch mavzuning birgalikdagi reprizasi.

Ta'kidlash joizki, ikkinchi va uchinchi mavzular ko'pincha ovozlarning kirishining ixtiyoriy intervali bilan o'tkaziladi, shuningdek, asosiy bo'lmagan tonalliklarda ham. Bu ikkinchi va uchinchi mavzular ekspozitsiyasi, qaysidir ma'noda fuganing o'rta bo'limiga tegishli ekanligi xususida so'zlash imkonini beradi. Misol tariqasida I.S.Baxning YaTK 2 q. fis-moll fugasini keltirish mumkin.

Murakkab qo'sh fugalarga misollar keltiramiz:

107-misol.

I.S.Baxning YaTK 2 q.

Fuga gis-moll

Con moto tranquillo, uguale y dolce (♩=76)

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff has a bass clef and the same key signature. The music is written in a 3/4 time signature. A first ending bracket labeled 'a)' spans the final two measures of the system.

Second system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. A first ending bracket labeled 'b)' spans the final two measures of the system. The instruction *♩ marc.* is written above the first measure of the lower staff.

Third system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. A first ending bracket labeled 'T' spans the final two measures of the system. The dynamic marking *mf* is present in the first measure of the lower staff.

Fourth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. The instruction *sempre legatissimo* is written above the final measure of the upper staff. The dynamic marking *f* is present in the first measure of the lower staff. The instruction *dim. tr.* is written above the final measure of the lower staff.

Fifth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. A first ending bracket labeled 'T' spans the final two measures of the system.

Sixth system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. A first ending bracket labeled 'c)' spans the final two measures of the system. The instruction *cresc.* is written above the final measure of the lower staff.

Seventh system of the musical score. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff has a bass clef and the same key signature. A first ending bracket labeled 'T' spans the final two measures of the system. The dynamic marking *mf* is present in the first measure of the lower staff.

This page of musical notation is for a piano piece, featuring six systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The notation includes various dynamics and articulations:

- System 1:** Starts with a dynamic marking *p* and a performance marking *d*. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- System 2:** Continues the melodic and bass lines, with a trill (*tr*) in the right hand.
- System 3:** Includes a performance marking *rit.* and a dynamic marking *capr.* (crescendo). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- System 4:** Includes a performance marking *rit.* and a dynamic marking *p*. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- System 5:** Includes a performance marking *d* and a dynamic marking *mf*. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- System 6:** Includes a performance marking *d* and a dynamic marking *p*. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

- d)

First system of a piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f* and *dim.*

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

Third system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *dim.* and *p*. There are markings for fingerings (7) and articulation (accents).

k)

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc. un poco* and *p*. There are markings for fingerings (7) and articulation (accents).

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *p*. There are markings for fingerings (7) and articulation (accents).

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*.

Bu I.S.Baxning YaTK 2 qismidan gis-moll fugasi. U hajman juda katta bo'lib, kompozitsiya jihatdan ham g'ayrioddiyligi bilan ajralib turadi. -

Fuga birinchi mavzu bayoni bilan boshlanadi – bir toifali, bir maromdagi sakkiztalik cho'zimlar harakatiga asoslangan bo'lib, 4 taktdan iborat; unda 3-4 taktlar – bu 1-2 taktlarga nisbatan sekunda bo'ylab sekvensiya. So'ngra dominanta tonalligida javob boshlanadi: u xarakterli xromatizatsiyalashgan qarshi tuzilmali bo'lib, fuganing keyingi rivojlanishida muhim rol o'ynaydi.

Aslida ham fuganing butun mavzuiy materiali aynan shu ikki unsurdan tashkil topadi – mavzu va qarshi tuzilmadan. Asosiy tonallikdagi mavzuning uchinchi o‘tishi birinchi qarshi tuzilmasiz kechadi, to‘rtinchisi esa mavzuning qo‘shimcha o‘tishi bo‘lib, yana birinchi qarshi tuzilma fonida yangraydi. Mana shu qo‘shimcha o‘tishdan so‘ng to‘liq mukammal kadensiya bilan yakunlanuvchi katta intermediya beriladi. Shunday qilib, bu ekspozitsiya birinchi mavzuning qo‘shimcha o‘tishi.

U mavzuning 3 ta o‘tishidan iborat bo‘lgan: ularning ikkitasi dominant tonalligida va oxirgisi asosiy tonallikda yangraydi, so‘ngra fuganing ikkinchi – erkin qismi boshlanadi.

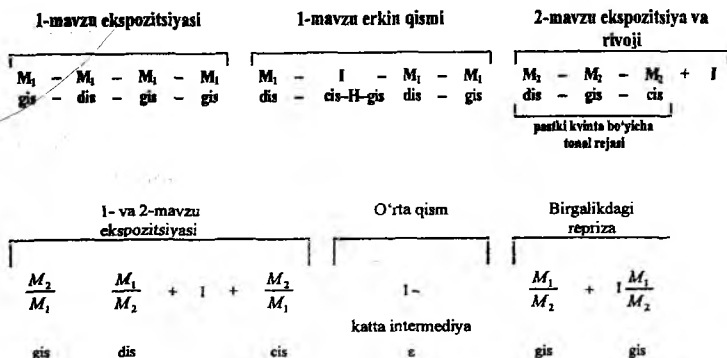
61-taktdan e‘tiboran birinchi qarshi tuzilmaning erkin variantini namoyon etuvchi ikkinchi mavzu ekspozitsiyasi boshlanadi. Ikkinchi mavzu o‘tishining tonal rejasiga e‘tiborimizni qaratamiz: dis – gis – cis – gis; undan so‘ng birinchi mavzu ritmining fonida ikkinchi mavzu materiali – rivojlanuvchi katta intermediya boshlanadi.

97-taktdan boshlab har ikki mavzu asosiy tonallikda birgalikda yangraydi. Bu esa birgalikdagi reprizaning boshlanishi xususida so‘zlashga asos bo‘ladi. Shunisi e‘tiborliki, bunda repriza talablariga tonal reja javob bermaydi, zero bu yerda mavzular noasosiy tonalliklarda o‘tadi (uning tonal rejasida gis – dis – cis).

115-taktdan nihoyatda kengaytirib rivojlantirilgan intermediya boshlanadi. U birinchi va ikkinchi mavzular materialini rivojlantiradi.

Nihoyat, 125-taktdan boshlab mavzular asosiy tonallikda yangraydi va unda ikki marotaba o‘tadi. Ular o‘rtasida yana keng rivojlanuvchi intermediya joylashtiriladi.

Shunday qilib, mazkur fuga chizmasini quyidagicha tasvirlash mumkin:



Chizmada ko'rsatilgan:

M_1 – 1-mavzuni anglatadi;

M_2 – 2-mavzuni bildiradi;

I – intermediyalar.

Tonalliklar lotin harflari bilan ko'rsatilgan.

Shunday qilib, mazkur fuga kompozitsiya jihatdan murakkab ikki mavzuli fuga alohida-birgalikdagi ekspozitsiya va birgalikdagi repriza bilan, deya talqin etilishi mumkin. Shunisi e'tiborliki, unda uchta fuga bir-birining ustiga go'yoki quyilayotgandek: birinchi fuga – bu oddiy bir mavzuli, bir tonallikli fuga bo'lib, ikki qismli shaklda yozilgan. Unda birinchi qism – bu ekspozitsiya M_1 , ikkinchi qism esa uning erkin qismi.

Ikkinchi fuga – bu ham M_2 ga asoslangan oddiy fuga. Unda birinchi qism ekspozitsiya va erkin qism funksiyalarini o'zida mujassam etadi. Ikkinchi qism esa M_2 ning o'tishlaridan tarkib topgan, asosiy tonallikdagi erkin va juda hajmdor intermediya.

Uchinchi fuga (u 97-taktdan boshlanadi) – bu uch qismli shakldagi ikki mavzuli fuga. Unda birinchi qism – bu birinchi va ikkinchi mavzularning birgalikdagi ekspozitsiyasi. Asosiy va dominanta tonalliklarida o'tuvchi M_1 va M_2 hamda subdominanta tonallikdagi mavzularning yana bir o'tishi. II qism – katta intermediya, III qism – asosiy tonallikdagi M_1 va M_2 ning birgalikdagi reprizasi.

Umuman olganda murakkab uch qismli xususida so'zlash mumkin. Unda birinchi qism – bu ekspozitsiya + birinchi mavzuning erkin

qismi M_1 (ya'ni birinchi fuga), ikkinchi qism – ekspozitsiya + ikkinchi mavzuning erkin qismi M_2 (ya'ni ikkinchi fuga), uchinchi qism – oddiy uch qisimli shaklda bayon etilgan ikki mavzuli fuga (birgalikdagi ekspozitsiya bilan). Unda birinchi qism – M_1 va M_2 birgalikdagi ekspozitsiya; ikkinchi qism – rivojlanuvchi qism (intermediya), uchinchi qism – birgalikdagi repriza.

85-§. Oddiy va murakkab o'rtasidagi oraliq fugalar

Oraliq fugalar deb, o'zida murakkab fuga qirralarini mujassam etgan fugalarga aytiladi, ya'ni ikkinchi yoki uchinchi mavzuning mavjudligi. Ammo qandaydir alomatlar bo'yicha fuga murakkab fuga talablariga javob bermaydi. Shu bois ham fuga – **oddiy** (bir mavzuli), **murakkab** (ikki yoki uch mavzuli), **oraliq** – qaysi toifaga mansub ekanligini aniqlash uchun muayyan mezonlarga asoslanish zarur bo'ladi.

Murakkab fuga uchta asosiy talablarga javob berishi lozim:

- 1) reprizada mavzuning birgalikdagi o'tishlariga ega bo'lish;
- 2) yorqinlik, xarakterlilik, strukturaviy tugallik kabi mavzuning barcha talablariga har tomonlama mos keluvchi mavzuiy materialga ega bo'lish;

- 3) mustaqil ekspozitsiyaga ega bo'lish, ya'ni ikkinchi (uchinchi) mavzuning barcha ovozlarda shunday guruhli o'tishiki, uning davomida birinchi mavzu mavjud emas. Boshqacha qilib aytganda ikkinchi (uchinchi) mavzular namoyish etilganda birinchi mavzu ularga kontrapunkt sifatida kelmasligi kerak.

Agar fuga shu uch talablarga to'liq javob bersa, u so'zsiz murakkab (ikki yoki uch mavzuli) fugalar toifasiga kiritilishi lozim.

Agar alohida ekspozitsiyali fugalarda ikkinchi (uchinchi) mavzu rolini o'ynovchi yangi kuy mavjud bo'lsa, ammo quyidagi talablar bo'lmasa:

- 1) ya'ni, mustaqil ekspozitsiyaga ega bo'lmaydi;
- 2) qaysidir alomatlar bo'yicha tom ma'noda mavzu ahamiyatiga erishmaydi (masalan, o'ta qisqalik, xarakterlilikning yetishmasligi, strukturaviy tugallikning yo'qligi, turli ovozlardagi o'tishlar jarayonidagi mavzuning o'zgaruvchanligi), bunday fuga oddiy va murakkab o'rtasidagi oraliq toifasiga kiritilishi lozim.

Bunday vaziyatda fugada paydo bo'luvchi harakatning umumiy shakllariga tayanuvchi, individuallikka ega bo'lmasa-da, ammo butun fuga davomida saqlanib qoluvchi yangi kuy mavzui saqlangan qarshi tuzilma sifatida kiritilishi lozim.

Agar fugada yangi, yorqin, xarakterli kuy paydo bo'lsa, u holda hatto mustaqil ekspozitsiyaning yo'qligida ham (ammo reprizada uning birinchi mavzu bilan majburiy birgalikdagi o'tishida) uni ikkinchi (uchinchi) mavzu deb hisoblash mumkin. Bunday fuga ham oraliq toifasiga kiritilishi kerak.

Misol tariqasida I.S.Baxning YaTK 2-tomidan H-dur fugasini keltirish mumkin. Uning birinchi qismi – bu ekspozitsiya + birinchi mavzuning bitta qo'shimcha o'tishi.

27 taktdan boshlab birinchi mavzu ikki marta dominanta va bir marta asosiy tonallikda o'tkaziladi va bu mazkur bo'limni kontrekspozitsiyaga kiritish imkonini beradi. Ammo, yuqorgi ovozda, so'ngra qolgan barcha ovozlarda unga mavzuga sakkiztalik cho'zimlar bilan tekis harakatlanuvchi yangi kuy kontrapunktlanadi. Keyin esa takroriy o'tishlarda bu mavzu har safar turli xil o'zgarishlarga uchrab, kadensiyaga ega bo'lmaydi. Shu bois ham u ekspozitsiyadan so'ng keluvchi (ya'ni, kontrekspozitsiyada) saqlangan qarshi tuzilma sifatida qabul qilinadi.

Erkin qismda bu kuy har safar ohang jihatdan o'zgarib, hajmini almashtirib, mavzuni butun asar davomida kuzatib boradi. Barcha intermediyalar ham uning asosida quriladi.

Reprizada mavzu uch marotaba o'tkaziladi, ularning ikkitasi mazkur yangi qarshi tuzilma bilan kontrapunktda yangraydi. Shunday qilib, kontrekspozitsiyada paydo bo'luvchi yangi kuy mavzui doimiy ravishda barcha ovozlarda bo'ylab imitatsiyalanishi va birgalikdagi reprizaning naqdligi (qisman bo'lsa ham) ikkinchi mavzu sifatida qabul qilinishi mumkin bo'ladi.

Boshqa tomondan bu mavzuning nursizligi, notugalligi va o'zgaruvchanligi, shuningdek, mustaqil ekspozitsiyaning yo'qligi uning to'laqonli mavzu deyishga shubha uyg'otadi.

Yuqorida aytilgan barcha tafsilotlar mazkur fugani bir mavzuli va ikki mavzuli o'rtasidagi oraliq fuga toifasiga kiritish imkonini beradi.

86-§. Murakkabdan oddiyga modulyatsiyalanuvchi fugalar

Fuganing bu kategoriyasi ikki mavzuning birgalikdagi ekspozitsiyasi bilan kechadi. Qoidaga ko'ra, bunda ekspozitsiya murakkab ikki mavzuli fuganing barcha talablariga javob beradi, ya'ni mavzularning har biri barcha ovozlarni bo'ylab asosiy va dominant (kamroq boshqa) tonalliklarida o'tkaziladi. Ammo rivojlanish jarayonida ikkinchi mavzu ahamiyatli o'zgarishlarga duchor bo'ladi va natijada undan faqat alohida unsurlargina qoladi. Bundan tashqari, bunday fugalarda birgalikdagi repriza yo'q (Eslatish joizki, murakkab fugalar uchun birgalikdagi reprizaning naqdligi – eng asosiy talabdir).

Shu bois, u murakkab fuga sifatida boshlanib, oddiy fuga sifatida yakunlanadi (ya'ni bir mavzuli). Bu esa murakkabdan oddiy fuga tomon kompozitsion modulyatsiya xususida so'zlash imkonini beradi.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

1. Mavzularning alohida ekspozitsiyasi bilan uch ovozli ikki mavzuli fuga yozing.

2. Mavzularning birgalikda ekspozitsiyasi bilan to'rt ovozli ikki mavzuli fuga yozing.

3. Quyidagi fugalarni ularning toifasini aniqlagan holda tahlil qiling:

a) Bax. YaTK II q. cis-moll fugasi;

b) Bax. YaTK Iq. cis-moll fugasi;

v) Bax. YaTK Iq. a-moll fugasi;

g) Shostakovich. «24 prelyudiya va fuga» turkumidan №4,24 fugalar;

d) Mushel. №16 fuga;

e) T.Qurbonov. Orkestr uchun fuga;

j) T.Qurbonov. «Ibn Sino», «Tarix sahifalari» turkumidan fuga;

z) M.Tojiyev. Kamer orkestr uchun Yettinchi simfoniya;

i) H.Rahimov. Fuga (Prelyudiya va fuga turkumidan).

87-§. O'zbekiston kompozitorlari ijodida fuga

O'zbekiston kompozitorlari ijodida fuga ahamiyatli o'rin egallaydi. Bunga G.Mushel, T.Qurbonov, F.Yanov-Yanovskiy, H.Rahimov, V.Saparovlarning «Prelyudiyalar va fugalar» nomli polifonik turkum-

lari, shuningdek, R.Abdullayev, N.G'iyosov, V.Saparov va boshqalarning alohida fugalari yorqin misoldir.

Mazkur janrga bo'lgan qiziqish bir tomondan polifoniyaning XX asrdagi katta roli, boshqa tomondan esa ayni monodiyada mavjud polifoniyaga zamin bilan belgilanadi. Ma'lumki, monodiyaga rivojning silliqligi, o'quvchanligi kabi sifatlar xos bo'lib, bular uni polifonik melodikaga yaqinlashtiradi va rivojning polifonik tamoyillarini bir-muncha organik ko'rinishda belgilab beradi.

Bundan tashqari, monodiya monoobrazli, monoohangli bo'lib, unga konsentratsiya, bir hissiy holatga g'arq bo'lish xosdir. Ushbu qirralar polifonik janrlar uchun ham butkul xosdir.

Nihoyat, monodiya asosida birinchi tuzilmasi o'ziga xos «mavzu» bo'lgan rivojlantirib kengaytirish tamoyili yotadi, qolgan barcha tuzilmalar esa uning variantlari, deb qabul qilinadi.

Shunday qilib, monodiyaning monoobrazlilik, monoohanglilik, «mavzu» namoyishi va uning hissiy qiyofasini sezilarli tarzda o'zgartirmaydigan variantlari toifasidagi – rivojlantirib kengaytirish kabi kompozitsion tamoyillar, mavzuning polifonik shakllar va janrlar, xususan fuga bilan o'xshashligini belgilab beradi.

Fuga shakliga murojaat etgan O'zbekiston kompozitorlari joriy etilgan Yevropa va monodiya an'analarining o'zaro ta'siri yo'lidan bormoqda. Dastlabki bosqichlarda Yevropa an'analari ustunlik qilib, milliy an'analar esa faqat fuganing mavzuiylik bilan chegaralangan edi. Keyinchalik kompozitorlar sezib yoki ongli ravishda polifoniyaning o'zbek mavzuiyligiga organik tarzda bog'lanishini his etib, endilikda fugani shakllanishi uchun xalq milliy an'alarini tobora chuqurroq singdirish yo'lidan bormoqdalar. Bu fuganing asosiy tipologik qirralari saqlangan holda kompozitorlar tomonidan ularning xalq milliy an'analari ta'sirida qayta yaratilishi bilan ifodalanadi.

Bu nafaqat mavzuiylikda, balki faktura, rivojlanish usullari, va nihoyat umuman fugani shakllantirishda o'z aksini topadi.

O'zbekiston kompozitorlari fuga janridan foydalanishning zamonauiy bosqichida yangi pog'onaga ko'tarildilar. Bu yangilik shundan iboratki, kompozitorlar folklor yoki asl milliy materialdan foy-

dalanganda uni fuganing shartlariga bo'ysundirishga intilmaydilar. Aksincha, folklor individual shakllar tug'ilishiga zamin yaratib, fugaga sezilarli ravishda ta'sir o'tkazishni boshlaydi. Bu tafsilotlar T.Qurbonov, N.G'iyosov, R.Abdullayev fugalariga taalluqlidir.

Shu tariqa N.G'iyosov fortepiano uchun «Polifonik maqom» nomi ostida «4 sho'bada 24 ta fuga» turkumini yaratdi. Bunda har bir sho'ba 6 ta fugani o'z ichiga oladi. Birinchi sho'ba – «Saraxbor», «Tasnifi Saraxbor», «Tarjei Saraxbor», «Garduni Saraxbor», «Muxammasi Saraxbor», «Saqli Saraxbor».

Ikkinchi sho'ba – «Talqin», u ham 6 ta fugadan iborat: «Tasnifi Talqin» va hk.

Uchinchi sho'ba – «Nasr» (6 ta fuga).

To'rtinchi sho'ba – «Ufor» (6 ta fuga).

Fuganing ham konstruksiya, ham shakllantirish tamoyillari bo'yicha mazkur turkum, maqomlarning rivojlantirib kengaytirish qonuniyatlarini fugalashgan kompozitsiya sharoitlarida amalga tatbiq etadi.

O'zbekiston kompozitorlari ijodida fugalar turlicha funksiyalarda keladi: mustaqil asar sifatida ham, «Prelyudiya va fuga» turkumining qismi sifatida ham, sonata-simfonik va boshqa turkumli asarlar qismi sifatida yoki biror bir shakl ichidagi bo'lim sifatida ham.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

Quyidagi tomonlarga e'tibor berib, fugalarni tahlil eting:

a) kompozitor invariant, ya'ni Yevropa musiqasida joriy bo'lgan fuga an'alarini saqlab qolganmi?

b) mazkur an'analarning buzilishi o'rni mavjudmi, shunday bo'lsa javob bering, bu nimada namoyon bo'ladi?

v) kompozitor xalq milliy an'alarini qay darajada amalga tatbiq etadi va ular fuganing qaysi jihatlarini qayd etadi?

1. G.Mushel. 24 prelyudiyalar va fugalar: C, a, F, g fugalari;

2. T.Qurbonov. «To'yona» turkumidan fuga;

3. R.Abdullayev. Forteplano uchun fugalar: №8 (es), №10 (e), №14 (g), №19 (C);

4. N.G'iyosov. «Polifonik maqom» turkumidan №25 (g), «Saraxbor» 1-bo'limidan fugalar.

XV BOB.

KICHIK POLIFONIK TURKUM. «PRELYUDIYA-FUGA»

88-§. Umumiy tavsifi

Prelyudiya-fuga ketma-ketligi turkum sifatida faqat I.S.Baxdan boshlanadi. Baxgacha prelyudiya umuman yozib olinmagan; I.S.Baxda esa u teng huquqli badiiy birlik ahamiyatiga ega bo'ldi.

Borliq voqeligining keng davrasini qamrab oluvchi sonata-sifonik turkumdan farqli o'laroq, prelyudiya-fuga obrazlarning katta bo'lmagan doirasini aks ettirib, ularning ichki tomondan yoritadi. Polifonik turkum mazmunining kengligiga nisbatan ko'proq teranligi yoritiladi.

T.Livanova fikricha, prelyudiya-fuga turkumi g'oya va obrazlarning muayyan doirasini har tomonlama va katta diqqat-e'tibor bilan yoritadi, ya'ni u o'zining o'ta aniq bo'lgan moyilligiga ega.

Turkumning bunday toifadagi kontrasti janrlar xilma-xilligi, mavzuylik xususiyatlari, rivojlanish tamoyillari bilan ta'minlanadi; birligi esa uning to'ldiruvchilik kontrastidadir. Yordamchi sifatida ohang-mavzu aloqalari, fakturaviy umumiylik va b. kelishi mumkin.

Mikroturkum I.S.Bax ijodida tasdiqlanib va cho'qqiga erishib, rivojlanishning uzoq yo'lini bosib o'tdi. U klassiklar ijodida mustaqil shakl sifatida mavjudligini to'xtatsa-da, ammo yirik sonata-simfonik konsepsiyalar tarkibiga kiradi. U rus kompozitorlari (Glazunov, Taneyev)da katta rivojlanishga ega bo'lib, romantiklar an'analarini davom ettiradi: turkumlar qismlarning mavzuiy aloqalariga asoslanadi, bu esa janrning monointonatsion, monomavzuylik talqini xususida so'zlash imkonini beradi.

XX asr – ushbu janrning o'ziga xos «renessansi»dir. XX asrning ikkinchi yarmida Shostakovich, Shedrin, Yelcheva, Sorokin, Xachaturyan, Mushel, Qurbonov kabi kompozitorlarning polifonik turkumlari paydo bo'ladi. O'tmishdoshlari an'analarini davom ettirgan zamonaviy kompozitorlar turkum talqiniga nova-

torlik qirralarini ham kiritadilar. Pelyudiya-fuga bilan bir qatorda Fantaziya-fugalar (Polinskiy), Rechitativ va fugalar (Xachaturyan) paydo bo'ladi.

Har qanday turkum singari prelyudiya-fuga ham qismlarning o'zaro kontrasti va ayni paytda ularning bir-biriga tobeligiga asoslanadi. Bu janr xilma-xilligi va ularning shakldagi funksional holati bilan belgilanadi. Turkumda dialektik jihatdan qarama-qarshi bo'lgan asoslar o'zaro ta'sirga kirishadi: erkinli – qat'iy, mobil – stabil.

Turkum qismlari quyidagi tamoyillar bo'yicha o'zaro munosabatda bo'ladi:

- 1) kontrast (obrazli yoxud mavzuiy);
- 2) birlik (tonal, obrazli, mavzuiy);
- 3) ularning muvozanati.

Qismlarning o'zaro munosabati, ularning funksiyalari turli tarixiy davrlarda turlicha bo'lgan. I.S.Baxda qismlar kontrasti obrazli-hissiy ma'noda, ohang jihatdan, umumiylik – tonal, ba'zan hissiyotga moyillik bilan.

89-§. Pelyudiyalar

Kichik turkumda prelyudiyaning roli ikki xil bo'ladi: muqaddima;

ifodaviy jihatdan fugadan hecham qolishmaydigan mustaqil pyesa.

Pelyudiyalar obraz va janr jihatdan chegarasizdir. Pelyudiyalar faktura va shakl nuqtai nazaridan ham rang-barangdir.

Pelyudiyalar fakturasi gomofon toifali – polifonik-turli mavzuli yoki imitatsion ko'rinishda bo'lishi mumkin.

Pelyudiyalar talqini hajm, mavzuiylik, rivojlanish tamoyili (mavzuiy va lad-tonal), faktura, shakl kabi parametrlari bilan to'g'ridan-to'g'ri aloqada bo'ladi.

Muqaddima prelyudiyalari hajman uncha katta emas va qoidaga binoan davriya, ikki qismli, yoki o'ziga xos variatsiya shaklida bayon etiladi.

Pelyudiya-muqaddimalarning boshqa turi – bu prelyudiya-dialoglardir. Ularda obraz jihatdan odatda kontrast bo'lgan, ba'zan esa intonatsion jihatdan o'xshash ikki tuzilma qarama-qarshi qo'yiladi.

Ikkinchi toifa prelyudiyalari – bu mazmunan mustaqil va shak-

lan rivojlangan pyesalar. Odatda ular ikki qismli, uch qismli shaklda, ko'pincha variatsion, ba'zan esa fugetta yoki bas-ostinatoli polifonik variatsiyalar shaklida ham bayon etiladi.

Prelyudiyaning faktura va rivojlanish tamoyillarining reglament-sizligi sabab, kompozitorlar xarakter, janr, mazmun nuqtai nazaridan, hamda xalq milliy an'analarini aks ettirish borasida o'zlari uchun katta imkoniyatlarni ochadilar.

90-§. «Prelyudiya va fuga» turkum qismlarining o'zaro munosabati

Prelyudiya va fuga turkum qismlari xarakter, obraz, shakllantirish tamoyillari jihatidan o'zaro qarama-qarshi bo'lgan ikkita qismni namoyon etadi; ayni paytda ular bir-biriga tobedirlar. **Kontrast – birlik** tushunchasi qismlarning obrazli va mavzuiy mazmuniga tegishli bo'lgan o'zaro munosabatlarning 4 ta variantini taqdim etadi:

- 1) ohang-mavzu doirasini farqlashdagi qismlarning obrazli birligi;
- 2) obrazli va mavzuiy doiralarning birligi;
- 3) ohang-mavzu birligidagi obrazli kontrast;
- 4) obrazli va mavzuiy kontrast.

Ushbu tasnifida mavzuiylik fenomeni aniqlovchi edi. Ammo, bir qator vaziyatlarda qismlar aloqasi birmuncha bilvosita ko'rinishda namoyon bo'ladi:

- 1) attacca usuli orqali;
- 2) turli ko'rinishda namoyon bo'luvchi lad-tonal aloqa. Ular:
 - a) umumiy tonallik;
 - b) prelyudiya fuga tonalligini tayyorlab beradi: bu ayniqsa murakkab lad-tonal tizimi sharoitlarida yuz beradi;
 - v) prelyudiyaning tonal rejasi fuganing tonal rejasidan darak beradi;
 - g) prelyudiya tonalliklarining tonikalari fuga mavzusining lad tayanchlariga aylanadi.
- 3) fakturaviy aloqa:
 - a) har ikki qism polifonik fakturada, ammo uning turli toifalarida yozilgan: prelyudiyada – turli mavzuli polifoniya, fugada esa – imitatsion polifoniya;
 - b) butun turkum davomida saqlanib qoluvchi umumiy imitatsion faktura.

4) polifonik shaklda yozilgani bois har ikki qismda namoyon bo'luvchi **shakllar umumiyligi:**

- a) prelyudiya – kanon,
- b) prelyudiya – invensiya,
- v) prelyudiya – fugetta,
- g) prelyudiya – bas-ostinatoli variatsiyalar.

91-§. Turkum toifalari

Qismlar bog'liqligining toifa va darajalariga qarab, turkumning quyidagi toifalarini ajratib ko'rsatish mumkin:

- 1) kontrast tamoyiliga asoslanganlar;
- 2) kontrast – tarkibli shaklni hosil qiluvchilar;
- 3) muttasil.

Birinchi toifa tez-tez uchraydi va Bax, Shostakovich, Shedrin, Mushel va boshqalar tomonidan qo'llanadi.

Ikkinchi toifa qismlar chegarasini turli vositalar orqali bartaraf etishga asoslanadi:

- 1) attacca,
- 2) spesifik-musiqiy vositalar bilan.

a) prelyudiya so'nggidagi nomukammal kadensiya yoki kadensiyaning umuman yo'qligi bilan;

b) prelyudiya so'nggidagi fuga mavzusining tonal tayyorgarligi bilan;

v) prelyudiya va fuga o'rtasidagi ohang jihatdan birikuv bilan.

Mavzuiy mazmun nuqtai nazaridan kontrast-tarkibli shaklning 2 ta turi ajratib ko'rsatiladi:

- a) qismlar kontrastiga asoslangan;
- b) qismlarning ohang jihatdan o'xshashligiga asoslangan.

Ikkinchi toifa Shostakovich, Shedrin, Mushel, Qurbonov turkumlari uchun nihoyatda xosdir.

Uchinchi toifa – muttasil turkumlar: ularda turkumiylikni yenguvchi va prelyudiya-fuga ketma-ketligini bir butun, yagona kompozitsiyaga aylantiruvchi qismlar orasidagi har tomonlama, teran aloqalar ajralib chiqadi.

Bu toifa zamonaviy kompozitorlar, shu qatorda o'zbek kompozitorlari uchun ham xosdir.

Misol tariqasida G.Mushelning №7 turkumini (mi bemol miksolidiy) tahlil etamiz:

108-misol.
VII
PRELYUDIYA

Moderato

pp

sf. *sim.*

(b)

poco a poco cresc.

(b)

p

poco a poco cresc.

(A)

First system of a piano score. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in a minor key. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The dynamic marking *poco a* is written in the right hand. A bracket below the system is labeled with the number 5.

Second system of the piano score. It continues the grand staff notation. The dynamic marking *poco cresc.* is written in the right hand. The music maintains its melodic and rhythmic patterns.

Third system of the piano score. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is written in the right hand. The music features more complex rhythmic patterns and chordal textures.

Fourth system of the piano score. The music continues with a mix of melodic lines and chordal accompaniment. The dynamic remains *ff*.

Fifth system of the piano score. The dynamic marking *poco a poco dim.* (poco a poco diminuendo) is written in the right hand. The music begins to soften in volume. A bracket below the system is labeled with the number 8.

Sixth system of the piano score. The dynamic marking *p* (piano) is written in the right hand. The system concludes with a double bar line. A bracket below the system is labeled with the number 6.

Moderato

FUGA

First system of musical notation. The treble clef staff is empty. The bass clef staff begins with a piano (*p*) dynamic marking and contains a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes. The bass clef staff continues the rhythmic pattern from the first system.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the rhythmic pattern.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the rhythmic pattern. A *mf* dynamic marking appears in the bass staff, with a dashed line indicating a melodic fragment in the treble staff.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the rhythmic pattern. A dashed line indicates a melodic fragment in the treble staff.

First system of a piano score. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *p* is present. The instruction *cresc.* is written above the staff.

Second system of a piano score. The right hand continues the melodic line, and the left hand plays a bass line. A dynamic marking of *pp* is present. The instruction *poco a poco cresc.* is written above the staff.

Third system of a piano score. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line. A dynamic marking of *pp* is present.

Fourth system of a piano score. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line. A dynamic marking of *dim.* is present. The instruction *rit.* is written above the staff.

Fifth system of a piano score. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with triplets. A dynamic marking of *P* is present. The instruction *legato* is written above the staff. A slur is placed over the first two measures of the right hand.

Sixth system of a piano score. The right hand plays a melodic line with eighth notes, and the left hand plays a bass line with triplets. A dynamic marking of *p* is present.

First system of a piano score. The right hand (treble clef) plays a melody with eighth notes and triplets. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. Dynamics include *mf* and *f*. A dashed line indicates a melodic connection between the hands.

Second system of the piano score. The right hand continues with eighth notes and triplets. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *sim.* (sustained).

Third system of the piano score. The right hand features more complex triplet patterns. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the piano score. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand continues with eighth notes and triplets. A dashed line indicates a melodic connection.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with triplets and a fermata. The left hand continues with eighth notes and triplets. A dashed line indicates a melodic connection.

Sixth system of the piano score. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand continues with eighth notes and triplets. Dynamics include *rit.*, *a tempo*, and *pp*.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a melodic line in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning.

Third system of musical notation, showing a key signature change to three flats. It features a grand staff with treble and bass clefs. Dynamic markings include piano (*p*) and forte (*f*).

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs.

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various note values and rests. The lower staff contains a bass line with a steady eighth-note accompaniment. A fermata is placed over a note in the lower staff at the end of the first measure.

Second system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. The word "cresc." is written below the first measure of the lower staff.

Third system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. The dynamic marking "ff" is written below the first measure of the lower staff.

Fourth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line. A fermata is placed over a note in the upper staff at the end of the first measure.

Fifth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line.

Sixth system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate melodic and harmonic lines.

Third system of musical notation, including a forte (*ff*) dynamic marking in the treble clef.

Fourth system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Stringendo

Fifth system of musical notation, marked with *Stringendo*, indicating an increase in tempo.

Sixth system of musical notation, featuring a forte (*ff*) dynamic marking and dense rhythmic textures.

rit.

Meno mosso

First system of a piano score. It consists of two staves. The right-hand staff has a treble clef and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The left-hand staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Meno mosso'. The first measure of the right-hand staff is marked with a hairpin crescendo leading to the word 'rit.' (ritardando). The second measure of the right-hand staff is marked with a hairpin decrescendo leading to the word 'marcato'.

marcato

Second system of the piano score. It consists of two staves. The right-hand staff has a treble clef and contains a melodic line with a long slur. The left-hand staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I'. The first measure of the right-hand staff is marked with a hairpin decrescendo leading to the word 'mf' (mezzo-forte).

Tempo I

Third system of the piano score. It consists of two staves. The right-hand staff has a treble clef and contains a melodic line with a long slur. The left-hand staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I'. The first measure of the right-hand staff is marked with a hairpin decrescendo leading to the word 'pp' (pianissimo).

pp

Fourth system of the piano score. It consists of two staves. The right-hand staff has a treble clef and contains a melodic line with a long slur. The left-hand staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I'. The first measure of the right-hand staff is marked with a hairpin decrescendo leading to the word 'sim' (sforzando). The second measure of the right-hand staff is marked with a hairpin crescendo leading to the word 'poco cresc.' (poco crescendo).

sim

poco cresc.

Fifth system of the piano score. It consists of two staves. The right-hand staff has a treble clef and contains a melodic line with a long slur. The left-hand staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I'. The first measure of the right-hand staff is marked with a hairpin decrescendo leading to the word 'mf' (mezzo-forte). The second measure of the right-hand staff is marked with a hairpin decrescendo leading to the word 'dim.' (diminuendo).

mf

dim.

Sixth system of the piano score. It consists of two staves. The right-hand staff has a treble clef and contains a melodic line with a long slur. The left-hand staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Tempo I'. The first measure of the right-hand staff is marked with a hairpin decrescendo leading to the word 'p' (piano).

p



Mazkur turkumning har ikki qismi – prelyudiya va fuga Moderato sur’atida, 3/4 o’lchovida beriladi; har ikki qism ham janr va xarakter jihatdan o’xshash – kuychan-lirik; har ikki qism bir tonallikda o’tadi. Ammo qismlar umumiyliги bu bilan chegaralanmaydi. Qismlar aloqasining birmuncha teranroq tusda ajratib ko’rsatish uchun har bir qismni alohida tahlil etamiz.

Prelyudiya butun qism davomida saqlanib qoluvchi metro-ritmik formula – usul bilan boshlanadi. 5-taktdan mi bemol miksolidiyda usul fonda melodik mavzu boshlanadi, 14-taktdan esa shu mavzuning yuqorilovchi kvintali imitatsiyasi beriladi; bu esa unga fuganing javobi sifatida qarash imkonini beradi. U javob bilan birga yangrovchi qarshi tuzilma mavzuga ohang jihatdan yaqin bo’lib, keyingi o’tishda saqlanadi. 21-taktdan e’tiboran qisqa intermediya beriladi, undan boshlab esa usul o’z balandlik holatini o’zgartiradi.

23-taktdan boshlab usuldagi lad o’zgarishi sharofati bilan yana melodik mavzu o’tkaziladi, u tonal jihatdan beqaror va shu bilan birga tiniq va bo’yoqdor yangraydi.

32-taktdan yuqorgi registrdan «ff» da akkordli dublirovkada prelyudiyaning avj qismi beriladi. 39-taktdan boshlab hammasi tinchib qoladi, usul o’zining avvalgi balandlik holatiga qaytadi, yuqori ovozlarda esa mavzu boshlang’ich iborasining imitatsion o’xshatmasi beriladi. Prelyudiyaning oxirgi 5 takti yuqorgi ovozlarda organ punktida

o'tadi, pastki ovozlarda esa usul aniq yangraydi. Uchta so'nggi takt esa «ff»da cho'zimdor organ punktida o'tadi.

Shunday qilib, barcha harakat asta-sekin tinchib, faqat past sadoli ritmik formula – usulgina yangrab turadi.

Mazkur prelyudiyaning shakllanishida ostinatoli va fugalashgan shakllar tamoyili aniq kuzatiladi. Ostinatolilik o'zini usulning barqaror saqlanishida namoyon etadi. Boz ustiga bir tomondan ritmning yorqinligi, xarakterliligi, boshqa tomondan uning rivoji, va nihoyat uning mazmun borasidagi ahamiyati, uni shunchaki melodik mavzuga kontrapunkt deb emas, balki **metro-ritmik mavzu** deya hisoblashga asos bo'ladi.

Fugalashgan tamoyillar melodik mavzuning imitatsion rivojida namoyon bo'ladi – boshlanishdagi tonika-dominantali o'zaro munosabat, erkin qismda registrli rivojlanish bilan, rivojlanishning polifonik uslublarida mavzuning o'zgatonalli (fa doriy, lya bemol miksolidiy) o'tishlari (ham melodik, ham ritmik) kechadi.

Butun prelyudiya har safar turlicha munosabatlarda variatsiyalanuvchi birgina mavzuga asoslanadi, degan dalil, shakllantirish tamoyillari-da yetakchi sanalgan variatsiyalilik xususida so'zlash imkonini beradi.

Yuqorida qayd etilgan barcha tafsilotlar mavzkur prelyudiyada ostinatoli va fugalashgan tamoyillar organik birlikda o'zaro ta'sir etganini tasdiqlashga asos bo'ladi. Shaklni esa yaxlit holda qo'sh (melodik-ritmik) ostinatoli variatsiyalar sifatida va ikki mavzuli fugetta sifatida (ritmik va melodik mavzular bilan) talqin etish mumkin.

Ushbu turkum **fugasi** shoshmasdan, «p»dan boshlanadi. Mavzuni tinglashda uning lad o'zgaruvchanligi va polifonik tabiati darrov e'tiborni o'ziga tortadi. Mi bemol tovushidan boshlanib mavzuda rivojlanish vaqtida yangi tayanchlar – fa va lya bemol ajralib chiqadi. Shu tariqa uning lad-tonal rejasi quyidagicha ko'rinish oladi: Es – f – As – Es. Ushbu tonalliklar avval ham prelyudiyada yangragani va fuga mavzusining tonal strukturasi ta'sir qilganini yo'l-yo'lakay eslatib o'tamiz.

Tonal jihatdan fuga javobi qiziqarli yechim topgan – u si miksolidiy ladida, keyingi – mavzuning 3-o'tishi esa – sol miksolidiyda

yangraydi. Shunday qilib, fuga ekspozitsiyasining tonal rejasi Es – H – G ko‘rinishini oladi. Fugalashgan an‘analardan nazaridan shu qadar kutilmagan va me‘yorsiz bo‘lgan tonal reja nima bilan bog‘langan?

Nazarimizda, buning sababi kompozitorning bir tomondan, bemol muhitidan so‘ng mavzuga tiniq, yangi jarangni berish istagi bo‘lsa, boshqa tomondan prelyudiyada yangrab bo‘lgan asosiy tonallikka qardosh (Es-dur) tonalliklar – fuga mavzusida o‘zlarini ko‘rsatib bo‘ldilar.

Bundan tashqari, nafaqat kompozitor, balki mohir rassom bo‘lgan G.Mushel garmonik bo‘yoqlarni o‘ta nozik his etadi. G‘ayrioddiy yechimning yana bir sabab mana shunda ham ko‘rinadi.

Yuqorida mavzuning polifonik tabiati xususida aytilgan edi. Bu mavzuning 2-iborasi, 1-iboraning aylanmasi ekanligini namoyon etganda ko‘rinadi. Bundan tashqari fuga mavzusining o‘zi ham – prelyudiya mavzusining erkin aylanmasidir. Shunday qilib, fuga prelyudiyada boshlangan mavzu rivojini davom ettiradi.

Fuganing erkin qismi an‘analarga muvofiq holda parallel tonallikda boshlanadi. Mavzu aylanmada yangraydi. Mavzuning keyingi o‘tishi asosiy ko‘rinishda, sol minorda beriladi, ammo bu yerda yangi – triolli – qarshi tuzilmadagi ritmik harakat kiritiladi.

So‘ngra yana asosiy tonallikka qaytiladi; unda dominant organ punktida mavzu yangraydi. Mavzuning bu o‘tishida ritmik rivoj kuchayadi, zero qarshi tuzilmaning sakkiztaliklar bilan kelgan triolli harakati o‘n oltitaliklar bilan almashtiriladi.

Mavzuning quyidagi o‘tishlari ajratiladi: u «Ges-dur» tonalligida, o‘rta ovozda, o‘zaro imitatsiyalanuvchi ikki chetki ovozlar bilan kontrapunktda yangraydi.

Yana asosiy tonallik «Es-dur»ga qaytiladi; unda tantanavor, apofoz ko‘rinishda, «ff», «fff»da mavzu jaranglaydi. Bu o‘tish fuganing avj qismi bo‘lib, mutlaqo yangi fakturada yangraydi. Undan keyin keluvchi intermediya (shu fakturada) dinamik jihatdan («fff»dan «pp»gacha) tobora so‘nib, fuganing yakunlovchi bo‘limiga olib keladi. U «pp» bilan, nomdosh minorda yangraydi.

Ta'kidlash joizki, mazkur bo'lim fugaga nisbatan o'ziga xos kodadir. Ammo unda prelyudiyadan ritmik mavzu (ya'ni, usul) qaytib keladi; u fuga mavzusi bilan kontrapunktida yangraydi va bu, mazkur bo'limni yaxlit turkumning birgalikdagi reprizasi deb aytishga imkon beradi.

Aytish lozimki, fugani shakllantirishda variatsiyalilik tamoyili yetakchi sanaladi. Birinchidan, bu mavzu o'tishlari bir-biridan uzoq tonalliklar sharofati bilan yetarlicha chegaralangan; ikkinchidan, barcha intermediyalar mavzu materialiga asoslanadi va uning variatsiyalari hisoblanadi; uchinchidan, mavzu asosiy va aylanma variantlarda namoyish etiladi; to'rtinchidan, fugada mavzuning biridan boshqasiga o'tishida ritmik rivojlanish aniq kuzatiladi; nihoyat, fuganing fakturaviy rivoji ham yaqqol ko'rinib, u fuganing avj qismida faktura almashinuviga olib keladi.

Shunday qilib, prelyudiyada belgilangan variatsiyalilik, fugada go'yoki davom etadi va yakunlanadi.

Yuqorida qayd etilganidek, fuga mavzusi—prelyudiya mavzusining aylanma variantidir. Shu bois fuganing boshlanishi, yangi qismning boshlanishi kabi emas, balki prelyudiyada boshlangan melodik mavzu rivojining davomi sifatida qabul qilinadi.

Prelyudiyadan so'ng qo'yiluvchi «attacca»ning yo'qligiga qaramay, fuga, prelyudiyaning oxiridagi fakturaviy yechim sabab, aynan davom sifatida qabul qilinadi. *pp* fonida organ punktida deyarli bir ovozli usul yangraydi; u shakl rivojlanishining keyingi bosqichidan darak berayotgandek go'yo.

Turkum talqinining hal qiluvchi omili, fuga oxirida yangrovchi, ikki mavzu – ritmik va melodikni birlashtiruvchi birgalikdagi reprizadir.

Barcha tafsilotlar G.Mushelning №7 turkumini muttasil toifaga kiri-tish imkonini beradi.

Milliy an'analarning har bir qismda va yaxlit turkumda tatbiq etilganini alohida ta'kidlash lozim.

Ular nafaqat mavzuiylikda, lad sohasida, fakturada, balki shakllantirish tamoyillari va semantikada ham namoyon bo'ladi.

Shunday qilib, prelyudiyadagi monodiya ta'siridan kelib chiquvchi quyidagi shakllantirish tamoyillarini ta'kidlab o'tamiz:

1) usuldan boshlanishi, u muayyan sozlanish beradi va butun asar davomida saqlanib turadi;

2) shakl rivojlanishi bosqichlari: **boshlang'ich tuzilma** – kvinta balanda yangrovchi uning **1-varianti** – keyingi bosqich – registrlil ko'tarilish – **avj** – **yakunlovchi tuzilma** – avvalgi registrga qaytish.

Monodiyada bu shunday ifodalanadi: daromad – miyonxat – avj – furovard.

Ushbu bosqichlar turkum darajasida o'zini shunday namoyon etadi: prelyudiya – daromad

fuga – ekspozitsiya va erkin qismning boshlanishi – miyonxat

fuganing avji – katta avj

turkumning birgalikdagi reprizasi – furovard.

Semantik jihatdan turkumda vazminlikdan ochiqlikkacha bo'lgan obrazli-hissiy rivoj mantiqi aniq kuzatiladi, u hissiylik (avj) va hissiy tushirimda bevosita namoyon bo'ladi.

Shunday qilib, turkum darajasida o'zbek monodiyasiga xos bo'lgan jarayonlar, polifonik vositalar va shakllantiruvchi usullar bilan o'ziga xos tarzda namoyon etiladi.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

Quyidagi polifonik turkumlarni qismlar o'zaro ta'siri nuqtai nazaridan tahlil eting va ulardagi turkum toifalarini ajratib ko'rsating:

a) Bax. YaTK I, d-moll, es-moll; YaTK II, c-moll, fis-moll;

b) Shostakovich. 24 prelyudiya va fugalar: №1, 3, 7, 12;

v) Shedrin. 24 prelyudiya va fugalar: №4, 19, 23;

g) Mushel. 24 prelyudiya va fugalar: №4, 10;

d) T.Qurbonov. Polifonik turkumlar: «To'yona», «Tarix sahifalari», «Ibn Sino»;

e) H.Rahimov. Prelyudiya va fuga;

j) V.Saparov. Prelyudiya va fugalar.

XVI BOB.

BAS-OSTINATOLI POLIFONIK VARIATSIYALAR

92-§. Bas-ostinatoli polifonik variatsiyalar tarixidan

«Basso ostinato»ga variatsiyalar shakli XVII asr – XVIII asrning boshlarida cho‘qqiga erishdi. Bas-ostinato polifonik yozuvning tuzilmasi tomonidan vujudga kelgan va o‘z cho‘qqisiga I.S.Bax davrida erishgan.

Ostinato ifodaviy usulning tug‘ilishi va idrok etilishi – uning qat’iyatli takrori va variatsiyalilik bilan uyg‘unlashib ketishi, barqaror strukturali band shaklidan, shuningdek, «cantus firmus»ga bo‘lgan ilk polifonik shakllardan ilgarilab ketdi. Bu shakllar, asosida tenordagi takrorlanuvchi xoral kuyi bo‘lgan XII-XIII asrlarga oid motet janri bilan bog‘liqdir (o‘sha davrlar motetida tenor – pastki ovozdur). Bu asnoda pastki ovozning ostinatoliligi yuqorgi ovozlarda variatsiyalanishi bilan mutanosiblashar edi va aynan shunda «basso ostinato»ga variatsiyalarni ancha oldindan ko‘ra olish mumkin bo‘ldi.

Flamand maktabi kompozitorlarining yetakchi janrlaridan biri messa edi. Uning mavzui asosini barcha qismlarda o‘tuvchi cantus firmus tashkil etar edi. Cantus firmus tenorda ushlab turilgan, shuningdek, ovozlardan ovozlarga ham o‘tishi mumkin bo‘lgan («chalg‘ituvchi cantus firmus»), ba‘zan o‘zgartirilgan ko‘rinishda ham paydo bo‘lgan va takrorlanishda yangi kontrapunktlar bilan kuzatib borilgan.

Ostinatoli variatsiyalar XV-XVI asrlar musiqasida nihoyatda keng tarqalgan edi. Bu davr asarlarida ostinato yakunlovchi funksiyasida ham namoyon bo‘ladi.

Ostinatolilik tadrijiyoti nuqtai nazaridan XV-XVI asrlarning ba‘zi polifonik asarlari alohida qiziqish uyg‘otdi. Bu asarlarda basso ostinato variatsiyalariga yaqinlik namoyon bo‘ldi. Ularda muayyan mavzu-ohang (popevka) ning takrorlanuvchanligi sabab, bas ovozi ajratilib ko‘rsatildi.

XVI-XVII asrlarda bas-ostinatoli variatsiyalarning shakllantirili-shida K.Monteverdi ijodi muhim ahamiyat kasb etdi. Uning ijodida

o'sha davr italyan musiqasida ostinatolilikning ikki shakli o'z aksini topdi. Birinchisida bas-ostinatoli shakllarga ahamiyatli ravishdagi yaqinlik kuzatiladi: bu italyan kompozitorlarining ariyalari bo'lib, ularda bas butun satrda mavjud bo'lib, variatsiyalanuvchi vokal ovozigiga jo'r bo'lgan holda o'zgarishsiz takrorlanadi.

XVII asrda keng tarqalgan boshqa shakl – bu satr ichida bir necha marta takrorlanuvchi qisqa «ostinati»dir. K.Monteverdi «basso ostinato» qo'shiq, madrigal kabi janrlarda qo'llanadi. Bundan tashqari, K.Monteverdi «basso ostinato»ni shuningdek, yirik opera shaklining qism sifatida ham qo'llagan.

Bas-ostinatoli variatsiyalarning bir asrdan ziyodroq gullagan davri D.Bukstexude va I.S.Bax ijodlarida o'z poyoniga etadi.

93-§. Mavzuiylik va shakllanish tamoyillari

Bas-ostinatoli variatsiyalari shakli janr va struktura nuqtai nazaridan rang-barangdir. Ushbu shaklni o'rganishda ikki asosiy jihatga to'xtalish zarur: mavzuiylik va shakllantirish tamoyillariga.

Mavzuiylikni tavsiflashda mavzularning uch toifani ajratib ko'rsatish mumkin. Mavzu toifasini aniqlashda muhim tamoyil quyidagilar bo'lishi lozim: mavzu musiqiy obrazning ifodalovchisi yoki u faqat faktura unsuri sifatida keladimi.

Shunday kelib chiqib, mavzuni tavsiflaymiz:

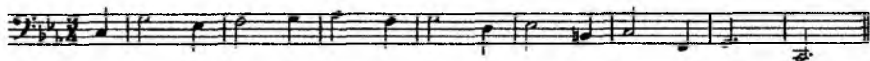
1-guruh – bu yorqin, butun shakl o'zagi (Yadro)sini tashkil etib, asarda hukmron bo'lgan, individuallashtirilgan mavzulardir;

2-guruh – fon rolini bajaruvchi umumlashtirilgan xarakterdagi yoki figuralashgan mavzular. Ular uchun asardagi ritmikaning bir xilligi, butun mavzu davomidagi alohida tovushlarning aylanma xonishi (опевание) xosdir. Bu qisqa ohanglar formulalar bilan bir qatorda, cho'zimdor kuychan mavzular ham bo'lishi mumkin.

3-guruh – xos individual qirralarga ega bo'lmagan, ammo butun asar xakteri va tuzilmasini ko'p darajada belgilab beruvchi mavzular. Bunday mavzular o'zida 1- va 2-guruh mavzularining alomatlarini mutanosiblashtiradi.

1-toifa mavzulariga misol tariqasida I.S.Baxning c-moll organ passakalyasi mavzusini aytish mumkin:

109-misol.



Mazkur mavzu boshlang'ich obraz, asar rivojining asosidir.

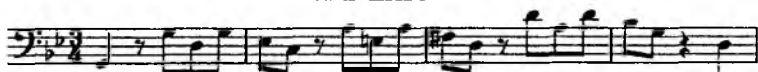
Mavzuning 2-toifasiga misollar keltiramiz: Gendel. «Saul» operasidan xor mavzusi:

110-misol.



Persell. Klavesin uchun Chakona.

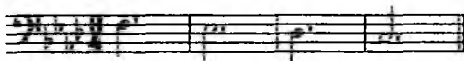
111-misol.



3-guruh mavzulari birmuncha oddiy variantda I pog'onadan V pog'ona tomon pastlovchi tetraxordni namoyon etadi.

Paxelbel. Klavir uchun Chakona f-moll:

112-misol.



Mavzu – tetraxordlar (turli darajadagi murakkablikda) o'sha davrda ayniqsa ommalashdi va bas-ostinatoli shakllarning yorqin namunasi deb hisoblanishi mumkin.

Fakturaning ikki qatlamga bo'linish usuli ifodasidagi bas-ostinatoli variatsiyalar muhimligi, takroriylik va yangilik funksiyalarining aniq chegaralinishida ko'rinadi. Takroriylik ostinatoli mavzu tomonidan basda namoyon bo'ladi, yangilash esa variatsiyalangan yuqorgi ovozlarda namoyon bo'ladi.

Aslida rivojlanish jarayonida ostinatoli bas variatsiyalanishga duchor bo'lmaydi, o'zgarishlar esa, yuqorgi ovozlarda kechadi. Shunday qilib, «mavzu ustidan variatsiyalar» o'z o'rniga ega bo'ladi.

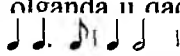
Bas aniqlik bilan takrorlanishiga qaramay, yuqorgi ovozlarning ta'sir kuchini his etib turadi. Shunday qilib, bas polifonik rivojlantirishida ishtirok etib, to'qimaning umumiy harakatiga tortilib, yuqorgi ovozlarning ritmiga bo'ysunadi, ba'zan esa yuqorgi ovozlarga o'tib ketadi. Ayrim hollarda basning ham boshqa tonalliklarga transpozitsiya qilinishi ro'y beradi.

Variatsiyalar soni ko'payganda ular birorta umumiy alomat bilan guruhlarga birlashadilar. Bu kuy qonuniyatlari bo'lishi ham mumkin: yagona to'lqin yoki yagona oldinga intiluvchi harakatning paydo bo'lishi, ritm umumiylik, fakturaviy xususiyatlar, tonal rivojlanish.

Alohida variatsiyalarning teng huquqliligiga qaramay, shaklda ba'zan funksional differentsiatsiya yuz beradi, ya'ni, kiruvchi, o'tuvchi, yakunlovchi va boshqa funksiyali variatsiyalarni ajratib ko'rsatish mumkin.

Bas-ostinatoli variatsiyalar shaklining **polifoniyaliligi** (полифоничность), nafaqat bas va yuqorgi ovozlarning o'rtasidagi polifonik munosabatda (kontrapunktik va imitatsion), balki shaklining o'zi polifonik rivojlantirilib yoyilishida ham namoyon bo'ladi. Bu variatsiyalarning soni (ya'ni bir turda bayon etilgan qismlar soni) mavzu o'tishlari sonidan ko'pincha kamroq ekanligida namoyon bo'ladi. Barcha ko'rsatilgan vositalar shakl dinamikasiga olib keladi.

Ma'lumki, cholg'u basso ostinato janrining asosiy namoyandalari passakalya va chakonadir. Parallel ravishda rivojlangan bu janrlar shu qadar o'zaro chirmashib ketganki, ularning spesifik qirralarini ajratib olish qiyin. Ammo shunday bo'lsa-da, baribir ularga tegishli alomatlarini belgilab olish mumkin. Bu alomatlar umumiy xarakter, sur'at, cholg'usozlik, metr-ritm cho'zimdorligiga, shuningdek, mavzu va fakturaviy rivojni bog'lovchi sharoitlarga tegishlidir.

Chakonalar, umuman olivanda n qadar muhtasham emas, elegik xarakter va ritmik surat  jihatidan sarabandaga qarashlidir; ular birmuncha harakatchan; ular ko'proq mu'tadil sadoli solo cholg'ularidan skripka va klavir uchun mo'ljallangan; pastlovchi xromatik baslar va mavzuning boshqa ovozlarga o'tkazilishi, passakalyadagiga nisbatan ko'proq uchraydi.

Passakalyalar, birmuncha «og'irroq», birmuncha savlatliroq; ulardagi harakat birmuncha vazminlashtirilgan; ular ko'pincha organ uchun mo'ljallanadi; mavzular birmuncha davomiy, kuy tuzilmasi bo'yicha birmuncha erkin; ayni paytda ulardagi ostinatolilik birmuncha ifodali; turoqlari ko'pincha amfibraxik ko'rinishda bo'ladi.

Turli toifalarning xilma-xilligiga qaramasdan bas-ostinatoli variatsiyalarning xos qirralarini ajratib ko'rsatish mumkin.

Bular:

- variatsiyalarning basga bog'liqligi;
- polifonik tuzilma;
- rivojning muttasilligi;
- asosiy ovozning saqlanishidagi qat'iylik;
- yuqorgi ovozlar erkinligi;
- obrazli, janrli mazmundagi «ulug'vorligi».

Bas-ostinatoga variatsiyalarning tarixiy ahamiyati juda ulkan. Ular nafaqat o'z davri uchun, balki kelajak uchun ham katta rol o'ynadi. Basso ostinato negizlarida keyingi shakllarga sezilarli ta'sir ko'rsatgan usullar ishlab chiqildi. Shu bilan bir qatorda, o'zining cho'qqiga erishgan davrida ulkan ahamiyat kasb etgan ostinatoli variatsiyalar, XVIII asr oxiriga kelib deyarli mutlaqo yo'qolib ketdi. Bu avvalambor musiqaning obrazli tuzilishidagi o'zgarishlar bilan bog'liq: obyektiv o'rniga, subyektiv, shaxsiy asos keladi, diniy asos o'z o'rnini dunyoviyga bo'shatib beradi, bir kayfiyatning ushlab turilishi, kontrast, o'zaro qiyoslanishning serbo'yoqligi bilan almashdi va hk. Bu til va shakl sohasida ham jiddiy o'zgarishlar bo'lishiga olib keldi. Ostinatoli bas esa har jihatdan yangi uslubning rivojlanishiga to'sqinlik qilar edi.

Bunday sharoitlarda ostinatoli bas yuz yildan ziyodroq muddatga muomaladan chiqib, faqat kichik lavhalardagina uchraydi.

XX asrda bas-ostinatoli variatsiyalarning nafaqat qayta tug'ilishi, balki ularning turli kompozitorlar ijodidagi katta roli ham kuzatiladi. Qayta tug'ilish sabablari turlicha va ular ham mazmun, ham ifodavositlari bilan bog'langandir. Bu yerda ko'tarinki emotsionalizmga qarshi antiromantik yo'nalish, va uslubiylikka (стилизация)

moyillik, va musiqiy tildagi destruktiv voqelikning qarama-qarshiligi o‘z o‘rniga ega edi.

Musiqadagi intellektual omilning o‘ssishi, ko‘tarinki va ko‘p ahamiyatli ifodalar xos bo‘lgan qadimiy janrlarga murojaat, ayrim kompozitorlar uchun zamonaviy hayot murakkabliklari ilgari surgan katta ma‘naviy-etik masalalarni qo‘yish vositasi bo‘lib qoldi. Bu ayniqsa D.Shostakovich ijodida yaqqol namoyon bo‘ldi.

Ifoda vositalari bilan bog‘liq bo‘lgan muhim sabablardan biri garmoniya tadrijiyoti edi – lad funksionalligining zaiflashuvi, lad «desentralizatsiya»si yoki undan mutlaqo voz kechish. Ushbu voqeliklar sabab, o‘zga tashkillashtiruvchi omillar zarur edi. Bu yerda birinchi o‘rinda polifoniya bo‘lib, shakllar orasida esa – ostinatoli bas boshqaruvchi va barqarorlashtiruvchi funksiyani bajaradigan bas-ostinatoli variatsiyalar birinchiidir.

XX asrda bas-ostinatoli shakllarning obrazli doirasi o‘zining rang-barangligi bilan ajralib turadi. An‘anaviy, bir maromli va ulug‘vor toifalar bilan bir qatorda fojiviy, dramatik ostinatoli shakllar ham uchraydi. Vazminlar bilan bir qatorda, faol, shijoatkor, sur‘at jihatdan tezkor bas-ostinatoli variatsiyalar ham uchraydi.

Shunday qilib, passakalyaning janrli tabiatidan chekinish mayli va mavzuning erkinlik bilan o‘zgarishi kuzatiladi. Bu Shyonbergning «Lunniy Pero», «Nacht» asarlaridan passakalyalar, Vebernning or.l Passakalyasi, Xindemitning «Jitiyo Marii» asaridan passakalyada o‘z o‘rniga ega.

94-§. Bas-ostinatoli variatsiyalar O‘zbekiston kompozitorlari ijodida

O‘zbekistonda bas-ostinatoli variatsiyalar munosib o‘ringa ega. Rag‘batlantiruvchi kabi umumiy sabablar bilan bir qatorda o‘zbek xalq merosida mavjud bo‘lgan asoslar ham bunga o‘z ta‘sirini o‘tkazdi.

Ostinatolilik bevosita deyarli barcha o‘zbek musiqiy janrlarga jo‘r bo‘luvchi ritm-formula – usul ko‘rinishida boshlanadi. Usul, butun asar davomida o‘zgarmay qolib, qat‘iylilik, vazminlikni qo‘llaydi va tasavvurda ostinatoli mavzu bilan fikran bog‘lanadi. U bilan bir

vaqtda yangrayotgan kuy esa aksincha, o'zining erkinligi bilan ajralib turadi va rivojlanish jarayonidagi doimiy yangilanish sabab, uni variatsiyalar bilan taqqoslash mumkin bo'ladi. Ularning mutanosibligi natijasida yuzaga kelgan bir vaqtdagi kontrast, bas-ostinatoli polifonik variatsiyalar talablariga mos keladi.

Ostinatoli fakturaning muayyan o'xshashligi, cholg'u ikki ovozlighining burdon + kuy kabi shakli bo'lishi mumkin, unda burdon – tashkillashtiruvchi va saqlovchi ostinatoli unsur sanaladi.

Ostinatoli shakllarning vujudga kelish impulsi bo'lib, tabiiyki, yig'i va zikrlar semantikasi xizmat qilishi mumkin: bu janrlarga xos bo'lgan birgina «atalagan» fikr tasdig'i bilan, shuningdek, ayrim ekstra musiqiy omillar, xususan, Navoiy, Muqimiy, Furqat va boshqa shoirlarning ko'tarinki-falsafiy she'riyati ham bo'lishi mumkin; ularning she'riy matnlariga monodiyaning rivojlangan janrlari bog'lab ijro etiladi.

Passakalya janri O'zbekiston kompozitorlari tomonidan turkumiy shakllar qismi sifatida qo'llaniladi. Turkum doirasida vujudga kelgan asarlarning har birida, ostinatoning konstruktiv-ifodaviy imkoniyatlari, turkumdagi umumiy g'oya va funksiyalarga muvofiq tarzda amalga oshirilgan.

Shu tariqa, M.Tojiyevning 1-simfoniyasi 1-qismi (Passakalya) bas-ostinatoli Yevropa shakllariga o'xshatib rivojlantiriladi. Shu bilan birga Passakalyada milliy an'analar ham organik tarzda tatbiq etiladi.

«Chorgoh» kuyi ohanglariga asoslangan passakalya mavzusi, teran, jamlangan fikrni yetkazib beradi. Ohangni usul jo'rligida ijro etishdek, o'zbek xalq san'atiga singib ketgan an'anani o'zgartirgan holda, kompozitor mavzuni darhol kontrapunktlanuvchi ovozdan bayon eta boshlaydi.

113-misol.

M.Tojiyev 1-simfoniya.

Andante

Vc.

pp

C-b.



Kontrabaslardagi pissikato sabab, usul bilan tasavvurda fikran bog‘langan holda u butun asar davomida mavzuga jo‘r bo‘ladi: bu esa o‘ziga xos qo‘sh ostinatoli variatsiyalarni yuzuga keltiradi. Ohang umumiylikiga qaramasdan, mavzular xarakter, ijro usuli va ichki tashkillashtirish bo‘yicha turlichadir. Violonchellarda yangrovchi kuy o‘zining obrazli-emotsional tuzilishi bilan an’anaviy passakalyali mavzularga yaqin turadi. Ayni paytda deklamatsion-rechitativ xarakter, vazmin, cho‘qqiga ko‘tarilish, ritmikaning nomuntazam-vaqt o‘lchovchi toifasi, ajratib ko‘rsatilgan badihaviy (improvizatsion) xarakter, uni katta ashula janrining ohanglariga yaqinlashtiradi.

Ikkinchi mavzu pissikato bilan bayon etilib, uzuq-yuluq, rechitativ xarakterda, egiluvchan va tarang bo‘lib, xuddu usuldek qabul qilinadi.

Rivojlanish fazalari bo‘yicha to‘g‘ri tushmagan kuy yo‘llarining farqi, boshidanoq mavjud taranglik tonini beradi va dramatik rivojlantirilishlar qurilmasini yaratadi. So‘ngra hissiy jo‘shqinlik – mavzu ohanglarini rivojlantiruvchi ovozlari, balandlik dinamikasining kuchayishi, birmuncha baland registr larga ko‘chish kabi yangi kuy yo‘llarining qatma-qat tushishi hisobiga o‘lib boradi. Jarayon dinamizatsiyaga zid ravishda barqarorlik yo‘li kuchga kiradi: har ikki mavzu, ular qiyofasiga sezilarli obrazli modifikatsiya kiritmagan faqat kichikkina variatsion-variantli o‘zgarishlarga uchraydi. Fakturaning ikkita turli yo‘nalishli qatlamlari mutanosibli sabab, emotsional taranglik hissi yuzuga keladi.

Mavzuning davriy ravishda qaytib turishi shaklni parchalayotgan gorizontalar yo‘nalishda ham o‘ziga xos kurash kechadi; izchillik bilan o‘zgarib turuvchi mobil qatlamlar esa yagona yuqoriga yo‘naluvchi yo‘lga birlashadi. Ular vertikal bo‘yicha o‘zaro ta’sir ko‘rsatib, mavzuga, uni transformatsiyaga olib kelgan holda ta’sir etadi. Har ikki jihat: gorizontalar va vertikal – so‘nggi variatsiyaga qadar o‘lib boruvchi ulkan taranglikni yetkazib berishga qodir. Faqat koda qaysidir

darajada tinchlantirish kiritadi. Natijada passakalyaning butun shakli o'suvchan to'liqdek ko'rinadi.

Shunisi e'tiborliki, yuqorida tavsif etilgan jarayonlar, og'zaki an'anadagi professional musiqa janrlarining shakllanishini yodga soladi: unda harakatning to'liqsimonligi, uzoq-yuluq, nisbatan tugal tuzilmalarning bo'linuvchanligi bilan mutanosiblashadi.

M.Tojiyevning passakalyasi, qadimiy polifonik shakllarning og'zaki an'ana professional janrlarining rivojlantirilgan qonuniyatlari bilan organik tarzda sintezlashgan ibratli namunasi sifatida xizmat qilishi mumkin.

Passakalyaga misol tariqasidagi turkumning I qismi sifatida A.Hoshimovning torli orkestr uchun Partitasini keltirish mumkin. Asar 4 qismdan iborat – Passakalya, Tokkata, Kanon va Fuga. U o'ziga xos polifonik turkum, zero xarakteri, sur'ati, mavzuiyligi bo'yicha har xil bo'lgan barcha qismlar polifonik vositalar orqali rivojlanadi.

Turkum «Passakalya» bilan ochiladi.

114-misol.

PASSAKALYA F.Yanov-Yanovskiyga

A.Hoshimov

Andante

V-c

C-b

V-ni II

I

First system of a musical score, featuring three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Second system of a musical score, featuring three staves. The top staff is in treble clef, and the two bottom staves are in bass clef. The music continues from the first system, with similar notation and key signature.

2

Third system of a musical score, featuring five staves. The top two staves are labeled "V-ni I" and "V-ni II" (Violins I and II). The third staff is labeled "V-le" (Viola). The bottom two staves are labeled "V-ocelli" (Violoncelli) and "C-bassi" (Contrabassi). The music is in the same key and time signature as the previous systems.

Fourth system of a musical score, featuring five staves. The top staff has a measure marked with a circled "6" and a dashed line. The second staff is marked "div." (divisi) and contains a complex rhythmic pattern. The bottom three staves continue the accompaniment. The key signature and time signature remain consistent.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in 3/4 time and features a complex melodic line in the upper staves and a more rhythmic accompaniment in the lower staves.

3

Second system of musical notation, consisting of five staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music continues with a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

Third system of musical notation, consisting of five staves. It continues the musical piece with a melodic line in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

First system of a musical score in 2/4 time, featuring five staves. The key signature has two flats. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *ff* is present in the lower staves.

Second system of the musical score, continuing the five-staff arrangement. It features similar rhythmic complexity and includes a dynamic marking of *f*.

Third system of the musical score, concluding the five-staff arrangement. It includes a dynamic marking of *mf*.



Uning mavzusi – cho‘zimdor (15 taktdan iborat) bo‘lib, zamonaviy lad ijro talqini (interpretatsiyasi)dagi passakalya janrining xos namoyandasidir. U mavzu bayoni va 4 ta sof polifonik variatsiyalardan tashkil topgan. Variatsiyalarning aniq bo‘linganligiga qaramay, ular bir xil narsaning muntazam qaytib turishidek qabul qilinmaydi.

Bo‘linuvchanlik odatiy polifonik vositalar orqali bartaraf etiladi. Birinchidan, yangi kiritiluvchi polifonik ovozlari ilgari boshlaydi, ya‘ni har bir variatsiyada mavzu tugallanishidan avval, bu esa variatsiyalar orasidagi chegarani bekitib qo‘yadi. Ikkinchidan, saqlangan qarshi tuzilmalar sharofati bilan, shuningdek, variatsiyadan variatsiyagacha bo‘lgan rivojlanishning polifonik usullarini murakkablashuvi sabab, ular birinchi variatsiyaga nisbatan hosila qo‘shilishlar bo‘ladi. Buni chizma ko‘rinishida quyidagicha tasvirlash mumkin:

| Mavzu | 1-variatsiya | 2-variatsiya | 3-variatsiya | 4-variatsiya | Coda |
|-------|---------------------|-----------------|-----------------|---------------------------------|---------------------|
| V I | – | QT ₁ | M | QT ₁ QT ₁ | organ punkti |
| V II | – | QT ₂ | M | QT ₁ M | mavzuning ohanglari |
| V-le | – (saqlangan) QT | QT ₂ | QT ₂ | QT ₂ QT ₁ | mavzuning ohanglari |
| V-c | M | M | QT ₁ | M M | M |
| C-b | M | M | M | M M | M |

M – mavzu;

QT₁ – birinchi qarshi tuzilma;

QT₂ – ikkinchi qarshi tuzilma.

Chizmadan ko‘rinib turibdiki, Q₁ (birinchi qarshi tuzilma) saqlangan, o‘zining mavzuyiligi yorqin va shu sabab ham ikkinchi mavzu sifatida keladi. U xuddi mavzu singari rivojlanishning turli xil polifonik usullariga duchor bo‘ladi. Bu asnoda rivoj polifonik shiddatkor o‘sovchanlik yo‘lidan boradi:

1-variatsiya – bu mavzu va Q₁ning oddiy kontrapunktdagi mutanosibligi;

2-variatsiya – mavzu va Q₁ mutanosibligi, unda Q₁ ikkiovozlikda, tersiyaga juftlangan kontrapunktda beriladi;

3-variatsiya – bu o‘ziga xos qo‘sh kanon, unda strettali o‘tish bilan M va Q₁ beriladi (ikkinchi mavzu sifatida Q₁ keladi);

4-variatsiya – bu ham o‘ziga xos qo‘sh kanon bo‘lib, unda M va Q₁ aylanmali kontrapunktda (to‘liq va noto‘liq) beriladi.

Shu tariqa variatsiyadan variatsiyagacha murakkabligi bo‘yicha o‘sovchan polifonik rivoj jarayoni kechadi, unda mavzu yuqorgi ovozlardan nafaqat ajralib turadi, balki ular bilan faol ravishda turli xil kontrapunktik munosabatlarga kirishadi.

Shunday qilib, Passakalyaning yaxlitligi ham gorizontal ham vertikal jihatlardan ta‘minlanadi.

Shunisi e‘tiborliki, bunga o‘xshash jarayonlar, mavzu yuqorgi ovozlar bilan kontrapunktda va strettali rivojlanishda faol ishtirok etgan D.Shostakovichning bas-ostinatoli variatsiyalarida ham kuzatiladi.

Boshqa vaziyatlarda Passakalyalar turkum yoxud finalning lirik markazi sifatida namoyon bo‘ladi.

Birinchi vaziyat B.Giyenkoning №4-kvartetida o‘z o‘rniga ega.

Passakalya mavzusi lirik-hikoyanavis ko‘rinishda bo‘lib, kuychanlirik tuzilishli o‘zbek kuylaridagi lad-intonatsion va metr-ritm qirralarining yorqin ifodasiga ega. Bu – kuy cho‘qqisi tomon tobora ko‘tarilish, lad variantliligi, sinkopalar va ritmikaning vaqt o‘lchovchi toifasidir.



Shunisi e'tiborliki, rivojlanish nafaqat yuqorgi ovozlarda, balki mavzuda ham kechadi: uning kuy-ritmik va registrli tomonlari o'zgaradi. I va II variatsiyalarda o'zining balandlik darajasini saqlagan mavzu, III variatsiyada yuqorgi ovozga ko'chadi va ikki oktava yuqorida yangraydi, so'ngra esa avvalgi holatiga qaytadi. Kuy-ritmik variatsiyalanish bilan bir qatorda ko'tariluvchi harakat, lirik kuylarni rivojlantirishda xalq an'analariga javob beradi, unda avj odatga ko'ra bir oktava yuqorida beriladi.

Kontrapunktlanuvchi yuqorgi ovozlari bir-birlariga va mavzuga yaqin, shu sabab, uning erkin variantlaridek qabul qilinadi. Mavzuning davriy ravishda qaytib turishi va variatsiyalarning teng huquqliligiga qaramay, ularning butun shakl darajasida melodik jihatdan to'yinganligi sabab, funksional differentsiatsiya (tabaqalanish) yuz beradi. Shu tariqa, I, II, III variatsiyalar, mavzuga jo'r bo'lgan melodik kontrapunktning umumiyliigi sabab, aynan o'xshash faktura va bir maromli, xotirjam dinamika sabab, ekspozitsiya funksiyasini bajaraadi. IV–V variatsiyalar o'zlariga xos bo'lgan ritmik jonlanish bilan, va ulardan keyin keluvchi kulminatsion rivojlovchi bo'lim o'rtaliqni tashkil etadi, VI–VII variatsiyalar esa reprizani, boz ustiga VII variatsiyada birinchi qarshi tuzilma ham qaytib keladi.

Faktura ham aytilgan bo'limlarning differentsiyalovchi omilidir. Ekspozitsiyada u, ovozosti-imitatsion ko'rinishda, o'rtaliqda gomofonik rivojlovga olib keluvchi gomofonizatsiya jarayoni boshlanadi, repriza esa avvalgi qismlarning fakturaviy rivojini sintezlashtiradi.

F.Yanov-Yanovskiyning «Orkestr uchun konsert»ida «Basso-ostinato» shakl turkumni yakunlaydi.

Final, «og'irlik markazi» sifatida oldingi qismlarda tayyorlanadi. Ularda shakllantirishning yetakchi tamoyili bo'lib, variatsiyalilik keladi, rivojlanishning polifonik usullari to'planadi, asta-sekin mavzuylik shakllanadi. Shu bois ham final asl umumlashma bo'lib qoladi,

bas-ostinatoli variatsiyalar esa turkumning umumiy kompozitsiyasiga silliq qo‘shilib ketadi.

Rechitativ-deklamatsion mavzu tantanavor, ko‘tarinkilik bilan yangraydi:

116-misol.

Andante ma con troppo

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fag.), Trumpet (Tni), Cello (Celli), and Bass (Bassi). The second system includes staves for Flute (Fag.), Trumpet (Tni), Timpani (Timp.), Cello (Celli), and Bass (Bassi). The tempo is marked 'Andante ma con troppo'. The score features a prominent bass ostinato in the lower strings and woodwinds, with a dynamic marking of *f* (forte). The woodwinds play a melodic line with various ornaments and slurs. The percussion part includes a rhythmic pattern in the timpani.

Umumlashgan, ko‘tarinki xarakter va faktura uni passakalya mavzulariga yaqinlashtiradi. Ayni paytda u, janr manbai, ohang va lad rivojlantirishlari bilan monodiya janrlariga ham yaqin turadi. Ammo, rivojlanishga turtki beruvchi, lad (ort.4). ohang (yuqorilovchi yo‘nalish) va registr (baland registr) jihatdan keskinlashtirilgan mavzuning yakunlanish onlari, dastlabki darajasiga qaytish xos bo‘lgan monodik me‘yorlardan sezilarli ravishda chekinadi.

Mavzuga monand holda, o'z rivojlanishida yakunlashga, avjga intilgan variatsiyalar rivojlantirilib yoyiladi. Shakl rivojlanishi jarayonida eng katta dinamikaga faktura, registr, tonal va tovush balandligi dramaturgiyasi qodir bo'ladi. Fakturaviy dramaturgiya bir ovozlikdan qatlamli polifoniya tomon asta-sekin o'tishda namoyon bo'ladi; registrli esa baland registri zabt etganda; tonal – lad-tonal jihatdan (re-re-re-mi bemol-mi-fa-fa-re), tovush balandligi – jarangning «pp»dan «fff»gacha ortishida.

Shakl birligi, o'zining ohang jihatdan yorqinligi bilan 2 va 3-mavzularga yaqinlashgan, uchta saqlangan qarshi tuzilma hisobiga ta'minlanadi. Ularning vertikal almashinuvlariga esa hajmdor, ko'prejali obrazni ifodalovchi butun shakl quriladi (6 ta variatsiya).

Shunisi e'tiborliki, yuqorida keltirilgan namunalar bilan bir qatorda, O'zbekistonda o'zining harakatchanligi, energiyasi, bosimi bilan ataylab farq qiluvchi mazkur shakl asarlari ham uchraydi. Bu G.Mushelning 24 prelyudiya va fuga turkumidan gis-moll prelyudiyasidir. Bir maromdagi ostinatoli ritmik harakatga qurilgan 8 taktli mavzu (kvadrat davriya), motorli asos (boshlanish)ni ifoda etadi. Davriyaviy strukturasi qaramasdan, u quyidagi toifadagi yashirin ikki ovozlik sharofati bilan polifonik xususiyatga ega: ostinatoli takrorlanuvchi tovush + re-diez-fa-diez kabi tayanch tovushli, pog'onama-pog'ona harakatlanuvchi to'liqinsimon kuy. Ostinatoli takrorlanuvchi tovush o'ziga xos mavzu rovida kelsa, harakatlanuvchi ovoz esa – «variatsiya» bo'lib keladi. Har ikki yashirin ovoz o'zaro mutanosiblikda bir vaqtdagi kontrastni vujudga keltiradi. Bu qirralar prelyudiyaning keyingi rivojida amalga tatbiq etiladi.

Preljudiya, mavzusi ovozlar bo'ylab ko'chib yuradigan 9 ta variatsiyaga aniq bo'linadi. Ta'kidlash lozimki mavzu, unga tayanch bo'lgan (gis va dis) tovushlardan o'tkaziladi. Janr uchun u qadar xos bo'lmagan mavzuning izchillik bilan ko'chib yurishi, ehtimol kompozitor tomonidan monodik tamoyillarni aks ettirish istagi sabab bo'lsa kerak.

Barcha kontrapunktlanuvchi yuqorgi ovozlar mavzudan hosil bo'lgan: mavzuning yashirin yuqorgi ovozidan oqib chiqadi.

Mavzuning yashirin ikki ovozligidan pyesaning fakturaviy yechimi ham kelib chiqadi – kontrast-polifonik, mavzuning lad tuzilmasidan

esa yangrashning milliy koloritini ajratib ko'rsatuvchi kvarta-kvinta dublirovka hosil bo'ladi.

G.Mushelning mazkur prelyudiyasi umumjanrli va milliy qirralar-ni jamlab, yuqori tezlik va dinamika davri bo'lmish XX asr janrining umumiy yo'nalishiga silliq qo'shib ketadi.

Barcha bayon etilgan kuzatuvlarni xulosalab, ta'kidlash joizki, O'zbekiston kompozitorlari ijodiy individualligining barcha farqlaridan qat'iy nazar, bas-ostinato shakllarini qo'llashda ularni umumiy tendensiya birlashtirib turadi. U joriy etilgan qadimiy shakl asosida milliy tafakkur spesifikasini aks ettirishga intilish bilan belgilanadi. Bu ba'zida dramatik tonlarga bo'yaluvchi, diqqat-e'tiborli, falsafiy lirika ustunlik qilgan asarning obrazli tomoniga tegishlidir. Bir tomondan u mazkur shaklga xos bo'lgan semantika bilan bog'lanadi, boshqa tomondan esa og'zaki an'anadagi professional musiqaning ko'plab asarlaridagi obrazli olam bilan fikran bog'lanadi.

Janrning muayyan semantik yo'nalishi, monodiya janrlari rivojiga ko'tariluvchi mavzuiylik toifasini ham belgilab beradi. Mavzuiylikka muvofiq ravishda Yevropa an'analarini shakllantirishning xalqona milliy tamoyillari bilan sintezlashtiruvchi kompozitsion jarayonlar ham kelib chiqadi. Bu – bir maromdagi bo'linuvchanlik va muttasillik, oquvchanlik kabi turli yo'nalishli tendensiyalardir. Ta'kidlash joizki, bu tendensiyalar, qadimiy polifonik shaklga qanday bo'lsa, usul jo'r bo'lgan o'zbek monodiyasiga ham shunday teng darajalidir.

Mustaqil ish uchun topshiriqlar:

I. Quyidagi asarlarni tahlil eting:

1. Bax. Passakalya c-moll;
2. Bax. Chakona d-moll;
3. Shostakovich. №8-simfoniya dan Largo;
4. Shostakovich. Kichik polifonik turkumidan gis-moll prelyudiyasi (24 ta prelyudiya va fugalar);
5. Mushel. gis-moll Prelyudiya va fuga (24 ta prelyudiya va fugalar);
6. F.Yanov-Yanovskiy. Orkestr uchun konsert (final);
7. M.Tojiyev. №1-simfoniya, I qism;

8. B.Giyenko. 4 kvartet, «Dramatik eskizlar» (Passakalya);

9. M.Tojiyev. №7-simfoniya;

10. A.Hoshimov. Torli orkestr uchun partita (I qism).

II. Berilgan mavzuga passakalya yozing (mavzu + 12 ta variatsiya).

GLOSSARIY

Kontrapunkt (lotincha Punctus contra punctum-nuqtaga qarshi nuqtalar.)

1. Kontrapunkt tushunchasi o'rtta asr nazariyasida quyidagi ma'nolarga ega bo'lgan:

a. ko'p ovozlilik o'zi;

b. tenorga jo'r bo'luvchi alohida ovoz.

2. Qat'iy uslub kontrapunkti-bu ovozlarning ritm jihatdan o'zaro to'ldirilishi va harakat yo'nalishiga asoslangan komplementar kontrapunktidir.

3. Zamonaviy nazariyasida kontrapunkt so'zining ma'nolari:

a. "polifoniya" tushunchasiga sinonim sifatida;

b. teng huquqli mavzularning qo'shilishiga asoslangan noimitatsion polifoniya turi;

c. yetakchi kuyga hamroh bo'luvchi ovoz;

d. ba'zan kontrapunktik texnikaga asoslangan asar nomi;

e. o'quv fanining nomi (uzoq xorijda).

Oddiy kontrapunkt- kuy ovozlarning qo'shilishiga asoslangan va undan biror yangi variant hosil bo'lmagan hamda uni ko'zlamagan kontrapunktning bir turidir.

Murakkab kontrapunkt-bu shunday kontrapunkt turi bo'lib, uning asosida dastlabki kuy ovozlarning qo'shilishi va undan paydo bo'lgan bir necha yangi variantlari ya'ni "hosila" qo'shilishlarini o'zida mujassam etgan kontrapunktadir. Ushbu kontrapunkt o'z ichiga quyidagilarni qamrab oladi:

a) harakatchan kontrapunkt;

b) strukturaviy-o'zgaruvchan kontrapunkt;

c) juftlanish bilan kontrapunkt.

Vertikal-harakatchan kontrapunkt- bu shunday kontrapunktiki, uning hosila qo'shilishida ovozlarning bir-biriga nisbatan vertikal, ya'ni biror-bir interval bo'yicha harakatlanishidir.

Gorizontal-harakatchan kontrapunkt- bu shunday kontrapunktiki, uning hosila qo'shilishida ovozlarning bir-biriga nisbatan gorizontal, ya'ni vaqt bo'yicha siljishidir.

Ikki yoqlama kontrapunkt- bu shunday kontrapunktiki, unda ovoz-larning harakatlanishi ham gorizontal, ham vertikal bo'yicha amalga oshiriladi.

Strukturaviy-o'zgaruvchan kontrapunktning hosila qo'shilishida, boshlang'ich qo'shilishiga nisbatan kuylarning turli tomonlari o'zgaradi.

Aylanmali kontrapunkt- bu murakkab kontrapunkt turi bo'lib, unda hosila qo'shilishda ovozlar aylanmali ko'rinishda beriladi.

Ko'zgu-aylanmali kontrapunkt- bu shunday kontrapunktiki, unda hosila qo'shilishida barcha ovozlar aylanmali ko'rinishda beriladi hamda o'rin almashishadi.

Noto'la-aylanmali kontrapunktning hosila qo'shilishida ovoz-larning biri aylanmali ko'rinishda berilib, boshqalari esa asosiy ko'rinishda qoladi.

Imitatsiya-(lotincha taqlid)- bir kuyning barcha ovozlarda navbatma-navbat o'tishiga asoslangan polifonik usuldir.

Proposta-(italyancha proposte jumla)-imitatsiyada kuyni birinchi bayon etuvchi ovoz.

Risposta- (italyancha risposte- javob, e'tiroz)- imitatsion poli-foniyasida kuyni takrorlovchi (imitatsiyalovchi) ovoz.

Oddiy imitatsiya- unda risposta propostaning faqatgina boshlang'ich bo'limini takrorlaydi.

Kanonik imitatsiya- unda risposta propostaning barcha bo'limlarini takrorlaydi.

To'g'ri harakatdagi imitatsiya- unda risposta propostani aniq takrorlaydi (avvalgi yoxud yangi balandlikda).

Orttirilgan ko'rinishdagi imitatsiya- unda risposta propostani har bir tovush cho'zimini bir yoki ikki miqdor baravariga (ko'pincha ikkibaravariga) orttirib o'tkazadi.

Kamaytirilgan ko‘rinishdag imitatsiya-unda risposta propostani har bir tovush cho‘zimini ko‘pincha ikki baravarga kamaytirib o‘tkazadi.

Orqaga yo‘naluvchi imitatsiya.(Rakoxod). Unda risposta propostani ohiridan boshiga qarab o‘tkazadi.

Erkin imitatsiya-unda risposta propostaning ayrim intervallari va qisman ritmni ham o‘zgartiradi.

Ritmik imitatsiya-unda risposta propostaning faqatgina ritmini saqlab qoladi.

Kanon (yunoncha kanon-qoida, nusxa)-bir kuyning barcha ovozda birin-ketin qaytariladigan ko‘povozli polifonik shakldir.

Qo‘sh kanon- ikki kuyga asoslangan imitatsion polifonik shakldir.

Cheksiz kanon- unda P va R har safar o‘zining boshiga bir xil balandlikda qaytib keladi va kanon tanaffussiz ixtiyoriy miqdorda takrorlanadi.

Kanonik sekvensiya- bu cheksiz imitatsiya turidan bo‘lib, unda proposta va risposta takrorlari har safar yangi balandlikda beriladi.

Strettali imitatsiya- shunday imitatsiya turiga aytiladiki, unda ik-kinchi ovoz (risposta) birinchi ovoz yakunlanmasdan yangray boshlaydi.

Fuga (lotincha“fuga” chopish, yugurish)- bir mavzuning (yoki bir-nechta mavzuning) navbatma-navbat barcha ovozlar bo‘ylab ko‘p marotaba o‘tishiga asoslangan oliy imitatsion polifonik shakl.

Fugetta(italyancha “fughetto”)- fuganing toifasidgi asar bo‘lib, ammo yetarli darajada rivojlanmagan shakldir.

Fugato (italyancha. “fugato”, fugasimon)- fuga ekspozitsiyasining namunasi bo‘yicha oddiy imitatsiyaga asoslangan va mustaqil tugal shaklni hosil qilmaydigan polifonik tamoyildir.

Oddiy fuga- bir mavzuga asoslangan fugadir.

Murakkab fuga- ikki yoki uch mavzularga asoslangan fugadir.

Fuga mavzusi (daho)-(lotincha dux)bu fuga mazmunini belgilab beruvchi asosiy tezisdir.

Fuganing javobi(lotincha-comes)- fuga mavzusini ko‘pincha dominanta tonalligida imitatsiyaluvchi ovozdur .

Real javob- bu mavzuning o‘zgartmaydigan ko‘rinishda imitatsiyalanuvchi javobidir.

Tonal javob- muayyan bir interval o'zgarishlarini kiritgan javobdir.

Qarshi tuzilma- javobga bo'lgan kontrapunktlanuvchi ovoz.

Saqlanadigan qarshi tuzilma-butun fuga davomida (yoki unung ko'proq qismida) saqlanib turadigan qarshi tuzilmadir.

Saqlanmaydigan qarshi tuzilma- bu faqat bir marotabagina qo'llaniladigan qarshi tuzilmadir.

Fuga intermediyasi(Inter so'zi-oraliq, medium-o'rtaliq)- mavzuning o'tishlari orasida joylashgan musiqiy bo'limlardir.

Fuga ekspozitsiyasi- fuganing birinchi qismidir.

Kodetta- mavzu va javob orasida joylashgan kichik melodik bog'lovchidir.

Polifoniya- ko'povozlikning bir turidir. Unda ovozlar mustaqil bo'lib, teng huquqli va teng ahamiyatli tamoyilga asoslanadi.

O'tkinchi dissonans-kuchsiz hissada pog'onama-pog'ona xarakterda ikki konsonans oralig'ida joylashgan dissonanslanuvchi tovush.

To'xtalma- taktning kuchli(yoki nisbatan kuchli) hissidagi joylashgan dissonans tovushidir.

Tonal reja- asarning tonal tuzilishiga, uning rivojini, qismlarning o'zaro munosabatini, shaklning yaxlitligini taminlaydigan vositadir.

Tetraxord- sekunda bo'yicha joylashgan sof kvarta doirasidagi to'rt tovushning yig'indisi.

Poliqatlamlik- ko'p ovozli matnning turli qatlamlarga qavatlanishi.

Politonallik- musiqiy to'qimaning turli tonalliklarning bir vaqtdagi yangrashi.

Musiqiy tuzilma- fakturaning bayon etilishi turli tamoyillarga asoslanadi. Musiqiy tuzilma ko'p ovozli va monodik ko'rinishlarga bo'linadi.

Ko'povozlik- turli ovozlarning bir vaqtda yangrashiga asoslangan musiqiy tuzilma.

Ko'p ovozli tuzilmalarning turlari- gomofon-garmonik, polifonik, geterofonik.

Polifonik tuzilmalar- bu turli mavzuli (kontrastli) polifoniya, imitatsion polifoniya.

Geterofoniya- faktura turi bo'lib, unda barcha ovozlar bir vaqtning o'zida yagona kuy variantlarini ijro etadi.

Turli mavzuli polifoniya- ikki va undan ortiq o‘zaro har xil bo‘lgan ovozlarning bir vaqtda yangrashi.

Imitatsion polifoniya- bir kuyni barcha ovozlarda navbatma-navbat o‘tkazilishiga asoslangan polifoniya turidir.

Modulyatsiya- bir tonallikdan ikkinchi tonallikga o‘tish.

Polifonik turkum – ko‘pincha “prelyudiya va fuga”dan tashkil topgan musiqiy shakl.

Fugadagi arxitektonika – mavzuning guruhli va yakka o‘tishlari, uning variantlari, stretta hamda imitatsiya ko‘rinishlarining qonuniy ketma-ketligidir.

TEST TOPSHIRIQLARI

1. Polifoniya nima?

- 1) ko'p ovozlikning bir turi;
- 2) musiqa shaklining turi;
- 3) asarning nomi;
- 4) kuy turlaridan biri.

2. Polifonik ko'p ovozlikning asosiy belgisi bu –

- 1) ovozlarning o'xshashligi;
- 2) akkordlarning mutanosibligi;
- 3) turli janrlarni bir vaqtda yangrashi;
- 4) mustaqil ovozlarning mutanosibligi.

3. Bir kuyni turli variantlari bir vaqtda yangrashi ko'p ovozlikning qaysi turiga tegishli?

- 1) gomofoniya;
- 2) geterofoniya;
- 3) polifoniya;
- 4) akkordli.

4. Komplementar ritm nima?

- 1) qarama-qarshili;
- 2) o'zaro to'ldiruvchi;
- 3) o'xshash;
- 4) bir xil.

5. Turli mavzuli polifoniya asosida nimalar yotadi?

- 1) o'xshash ovozlarning mutanosibligi;
- 2) ko'p tonallik ovozlarning mutanosibligi;
- 3) turli ovozlarning mutanosibdigi;
- 4) turli lادلarning mutanosibligi.

6. Kuy ansambli bu –

- 1) polifoniya;
- 2) akkordli tuzilma;
- 3) gomofoniya;
- 4) monodiya.

7. **Kontrapunkt soʻzining lugʻaviy maʼnosi –**
- 1) nuqtaga qarshi nuqta;
 - 2) joʻnavor ovoz;
 - 3) qarama qarshi ovoz;
 - 4) akkord.
8. **Koʻp ovozlik turlari bir biridan nima bilan farqlanadi?**
- 1) ovozlarning funksional bogʻliqligi;
 - 2) ovozlarning oʻxshashligi;
 - 3) ritm bilan;
 - 4) ovozlarning qarama-qarshi bogʻliqligi.
9. **Polifoniya turlari bu –**
- 1) akkordli va gomofonli;
 - 2) ovoz osti va akkordli;
 - 3) imitatsiyali va qarama qarshili;
 - 4) geterofoniya va ovozostili.
10. **Qaysi koʻp ovozlik uslubda «qatʼiy» va «erkin» yozuv qoʻllaniladi?**
- 1) gomofoniyada;
 - 2) polifoniyada;
 - 3) akkordli bayonida;
 - 4) aralash bayonida.
11. **Qatʼiy uslubdagi polifonik asarlar qanday ijroga moʻljallangan?**
- 1) xor ijrochiligi uchun;
 - 2) yakkaxon uchun;
 - 3) kamer orkestr uchun;
 - 4) simfonik orkestr uchun.
12. **Qatʼiy uslubdagi asarning lad asosi qanday?**
- 1) xromatik;
 - 2) majora minor;
 - 3) miksodiatonika;
 - 4) sof diatonika.
13. **Metr-ritmikning qaysi turi polifoniyaga xos?**
- 1) urgʻuli;
 - 2) doimiylik;

3) vaqt o'Ichovli;

4) punktirli.

14. Harakatning qaysi turi polifonik kuyda ustunlik qiladi?

1) sakramali;

2) pog'onama-pog'ona;

3) ravon;

4) to'lqinsimon.

15. Kontrapunkt bu –

1) turli ovozlarda bir nechta mustaqil kuylarning bir vaqtda yangrashi;

2) turli akkordlarning mutanosibliigi;

3) qaysidir kuyga jo'rnavozlik;

4) ijro uslubi.

16. Kontrapunktik tamoyillar bu –

1) bir ovozli yo'lning rivojlanishi;

2) ovozlarning o'zaro metro ritmik, kuy va tovush balandliklari-ning munosabatlari

3) akkordlarni bog'lanish qonuniyatlari;

4) ovozlarni intervallik munosabatidagi qoidalari.

17. Quyidagi tushunchalarning qaysi biri sinonim?

1) uslub va faktura;

2) akkord va tuzulma;

3) kontrapunkt va polifoniya;

4) garmoniya va shakl.

18. Oddiy va murakkab kontrapunkt qaysi jihatlari bilan farqlanadi?

1) hosila qo'shilishning mavjudligi yoki yo'qligi bilan;

2) ovozlarni o'zaro bog'liqligi bilan;

3) kuy xarakteri bilan;

4) ovozlarning ritmik tuzilishi bilan.

19. Vertikal harakatchan kontrapunkt nima?

1) kontrapunktning murakkab turlaridan biri bo'lib, unda hosila qo'shilishida ovozlari yuqori yoki pastga muayyan bir intervalga harakat qiladi;

2) ovozlari yo'nalishini o'zgartirsa;

3) ovozlar kuyi hosila qo‘shilishida oxiridan boshiga qarab harakat qilganda;

4) kuylar erkin harakatga asoslangan bo‘lsa.

20. Qat’iy uslubdagi ko‘p qo‘llaniladigan vertikal harakatchan kontrapunktning turlari bu-

1) septima kontrapunkti;

2) kvarta kontrapunkti;

3) detsimakontrapunkti;

4) oktava, detsima, duodetsima kontrapunkti.

21. Gorizontaal harakatchan kontrapunkt deb nimaga aytiladi?

1) kontrapunkt kuyning o‘zgarishi bilan;

2) kontrapunktning hosilasida ovozlarning bir-biriga nisbatan vaqt bo‘yicha siljishlari;

3) kontrapunktida kuylarning joyi o‘zgaradi;

4) kontrapunktida kuylar bir vaqtda boshlanadi.

22. Vertikal harakatchan kontrapunkt qanday belgilanadi?

1) Iv;

2) Ih;

3) P;

4) R.

23. Aylanmali kontrapunkt nima?

1) kontrapunktida ovozlar joylar bilan almashadi;

2) kontrapunktida ovozlar bir vaqtda qarama-qarshi harakatda;

3) kontrapunkt asosida kuyning aylanmasi yotadi;

4) kontrapunktida ovozlarning biri o‘chiriladi.

24. Juftlangan kontrapunkt nima?

1) kontrapunkt hosila qo‘shilishida ovozlardan biri aniq bir intervalga juftlanadi;

2) kontrapunktida har ikkala kuy oktavada yangraydi;

3) kontrapunktida kuyning ritmik ko‘rinishi o‘zgaradi;

4) kontrapunktida kuylar joylari bilan almashadi.

25. Kuyning aylanmali o‘qi nima?

1) boshlang‘ich va hosila qo‘shilishlarning o‘zgarmaydigan tovushi;

2) bu tovush tonallikni belgilaydi;

- 3) kuy boshlanuvchi tovush;
 - 4) o'Ichovni belgilaydigan tushuncha.
- 26. Imitatsiya nima?**
- 1) polifoniya shaklining turi;
 - 2) polifonik yozuv usullaridan biri;
 - 3) yozuv texnikasi;
 - 4) bir kuyi takrorlanishi.
- 27. Imitatsiya turlarini ayting**
- 1) oddiy va kanonik;
 - 2) proposta va risposta;
 - 3) garmonik va melodik;
 - 4) qarshi tuzilma va javob.
- 28. Keltirilgan tushunchalarning qaysi biri imitatsiyali polifoniyaga tegishli?**
- 1) proposta va risposta;
 - 2) melodik sekvensiya;
 - 3) jo'navoz;
 - 4) akkord.
- 29. Kanon nima?**
- 1) kanonik imitatsiyaga asoslangan tugallangan imitatsion shakl;
 - 2) polifonik rivojlantirish usuli;
 - 3) ovozlarni kontrapunktlashtirish;
 - 4) asar yozish qoidalari.
- 30. Qo'sh kanon nima?**
- 1) ikki ovozli kanon;
 - 2) ikki proposta asosida tuzilgan kanon;
 - 3) juftlangan notalarda bayon etilgan asar;
 - 4) ikki qismli shakldan iborat asar.
- 31. «Fuga» so'zi tarjimada qanday ma'noni anglatadi?**
- 1) yugurish;
 - 2) sakrash;
 - 3) to'xtash;
 - 4) harakat.

32. Fuga nima?

- 1) musiqiy uslub;
- 2) yuqori polifonik shakl;
- 3) polifonik musiqa usuli;
- 4) musiqiy matoni bayon etish turi.

33. Fuganing qanday turlari mavjud?

- 1) oddiy va murakkab;
- 2) imitatsiyali va qarama qarshili;
- 3) tez va sekin;
- 4) lirik va raqssimon.

34. Fuga mavzusi bu –

1) bir ovozlik ko‘rinishda bayon etilgan va nisbatan tugallangan musiqiy fikr;

- 2) fikr imitatsiyali bayonda;
- 3) shaklning konstruktiv yaxlitligi;
- 4) shaklning yakunlanish qismi.

35. Fugada javob nima?

- 1) mavzu imitatsiyasi ko‘proq dominant tonalligida o‘tkazish;
- 2) mavzuni boshqa ovozda o‘tkazish;
- 3) shaklning bo‘limi, qarama qarshili mavzu;
- 4) rivojlantiruvchi bo‘lim.

36. Fugada javoblarning turlari

- 1) strettali va oddiy;
- 2) real va tonal;
- 3) modulyatsiyali va bir tonalli;
- 4) oddiy va murakkab.

37. Fuga qarshi tuzilmasi bu –

- 1) mavzu imitatsiyasi;
- 2) fuga javobiga yoki mavzusiga kontrapunktlovchi ovoz;
- 3) shakl bo‘limi;
- 4) polifonik usul.

38. Fuga ekspozitsiyasi bu-

1) barcha ovozlarda mavzuni imitatsiyali o‘tkazishdan iborat fuganing birinchi qismi;

- 2) mavzuni o‘tkazish;

- 3) rivojlantirish uslubi;
- 4) mavzuni bir ovozla bayoni.
- 39. Fuga intermediyasi bu –**
 - 1) mavzular o‘tishi o‘rasida joylashgan tuzilma;
 - 2) fuganing qayta ishlangan bo‘limi;
 - 3) shaklni rivojlantirish tamoyillari;
 - 4) fuganing shartli bo‘limi.
- 40. Stretta bu –**
 - 1) rivojlantirishning polifonik uslubi;
 - 2) polifonik usul turi bo‘lib, unda yangi ovozda mavzuni boshlanishi undan oldingi ovozdagi mavzuni yakunida beriladi;
 - 3) mavzuni takrorlash;
 - 4) mavzuni rivojlantirish.
- 41. Murakkab fuga bu –**
 - 1) rivojlantirishning murakkab usuli qo‘llanilgan fuga;
 - 2) murakkab shaklda yozilgan fuga;
 - 3) fuga asosida bir nechta mavzular mavjudligi (kamida 2-3 ta);
 - 4) kanon qonuniyatlari asosida yozilgan fuga.
- 42. Polifonik turkumning keng tarqalgan turi**
 - 1) motet;
 - 2) kichik prelyudiya-fuga;
 - 3) messa;
 - 4) xoral prelyudiyalar.
- 43. Kompozitorlardan qaysi biri prelyudiya-fuga turkumini yaratgan**
 - 1) I.S.Bax;
 - 2) Motsart;
 - 3) A.Mansurov;
 - 4) Shopen.
- 44. Kichik turkumli prelyudiya-fuga yaratgan XX asr kompozitorini aniqlang.**
 - 1) Shostakovich, Shedrin, Yelcheva, Sorokin va boshqalar;
 - 2) Motsart, Myaskovskiy;
 - 3) Prokofyev;
 - 4) Raxmaninov.

45. XX asr O'zbekiston kompozitorlari orasida «24 prelyudiya-fuga» turkumini kim yaratgan?

- 1) G.Mushel;
- 2) N.G'iyosov;
- 3) B.Giyenko;
- 4) M.Tojiyev.

**45. Imitatsiya turidagi polifonik janrlarning turlarini keltir-
ing.**

- 1) inventsiya, fugetta;
- 2) motet;
- 3) messa;
- 4) madrigal.

**46. Musiqashunoslardan qaysi biriga «katta polifonik shakl»
tushunchasi tegishli?**

- 1) V.Protopopovga;
- 2) V.Zaderatskiyga;
- 3) V.Nazaykinskiyga;
- 4) A.Aranovskayaga.

47. Fuga ajdodlari bu-

- 1) variatsiya;
- 2) richergar va kansona;
- 3) sonata shakli;
- 4) rondo.

48. Polifoniyaning qat'iy yozuvi qaysi asrga tegishli?

- 1) XIII-XIV;
- 2) XV-XVII;
- 3) XIV-XVI;
- 4) XIII-XVII.

**49. Qaysi kompozitor polifoniya maktabining yetakchisi hi-
soblaniladi?**

- 1) Gilom de masho;
- 2) Yakob Obrext;
- 3) Orlando Lasso;
- 4) barcha javoblar to'g'ri.

50. Niderlandiyadan tashqari qaysi maktab XVI asrning 2-yarimida polifoniyaning qat'iy yozuvini rivojlanishiga katta hissa qo'shgan?

- 1) Polsha;
- 2) Chex;
- 3) Italyan;
- 4) Bolgariya.

51. «tolea» va «color» qaysi janr uchun xos?

- 1) kansona;
- 2) madrigal;
- 3) nemis lied;
- 4) motet.

52. Polifoniya davri qat'iy yozuvida qaysi ladlar qo'llaniladi?

- 1) ioniy, miksolidiy, eoliy, doriy, frigiyl;
- 2) lidiyl, eoliyl, doriyl, frigiyl, lokriyl;
- 3) ioniy, lidiyl, eoliyl, frigiyl, lakriyl;
- 4) miksolidiy, lidiyl, eoliyl, frigiyl, doriyl.

53. Polifoniyada intervallar qaysi tizim bo'yicha belgilanadi?

- 1) G.Konyusning;
- 2) P.Chaykovskiyning;
- 3) T.Myullerning;
- 4) S.Taneyevning.

54. Polifonik ko'p ovozliligida «oktava» qaysi raqam bilan belgilanadi?

- 1) 5;
- 2) 6;
- 3) 7;
- 4) 8.

55. Quyidagi ko'rsatilgan turlardan qaysi biri aylanmali kontrpunktga tegishli?

- 1) vertikal harakatchan;
- 2) gorizontaal harakatchan;
- 3) aylanmali;
- 4) ikki yoqlama harakatchan.

56. Imitatsiyali ikki ovoqlikda ovozlarning kirish chizmasi nechta?

- 1) 2;
- 2) 3;
- 3) 5;
- 4) 7.

57. Ovozlarning vertikal almashinuvi natijasida $Iv=-23$ hosil bo'ladi. Bu qaysi kontrapunkt?

- 1) oktava kontrapunkti;
- 2) nona kontrapunkti;
- 3) detsima kontrapunkti;
- 4) undetsima kontrapunkti.

58. Agar imitatsiyada ritm saqlanib, harakat yo'nalishi o'zgarsa, bunday imitatsiya nima deb ataladi?

- 1) aniq imitatsiya;
- 2) kamaytirilgan imitatsiya;
- 3) ortirilgan imitatsiya;
- 4) aylanmali imitatsiya.

59. Agar kanonik imitatsiya boshlangan balandlikka qaytib kelsa nima hosil bo'ladi?

- 1) oddiy imitatsiya;
- 2) kanonik imitatsiya;
- 3) cheksiz kanon;
- 4) kanonik sekvensiya.

60. Qaysi shakl fuganing ajdodlari hisoblanadi?

- 1) kansona;
- 2) fantaziya;
- 3) richerkar;
- 4) rapsodiya.

61. Yunon tilidan «thema» so'zi qanday ma'noni bildiradi?

- 1) o'sha kim ko'rgan;
- 2) shu nima eshitgan;
- 3) shu nima aytgan;
- 4) shu nima ko'rsatilgan.

62. Lotin tilidan «dux» so‘zining ma’nosi nima?

- 1) sarkarda;
- 2) rahbar;
- 3) dohiy;
- 4) taqsimlovchi.

63. «Javob» so‘zi lotin tilidan qanday tarjima qilinadi?

- 1) ave (Salom!);
- 2) vivat (Yashasin!);
- 3) quol (qayerga?);
- 4) comes (hamroh).

64. Fuganing ekspozitsiya bo‘limini o‘zida mujassam etgan polifoniyaning shakl turi –

- 1) richerkar;
- 2) fugato;
- 3) fugetta;
- 4) invensiya.

65. Agar fuga ikki mavzuga asoslangan bo‘lsa, u qanday nomlanadi?

- 1) o‘tuvchi;
- 2) aralash;
- 3) murakkab;
- 4) oddiy.

66. Agar murakkab fugada bir mavzu alohida ekspozitsiya, boshqasi esa birgalikda ekspozitsiyaga ega bo‘lsa, bunday fuga –

- 1) aralash ekspozitsiyali;
- 2) o‘tuvchi ekspozitsiyali;
- 3) oddiy ekspozitsiyali;
- 4) navbat ekspozitsiyali.

67. Mavzularni o‘tkazishda ular orasidagi bog‘lovchi bo‘lim nima deb ataladi?

- 1) interludia;
- 2) intermezzo;
- 3) intermedia;
- 4) interval.

68. Qarshi tuzilma butun fuga davomida o'tsa nima deb ataladi?
- 1) o'zgargan;
 - 2) saqlanib qolgan;
 - 3) rivojlantirilgan;
 - 4) ushlangan.
69. Fuganing 2-qismiga xos –
- 1) lol qoldirish;
 - 2) rivojlantirish;
 - 3) zavqlantirish;
 - 4) chalg'itish.
70. «Coda» so'zi lotin tilidan qanday ma'noni anglatadi?
- 1) yakun;
 - 2) boshlangan;
 - 3) tugallangan;
 - 4) dum.
71. Mavzu o'zgartirishlarning qaysi biri fuganing rivojlanuvchi qismida qo'llaniladi?
- 1) mavzuni to'g'ri harakatda o'tishi;
 - 2) mavzuni ortirilgan holda o'tishi;
 - 3) mavzuni kamaytirilgan holda o'tishi;
 - 4) barcha javoblar to'g'ri.
72. «Passakalya» qaysi shaklda yoziladi?
- 1) rondo;
 - 2) sonata;
 - 3) syuita;
 - 4) polifonik variatsiyalar.
73. I.S.Baxning «Yaxshi temperatsiyalangan klavir»ining har ikki jildida nechta prelyudiya va fuga bor?
- 1) 15;
 - 2) 20;
 - 3) 24;
 - 4) 28.

74. V.Motsartning №41 simfoniyasining finali o'zida qanday shaklni hosil qiladi?

- 1) kichik polifonik shaklni;
- 2) o'rta polifonik shaklni;
- 3) katta polifonik shaklni;
- 4) konsentrik polifonik shaklni.

75. V.Motsartning «Requiem» 1-qismining 2-bo'limi qaysi shaklda yozilgan?

- 1) hamjihatli ekspozitsiya, 2 mavzuli fuga;
- 2) alohida ekspozitsiya, 2 mavzuli fuga;
- 3) 2 mavzuli fugato;
- 4) 2 mavzuli fugetta.

76. I.Bramsning №4 simfoniyasining finali qanday janrda yozilgan?

- 1) chakona;
- 2) invensiya;
- 3) passakaliya;
- 4) fugetta.

77. Kuyning «qat'iy yozuv» polifoniyasida avj qismi qaysi vositalar orqali ajratib ko'rsatiladi?

- 1) eng yuqori nota;
- 2) eng pastki nota;
- 3) eng yuqori yoki eng pastki;
- 4) barcha javoblar to'g'ri.

78. Duodetsima kontrapunkti qaysi intervallar cheklanishi bilan bog'liq?

- 1) kvarta;
- 2) kvinta;
- 3) seksta;
- 4) septima.

79. Qanday ovoz yo'nalishi detsima kontrapunktida qo'llash mumkin?

- 1) qiya harakat;
- 2) qarama-qarshi;
- 3) to'g'ri;
- 4) a,b to'g'ri javob.

80. Qat'iy yozuv polifoniyasi uchun qaysi kontrapunkt eng keng tarqalgan?

- 1) sekunda kontrapunkti;
- 2) duodetsima kontrapunkti;
- 3) septima kontrapunkti;
- 4) oktava kontrapunkti.

81. Invensiya so'zi qanday ma'noni bildiradi?

- 1) kashfiyot;
- 2) bog'lovchi;
- 3) yakunlovchi;
- 4) ritm turi.

82. A.Doljanskiy fugasining 2-qismi nima deb ataladi?

- 1) ekspozitsiya;
- 2) erkin qism;
- 3) rivojlov;
- 4) koda.

83. Agar murakkab kontrapunkt 3 ovozlik tuzilmada paydo bo'lgan bo'lsa, u qanday nomlanadi?

- 1) ikkilangan;
- 2) uchlangan;
- 3) to'rtlangan;
- 4) beshlangan.

84. Imitatsion uch ovozlikda, ovozlarning kirishining nechta chizmasi mavjud?

- 1) 4;
- 2) 5;
- 3) 6;
- 4) 7.

85. 28 ta fuga turkumi zamonaviy o'zbek kompozitorlarning qaysi biriga tegishli?

- 1) A.Mansurov;
- 2) F.Yanov-Yanovskiy;
- 3) R.Abdullayev;
- 4) N.Norxo'jayev.

86. Ostinatolik deganda nimani tushunasiz?

- 1) sekvensiyali takror;
- 2) ko'p marotabali takror;
- 3) kontrast taqqoslash;
- 4) reprizali takror.

87. Bas-ostinatoli, polifonik variatsiyalanishga asoslangan asarlar O'zbekiston kompozitorlarining qaysi biriga tegishli?

- 1) M.Tojiyev, F.Yanov-Yanovskiy;
- 2) G.Mushel, M.Otajonov;
- 3) F.Yanov-Yanovskiy, M.Tojiyev, A.Hoshimov, B.Giyenko;
- 4) A.Hoshimov, R.Abdullayev, H.Rahimov.

88. O'zbekiston kompozitorlarining qaysi biri tomonidan yaratilgan simfoniylarining soni eng ko'p hamda ularda polifonik usullar va shakllarni faol ravishda qo'llagan?

- 1) M.Mahmudov;
- 2) T.Qurbonov;
- 3) M.Tojiyev;
- 4) V.Saparov.

89. Taneyevga tegishli polifoniya bo'yicha fundamental asarning nomini ayting.

- 1) sonata shakli;
- 2) qat'iy yozuvdagi harakatchan kontrapunkt;
- 3) kichik polifonik turkum;
- 4) tarkibiy shakllar.

90. XX asrning oxirgi choragida Yevropada musiqashunoslardan qaysi birining asari polifoniyaning nazariy muammolariga bag'ishlangan?

- 1) Chaykovskiy;
- 2) Kushnaryov, Yujak;
- 3) Alshvang;
- 4) Kon.

91. «Polifonik fikrlashni tabiati va xususiyatlari haqida» (О природе и специфике полифонического мышления) maqolasi qaysi musiqashunosga tegishli?

- 1) Serovga;
- 2) Livanovaga;
- 3) Yujakga;
- 4) Konga.

92. Stravinskiyning polifoniyasiga bag'ishlangan fundamental asar XX asr musiqashunoslarining qaysi biriga tegishli?

- 1) Alshvangga;
- 2) Zaderatskiyga;
- 3) Bobrovskiyga;
- 4) Asafyevga.

93. «Ludus tonalis» polifonik turkumning muallifi kim?

- 1) Shedrin;
- 2) Vebrn;
- 3) Xindemit;
- 4) Ch.Ayvz.

94. Quyidagi kichik polifonik turkumlarning qaysi birida prelyudiya o'rnini interlyudiya egallagan?

- 1) 24 prelyudiya va fuga;
- 2) Fantaziya va fuga;
- 3) Rechitativ va fuga;
- 4) Ludus tonalis.

95. Funksional tuzilishi bo'yicha polifoniya va gomofoniya o'rtasidagi oraliq hisoblangan musiqiy tuzilma nima deb ataladi?

- 1) akkordli;
- 2) xoralli;
- 3) geterofonli;
- 4) garmoniyali.

96. Geterofoniya nima?

- 1) bir kuy turli variantlarining o'zaro munosabati;
- 2) asosiy ovoz;
- 3) kontrapunktlashgan ovoz;
- 4) organ punkt.

97. Polifoniya turkumining «Prelyudiya va fuga» O‘zbekiston kompozitorlarini qaysi birining qalamiga mansub?

- 1) H.Rahimov, N.Narzullayev;
- 2) Mushel, Qurbonov, Saparov, G‘iyosov;
- 3) A.Mansurov, M.Bafoyev;
- 4) D.Yanov-Yanovskiy, Giyenko.

98. «Prelyudiya va fuga» yaxlit polifonik turkumda dasturiylik keltirilgan O‘zbekiston kompozitorlarining qaysi biriga xos?

- 1) Tojiyev;
- 2) Mushel;
- 3) Qurbonov;
- 4) Hoshimov.

99. Polifonik va monodik an‘analari O‘zbekiston zamonaviy kompozitorlari ijodidagi o‘zaro ta’sir nimaga olib keladi?

- 1) eski shakllarni qayta ishlashga;
- 2) yangi shakllarni paydo bo‘lishiga;
- 3) ma’noli va shakl hosil qiluvchi jarayoniga ta’siri hamda noan’anaviy shakllarni paydo bo‘lishi;
- 4) Yevropa shakllaridan voz kechish.

100. Musiqa nazariyasiga «linear kontrapunkt» atamasi kim tomonidan kiritilgan?

- 1) M.Tinktoris;
- 2) D.Palestrina;
- 3) S.Taneyev;
- 4) E.Kurt.

101. Polifoniyadan maxsus fundamental ishlar qaysi O‘zbekiston musiqashunoslari tomonidan yozilgan?

- 1) O.N.Azimova, R.Yunusov;
- 2) L.U.Krasutskaya, V.Z.Plungyan;
- 3) A.Koralskiy, F.Muxtarova;
- 4) S.X.Mirxo‘jayeva, Yu.M.Nosirova.

1. Mirziyoyev Sh. M. Buyuk kelajagimizni mard va oijanob xalqimiz bilan birga quramiz. – T.: “O‘zbekiston”, NMIU, 2017. -488 b.

2. Mirziyoyev Sh. M. Erkin va farovon, Demokratik O‘zbekiston davlatini birgalikda barpo etamiz. O‘zbekiston Respubikasi Prezidenti lavozimiga kirishish tantanali marosimga bag‘ishangan Oliy Majlis palatasining qo‘shma majlisdagi nutq. T.: “O‘zbekiston”, NMIU, 2017. -32 b.

3. Mirziyoev Sh.M. Qonun ustuvorligi va inson manfaatlarini ta‘minlashyurt taraqqiyoti va xalq farovonligining garovi. O‘zbekiston Respublikasi Konstitutsiyasi qabul qilinganining 24 yilligiga bag‘ishlangan tantanali marosimdagi ma‘ruza. 2016- yil 7-dekabr. T.: “O‘zbekiston”, NMIU, 2017.

4. O‘zbekiston Respubikasining “Ta‘im to‘g‘risida” Qonuni, 1997y.

5. Kadrlar tayyorlash Milliy dasturi, 1997 y.

7. Каримов И. Маънавий юксалиш йўлида. –Т., 1998.

8. Каримов И. Юксак маънавият – енгилмас куч. –Т., 2008.

9. Азимова О., Ибрагимова Ш. Замонавий гармония (Ўзбекистон композиторлари ижодида аккорд таркиби). –Т., 2008.

10. Акбаров И. Ритмы дойры. –Т., 1952.

11. Akbarov I. Musiqa lug‘ati. 2-nashri. –Т., 1997.

12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е издание. –Л., 1971.

13. Асланишвили Ш. Принципы формообразования в фугах И.С.Баха. –Тбилиси, 1975.

14. Бобровский В. Претворение жанра пассакальи в сонатно-симфонических циклах Д.Шостаковича / Музыка и современность. –М., 1963.

15. Галицкая С. Теоретические основы монодии. –Т., 1981.

16. Глинский В. Полифония. Хрестоматия по полифоническому анализу. –Т., 2004.

17. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. 3-е издание. –М., 1977.
19. Должанский А. Относительно фуги / Избранные статьи. –Л., 1973.
20. Евдокимова Ю. История полифонии. Многоголосие Средневековья. X-XIV века. –М., 1983.
21. Евдокимова Ю. История полифонии. Музыка эпохи Возрождения. XV век. –М., 1989.
22. Задерацкий В. Полифоническое мышление И.С.Стравинского. –М., 1980.
23. Золотарев В. Фуга. 3-е издание. –М., 1965.
25. История современной отечественной музыки (1960-1990) / Редактор-составитель Е.Долинская. Вып. 3. –М., 2001.
26. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). –Т., 1972.
27. Кон Ю. Некоторые вопросы ладового строения узбекских народных песен и ее гармонизации. –Т., 1979.
28. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века. –М., 1994.
29. Курт Э. Основы линейного контрапункта. –М., 1931.
30. Кушнарв Х. О полифонии. –М., 1971.
31. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.С.Баха. –М., 1948.
32. Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р.Щедрина. –М., 1975.
33. Мусиқа ижрочилиги ва педагогикаси масалалари// мақолалар тўплами// 1-8 жилд. – Т.: 2001-2015.
34. Мухтарова Ф. Оstinатность в узбекской народной музыке и ее претворение на бacco-остинатной основе композиторами Узбекистана / Вопросы современного музыкознания. –Т., 1973.
35. Мухтарова Ф. Полифония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркмении. –Т., 1993.
36. Мухтарова Ф. Фуга в творчестве композиторов Узбекистана // Музыкальное искусство. –Т., 1982.
37. Мюллер Т. Полифония. –М., 1988.
39. Протопопов Вл. История полифонии. Западно-европейская музыка XIX – начала XX века. –М., 1986.

40. Протопопов Вл. История полифонии. Западно-европейская музыка XVII – первой четверти XIX века. –М., 1985.
41. Скребков С. Учебник полифонии. 4-издание. –М., 1982.
43. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. –М., 1985.
44. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. –М., 1959.
45. Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. –Т., 2008.
46. Франкова Т. К проблеме типологии полифонических форм в музыке второй половины XX века // Музыкаведение. –М., 2005. –№1.
47. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. –М., 1970.
48. Холопова В. Музыка как вид искусства. Ч. 1-2. –М., 1990-1991.
49. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. –М., 1975.
50. Южак К. Некоторые особенности строения фуги Баха. –М., 1965.
51. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления / Полифония. –М., 1975.
52. Южак К. Практическое пособие к написанию и анализу фуги. –СПб., 2004.
53. Южак К. Теоретический очерк полифонии свободного письма. –Петрозаводск, 1990.
54. Юнусов Р. Макомы и мугамы. –Т., 1992.
55. Янов-Яновская Н. Узбекская музыка и XX век. –Т., 2007.
56. O‘zbekiston milliy ensiklopediyasi. I jild. –Т., 2000.
57. O‘zbekiston milliy ensiklopediyasi. II jild. –Т., 2001.
58. O‘zbekiston milliy ensiklopediyasi. III jild. –Т., 2002.
59. O‘zbekiston milliy ensiklopediyasi. IV jild. –Т., 2002.
60. O‘zbekiston milliy ensiklopediyasi. V jild. –Т., 2003.
61. Курбонов Т. Полифония дарслиги. –Т., 1989.

MUNDARIJA

| | |
|---|----|
| Muallifdan..... | 3 |
| Kirish..... | 5 |
| I QISM. MUSIQIY FAKTURALAR | 8 |
| 1-§. Umumiy tavsifi | 8 |
| 2-§. Polifonik faktura | 12 |
| II QISM. QAT'IY YOZUV POLIFONIYASI..... | 16 |
| I BOB. UMUMIY TAVSIFI. BIR OVOZLIGI..... | 16 |
| 3-§. «Qat'iy yozuv» uslub tizimi sifatida | 16 |
| 4-§. Qat'iy yozuv polifoniyasining kuyi (melodikasi)..... | 18 |
| 5-§. Kuyning lad-intonatsion xususiyatlari..... | 18 |
| 6-§. Kuyning metro-ritmik xususiyatlari | 22 |
| 7-§. Qat'iy yozuv kuyining strukturaviy-kompozitsion xususiyatlari..... | 26 |
| II BOB. KONTRAPUNKT..... | 28 |
| 8-§. Umumiy vaziyatlar, tushunchalar, rivojlanish bosqichlari . | 28 |
| 9-§. Oddiy kontrapunkt | 30 |
| 10-§. Ovozlar kontrapunktlashuvining asosiy tamoyillari..... | 30 |
| 11-§. Qat'iy yozuv polifoniyasida kontrast turlari | 31 |
| 12-§. Polifoniyada ovozlar birligi | 32 |
| 13-§. Ikki ovozlikdagi ohangdoshliklar (sozvuchiya)..... | 32 |
| 14-§. Intervallar tasnifi va ularni qo'llash qoidalari..... | 32 |
| 15-§. Mukammal va nomukammal konsonanslar:..... | 32 |
| 16-§. Kuchli hissadagi dissonanslar..... | 34 |
| 17-§. Kuchsiz hissadagi dissonanslar..... | 36 |
| III BOB. TURLI MAVZULI IKKI OVOZLIKDA MURAKKAB KONTRAPUNKT..... | 38 |
| 18-§. Umumiy vaziyatlar | 38 |
| 19-§. Murakkab kontrapunkt tasnifi..... | 38 |
| 20-§. Vertikal-harakatchan kontrapunkt..... | 39 |

| | |
|--|----|
| 21-§. Oktavaning qo'sh kontrapunkti | 41 |
| 22-§. Duodetsimaning qo'sh kontrapunkti..... | 42 |
| 23-§. Detsimaning qo'sh kontrapunkti..... | 43 |
| 24-§. Murakkab ko'rsatkichli kontrapunktlar | 44 |
| 25-§. Gorizental-harakatchan va ikki yoqlama (gorizental-vertikal) harakatchan kontrapunkt | 46 |
| 26-§. Strukturaviy-o'zgaruvchan kontrapunkt..... | 48 |
| 27-§. Aylanmali kontrapunkt | 49 |
| 28-§. Noto'la aylanmali kontrapunkt..... | 51 |
| 29-§. Orqaga qaytuvchi yo'lli kontrapunkt (rakoxod)..... | 52 |
| 30-§. Orttilgan kontrapunkt..... | 53 |
| 31-§. Kamaytirilgan kontrapunkt..... | 53 |
| 32-§. Strukturaviy-o'zgaruvchan va harakatchan kontrapunktning o'zaro ta'siri | 53 |
| | |
| IV BOB. IMITATSION POLIFONIYA | 55 |
| 33-§. Ikki ovozlikda imitatsiya | 55 |
| 34-§. Imitatsiyaning turlari | 56 |
| 35-§. Imitatsiyani yozish uslubiyoti..... | 57 |
| | |
| V BOB. IMITATSION IKKI OVOZLIKDAGI MURAKKAB KONTRAPUNKT | 59 |
| 36-§. Cheksiz kanon..... | 59 |
| 37-§. Kanonik sekvensiya..... | 63 |
| 38-§. I razryad kanonik sekvensiyasi..... | 63 |
| 39-§. I razryaddagi ikki ovozli kanonik sekvensiyalarni yozish texnikasi | 66 |
| 40-§. II razryadli kanonik sekvensiyalar..... | 66 |
| | |
| VI BOB. UCH OVOZLIK KONTRAPUNKT | 68 |
| 41-§. Oddiy uch ovozli kontrapunkt | 68 |
| 42-§. Uch ovozlikda vertikal me'yorlari | 69 |

| | |
|---|-----|
| VII BOB. UCH OVOZLIKDA MURAKKAB | |
| KONTRAPUNKT | 72 |
| 43-§. Vertikal-harakatchan kontrapunkt | 72 |
| 44-§. Oktavaning uchlangan kontrapunkti | 75 |
| 45-§. Gorizontaal va ikki yoqlama harakatchan kontrapunktlar .. | 75 |
| 46-§. Aylanmali kontrapunkt | 75 |
| 47-§. Juftlanishi bilan kontrapunkt | 66 |
| 48-§. Tertsiyaga juftlangan kontrapunkt | 76 |
| | |
| VIII BOB. POLIFONIK 4 VA 5 KO‘POVOZLIGI VA UNING | |
| UMUMIY XUSUSIYATLARI | 80 |
| 49-§. Polifonik ko‘povozlikning umumiy xususiyatlari | 80 |
| 50-§. Oddiy va murakkab kontrapunkt | 81 |
| | |
| IX BOB. IMITATSION UCH OVOZLIGI | 82 |
| 51-§. Umumiy tavsifi. Ovozlarining kirish tartibi | 82 |
| 52-§. Imitatsion uch ovozlikdagi murakkab kontrapunkt | 83 |
| 53-§. Uch ovozli kanonik imitatsiyalar | 84 |
| 54-§. I razryadli cheksiz kanoni | 88 |
| 55-§. I razryadli uch ovozli kanonik sekvensiyalar | 88 |
| | |
| X BOB. IMITATSION 4-5 OVOZLIGI | 91 |
| 56-§. 4-5 imitatsion ovozligining umumiy tavsifi | 91 |
| 57-§. 4-5 imitatsion ovozlikdagi imitatsiya turlari | 91 |
| 58-§. Qo‘sh imitatsiya va qo‘sh kanon | 91 |
| | |
| III QISM. ERKIN YOZUV POLIFONIYASI | 96 |
| XI BOB. UMUMIY TAVSIFI. BIR OVOZLIG | 96 |
| 59-§. Erkin uslub melodikasi | 97 |
| 60-§. Erkin yozuvdagi polifonik kuylarning turlari | 99 |
| | |
| XII BOB. ERKIN YOZUVNING TURLI MAVZULI KO‘POVOZ- | |
| LIGI | 101 |
| 61-§. Ovozlarni kontrastlash vositalari | 101 |

| | |
|--|------------|
| 62-§. Ikkiovozlikning lad-garmonik xususiyatlari..... | 102 |
| 63-§. Uch ovozlik. To'rt va besh ovozlik..... | 103 |
| 64-§. Turli mavzuli ikki ovozlikda murakkab kontrapunkt | 104 |
| 65-§. Turli mavzuli 3-4 ovozliklarda murakkab kontrapunkt.. | 108 |
| | |
| XIII BOB. ERKIN YOZUV IMITATSION KO'POVOZLIGI..... | 112 |
| 66-§. Umumiy vaziyatlar | 112 |
| 67-§. Tonal imitatsiya..... | 112 |
| 68-§. Strettali imitatsiya..... | 113 |
| | |
| XIV BOB. FUGA..... | 121 |
| 69-§. Umumiy vaziyatlar | 122 |
| 70-§. Fuga mavzusi | 123 |
| 71-§. Fuganing javobi | 127 |
| 72-§. Real javob | 128 |
| 73-§. Tonal javob | 129 |
| 74-§. Javobning kirish sharti..... | 131 |
| 75-§. Fuganing qarshi tuzilmasi. Ta'rifi, qarshi tuzilmalarning funksiyalari | 132 |
| 76-§. Fuga intermediyasi..... | 136 |
| 77-§. Fuga ekspozitsiyasi..... | 141 |
| 78-§. Fuganing erkin qismi | 143 |
| 79-§. Fuganing shakllantirilishi | 146 |
| | |
| XIV BOB. MURAKKAB FUGALAR..... | 158 |
| 80-§. Ta'rifi. Umumiy vaziyatlar | 158 |
| 81-§. Mavzularining birgalikdagi ekspozitsiyali fugalari | 158 |
| 82-§. Mavzularning alohida ekspozitsiyali fugalari..... | 160 |
| 83-§. Mavzularning alohida ekspozitsiyali ikki mavzuli fugalari | 161 |
| 84-§. Mavzularning alohida ekspozitsiyali uch mavzuli fugalari | 162 |
| 85-§. Oddiy va murakkab o'rtasidagi oraliq fugalari..... | 169 |
| 86-§. Murakkabdan oddiyga modulyatsiyalanuvchi fugalari.... | 171 |

87-§. O'zbekiston kompozitorlari ijodida fuga..... 171

XV BOB. KICHIK POLIFONIK TURKUM. «PRELYUDIYA-FUGA» 174

88-§. Umumiy tavsifi 174

89-§. Preljudiyalar..... 175

90-§. «Preljudiya va fuga» turkum qismlarining o'zaro munosabati 176

91-§. Turkum toifalari..... 177

XVI BOB. BAS-OSTINATOLI POLIFONIK VARIATSIYALAR.. 192

92-§. Bas-ostinatoli polifonik variatsiyalar tarixidan 192

93-§. Mavzuiylik va shakllanish tamoyillari..... 193

94-§. Bas-ostinatoli variatsiyalar O'zbekiston kompozitorlari ijodida..... 197

GLOSSARIY 210

TEST TOPSHIRIQLARI 215

Adabiyotlar 232

MUXTAROVA FLORA SHAAXMEDOVNA

POLIFONIYA

(Darslik)

Toshkent – «Barkamol fayz media» – 2017

| | |
|------------------------------|----------------|
| Muharrir: | A. Abdujalilov |
| Tex. muharrir: | A. Kuchkarov |
| Musahhih: | O. Doniyorov |
| Kompyuterda sahifalovchi: | I.Mamarasulov |

Barkamolfayz@mail.ru Nashr.lits. AL№284, 12.02.2016. Bosishga ruxsat etildi: 20.12.2017. Bichimi 60x84 1/16. «Times New Roman» garniturasini.

Ofset bosma usulida bosildi. Sharti bosma tabog'i 15,25.

Nashriyot bosma tabog'i 15,0. Tiraji 200. Buyurtma №22.

**«Fan va texnologiyalar Markazining bosmaxonasi» da chop etildi.
100066, Toshkent sh, Olmazor ko'chasi, 171-uy.**

ISBN 978-9943-5010-4-1



9 789943 501041